

Danhauser
TEORIA de la
MUSICA



RICORDI

A. DANHAUSER

TEORIA DE LA MUSICA

Con un cuadro sinóptico de las extensiones de
los instrumentos y de las voces comparadas
con la del piano y un
Cuestionario Apéndice de la Teoría



RICORDI AMERICANA
SOCIEDAD ANONIMA EDITORIAL Y COMERCIAL
buenos aires

INDICE

PROLOGO	Pág.
---------------	------

PRIMERA PARTE

SIGNOS QUE SE EMPLEAN PARA ESCRIBIR LA MUSICA

1ª Lección. Del pentagrama	1
2ª Lección. De las notas. — Figuras de las notas (signos de duración)	2
3ª Lección. Del valor relativo de las figuras de las notas	4
4ª Lección. De la posición de las notas sobre el pentagrama (signos de los sonidos)	5
5ª Lección. Del nombre de las notas	6
6ª Lección. De las claves. — Escala general. — Utilidad de las diferentes claves ..	7
7ª Lección. De la relación de las claves entre sí	9
8ª Lección. De las voces	10
9ª Lección. De la aplicación de las claves a las voces y a los instrumentos	11
10ª Lección. De los silencios	14
11ª Lección. Del valor relativo de las figuras de los silencios. — Relación de valor entre las figuras de las notas y las figuras de silencio	15
12ª Lección. De las alteraciones	16
13ª Lección. Del puntillo. — Del doble puntillo	17
14ª Lección. Del tresillo. — Del seisillo. — De las divisiones irregulares	19
15ª Lección. De la ligadura	21

SEGUNDA PARTE

LA ESCALA — LOS INTERVALOS

1ª Lección. De la escala diatónica. — Tono y semitono	22
2ª Lección. De la división del tono. — Semitono diatónico y semitono cromático ..	23
3ª Lección. De la enarmonía	26
4ª Lección. De los intervalos. — Nombre de los intervalos	26
5ª Lección. De los intervalos simples y compuestos	28
6ª Lección. De las calificaciones de los intervalos	30
7ª Lección. De la composición de los intervalos. — Mnemónica para retener con fa- cilidad en la memoria la composición de los intervalos. — Medio de re- conocer el intervalo que se halla entre dos notas	31
8ª Lección. De la inversión de los intervalos. — Mnemónica para hallar fácilmente la inversión de los intervalos	36
9ª Lección. De los intervalos consonantes y disonantes	38

TERCERA PARTE

LA TONALIDAD

1ª Lección. De la generación de la escala diatónica	40
2ª Lección. Del nombre de los grados de la escala	42
3ª Lección. Del tetracordo	43
4ª Lección. Del encadenamiento de las escalas (orden de los sostenidos)	44
5ª Lección. De la armadura de la clave (armadura en sostenidos)	47
6ª Lección. Del encadenamiento de las escalas (orden de los bemoles)	49
7ª Lección. De la armadura de la clave (armadura en bemoles)	52
8ª Lección. De los modos	54
9ª Lección. De la generación de la escala menor	56
10ª Lección. De las escalas relativas. — Tablas de las escalas relativas. — Tabla de los intervalos que se hallan en la escala mayor y menor	59
11ª Lección. Siguen las escalas relativas	63
12ª Lección. De la escala cromática	64
13ª Lección. De las escalas cromáticas. — Utilidad de las escalas cromáticas	67
14ª Lección. De la modulación	69
15ª Lección. Del trasporte. — Trasporte escrito. — Trasporte mental	71

CUARTA PARTE

DEL COMPAS

1ª Lección. De las líneas divisorias	76
2ª Lección. De los tiempos	78
3ª Lección. De las cifras que indican los diferentes compases	79
4ª Lección. De los compases simples	80
5ª Lección. De los compases compuestos	82
6ª Lección. De la relación de los compases simples con los compuestos	84
7ª Lección. Del compás de cinco tiempos y otros	87
8ª Lección. Del ritmo. — De la síncopa. — Del contratiempo	88
9ª Lección. Del movimiento o aire. — Del metrónomo	91
10ª Lección. De la alteración del movimiento y de su suspensión momentánea	93
11ª Lección. De la manera de llevar el compás	95
12ª Lección. De varias particularidades relativas al compás	96

QUINTA PARTE

PRINCIPIOS GENERALES DE LA EJECUCION MUSICAL

1ª Lección. Del fraseo	98
2ª Lección. De la acentuación	99
3ª Lección. De los matices	102
4ª Lección. Del carácter	103

COMPLEMENTO

ADORNOS — ABREVIACIONES

De los adornos. — Apoyatura, apoyatura doble, apoyatura breve, grupeto, trino, mordente, fioritura	105
De las abreviaciones. — Barras de repetición, párrafo o signo, tabla de las diversas abreviaciones	111
Notas	117
Tabla alfabética de los términos musicales usados en esta obra	121

FIN

PRÓLOGO

El **solfeo**, base de toda instrucción musical verdadera, comprende dos partes diferentes: la parte práctica y la parte teórica. La parte práctica consiste en pronunciar cantando el nombre de las notas. La parte teórica tiene por objeto explicar todo lo que se relaciona con los signos que se emplean para escribir la música y las leyes que los rigen tanto con relación a los sonidos como a las duraciones de los mismos.

La parte que nosotros presentamos al público bajo el título de **TEORIA DE LA MUSICA**, es la teórica.

Nuestra **TEORIA** se divide en cinco partes seguidas de un complemento. La primera parte trata de los signos empleados para escribir la música; la segunda, de las escalas y de los intervalos; la tercera, de la tonalidad; la cuarta, del compás; la quinta, de los principios generales de la ejecución musical, con tanta frecuencia descuidados en los estudios elementales; en fin, el complemento trata de las notas de adorno, abreviaciones, etc.

Hemos subdividido las partes en cierto número de lecciones seguidas cada una de ellas de un ejercicio para escribir los alumnos. Este sistema ofrece grandes ventajas al discípulo, pues aprendiendo poco a la vez, lo retiene con más facilidad y forzado a comprender lo que estudia, para poder escribir correctamente los ejercicios, se le podrá dispensar la recitación de memoria, las más de las veces penosa y algunas veces inútil.

Para que la marcha progresiva de la obra no resulte en ciertos capítulos demasiado lenta, hemos puesto en notas, al final del volumen todo aquello que no siendo indispensable, puede ofrecer algún interés.

También los párrafos que en el texto van impresos con tipos más pequeños, se podrán omitir sin ningún inconveniente, según la edad o aptitud del alumno. En fin, aunque la cuarta parte vaya colocada en el puesto que por orden riguroso debe ocupar, podrá estudiarse sin embargo, antes que la tercera.

Si hemos llegado a alcanzar el fin que nos habíamos propuesto, debemos rendir justo homenaje a todo lo que de más excelente han escrito nuestros predecesores sobre esta materia. Hemos aprovechado sus numerosos trabajos, procurando aclarar algunos puntos oscuros, haciendo que todo sea completo, pero conciso al mismo tiempo, exacto en las definiciones; que las lecciones vengan de tal suerte encadenadas entre sí que la posterior sea consecuencia de la anterior, y sobre todo hemos procedido siempre de lo conocido a lo desconocido. En una palabra, nuestro objetivo ha sido el orden, la claridad y la precisión.

A. DANHAUSER

TEORÍA DE LA MUSICA

1. La **MUSICA** es el arte de los sonidos. ⁽¹⁾

Se lee y se escribe con tanta facilidad como se leen y se escriben las palabras que pronunciamos.

Para leer la música y comprender su lectura, es necesario conocer los signos por medio de los cuales se escribe, y las leyes que los rigen.

El estudio de estos signos y de estas leyes es el objeto de la "TEORIA DE LA MUSICA".

PRIMERA PARTE

SIGNOS EMPLEADOS PARA ESCRIBIR LA MÚSICA

DE LOS SIGNOS PRINCIPALES

2. La música se escribe por medio de unos signos que daremos a conocer y que se colocan sobre el pentagrama. ⁽²⁾

3. Los signos principales son:

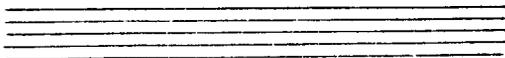
- 1º Las NOTAS.
- 2º Las CLAVES.
- 3º Los SILENCIOS.
- 4º Las ALTERACIONES.

1º Lección.

DEL PENTAGRAMA

4. El **PENTAGRAMA** es una pauta formada de cinco líneas horizontales, paralelas equidistantes entre sí.

Ej.



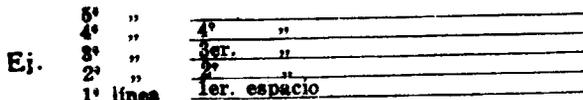
Se ha convenido en contar las líneas de abajo arriba: la línea inferior será, pues, primera y por consiguiente, la superior, será la quinta.

1) Véase la nota (a) al final de la obra.

2) El pentagrama es el objeto de la 1ª lección.

5. Las distancias comprendidas entre las líneas, se llaman **espacios**.

Los espacios se cuentan igualmente de abajo arriba; así, pues, el primer espacio se halla entre la primera y segunda línea; el segundo, entre la segunda y la tercera, y así sucesivamente.



6. El **PENTAGRAMA** se compone, pues, de cinco líneas y cuatro espacios.

Y sobre dicho pentagrama, es donde se colocan los signos que sirven para escribir la música.

EJERCICIO

Trazar un pentagrama con el número de orden en cada línea y en cada espacio, como en el ejemplo que precede.

DE LAS NOTAS

2º Lección..

7. Las **NOTAS** son los signos que representan las duraciones y los sonidos.

Según sus diferentes figuras, expresan diferentes duraciones.

Segun sus diferentes posiciones en el pentagrama, expresan diferentes sonidos.

FIGURAS DE LAS NOTAS

(SIGNOS DE DURACION)

8. Las figuras de las notas son siete, a saber:

- 1º La REDONDA 
- 2º La BLANCA 
- 3º La NEGRA 
- 4º La CORCHEA 
- 5º La SEMICORCHEA 
- 6º La FUSA 
- 7º La SEMIFUSA (¹) 

(1) Nótese la analogía que existe entre cada una de estas figuras y la que la sigue o precede, pues la corchea no es más que la figura de la negra a la que se le ha añadido un corchete; la semicorchea no es más que la figura de la corchea con dos corchetes en vez de uno.

9. Cuando varias corcheas o semicorcheas, fusas o semifusas van colocadas unas a continuación de las otras, se pueden reemplazar los corchetes por unas barras que unan dichas notas. (1)

El número de barras ha de ser siempre igual para cada nota, al número de corchetes que ellas reemplacen; así, pues, para las corcheas, se necesita una barra; para las semicorcheas, dos, y así sucesivamente.

EJEMPLO

Dos corcheas
Tres semicorcheas
Cuatro semifusas

VALORES DIFERENTES

Una corchea y dos semicorcheas
Una corchea, una semicorchea y dos fusas

Una semicorchea, una corchea y una semicorchea

EJERCICIOS

1º Escribir encima de cada una de las siguientes figuras su propio nombre.

2º Trazar encima de cada uno de los nombres siguientes la nota que lo representa.

CORCHEA - REDONDA - NEGRA - SEMIFUSA - BLANCA - FUSA - SEMICORCHEA

3º Escribir con barras las siguientes figuras escritas con corchetes.

1er. grupo
2º grupo
3er. grupo
4º grupo
5º grupo

4º Escribir con corchetes las siguientes figuras escritas con barras.

(1) Es costumbre, para más claridad, en la música vocal, emplear los corchetes cuando a cada nota le corresponde una sílaba, y al contrario cuando una sola sílaba afecta a varias notas, se sustituyen los corchetes por barras.

DEL VALOR RELATIVO DE LAS FIGURAS DE LAS NOTAS

3ª Lección.

10. Estando dispuestas las **FIGURAS DE LAS NOTAS** en el orden que acabamos de indicar (8), la redonda representa la más larga duración y cada una de las otras figuras vale la mitad de la que la precede, y por lo tanto, el doble de la que la sigue.

EJEMPLO

La REDONDA		vale: 2 blancas ó 4 negras u 8 corcheas ó 16 semicorcheas ó 32 fusas ó 64 semifusas.
La BLANCA		vale: 2 negras ó 4 corcheas u 8 semicorcheas ó 16 fusas ó 32 semifusas.
La NEGRA		vale: 2 corcheas ó 4 semicorcheas u 8 fusas ó 16 semifusas.
La CORCHEA		vale: 2 semicorcheas ó 4 fusas u 8 semifusas.
La SEMICORCHEA		vale: 2 fusas ó 4 semifusas.
La FUSA		vale: 2 semifusas.

11. Representando la redonda la mayor duración, es considerada como la **unidad de valor**: teniendo las demás figuras un valor menor, son consideradas como fracciones de la redonda, por consiguiente.

La BLANCA	equivale a una mitad	$\frac{1}{2}$
La NEGRA	— un cuarto	$\frac{1}{4}$
La CORCHEA	— un octavo	$\frac{1}{8}$
La SEMICORCHEA	— un dieciseis avo	$\frac{1}{16}$
La FUSA	— un treintidós avo	$\frac{1}{32}$
La SEMIFUSA	— un sesenticuatro avo	$\frac{1}{64}$

EJERCICIO

Indicar la relación de valor de cada una de las siguientes figuras con las demás figuras de las notas

BLANCA  — CORCHEA  — FUSA 

DE LA POSICION DE LAS NOTAS EN EL PENTAGRAMA

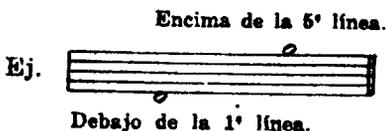
(SIGNOS DE LOS SONIDOS)

4^o Lección.

12. Las NOTAS, sea cual fuere su figura, se colocan en el pentagrama de la manera siguiente:



Se puede colocar también una nota debajo de la primera línea y encima de la quinta.



13. Se escriben también otras notas debajo y encima del pentagrama: en este caso se emplean unos fragmentos de línea llamados LINEAS ADICIONALES. El número de las líneas adicionales es ilimitado.



Las notas se colocan sobre éstas, pudiéndose colocar también debajo o encima de las mismas, cuando son respectivamente más bajas o más altas que la pauta.



14. Si se escriben las notas sobre el pentagrama llenando todas las líneas y espacios, empleando las que se colocan debajo de la primera línea y encima de la quinta, como igualmente las que se escriben con líneas adicionales, se obtendrá la serie siguiente:

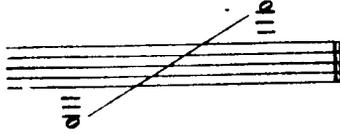


(1) No siendo limitado el número de líneas adicionales, podrían emplearse aun otras más, si fuese necesario.

Las notas escritas sobre el pentagrama de abajo arriba, expresan sonidos que van del grave al agudo; así, pues, la nota colocada sobre la cuarta línea, es más aguda que la que se halla en el tercer espacio, y esta última es a su vez más aguda que todas las demás que se hallan más abajo.

EJERCICIO

Escribir todas las notas que pueden colocarse entre las dos del ejemplo que sigue, tomando por modelo el ejemplo anterior.



DEL NOMBRE DE LAS NOTAS

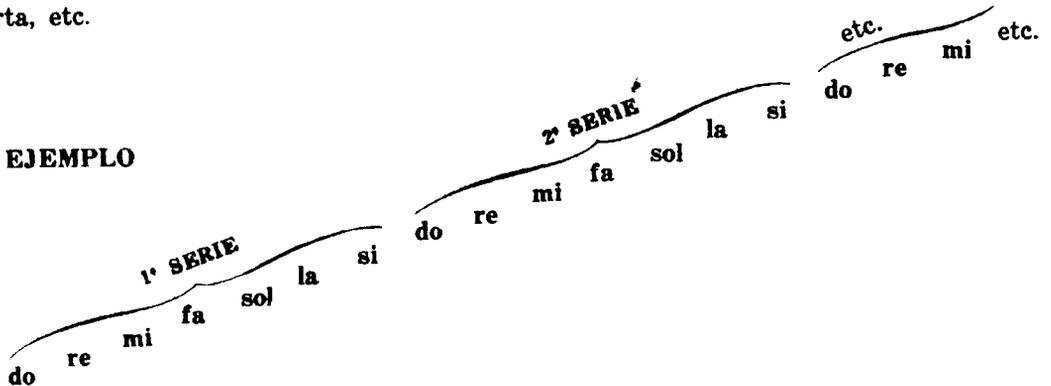
5ª Lección.

15. No existen más que **SIETE NOMBRES DE NOTAS** para expresar todos los sonidos. Estos nombres son:

1	2	3	4	5	6	7
DO,	RE,	MI,	FA,	SOL,	LA,	SI. (1)

Estas notas forman una serie de sonidos que van del grave al agudo y que se llama **serie ascendente**.

16. A la primera serie se le puede añadir una segunda, después una tercera, una cuarta, etc.



Leyendo los nombres de estas notas en orden inverso, se obtiene una serie de sonidos que van del agudo al grave y que se llama **serie descendente**.

17. Se llama **OCTAVA** la distancia que media entre dos notas del mismo nombre pertenecientes a dos series inmediatas.

EJERCICIO

Escribir tres series descendentes sucesivas, es decir, en orden inverso al del ejemplo que precede.

(1) Véase la nota (b) al final de la obra

DE LAS CLAVES

6^o Lección.

18. Las CLAVES se escriben al principio del pentagrama. Sirven para fijar el nombre de las notas y para indicar al mismo tiempo el puesto que éstas han de ocupar en la escala general. (Véase §21, la escala general).

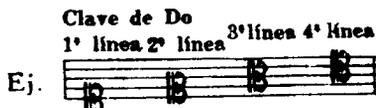
19. Las figuras de las claves son tres:

1^o La CLAVE DE FA

que se coloca sobre la 3^a y 4^a línea del pentagrama.

2^o La CLAVE DE DO

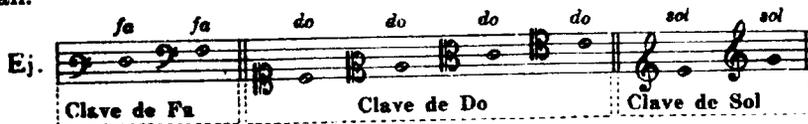
que se coloca sobre la 1^a, 2^a, 3^a y 4^a línea.

3^o La CLAVE DE SOL

que se coloca sobre la 1^a y 2^a línea. (1)



20. Las claves dan su nombre a las notas colocadas sobre las mismas líneas que ellas ocupan.



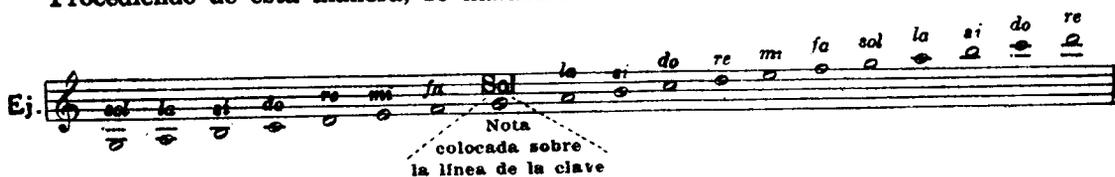
Conocido el nombre de una nota es fácil hallar el de las demás, porque ellas siempre se suceden en el orden que ya hemos indicado (§ 15); por consiguiente, si la nota colocada sobre la segunda línea es un sol, la que está en el primer espacio, es decir, su inmediata inferior, será un fa.



La nota colocada en el segundo espacio, es decir, la inmediata superior al sol, será un la.



Procediendo de esta manera, se hallará el nombre de cada una de las demás notas.



Téngase presente que después de haber agotado la serie de los siete nombres de las notas, se empieza una segunda serie idéntica, después una tercera, etc.

(1) La clave de fa en 3^a línea, la de do en 2^a y la de sol en 1^a ya no se usan más que para la trasposición.

ESCALA GENERAL

UTILIDAD DE LAS DIFERENTES CLAVES

21. La **ESCALA GENERAL** es la reunión de todos los sonidos perceptibles al oído, desde el más grave al más agudo que puedan ser ejecutados por voces o instrumentos.

Esta escala se divide en tres partes principales que toman el nombre de **registros**.

El **registro grave**, que comprende los sonidos más graves. (1er. tercio de la escala).

El **registro agudo**, que comprende los sonidos más agudos. (3º o último tercio de la escala).

El **registro medio**, que comprende los sonidos intermedios, más agudos que los del registro grave y más graves que los del registro agudo. (2º tercio de la escala).

22. Como la **escala general** tiene tan grande extensión, sería imposible escribir sobre un solo pentagrama los sonidos que ella contiene sin el auxilio de una infinidad de líneas adicionales. Para evitar este inconveniente, fué por lo que se inventaron las claves por medio de las cuales se pueden colocar sobre el pentagrama los diferentes registros de que se compone la escala general. (1)

EJERCICIO

Escribir encima de cada nota el nombre que le corresponde (Guiarse por la nota que ocupa la misma línea que la clave y cuyo nombre está indicado).

Sol

Clave de Sol en 1ª línea

Sol

Clave de Sol en 2ª línea

Do

Clave de Do en 1ª línea

Do

Clave de Do en 2ª línea

Do

Clave de Do en 3ª línea

Do

Clave de Do en 4ª línea

Fa

Clave de Fa en 3ª línea

Fa

Clave de Fa en 4ª línea

(1) Véase la nota (c) de la obra.

7º Lección.

23. Para designar a cada uno de los sonidos el puesto determinado que debe ocupar en la escala general, se ha convenido en elegir uno de ellos que, sirviendo de señal o punto de partida, permita fijar la relación de todos los demás sonidos entre sí. (1)

Este sonido es el la colocado en la clave de sol en 2ª línea, dentro del 2º espacio.

24. Por la siguiente tabla, que indica la relación de las claves entre sí, se verá que este la puede hallarse igualmente en el pentagrama, empleando otras claves.

The image shows a musical score with eight staves, each representing a different clef. The notes are written on the staves and are aligned vertically to show their relative positions. The notes are: fa, sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi. The notes are written in a way that shows their relative positions across the staves. Some notes are marked with a triangle symbol (Δ) or a circled 'D'.

OBSERVACIONES. — 1º Las notas colocadas en una misma columna producen los mismos sonidos y llevan los mismos nombres.

2º Las notas indicadas con este signo Δ son las que están colocadas sobre la misma línea que ocupa la clave y llevan su mismo nombre.

3º Las notas indicadas con una (D) son el la del diapasón.

(1) Véase la nota (d) al final de la obra.

DE LOS MOVIMIENTOS

25. Cuando dos notas inmediatas se suceden, forman el **MOVIMIENTO CONJUNTO**.



26. Cuando dos notas no inmediatas se suceden, forman el **MOVIMIENTO DISJUNTO**.



EJERCICIOS

1º Escribir en clave de sol 2ª línea las notas siguientes colocadas en diferentes claves.



2º Indicar los movimientos que se hallan entre las notas que siguen.



DE LAS VOCES

8ª Lección.

27. Existen dos géneros de voces.

1º Las voces de hombre.

2º Las voces de mujer o niño (estas voces son una octava más aguda que las de hombre).

28. Cada uno de estos géneros se divide en voces graves y voces agudas.

La voz aguda de mujer o niño se llama		SOPRANO.
— grave	—	CONTRALTO
— aguda de hombre	—	TENOR.
— grave	—	BAJO.

TABLA DE LA SUBDIVISION DE LAS VOCES

VOCES DE MUJER o NINO.	{ Agudas. { Grave.	{ Soprano, o primer soprano o primer tiple. { Mezzo soprano, o segundo soprano o segundo tiple. Contralto.
VOCES DE HOMBRE.		

30. Estos diferentes géneros de voz (que tienen una extensión ordinaria de 12 a 13 notas sucesivas), no ocupan un mismo registro en la escala general, ni se escriben todos en una misma clave. Por este motivo se escribe para instrumentos en claves diferentes, y algunos de grande extensión usan una clave para las notas graves y otra para las agudas.

EJERCICIO

Reproducir la tabla de la subdivisión de las voces.

DE LA APLICACION DE LAS CLAVES A LAS VOCES Y A LOS INSTRUMENTOS

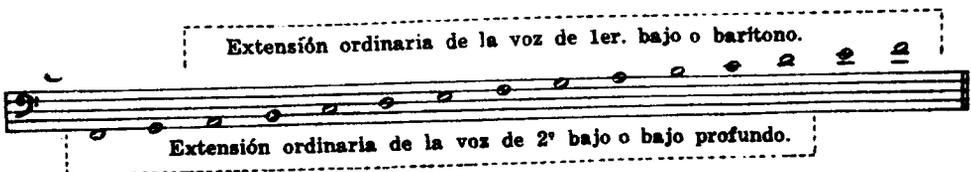
9ª Lección.

31. Ya hemos visto (cuadro de la relación de las claves entre sí, § 24), que la clave de fa 4ª línea es la que produce las notas más graves de la escala general; al presentar los registros cada vez más agudos, las otras claves se suceden por el orden siguiente: la clave de fa 3ª línea; la clave de do 4ª línea; la clave de do 3ª línea; la clave de do 2ª línea; la clave de do 1ª línea; la clave de sol 2ª línea, y por fin la clave de sol 1ª línea. (1).

Vamos ahora a indicar a que género de voces y a que instrumentos se aplican estas claves.

32.

CLAVE EN FA 4ª LINEA



(1) recordamos de nuevo (§ 19 — Nota) que la clave de fa 3ª línea la de do en 2ª y la de sol en 1ª están hoy día en desuso.

VOCES.

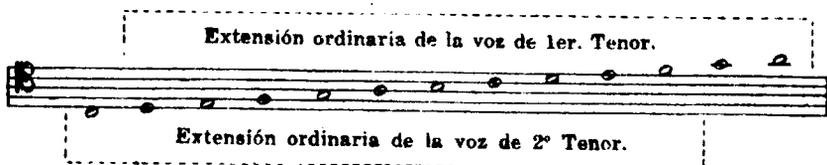
{ PRIMER BAJO o BARITONO. (1)
SEGUNDO BAJO o BAJO PROFUNDO.

INSTRUMENTOS.

{ FAGOT.
TROMPA (para algunas notas solamente).
TROMBON BAJO.
OFICLEIDE o FIGLE.
VIOLONCELO.
CONTRABAJO.

33.

CLAVE DE DO EN 4ª LINEA



VOCES.

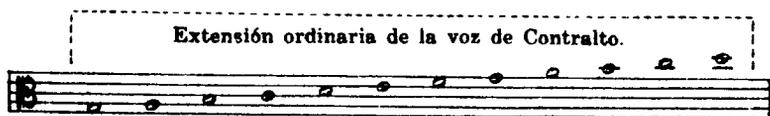
{ PRIMER TENOR.
SEGUNDO TENOR.

INSTRUMENTOS.

{ FAGOTE (para algunas notas agudas).
TROMBON TENOR.
VIOLONCELO (para algunas notas).

34.

CLAVE DE DO EN 3ª LINEA



VOCES.

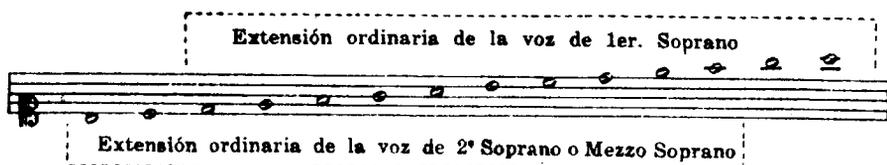
CONTRALTO.

INSTRUMENTOS.

{ TROMBON ALTO.
VIOLA.

35.

CLAVE DE DO EN 1ª LINEA



VOCES.

{ PRIMER SOPRANO.
SEGUNDO SOPRANO o MEZZO SOPRANO (1)

(1) Antiguamente se escribía en clave de fá 3 línea.

(2) Antes se escribía en clave de do 2ª línea

38. OBSERVACIONES. — 1° Siendo mucho más conocida la clave de sol 2ª línea que cualquiera de las de do, se escriben ordinariamente con esa clave todas las piezas de canto para voz de soprano o tenor. La música escrita en clave de sol y ejecutada por voces de hombre, resulta al oído una octava más baja que la anotación.

2° No siendo indispensable el conocimiento de todas las claves sino a aquellas personas que desean trasportar o emprender el estudio de la armonía y de la composición, las que se proponen solamente cantar o tocar un instrumento, pueden limitarse al estudio de la clave correspondiente a su género de voz o a su instrumento.

EJERCICIO

Reproducir la tabla precedente sobre la aplicación de las claves a las voces y a los instrumentos.

DE LOS SILENCIOS

10ª Lección.

39. Los **SILENCIOS** son unos signos que indican la ausencia momentánea del sonido.

40. Hay siete figuras de silencio que expresan la duración más o menos larga de la ausencia del sonido, éstas son:

1º SILENCIO DE REDONDA	
2º SILENCIO DE BLANCA	
3º SILENCIO DE NEGRA	 (1)
4º SILENCIO DE CORCHEA	
5º SILENCIO DE SEMICORCHEA	
6º SILENCIO DE FUSA	
7º SILENCIO DE SEMIFUSA (2)	

El silencio de redonda se coloca debajo de la cuarta línea y la pausa de blanca encima de la tercera línea (2); las otras figuras se colocan indiferentemente sobre el pentagrama.

EJERCICIOS

1º Escribir, encima de cada una de las siguientes figuras, el nombre que le pertenece.



2º Trazar, debajo de cada uno de los siguientes nombres, la figura de silencio que lo expresa.

SILENCIO DE SEMICORCHEA — SILENCIO DE NEGRA — SILENCIO DE BLANCA
SILENCIO DE FUSA — SILENCIO DE REDONDA — SILENCIO DE CORCHEA
SILENCIO DE SEMIFUSA

3º Examinar todos los silencios que se hallen en una página de música.

(1) En algunas ediciones se da al silencio de negra una de las formas siguientes } }

(2) Obsérvese la relación que hay entre las dos primeras figuras y la que existe entre las cinco últimas. La pausa de redonda es la que se coloca debajo de la 4ª línea; la pausa de blanca es la misma figura colocada encima de la 3ª línea. La pausa de negra se parece a un siete al revés, la pausa de corchea a un siete bien trazado, y las figuras siguientes no difieren de esta última sino por el número de sus corchetes.

(3) No siempre se colocan las pausas de redonda y blanca debajo de la 4ª línea y encima de la 3ª, respectivamente, pues a veces van colocadas debajo o encima de otras líneas; pero esto es excepcional y siempre que se hace es para obtener más claridad.

DEL VALOR RELATIVO DE LAS FIGURAS DE SILENCIO

11.ª Lección.

41. Estando dispuestas las figuras de silencio en el orden que hemos indicado (§ 40), la pausa de redonda representa la más larga duración y cada una de las otras figuras, vale la mitad de la que la precede y por consiguiente el doble de la que la sigue.

EJEMPLO

EL SILENCIO DE REDONDA		vale: 2 pausas de blanca ó 4 de negra u 8 de corchea ó 16 de semicorchea ó 32 de fusa ó 64 de semifusa.
EL SILENCIO DE BLANCA		vale: 2 pausas de negra ó 4 de corchea u 8 de semicorchea o 16 de fusa ó 32 de semifusa.
EL SILENCIO DE NEGRA		vale: 2 pausas de corchea o 4 de semicorchea u 8 de fusa ó 16 de semifusa.
EL SILENCIO DE CORCHEA		vale: 2 pausas de semicorchea ó 4 de fusa u 8 de semifusa.
EL SILENCIO DE SEMICORCHEA		vale: 2 pausas de fusa ó 4 de semifusa.
EL SILENCIO DE FUSA		vale: 2 pausas de semifusa.

RELACION DE VALOR ENTRE LAS FIGURAS DE NOTA Y LAS FIGURAS DE SILENCIO

42. Cada figura de silencio tiene un valor correspondiente al de una figura de nota.

EJEMPLO

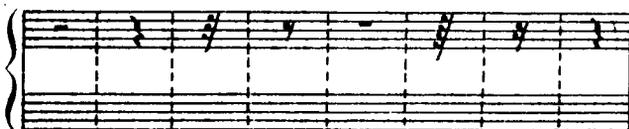
El silencio de Redonda equivale a una Redonda	El silencio de Blanca equivale a una Blanca	El silencio de Negra equivale a una Negra	El silencio de Corchea equivale a una Corchea	El silencio de Semicorchea equivale a una Semicorchea	El silencio de Fusa equivale a una Fusa	El silencio de Semifusa equivale a una Semifusa
---	---	---	---	---	---	---



EJERCICIOS

1.º Reproducir la tabla del valor relativo de las figuras de silencio (§41).

2.º Escribir debajo de las siguientes figuras de silencio las figuras de las notas que tienen el mismo valor.



3º Escribir debajo de las siguientes figuras de nota las figuras de silencio que tienen el mismo valor.



DE LAS ALTERACIONES

12º Lección.

43. Las **ALTERACIONES** son unos signos que modifican el sonido de las notas a las cuales afectan.

Las alteraciones son tres:

1º El **SOSTENIDO** \sharp , que sube la entonación de la nota.

2º El **BEMOL** \flat , que baja la entonación de la nota.

3º El **BECUADRO** \natural , que destruye el efecto del sostenido y del bemol, esto es, baja el sonido que antes ha elevado el sostenido, y sube el que anteriormente ha bajado el bemol.

44. Se colocan las alteraciones:

1º Delante de las notas que modifican y sobre la misma línea o en el mismo espacio que ocupan dichas notas. (Su efecto se hace extensivo sobre todas las demás notas del mismo nombre que se hallen después dentro del mismo compás (1) aunque estén en distintas octavas). En este caso toman el nombre de **ALTERACIONES ACCIDENTALES** o **ACCIDENTES**.

2º Al principio del pentagrama e inmediatamente después de la clave, siempre sobre la misma línea o en el mismo espacio que ocupa la nota que ha de ser modificada. (Mientras que las alteraciones permanezcan en la clave, su efecto continuará sobre todas las notas del mismo nombre, sea cual fuere la octava en que estén colocadas).

45. Existen además:

1º El **DOBLE SOSTENIDO** $\sharp\sharp$ o \times , que sube la entonación de la nota dos veces más que el simple sostenido.

2º El **DOBLE BEMOL** $\flat\flat$, que baja la entonación de la nota dos veces más que el simple bemol. (2)

EJERCICIOS

1º Trazar las figuras de las alteraciones indicadas a continuación.

BEMOL — BECUADRO — SOSTENIDO — DOBLE SOSTENIDO — DOBLE BEMOL.

2º Escribir el nombre de las alteraciones siguientes:

\natural — \flat — \sharp — $\flat\flat$ — \times

3º Examinar detenidamente una página de música a fin de reconocer las alteraciones que se hallen en ella.

(1) Véase la palabra compás. (4ª Parte, 1ª lección, § 178).

(2) Véase la nota (f) al final de la obra.

50. Igualmente puede colocarse también el puntillo después de las figuras de silencio. Su efecto es el mismo que cuando sigue a una figura de nota, esto es, aumenta al silencio la mitad de su duración.

Generalmente no se usa el puntillo después de las pausas de redonda, blanca y negra, sino que sólo se emplea a partir de la pausa de corchea.

51.

TABLA

DEL VALOR DE LOS SILENCIOS CON PUNTILLO

La pausa de corchea con puntillo . . .	7°	vale: 1 pausa de corchea y 1 cuarto de pausa de negra . .	7 7
La pausa de semicorchea con puntillo 7°	—	1 pausa de semicorchea y 1 octavo de pausa de negra 7 7	7 7
La pausa de fusa con puntillo	7°	1 pausa de fusa y 1 dieciseis avo de pausa de negra 7 7	7 7

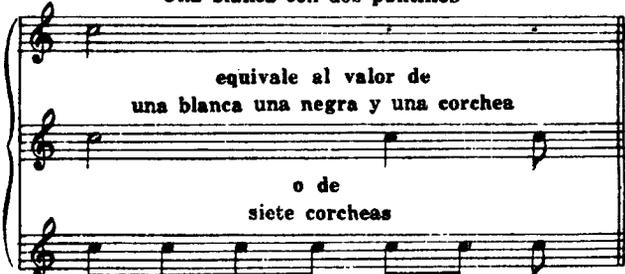
DEL DOBLE PUNTILLO

52. Pueden también colocarse dos puntillos después de una nota o de un silencio. El segundo puntillo aumenta la duración de la nota o del silencio la mitad del valor del primer puntillo, es decir, aumenta aún a la nota o al silencio la cuarta parte de su duración primitiva. (1)

Una blanca con dos puntillos

equivale al valor de
una blanca una negra y una corchea

o de
siete corcheas

Ej. 

53. Resulta, pues, que con el auxilio del doble puntillo se pueden obtener duraciones equivalentes a siete octavas partes del valor de cualquiera de las figuras de las notas. En el ejemplo que precede, la blanca con dos puntillos equivale a siete octavos de redonda.

EJERCICIOS

1° Indicar la relación de valor de cada una de las siguientes figuras de nota con puntillo con las figuras de nota simples. (2)

BLANCA CON PUNTILLO $\overset{\cdot}{\text{p}}$ · CORCHEA CON PUNTILLO $\overset{\cdot}{\text{c}}$ · FUSA CON PUNTILLO $\overset{\cdot}{\text{f}}$

2° Indicar la relación de valor de cada una de las siguientes figuras de nota con doble puntillo con las figuras de nota simples.

BLANCA CON DOS PUNTILLOS $\overset{\cdot\cdot}{\text{p}}$ · CORCHEA CON DOS PUNTILLOS $\overset{\cdot\cdot}{\text{c}}$

(1) Aún se podrían añadir, lo que raras veces acontece, un tercero y hasta un cuarto puntillo: el tercer puntillo valdría, pues, la mitad del segundo y el cuarto la mitad del tercero.

(2) Para facilitar la demostración llamamos nota o valor simple, al representado por una figura de nota sin puntillo y mientras no forme parte de un tresillo. (Véase para el tresillo la lección que sigue).

DEL TRESILLO

14ª Lección.

54. El **TRESILLO** es la **división ternaria** de una figura de nota.

55. Ya hemos visto anteriormente (§ 10) que el valor de una figura de nota es divisible por dos (cuya división se llama **binaria**); pero hasta ahora no conocíamos ningún signo para dividir la duración de una figura de nota en tres partes iguales.

Esta división se obtiene por medio del **tresillo** y se llama **división ternaria**.

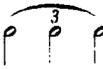
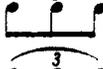
56. A fin de no aumentar los signos que sirven para escribir la música, lo cual haría difícil su lectura, se emplean para representar el tresillo, las mismas figuras de duración que ya conocemos. Solamente que tres de estas figuras (o un número de figuras equivalente a la misma suma de valor) empleadas en una división ternaria, tienen igual valor que dos de las mismas empleadas en una división binaria.

Se escribe la cifra 3 encima o debajo del tresillo, cuya cifra es suficiente para indicar la división ternaria.

Ej.  Este tresillo de corcheas equivale a una negra.
Cada corchea vale por consiguiente el tercio de una negra.

57.

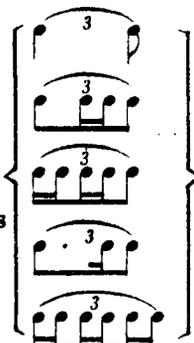
TABLA DE LOS VALORES DE LAS NOTAS EN TRESILLO

LA REDONDA	o	vale: 3 blancas..... en tresillo	
LA BLANCA	o	— 3 negras.....	
LA NEGRA	o	— 3 corcheas.....	
LA CORCHEA	o	— 3 semicorcheas.....	
LA SEMICORCHEA	o	— 3 fusas.....	
LA FUSA	o	— 3 semifusas.....	

58. Puede un tresillo no formar un grupo de tres notas iguales, con tal que la suma de sus duraciones sea equivalente a la de tres notas iguales.

EJEMPLO

TRESILLOS
en notas
de
diferentes duraciones



Suma de duración
equivalente a
un tresillo de corchea



o a una
negra simple



59. Los silencios pueden también formar parte del tresillo; en este caso su valor debe ser igual al de las notas que reemplacen.

EJEMPLO

Aquí la pausa de corchea reemplaza la corchea

Aquí la pausa de negra reemplaza la negra

DEL SEISILLO

60. El SEISILLO es la reunión en un solo grupo de dos tresillos inmediatos.

En vez de indicar con un 3 cada tresillo por separado, se escribe con un 6 colocado encima del grupo entero.

EJEMPLO

en lugar de

en lugar de

61. Es preciso no confundir el seisillo con el tresillo en el cual cada nota está dividida en dos.

El primero  es la división ternaria de las notas de un grupo binario 

El segundo  es la división binaria de las notas de un grupo ternario  (Este forma parte de los tresillos como ya hemos tratados en el (§58).

DE LAS DIVISIONES IRREGULARES

62. A veces se presentan unos grupos que dividen irregularmente una figura de nota.

Estos grupos compuestos de un número de notas impar, como por ejemplo de 5, de 7, de 9, etc., son representados por la especie de nota par que proporciona la división más análoga e indicados siempre por una cifra sobrepuesta al grupo.

EJEMPLO

equivale a

equivale a

B.A.4.

equivale a

EJERCICIOS

1º Escribir algunos tresillos de corcheas que equivalgan a la duración de los siguientes valores.



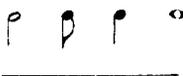
2º Escribir varios tresillos unos con valores desiguales y otros conteniendo silencios, equivalentes a la duración de las figuras siguientes.



3º Escribir seisillos que sean equivalentes a la duración de las siguientes figuras.



4º Escribir algunos grupos de 5, 7, 9 y 11 notas, que equivalgan a la duración de las figuras siguientes.



DE LA LIGADURA

15º Lección.

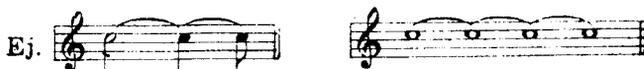
63. La **LIGADURA** ⁽¹⁾ es un signo que une dos notas de un mismo sonido y casi siempre de un mismo nombre, aunque sean de diferente duración.

Este signo indica la unión del valor de la segunda nota al valor de la primera. Se dice entonces que las dos notas son **ligadas**.



El primer ejemplo expresa una duración igual a una blanca y una corchea. El segundo ejemplo expresa una duración igual a dos redondas.

64. Igualmente pueden ligarse unas a otras más de dos notas consecutivas.



65. La **ligadura** es indispensable para obtener las duraciones que no se pueden escribir por medio de los signos de que ya hemos hablado anteriormente.

EJERCICIOS

1º Escribir por medio de notas ligadas valores equivalentes:

- a cinco corcheas.
- a tres redondas y una blanca.
- a dos redondas y tres corcheas.
- a una blanca, una corchea y una semicorchea.

2º Hacer una recapitulación de esta primera parte y ejercitarse después en examinar sobre una página de música, todos los signos de los cuales se ha tratado hasta aquí.

FIN DE LA PRIMERA PARTE

(1) Hablamos aquí de la ligadura solamente como signo de duración: más adelante veremos su significado como signo de acentuación.

SEGUNDA PARTE

LA ESCALA - LOS INTERVALOS

DE LA ESCALA DIATONICA

1º Lección.

66. Se llama **ESCALA DIATONICA** una sucesión de sonidos, dispuestos por movimiento conjunto y según las leyes de la tonalidad. (1)

Sucediéndose las siete notas de esta manera: **do, re, mi, fa, sol, la, si**, (cuyo orden ya hemos dado a conocer en el párrafo 15) y añadiendo a dichas notas un octavo sonido, tendremos formada la **escala diatónica**.

Este octavo sonido es la primera nota repetida en la octava superior.



El **do**, nota final de esta serie, puede ser igualmente la nota inicial de otra nueva serie, semejante a la primera, pero más aguda.



A las notas de la escala se les da también el nombre de **GRADOS**.

TONO Y SEMITONO

67. Los **grados** o notas de la escala no guardan igual espacio entre sí: entre unos la distancia es mayor, entre otros es menor.

La distancia mayor se llama **TONO**.

La distancia menor se llama **SEMITONO**.

(1) Se tratará de la tonalidad en la 3ª parte.

68. El TONO existe:

	entre el 1er. grado y el 2º grado	
—	2º	— 3er. —
—	4º	— 5º —
—	5º	— 6º —
—	6º	— 7º —

El SEMITONO se halla:

	entre el 3er. grado y el 4º grado.
—	7º — 8º —



69. La escala diatónica consta, pues, de 5 tonos y 2 semitonos.

Veremos, más adelante, que la escala diatónica, no solo puede empezar por el do, sino por cualquier otra nota.

EJERCICIOS

Reproducir la escala escrita en los ejemplos que preceden e indicar entre qué grados se colocan los tonos y semitonos.

DE LA DIVISION DEL TONO

SEMITONO DIATONICO Y SEMITONO CROMATICO

2ª Lección.

70. El tono se divide en dos semitonos.

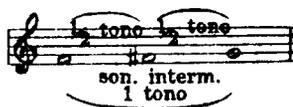
Entre dos notas separadas por un tono, por ejemplo, do-re, existe un sonido intermedio.

De la nota do a ese sonido intermedio, hay un semitono.

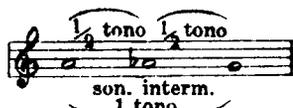
De ese sonido intermedio a la nota re, hay otro semitono.

El sonido intermedio puede obtenerse:

1º Subiendo el sonido de la nota inferior por medio de un sostenido \sharp (El sostenido sube un semitono el sonido de la nota delante de la cual se coloca).



2º Bajando el sonido de la nota superior por medio de un bemol \flat . (El bemol baja un semitono el sonido de la nota delante de la cual se coloca).



El sonido intermedio puede colocarse siempre entre dos sonidos separados por un tono; por consiguiente, el tono puede siempre dividirse en dos semitonos.

SEMITONO DIATONICO — SEMITONO CROMATICO

71. Los dos semitonos que forman un tono no son iguales: uno es mayor que el otro.

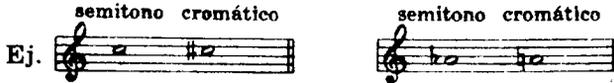
El menor se llama SEMITONO DIATONICO.

El mayor se llama SEMITONO CROMATICO. (1)

El SEMITONO DIATONICO es el que existe entre dos notas de diferentes nombre (o sea de grado a grado).

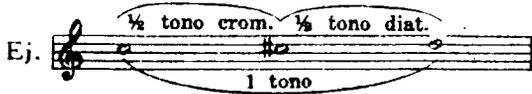


El SEMITONO CROMATICO es el que existe entre dos notas de un mismo nombre, pero estando una de ellas alterada (o sea de un grado al mismo grado alterado).



72. Se vé por lo que precede que el tono contiene siempre dos semitonos de diferente naturaleza: uno diatónico y otro cromático.

Si se pasa del do al re subiendo la nota inferior por medio del sostenido, el semitono cromático se presenta antes que el diatónico.



Si se pasa del do al re bajando la nota superior, tiene lugar lo contrario; el semitono diatónico se presenta antes que el cromático.



73. OBSERVACION. — El tono se divide en 9 partes iguales; cada una de estas partes se llama COMA. Es la menor diferencia apreciable al oído entre dos sonidos. (2)

El semitono diatónico, que es el menor, vale 4 comas, es decir $\frac{4}{9}$ de tono.

El semitono cromático, que es el mayor, vale 5 comas, es decir $\frac{5}{9}$ de tono.

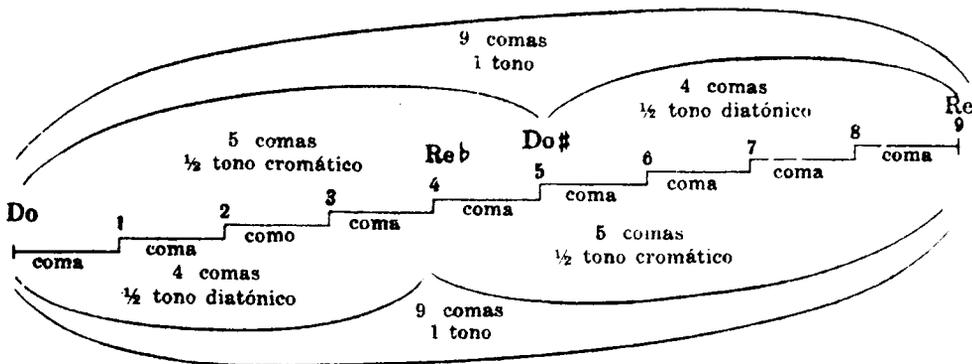
(1) Sobre este punto los físicos no están de acuerdo con los músicos.

(2) Algunos pretenden que el tono se divide en cinco comas; según las leyes de la acústica hay varias especies de comas, etc.; pero estos hechos, así como las consideraciones que llevan consigo, no tienen importancia alguna desde el punto de vista práctico de la música.

La distancia de una coma se halla, pues, entre el sonido sostenido y el sonido bemolado que dividen el tono.

El sonido sostenido es una coma más agudo que el sonido bemolado.

EJEMPLO



74. En este ejemplo la línea angulosa representa la distancia que separa el do del re.

Cada uno de los nueve escalones de esta línea, representa una coma.

Se vé por consiguiente:

1º Que de do a do sostenido, semitono cromático, hay cinco comas, y que de do sostenido a re, (1) semitono diatónico, hay cuatro comas.

2º Que de do a re bemol, semitono diatónico, hay cuatro comas, y de re bemol a re, semitono cromático, hay cinco comas.

3º Que de re bemol a do sostenido, hay una coma.

75. En los instrumentos en que se ha de producir el sonido, como el violín, el violoncelo, etc., el ejecutante llevado por el sentimiento melódico se somete involuntariamente a esta diferencia.

En los instrumentos de sonidos fijos, como el piano o el órgano, se ha adoptado el acorde temperado o temperamento. Estando los dos semitonos tan próximos uno de otro, reparten, el tono en dos partes iguales, dando el mismo sonido y ejecutándose con la misma tecla.

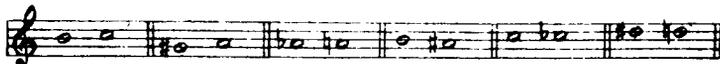
El temperamento favorece la enarmonía de la cual trataremos en el capítulo siguiente.

EJERCICIOS

1º Escribir la nota sostenida y la bemolada que forman semitono entre las notas siguientes.



2º Indicar de que especie son los semitonos que se hallan entre las notas inmediatas siguientes.



(1) Se llama algunas veces nota natural la que ni es sostenida ni bemolada; así, se podría decir "de Do sostenido a Re natural." La palabra natural nos parece superflua, puesto que sólo debe especificarse la alteración que afecta a una nota; por consiguiente cuando no se especifica se comprende que la nota no es alterada.

DE LA ENARMONIA

3^o Lección.

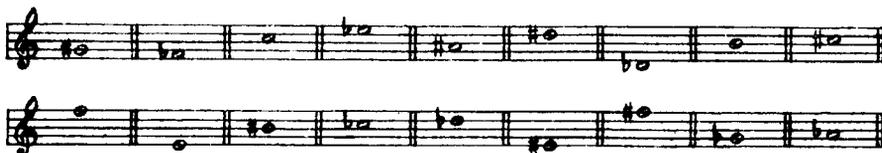
76. La **ENARMONIA** es la relación, la especie de sinonimia existente entre dos notas de diferente nombre, pero afectas ambas a un mismo sonido: (1) do \sharp y re \flat , mi y fa \flat , forman, pues, una **ENARMONIA**.



Las notas que forman la **enarmonía** se llaman **NOTAS ENARMONICAS**: (2) do \sharp y re \flat son por consiguiente **enarmónicas** una de la otra; siendo do \sharp **nota enarmónica** de re \flat , y re \flat **nota enarmónica** de do \sharp .

EJERCICIO

Escribir al lado de cada una de las siguientes notas, la que forma **enarmonía** con ella.



DE LOS INTERVALOS

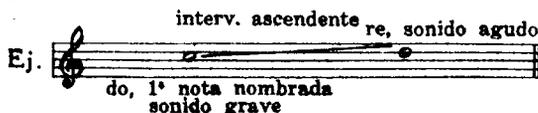
4^o Lección.

77. Se llama **INTERVALO** la distancia que separa dos sonidos.

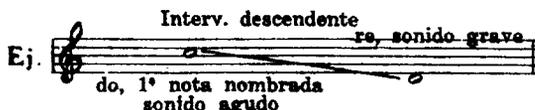
Los intervalos se miden por el número de grados que contienen, incluso, el sonido agudo y el grave. El número de grados está expresado por el nombre del intervalo.

78. El intervalo puede ser **ASCENDENTE** o **DESCENDENTE**.

Es **ASCENDENTE** cuando se mide del grave al agudo. (Cuando la primera nota que se nombra representa el sonido grave).



Es **DESCENDENTE** cuando se mide del agudo al grave. (Cuando la primera nota que se nombra representa el sonido agudo).



Mientras no se advierta lo contrario, se considerará siempre el intervalo como **ASCENDENTE**.

(1) Por consecuencia natural del temperamento del cual hemos hablado en la lección anterior.

(2) Se les llama también **notas sinónimas**.

79. Se llama **UNISONO** el mismo sonido producido por varias voces o instrumentos; por consiguiente el unísono no es un intervalo. (1)

80.

NOMBRES DE LOS INTERVALOS

El intervalo que contiene 2 grados
se llama
SEGUNDA



El intervalo que contiene 3 grados
se llama
TERCERA



El intervalo que contiene 4 grados
se llama
CUARTA



El intervalo que contiene 5 grados
se llama
QUINTA



El intervalo que contiene 6 grados
se llama
SEXTA



El intervalo que contiene 7 grados
se llama
SEPTIMA



El intervalo que contiene 8 grados
se llama
OCTAVA



El intervalo que contiene 9 grados
se llama
NOVENA



El intervalo que contiene 10 grados
se llama
DECIMA



81. Si el intervalo fuese descendente, en-lugar de contar el número de grados que contiene partiendo del sonido grave, se contarán partiendo del sonido agudo.

Intervalo descendente
Ej. de
SEXTA



(1) De un sonido al mismo sonido no hay intervalo: lo mismo en geometría: de un punto al mismo punto no hay distancia.

EJERCICIOS

1º Reproducir la tabla de los nombres de los intervalos tomando como punto de partida la nota re para la primera columna y la nota la para la segunda.

2º Indíquese el intervalo que separa la dos notas unidas por una línea curva, en el siguiente ejercicio.



(Siguen los Intervalos)

DE LOS INTERVALOS SIMPLES Y COMPUESTOS (1)

5º Lección.

82. Llámase **INTERVALO SIMPLE**, al que no excede la extensión de una octava; por lo tanto:

La SEGUNDA	}	son INTERVALOS SIMPLES.
La TERCERA		
La CUARTA		
La QUINTA		
La SEXTA		
La SEPTIMA		
La OCTAVA		

83. Llámase **INTERVALO COMPUESTO**, al que excede la extensión de una octava, por consiguiente:

La NOVENA	}	son INTERVALOS COMPUESTOS.
La DECIMA		
La UNDECIMA		

El intervalo se puede doblar a una o más octavas del intervalo simple.



(1) En la edición francesa el autor llama *redoublés* a los intervalos compuestos, y expone sus razones por medio de la siguiente nota: "En lugar de *redoublés* (doblados) se dicen a veces *composés* (compuestos); pero nosotros no hemos querido emplear esta última denominación, por parecernos que no dá suficiente idea de lo que debe expresar."

84. Para hallar el intervalo simple de un intervalo compuesto, se debe rebajar tantas veces como sea necesario la cifra 7 del número de grados contenidos en este intervalo, hasta que resulte un residuo que no sea mayor a 8. Este residuo expresará el intervalo simple.

EJEMPLO

Para hallar el intervalo simple de la 16ª, se rebajará dos veces 7, es decir 14: el residuo será 2. La 16ª será, pues, una **segunda** doblada o elevada a dos octavas.

Ej.

85. Para hallar el intervalo compuesto de un intervalo simple, se debe añadir al número de grados que contiene este intervalo, tantas veces la cifra 7 como octavas se quiera doblar.

EJEMPLO

Para doblar la **tercera** a una octava, se añadirá al 3 la cifra 7, lo que dará la **décima**.

Ej.

Para doblar la **tercera** a dos octavas, se añadirá al 3 dos veces la cifra 7, es decir, 14, lo que dará por resultado la **décimaséptima**.

Ej.

EJERCICIOS

1º Indicar los intervalos simples de los siguientes intervalos compuestos.

Ej.

2º Indicar los intervalos compuestos de los siguientes intervalos simples.

Ej.

DE LAS CALIFICACIONES DE LOS INTERVALOS

6ª Lección.

86. Aunque los intervalos contengan un mismo número de grados, no son siempre iguales entre sí; por ejemplo, de do a mi, media una tercera, como igualmente media una tercera, entre el do sostenido y el mi o entre el do sostenido y el mi bemol, puesto que estos intervalos contienen siempre tres grados.



A pesar de ésto, estas terceras no son iguales, puesto que de do a mi, hay dos tonos; de do sostenido a mi, un tono y un semitono diatónico y de do sostenido a mi bemol dos semitonos diatónicos.

Hay pues, varias especies de segundas, terceras, cuartas, etc.

87. Para distinguir esas diferentes especies, existen las siguientes calificaciones:

MENOR — MAYOR — JUSTA — DISMINUIDA Y AUMENTADA.

(Existen también las calificaciones de **SUBDISMINUIDA Y SUPERAUMENTADA**; pero estas especies raramente se usan).

He aquí la tabla de las calificaciones que pertenecen a cada intervalo.

La SEGUNDA puede ser	menor	mayor	aumentada
La TERCERA —	disminuida	menor	mayor	aumentada
La CUARTA —	disminuida	justa	aumentada
La QUINTA —	disminuida	justa	aumentada
La SEXTA —	disminuida	menor	mayor	aumentada
La SEPTIMA —	disminuida	menor	mayor	aumentada
La OCTAVA —	disminuida	justa	aumentada

El intervalo compuesto lleva siempre las mismas calificaciones que el intervalo simple de donde procede.

OBSERVACIONES. — 1ª A los intervalos que admiten las calificaciones de mayor y menor, no se les puede aplicar la de justa y viceversa.

2ª La SEGUNDA es el único intervalo que no puede ser disminuido, y la SEPTIMA es el único que no puede ser aumentado.

3ª El intervalo disminuido es siempre más pequeño que el intervalo menor o justo.

4ª El intervalo aumentado es siempre más grande que el intervalo mayor o justo. (Comprobar estas observaciones en la precedente tabla.)

Se vé por lo que llevamos dicho que el intervalo toma su nombre del número de grados que contiene, y su calificación del número de tonos y semitonos que separan estos grados.

EJERCICIO

Reproducir la tabla de las calificaciones que corresponden a cada intervalo.

(Siguen los Intervalos)

DE LA COMPOSICION DE LOS INTERVALOS

7^a Lección.

88. Damos a continuación la tabla de la composición de los intervalos (por tonos y semitonos), presentando después una mnemónica para que se pueda retener fácilmente en la memoria.

TABLA DE LA COMPOSICION DE LOS INTERVALOS (1)

segundas	La segunda disminuida no es más que la armonía (♯76). Esta segunda es inadmisibles como intervalo superior, puesto que se cruzarían los dos sonidos	menor 1 semitono diatónico	mayor 1 tono	aumentada 1 tono y 1 semitono cromático
terceras	disminuida 2 semitonos diatónicos	menor 1 tono y 1 semitono diatónicos	mayor 2 tonos	aumentada 2 tonos y 1 semitono cromático
cuartas	disminuida 1 tono y 2 semitonos diatónicos	justa 2 tonos y 1 semitono diatónico		aumentada 2 tonos y 1 semitono diatónico y 1 semitono cromático ó 3 tonos (2) Entonces se llama tritono
quintas	disminuida 2 tonos y 2 semitonos diatónicos	justa 3 tonos y 1 semitono diatónico		aumentada 3 tonos y 1 semitono diatónico y 1 semitono cromático 4 tonos (2)
sextas	disminuida 2 tonos y 3 semitonos diatónicos	menor 3 tonos y 2 semitonos diatónicos	mayor 4 tonos y 1 semitono diatónico	aumentada 4 tonos y 1 semitono diatónico y 1 semitono cromático
séptimas	disminuida 3 tonos y 3 semitonos diatónicos	menor 4 tonos y 2 semitonos diatónicos	mayor 5 tonos y 1 semitono diatónico	La séptima aumentada podría explicarse teóricamente, pero en la práctica está absolutamente en desuso
octavas	disminuida 4 tonos y 3 semitonos diatónicos	justa 5 tonos y 2 semitonos diatónicos		aumentada 6 tonos y 1 semitono diatónico y 1 semitono cromático

(1) Algunos teóricos de gran autoridad aplican a la 4^a y a la 5^a las calificaciones de menor y de mayor excluyéndoles la de justa. Las razones sobre que fundan su opinión son dignas de ser consideradas, no obstante, nosotros nos hemos conformado al uso establecido en el Conservatorio.

Desde el punto de vista práctico esta cuestión no tiene importancia alguna; sin embargo, bueno será saber a que especie de cuartas y quintas se aplican las calificaciones de mayor y de menor.

La cuarta menor

La cuarta mayor

La quinta menor

La quinta mayor

es nuestra

es nuestra

es nuestra

es nuestra

cuarta justa

cuarta aumentada

quinta disminuida

quinta justa

Véase la nota (g) al final de la obra

(2) El total es el mismo. La diferencia en la manera de expresarse es motivada por los grados intermedios que separan las dos notas que forman en el intervalo. Así, para la cuarta aumentada que se coloca en la escala menor entre el 4^o y 7^o grado se enunciará por 2 tonos, 1 semitono diatónico y 1 semitono cromático, si la sexta de la escala es menor; y si al contrario la sexta de la escala es mayor, se dirá 3 tonos. (Véase para la escala menor la 3^a parte, 8^a y 9^a lección..)

MNEMONICA

para retener fácilmente en la memoria la composición de los intervallos

A—REGLAS CONCERNIENTES A LOS INTERVALLOS

MENORES, MAYORES Y JUSTOS

89. 1° Los tonos y semitonos, contenidos en un intervalo menor, mayor o justo, sumados todos juntos, deben dar un total inferior de 1 a la cifra que representa el intervalo.

2° Los intervallos mayores o justos tienen 1 semitono diatónico.

3° Los intervallos menores tienen 2 semitonos diatónicos.

EXCEPCIONES — La 2ª y la 3ª mayores no tienen semitonos.

La 2ª y la 3ª menores no tienen más que un semitono.

La 8ª justa tiene dos semitonos.

EJEMPLOS

Para hallar la composición de la quinta justa, ya sabemos:

1° Que el número de tonos y semitonos debe ser inferior de 1 a la cifra 5 que representa la quinta; este número será, pues, el 4.

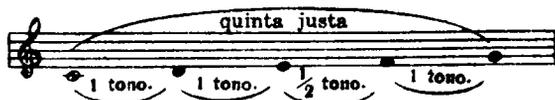
2° Que el intervalo justo tiene 1 semitono diatónico.

Luego, si 4 es el total de los tonos y semitonos, si el intervalo justo tiene 1 semitono, la quinta justa contiene pues:

3 tonos

y 1 semitono diatónico

Total 4, número inferior de 1 a la cifra 5
que representa la quinta.



B.A.4.

B—REGLA UNICA Y SIN EXCEPCION

CONCERNIENTE A LOS INTERVALOS AUMENTADOS

90. El intervalo aumentado tiene siempre un semitono cromático más que el intervalo mayor o justo.

EJEMPLO

Para hallar la composición de la quinta aumentada, sabemos ya que se debe añadir un semitono cromático a la composición de la quinta justa. Luego, si la quinta justa contiene 3 tonos y 1 semitono diatónico, la quinta aumentada contendrá 3 tonos, 1 semitono diatónico y 1 semitono cromático. (1)



El intervalo supraumentado tiene siempre un semitono cromático más que el intervalo aumentado.

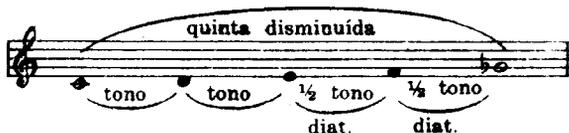
C—REGLA UNICA Y SIN EXCEPCION

CONCERNIENTE A LOS INTERVALOS DISMINUIDOS

91. El intervalo disminuido tiene siempre un semitono cromático menos que el intervalo menor o justo.

EJEMPLO

Para hallar la composición de la quinta disminuida, ya sabemos que se debe rebajar un semitono cromático de la composición de la quinta justa. Luego, si la quinta justa contiene 3 tonos y 1 semitono diatónico, la quinta disminuida contendrá 2 tonos y 2 semitonos diatónicos. (2)



El intervalo subdisminuido tiene siempre un semitono diatónico menos que el intervalo disminuido.

(1) Obsérvese que el semitono cromático no se enuncia separadamente sino en los intervalos aumentados.

(2) Téngase presente que el tono se compone de un semitono diatónico y de un semitono cromático. Luego, si se rebaja del tono el semitono cromático, quedará solamente el semitono diatónico. Esto dará como resultado que el intervalo disminuido tendrá 1 tono menos y 1 semitono diatónico más que el intervalo justo o mayor.

Para la composición de los intervalos compuestos, véase la nota (h) al final de la obra.

EJERCICIO

Buscar la composición de cada uno de los intervalos de la tabla por medio de la mnemónica, practicando las mismas operaciones que en los ejemplos precedentes.

SIGUE LA MISMA LECCION

92. Es indispensable conocer el intervalo que se halla entre dos notas cualesquiera y su naturaleza, sean o no dichas notas alteradas.

Este conocimiento se adquiere fácilmente por la práctica; pero al principio ofrece algunas dificultades que trataremos de allanar.

MEDIO PARA CONOCER EL INTERVALO QUE SE HALLA ENTRE DOS NOTAS

93. Si ninguna de las dos notas estuviese alterada, bastará recordar que en la escala sólo existen dos semitonos diatónicos, uno de mi a fa y el otro de si a do. Luego, será fácil conocer si dichos semitonos o uno de ellos o ninguno, se hallan entre las dos notas que forman el intervalo que se busca.

Sabiendo el número de los semitonos, se hallará la naturaleza del intervalo recordando la precedente tabla (§88).

EJEMPLO

D — ¿Qué intervalo existe de do a si?



1º Hay siete grados; es por lo tanto una séptima.

2º Entre estos grados, no hay más que el semitono mi-fa; es por lo tanto una séptima mayor. (Compruébese en la tabla. § 88).

94. Si las dos notas, o una de ellas, fuesen alteradas, se suprimirán mentalmente esas alteraciones, buscando la naturaleza del intervalo como en el párrafo anterior; después, al reponer estas alteraciones, (mentalmente se entiende), se ha de tener en cuenta el efecto que estas mismas producen sobre el intervalo inalterado ya conocido. Así:

1º El intervalo inalterado se ampliará un semitono cromático, elevando su nota aguda por medio de un accidente ascendente, o bajando su nota grave por medio de un accidente descendente.

Toma entonces la calificación inmediata superior, esto es, **mayor** en vez de **menor**, **aumentado** en vez de **justo** o **mayor**.

Resultará el intervalo ampliado 2 semitonos cromáticos, si al mismo tiempo que es elevada la nota aguda, es también bajada la nota grave.

Ej. 

(2 setimonos diatónicos) (ampliadas 1 semitono cromático) (ampliada 2 semitonos cromáticos)

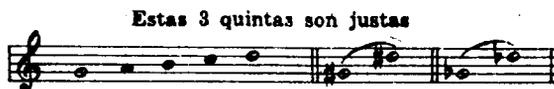
2º El intervalo inalterado se reducirá un semitono cromático, bajando su nota aguda por medio de un accidente descendente, o subiendo su nota grave por medio de un accidente ascendente. Toma entonces la calificación inmediata inferior, esto es, **menor** en vez de **mayor**, **disminuído** en vez de **justo** o **menor**.

Resultará el intervalo reducido 2 semitonos cromáticos, si al mismo tiempo que es bajada la nota aguda, es también subida la nota grave.

Ej. 

(1 semitono diatónico) (reducidas 1 semitono cromático) (reducida 2 semitonos cromáticos)

3º Si tanto la nota grave como la aguda fuesen alteradas, ambas por accidentes de la misma especie, la distancia entre dichas notas sería la misma y el intervalo conservaría la misma calificación.

Ej. 

Estas 3 quintas son justas
(1 semitono diatónico)

95. Por este mismo medio se conoce cual es la nota que, sobre otra nota, produce un intervalo dado.

EJEMPLO

E — ¿Cuál es la tercera mayor de si?

La tercera de si, es re.



(1 semitono diatónico)

Pero esta tercera es menor puesto que contiene un semitono, (compruébese § 88).
Para transformarla en tercera mayor, es necesario subir por medio de un sostenido el re, nota superior.

La tercera mayor de si será, pues, re sostenido.

OBSERVACION. — No se hallan comprendidos todos los intervalos en la escala diatónica. Más adelante (3ª parte, 10ª lección, § 148), se verá la tabla completa de los intervalos que se hallan en las escalas mayor y menor.

EJERCICIOS

1º Designar los intervalos que se hallan entre las notas siguientes.



2º Designar, encima de las notas siguientes, las notas que forman los intervalos indicados.



INVERSION DE LOS INTERVALOS

8ª Lección.

96. **INVERTIR UN INTERVALO**, es trocar la posición respectiva de los dos sonidos que lo forman, de modo que el sonido grave del intervalo que se ha de invertir pase a ser el sonido agudo de la inversión.

97. Se practica la inversión de un intervalo:

Ya sea trasponiendo el sonido grave de dicho intervalo a la octava superior.

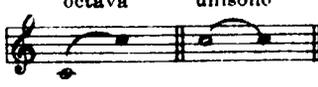


O bien trasponiendo el sonido agudo de dicho intervalo a la octava inferior.



98. Solamente los intervalos simples pueden ser invertidos. Los intervalos compuestos no pueden serlo, por que la nota grave del intervalo que se habría de invertir, traspuesta a la octava superior, quedaría nota grave de la inversión, y lo mismo pasaría con la nota aguda que traspuesta a la octava inferior, quedaría nota aguda.

99. En la inversión, se trasforman los intervallos de la manera siguiente:

El UNISONO	pasa a ser	OCTAVA	
La SEGUNDA	—	SEPTIMA	
La TERCERA	—	SEXTA	
La CUARTA	—	QUINTA	
La QUINTA	—	CUARTA	
La SEXTA	—	TERCERA	
La SEPTIMA	—	SEGUNDA	
La OCTAVA	—	UNISONO	

El unísono se invierte también a pesar de no ser intervalo. Subiendo o bajando uno de sus dos sonidos, se obtiene la octava.

100. Por la inversión:

Los intervallos	DISMINUIDOS	pasan a ser	AUMENTADOS
—	MENORES	—	MAYORES
—	MAYORES	—	MENORES
—	AUMENTADOS	—	DISMINUIDOS
Solamente los intervallos	JUSTOS	permanecen	JUSTOS

TABLA DE LOS INTERVALOS INVERTIDOS

	octava justa	octava disminuída	séptima mayor	septima menor	séptima disminuída	sexta aumentada	sexta mayor	sexta menor
Inversiones								
Intervalos que se han de invertir	unísono	intervalo cromático	segunda menor	segunda mayor	segunda aumentada	tercera disminuída	tercera menor	tercera mayor
	sexta disminuída	quinta aumentada	quinta justa	quinta disminuída	cuarta aumentada	cuarta justa	cuarta disminuída	tercera aumentada
Inversiones								
Intervalos que se han de invertir	tercera aumentada	cuarta disminuída	cuarta justa	cuarta aumentada	quinta disminuída	quinta justa	quinta aumentada	sexta disminuída
	tercera mayor	tercera menor	tercera disminuída	segunda aumentada	segunda mayor	segunda menor	intervalo cromático	unísono
Inversiones								
Intervalos que se han de invertir	sexta menor	sexta mayor	sexta aumentada	séptima disminuída	séptima menor	séptima mayor	octava disminuída	octava justa

MNEMONICA

para hallar fácilmente la inversión de los intervalos

101. Sumada la cifra que representa el intervalo que se ha de invertir con la que representa la inversión, deben dar por resultado 9.

EJEMPLO

	unísono							
Intervalos	1	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°
Inversiones	8°	7°	6°	5°	4°	3°	2°	unísono
Total	9	9	9	9	9	9	9	9

EJERCICIOS

1° Reproducir la tabla de los intervalos invertidos tomando por punto de partida el re en lugar del do.

2° Trazar sobre un pentagrama superior las notas que forman las inversiones de los intervalos siguientes, indicando el nombre y la calificación de cada inversión.

DE LOS INTERVALOS CONSONANTES Y DISONANTES

9ª Lección.

102. Dos notas emitidas simultáneamente forman un **INTERVALO ARMONICO**.

103. Los **intervalos armónicos** se dividen en **INTERVALOS CONSONANTES CONSONANCIAS** y en **INTERVALOS DISONANTES o DISONANCIAS**.

Tan solo los **intervalos consonantes** se subdividen en varias especies.

TABLA DE LOS INTERVALOS CONSONANTES.

Y DE SUS SUBDIVISIONES (1)

CONSONANCIAS perfectas	{	octava justa quinta justa
CONSONANCIAS imperfectas	{	tercera menor tercera mayor sexta menor sexta mayor
CONSONANCIA mixta	{	cuarta justa
CONSONANCIAS atractivas	{	Cuarta aumentada quinta disminuida (2)

Todos los demás intervalos son **disonantes**.

EJERCICIO

Escribir encima de cada uno de los siguientes intervalos, si es consonante o disonante, indicando al lado de cada consonancia, a que especie pertenece.

FIN DE LA SEGUNDA PARTE

(1) Esta clasificación pertenece a Mr. François Bazin. (Véase su curso de armonía, 1ª lección pág. 3).

(2) Nos limitaremos a declarar un hecho. Entrar en explicaciones sobre esta materia sería usurpar los derechos a la armonía y transponer los límites que nos hemos trazado al escribir la presente obra

TERCERA PARTE

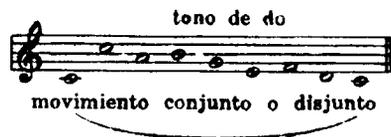
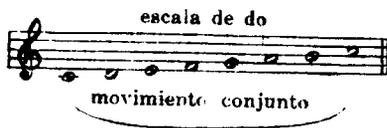
LA TONALIDAD

104. La **TONALIDAD** es el conjunto de leyes que rigen la constitución de las escalas.

Tomada en sentido más concreto, la **tonalidad** o **tono** indica la **unión de los sonidos** que forman la escala diatónica.

105. El **TONO** y la **ESCALA** expresan ambos la misma unión de sonidos; solamente que en la escala estos sonidos deben sucederse por **movimiento conjunto**, y en el tono pueden sucederse por **movimiento conjunto o disjunto**.

EJEMPLO



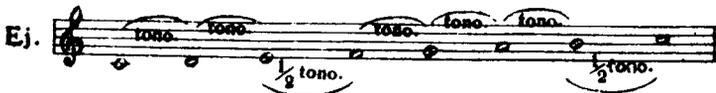
DE LA GENERACION DE LA ESCALA DIATONICA

1ª Lección.

106. Vamos a estudiar las leyes de la tonalidad, y por consiguiente, aprenderemos a formar las escalas, para cuyo objeto nos podrá servir de punto de partida cualquier nota de la escala general.

Pero examinemos de nuevo la escala diatónica que ya conocemos.

Las ocho notas que forman dicha escala están dispuestas de esta manera: **dos tonos consecutivos, un semitono, tres tonos consecutivos y un semitono.**



Esta disposición no es efecto de la casualidad o del capricho, sino el resultado de la resonancia natural de los cuerpos sonoros. (1)

(1) Véase la nota (i) al final de la obra.

107. Un cuerpo sonoro puesto en vibración, deja percibir un sonido principal (sonido generador que será la primera nota de la escala) y dos sonidos más secundarios llamados armónicos o concomitantes.

Uno de estos dos sonidos está una 12ª más alto que el sonido generador, y el otro una 17ª.



Estos dos intervallos compuestos (12ª y 17ª) reducidos a intervallos simples, pasan a ser 3ª mayor y 5ª justa del sonido generador. Percibidos estos tres sonidos simultáneamente, constituyen el acorde perfecto mayor. (1)



Este acorde, base de la escala, no basta para formarla enteramente. Para completarla es necesario agregar al primer acorde do-mi-sol otros nuevos acordes.

Estos nuevos acordes dependerán del primero, y por esto, deben:

1º Ser engendrados, como el mismo, por la resonancia del cuerpo sonoro.

2º Contener una nota que pertenezca al grupo principal, al cual los una por medio de esta misma comunidad.

3º No contener nota alguna en relación cromática con ninguna de las tres notas de dicho primer acorde. (La escala diatónica no puede contener dos notas en relación cromática).

Los acordes que únicamente llenan estas tres condiciones son los dos siguientes cuya generación indicaremos. (2)

Haciendo del sol, quinta justa (ascendente) del do, un nuevo sonido generador. obtendremos el nuevo acorde perfecto mayor que sigue:



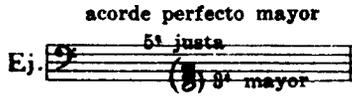
(1) Varios sonidos percibidos simultáneamente forman un acorde. El acorde perfecto mayor se compone de una 3ª mayor y de una 5ª justa formadas sobre la nota del bajo, llamada nota fundamental.

(2) Sería imposible hallar otros acordes perfectos mayores conteniendo una de las notas del acorde perfecto mayor principal, es decir, do-mi-sol, sin que contuviesen al mismo tiempo una de estas mismas notas alteradas, no pudiendo por consiguiente formar parte de la misma escala.

El mi, considerado como sonido generador, produciría como tercera mayor el sol, que estaría en relación cromática con el sol del acorde do-mi-sol.

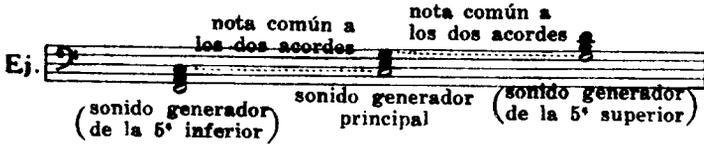
El sol, considerado como tercera de un acorde perfecto mayor, tendría como sonido generador el mi, que estaría en relación cromática con el mi del acorde do-mi-sol.

Haciendo del **do**, sonido generador principal, la quinta justa de un nuevo sonido generador que es el **fa**, obtendremos el nuevo acorde perfecto mayor que sigue:



Resulta pues que:

La escala está engendrada por los tres acordes perfectos mayores siguientes:



Escribiendo por movimiento conjunto los sonidos producidos por estos tres acordes, y empezando por la nota **do** (así como se ha indicado al principio de este párrafo), obtendremos la escala diatónica de la que ya hemos hablado.



Las notas que forman una escala diatónica se llaman **notas diatónicas**.

108. Esta escala está engendrada por los tres sonidos generadores **fa-do-sol**.

Por esta razón, dichos tres sonidos generadores se llaman **notas tonales** y ocupan el 1º, 4º y 5º grado de la escala.

EJERCICIO

Tomando una por una todas las notas de la escala diatónica que precede, indicar el puesto que ocupan en el acorde perfecto mayor del cual forman parte.

Indicar si la nota es sonido generador.

Si la nota es sonido armónico, indicar el sonido generador del cual ella dimana.

Si la nota forma parte de dos acordes perfectos mayores, describirla bajo estos dos aspectos.

DEL NOMBRE DE LOS GRADOS DE LA ESCALA

2ª Lección.

109. Cada uno de los sonidos puede ser el punto de partida, la primera nota de una escala, como veremos más adelante.

Para evitar toda confusión, ha recibido cada grado, sea cual fuere el nombre de la nota que lo represente, una denominación particular que caracteriza la posición que ocupa en la escala y las funciones que en la misma desempeña.

NOMBRES DE LOS GRADOS DE LA ESCALA

110.

El 1er grado se llama	TONICA
El 2º	— supertónica
El 3er	— MEDIANTE
El 4º	— subdominante
El 5º	— DOMINANTE
El 6º	— superdominante
El 7º	— NOTA SENSIBLE
El 8º	— OCTAVA o TONICA

El 1er. grado, sonido principal de la escala, se llama **TONICA** porque dá su nombre a la misma escala, a la tonalidad. Así, siendo do la tónica, nos hallaremos en la escala de do o en tono de do; siendo re la tónica, nos hallaremos en la escala de re o en tono de re.

El 5º grado, que es el de más importancia después de la tónica, se llama por esta razón **DOMINANTE**.

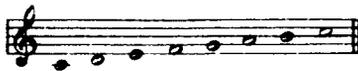
El 3er. grado, se llama **MEDIANTE**, por hallarse entre la tónica y la dominante, (unido a estos dos grados, completa el acorde perfecto, generador de la escala).

El 7º grado, se llama **NOTA SENSIBLE**, a causa de su tendencia que la lleva hacia la tónica de la que solo está separada por un semitono diatónico, (una 2ª menor). (1)

Los demás grados toman su nombre del lugar que ocupan relativamente a los grados principales que acabamos de mencionar.

EJERCICIO

Escribir encima de cada nota de la siguiente escala el nombre del grado que ocupa.



DEL TETRACORDO

3ª Lección.

111. El **TETRACORDO** (de las dos palabras griegas tétra cuatro y chorde cuerda), es la sucesión de cuatro sonidos conjuntos.

112. Estando compuesta la escala de ocho notas, contendrá pues dos **tetracordos**.

El primero, formado de las cuatro notas graves, se llama **tetracordo inferior**.

El segundo, formado de las cuatro notas agudas, se llama **tetracordo superior**.



Si examinamos este ejemplo, observaremos: (2)

1º Que estos dos **tetracordos** son exactamente iguales en la disposición de los sonidos que los componen, puesto que ambos están formados de dos tonos consecutivos seguidos de un semitono diatónico.

(1) Se llama **subtónica**, cuando está separada de un tono de la tónica, como se verá en el § 141, nota (2).

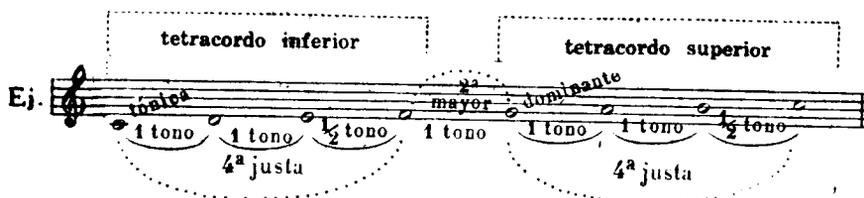
(2) Comprobar estas observaciones con el ejemplo que sigue.

2º Que la primera nota del tetracordo inferior es la tónica.

Que la primera nota del tetracordo superior es la dominante.

3º Que los dos tetracordos están separados por una segunda mayor; (es decir, que el fa, última nota del tetracordo inferior, está a una segunda mayor de distancia del sol, primera nota del tetracordo superior).

4º Que las dos notas extremas de cada tetracordo, do-fa, en el primero, y sol-do, en el segundo, están a un intervalo de distancia de cuarta justa.



113. Siendo exactamente iguales los dos tetracordos de esta escala, resulta:

1º Que el tetracordo inferior puede convertirse en tetracordo superior de una nueva escala, añadiéndole igualmente para completarla otro tetracordo.

2º Que el tetracordo superior puede convertirse en tetracordo inferior de una nueva escala, añadiéndole igualmente para completarla otro tetracordo.

EJERCICIO

Indicar en la siguiente escala el tetracordo inferior y el superior, el intervalo que los separa, el intervalo formado por las notas extremas de cada uno de ellos, en una palabra, reproducir de memoria el ejemplo precedente.



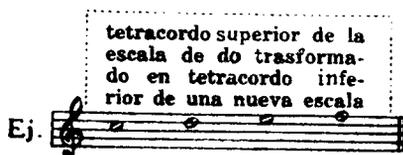
DEL ENCADENAMIENTO DE LAS ESCALAS

(ORDEN DE LOS SOSTENIDOS)

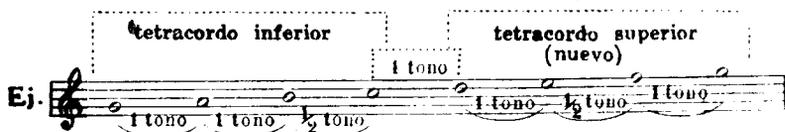
4ª Lección.

114. Vamos, ahora, a buscar una nueva tonalidad, transformando el tetracordo superior de la escala de do, en tetracordo inferior de otra escala.

Ya sabemos que este tetracordo, está formado de cuatro notas que son: Sol-La-Si-Do.



Para completar esta nueva escala, se debe añadir un nuevo tetracordo formado por los cuatro grados ascendentes que siguen inmediatamente al tetracordo inferior, cuyas notas son: **Re-Mi-Fa-Sol**.



115. No obstante, este nuevo tetracordo no se puede admitir, puesto que no está conforme con el primero, es decir, que las notas que lo componen en lugar de sucederse en este orden

1 TONO — 1 TONO — 1 SEMITONO

se suceden así:

1 TONO — 1 SEMITONO — 1 TONO

El fa está demasiado cerca del mi, puesto que sólo les separa un semitono en vez de un tono.

Este mismo fa, está demasiado lejos del sol, puesto que les separa un tono en vez de un semitono.

Luego, estando el fa demasiado cerca de la nota inferior y demasiado lejos de la superior, tendrá que elevarse un semitono por medio del sostenido para que quede en la posición que regularmente debe ocupar en el tetracordo, para formar una escala regular.



116. Se vé por lo que hemos dicho, que para formar una nueva escala, se necesita hallar un sonido nuevo.

En el ejemplo anterior, ese sonido nuevo es el fa sostenido, nota sensible de la nueva escala.

El sol, que era la dominante de la escala de do, pasa a ser tónica de la nueva escala, por cuya razón, se llama escala de sol.

El re, quinto grado, es la dominante.

Las notas tonales (generadoras de los sonidos que componen la escala), que ocupan el 1º, 4º y 5º grado, son:

Sol, 1er. grado; Do, 4º grado, y Re, 5º grado.

117. Lo mismo se hará siempre, al transformar el tetracordo superior de una escala en tetracordo inferior de otra. Cada nueva escala contendrá un nuevo sonido que será la 7ª nota de la escala elevada un semitono cromático, para ocupar el puesto de nota sensible.

118. Examinemos atentamente la siguiente tabla:

TABLA

del encadenamiento de las escalas
por la transformación del
tetracordo superior en
tetracordo inferior
de otra escala.

(orden de los sostenidos)

Escala de do. # (7 #)

7

Es. de fa (5 #)

6

Escala de mi. (4 #)

5

Escala de la. (3 #)

4

Escala de re. (2 #)

2

Escala de sol. (1 #)

1

Escala de do

Véase por esta tabla:

1º Que cada escala tiene su tetracordo inferior común con la escala que la precede (que tiene un sostenido menos), y su tetracordo superior común con la escala que la sigue (que tiene un sostenido más).

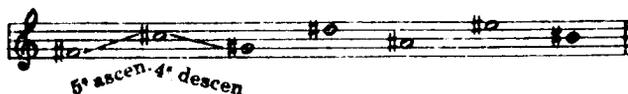
2º Que las escalas que contienen notas sostenidas, se suceden por progresión ascendente de Quinta en Quinta. (1)

3º Que cada nuevo sostenido se presenta igualmente en el orden ascendente de Quinta en Quinta. (1)

(1) La progresión ascendente de quinta en quinta traspasa los límites del pentagrama; por esto se escribe alternando una quinta ascendente con una cuarta descendente (la cuarta descendente dá, en la octava inferior, la misma nota que la quinta ascendente).

SUCESION DE LOS SOSTENIDOS

1	2	3	4	5	6	7
FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI



EJERCICIO

Escribir, una después de otra, y en su orden sucesivo, todas las escalas que contienen notas sostenidas. Indicar la tónica y la nota sensible de cada una de ellas, y también el número y el nombre de los sostenidos que se hallan en las mismas.

DE LA ARMADURA DE LA CLAVE

(ARMADURA CON SOSTENIDOS)

5° Lección.

119. Los sostenidos que forman parte de una escala (de la tonalidad), no se colocan precisamente delante de cada nota, porque esto complicaría la escritura musical; sino en orden de sucesión, inmediatamente después de la clave, al principio del pentagrama, y sobre las mismas líneas o en los mismos espacios que ocupan las notas que han de alterar.

EJEMPLO



120. Así colocados los sostenidos forman la armadura de la clave (armadura con sostenidos), y su efecto continúa durante todo el curso de la composición, mientras no sea modificada dicha armadura.

121. La armadura de la clave indica la tonalidad en que está escrito un trozo de música.

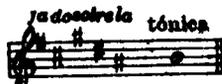
Como ya hemos visto anteriormente que el último sostenido afecta siempre la nota sensible, la tónica será, por consiguiente, la nota colocada un semitono diatónico más alta. (1)

(Téngase presente que la nota sensible está siempre un semitono diatónico más baja que la tónica.)

EJEMPLOS. Habiendo un sostenido en la clave, si éste es fa #, la tónica será sol (1/2 tono diatónico más alto que el fa #).



Habiendo cinco sostenidos en la clave, siendo el último de éstos la #, la tónica será si (1/2 tono diatónico más alto que la #)



122. Es igualmente fácil de hallar la armadura de la clave de una tonalidad dada, puesto que sabemos ya que el último sostenido ocupa el grado inferior a la tónica.

EJEMPLO. Siendo mi la tónica, el último sostenido será re # (1/2 tono diatónico más bajo que mi); luego, siendo el re # el cuarto en el orden de sucesión de los sostenidos (párrafo 118), habrá en el tono de mi cuatro sostenidos que son, fa #, do #, sol # y re #.

EJERCICIOS

1º Buscar las tonalidades que indican las siguientes armaduras.



2º Indicar las armaduras de las siguientes tonalidades.

TONO DE SOL. — TONO DE FA SOSTENIDO

TONO DE SI. — TONO DE DO SOSTENIDO

(1) Existe una excepción como se verá en la 10ª lección.

DEL ENCADENAMIENTO DE LAS ESCALAS

(ORDEN DE LOS BEMOLES)

6ª Lección.

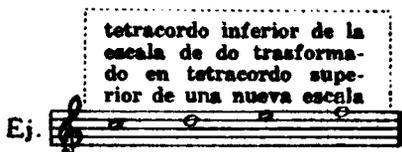
123. Hemos visto en la 4ª lección, que al transformar el tetracordo superior de la escala de do, en tetracordo inferior de una nueva escala, hallamos una nueva tonalidad que contiene un sostenido; después, procediendo de la misma manera, hemos tomado cada una de las nuevas escalas como punto de partida, recorriendo todas las tonalidades que contienen sostenidos.

Invirtiendo la operación, es decir, transformando el tetracordo inferior de la escala de do, en tetracordo superior de una nueva escala, hallaremos también una nueva tonalidad que contiene un bemol; después, procediendo de la misma manera, tomando cada nueva escala como punto de partida, recorreremos sucesivamente todas las tonalidades que contienen bemoles.

124. Transformaremos el tetracordo inferior de la escala de do, en tetracordo superior de otra escala.

Ya sabemos que este tetracordo está formado de las cuatro notas siguientes:

DO — RE — MI — FA



Para completar esta nueva escala, se le ha de añadir un nuevo tetracordo formado de los cuatro grados descendentes que preceden inmediatamente al tetracordo superior, o sea, las cuatro notas:

FA — SOL — LA — SI

EJEMPLO



125. No obstante, este nuevo tetracordo no se puede admitir, puesto que no está conforme con el segundo, es decir, que las notas que lo componen en lugar de sucederse en este orden:

1 TONO — 1 TONO — 1 SEMITONO

se suceden así:

1 TONO — 1 TONO — 1 TONO

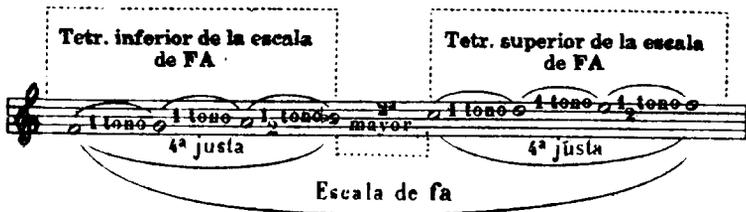
El Si está demasiado lejos del La, nota inferior, puesto que les separa un tono en vez de un semitono.

Este mismo Si, está demasiado cerca del Do, puesto que los dos tetracordos deben estar separados por una segunda mayor y solo lo están por una segunda menor.

En fin, las dos notas extremas del tetracordo Fa-Si en lugar de estar a distancia de cuarta justa, se hallan a distancia de cuarta aumentada.

Luego, estando el Si demasiado lejos de la nota inferior y demasiado cerca de la nota superior, se ha de bajar un semitono cromático por medio del bemol; quedando así en la posición que debe regularmente ocupar en el tetracordo, para formar una escala regular.

EJEMPLO



126. El nuevo sonido hallado para formar esta escala es el Si \flat , subdominante de esta nueva escala.

El Fa, primer grado, es la tónica.

El Do, quinto grado, es la dominante.

Las notas tonales son:

Fa, 1er. grado; Si \flat , 4º grado, y Do, 5º grado.

127. Lo mismo sucederá siempre, cuando trasformemos el tetracordo inferior de una escala en tetracordo superior de otra. Cada nueva escala nos presentará un nuevo sonido, y este nuevo sonido, bajado por el bemol un semitono cromático, será el cuarto grado de la nueva escala.

129 Examinemos atentamente la siguiente tabla

TABLA

del encadenamiento de las escalas
por la transformación del
tetracordo inferior en
tetracordo superior
de otra escala.
(orden de los bemoles)

1 Escala de do

2 Es. de fa (1b)

3 Escala de si. b (2b)

4 Escala de mi. b (3b)

5 Escala de re b (4b)

6 Escala de sol b (5b)

7 Escala de do b (7b)

Se vé por esta tabla:

1° Que cada escala tiene su tetracordo superior común con la escala que la precede (que tiene un bemoles menos), y su tetracordo inferior común con la escala que la sigue (que tiene un bemoles más).

2° Que las escalas que contienen notas bemoledas se suceden por progresión descendente de quinta en quinta. (1)

3° Que cada nuevo bemoles se presenta igualmente en el orden descendente de quinta en quinta..

(1) La progresión descendente de quinta en quinta traspasa los límites del pentagrama; por esto se escribe alternando una quinta descendente con una cuarta ascendente (la cuarta ascendente da en la octava superior, la misma nota que la quinta descendente)

SUCESION DE LOS BEMOLES

1 2 3 4 5 6 7
 SI MI LA RE SOL DO FA



129. Obsérvese que el orden de los bemoles es exactamente inverso al orden de los sostenidos. (Compárese con la tabla de la sucesión de los sostenidos, 4ª lección, § 118).

EJEMPLO

	←	←									
	7.	6	5.	4.	3.	2.	1	—orden de los bemoles			
	FA,	DO,	SOL,	RE,	LA,	MI,	SI,				
orden de los sostenidos—	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.				
	→	→									

EJERCICIO

Escribir, una después de otra y en su orden sucesivo, todas las escalas que contienen notas bemoladas. Indicar la tónica, la subdominante y la nota sensible de cada una de ellas, así como el número y el nombre de los bemoles que se hallan en las mismas.

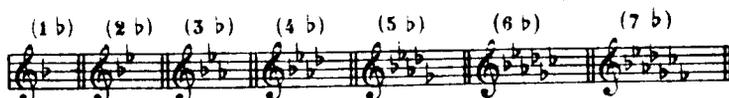
DE LA ARMADURA DE LA CLAVE

(ARMADURA CON BEMOLES)

7ª Lección.

130. Los bemoles que forman parte de una escala (de la tonalidad), no se colocan delante de cada una de las notas que ellos alteran; sino, como los sostenidos, inmediatamente después de la clave, en orden de sucesión y sobre las mismas líneas o en los mismos espacios que ocupan las notas que deben alterar.

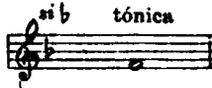
EJEMPLO



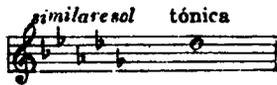
131. Así colocados los bemoles, forman la armadura de la clave (armadura con bemoles), y su efecto continúa durante todo el curso de la composición, mientras no sea modificada dicha armadura.

132. La armadura de la clave (con bemoles), indica la tonalidad en que está escrito un trozo de música. Como ya hemos visto anteriormente (párrafo 127) que el último bemoles afecta siempre la subdominante, la tónica será, por consiguiente, la nota colocada una cuarta justa inferior. (1)

EJEMPLOS. Habiendo un bemoles en la clave, si éste es si \flat , la tónica será fa cuarta justa inferior.



Habiendo cinco bemoles en la clave y siendo el último de estos sol \flat la tónica será re \flat , cuarta justa inferior.



Obsérvese igualmente que el penúltimo de los bemoles colocados en la clave, afecta siempre la tónica. El nombre del penúltimo bemoles, es pues, también el de la tónica. (2)

EJEMPLO. Con cuatro bemoles, que son:

SI \flat — MI \flat — LA \flat — RE \flat

Siendo el penúltimo La \flat , la \flat será el nombre de la tónica. (2)

133. Es igualmente fácil de hallar la armadura de la clave de una tonalidad dada, puesto que ya sabemos que el último bemoles ocupa el 4º grado de la escala.

EJEMPLO. Siendo la tónica Re \flat , el último bemoles está una cuarta superior, será pues, el Sol \flat ; luego, en el orden de los bemoles, siendo el Sol \flat el quinto, existen en el tono de Re \flat , cinco bemoles que son:

SI \flat — MI \flat — LA \flat — RE \flat — SOL \flat

EJERCICIOS

1º Buscar la tonalidad indicada en cada una de las siguientes armaduras.



2º Indicar la armadura de cada una de las siguientes tonalidades.

TONO DE FA — TONO DE DO \flat

TONO DE MI \flat — TONO DE SOL \flat

(1) Existe una excepción, como ya veremos en la lección 10ª.

(2) Es una consecuencia natural de la sucesión de los bemoles por cuartas ascendentes. En efecto, si el último bemoles es superior a la subdominante, la tónica se halla una cuarta inferior, así como el penúltimo bemoles.

DE LOS MODOS

8ª Lección.

134. Se llama **MODO** la manera de ser de una escala diatónica

135. Los **modos** son dos: **MODO MAYOR** y **MODO MENOR**.

La escala que hasta aquí hemos aprendido es la diatónica del modo mayor (o por abreviación, **escala mayor**), en la que están colocados los semitonos:

1º Entre el 3º y 4º grado

2º Entre el 7º y 8º.

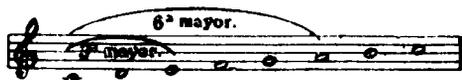
Pasemos ahora a estudiar la escala menor en la que los semitonos están colocados de diferente manera.

136. Echemos de nuevo una ojeada sobre la escala mayor, y observemos.

1º Que la tónica y la mediate, o sea, do-mi en la escala de do mayor, forman el intervalo de **tercera mayor**.

2º Que la tónica y la superdominante, o sea, do-la, en la misma escala, forman el intervalo de **sexta mayor**.

EJEMPLO



En la **escala menor**, ocurre lo contrario, esta tercera y esta sexta son **menores**.

EJEMPLO



La mediate y la superdominante de una escala mayor se han de bajar, pues, un **semitono cromático**, para formar una escala menor.

137. Comparando estas dos escalas, se vé que, a excepción de la tercera y de la sexta, que son mayores en la escala mayor y menores en la escala menor, todos los demás grados forman con la tónica intervalos idénticos

EJEMPLO

Escala de do (modo mayor)
 2º mayor, 3º mayor, 4º justa, 5º justa, 6º mayor, 7º mayor, 8º justa

Escala de do (modo menor)
 2º mayor, 3º menor, 4º justa, 5º justa, 6º menor, 7º mayor, 8º justa

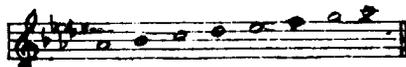
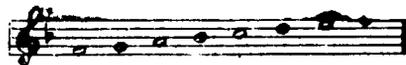
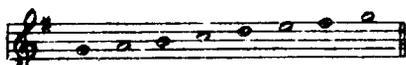
Se observa igualmente por este ejemplo que, a consecuencia de la modificación de la tercera y de la sexta, la escala menor contiene 3 semitonos diatónicos que están colocados:

- 1º Entre el segundo y el tercer grado.
- 2º Entre el quinto y el sexto.
- 3º Entre el séptimo y el octavo.

138. La mediate y la superdominante constituyen los caracteres distintivos de los modos, por no ofrecer en estas dos escalas las mismas relaciones de distancia con la tónica, y por esta razón, toman el nombre de **NOTAS MODALES** o **CARACTERÍSTICAS**.

EJERCICIO

Transformar en menores, las siguientes escalas mayores, bajando un semitono cromatico sus notas modales.



DE LA GENERACION DE LA ESCALA MENOR

9ª Lección.

139. La **ESCALA MENOR**, como acabamos de ver, es una modificación de la escala mayor. Vamos a estudiar, pues, esta modificación en su principio.

Recordaremos:

1º Que la escala mayor está engendrada por tres sonidos generadores llamados **notas tonales**.

2º Que dichas notas tonales y sus armónicas forman tres acordes perfectos mayores que se suceden por quintas justas y se componen de una tercera mayor y de una quinta justa, formadas sobre la nota del bajo.

Ej.

5ª justa 5ª justa 5ª justa
3ª menor

nota tonal nota tonal nota tonal
sonido generador sonido generador sonido generador
de la 5ª superior principal de la 5ª inferior

3º En fin, que escribiendo por movimiento conjunto los sonidos producidos por estos tres acordes y empezando por la nota Do, principal sonido generador, obtendremos la escala diatónica de do, modo mayor. (1)

EJEMPLO

En la escala menor, la tercera de cada uno de los tres acordes perfectos generadores se ha de bajar un semitono cromático. La tercera del acorde pasa entonces a ser menor, y esta modificación trasforma el acorde perfecto mayor en acorde perfecto menor. (El acorde perfecto menor se compone de una tercera menor y de una quinta justa formadas sobre la nota del bajo.)

EJEMPLO

5ª justa 5ª justa 5ª justa
3ª menor

nota tonal nota tonal nota tonal

(1) Léase otra vez la 1ª lección de la 3ª parte.

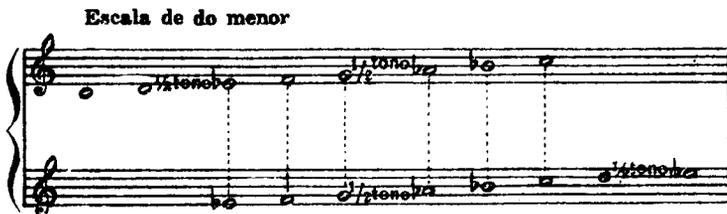
Escribiendo estos diferentes sonidos por movimiento conjunto, y empezando por la nota Do (sonido generador principal), obtendremos la escala de do, modo menor.

EJEMPLO



140. Esta escala ofrece no obstante, un punto defectuoso; el séptimo grado se halla a un tono de distancia del octavo, perdiendo así su calidad de nota sensible, puesto que dicha nota no debe estar separada de la tónica más que por un semitono diatónico. Además, esta escala contiene exactamente los mismos sonidos que la escala mayor que tiene Mi \flat por tónica.

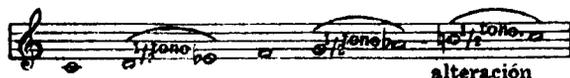
EJEMPLO



Escala mayor de mi \flat . formada de los mismos sonidos que la escala menor de do

A fin de evitar estos inconvenientes, se altera el séptimo grado elevándolo un semitono cromático, con lo cual se le devuelve su calidad de nota sensible, destruyendo al mismo tiempo el equívoco que pudiera existir entre la escala menor y la mayor, formadas de los mismos sonidos.

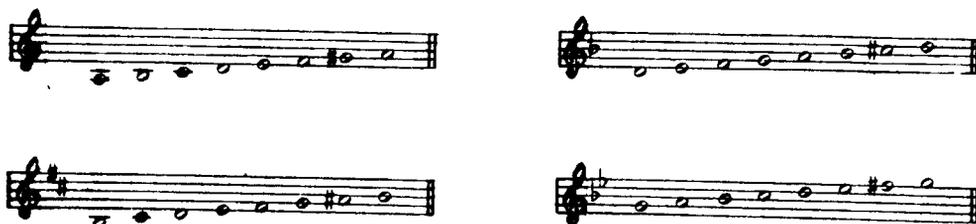
EJEMPLO



141. Como consecuencia de esta alteración, hallaremos entre el sexto y séptimo grado (La \flat , Si \natural) una segunda aumentada, compuesta de un tono y de un semitono cromático. Introduciendo dicho semitono cromático en la escala menor, la hace participar de la escala cromática. (1) (2)

EJERCICIO

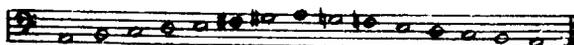
Indicar la formación de las escalas menores siguientes, escribiendo los tres acordes perfectos menores que las engendran y señalando la nota alterada.



(1) Véase "De la Escala cromática" 3ª parte, 12ª lección.

(2) Esta escala menor es generalmente adoptada hoy día, porque su estructura es el resultado exacto de las deducciones teóricas; sin embargo, como la segunda aumentada que se halla entre el sexto y el séptimo grado presenta un aspecto melódico poco natural, algunos teóricos pensaron en rectificarla. Para esto, alteraron el sexto grado en la escala ascendente, elevándolo un semitono cromático, y suprimieron las dos alteraciones en la escala descendente. La séptima pierde entonces su calidad de nota sensible y toma el nombre de subtónica.

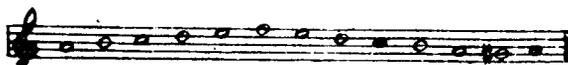
EJEMPLO



Esta escala, que en efecto es más cantable, presenta varios inconvenientes; en primer lugar, destruye al ascender una de las dos notas modales, es decir, uno de los caracteres distintivos del modo; después, al descender, como que baja el séptimo grado, le quita su calidad de nota sensible, destruyendo así uno de los caracteres distintivos de la tonalidad moderna: (Este séptimo grado toma entonces el nombre de subtónica).

Había otra escala, que consistía en subir solamente hasta la superdominante, después, volviendo a la tónica, se dejaba percibir la nota sensible un semitono más baja y de nuevo se volvía a la tónica para concluir.

EJEMPLO



Esta escala sería excelente si su extensión no fuese tan limitada.

DE LAS ESCALAS RELATIVAS

10ª Lección.

142. Hemos ya visto, en el capítulo anterior, que la escala menor está formada de los mismos sonidos que la escala mayor, teniendo diferente tónica, y que para evitar todo equívoco entre las dos escalas, se eleva un semitono el 7º grado de la escala menor.

Para calificar la relación que existe entre estas dos escalas, de las cuales una es mayor y otra menor, se les dá el nombre de **ESCALAS RELATIVAS**.

143. Toda escala mayor tendrá, pues, una escala menor relativa y ella misma será relativa de esta escala menor.

EJEMPLO

Escala de do mayor. (relativa de La menor.)

Escala de La menor. (relativa de Do mayor.)

alteración para
destruir el equívoco

Se vé por este ejemplo que la escala menor está una tercera menor más baja que la escala mayor relativa, y viceversa.

144. La escala mayor tiene, pues, por tónica la **mediante** de la escala menor relativa.

La escala menor tiene por tónica la **superdominante** de la escala mayor relativa.

Se observará también que la armadura de la clave es común a estas dos escalas, puesto que la **alteración** que sirve para elevar el 7º grado del modo menor **no forma parte jamás de la armadura de la clave**, a causa de su carácter cromático.

145. Para formar una escala menor, relativa de una mayor, es necesario:

1º Elevar un semitono cromático la dominante de esta escala mayor para que ocupe el puesto de nota sensible.

2º Tomar por tónica de la escala menor la nota que está una tercera menor más baja que la tónica de dicha escala mayor

EJEMPLO

Escala mayor de sol

Escala menor de mi

Armadura común a las dos escalas

Tercera menor más baja que la escala mayor relativa

Dominante de la escala mayor relativa, elevada un semitono cromático para convertirla en nota sensible de esta escala menor

146. Para formar una escala mayor, relativa de una menor, es necesario:

1º Bajar un semitono cromático la nota sensible de esta escala menor, para convertirla en dominante.

2º Tomar por tónica de la escala mayor, la nota que está una tercera menor más alta que la tónica.

EJEMPLO

Escala menor de fa#

Escala mayor de la

Armadura común a las dos escalas

Tercera menor más alta que la tónica de la escala menor relativa

Nota sensible de la escala menor, bajada para convertirla en dominante de esta escala mayor

147. Para completar lo que ya se ha dicho sobre los dos modos, damos a continuación una tabla de las escalas relativas mayores y menores.

Inmediatamente después, en otra tabla, presentamos los intervalos que se hallan en la escala mayor y en la escala menor, indicando su naturaleza y los grados sobre los cuales se producen.

TABLA DE LAS ESCALAS RELATIVAS MAYORES Y MENORES

Escala sin alteración en la clave.

Escala de
de mayor

Escala de
la menor

Escala con bemoles en la clave

Escala con sostenidos en la clave

Escala de
fa mayor

Escala de
re menor

Escala de
sol mayor

Escala de
mi menor

Escala de
si b mayor

Escala de
sol menor

Escala de
re mayor

Escala de
si menor

Escala de
mi b mayor

Escala de
do menor

Escala de
la mayor

Escala de
fa # menor

Escala de
la b mayor

Escala de
fa menor

Escala de
mi mayor

Escala de
do # menor

Escala de
re b mayor

Escala de
si b menor

Escala de
si mayor

Escala de
sol # menor

Escala de
sol b mayor

Escala de
mi b menor

Escala de
fa # mayor

Escala de
re # menor

Escala de
do b mayor

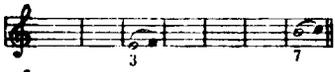
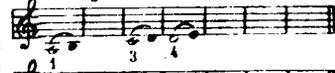
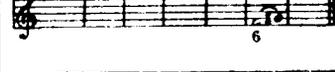
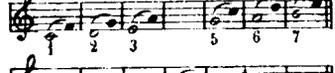
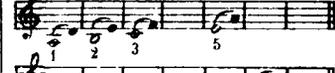
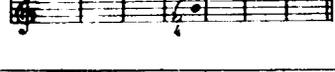
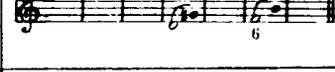
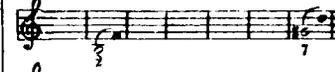
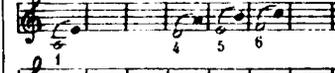
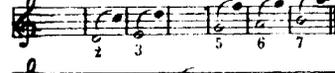
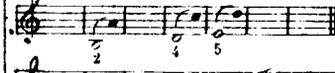
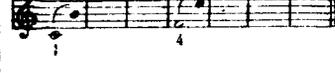
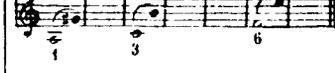
Escala de
la b menor

Escala de
do # mayor

Escala de
la # menor

TABLA DE LOS INTERVALOS

que se hallan en la escala mayor y en la escala menor

Nombre de los intervalos		ESCALA MAYOR		ESCALA MENOR	
		núm ^o	Grados en que se producen	núm ^o	Grados en que se producen
segundas	menores	2		3	
	mayores	5		3	
	aumentada	0		1	
terceras	menores	4		4	
	mayores	3		3	
cuartas	disminuídas	0		1	
	justas	6		4	
	aumentada	1		2	
quintas	disminuídas	1		2	
	justas	6		4	
	aumentada	0		1	
sextas	menores	3		3	
	mayores	4		4	
séptimas	disminuída	0		1	
	menores	5		3	
	mayores	2		3	
octavas	justas	7		7	

Podrá observarse que los intervalos de tercera disminuída — tercera aumentada — sexta disminuída — sexta aumentada — octava disminuída — y octava aumentada — así como todos los subdisminuídos o superaumentados, no se encuentran ni en el modo mayor ni en el menor, y por lo tanto no pueden ser más que el resultado de notas cromáticas.

EJERCICIOS

1º Reproducir la tabla de las escalas relativas, copiando tan solo las escalas mayores con bemoles y las menores con sostenidos, completándola después de memoria.

2º Indicar en qué escalas mayores y menores se hallan los intervalos formados por las notas mi \flat —sol; re \sharp —fa \sharp ; si—mi; sol—do \sharp ; si—la \flat ; mi—si; do—la \flat ; y do—mi \flat

SIGUEN LAS ESCALAS RELATIVAS

11ª Lección.

148. Teniendo las dos escalas relativas las misma armadura en la clave, es necesario tener un medio para distinguir en cual de las dos está escrito un trozo de música.

149. Este medio consiste principalmente en buscar en los primeros compases, la nota que no es común a las dos escalas.

Ya sabemos que dicha nota es la dominante del modo mayor que, elevada un semitono cromático en la escala menor relativa, representa la nota sensible. Luego, si esta nota no está alterada, el trozo de música pertenecerá al modo mayor; y al contrario, si ha sido elevada un semitono cromático, la composición pertenecerá a la escala menor relativa.

Así pues, teniendo cuatro bemoles en la clave, tanto puede pertenecer a la escala de la bemol mayor, como a la de fa menor.

Si la dominante de la bemol mayor, que es mi bemol, no está alterada, pertenecerá a la bemol mayor.

EJEMPLO

la bemol mayor

(BEETHOVEN)

Si esta misma nota, mi bemol, está alterada por un becuadro, pertenecerá a fa menor, de la cual el mi becuadro es nota sensible. (1)

EJEMPLO

fa menor

(BEETHOVEN)

150. También se puede reconocer el modo por la nota del bajo que termina la pieza, puesto que dicha nota suele casi siempre ser la tónica. Pero, más vale no emplear este medio sino para comprobar el precedente, en el caso en que nos quedara alguna duda. (2)

EJERCICIO

Examinar diferentes trozos de música y buscar su tonalidad.

DE LA ESCALA CROMÁTICA

12ª Lección.

151. La ESCALA CROMÁTICA es aquella que solo está compuesta de semitonos diatónicos y cromáticos.

152. Toda escala mayor o menor puede ser trasformada en escala cromática.

Se efectúa esta transformación haciendo percibir los sonidos intermedios que existen entre todos los grados separados por un tono. El sonido intermedio, que es la nota cromática, no implica ninguna idea de modulación. (3)

(1) Puede llegar el caso, aunque raramente en verdad, en que el 7º grado de la escala menor no esté alterado; entonces será bueno emplear al mismo tiempo el medio indicado en el § 150.

(2) Con el análisis de la frase melódica y de los acordes que la acompañan, se reconoce la modalidad de una manera más segura y sobre todo más artística; pero, para esto, es necesario poseer ciertos conocimientos que sólo se adquieren con el estudio de la armonía.

(3) Véase la 14ª lección "De la Modulación"

153. Se obtiene la nota cromática:

1º Por el accidente ascendente, para pasar de una nota a otra más aguda (ya sea por medio del sostenido delante de una nota no alterada, ya sea por el becuadro delante de una nota bemolada); (1) excepto para con el sexto grado de la escala mayor y el primero de la escala menor, que no pueden ser alterados ascendiendo. (2)

EJEMPLOS

Escala crom. de do mayor



Escala crom. de la menor



Escala crom. de re mayor



Escala crom. de sol menor



2º Por el accidente descendente, para pasar de una nota a otra más grave (ya sea por medio del bemol delante de una nota no alterada, ya por el becuadro delante de una nota sostenida); (3) excepto para con el quinto grado de la escala mayor y el séptimo de la escala menor (4) que no pueden ser alterados descendiendo.

(1) En la escala ascendente se emplea el accidente ascendente, porque estando más próximo a la nota superior, tiende siempre a subir.

(2) No pueden ser alterados el 6º grado del modo mayor, ni el 1º del modo menor, por accidentes ascendentes; tampoco pueden serlo por accidentes descendentes, el 5º del modo mayor y el 7º del modo menor (Véase la nota de esta página); porque estas alteraciones son absolutamente heterogéneas con los sonidos de la escala diatónica, y no pueden entrar en la composición de un acorde perfecto mayor o menor del cual forme parte una nota de la escala diatónica.

No teniendo dichas alteraciones ninguna afinidad con las notas diatónicas de la escala, no podrían oírse sin que inmediatamente se percibiera la modulación.

No obstante, en la armonía se pueden emplear algunas veces estas alteraciones; mas a fin de neutralizar su tendencia modulante, debe tener una gran importancia tonal el acorde sobre el cual se resuelve una de ellas.

EJEMPLO

Alt. ascen. de la supradominante



Alt. descen. de la dominante



(3) En la escala descendente se emplea el accidente descendente, porque estando más próximo a la nota inferior, tiende siempre a bajar.

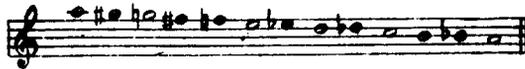
(4) Nos referimos al séptimo grado inalterado; al sol, por ejemplo, en la menor y no al sol ♯ que por sí mismo es una alteración (léase de nuevo la 9ª lección).

EJEMPLOS

Escala crom. de do mayor



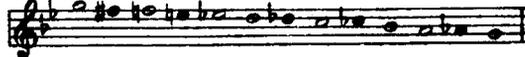
Escala crom. de la menor



Escala crom. de re mayor



Escala crom. de sol menor



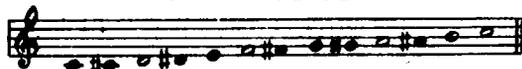
154. Se vé, según los ejemplos que preceden:

1º Que la escala cromática contiene doce semitonos de los cuales siete son diatónicos y cinco, cromáticos.

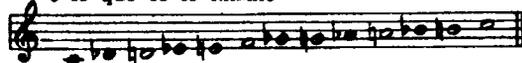
2º Que pudiéndose transformar la escala mayor y la menor en escala cromática, habrá escalas cromáticas en todos los tonos.

OBSERVACION. — En ciertos métodos de instrumentos, sobre todo en los que se afinan según el temperamento, se halla anotada la escala cromática prescindiendo de estas leyes tonales; es decir, empleando indiferentemente el sostenido o el bemol para la nota cromática, tanto al ascender como al descender.

ESCALA ASCENDENTE



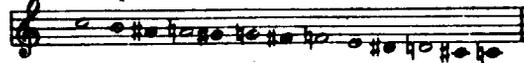
o lo que es lo mismo



ESCALA DESCENDENTE



o lo que es lo mismo



Los autores de estos métodos han dado sin duda poca importancia a la anotación tonal, porque produciéndose las notas enarmónicas (esto es do \sharp y re \flat) sobre la misma tecla o sobre la misma cuerda, su efecto es absolutamente el mismo para el oyente.

Al contrario, en la mayor parte de los métodos escritos para los instrumentos que no están sujetos a las leyes del temperamento (como por ejemplo, el violín), los autores, al anotar la escala cromática, han tenido que sujetarse a los verdaderos principios de la tonalidad. (Véase para la escala cromática mayor l'Art du Violon de P. Baillot, pág. 68.)

155. Las notas cromáticas dan variedad a los perfiles de la melodía, fineza y gracia a la armonía. Su principal carácter es no determinar cambio alguno de tono o modulación, pues es evidente que si una nota accidentada implicase una modulación, esta sería nota diatónica del tono a que se entra y no más nota cromática del tono de que se sale.

EJERCICIO

Tomando por modelo los ejemplos que preceden, transformar en cromáticas las siguientes escalas diatónicas: re mayor, sol menor, mi \flat mayor, do menor, la mayor y fa \sharp menor.

DE LAS ESCALAS ENARMONICAS

13ª Lección.

156. Se llaman **ESCALAS ENARMONICAS** dos escalas en que los grados que se corresponden están en relación enarmónica. Véase: *De la enarmonía*. — (2ª parte, 3ª lección.)

EJEMPLO

Escala
de do \sharp mayor
enarmónica de la

Escala
de re \flat mayor

UTILIDAD DE LAS ESCALAS ENARMONICAS

157. Por medio de la enarmonía, se reducen a 12, número real de los sonidos contenidos en la escala cromática, las 15 escalas mayores así como las 15 menores.

Ya hemos visto (3ª parte, 10ª lección), que existían 15 escalas, entre las cuales hay:

- 1 sin alteraciones,
- 7 con sostenidos en la clave,
- y 7 con bemoles en la clave.

EJEMPLO

Rama de los bemoles

Rama de los sostenidos

sin alteración

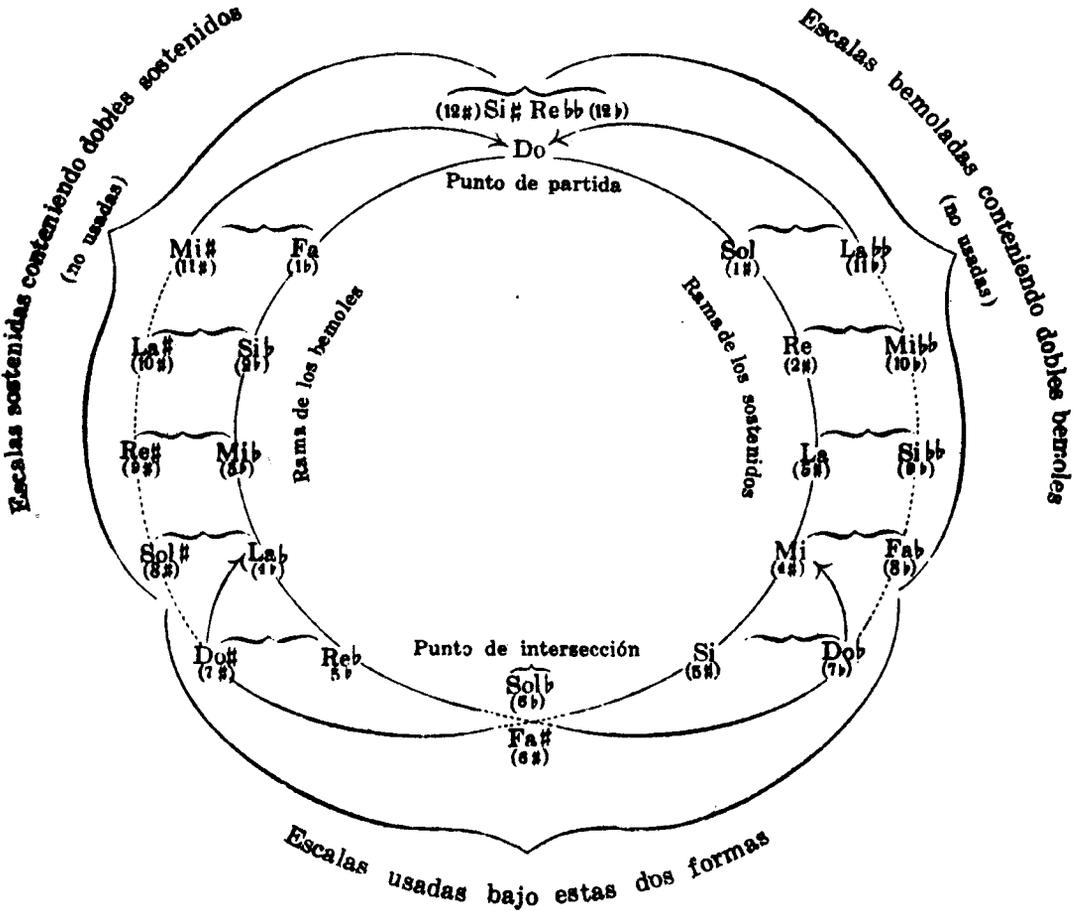
7 6 5 4 3 2 1 1 2 3 4 5 6 7

DO \flat ← SOL \flat RE \flat LA \flat MI \flat SI \flat FA → DO ← SOL RE LA MI SI FA \sharp → DO \sharp

Luego, puesto que en realidad no hay más que doce sonidos, doce puntos de partida, tanto para las escalas del modo mayor como para las del modo menor, cada uno de estos sonidos podrá ser la tónica común de dos escalas enarmónicas entre sí.

158. Inclinando una hacia la otra las dos ramas del ejemplo que precede, esto es, la de los sostenidos y la de los bemoles, se juntarán en la enarmonía Fa # y Sol b, después, entrelazándose recíprocamente, se presentarán nuevas enarmonías, el Do # encontrará su enarmonía Re b, mientras que el Do b hallará la suya que es Si; etc.

EJEMPLO



159. Se vé por esta figura que, partiendo del do por el orden de los sostenidos, se vuelve al punto de partida por el orden de los bemoles, puesto que todo lo que se avanza en el orden de los sostenidos se retrocede en el orden de los bemoles. Se observa igualmente que, partiendo del do por el orden de los bemoles se vuelve al punto de partida por el orden de los sostenidos, puesto que todo lo que se avanza en el orden de los bemoles, se retrocede en el orden de los sostenidos. (1)

(1) Se observará también (como mnemónica), que los sostenidos y bemoles que forman la armadura de la clave de dos escalas enarmónicas, completan el número 12. Así, la escala de Fa # tiene 6 sostenidos en la clave y su enarmónica, la escala de SOL b, tiene también 6 bemoles, total 12.

160. Las escalas enarmónicas pueden reemplazarse recíprocamente, y por este medio, se evitan aquellos tonos que contienen gran número de accidentales y se facilita la lectura musical.

161. La enarmonía es el complemento del sistema tonal moderno. Es un punto por donde el orden de los sostenidos se enlaza con el orden de los bemoles. Por la enarmonía, las escalas se enlazan recíprocamente y por medio de este enlace, partiendo del mismo punto por dos caminos opuestos, vuelven a este punto de partida, cuando parece que están más alejadas.

EJERCICIO

Reproducir la tabla de las escalas mayores y menores (8ª parte, 10ª lección) y en frente de cada escala, escribir su enarmónica.

DE LA MODULACION (1)

14ª Lección.

162. La MODULACION es el cambio de tono, y al mismo tiempo también la transición por medio de la cual se opera este cambio.

163. La modulación está determinada por alteración de una o varias notas del tono en que nos hallamos. Estas alteraciones extrañas al tono de que se sale, pertenecen al tono a que se entra.

164. La nota que determina la modulación es generalmente la nota sensible o la subdominante del tono a que se modula.

EJEMPLO

Modulación de fa may. a do may. por el si ♯ nota sensible del tono de do.

DALAYRAC

EJEMPLO

Modulación de re may. a sol may. por el do ♯ subdom. del tono de sol.

And.

(1) En este capítulo solamente la indicamos, puesto que su explicación pertenece a la armonía.

165. Esta nota puede ser también la nota sensible alterada del tono de que se sale.

EJEMPLO

Modulación de do menor a mi b mayor por el si b, alteración de la nota sensible del tono de do

(MOZART)

166. Si el tono a que se modula es simplemente pasajero, se colocarán inmediatamente delante de las notas que alteran, los accidentes pertenecientes al nuevo tono.

Si al contrario el tono a que se modula debe persistir durante más largo tiempo, se reemplaza la armadura de la clave del tono de que se sale por la del tono a que se modula.

EJEMPLO

BEETHOVEN

Así como se vé por este ejemplo y por los que siguen, se deben excluir por medio de **becuadros**, en el momento mismo del cambio de armadura, todas las alteraciones que pertenecieron a la primera y que no forman parte de la nueva.

EL MISMO EJEMPLO EN SOL

EL MISMO EJEMPLO EN SI

167. El objeto de la modulación, es evitar la monotonía que resulta de la persistencia de una misma tonalidad en un trozo de música de alguna extensión.

EJERCICIO

Analizar un trozo de música en todo lo referente a la tonalidad; indicar las modulaciones, las transiciones por medio de las cuales se operan y el punto exacto donde tienen lugar, así como la nota que las determina.

DEL TRASPORTE

15ª Lección.

168. **TRASPORTAR** es ejecutar o transcribir un trozo de música en un tono diferente del tono en que está escrito.

El objeto del transporte, es llevar a la tonalidad conveniente un trozo de música escrito que resulte demasiado alto o demasiado bajo para cierta voz o instrumento. Así, una aria escrita para voz de **Soprano**, deberá bajarse para poderla cantar una **Contralto**; una pieza escrita para voz de **Bajo**, deberá subirse para cantarla un **Tenor**.

169. Hay dos medios de transportar.

Cambiando la posición de las notas sobre el pentagrama. (Se utiliza para el **transporte escrito**.)

O cambiando la clave. (Utilizado para el **transporte mental**.)

DEL TRASPORTE CAMBIANDO LA POSICION DE LAS NOTAS

(transporte escrito)

170. Este transporte es el más fácil. Para efectuarlo, basta copiar las notas del trozo de música subiéndolas o bajándolas al intervalo a que se quieren transportar.

Es necesario colocar previamente en la clave la armadura del tono a que se transporta, modificando, a medida que se va escribiendo, algunas de las alteraciones accidentales. Estas modificaciones no ofrecerán gran dificultad, porque habrá tiempo para pensarlas.

EJEMPLO

FRAGMENTO PARA TRASPORTAR



Transportar 1 tono más bajo este fragmento que está en do mayor, es escribirlo en **si b mayor**.

Será, pues, necesario para esto:

1º Colocar en la clave la armadura del tono de **si b mayor**, o sea: **si b** y **mi b**.

2º Copiar todas las notas 1 tono más bajo, o sea:



Transportar 1 tono más alto el mismo fragmento en do, es escribirlo en re mayor. Para esto será necesario:

- 1º Colocar en la clave la armadura del tono de re mayor, o sea: fa \sharp y do \sharp
- 2º Copiar todas las notas un tono más agudo, o sea:



DEL TRASPORTE CAMBIANDO LA CLAVE

(trasporte mental)

171. Este trasporte que exige la costumbre de leer con todas las claves, es mucho más complicado que el anterior.

Para realizarlo se necesita:

- 1º Hallar la clave con la cual pueda leerse en el tono que se desea.
- 2º Suponer en la clave, la armadura del tono a que se trasporta.
- 3º Conocer de antemano las notas cuyas alteraciones accidentales se han de modificar por motivo del cambio de armadura.

Examinemos una por una estas tres operaciones.

172. CLAVE QUE SE HA DE EMPLEAR. — Para hallar la clave por medio de la cual se pueda leer en el tono que se desea, es necesario buscar la que dé a la nota tónica del trozo escrito, el nombre de la tónica del trozo trasportado. (1)

EJEMPLO

FRAGMENTO PARA TRASPORTAR



Para trasportar este fragmento escrito en do, una tercera más baja, es decir, a la, se ha de escoger la clave que dé al do, tónica de este mismo fragmento, el nombre de la, tónica del tono a que se trasporta. Esta será la clave de do en 1ª línea, o sea:



La práctica de las diferentes claves facilita mucho esta operación.

(1) En este cambio, la clave sirve para indicar el nombre de la nota, pero no expresa siempre su altura en la escala general.

173. ARMADURA DEL TONO A QUE SE TRASPORTA. — Basta colocar mentalmente después de la clave, la armadura del tono a que se trasporta. Así, en el anterior ejemplo en do mayor trasportado a la mayor, se supondrán 3 sostenidos en la clave (armadura del tono de la mayor).

EJEMPLO



Comparando el fragmento escrito en *si* \flat con el mismo fragmento trasportado a *sol*, se observará que todos los accidentes que (en el transporte en *sol*), están colocados delante de las notas *fa*, *do*, *sol*, son interpretados 1 semitono más altos.

176. REGLA 2ª — Si el tono a que se transporta tomase más bemoles o menos sostenidos (lo cual es lo mismo), que el trozo escrito, habrá tantos bemoles más o sostenidos menos como notas se hayan tomado en el orden de los bemoles (*si*, *mi*, *la*, *re*, *sol*, *do*, *fa*); las alteraciones accidentales colocadas delante de dichas notas se ejecutarán (en el transporte) 1 semitono cromático más bajas. El doble sostenido, pasará a ser sostenido; el sostenido, becuadro; el becuadro, bemol, y el bemol, doble bemol.

Los accidentes colocados delante de las demás notas no sufrirán modificación alguna.

APLICACION DE ESTA REGLA

FRAGMENTO PARA TRASPORTAR



Habiéndose dado este fragmento escrito en *sol mayor* para trasportarlo a *fa mayor*, después de haber supuesto la clave de *do* en 4ª línea y 1 bemol en la clave en vez de 1 sostenido, se observará que la diferencia entre la armadura del trozo escrito y la armadura supuesta es de 1 sostenido menos y 1 bemol más (equivalente a 2 alteraciones descendentes más). En consecuencia, los accidentes colocados delante de las dos primeras notas tomadas en el orden de los bemoles, es decir, delante del *si* y del *mi*, deberán bajarse un semitono.

EL MISMO FRAGMENTO TRASPORTADO A FA MAYOR



Comparando el fragmento escrito en *sol* con el mismo fragmento trasportado a *fa*, se observará que todos los accidentes que (en el transporte en *fa*) están colocados delante de las notas *si* y *mi* son interpretados 1 semitono más bajos. (1)

OBSERVACION. — Nótese que estas dos reglas se corroboran, pues la segunda no es más que la proposición inversa de la primera. Causas exactamente ontrarias deben absolutamente producir efectos exactamente contrarios.

(1) Para el transporte de 1 semitono cromático y las dificultades que a veces trae consigo, véase la nota (j) en el final de la obra.

EJERCICIOS

Trasportar cambiando la posición de las notas (§170) y a los tonos de sol mayor — si b mayor — mi mayor y re b mayor, los fragmentos siguientes.

(BEETHOVEN) (TRASPORTE ESCRITO)

1

(MOZART)

2

Trasportar cambiando la clave (§171 y siguientes) y a los tonos de re mayor — do mayor — la b mayor y re b mayor, el siguiente fragmento.

(BEETHOVEN) (TRASPORTE MENTAL)

Trasportar cambiando la clave y a los tonos de re menor — si menor — sol menor y fa # menor, el fragmento siguiente.

(BACH) (TRASPORTE MENTAL)

FIN DE LA TERCERA PARTE

CUARTA PARTE

DEL COMPAS

En la primera parte de esta obra hemos tratado los signos que representan las duraciones, ⁽¹⁾ esto es, de las figuras de las notas y de los silencios, así como su valor relativo; después hemos tratado del puntillo, del doble puntillo, del tresillo y de la ligadura. Ahora vamos a aprender la manera de agrupar y coordinar estos signos.

Las reglas que rigen estas disposiciones son el objeto del estudio del compás.

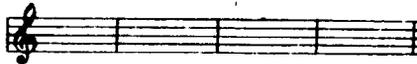
DE LAS LINEAS DIVISORIAS

1^o Lección.

177. El COMPAS es la división de un trozo de música en partes iguales.

Esta división se indica por medio de unas líneas que atraviesan perpendicularmente el pentagrama y que se llaman LINEAS DIVISORIAS.

EJEMPLO



178. El conjunto de los valores, notas o silencios, que estén comprendidos entre dos líneas divisorias, forma UN COMPAS.

La suma de estos valores debe ser igual para todos los compases que forman un trozo de música, ⁽²⁾ y por consiguiente dichos compases serán todos de igual duración.

EJEMPLOS



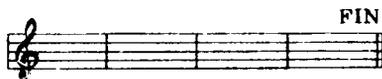
Vemos por este ejemplo que cada compás encierra una suma de valores igual a una blanca con puntillo o a tres negras.

⁽¹⁾ Lecciones: 2^a, 3^a, 10^a, 11^a, 13^a, 14^a y 15^a.

⁽²⁾ Mientras no haya un cambio de compás. (Véase 3^a lección. 185).

179. El final de un trozo de música se indica siempre por **na DOBLE BARRA** encima de la cual se escribe generalmente la palabra **FIN**.

EJEMPLO



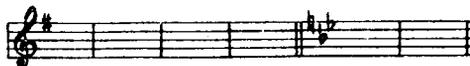
La doble barra (1) se usa también para separar dos partes de un trozo de música;

EJEMPLO



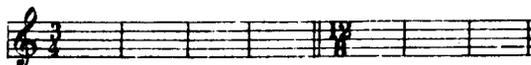
o también antes de un cambio de armadura de clave;

EJEMPLO



y en fin, antes de un cambio de compás. (Véase 3ª lección, § 185.)

EJEMPLO



EJERCICIOS

Sumar los valores, notas y silencios, que se hallan en cada compás, y asegurarse de que la suma de estos valores sea igual en cada uno.



Debiendo contener cada uno de los siguientes compases el valor de una blanca o de dos negras; colocar las líneas divisorias respectivas.



(1) En este caso hace las veces de línea divisoria y de doble barra.

2ª Lección.

180. El compás se subdivide en dos, tres o cuatro partes que se llaman **TIEMPOS**.

Existe, pues: el compás de dos tiempos.

el compás de tres tiempos.

y el compás de cuatro tiempos.

181. Los tiempos del compás no tienen todos igual importancia desde el punto de vista de la acentuación. Unos han de ser articulados con más fuerza que los otros; los primeros se llaman **TIEMPOS FUERTES** y los segundos, **TIEMPOS DÉBILES**.

Los **TIEMPOS FUERTES** son: el primer tiempo de cada compás y el tercer tiempo del compás de cuatro tiempos.

Así:

En el compás de 2 tiempos, el primer tiempo es fuerte y el segundo es débil.

En el compás de 3 tiempos, el primer tiempo es fuerte, el segundo y el tercero son débiles.

En el compás de 4 tiempos, el primero y tercer tiempo son fuertes, el segundo y el cuarto son débiles.

182. Cada uno de estos tiempos puede subdividirse a su vez en varias partes: la primera parte de un tiempo es fuerte con relación a las otras, que son débiles.

183 Cuando los tiempos de un compás son divisibles por dos, se llaman **tiempos binarios** y constituyen el **compás simple**.

Cuando los tiempos de un compás son divisibles por tres, se llaman **tiempos ternarios** y constituyen el **compás compuesto**.

Existen, pues, dos especies de compás:

El **COMPAS SIMPLE** cuyos tiempos son binarios.

El **COMPAS COMPUESTO** cuyos tiempos son ternarios.

EJERCICIOS

Indíquense los tiempos fuertes y los tiempos débiles de los fragmentos siguientes cuyos tiempos están numerados.

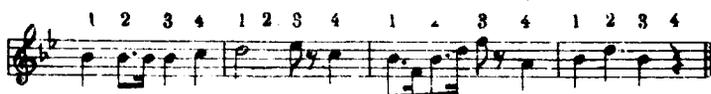
Dos tiempos



Tres tiempos



Cuatro tiempos



DE LAS CIFRAS

QUE SIRVEN PARA INDICAR LOS DIFERENTES COMPASES

3ª Lección.

184. Se indican los diferentes compases por medio de dos cifras dispuestas en forma de quebrado, (1) cuya unidad es la redonda. (2)

EJEMPLO

2	3	9	4
4;	2;	8;	1

185. Estas dos cifras se escriben al principio del trozo de música, inmediatamente después de la clave. Si durante el curso de una misma pieza se presenta un cambio de compás, se indicará este nuevo compás por otras cifras que se colocarán después de la doble barra.

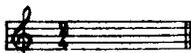
EJEMPLO



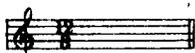
186. La cifra superior (numerador, porque indica el número), expresa la cantidad de valores que forman un compás.

La cifra inferior (denominador, porque indica la denominación), expresa la calidad de estos valores.

EJEMPLOS



Expresa un compás formado de dos cuartos de redonda, es decir, de dos negras. El 2, indica que hay dos valores; el 4, indica que estos valores son dos cuartos de redonda, esto es, dos negras.



Expresa un compás formado por doce octavos de redonda, es decir, por doce corcheas. El 12, indica que hay doce valores; el 8, indica que estos valores son octavos de redonda, esto es, corcheas.

187. Se denominan los diferentes compases por el nombre de las cifras que los representan; por consiguiente:

Un compás compuesto de dos cuartos de redonda y cifrado así $\frac{2}{4}$, se llama **compás de dos por cuatro**.

Un compás compuesto de doce octavos de redonda y cifrado así $\frac{12}{8}$, se llama **compás de doce por ocho**.

188. Se emplea casi siempre una abreviación para los compases que se cifran con 2 y con 4.

El que se cifra con $\frac{2}{2}$, está indicado por un solo 2 o por el siguiente signo C (c tachada verticalmente).

El que se cifra con $\frac{4}{4}$, está indicado por un solo 4 o por este signo C (c).

(1) Sin la barrita que en los quebrados separa las dos cifras.

(2) Véase la 1ª parte, 11.

EJERCICIOS

Indicar la composición de los compases que expresan las cifras o los signos siguientes.

12 12 6 3 3 4 2 3 9 6 3 2 4 6 12
8 ; 2 ; 8 ; 1 ; 8 ; 2 ; 1 ; C ; 4 ; 4 ; C ; 2 ; 8 ; 2 ; 2 ; 4 ; 1 ; 4 : 8 ;

Indicar con las cifras que expresan las diferentes composiciones de los siguientes compases.

Un compás formado de nueve octavos de redonda
— doce cuartos de redonda
— cuatro redondas
— cuatro negras
— seis semicorcheas
— tres corcheas
— dos blancas
— dos negras
— tres negras
— seis corcheas

DE LOS COMPASES SIMPLES

4ª Lección.

189. El COMPAS SIMPLE es aquel en que la suma de los valores que forma cada uno de sus tiempos equivale siempre a un signo de valor simple, o sea: una redonda, una blanca, una negra o una corchea. Este compás es por consiguiente aquel cuyos tiempos son divisibles por dos. (Tiempos binarios.)

190. En los compases simples, la cifra inferior (denominador) indica la duración que ocupa un tiempo. Luego, si en cada uno de los tiempos de estos compases no puede entrar más que una redonda, una negra o una corchea, resulta que esta cifra inferior ha de ser precisamente el 1, el 2, el 4 ó el 8.

La cifra 1	representa	la unidad	la redonda.
— 2	—	la mitad	la blanca.
— 4	—	el cuarto	la negra.
— 8	—	el octavo	la corchea.

191. La cifra superior (numerador) indica la cantidad de estos valores y por consiguiente el número de tiempos. Luego, si los compases no pueden ser más que de dos, tres o cuatro tiempos, la cifra superior será el 2, el 3 ó el 4.

EJEMPLO



Las cifras $\frac{3}{2}$ colocadas al principio de este compás, indican que entran tres mitades, es decir, tres blancas, en el compás entero (o una suma de valores igual a tres blancas); y al mismo tiempo, el 3 indica que el compás es de tres tiempos, y el 2 que entra una blanca (o una suma de valores igual a una blanca) en cada tiempo.

192. Pudiéndose presentar cada uno de los compases simples de 2, 3 y 4 tiempos bajo cuatro formas diferentes, es decir, pudiendo entrar en cada tiempo una redonda, una blanca, una negra o una corchea, resulta que existen doce compases simples de los cuales he aquí la tabla:

TABLA DE LOS COMPASES SIMPLES (Tiempos binarios)

	compases de 2 tiempos (el 2 es el numerador) (dos por uno)	compases de 3 tiempos (el 3 es el numerador) (tres por uno)	compases de 4 tiempos (el 4 es el numerador) (cuatro por uno)
Una redonda en cada tiempo (el 1 es el denominador)			
(dos por dos)	(tres por dos)	(cuatro por dos)	
Una blanca en cada tiempo (el 2 es el denominador)			
(dos por cuatro)	(tres por cuatro)	(cuatro por cuatro)	
Una negra en cada tiempo (el 4 es el denominador)			
(dos por ocho)	(tres por ocho)	(cuatro por ocho)	
Una corchea en cada tiempo (el 8 es el denominador)			

193. Los compases simples más usados en la música moderna, son aquellos que contienen una negra en cada tiempo: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ y C .

También se usan con frecuencia, el de dos tiempos C , en que entra una blanca, en cada tiempo, y el de tres tiempos $\frac{3}{8}$, en que entra una corchea en cada tiempo.

EJERCICIOS

Colocar las cifras indicadoras al principio de cada uno de los siguientes compases.

DE LOS COMPASES COMPUESTOS

5ª Lección.

194. El **COMPAS COMPUESTO** es aquel en que la suma de los valores que forma cada uno de sus tiempos equivale siempre a un signo de valor con puntillo, o sea: una **redonda con puntillo**, una **blanca con puntillo**, una **negra con puntillo** o una **corchea con puntillo**. Este compás es por lo tanto aquel cuyos tiempos son divisibles por tres. (Tiempos ternarios.)

195. En los compases compuestos, la **cifra inferior** (denominador), indica la **duración** que ocupa un **tercio de tiempo**. Si en cada uno de los tiempos de estos compases no puede entrar más que una **redonda con puntillo**, una **blanca con puntillo**, una **negra con puntillo** o una **corchea con puntillo**, esta cifra inferior no será otra que el 2, el 4, el 8 ó el 16.

La cifra 2, representa una **blanca**, tercio de un tiempo ocupado por una **redonda con puntillo**.

La cifra 4, representa una **negra**, tercio de un tiempo ocupado por una **blanca con puntillo**.

La cifra 8, representa una **corchea**, tercio de un tiempo ocupado por una **negra con puntillo**.

La cifra 16, representa una **semicorchea**, tercio de un tiempo ocupado por una **corchea con puntillo**.

196. La **cifra superior** (numerador), indica la **cantidad** de estos valores. Luego, si los compases no pueden ser más que de dos, tres o cuatro tiempos, la cifra superior será el 6, el 9 ó el 12.

La cifra 6 indica 6 tercios de tiempo, para el compás de 2 tiempos.

La — 9 — 9 — — — 3 —

La — 12 — 12 — — — 4 —

EJEMPLO



Las cifras $\frac{12}{4}$, colocadas al principio de este compás, indican que entran **doce cuartos de redonda**, es decir, **doce negras**, en cada compás entero (o una suma de valores igual a 12 negras). Luego, siendo cada negra un tercio de tiempo, el compás será de cuatro tiempos y en cada tiempo entrarán 3 negras (o una suma de valores igual a 3 negras).

197. Pudiéndose presentar cada uno de los compases compuestos de 2, 3 y 4 tiempos bajo cuatro formas diferentes, es decir, pudiendo entrar en cada tiempo una redonda con puntillo, una blanca con puntillo, una negra con puntillo o una corchea con puntillo, resulta que hay doce compases compuestos de los cuales he aquí la tabla:

TABLA DE LOS COMPASES COMPUESTOS

(Tiempos ternarios)

	compases de 2 tiempos (el 6 es el numerador) (Seis por dos)	compases de 3 tiempos (el 9 es el numerador) (nueve por dos)	compases de 4 tiempos (el 12 es el numerador) (doce por dos)
Una redonda con puntillo en cada tiempo (el 2 es el denominador)			
(Seis por cuatro)	(nueve por cuatro)	(doce por cuatro)	
Una blanca con puntillo en cada tiempo (el 4 es el denominador)			
(Seis por ocho)	(nueve por ocho)	(doce por ocho)	
Una negra con puntillo en cada tiempo (el 8 es el denominador)			
(Seis por diez y seis)	(nueve por diez y seis)	(doce por diez y seis)	
Una corchea con puntillo en cada tiempo (el 16 es el denominador)			

198. Los compases compuestos más usados en la música moderna, son aquellos que continen una negra con puntillo en cada tiempo: $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$.

Los compases de $\frac{6}{4}$ y de $\frac{9}{16}$ se emplean también algunas veces.

EJERCICIOS

Indíquense las cifras indicadoras al principio de cada uno de los siguientes compases.

DE LA RELACION

DE LOS COMPASES SIMPLES CON LOS COMPASES COMPUESTOS

6.ª Lección.

199. Cada compás simple corresponde a un compás compuesto y viceversa.

Los dos compases que se corresponden tienen siempre el mismo número de tiempos.

En el compás simple, entra en cada tiempo una figura de nota simple (produciendo tiempos binarios).

En el compás compuesto correspondiente, entra la misma figura de nota con puntillo en cada tiempo (produciendo tiempos ternarios). (1)

EJEMPLO

(Simple)
Tiempos binarios

(Compuesto)
Tiempos ternarios

2 tiempos (Entra en cada tiempo una negra simple)

2 tiempos (Entra en cada tiempo una negra con puntillo)

Compases correspondientes

200. Para transformar un compás simple en compás compuesto, se ha de añadir un puntillo a la figura de nota que forma un tiempo del compás simple.

EJEMPLO

Compás simple

(Una negra en cada tiempo)

Añadiendo un puntillo a cada una de estas negras se obtiene el

Compás compuesto correspondiente

(Una negra con puntillo en cada tiempo)

201. Para transformar un compás compuesto en compás simple, se invierte la operación, es decir, se suprime el puntillo que sigue a cada figura de nota que forma un tiempo del compás compuesto.

EJEMPLO

Compás compuesto

(Una negra con puntillo en cada tiempo)

Suprimiendo el puntillo que sigue a cada una de estas negras se obtiene el

Compás simple correspondiente

(Una negra en cada tiempo)

(1) Véase la nota (K) al final de la obra.

202. Para hallar las cifras indicadoras de un compás compuesto correspondiente a un compás simple, se ha de multiplicar por 3 la cifra superior de este mismo compás simple, por 2, su cifra inferior.

EJEMPLO

CIFRAS INDICADORAS
de un compás simple

CIFRAS INDICADORAS
del compás compuesto correspondiente

3 multiplicado por 3, da 9
2 multiplicado por 2, da 4

203. Para hallar las cifras indicadoras de un compás simple correspondiente a un compás compuesto, se invierte la operación, es decir, se divide por 3 la cifra superior de este mismo compás compuesto, y por 2, su cifra inferior. (1)

EJEMPLO

CIFRAS INDICADORAS
de un compás compuesto

CIFRAS INDICADORAS
del compás simple correspondiente

9 dividido por 3, da 3
4 dividido por 2, da 2

204. En el compás simple, el numerador es siempre 2, 3 ó 4.

El numerador 2 para el compás de 2 tiempos.

—	3	—	3	—
—	4	—	4	—

205. En el compás compuesto, el numerador es siempre 6, 9 ó 12.

El numerador 6 para el compás de 2 tiempos.

—	9	—	3	—
—	12	—	4	—

206. Comprobar todos estos datos en la tabla comparativa que sigue.

(1) Para expresar un compás compuesto, es necesario tomar como cifra inferior (denominador), la que expresa el valor equivalente al tercio de un tiempo, puesto que un tiempo está formado por un valor de nota con puntillo que no puede representarse por una cifra.

Si el denominador, en vez de ser representado por una cifra, lo fuera por la misma figura de nota que entra en un tiempo, el numerador podrá ser el mismo, tanto para un compás simple como para el compás compuesto correspondiente.

EJEMPLOS

Compases simples	2 P	en vez de	2 4	3 P	en vez de	3 2
---------------------	--------	-----------	--------	--------	-----------	--------

y por consiguiente

Compases compuestos correspondientes	2 P	en vez de	6 8	3 P	en vez de	9 4
--	--------	-----------	--------	--------	-----------	--------

TABLA GENERAL Y COMPARATIVA

de los doce compases simples y de los doce compases compuestos

		Compases de 2 tiempos	Compases de 3 tiempos	Compases de 4 tiempos
Compases correspondientes	Simples tiempos binarios en cada tiempo	dos por uno	tres por uno	cuatro por uno
	Compuestos tiempos ternarios en cada tiempo	seis por dos	nueve por dos	doce por dos
Compases correspondientes	Simples tiempos binarios en cada tiempo	dos por dos	tres por dos	cuatro por dos
	Compuestos tiempos ternarios en cada tiempo	seis por cuatro	nueve por cuatro	doce por cuatro
Compases correspondientes	Simples tiempos binarios en cada tiempo	dos por cuatro	tres por cuatro	cuatro por cuatro
	Compuestos tiempos ternarios en cada tiempo	seis por ocho	nueve por ocho	doce por ocho
Compases correspondientes	Simples tiempos binarios en cada tiempo	dos por ocho	tres por ocho	cuatro por ocho
	Compuestos tiempos ternarios en cada tiempo	seis por diez y seis	nueve por diez y seis	doce por diez y seis

EJERCICIOS

Transformar en compases compuestos los siguientes compases simples.



Transformar en compases simples los siguientes compases compuestos.



Indicar las cifras indicadoras de los compases compuestos que corresponden a los compases simples siguientes: 3 4 2 2.

1 2 4 8

Indicar las cifras indicadoras de los compases simples que corresponden a los compases compuestos siguientes: 12 9 9 6

2 4 8 8

DEL COMPAS DE CINCO TIEMPOS Y OTROS

7ª Lección.

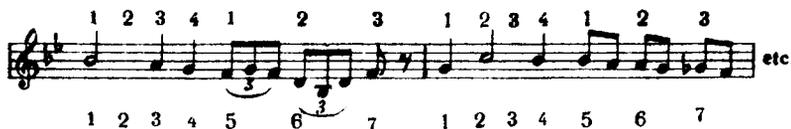
207. El COMPAS DE CINCO TIEMPOS, del cual algunos compositores han sacado gran partido, (1) es un compás de tres tiempos que alterna con uno de dos. Este es, pues, un compás artificial, puesto que es el resultado de la combinación de diferentes compases. (2)

EJEMPLO



208. Combinando así diferentes compases se podría obtener igualmente el compás de 7 tiempos. (Un compás de 4, alternando con uno de 3 tiempos.)

EJEMPLO



209. Y hasta se podría obtener el compás de 9 tiempos. (Un compás de 4, alternando con uno de 3, seguido de otro de 2 tiempos.)

EJEMPLO



210. En estas diferentes combinaciones, sería necesario subdividir el compás por medio de líneas divisorias de puntitos, para indicar al ejecutante la posición exacta de los tiempos fuertes.

EJEMPLO



(1) Véase la stretta del aria de la "Dame blanche" (Boieldieu) y la canción de Magali de "Mireille" (Gounod).

(2) El oído no discierne con prontitud estas especies de compases, por que los tiempos fuertes no se presentan a intervalos iguales: su empleo es también muy raro, y al hablar de ellos aquí, es tan solo para recordarlos.

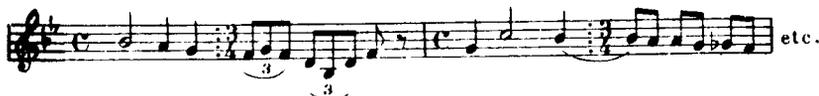
211. Estos compases pueden cifrarse, ya sea según los principios expuestos anteriormente para los compases simples, en que la cifra superior expresa el número de tiempos y la cifra inferior la división de la redonda que forma un tiempo. (1)

EJEMPLO



O bien cifrando cada subdivisión de dichos compases.

EJEMPLO



EJERCICIOS

- 1º Cifrar un compás de 5 tiempos en que entre una blanca en cada tiempo.
- 2º Cifrar un compás de 7 tiempos en que entre una corchea en cada tiempo.
- 3º Cifrar un compás de 9 tiempos en que entre una redonda en cada tiempo.

DEL RITMO

8ª Lección.

212. El RITMO es el orden más o menos simétrico y característico en que se presentan las diferentes duraciones. (2)

EJEMPLO



Este ritmo característico del Bolero, es de 3 tiempos y está formado de una corchea y dos semicorcheas, en el primer tiempo, y dos corcheas en cada uno de los dos tiempos siguientes.

(1) Conviene indicar que el compás de 9 tiempos es un compás simple, para que no se confunda con el compás compuesto de 3 tiempos cuyo numerador es siempre 9.

(2) El sonido y la duración son los principales elementos de la música; pero un canto, una melodía, no están formados únicamente de sonidos y duraciones tomados al azar, como una frase pronunciada no está compuesta de palabras colocadas unas tras otra, sin ningún vínculo gramatical.

Reglas especiales enseñan a coordinar los sonidos y las duraciones, pero estas reglas pertenecen a la composición, y hablar de ellas sería ir más allá del fin que nos hemos propuesto.

Diremos solamente que el ritmo es a la duración, como el diseño, el contorno melódico de una frase musical es al sonido. Algunas veces el ritmo es aún más característico que el contorno melódico; la simple percusión de un ritmo, prescindiendo del sonido puede muchas veces dar a conocer un canto, mientras que la audición de un contorno melódico, prescindiendo del ritmo, rara vez sería suficiente para conocer este mismo canto.

El ritmo es el diseño que los diferentes sonidos colorean.

213. El ritmo es una de las principales riquezas de la música moderna, y la investigación de ritmos nuevos y originales es lo que más preocupa al compositor. Sus combinaciones pueden variarse hasta lo infinito, y admirables ejemplos abundan en las partituras de los buenos maestros. (1)

214. Entre las varias formas rítmicas que existen, citaremos dos muy importantes y que ya hemos nombrado, éstas son: la SINCOPA y el CONTRATIEMPO.

DE LA SINCOPA

215. La SINCOPA es un sonido articulado sobre un tiempo débil o sobre la parte débil de un tiempo, y prolongado sobre un tiempo fuerte o sobre la parte fuerte de un tiempo.



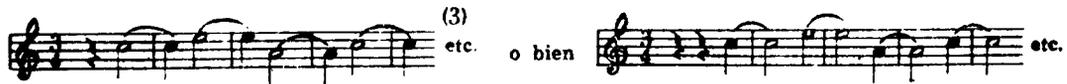
Sonidos articulados sobre la 2ª parte de cada tiempo (parte débil), y prolongados sobre la 1ª parte (parte fuerte).



Sonidos articulados sobre el 2º y 4º tiempo (tiempos débiles), y prolongados sobre el 1º y 3er. tiempo (tiempos fuertes).

216. Cuando las dos partes de la síncopa no son de igual duración se llama SINCOPA IRREGULAR.

EJEMPLOS



(1) Véase entre otros el prelude de la Sinfonía de "Moisés", que el mismo Rossini cita como uno de sus descubrimientos rítmicos más importantes.

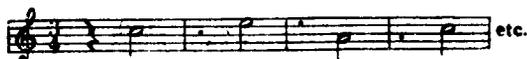
(2) En la música antigua, se escribía la nota sincopada cuya segunda parte pertenece al compás siguientes, cortándola con la línea divisoria.

EJEMPLO



Pero hoy día, para más claridad, se escribe empleando la ligadura, como se vé en el ejemplo más arriba expuesto.

(3) Antiguamente esta síncopa irregular se escribía así:



217. Debiéndose articular siempre la **síncopa** con fuerza, resulta que en realidad es la **sustitución del tiempo fuerte o de la parte fuerte del tiempo.**

DEL CONTRATIEMPO

218. El **CONTRATIEMPO** es un sonido articulado sobre un tiempo débil o sobre la parte débil de un tiempo, pero que no se prolonga sobre el tiempo fuerte o sobre la parte fuerte del tiempo.

Este tiempo fuerte o esta parte fuerte del tiempo están entonces ocupado por un silencio.

EJEMPLO



219. Cuando hay dos tiempos débiles contra un tiempo fuerte o dos partes de tiempo débiles contra una parte fuerte, el **CONTRATIEMPO** es **IRREGULAR.**

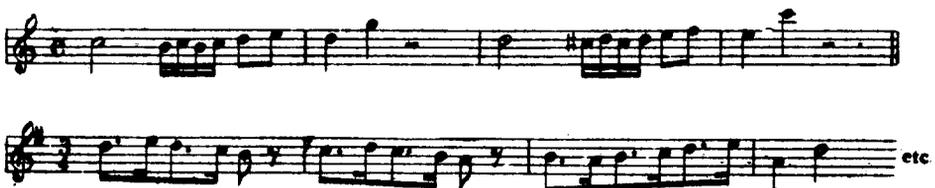
EJEMPLO



El **CONTRATIEMPO** es una forma rítmica muy empleada, sobre todo en los acompañamientos.

EJERCICIOS

Variar de diferentes maneras el ritmo de los fragmentos siguientes.



DEL MOVIMIENTO O AIRE

9 Lección.

220. El MOVIMIENTO o AIRE es el grado de lentitud o velocidad con que se ha de ejecutar un trozo de música.

221. Ya conocemos que los signos que expresan las duraciones (notas o silencios), tienen entre sí valor relativo, es decir, que la blanca, por ejemplo, vale la mitad de la redonda, que la negra vale la mitad de la blanca o el cuarto de la redonda, etc. pero ninguno de estos signos tiene una duración absoluta.

El MOVIMIENTO, es, pues, quien determina la duración absoluta de los diferentes signos.

222. Existe una gran variedad de movimientos, desde el más lento al más vivo.

El movimiento se indica por medio de palabras italianas que se colocan en la parte superior del pentagrama, al principio de la composición.

He aquí los términos con que se expresan los principales movimientos o aires.

TERMINOS	ABREVIACIONES	SIGNIFICADO
40-60 LARGO		Largo, lento.
60-66 LARGHETTO		Un poco menos lento que largo.
66-76 LENTO		Lento.
66-76 ADAGIO		Menos lento que lento.
76-107 ANDANTE.....	And ^{te}	Moderado.
	ANDANTINO.....	And ^{ino}
	ALLEGRETTO.....	All ^{to}
120-167 ALLEGRO.....	All ^o	Alegre, vivo.
167-200 PRESTO		Apresurado.
200-207 PRESTISSIMO.....	Prest ^{mo}	Muy apresurado.

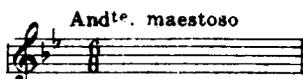
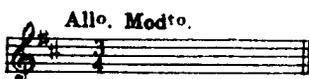


223. A estos términos pueden añadirse otros que los modifiquen o que expresen más ajustadamente el carácter o la expresión del trozo de música. He aquí los principales:

TERMINOS	SIGNIFICADO
Affettuoso	Afectuoso.
Agitato	Agitado.
Brioso o con brio ..	Con brío.
Cantabile	Cantable.
Con anima	Con alma.
Con espressione	Con expresión.
Con fuoco	Con fuego.
Con moto	Con movimiento.
Con spirito	Con espíritu.
Grazioso	Gracioso.

TERMINOS	SIGNIFICADO
Maestoso	Majestuoso.
Moderato	Moderado.
Mosso	Animado.
Risoluto	Resuelto.
Scherzo o scherzando	Jugueteando.
Sostenuto	Sostenido.
Tempo giusto	Movimiento justo, preciso.
Vivace	Con viveza.
Vivo	Vivo.

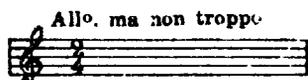
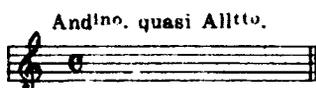
EJEMPLO



224. Con el auxilio de los siguientes adverbios, se pueden obtener nuevas modificaciones.

TERMINOS	SIGNIFICADO
Poco	Poco.
Poco a poco	Poco a poco.
Un poco più	Un poco más.
Più	Más.
Molto più	Mucho más.
Non molto	No mucho.
Non tanto	No tanto.
Non troppo	No demasiado.
Assai	Mucho, bastante.
Molto	Mucho.
Quasi	Casi.

EJEMPLO



225. Sin embargo, todas estas indicaciones no son aun suficientes para indicar un movimiento con exactitud. El ejecutante, para interpretar fielmente una obra, debería estar poseído del mismo estilo del autor, penetrar de un modo u otro su pensamiento, si no se hubiese inventado un instrumento que indica con precisión las más pequeñas diferencias de la velocidad.

DEL METRONOMO

226. Este instrumento es el **METRONOMO**. Perfeccionado por **MAËLZEL**, es hoy día de uso casi general.

He aquí su descripción someramente hecha:

Detrás del péndulo que sostiene un contrapeso móvil y que se pone en movimiento por medio de un mecanismo interior, se halla una escala numerada. La división de esta escala está basada sobre el número de oscilaciones que pueda realizar el péndulo en un minuto; así:

Colocando el contrapeso a la altura del N^o 60, el péndulo realizará 60 oscilaciones por minuto, y por consiguiente, cada una de estas oscilaciones, durará un segundo.

Bajando el contrapeso hasta el N^o 120, el péndulo realizará 120 oscilaciones por minuto, y cada una de estas oscilaciones, durará medio segundo.

227. La indicación metronómica se escribe después del término de movimiento, y va expresada por una figura de nota (con o sin puntillo), seguida de un número del cual la separan dos rayitas horizontales.

EJEMPLO

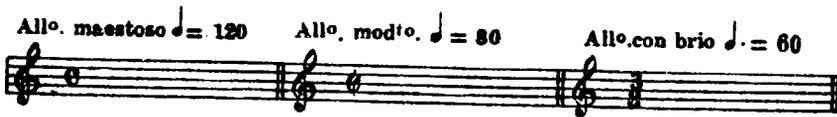
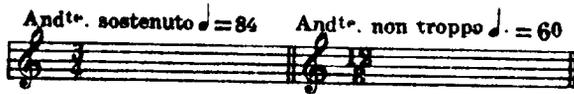


La figura de la nota debe tener una duración igual a la de una oscilación. El número indica la altura a que se ha de colocar el contrapeso móvil, para que el péndulo ejecute el número de oscilaciones por minuto que se desea. (1)

228. La exacta observación del movimiento, tiene una gran importancia en la interpretación de una obra musical. Un trozo ejecutado, sea con demasiada velocidad como con demasiada lentitud, perdería su aire, su verdadero carácter, y la intención del compositor sería por lo tanto desnaturalizada.

EJERCICIOS

Indicar la duración absoluta de cada uno de los siguientes compases.



DE LA ALTERACION DEL MOVIMIENTO Y DE SU SUSPENSION MOMENTANEA

10^a Lección.

229. La expresión de una frase musical puede, a veces, exigir que sea modificado el movimiento. Apresurando o retardando.

También sucede, algunas veces, que un pasaje no debe ser rigurosamente medido.

(1) Así, el ejemplo que precede significa que, estando colocado el contrapeso móvil frente al número 108 de la escala numerada, el péndulo ejecutará 108 oscilaciones por minuto, y que la negra con puntillo tendrá una duración igual a la de una de dichas oscilaciones.

230. Estas alteraciones del movimiento o del compás se indican por las expresiones siguientes, que se colocan durante el curso de la composición.

PARA ANIMAR EL MOVIMIENTO

Animato	Animado.
Accelerando	Acelerando.
Più moto }	Más movido.
Più mosso }	
Stretto	Cerrado.

PARA MODERAR EL MOVIMIENTO

Rallentandorall	Moderando.
RitardandoRitard	Retardando.
Ritenutorit	Retenido.
Slargandoslarg	Dilatando.

PARA SUSPENDER LA MARCHA REGULAR DEL MOVIMIENTO

Ad libitumad libit.....	A voluntad.
A piacere	A placer.
Senza tempo	Sin medida.

231. Después de una alteración de movimiento o compás, para volver al movimiento regular del trozo de música, se indica de esta manera:

TEMPO }	Con medida.
A TEMPO }	
TEMPO I^o	1er. movimiento.
LO STESSO TEMPO	El mismo movimiento.

DEL CALDERON O CORONA

232. El movimiento puede también suspenderse momentáneamente.

Esta suspensión cuya duración es indeterminada, ⁽¹⁾ se expresa por el siguiente signo  que se llama CALDERON o CORONA. ⁽²⁾

233. Se coloca el CALDERON encima o debajo de una nota o de un silencio.



Indica este signo que la duración de la nota o del silencio que afecta, debe prolongarse tanto tiempo como lo exija el buen gusto del ejecutante.

(1) Se habrá observado que la duración de esta suspensión de movimiento es generalmente igual a la de un compás entero. Esto no obstante no es una regla absoluta, sino una simple observación basada en la experiencia.

(2) Cuando el calderón está colocado encima o debajo de una nota, los franceses le dan el nombre de *point d'orgue*, y le llaman *point d'arrêt*, cuando está colocado encima o debajo de un silencio.

DE LA MANERA DE LLEVAR EL COMPAS

11ª Lección.

234. LLEVAR EL COMPAS es marcar, por medio de signos con la mano, el orden y la duración de los tiempos.

235. En todos los compases, el primer tiempo se marca **abajo**, y el último se marca **arriba**.

Se marcan los diferentes compases de la manera siguiente:

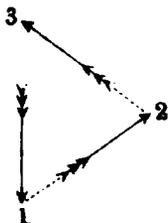
COMPAS DE 2 TIEMPOS

El 1er. tiempo abajo
El 2º — arriba.



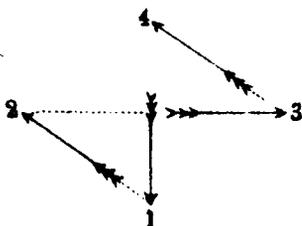
COMPAS DE 3 TIEMPOS

El 1er. tiempo abajo
El 2º — a la derecha.
El 3er. — arriba.



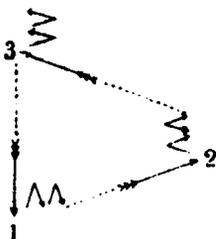
COMPAS DE 4 TIEMPOS

El 1er. tiempo abajo.
El 2º — a la izquierda.
El 3er. — a la derecha.
El 4º — arriba.



236. En los compases de movimiento lento, se puede marcar la división de los tiempos repitiendo acortados cada uno de los signos principales.

Así un compás de $\frac{9}{8}$ en el movimiento Adagio o Larghetto, se puede marcar de la manera siguiente:



237. En los compases de movimiento rápido de 2 y 3 tiempos, no se marca ordinariamente más que el 1er. tiempo. Por esta razón, algunas veces se dice impropriamente, compás de 1 tiempo; pero en realidad, el compás de 1 tiempo no existe.

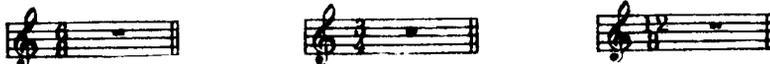
DE ALGUNAS PARTICULARIDADES RELATIVAS AL COMPAS

12ª Lección.

238. Existen en la anotación musical algunas particularidades que se relacionan al compás y que es bueno conocer.

239. 1º — Cuando hay un compás de silencio, sea éste cual fuere, se indica por una pausa de redonda.

EJEMPLO



240. 2º — Cuando hay 2 ó 4 compases de silencio; el primero se indica con la BARRA DE DOS PAUSAS de redonda y un 2 colocado encima de la barra,

EJEMPLO



y el segundo con la BARRA DE CUATRO PAUSAS de redonda y un 4 sobrepuesto a dicha barra.

EJEMPLO



241. 3º — Cuando hay un número mayor de compases de silencio, se coloca este signo  sobre el pentagrama y encima del mismo la cifra que indica el número de compases callados.

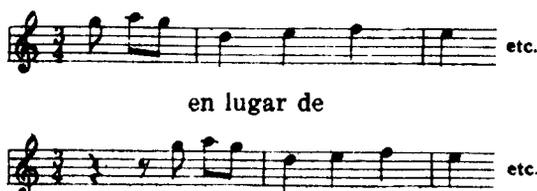
EJEMPLO



Esto indica un silencio de 27 compases. Tanto este signo, como las barras de dos y cuatro pausas de redonda, se emplean solamente en las partes separadas, y nunca en las partituras.

242. 4º — Cuando el primer compás de un trozo de música empieza por silencios, es costumbre suprimirlos.

EJEMPLO



EJEMPLOS

243. 5º — La doble barra, que indica (como ya hemos visto en la 1ª lección), dos partes distintas de un trozo de música, o que se coloca delante de un cambio de armadura de la clave, o delante de un cambio de cifras indicadoras del compás, puede a veces colocarse también durante el curso de un compás.

Entonces no tiene significación alguna respecto del compás, y desde este punto de vista, debe considerarse como si no existiera. (Ya no hace las veces de línea divisoria sino solamente las de doble barra.)

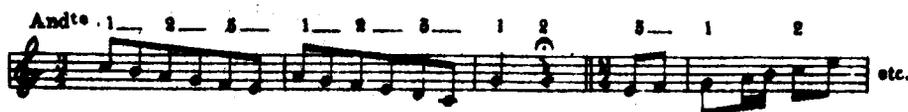
Doble barra indicando dos partes distintas de un mismo trozo de música.



Doble barra colocada delante de un cambio de armadura de la clave.



Doble barra colocada delante de un cambio de las cifras indicadoras del compás.



QUINTA PARTE

PRINCIPIOS GENERALES DE EJECUCION MUSICAL

244. Ya conocemos los signos empleados en la anotación, como también las reglas que los rigen, tanto con referencia a la entonación como a la duración. Estos signos son suficientes para la lectura musical.

No obstante, la ejecución de una obra de música resultaría fría y sin brillo, si de algún modo no fuese animada, coloreada, vivificada por el que la interpreta, quien, identificándose con el pensamiento del autor, le dá la expresión que le es propia.

La **EXPRESION** comprende: el fraseo, la acentuación, el matiz y el carácter.

DEL FRASEO

1ª Lección.

245. El **FRASEO** consiste en observar con exactitud la puntuación musical.

246. Toda composición, lo mismo que todo discurso, se divide en períodos o frases, y en miembros de período o de frase.

El **miembro de período** se compone de una o varias pequeñas ideas melódicas que toman el nombre de **diseño melódico**.

El período se compone de varios miembros cuyo conjunto debe formar un todo completo, un sentido terminado. (1)

EJEMPLO DE UN PERIODO

(BEETHOVEN) *Adagio dolce*

1er miembro de período

1er diseño melódico

2º diseño melódico

conducción

2º miembro de período

ett.

(1) Si la puntuación musical fuese como la del discurso, después de un miembro de período se colocaría una coma, un punto y coma, dos puntos, etc., según el sentido que presentase, y después de un período se pondría un punto

247. Si los períodos, y también los miembros de período están con frecuencia separados por silencios de corta duración, entonces será fácil reconocerlos. Pero, cuando estos períodos o miembros de período, no van seguidos de silencio, es necesario analizarlos con mucha atención, puesto que no hay ningún signo musical que indique el principio ni el fin. (1)

248. El frasear y puntuar bien un trozo de música, consiste en hacer sentir con arte el principio, el desarrollo y el final de los períodos y miembros de período.

El buen fraseo, dá claridad a las partes de la composición, y, por lo mismo, es la primera de las cualidades que comprende la expresión: pues, para interesar o conmover, es necesario ser comprendido, y para ser comprendido, es indispensable ser claro.

DE LA ACENTUACION

2.ª Lección.

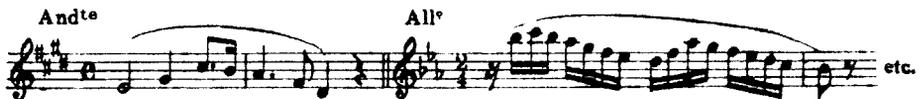
249. Ciertas notas en la frase musical, como ciertas sílabas en la dición, deben acentuarse con más o menos fuerza, dándoles una inflexión particular.

Esta acentuación, esta inflexión particular que realza la frase musical, que la hace sobresalir y mantiene la atención del oyente se indica por medio de signos o de términos italianos que a continuación daremos a conocer.

SIGNOS DE ACENTUACION

250. La **LIGADURA** o **LIGADO**  se coloca encima de una serie de notas diferentes e indica que se han de ligar entre sí y sostener el sonido. (2)

EJEMPLO



251. La **ligadura**, colocada entre dos notas de sonidos diferentes, indica que se ha de apoyar la primera, dejando expirar la segunda como si fuese una sílaba muda.

EJEMPLO



(1) La puntuación musical se reconoce fácilmente por medio de las cadencias, pero para esto es necesario tener nociones de armonía.

El conocimiento de la armonía, cuyo estudio toma cada día mayor extensión, no solamente es indispensable al compositor, sino muy útil al ejecutante, puesto que conociéndola, puede analizar hasta en sus más pequeños detalles, cualquier composición musical.

(2) Indica el ligado, para los instrumentos de cuerda, que las notas que comprende se han de ejecutar de un solo golpe de arco, y, para las voces, de una sola emisión.

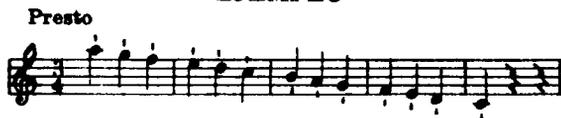
252. El **PUNTITO** se coloca encima o debajo de las notas e indica cuales deben ser **destacadas**. Estas notas serán destacadas con más o menos ligereza, según sea el movimiento más o menos vivo.

EJEMPLO



253. El **PUNTITO PROLONGADO** se coloca igualmente encima o debajo de las notas, en cuyo caso se llaman **notas picadas**. Esta acentuación indica que dichas notas se han de destacar con viveza y atacar al mismo tiempo de una manera incisiva.

EJEMPLO



254. Combinados juntos el **PUNTITO** y la **LIGADURA**, indican que las notas deben ser algo separadas una de otra y ejecutadas con delicadeza. Se llaman estas notas **pica-do-ligadas**. (1)

EJEMPLO



255. Cuando una o varias notas deben acentuarse con más fuerza que las anteriores o posteriores a ellas, se indica esta acentuación por este signo \wedge que se coloca encima o debajo de las mismas.

EJEMPLO



256. El siguiente signo \rightrightarrows que se coloca también encima o debajo de las notas, indica una acentuación más fuerte seguida inmediatamente de una disminución de sonoridad

EJEMPLO



(1) Para los instrumentos de cuerda, esta acentuación se llama **staccato** e indica que el destacado se ha de ejecutar con un solo golpe de arco.

257. El **ARPEGGIO** (derivado de arpa), representado por este signo } que se coloca delante de un acorde, indica que se han de atacar sucesivamente y con rapidez las notas de dicho acorde, empezando por la más grave. (1)

EJEMPLO

Manera de escribirse



EFEECTO



258

TERMINOS DE ACENTUACION

TERMINOS	ABREVIACIONES	SIGNIFICADO
Forte piano	fp	Fuerte la 1ª nota y débil la siguiente.
Piano forte	pf	Débil la 1ª nota y fuerte la siguiente.
Legato	Leg	Ligado (acompaña o reemplaza el signo de la ligadura).
Legatissimo	Leg ^{ssimo}	Lo más ligado posible.
Leggiero	Legg	Ligero.
Marcato	Marc.	Marcado.
Pesante	Pes.	Pesado.
Rinforzando	Rinf. o Rfz	Reforzando el sonido.
Sforzando	Sfz	Dando repentinamente más fuerza.
Sostenuto	Sost	Bien sostenido el sonido.
Staccato	Stacc.	Destacado.
Tenuto	Ten	Reteniendo el sonido.

Estas diferentes observaciones deben observarse con mucho cuidado, pues de ellas depende el fraseo y contribuyen a expresar fielmente el pensamiento del compositor. dándole verdadera expresión.

(1) Este signo se aplica a los instrumentos de teclado. A excepción de él, no hemos indicado ni los signos ni los términos que afectan particularmente a un instrumento determinado; tales como, por ejemplo: el 0, colocado encima de una nota que para los instrumentos de cuerda, indica la cuerda al aire: con sordini, pizzicato, etc. Todo esto se halla indicado en los métodos especiales de cada instrumento.

DE LOS MATICES

3º Lección.

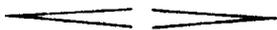
259. Se llaman MATICES los diferentes grados de intensidad por los que pueden pasar uno o varios sonidos, un pasaje o un trozo de música entero.

Se les indica por medio de unos signos llamados reguladores y también por términos italianos, como vamos a demostrar.

SIGNOS DE MATICES

260.  Este signo significa que se ha de aumentar gradualmente la intensidad del sonido.

 Este otro signo indica que la intensidad del sonido se ha de disminuir gradualmente.

 Y por fin, expresa este último que la intensidad del sonido se ha de aumentar primeramente para disminuirla después.

Cuando este último signo se aplica a un solo sonido, al principio se ha de emitir con muy poca fuerza, aumentando gradualmente su intensidad hasta la mitad de su duración, disminuyéndola después en la misma proporción. Esto se llama **filar un sonido**.

TERMINOS DE MATICES

261. El sonido puede ser débil y puede ser fuerte. El primero se expresa por medio de la palabra **piano** y el segundo por la palabra **forte**.

Pero el **piano** y el **forte** pueden tener varios grados de intensidad; estas gradaciones se expresan de la siguiente manera:

TERMINOS	ABREVIACIONES	SIGNIFICADO
Pianissimo	<i>pp</i>	Muy suave.
Piano	<i>p</i>	Suave.
Mezzo piano	<i>mp</i>	Medio suave.
Un poco piano	poco <i>p</i>	Un poco suave.
Sotto voce	sot. <i>v</i>	} A media voz.
Mezza voce	mez. <i>v</i>	
Un poco forte	poco <i>f</i>	Un poco fuerte.
Mezzo forte	<i>mf</i>	Medio fuerte.
Forte	<i>f</i>	Fuerte.
Fortissimo	<i>ff</i>	Muy fuerte.

262. Para aumentar o disminuir gradualmente la intensidad de uno o más sonidos, se emplean los términos siguientes:

TERMINOS	ABREVIACIONES	SIGNIFICADO
Crescendo	Cres.	Aumentando en fuerza.
Decrescendo	Decres.	Disminuyendo en fuerza.
Diminuendo	Dim. }	Disminuyendo.
Calando	Cal. }	
Morendo	Mor.	Disminuyendo en movimiento y en fuerza
Perdendosi	Perd.	Dejando perder el sonido.
Smorzando	Smorz.	Apagando el sonido poco a poco.

263. Son los matices en la música lo que en la pintura las graduaciones y los contrastes de luz y sombra. No solamente se han de observar con el mayor cuidado, sino que, en caso de no estar indicados, corresponde al buen gusto del artista suplir su ausencia.

DEL CARACTER

4ª Lección.

264. El **CARACTER** es el tinte que se dá a la expresión de un trozo de música.

Cada parte de la composición, es decir, cada uno de sus períodos, puede tener una expresión particular.

265. El intérprete hábil ha de saber expresar los sentimientos más diversos: la calma, la pasión, el dolor o la alegría. Pero, para ésto, todos los recursos del mecanismo (aunque indispensables), no son suficientes, si el artista no está inspirado, conmovido, y si no halla en su alma las sensaciones que quiere hacer experimentar al que le escucha.

266. El carácter trazado por el compositor, lo mismo que la acentuación y los matices, está indicado por términos italianos.

Algunos de estos términos, esto es, los que se refieren al colorido general, se juntan a veces, como ya lo hemos visto, (1) con los términos de movimiento que se colocan al principio de la composición.

Otros, más bien tienen relación con períodos y miembros de período y se colocan durante el curso de la obra musical.

He aquí los principales:

TERMINOS	SIGNIFICADO	TERMINOS	SIGNIFICADO
Amabile	Amable.	Brillante	Brillante.
Amoroso	Amoroso.	Capriccioso	Caprichoso.
Appassionato	Apasionado.	Con allegrezza ...	Con alegría.
Ardito	Animoso.	Con bravura	Con bravura.

(1) 4ª Parte. 9. Lección. § 223.

TERMINOS	SIGNIFICADO	TERMINOS	SIGNIFICADO
Con delicatezza	Con delicadeza	Giocosso	Jocosso, alegre.
Con dolore	Con dolor	Imperioso	Imperioso.
Con grazia	Con gracia.	Innocente	Inocente.
Con gusto	Con gusto.	Lagrimoso	Lagrimoso.
Con tenerezza	Con ternura.	Malinconico	Melancólico
Delicatamente	Delicadamente.	Mesto	Triste.
Delicato	Delicado.	Nobile	Noble.
Disperato	Desesperado.	Patetico	Patético.
Dolce	Dulce.	Pomposso	Pomposso
Dolcissimo	Muy dulce	Religioso	Religioso.
Doloroso	Doloroso.	Rustico	Rústico.
Drammatico	Dramático.	Semplice	Simple.
Energico	Enérgico.	Teneramente	Tiernamente.
Espressivo	Expresivo.	Tranquillo	Tranquilo.
Furioso	Furioso.	Tristamente	Tristemente.

267. No sabríamos terminar mejor esta quinta parte consagrada a la ejecución musical, sino cediendo la palabra a un ilustre artista, a P. BAILLOT, quien, en su famoso método de violín, dice, hablando del GENIO DE EJECUCION: "El es, quien comprende "al primer golpe de vista los diferentes caracteres de la música; él es, quien por una "instantánea inspiración, se identifica con el genio del compositor, le sigue en todas "sus intenciones y las dá a conocer con tanta facilidad como precisión; él es, quien vá "hasta presentir los efectos para hacerlos brillar con más esplendor, él, quien dá a la "ejecución de un instrumento el colorido que conviene al género de un autor; él, quien "sabe juntar la gracia con el sentimiento, la sencillez con la gracia, la fuerza con la dul- "zura, y marcar todos los matices que determinan los contrastes; él, sabe pasar repen- "tinamente a una expresión diferente, acomodarse a todos los estilos, a todos los acen- "tos; hacer sentir sin ostentación los pasajes más salientes y echar habilmente un velo "sobre los más vulgares; penetrarse del genio de un trozo de música que nada dice "hasta prestarle encanto, crear efectos que el autor abandona muchas veces al instinto "del artista; traducirlo todo, animarlo todo, transmitir al alma del oyente lo que sentía "el alma del compositor; hacer revivir los grandes genios de siglos pasados, e interpre- "tar en fin, los sublimes acentos con el entusiasmo que corresponde a ese lenguaje "noble y afectuoso que, no en vano, como a la poesía, le llaman el idioma de los Dioses."

Ninguna de estas lecciones vá seguida de un ejercicio especial, pero recomendamos en gran ma- nera la lectura, ejecución y análisis de obras de buenos Autores. Este estudio no solamente forma el buen gusto del artista, sino que desarrolla todas las cualidades que debe poseer un buen músico.

COMPLEMENTO

ADORNOS — ABREVIACIONES

Para completar el estudio de los principios de la música, solamente nos resta dar a conocer los adornos que pueden introducirse en una composición, y las abreviaciones que se emplean, sobre todo en la música instrumental.

DE LOS ADORNOS

268. Los ADORNOS aplicados a una composición musical, pueden darle más variedad o aumentarle la gracia como también el vigor.

Los adornos, llamado también *notas de adorno*, *notas de gusto* o *bordaduras*, se escriben con notitas pequeñas, o se indican por signos.

Se colocan antes o después de las notas principales, (1) y no tienen valor propio sino que lo toman del de la nota principal que les precede o del de la nota que les sigue.

Los principales adornos son:

La APOYATURA.

El GRUPETO.

El TRINO.

El MORDENTE.

La FIORITURA llamada también CADENZA o CALDERON.

DE LA APOYATURA

269. La APOYATURA (en italiano *appoggiatura*), se coloca delante de una nota principal y a un grado (tono o semitono) superior o inferior de distancia de la misma. (2) Se escribe con notitas pequeñas y toma su valor del de la nota principal. En la ejecución, la apoyatura (como ya lo indica su nombre), se ha de apoyar con más fuerza que la nota que la sigue.

(1) Llamamos nota principal, a toda nota de un trozo de música a la cual vaya adherido un adorno.

(2) Armónicamente hablando "la apoyatura es una nota extraña colocada a un grado superior o inferior de una nota de la armonía cuyo puesto ocupa momentáneamente".

La duración de la apoyatura depende del carácter de la obra; sin embargo, suele ser ordinariamente igual a la mitad de la duración de la nota principal a la cual va adherida.

EJEMPLO

Manera de escribirse

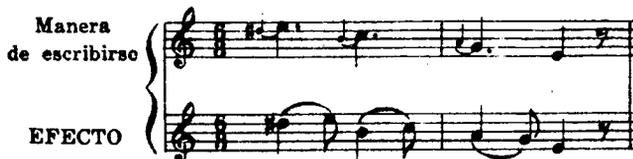


EFECTO

La duración de la apoyatura puede también ser igual a dos tercios de la nota principal, si ésta va seguida de puntillo.

EJEMPLO

Manera de escribirse



EFECTO

En general, la figura de la apoyatura expresa la duración que debe tener. (1)

DE LA APOYATURA DOBLE

270. La APOYATURA DOBLE consiste en dos notitas colocadas una a un grado superior y otra a un grado inferior de la nota principal.

El valor de la apoyatura doble, se toma igualmente del de la nota principal que la sigue. Según el movimiento y el carácter de la composición, puede ejecutarse con más o menos rapidez, o sea de la manera siguiente:

EJEMPLO

Manera de escribirse



EFECTO

o sea así:



(1) Anteriormente se escribía siempre la apoyatura por medio de notitas, pero hoy día se emplean para escribirla las notas ordinarias, de las que no nos ocuparemos, supuesto que se deben ejecutar tal como están escritas.

DE LA APOYATURA BREVE

271. La APOYATURA BREVE debe ejecutarse con mucha rapidez.

Se presenta siempre bajo la figura de una corchea cuyo corchete está atravesado por una rayita oblicua. Toma también su valor del de la nota principal que la sigue.

EJEMPLO

Manera de escribirse

EFECTO

DEL GRUPETO

272. El GRUPETO es un grupo de tres o cuatro notas que siguen o preceden a la nota principal.

Se escribe por medio de notitas, o se indica por uno de estos dos signos ∞ ∞

Cuando el primer corchete del signo está vuelto hacia arriba (∞), se ha de empezar el grupeto por la nota superior.

Cuando el primer corchete mira hacia abajo (∞), se ha de empezar el grupeto por la nota inferior. (1)

273. He aquí las diferentes maneras de ejecutar el grupeto.

1º Cuando el signo indicador está colocado encima de una nota, el grupeto es de tres notas, y se ejecuta antes que la nota principal de la cual toma su valor (2).

EJEMPLO

Manera de escribirse

o bien

lo mismo que

EFECTO

(1) Antiguamente se observaba esta diferencia con mucho cuidado. Hoy día sólo se emplea este signo ∞ , (lo cual es sensible) tanto si el grupeto empieza por la nota inferior como por la superior.

(2) Armonicamente, este grupeto es considerado como una apoyatura doble con nota de paso.

2º Cuando el signo indicador está colocado entre dos notas diferentes, el **grupeto** se ejecuta antes que la segunda nota y toma su valor del de la primera. (Entonces está compuesto de cuatro notas.)

EJEMPLO

Manera de escribirse

o bien

EFEECTO

lo mismo que

3º Cuando el **grupeto** está colocado después de una nota con puntillo o entre dos notas de un mismo sonido, debe ejecutarse así:

EJEMPLO

Manera de escribirse

EFEECTO

Si la nota superior del **grupeto** debiera ser alterada, se colocará, el accidente encima del signo, y se colocará debajo para la alteración de la nota inferior. En fin, si las dos notas debieran ser alteradas, se colocará un accidente encima y otro debajo del signo.

EJEMPLO

Manera de escribirse

EFEECTO

274. En los pasajes de movimiento vivo, debe ejecutarse el **grupeto** con mucha rapidez, contribuyendo a acentuar el ritmo; pero en los pasajes de carácter lento, debe ser más moderado.

DEL TRINO

275. El **TRINO** consiste en batir alternativa y rápidamente dos notas conjuntas; la nota escrita es siempre la más grave.

276. El trino se indica por las letras *tr* que suelen ir seguidas de este signo 

Cuando la nota superior del trino debe ser alterada, se coloca el accidente debajo de las letras *tr* que indican el trino.



277. El trino presenta tres partes: la **preparación**, el **batido** y la **terminación**.

Hay tres preparaciones principales y cada una de ellas está indicada por una notita.

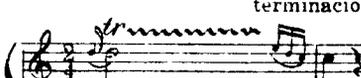
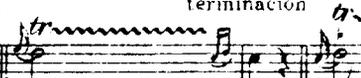
La primera consiste en empezar el trino por la nota escrita encima de la cual vá indicado. (Para esta preparación se suprime a veces la notita.)

La segunda consiste en empezar el trino por la nota superior a la nota escrita.

La tercera consiste en empezar el trino por la nota inferior a la nota escrita.

278. Existen igualmente diferentes terminaciones que se indican también por medio de notitas.

EJEMPLO

	1ª Preparación	2ª Preparación	3ª Preparación
Manera de escribirse			
	terminación	terminación	terminación
EFECTO			

279. Se ha de terminar el trino con el mismo movimiento del batido. No obstante, en los **Adagio**, se puede moderar la terminación.

El trino debe ejecutarse siempre con mucha igualdad; brillante, en los pasajes de movimiento rápido, y suave en los de movimiento lento.

DEL MORDENTE

280. El **MORDENTE** se ejecuta batiendo con mucha rapidez dos notas conjuntas. La primera de estas notas es la misma que la nota principal a la cual el mordente va adherido; la segunda, es el grado superior (sea a un tono, sea a un semitono).

281. El mordente se escribe con pequeñas notas, o se indica por el siguiente signo , tomando su valor de la nota principal.

Ej. **Manera de escribirse**  o bien 

EFEECTO  lo mismo que 

El mordente debe ejecutarse con limpieza y de un modo incisivo.

DE LA FIORITURA

282. La **FIORITURA** es un pasaje que a veces introduce el ejecutante en la composición durante la suspensión del compás indicada por el calderón; entonces toma el nombre de *cadeucia* o el de *calderón* mismo.⁽¹⁾

283. Dicho pasaje suele casi siempre estar anotado por el compositor (escribiéndose con notas pequeñas.) Pero a veces el ejecutante lo modifica para poner de relieve las cualidades que posee, las ventajas con que vence las dificultades, o, en la música vocal, para apropiarlo mejor a la extensión de su voz.

284. La fioritura nunca se mide, su terminación es a gusto del ejecutante, según el carácter de la pieza, el movimiento y la expresión.

Ej.  etc.

285. La fioritura puede colocarse también durante el curso de un trozo de música, sin que sea necesario que haya un calderón.

286. En este caso toma su valor de la nota principal que la precede, y se ejecuta sin alterar el movimiento.

Manera de escribirse  etc.

Ej. **EFEECTO**  etc.

(1) Estas dos denominaciones son impropias, si bien provienen de que este pasaje precede ordinariamente a una cadencia, o de que se ejecuta durante la interrupción impuesta por el calderón. "En España lo denominan más comunmente con el vocablo italiano *fermata*."

DE LAS ABREVIACIONES

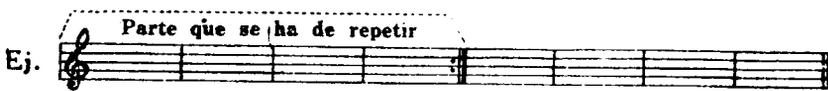
287. En la anotación se emplean muchas veces abreviaciones, sobre todo para la música instrumental.

Vamos a indicar las que se suelen encontrar con más frecuencia.

DE LAS BARRAS DE REPETICION

288. Hemos visto ya ⁽¹⁾ que la doble barra indica el final de un trozo de música, o de una de las principales partes: cuando una de estas partes se ha de ejecutar dos veces toma el nombre de **REPETICION** (en italiano: *ritornello*).

289. Se indica la repetición por dos puntos colocados cerca de la doble barra de separación, debiéndose repetir la parte que se halla del lado de dichos puntos; así, si los dos puntos están colocados a la izquierda de la doble barra, se ha de repetir la parte que se acaba de ejecutar.



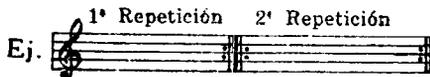
290. Si los dos puntos están a la derecha de la doble barra, deberá repetirse la parte que se vá a ejecutar.



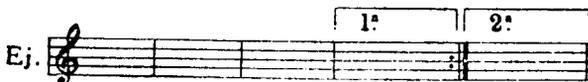
291. Generalmente cuando una parte vá precedida y seguida de la doble barra, se coloca el signo de repetición antes y después de dicha parte.



292. Dos repeticiones consecutivas se indican por dos puntos colocados a cada lado de las barras.



293. Si en la repetición de una parte, uno o varios compases han de ser reemplazados por otros, se indica de esta manera.

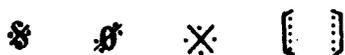


DEL PARRAFO O LLAMADA

294. El **PARRAFO** o **LLAMADA** es un signo que, cuando se presenta por segunda vez, indica que se ha de volver al punto donde se ha visto la primera vez y, desde allí, continuar la ejecución hasta la palabra *fin*.

(1) 4ª Parte, 1ª Lección.

295. He aquí las diferentes figuras del párrafo o llamada. La primera de estas figuras es casi exclusivamente la única que se emplea.



296. Cuando el párrafo indica que se ha de repetir un trozo de música desde el principio, suele ordinariamente ir acompañado de las palabras DA CAPO, o por abreviación D.C. (de la cabeza, del principio).

297. Cuando se repite un trozo de música desde el principio y se hallan hasta el fin una o más repeticiones, cada una de estas repeticiones no debe ejecutarse más que una sola vez.

EJEMPLO

DIFERENTES ABREVIACIONES

298. He aquí las abreviaciones más usadas después de la repetición y el párrafo o llamada.

FIN DEL COMPLEMENTO

NOMENCLATURA DE LOS INSTRUMENTOS
empleados en la Música Europea

INSTRUMENTOS DE CUERDAS

De arco	Violín Viola Violoncelo Contrabajo Viola de amor*, Violas diversas*
De cuerdas punteadas ...	Arpa
De cuerdas percutidas ...	Mandolina, Bandurria, Guitarra, Clave* Piano Zimbalón

INSTRUMENTOS DE VIENTO

De embocadura	Grandes Flautas Flautín u Octavino Flageolet*
De lengüeta	Clarinete, Caramillo* Requinto Clarinete contralto* Clarinete bajo Oboe Oboe de amor Corno inglés Fagote Contrafagote Sarrusofono Saxofono; Sopranino*, Soprano, Contralto, Tenor, Barí- tono, Bajo
De boquilla	Trompa sencilla Trompeta sencilla* Corneta de posta Clarín Trombones; Contralto*, Tenor, Bajo Trompa de pistones Trompeta de pistones Cornetín de pistones Trombones de pistones Bugle de llaves* Fígle* Corneta tuerta*, Serpentón Bugles de pistones o Saxhorns; Sopr. agudo, Sopr., Con- tralto, Barítono, Bajo, y Contrabajo
De teclado	Organo Armonium

INSTRUMENTOS DE PERCUSION

De sonidos determinados	Timbales Campanas, Carillones, Juegos de timbres, Xilofono*
De sonidos indeterminados	Bombo, Tambor militar, Redoblante, Pandero, Tamboril* Platillos, Triángulo, Tam, tam, Castañuelas, etc., etc.

* Los instrumentos acompañados con un asterisco, se emplean raramente o han caído en desuso.

INSTRUMENTOS DE LA ORQUESTA CLÁSICA

INSTRUMENTOS DE MADERA

- Flautas
- Oboes
- Clarinetes
- Fagotes

INSTRUMENTOS DE METAL

- Trombas
- Trompas

PERCUSION

- Timbales

INSTRUMENTOS DE CUERDA

- Violines
- Víolas
- Violoncelos
- Contrabajos

Yano

Estimación de los instrumentos de madera

Estimación de los instrumentos de metal

Estimación de los instrumentos de cuerda

Elemento total de la Orquesta Clásica

(1) Con frecuencia esta extensión aumenta de algunas notas, pero rara vez en Orquesta.

VOCES de HOMBRE VOCES de MUJER

(1)

Tiples

(1)

Contraltos

(2)

Tenores

Bajos

(1)

(2)

(1) Hoy se escribe en Clave de Sol 2ª línea.

(2) Hoy se escribe en Clave de Sol 2ª línea (una octava más alto)

INSTRUMENTOS DE LA ORQUESTA MODERNA

Añadimos a los instrumentos:

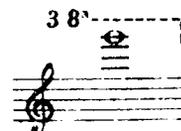
El **ORGANO**, cuya extensión varía con los diferentes modelos, alcanza en el **GRAN ORGANO** de 32 pies ⁽¹⁾ nueve octavas y media, a saber:

Del último sonido grave perceptible:

(Una sexta mayor debajo de la nota más grave del piano).



Hasta el sol situado una 15ª menor encima del último sol agudo del piano.



(1) Se expresa en pies el largo de los tubos del órgano; un órgano de 32 pies es un órgano cuyo tubo más largo (y por lo tanto, el que produce el sonido más grave) mide 32 pies.

CUADRO COMPARATIVO
de la extensión real de los diversos instrumentos que componen la orquesta clásica y moderna, las voces y el Piano

* Los instrumentos señalados con un asterisco son, únicamente, los que figuran en la orquesta clásica. Mencionanse en el cuadro los instrumentos empleados comúnmente en la orquesta clásica o moderna, y no los que se emplean excepcionalmente como el Clarinete contralto, el Saxofono, la Guitarra, etc. Sobre ciertos instrumentos (lo mismo que en las voces) pueden obtenerse aún algunas notas a lo grave y a lo agudo; pero, a pesar de que se encuentren algunas veces en las obras clásicas o modernas, figuran en ellas como notas excepcionales.

CUADRO COMPARATIVO
de la extensión real de los diversos instrumentos empleados en la Música Militar (Bandas y Charangas)

* Los instrumentos señalados con un asterisco son los que se emplean en las Charangas. (Los Saxofonos no figuran más que a título facultativo). El Contrabajo de cuerdas emplease algunas veces en las Bandas, siempre que el personal no tenga que ponerse en marcha.

NOTAS

NOTA (a) — Pág. 1.

El **sonido** es una sensación producida sobre el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos sonoros.

Se distingue el **sonido musical** del **ruido**, en que se puede medir exactamente su altura, mientras que no se puede apreciar el valor musical del ruido.

El **sonido musical** posee tres cualidades especiales: la **altura**, la **intensidad** y el **timbre**.

La **altura** es el resultado del mayor o menor número de vibraciones producidas en un tiempo dado: cuantas más sean las vibraciones, tanto más agudo será el sonido.

La **intensidad**, o la fuerza del sonido, depende de la amplitud de las vibraciones.

El **timbre**, es esa cualidad particular del sonido, que hace que dos instrumentos diferentes no puedan ser confundidos entre sí, aunque ambos produzcan un sonido a la misma altura e intensidad. El oído menos ejercitado distingue fácilmente el timbre del violín del de una trompeta o de un oboe. La causa del timbre no está aun bien definida.

NOTA (b) — Pág. 6.

El nombre de las seis primeras notas **UT-RE-MI-FA-SOL-LA** está sacado de la primer estrofa del himno de **San Juan Bautista**, cuyo canto es como sigue.

HIMNO DE SAN JUAN
(tal como se cantaba antiguamente)

Anotación moderna

Ut que-ant la - - xis Re - so - na - re fi - bris. Mi - - ra ges - to - rum

Fa - mu - li tu - o - rum, Sol - - ve - pol - lu - ti La - bi - i re a - tum. Sanc - te Jo - an - nes.

Esta designación silábica fué imaginada como medio de mnemónica por Guido o Gui, monje de la Abadía de Pomposa, quien nació en Arezzo de Toscana, a fines del siglo X. (1)

A	B	C	D	E	F	G
la	si	ut	re	mi	fa	sol

NOTA (c) — Pág. 8.

El pentagrama de cinco líneas, único en uso en la anotación moderna, no es más que un fragmento del pentagrama general de once líneas (pentagrama ficticio) donde podrían colocarse casi todos los sonidos de la voz humana, desde el más grave al más agudo.

Ej.

fa sol

(1) Los italianos, para solfear, han sustituido la sílaba ut por la sílaba DO por hallar ésta más sonora. Este uso se ha introducido también en Francia, España y otros países.

La lectura de este pentagrama sería, si no imposible, al menos muy difícil; y además, siendo más limitada la extensión de cada una de las voces, resultaría inútil una parte de dicho pentagrama.

Por esta razón, se atribuyó a cada voz el fragmento del pentagrama que le era particularmente especial, y este fragmento fué regularmente formado de cinco líneas inmediatas.

Pero entonces, resultó necesario un medio para reconocer estos diversos fragmentos, y a este objeto se colocó al principio del pentagrama y sobre la sexta línea donde está el do, el carácter alfabético C que representa dicha nota, (1) después, para que las cinco líneas inferiores o superiores separadas del pentagrama general tuvieran igualmente un signo que les diera a conocer, se colocó sobre la 4ª línea donde está el fa, la letra F que representa esta nota, y en fin, sobre la 8ª línea en que hay el sol, la letra G por la cual esta nota está representada.

Dichos caracteres, sin los cuales no se podría reconocer la posición de las notas, tomaron por metáfora el nombre de claves, y modificadas sus figuras poco a poco han llegado hasta nosotros tal como las conocemos hoy día.

La siguiente tabla, que indica la relación de las claves entre sí, presenta los diversos fragmentos del pentagrama general y las diferentes posiciones de las claves en cada fragmento.

	CLAVE DE FA		CLAVE DE DO		CLAVE DE SOL				
PENTAGRAMA GENERAL	en la 4ª línea	en la 3ª línea	en la 4ª línea	en la 3ª línea	en la 2ª línea	en la 1ª línea	en la 2ª línea	en la 1ª línea	Para esta última clave en 1ª línea, es necesario añadirle encima una gran línea suplementaria.

NOTA (d) — Pág. 9.

La relación de los sonidos entre sí se regulariza por medio de un pequeño instrumento llamado **diapasón** cuyo sonido es invariable.

Este sonido tipo es el **la** que, en clave de sol 2ª línea, se coloca en el segundo espacio del pentagrama.

Como quiera que por diversas causas, el sonido del diapasón resultase cada vez más agudo, el Sr. Ministro de Fomento nombró una comisión para que se encargase de establecer en Francia un diapasón musical uniforme.

Esta comisión compuesta por los Sres. J. Pelletier, Consejero de Estado, Secretario general del Ministerio de Fomento, **Presidente**; F. Halevy, Miembro del Instituto, Secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes, **Relator**; Auber, M. del Instituto, Director del Conservatorio de Música y declamación; Ambrosio Thomas, M. del Instituto; Berlioz, M. del Instituto; Desprez, M. del Instituto, Profesor de Física en la Facultad de Ciencias; Camilo Doucet, M. del Instituto, Jefe del negociado de Teatros en el Ministerio de Fomento; Lissajous, Profesor de Física del Liceo San Luis; el General Mellinet, encargado de la organización de las músicas militares; Meyerbeer, M. del Instituto; Eduardo Monnais, Comisario imperial de los Teatros líricos y del Conservatorio; Rossini, M. del Instituto; presentó su información el 1º Febrero de 1859.

Conforme a sus conclusiones, se acordó adoptar un **diapasón normal** obligatorio para todos los establecimientos musicales de Francia autorizados por el Estado. Este diapasón dá 870 vibraciones por segundo. El modelo está depositado en el Conservatorio de Música.

(1) Véase otra vez el final de la nota (b).

NOTA (e) — Pág. 13.

Los dos pentagramas que se usan para escribir la música de Piano, Organo y Arpa, no son más que el pentagrama general de que ya hemos hablado en la nota (c), menos la línea del medio.

Los sonidos agudos (ejecutados por la mano derecha), están escritos sobre las cinco líneas superiores — clave de sol 2ª línea —. Los sonidos graves (ejecutados por la mano izquierda), están escritos sobre las cinco líneas inferiores — clave de fa 4ª línea.

En cuanto a la línea del medio del pentagrama general, corresponde a la primera línea adicional que se coloca debajo del pentagrama superior y encima del pentagrama inferior.



NOTA (f) — Pág. 16.

Las alteraciones accidentales o accidentes producen un efecto absoluto sobre las notas; es decir, que una nota alterada por un accidente, es siempre lo que indica dicho accidente, sea cual fuere su alteración precedente. Así, una nota anteriormente alterada por un doble sostenido, si se presenta precedida de un becuadro, resultará inalterada; esta misma nota precedida de un simple sostenido, será simplemente sostenida.

NOTA (g) — Pág. 31.

Para mantener la calificación de justa a la cuarta y a la quinta, nos apoyamos también en la autorizada palabra de Mr. Henri Reber, quien, en su tratado de armonía (pág. 4, nota**) dice: "no hemos creído conveniente adoptar en esta obra las denominaciones de quinta mayor para la quinta justa, y de cuarta menor para la cuarta justa: estas nuevas calificaciones sobre no ser generalmente adoptados, no ofrecen, por otra parte, ventaja alguna; por lo tanto preferimos seguir siempre la tradición."

NOTA (h) — Pág. 33.

Para conocer la composición de un intervalo compuesto, es necesario añadir a la composición del intervalo simple del cual procede el intervalo compuesto, tantas veces 5 tonos y 2 semitonos diatónicos (composición de la octava justa) como octavas contiene el compuesto.

Así: siendo la duodécima justa una quinta justa elevada a una octava, será necesario:

añadir a la composición de la quinta justa que es de 3 tonos y 1 semitono diatónico,

la composición de la octava justa, o sea: 5 tonos y 2 semitonos diatónicos.

La duodécima justa contiene, pues, 8 tonos y 3 semitonos diatónicos.

Siendo la décima séptima mayor una tercera mayor elevado a dos octavas, será necesario:

añadir a la composición de la tercera mayor que es de 2 tonos:

dos veces la composición de la octava justa, o sea: 10 tonos y 4 semitonos diatónicos.

La décima séptima mayor contiene, pues, 12 tonos y 4 semitonos diatónicos.

NOTA (i) — Pág. 40.

Al adoptar esta teoría de la generación de la escala, basada sobre la resonancia natural de los cuerpos sonoros, no hemos querido pretender que nuestra escala hubiese sido creada a posteriori según este principio, o que fuese ella la única posible. Los orientales poseen escalas de diferente construcción; los modos del canto llano ofrecen también disposiciones diversas en la sucesión de los tonos y de los semitonos.

Entre los sistemas que tienden a explicar la razón de ser de nuestra tonalidad moderna, hemos escogido el que ofrece más probabilidades, al mismo tiempo que presenta la unidad que enlaza todas las partes, formando un todo que dimana de un mismo principio.

NOTA (j) — Pág. 74.

El transporte superior o inferior de un semitono cromático, es sencillísimo, para efectuarlo no importa cambiar de clave; basta suponer en la misma la armadura del trozo de música a que se transporta.

Así, para transportar a re \flat mayor un trozo escrito en re mayor, bastará sustituir los 2 sostenidos (armadura de re mayor) por 5 bemoles (armadura de re \flat mayor). — Para transportar a do \sharp menor un trozo escrito en do menor, bastará sustituir los 3 bemoles (armadura de do menor), por 4 sostenidos (armadura de do \sharp menor).

En este transporte, hay siempre una diferencia de 7 alteraciones entre la armadura del trozo escrito y la armadura del trozo transportado; por consiguiente, y según la regla 1ª (§ 175), si el tono a que se transporta tomase más sostenidos o menos bemoles, todas las alteraciones accidentales se ejecutarán un semitono cromático más alto. Igualmente, y de acuerdo con la regla 2ª (§ 176), si el tono a que se transporta tomase más bemoles o menos sostenidos, todas las alteraciones accidentales se ejecutarán un semitono más bajo.

Este transporte puede traer consigo una nueva dificultad. Esta consistiría en que fuese llevado a un tono que contuviese dobles sostenidos o dobles bemoles, y por consiguiente de difícil ejecución, sobre todo para un instrumento.

Así, un trozo en si mayor, conteniendo una modulación persistente a mi \flat mayor, daría por el transporte a 1 semitono inferior, el tono de si \flat mayor, modulando a mi $\flat\flat$ mayor.

En este caso sería mejor emplear el transporte enarmónico, es decir, sustituir el tono de mi $\flat\flat$ mayor, por su tonalidad enarmónica de re mayor.

Entonces no sería más que un transporte a la segunda menor del tono escrito.

Se comprenderá que el uso de este procedimiento no será útil, mientras que la modulación no sea de cierta duración y vaya indicada en el trozo escrito por un cambio de armadura.

La costumbre de transportar se puede adquirir en poco tiempo; pero siempre será conveniente antes de comenzar un trozo que no se conozca, leerlo rápidamente, a fin de no exponerse a encontrar dificultades imprevistas.

NOTA (k) — Pág. 84.

Ya se ha visto (1ª Parte, 14ª Lección) que el tresillo era la división ternaria de una figura de nota simple. Se emplea también, lo que es el inverso del tresillo, la división binaria de una figura de nota con puntillo.

Para anotar esta división binaria se emplean las mismas figuras que representan la división ternaria, teniendo cuidado, para facilitar la lectura, de colocar un 2 encima del grupo binario.



Dos figuras de nota empleadas en esta división binaria tienen un valor igual a tres de las mismas figuras empleadas en la división ternaria (los tercios valen entonces mitades).

Si a veces el tresillo no es más que un tiempo de un compás compuesto transportado a un tiempo simple, la división de que hablamos aquí es al contrario, un tiempo de un compás simple transportado a un compás compuesto.

TABLA ALFABETICA

de los términos musicales usados en esta obra

NOTA. Las cifras indican los párrafos. — La cifra seguida de la palabra nota, indica la nota que está al pie de la página. La palabra nota seguida de una letra, indica la nota del final de la obra

A		BEMOL doble 45	CONTRATIEMPOS irregular. 219
ABREVIACIONES 287 y siguien.		BEMOLES (Sucesión de los) 128	CORCHEA 8 a 11
ACCIDENTE 44		BLANCA 8-10-11	CORNETIN (instr. de mús.) 36
ACENTUACION 249		BORDADURAS 268	CORNO INGLES (instr. mús.) 36
ACORDE 107 y nota			CROMATICA (Escala) 151
— perfecto mayor 107			— (Nota) 152
— perfecto menor 139		C	CUARTA 80
ADORNOS 268	CADENCIA 282		
ALTERACION 43	CALDERON 232-233		
— accidental 44	CAMBIO de tono		
— del movimiento 229 a 231	(véase MODULACION) 162		
ALTURA del sonido Nota (a)	CARACTER 264		D
APOYATURA 269	CLARINETE (instr. de mús.) 36		DA CAPO (abrev. D. C.) 296
— breve 271	CLAVE 18		DEBIL (Tiempo) 181
— doble 270	— de FA 19		DECIMA 80
ARMADURA de la CLAVE .. 120	— de SOL 19		DIAPASON Nota (d)
— orden de los bemoles 130-131	— de DO 19		DIATONICA (Escala 66
— orden de los sostenidos 119-120	CLAVES (Figuras de las) .. 19		— (Nota) 107
ARPA (instr. de mús.) 37	— (Utilidad de las) 20-22		DISEÑO melódico 246
ARPEGGIO 257	— (Relación de las) 24		DISMINUIDO (Intervalo). 87-88
AUMENTADO (intervalo) .. 87-88	— (Origen de las) Nota (e)		DISONANCIA 103
	— aplicación a las voces		DIVISION binaria 55
	y a los instrumentos 31a 38		— irregular 62
	COMA 73		— ternaria 54-55
	COMPAS 177-178		DO 15
	— artificial 207		DOBLE BARRA 179
	— compuesto 194		— de separación 179-243
	— simple 189		DOBLE BEMOL 45
B	CONSONANCIA 103		DOBLE PUNTILLO 52
BAJO 32	CONTRABAJO (instr. mús.) 32		DOBLE SOSTENIDO 45
BARITONO 32	CONTRALTO 29-34		DOMINANTE 110
BARRA de 2 ó 4 pausas	CONTRATIEMPOS 218		DURACION de las notas 7-8
de redonda 240			— de los silencios. 46
BECUADRO 43			
BEMOL 43			

E	H	MI	15
ENARMONIA	HIMNO de San Juan.. Nota (b)	MIEMBRO de período...	246-247
ENARMONICAS (Escalas)		— de frase	246-247
— (Notas).....	I	MODALES o Características	
ENARMONICO (Trasporte)	INTENSIDAD del sonido Nota (a)	(Notas)	138
Nota (j)	INTERVALO	MODO	184
ESCALA GENERAL	— ascendente	— mayor	135-137
ESCALA	— descendente	— menor	136-137
— cromática	— consonante	MODULACION	162
— diatónica	— disonante	MORDENTE	280-281
— mayor	— armónico	MOVIMIENTO o Aire	250
— menor	— compuesto 83 y nota (h)	— conjunto	25
ESCALAS enarmónicas	— simple	— disjunto	26
— relativas	INTERVALO (Composición de	MUSICA	1
ESPACIO	los)	N	
EXPRESION	— (Calificación de los) 86-87	NEGRA	8-10-11
	— (Inversión de los) ..	NOTA sensible	110
F		NOTAS	7-12
FA	L	— cromáticas	152
FAGOTE (instr. de mús.)..	LA	— de gusto	268
FIGURAS de las notas	LIGADO	— diatónicas	107
— del párrafo o	LIGADURA (signo de	— enarmónicas	76
llamada	acent.)	— (Figuras de las)	8
— de los silencios ...	— (signo de duración) 63 a 65	— modales o caracte-	
FILAR un sonido	LINEA divisoria	risticas	138
FIORITURA	LINEAS del pentagrama	— (Nombre de las)....	15
FLAUTA (instr. de mús.) ...	— adicionales	— (Origen del nombre	
FRASE		de las)....Nota (b)	
FRASEADO	LL	— picado-ligadas	254
FUERTE (Tiempo)	LLAVE	— tonales	108
FUSA	LLEVAR el compás	— (Valor relativo de las-	
		figuras de las)	10-11
G	M	— (Valor relativo en-	
GENERACION de la escala	MATICES	tre las figuras de	
mayor 106-107 y nota (i)	MAYOR (Intervalo)	silencio y las figu-	
— menor	— (Modo)	ras de las notas)...	42
GENIO de ejecución	MEDIANTE	NOVENA	80
GRADO	MENOR (Intervalo)	B	
GRUPETO	— (Modo)	OBOE (instr. de mús.)	36
	METRONOMO	OCTAVA	17-80
		OFICLEIDE (instr. de mús.) ..	32
		ORGANO (instr. de mús.)....	37

CUESTIONARIO

APÉNDICE

DE LA

Teoría de la Música

POR

A. DANHAUSER

CUESTIONARIO

A D V E R T E N C I A

La buena acogida obtenida por nuestra **Teoría de la Música**, nos ha impulsado a publicar este **Cuestionario** que le sirve de apéndice.

Se divide en dos partes.

La primera comprende seiscientas preguntas que siguen, párrafo por párrafo, toda nuestra **Teoría**.

La segunda parte contiene preguntas colocadas de exprofeso sin orden determinado. Estas son presentadas las más de las veces bajo forma de pequeños problemas, tal como se practica en los exámenes y concursos.

No dudamos que este **Cuestionario**, ha de ser muy útil a los profesores, evitándoles una pérdida de tiempo, tanto en lecciones particulares como colectivas; a los alumnos, sirviéndoles de guía para el repaso de la teoría en su conjunto o solamente en una de sus partes, y en fin, a toda persona que se prepare para un examen en que se exija la teoría de la música.

Debemos expresar toda nuestra gratitud hacia M. François Bazin, Director General de la Enseñanza del canto en las escuelas de París, quien nos ha permitido añadir a esta pequeña obra algunas de las preguntas formuladas en los últimos concursos del Orfeón. Igualmente debemos dar las más expresivas gracias a nuestros colegas que, a petición nuestra, se han dignado proporcionarnos cierto número de cuestiones. Su apreciada colaboración nos ha permitido obtener una mayor variedad, dando al mismo tiempo a este **Cuestionario** la autoridad inherente a su brillante modo de enseñar.

PRIMERA PARTE

OBSERVACIONES. — 1a. El número que **sigue** a la pregunta indica el párrafo de mi **Teoría de la Música** en que se halla la respuesta. — 2a. El **asterisco** que precede una pregunta indica siempre que pueden hacerse un **sin-número** de preguntas semejantes.

SIGNOS		
QUE SE EMPLEAN PARA ESCRIBIR LA MUSICA		
1.	Qué es <i>música</i> ?	1
2.	Como se escribe la música?	2
3.	Cuales son los <i>signos principales</i> que se emplean para escribir la música?	3
4.	Qué es <i>pentagrama</i> ?	4
5.	Como se cuentan las <i>líneas</i> del <i>pentagrama</i> ?	5
6.	Cual es la <i>primera línea</i> del <i>pentagrama</i> ?	4
7.	Como se llama la distancia comprendida entre las líneas del <i>pentagrama</i> ?	5
8.	Cual es el <i>segundo espacio</i> ?	5
9.	De cuantas líneas y espacios se compone el <i>pentagrama</i> ?	6
10.	Para qué sirve el <i>pentagrama</i> ?	6
11.	Qué representan las <i>notas</i> ?	7
12.	Qué expresan las diferentes <i>figuras</i> de las <i>notas</i> ?	7
13.	Qué expresan las diferentes <i>posiciones</i> de las <i>notas</i> sobre el <i>pentagrama</i> ?	7
14.	Cuantas son las <i>figuras</i> de las <i>notas</i> ?	8
15.	Cuales son las diferentes <i>figuras</i> de las <i>notas</i> ?	8
16.	Pueden reemplazarse los <i>corchetes</i> de las <i>corcheas</i> , <i>semicorcheas</i> , <i>fusas</i> y <i>semifusas</i> ?	9
17.	En que circunstancias se reemplazan por <i>barras</i> los <i>corchetes</i> de las <i>corcheas</i> , <i>semicorcheas</i> , etc.? (<i>Nota.</i>)	9
18.	*A cuantas <i>corcheas</i> equivale una <i>redonda</i> ?	10
19.	*A cuantas <i>semicorcheas</i> equivale una <i>blanca</i> ?	10
20.	*A cuantas <i>fusas</i> equivale una <i>negra</i> ?	10
21.	*A cuantas <i>semifusas</i> equivale una <i>corchea</i> ?	10
22.	*Cual es la <i>figura</i> de <i>nota</i> que equivale a un <i>cuarto</i> de <i>blanca</i> ?	11
23.	*Cual es la <i>figura</i> de <i>nota</i> que equivale a un <i>diez y seis-avo</i> de <i>negra</i> ?	11
24.	Como se colocan las <i>notas</i> sobre el <i>pentagrama</i> ?	12
25.	Pueden colocarse las <i>notas</i> fuera del <i>pentagrama</i> ?	13
26.	A que llaman <i>líneas adicionales</i> ?	13
27.	Que expresan las <i>notas</i> colocadas en el <i>pentagrama</i> de <i>abajo arriba</i> ?	14
28.	Cuantos son los <i>nombres</i> de las <i>notas</i> que expresan todos los <i>sonidos</i> ?	15
29.	A que llaman <i>série ascendente</i> ?	15
30.	A que llaman <i>série descendente</i> ?	16
31.	A que llaman <i>octava</i> ?	17
32.	Qué es <i>clave</i> ?	18
33.	Donde se colocan las <i>claves</i> ?	18
34.	Cual es la <i>utilidad</i> de las <i>claves</i> ?	18
35.	Cuantas son las <i>figuras de las claves</i> ?	19
36.	Como se llaman las <i>figuras</i> de las <i>claves</i> ?	19
37.	En que <i>líneas</i> se coloca la <i>clave de fa</i> ?	19
38.	En que <i>líneas</i> se coloca la <i>clave de do</i> ?	19
39.	En que <i>líneas</i> se coloca la <i>clave de sol</i> ?	19
40.	A que <i>nota</i> dá cada <i>clave</i> su <i>nombre</i> ?	20
41.	Qué es <i>escala general</i> ?	21
42.	En cuantas partes se divide la <i>escala general</i> ?	21
43.	Como se llaman las <i>divisiones</i> de la <i>escala general</i> ?	21
44.	Porqué se han inventado <i>varias claves</i> ?	22
45.	Como se puede designar a cada <i>sonido</i> el puesto que debe ocupar en la <i>escala general</i> ?	23
46.	Que <i>posiciones</i> ocupa en el <i>pentagrama</i> y en todas las <i>claves</i> el <i>la</i> del <i>diapasón</i> ?	24
47.	Qué es <i>movimiento conjunto</i> ?	25
48.	Qué es <i>movimiento disjunto</i> ?	26
49.	Cuantos <i>géneros</i> de <i>voces</i> hay?	27
50.	Que <i>diferencia</i> existe entre las <i>voces</i> ?	

de mujer o niño y las de hombre?	27	77. Como se llaman las diferentes figuras de silencio?	40
51. Como se dividen las voces de mujer o niño?	28	78. Que analogía se observa entre las diferentes figuras de silencio? (<i>Nota</i>)	40
52. Como se dividen las voces de hombre?	28	79. *Cuantas <i>pausas de negra</i> equivalen a una pausa de redonda?	41
53. Cuales son las divisiones de todas las voces?	29	80. *La pausa de blanca, a cuantas <i>pausas de fusa</i> equivale?	41
54. Que número de notas sucesivas abraza ordinariamente la extensión de cada voz?	30	81. *Cual es el silencio que tiene el mismo valor que una corchea?	42
55. Cual es la extensión ordinaria de la voz de <i>baritono</i> ?	32	82. *Cual es la figura de nota que tiene el mismo valor que una <i>pausa de semicorchea</i> ?	42
56. Cual es la extensión ordinaria de la voz de <i>bajo</i> ?	32	83. *Cuantas <i>pausas de negra</i> se necesitan para equivaler dos redondas?	42
57. En que clave se escriben las voces de baritono y de bajo?	32	84. *Cuantas <i>semicorcheas</i> equivalen a tres blancas?	42
58. Cuales son los instrumentos y las voces que se escriben en clave de <i>fa</i> , cuarta línea?	32	85. Que es <i>alteración</i> ?	43
59. Cual es la extensión ordinaria de la voz de <i>primer tenor</i> ?	33	86. Cuantas son las <i>alteraciones</i> y cuales son?	43
60. Cual es la extensión ordinaria de la voz de <i>segundo tenor</i> ?	33	87. Que efecto produce el <i>sostenido</i> ?	43
61. En que clave se escriben las voces de primero y segundo tenor?	33	88. Que efecto produce el <i>bemol</i> ?	43
62. Cuales son los instrumentos y las voces que se escriben en clave de <i>do</i> , cuarta línea?	33	89. Cual es el efecto del <i>becuadro</i> ?	43
63. Cual es la extensión ordinaria de la voz de <i>contralto</i> ?	34	90. Como se coloca la alteración?	44
64. En que clave se escribe la voz de contralto?	34	91. Que nombre toma la alteración colocada delante de la nota que modifica?	44
65. Cuales son las voces y los instrumentos que se escriben en clave de <i>do</i> , tercera línea?	34	92. Que es <i>doble sostenido</i> ?	45
66. Cual es la extensión ordinaria de la voz de <i>primer soprano</i> ?	35	93. Que es <i>doble bemol</i> ?	45
67. Cual es la extensión ordinaria de la voz de <i>segundo soprano</i> ?	35	94. Cuales son los <i>signos secundarios</i> de la anotación?	46
68. En que clave se escriben las voces de primero y segundo soprano?	35	95. Qué indica el <i>puntillo</i> colocado después de una nota?	47
69. Cuales son las voces que se escriben en clave de <i>do</i> , primera línea?	35	96. Que duraciones se obtienen por medio del puntillo?	48
70. Cuales son los instrumentos que se escriben en clave de <i>sol</i> , segunda línea?	36	97. *Cuantas corcheas equivaldrán a una redonda con puntillo?	49
71. Como se escribe la música para <i>piano</i> , <i>órgano</i> y <i>arpa</i> ?	37	98. *Cuantas fusas equivaldrán a una blanca con puntillo?	49
72. A que se llama <i>clave</i> ?	37	99. *Cuantas corcheas con puntillo equivaldrán a una blanca con puntillo?	49
73. Que observación puede hacerse sobre la música escrita en clave de <i>sol</i> , segunda línea, cantada por voces de hombre?	38	100. Puede colocarse el puntillo después de las figuras de silencio?	50
74. A qué llaman <i>silencios</i> ?	39	101. Cual es el efecto del puntillo colocado después de las figuras de silencio?	50
75. Cuantas son las <i>figuras de silencio</i> ?	40	102. Cuales son los silencios que ordinariamente no suelen usarse con puntillo?	50
76. Qué expresan las diferentes figuras de silencio?	40	103. *Cuantas pausas de fusa equivalen a una pausa de corchea con puntillo?	51
		104. *Cuantas pausas de semifusas equivalen a una pausa de corchea?	51
		105. Pueden colocarse <i>dos puntillos</i> después de una nota o de un silencio?	51

106. Que efecto produce el segundo puntillo colocado después de una nota o de un silencio?	52	133. Los grados de la escala, guardan entre sí igual distancia?	67
107. *Cuántas corcheas equivaldrán a una redonda seguida de dos puntillos?	52	134. Qué es <i>tono</i> ?	67
108. *La redonda con dos puntillos, á cuantas semicorcheas equivaldrá?	52	135. Qué es <i>semitono</i> ?	67
109. Que duraciones se obtienen por medio del doble puntillo?	53	136. Entre que grados de la escala existe un tono?	68
110. Que es <i>tresillo</i> ?	54	137. Entre que grados de la escala existe un semitono?	68
111. Como se llama la división de una nota en dos partes iguales? *	55	138. Cuántos tonos y semitonos contiene la escala diatónica?	69
112. Como se llama la división de una nota en tres partes iguales?	55	139. Como se divide el tono?	70
113. Como se representa el tresillo?	56	140. Son iguales los dos semitonos que forman un tono?	71
114. Que diferencia hay entre una figura de nota empleada en una <i>división binaria</i> y la misma figura empleada en un <i>tresillo</i> ?	56	141. Como se llaman los dos semitonos que forman un tono?	71
115. *Cuántas corcheas con tresillo equivalen a una blanca?	57	142. Qué es <i>semitono diatónico</i> ?	71
116. *Una negra, a cuantas corcheas con tresillo equivale?	57	143. Qué es <i>semitono cromático</i> ?	71
117. *Cual es la figurita de nota equivalente a un tresillo de corcheas?	57	144. *Cual es el semitono que hay entre <i>fa</i> y <i>sol bemol</i> ?	71
118. Es necesario que el tresillo forme siempre un grupo de tres notas iguales?	58	145. *Cual es el semitono que hay entre <i>fa</i> y <i>fa sostenido</i> ?	71
119. Puede el silencio formar parte de un tresillo?	59	146. *Que nota deberá colocarse entre <i>sol</i> y <i>la</i> , para que el semitono diatónico se presente el primero?	72
120. A que se llama <i>seisillo</i> ?	60	147. *Qué nota deberá colocarse entre <i>sol</i> y <i>la</i> , para que el semitono cromático se presente el primero?	72
121. Como se indica el seisillo?	60	148. Qué es <i>coma</i> ?	73
122. Que diferencia hay entre seis notas con tresillo y seis notas con seisillo?	61	149. El semitono diatónico a cuantas comas equivale?	73
123. *Cuántas corcheas con seisillo se necesitan para una blanca?	61	150. El semitono cromático a cuantas comas equivale?	73
124. *Cual es la figura de nota equivalente a un seisillo de semicorchea?	61	151. Cual de los dos semitonos es el mayor?	73
125. Existen grupos que dividen irregularmente una figura de nota?	62	152. A qué se llama <i>acorde temperado</i> o <i>temperamiento</i> ?	75
126. Como se escriben los grupos que dividen irregularmente una figura de nota?	62	153. Qué es <i>enarmonia</i> ? sirvase Vd. darnos algún ejemplo.	76
127. Que se entiende por <i>ligadura</i> ? (Signo de duración)	63	154. Qué son <i>notas enarmónicas</i> ?	76
128. Qué indica la ligadura?	63	155. *Cual es la nota enarmónica de <i>re sostenido</i> ?	76
129. Pueden ligarse más de dos notas consecutivas?	64	156. *Cual es la nota enarmónica de <i>la bemol</i> ?	76
130. Cual es la utilidad de la ligadura?	65	157. A qué llaman <i>intervalo</i> ?	77
LA ESCALA — LOS INTERVALOS		158. Como se miden los intervalos	77
131. Qué es <i>escala diatónica</i> ?	66	159. Que expresa el nombre de un intervalo?	77
132. A qué se llama <i>grado</i> ?	66	160. Que son <i>intervalos ascendentes</i> ?	78
		161. Que son <i>intervalos descendentes</i> ?	78
		162. Cuando debemos considerar un intervalo como ascendente?	78
		163. Qué es <i>unisono</i> ?	79
		164. Como se llaman los intervalos que contienen 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, grados, etc.	80

165. *Que se entiende por quinta?	80	193. *Cual es la composicion de la septima disminuida?	88
166. *Cual es la sexta de <i>fa</i> ?	80	194. *Cual es la composicion de la octava justa?	88
167. Cual es la séptima de <i>la</i> ?	90	195. Por medio de que reglas se halla fácilmente la composición de los intervalos menores, mayores y justos? Indique Vd. los intervalos que se exceptúan de estas reglas	89
168. Sirvase Vd darnos algunos ejemplos de segundas, terceras, cuartas, quintas, etc., descendentes.	81	196. Cual es la regla con que se halla fácilmente la composición de los intervalos aumentados? Pónganos Vd. un ejemplo	90
169. *Cual es la cuarta descendente de <i>si</i> ?		197. Cual es la regla por medio de la que se halla fácilmente la composición de los intervalos disminuidos? sirvase Vd. ponernos un ejemplo	91
170. A qué llaman <i>intervalo simple</i> ?	82	198. Por que medio se reconoce el intervalo que se halla entre dos notas no alteradas?	93
171. Cuales son los intervalos simples?	82	199. *Que intervalo hay de <i>fa</i> a <i>re</i> ?	
172. A qué llaman <i>intervalo compuesto</i> ?	83	200. *Que intervalo hay de <i>si</i> a <i>fa</i> ?	93
173. Puede elevarse un intervalo a una o más octavas del intervalo simple?	83	201. *Que intervalo hay de <i>sol</i> a <i>si</i> ?	93
174. Como se halla el intervalo simple de un intervalo compuesto?	84	202. Por que medio se reconoce el intervalo que existe entre dos notas ambas alteradas, o alterada una de las dos?	94
175. *Cual es el intervalo simple de la <i>duodécima</i> ?	84	203. *Que intervalo hay de <i>re</i> a <i>fa sostenido</i> ?	94
176. *Cual es el intervalo simple de la <i>décima quinta</i> ?	84	204. *Que intervalo hay de <i>re</i> a <i>fa bemol</i> ?	
177. Como se halla el intervalo compuesto de un intervalo simple?	85	205. *Que intervalo hay de <i>re sostenido</i> a <i>fa</i> ?	
178. *Cual es el intervalo compuesto elevado a una octava de la <i>séptima</i> ?	85	206. *Que intervalo hay de <i>re bemol</i> a <i>fa</i> ?	94
179. *Cual es el intervalo compuesto elevado a dos octavas de la <i>cuarta</i> ?	85	207. *Que intervalo hay de <i>re sostenido</i> a <i>fa sostenido</i> ?	94
180. Los intervalos que contienen un mismo número de grados son siempre iguales entre sí?	86	208. *Que intervalo hay de <i>re bemol</i> a <i>fa bemol</i> ?	94
181. Por que razón hay varias especies de segundas, terceras, cuartas, etc.?	86	209. *Que intervalo hay de <i>re bemol</i> a <i>fa sostenido</i> ?	94
182. Cuales son las <i>calificaciones</i> que distinguen las diferentes especies de intervalos?	87	210. *Cual es la sexta mayor de <i>si</i> ?	95
183. *Cuales son las calificaciones de la quinta?	87	211. *Cual es la sexta menor de <i>si bemol</i> ?	95
184. Cuales son las calificaciones que pueden aplicarse a los intervalos compuestos?	87	212. *Cual es la sexta mayor de <i>fa sostenido</i> ?	95
185. Qué hay que observar respecto de las calificaciones que pueden aplicarse a cada intervalo?	87	213. *Cual es la sexta aumentada de <i>do</i> ?	95
186. De donde toma el intervalo su <i>nombre</i> ?	87	214. En qué consiste <i>invertir</i> un intervalo?	96
187. De donde toma el intervalo su <i>calificación</i> ?	87	215. Como se ejecuta la inversión de un intervalo?	97
188. *Cual es la composición de la segunda mayor?	88	216. Pueden ser invertidos todos los intervalos?	98
189. *Cual es la composición de la tercera menor?	88	217. Por que no pueden ser invertidos los intervalos compuestos?	98
190. *Cual es la composición de la cuarta justa?	88		
191. *Cual es la composición de la quinta aumentada?	88		
192. *Cual es la composición de la sexta menor?	88		

218. Cual es la inversión de cada intervalo simple?	99	de la escala diatónica	107
219. Puede invertirse el unisón, a pesar de que no sea considerado como intervalo?	99	246. Como se llaman las notas que forman la escala diatónica?	107
220. Qué pasan a ser por la inversión los intervalos disminuidos, menores, mayores, justos y aumentados?	100	247. Qué son <i>notas tonales</i> ?	108
221. *Cual es la inversión de una séptima menor?	100	248. Que grados ocupan las notas tonales?	108
222. *Cual es la inversión de una tercera mayor?	100	249. Han recibido los grados de la escala un nombre particular?	109
223. *Cual es la inversión de una cuarta justa?	100	250. Porqué han recibido un nombre particular los grados de la escala?	110
224. *Cual es la inversión de una sexta aumentada?	100	251. Cual es el nombre particular que lleva cada grado de la escala?	110
225. *Cual es la inversión de una quinta disminuida?	100	252. *Como se llama el cuarto grado de la escala?	110
226. Cual es el medio artificioso para reconocer la inversión de los intervalos?	101	253. *Cual es el grado de la escala que se llama <i>mediante</i> ?	110
227. Qué es <i>intervalo armónico</i> ?	102	254. *Porqué se llama <i>tónica</i> el primer grado de la escala?	110
228. Como se dividen los intervalos armónicos?	103	255. *Porqué el quinto grado se llama <i>dominante</i> ?	110
229. Cuales son las <i>consonancias perfectas</i> ?	103	256. *De donde proviene que se dé el nombre de <i>mediante</i> al tercer grado de la escala?	110
230. Cuales son las <i>consonancias imperfectas</i> ?	103	257. *Por que razón se llama el séptimo grado <i>nota sensible</i> ?	110
231. Cual es la <i>consonancia mixta</i> ?	103	258. Por qué el segundo grado de la escala se llama <i>supertónica</i> ; el cuarto, <i>subdominante</i> , y el sexto, <i>superdominante</i> ?	110
232. Cuales son las <i>consonancias atractivas</i> ?	103	259. Qué es <i>tetracordo</i> ?	111
233. Cuales son las <i>disonancias</i> ?	103	260. Cuantos tetracordos contiene la escala?	112
234. Sirvase Vd. presentar un ejemplo de cada consonancia.	103	261. Cuales son las notas de la escala que forman el <i>tetracordo inferior</i> ?	112
235. Ponga Vd. un ejemplo de cada disonancia.	103	262. Cuales son las notas de la escala que forman el <i>tetracordo superior</i> ?	112
LA TONALIDAD			
236. Qué es <i>tonalidad</i> ?	104	263. Que observación puede hacerse al comparar los dos tetracordos que forman una escala diatónica?	112
237. Qué es <i>tono</i> ?	104	264. Como están dispuestos los sonidos que componen un tetracordo?	112
238. Que diferencia hay entre el <i>tono</i> y la <i>escala</i> ?	105	265. Cual es la primera nota del tetracordo inferior?	112
239. Como están dispuestas las ocho notas que forman la escala?	106	266. Cual es la primera nota del tetracordo superior?	112
240. De donde proviene la disposición de las ocho notas que forman la escala diatónica?	106	267. Cual es el intervalo que se halla entre la última nota del tetracordo inferior y la primera del tetracordo superior?	112
241. A qué llaman <i>sonido generador</i> ?	107	268. A qué intervalo se hallan una de otra las dos notas extremas de un tetracordo?	112
242. A qué llaman sonidos <i>armónicos</i> o <i>concomitantes</i> ?	107	269. Siendo exactamente semejante los dos tetracordos de una escala diatónica, que consecuencia se puede sacar?	113
243. A que intervalo los sonidos armónicos sirven de <i>sonido generador</i> ?	107		
244. Qué es <i>acorde perfecto mayor</i> (<i>Nota</i>)?	107		
245. Sirvase Vd. explicar la generación			

270. Transformando el tetracordio superior de la escala de *do* en tetracordio inferior de otra escala, como se ha de proceder para completar esta nueva escala? 114 y 115
271. Para formar una nueva escala, es necesario hallar siempre un nuevo sonido? 116
272. Cuando se transforma el tetracordio superior de una escala en tetracordio inferior de otra, cual es el *nuevo sonido* que esta nueva escala contendrá? 117
273. A que observaciones dá lugar la tabla del encadenamiento de las escalas (orden de los sostenidos)? 118
274. En que progresión se suceden las escalas que contienen sostenidos? 118
275. Sírvase Vd. nombrar los sostenidos en su orden de sucesión 118
276. *Cual es el tercer sostenido? 118
- 277 *Cual es el quinto sostenido? 118
278. En donde y como se colocan los sostenidos que forman parte de la tonalidad? 119
279. Qué es lo que se llama *armadura de la clave* (en sostenido?) 120
280. Cual es el efecto de los sostenidos que forman la armadura de la clave? 120
281. Qué indica la armadura de la clave (en sostenidos?) 121
282. Como se ha de proceder para hallar la tonalidad de un trozo de música, cuando hay sostenidos en la clave? pónganos Vd. un ejemplo 121
283. *Cual será la tonalidad de un trozo de música que tenga cuatro sostenidos en la clave? 121
284. *En que tono estará con cinco sostenidos en la clave? 121
285. Como se ha de proceder para hallar la armadura de la clave (en sostenidos), de una tonalidad dada? pónganos Vd. un ejemplo. 122
- 286 *En *fa sostenido*, cuantos sostenidos hay en la clave? 122
- 287 *Cual es la armadura de la clave del tono de *sol*? 122
288. Transformando el tetracordio inferior de la escala de *do* en tetracordio superior de otra escala, como se ha de proceder para completar esta nueva escala? 123, 124 y 125
289. Cuales son las notas tonales de la escala de *fa*? 126
290. Cuando se transforma el tetracordio inferior de una escala en tetracordio superior de otra, cual es el *nuevo sonido* que esta nueva escala contendrá? 127
91. A que observaciones se presta la tabla del encadenamiento de las escalas (orden de los bemoles)? 128
292. En que progresión se suceden las escalas que contienen bemoles? 128
293. En que orden se suceden los *bemoles*? 128
294. Sírvase Vd. nombrar los bemoles en su orden de sucesión. 128
295. *Cual es el segundo bemol? 128
296. *Cual es el cuarto bemol? 128
297. Qué se observa al comparar el orden de los bemoles con el de los sostenidos? 129
298. En donde y como se colocan los bemoles que forman parte de la tonalidad? 130
299. Qué es lo que se llama *armadura de la clave* (en bemoles)? 131
300. Cual es el efecto de los bemoles que forman la armadura de la clave? 131
301. Qué indica la armadura de la clave (en bemoles)? 132
302. Como se ha de proceder para hallar la tonalidad de un trozo de música, cuando hay bemoles en la clave? citemos Vd. un ejemplo. 132
303. Cual es la tonalidad de un trozo de música que lleva cuatro bemoles en la clave? 132
304. Como se ha de proceder para hallar la armadura de la clave (en bemoles) de una tonalidad dada? sírvase Vd. ponernos un ejemplo. 133
305. *En *sol bemol*, cuantos bemoles hay en la clave? 133
306. Qué es *modo*? 134
307. Cuantos son los modos y como se llaman? 135
308. Entre que grados están colocados los semitonos en la *escala mayor*? 136
309. Cual es el intervalo que existe entre la tónica y la medianta de la *escala mayor*? 136
310. Que intervalo existe de la tónica a la superdominante de la *escala mayor*? 136
311. De la tónica a la medianta de la *escala menor*, que intervalo hay? 136
312. Entre la tónica y la superdominante

- | | | | |
|--|-----|---|-----|
| de la <i>escala menor</i> , que intervalo existe? | 136 | que pasa a ser la tónica de su escala menor relativa? | 144 |
| 313. Que modificación debe sufrir la escala mayor para ser transformada en escala menor? | 136 | 333. Que observaciones pueden hacerse respecto de la armadura de la clave de dos escalas relativas? | 144 |
| 314. Que diferencia hay entre la escala mayor y la escala menor? | 137 | 334. Porqué la alteración que eleva el séptimo grado de la escala menor no forma jamás parte de la armadura de la clave? | 144 |
| 315. Cuales son los grados que, en la escala mayor y en la escala menor, forman con la tónica intervalos idénticos? | 137 | 335. Como se forma una escala menor relativa de una mayor? | 145 |
| 316. Cuales son los grados que, en la escala mayor y en la escala menor, forman con la tónica intervalos que no son idénticos? | 137 | 336. Como se forma una escala mayor relativa de una menor? | 146 |
| 317. Cuantos semitonos contiene la escala menor, y entre que grados se colocan? | 137 | 337. Cual es la escala menor relativa de la escala de <i>re</i> mayor; cual es su nota sensible? (1ª tabla.) | 147 |
| 318. Cuales son las <i>notas modales</i> , y por que razón se llaman así? | 138 | 338. *Cual es la escala relativa de la <i>bemol</i> mayor? (1ª tabla.) | 147 |
| 319. Sirvase Vd. explicar la generación de la escala menor | 139 | 339. *Cual es la escala mayor relativa de la escala de <i>re sostenido</i> menor; cuál es su dominante? (1ª tabla.) | 147 |
| 320. Que modificación ha de sufrir el acorde perfecto mayor para transformarlo en acorde perfecto menor? | 139 | 340. Cual es la escala relativa de <i>si bemol</i> menor (1a. tabla) | 147 |
| 321. Cual es la composición del acorde perfecto menor? | 139 | 341. *Cuál es la segunda aumentada de la escala menor de <i>fa sostenido</i> ? (2a. tabla) | 147 |
| 322. Porqué en la escala menor se altera el séptimo grado elevándolo un semitono cromático? | 140 | 342. *Cuales son las terceras mayores de la escala mayor de <i>fa</i> ? (2a. tabla) | 147 |
| 323. Cual es el intervalo que se halla entre el sexto y séptimo grado de la escala menor? | 141 | 343. *Cuales son las cuartas aumentadas del tono de <i>si menor</i> ? (2ª tabla.) | 147 |
| 324. Que observaciones pueden hacerse sobre el intervalo que, en la escala menor, se halla entre el sexto y séptimo grado? | 141 | 344. Cual es el único intervalo disminuído que se halla en la escala mayor, y entre que grados? (2ª tabla.) | 147 |
| 325. Existen diferentes maneras de escribir la escala menor (2)? | 141 | 345. Cual es el único intervalo aumentado de la escala mayor, y entre que grados se coloca? (2ª tabla.) | 147 |
| 326. Cuales son las diferentes maneras de escribir la escala menor (2)? | 141 | 346. Cuales son los intervalos disminuídos de la escala menor, y entre que grados están colocados? (2ª tabla.) | 147 |
| 327. Cual es la escala menor generalmente adoptada hoy día, y cuales son las consideraciones que han motivado su adopción? | 141 | 347. Cuales son los intervalos aumentados que se hallan en la escala menor, y entre que grados? (2ª tabla.) | 147 |
| 328. A qué llamamos <i>escalas relativas</i> ? | 142 | 348. En que modo se halla la séptima disminuída, y entre que grados? (2ª tabla.) | 147 |
| 329. A que intervalo se halla la escala menor de su escala mayor relativa? | 143 | 349. Cuantas <i>quintas disminuídas</i> hay en el modo mayor y en el menor, y entre que grados están colocadas? (2ª tabla.) | 147 |
| 330. A que intervalo se halla la escala mayor de su escala menor relativa? | 143 | 350. Cuales son los intervalos que no se hallan ni en el modo mayor, ni en el menor? (2ª tabla.) | 147 |
| 331. Cual es el grado de la escala menor que pasa a ser la tónica de su escala mayor relativa? | 144 | 351. *Cuales son las sextas de la escala mayor de <i>mi bemol</i> ? (2ª tabla.) | 147 |
| 332. Cual es el grado de la escala mayor | | 352. *En que tono nos hallaremos con | |

las dos notas <i>si bemol</i> y <i>do sostenido</i> ? (2ª tabla.)	147	mática ascendente y descendente de <i>fa mayor</i> .	153
353. *Cuales son los tonos mayores y menores en que se hallan las dos notas <i>re</i> y <i>fa sostenido</i> ? (2ª tabla.)	147	371. *Escriba Vd. la escala cromática ascendente y descendente de <i>mi menor</i> .	153
354. Cuales son los intervalos que no se hallan en la escala menor? (2ª tabla.)	147	372. Cuantos semitonos contiene la escala cromática?	154
355. Puede indicar la armadura el modo en que está escrito un trozo de música?	148	373. Cuantos semitonos diatónicos contiene la escala cromática?	155
356. Por que medio se reconoce el modo de un trozo de música?	149	374. Cuantos semitonos cromáticos contiene la escala cromática?	154
357. *En que tono mayor y menor nos hallaremos si hay cinco bemoles en la clave; cuál es la nota que no es común a estas dos escalas y que determina la modalidad?	149	37. Pueden ser transformadas todas las escalas mayores y menores en escalas cromáticas?	154
358. *En que tono menor nos hallaremos si hay tres bemoles en la clave, y cual es la nota sensible?	149	376. Que son <i>escalas enarmónicas</i> ?	156
359. La última nota del bajo de un trozo de música es siempre la tónica e indica con seguridad el modo?	150	377. Cual es la utilidad de las escalas enarmónicas?	157 160
360. Que es <i>escala cromática</i> ?	151	378. *Cual es la escala enarmónica de la escala de <i>re bemol mayor</i> ?	158
361. Puede transformarse cualquier escala diatónica mayor o menor en escala cromática?	152	379. *Cual es la escala enarmónica de la escala mayor de <i>si</i> ?	158
362. Como se transforma una escala diatónica mayor o menor en escala cromática?	152	380. Qué número deben formar las alteraciones constitutivas de dos escalas enarmónicas? (<i>Nota</i>)	150
363. A qué llaman <i>nota cromática</i> ?	152	381. En que la enarmonía es el complemento del sistema tonal moderno?	161
364. Cual es el carácter principal de la nota cromática?	155	382. Qué es <i>modulación</i> ?	162
365. Como se obtienen las notas cromáticas que se introducen en las escalas diatónicas?	153	383. Como se determina la modulación?	163
366. Porqué se emplea el accidente ascendente para escribir la nota cromática, intermediaria de una nota a otra más aguda?	153	384. Cual es la nota que más comunemente determina la modulación?	164 165
367. Cual es el grado de la escala mayor y menor que no puede ser alterado por el accidente ascendente para formar la escala cromática ascendente?	153	385. Si el tono a que se modula no es más que pasajero, en dónde se colocan las alteraciones que determinan esta modulación?	166
368. Porqué se emplea el accidente descendente para escribir la nota cromática, intermediaria de una nota a otra más grave?	153	386. Si el tono a que se modula debe persistir, en donde se colocan las alteraciones pertenecientes al nuevo tono?	166
369. Cual es el grado de la escala mayor y menor que no puede ser alterado por el accidente descendente para formar la escala cromática descendente?	153	387. Cual es el objeto de la modulación?	167
370. *Sirvase Vd. escribir la escala cro-		388. Qué es <i>transportar</i> ?	168
		389. Cual es el objeto del transporte?	168
		390. Cual es el medio que se emplea para el transporte escrito?	169
		391. Que medio se emplea para el transporte mental?	169
		392. Como se efectúa el transporte escrito?	170
		393. *En que tono se ha de escribir un trozo de música en <i>re mayor</i> que se haya de transportar a una <i>tercera menor</i> más baja?	170
		394. *En que tono se escribirá un trozo de música en la <i>menor</i> que se haya de transportar a una <i>tercera menor</i> más alta?	170

395. Como se efectúa el transporte mental? 171
396. Como se halla la clave por medio de la cual se podrá leer en el tono que se quiera el trozo de música que se ha de trasportar? 172
397. Estando un trozo de música en *re mayor* escrito en clave de *do* cuarta línea, en que clave se habrá de leer para trasportarlo a *do mayor*? 172
398. Como se ha de proceder para hallar la armadura de la clave del tono a que se transporta? Pónganos Vd. un ejemplo. 173
399. Existen reglas para conocer de antemano las notas cuyas alteraciones accidentales deben ser modificadas en el transporte? 174
400. Sirvase Vd. citarnos la regla que indica las modificaciones que tendrían que sufrir las alteraciones accidentales, si el tono a que se modula tomase *más sostenidos* o *menos bemoles* que el trozo escrito. 175
401. *Un trozo escrito en *fa mayor* trasportado a *re mayor*, cuáles serán las notas cuyas alteraciones accidentales deberán ser modificadas, y en qué sentido lo serán? 175
402. Cítenos Vd. la regla que indica las modificaciones que tendrían que sufrir las alteraciones accidentales, si el tono a que se modula tomase *más bemoles* o *menos sostenidos* que el trozo escrito 176
403. *Un trozo escrito en *la mayor* trasportado a *si bemol mayor*, cuales serían las notas cuyas alteraciones accidentales deberían ser modificadas, y en qué sentido lo serían? 176
- EL COMPÁS
404. Que es *compás*? 177
405. Como se indica la división de un trozo de música en partes iguales? 177
406. Qué son *líneas divisorias*? 177
407. Que es un *compás*? 178
408. Todos los compases de un trozo de música deben contener una suma igual de valores? (2) 178
409. Como se indica el final de un trozo de música? 179
410. Cítenos Vd. todos los casos en que se coloca la *doble barra*. 179
411. En cuantas partes se puede subdividir un *compás*. 180
412. A qué llamamos un *tiempo*? 180
413. En cuantos tiempos pueden dividirse los compases? 180
414. A qué llamamos *tiempo fuerte* y *tiempo débil*? 180
415. Cuales son los tiempos fuertes y cuales los débiles en los compases de 2, de 3 y de 4 tiempos? 181
416. Puede subdividirse cada tiempo en varias partes? 182
417. Cuales son las partes fuerte y débiles de un tiempo? 182
418. Como se llaman los tiempos de un compás cuando son *divisibles por dos*? 183
419. Como se llaman los tiempos de un compás cuando son *divisibles por tres*? 183
420. ¿Qué es *tiempo binario*? 183
421. Qué es *tiempo ternario*? 183
422. Cuantas especies hay de compás? 183
423. Como se indican los diferentes compases? 184
424. En donde se colocan las dos cifras que indican el compás? 185
425. Si se presentase un cambio de compás durante el curso de una composición, como se indicaría? 185
426. Qué expresa la *cifra superior*? ponga Vd. un ejemplo. 186
427. Qué indica la *cifra inferior*? cítenos V. un ejemplo. 186
428. Que compases son los que se indican por medio de abreviaciones, y cuales son éstas? 188
429. Qué es *compás simple*? 189
430. Qué indica la *cifra inferior* en los compases simples, y cuál puede ser esta cifra? 190
431. Cuales son las figuras de nota que representan el 1, el 2, el 4 y el 8, cifras inferiores de un compás simple? 190
432. Qué indica la *cifra superior* en los compases simples, y cuál puede ser esta cifra? 191
433. Denos Vd. un ejemplo de las cifras que indican un compás simple, y explíquenos su significación. 191
434. *Cuales son las cifras que indican un compás de 4 tiempos que tiene una blanca en cada tiempo? 191
435. *Cual es el compás cuyas cifras indicadoras son $\frac{3}{4}$? 191
436. Bajo cuantas formas diferentes se pueden presentar los compases simples de 2, 3 y 4 tiempos? 192

437. Cuantos son los compases simples? s'rvase Vd. indicarlos.	192	Compás de 6/4?	203
438. Cuales son los compases simples más usados?	193	458. Cuales son las cifras superiores (numeradores) de los compases simples y compuestos de 2, 3 y de 4 tiempos	204 y 205
439. Qué es <i>compás compuesto</i> ?	194	459. S'rvase Vd. indicarnos los doce pasos simples y sus correspondientes compases compuestos.	206
440. Qué indica la cifra inferior en los compases compuestos, y cual puede ser esta cifra?	195	460. En qué consiste el <i>compás de cinco tiempos</i> ?	207
441. Cuales son las figuras de nota que representan el 2, el 4, el 8 y el 16. cifras inferiores de un compás compuesto?	195	461. En qué consiste el <i>compás de siete tiempos</i> ?	208
442. Qué indica la cifra superior en los compases compuestos, y cual puede ser esta cifra?	196	462. En qué consiste el <i>compás de nueve tiempos</i> ?	209
443. Dénos Vd. un ejemplo de las cifras que indican un compás compuesto y expliquenos su significacion.	196	463. Como se expresa la posición exacta de los tiempos fuertes en los compases de 5, de 7 y de 9 tiempos?	210
444. *Cuales son las cifras que indican un compás de 3 tiempos que tiene una negra con puntillo en cada tiempo?	196	464. Como se cifrarán los compases de 5, de 7 y de 9 tiempos?	211
445. *Cual es el compás cuyas cifras indicadoras son 12 8?	196	465. *Como se cifrará un compás de 7 tiempos en que entre una negra en cada tiempo?	211
446. Bajo cuantas formas diferentes pueden presentarse los compases compuestos de 2, 3 y 4 tiempos?	197	466. Qué es <i>ritmo</i> ?	212
447. Cuantos son los compases compuestos? s'rvase Vd. indicarlos.	197	467. Que importancia tiene el ritmo en la música moderna?	213
448. Cuales son los compases compuestos más usados?	198	468. Entre las varias formas rítmicas, cuales son las que han recibido una denominación?	214
449. Corresponde cada compás simple a un compás compuesto?	199	469. Qué es <i>síncopa</i> ?	215
450. Corresponde cada compás compuesto a un compás simple?	199	470. Qué es <i>síncopa irregular</i> ?	216
451. Que diferencia hay entre el compás simple y el compás compuesto que le corresponde? dénos V. un ejemplo.	199	471. La <i>síncopa</i> , debe ser siempre acentuada con fuerza, y porqué?	217
452. Como se transforma un compás simple en compás compuesto? dénos V. un ejemplo.	200	472. Qué es <i>contratiempo</i> ?	218
453. Como se transforma un compás compuesto en compás simple? pónganos V. un ejemplo.	201	473. Que es <i>contratiempo irregular</i> ?	219
454. Dado un compás simple, qué se ha de hacer para hallar las cifras que indican el compás compuesto correspondiente?	202	474. Qué es <i>movimiento</i> o <i>aire</i> ?	220
455. *Cual es el compás compuesto del compás de 3 8?	202	475. Qué es lo que determina la duración absoluta de los diferentes valores de las notas?	221
456. Dado un compás compuesto, como se ha de proceder para hallar las cifras que indican el compás simple correspondiente?	203	476. Como se indica el movimiento de un trozo de música?	222
457. *Cual es el compás simple del com-		477. En donde se colocan los términos italianos que indican el movimiento de un trozo de música?	222
		478. Cuales son los términos italianos que indican los principales movimientos?	222
		479. Pueden añadirse a los términos italianos que indican el movimiento, otros términos que los modifiquen? Cítenos Vd. algunos.	223 y 224
		480. Pueden los términos de los movimientos indicar con exactitud el grado de velocidad o lentitud de un trozo de música?	225

481. En qué consiste el <i>metrónomo</i> ?	226
482. Dénos Vd. una breve descripción del metrónomo.	226
483. En dónde se coloca la indicación metronómica y cómo se expresa?	227
484. Es absolutamente necesario el observar el movimiento exacto de un trozo de música?	228
485. Se puede alguna vez, en una frase musical, avivar o moderar el movimiento general del trozo de música?	229
486. Hállanse a veces pasajes que pueden o deben ejecutarse sin ser rigurosamente medidos?	229
487. Citenos Vd. algunos términos italianos que indiquen que se ha de avivar el movimiento.	230
488. Citenos Vd. algunos términos italianos que indiquen que se ha de moderar el movimiento.	230
489. Citenos Vd. algunos términos italianos que indiquen que se ha de suspender la marcha regular del compás.	230
490. Después de una alteración del movimiento o del compás, por medio de qué términos se indica que se ha de volver al movimiento regular del trozo de música?	231
491. Puede suspenderse el movimiento momentáneamente?	232
492. Qué es <i>calderón</i> o <i>corona</i> ?	233
493. Donde se coloca el calderón?	233
494. Como se lleva el <i>compás</i> ?	234
495. Como se marcan en todos los compases el primero y el último tiempo?	235
496. Como se marcan los compases de 2, de 3 y de 4 tiempos?	235
497. Como pueden marcarse las subdivisiones de los tiempos en los compases de movimiento lento?	236
498. A qué llaman <i>compás de un tiempo</i> ?	237
499. Existen en la anotación algunas particularidades concernientes al compás?	238
500. Como se indica un compás de silencio?	239
501. Como se indican 2 o 4 compases de silencio?	240
502. Cuando hay muchos compases de silencio, como se indican?	241
503. Qué acontece cuando el primer compás de un trozo de música empieza	

por silencios?	242
504. Cuando la doble barra debe considerarse solamente como barra de separación y no como línea divisoria?	243

PRINCIPIOS GENERALES DE LA
EJECUCION MUSICAL

505. Qué se entiende por <i>expresión</i> ?	244
506. Qué es <i>fraseo</i> ?	245
507. Qué se entiende por <i>período</i> o <i>frase</i> y como se subdividen los períodos?	246
508. Como se reconoce el principio y el fin de un período o de un miembro de período?	247
509. Qué se entiende por <i>bien frasear</i> ?	248
510. Que utilidad reporta el <i>buen fraseo</i> ?	248
511. Como se indica la <i>acentuación</i> ?	249
512. Qué se entiende por <i>ligadura</i> o <i>ligado</i> ?	250
513. Qué indica la <i>ligadura</i> colocada entre dos notas de nombres diferentes?	251
514. Qué indica el <i>puntito</i> colocado encima o debajo de una o varias notas?	252
515. Qué indica el <i>punto prolongado</i> o <i>virgula</i> colocado encima o debajo de una o varias notas?	253
516. Qué indican el <i>punto</i> y la <i>ligadura</i> combinados entre sí y colocados encima o debajo de las notas? Como se llama esta acentuación para los instrumentos de cuerda, y qué indica?	254
517. Cuando en una sucesión de notas, una o varias de ellas deben acentuarse con más fuerza, qué signo es el que indica esta acentuación?	255
518. Que signo es el que indica una acentuación más fuerte seguida inmediatamente de una disminución de sonoridad?	256
519. Qué es <i>arpeggio</i> , y como se indica?	257
520. Indique Vd. los principales términos de acentuación.	258
521. Qué se entiende por <i>matices</i> ?	259
522. Como se indican los matices?	259
523. Que signo se emplea para indicar que la fuerza o intensidad del sonido se ha de aumentar gradualmente?	260
524. Que signo se emplea para indicar que se ha de disminuir gradual-	

	mente la intensidad del sonido?	260
525.	Que signo se emplea para indicar que primeramente se ha de aumentar y después disminuir la intensidad del sonido?	260
526.	Qué se entiende por <i>filar un sonido</i> ?	260
527.	Cuales son los principales términos de matices que indican los diferentes grados de intensidad del sonido?	261
528.	Cuales son los principales términos de matices que indican que se ha de aumentar o disminuir gradualmente la intensidad de uno o varios sonidos?	262
529.	Es necesario observar con cuidado los matices indicados en un trozo de música?	263
530.	Que se entiende por el <i>carácter de un trozo de música</i> ?	264
531.	Cuales son los principales términos que indican el carácter de un trozo o solamente de una frase musical?	266

ADORNOS. — ABREVIACIONES

532.	Qué se entiende por <i>adornos</i> ?	268
533.	Como se escriben los adornos?	268
534.	En donde se colocan los adornos?	268
535.	Que valor tienen los adornos en el compás?	268
536.	Cuales son los principales adornos	268
537.	Qué es <i>apoyatura</i> ?	269
538.	Como se escribe la apoyatura, y de que nota toma su valor?	269
539.	Ordinariamente que duración se suele dar a la apoyatura?	270
540.	Qué es <i>apoyatura doble</i> ?	270
541.	De que nota toma su valor la apoyatura doble, y cómo se ejecuta?	270
542.	Qué es <i>apoyatura breve</i> ?	271
543.	Como se escribe la apoyatura breve, y como se ejecuta?	271
544.	Qué es <i>grupeto</i> ?	272
545.	Por medio de que signo se indica el grupeto.	272
546.	Cuales son las diferentes maneras de ejecutar el grupeto?	272
547.	Como se indican las alteraciones de la nota superior del grupeto, de la nota inferior y de ambas notas a la vez?	273
548.	En que movimiento se ha de ejecutar el grupeto?	274

549.	Qué es <i>trino</i> ?	275
550.	Como se indica el trino?	276
551.	Como se indica la alteración de la nota superior del trino?	276
552.	Cuantas partes presenta el trino?	277
553.	Cuantas son las preparaciones principales del trino; cuáles son, y cómo se indican?	277
554.	Como se indican las diferentes terminaciones del trino?	278
555.	Como se ejecuta el trino y en qué movimiento se ha de terminar?	279
556.	Qué es <i>mordente</i> ?	280
557.	Como se escribe el mordente, y como se ejecuta?	281
558.	Qué es <i>fioritura</i> ?	282
559.	Cómo se escribe la fioritura y porqué el ejecutante la modifica muchas veces?	283
560.	Se mide la fioritura?	284
561.	Debe colocarse siempre la fioritura después de un calderón?	285
562.	Como se ejecuta la fioritura cuando no está colocada después de un calderón?	286
563.	Suelen emplearse <i>abreviaciones</i> en la anotación?	287
564.	Que se entiende por <i>repetición</i> ?	288
565.	Si el signo de repetición se halla a la izquierda de la doble barra, que parte es la que se ha de repetir?	289
566.	Si el signo de repetición se halla a la derecha de la doble barra, que parte es la que se ha de repetir?	290
567.	Cuando la parte que se ha de repetir va precedida y seguida de la doble barra, en donde se coloca el signo de repetición?	291
568.	Como se indican dos repeticiones consecutivas?	292
569.	Si al final de un repetición se han de reemplazar uno o varios compases por otros, cómo se indicará?	293
570.	Qué es <i>párrafo</i> o <i>signo</i> ?	294
571.	Cuales son las principales figuras del <i>párrafo</i> o <i>signo</i> ?	296
572.	Cual es la figura del párrafo o signo casi exclusivamente empleada?	295
573.	Qué indican las palabras <i>da capo</i> ?	296
574.	Cuando se repite un trozo desde el principio y se hallan uno o varias repeticiones hasta la palabra fin, qué es lo que hay que observar?	297
575.	Sírvase Vd. indicar algunas de las abreviaciones más usadas.	298

NOTAS

- 576. Qué es *sonido*? (a)
- 577. En que se distingue el *sonido musical* del *ruido*? (a)
- 578. Cuales son las cualidades especiales que posee el *sonido musical*? (a)
- 579. Qué es *altura del sonido*? (a)
- 580. Qué es *intensidad del sonido*? (a)
- 581. Qué es *timbre del sonido*? (a)
- 582. De donde proceden los nombres de las seis primeras notas de la *escala*? (b)
- 583. Por quién y con que fin se inventó la designación silábica de las seis primeras notas de la *escala*? (b)
- 584. Porqué los italianos al solfear han sustituido la palabra *ut* por la sílaba *do*? (b)
- 585. Antes de adoptarse las sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la*, como se designaban las notas? (b)
- 586. Sírvase Vd. explicarnos el origen de las diferentes claves. (c)
- 587. El *diapasón normal* (*la*, en clave de sol, 2ª línea), cuantas vibraciones dá por segundo? (d)
- 588. En que época y por que razón se fijó el número de vibraciones del *diapasón normal* a 870 por segundo? (d)
- 589. Sírvase Vd. indicar la relación que existe entre los dos pentágramas que se emplean para escribir la

- música de piano, órgano y arpa.* (c)
- 590. Qué efecto produce una alteración accidental, sostenido, bemol o becuaadro, delante de una nota anteriormente alterada por un doble sostenido o un doble bemol? (f)
- 591. Sírvase Vd. ponernos un ejemplo aplicable a la pregunta anterior (590). (f)
- 592. Como se ha de proceder para hallar la composición de un intervalo compuesto elevado a una o varias octavas? (h)
- 593. *Cual es la composición de la décima octava disminuida? (h)
- 594. *Cual es el intervalo compuesto que contiene ocho tonos, tres semitonos diatónicos y un semitono cromático? (h)
- 595. Como se efectúa el transporte superior o inferior de un *semitono cromático*? (j)
- 596. *Como se ha de proceder para transportar a *si*, un trozo escrito en *si bemol*? (j)
- 597. *Como se ha de proceder para transportar a *fa*, un trozo escrito en *fa sostenido*? (i)
- 598. Cual es la utilidad del *transporte enarmónico*? (j)
- 599. Como se anota la división binaria de una figura de nota con puntillo? (k)
- 600. Dénos Vd. un ejemplo de la división binaria de una figura de nota con puntillo. (k)

SEGUNDA PARTE

PREGUNTAS

- 1. Cual es el tono menor que tiene el *re natural* por nota sensible?
- 2. Cual es la figura de nota que representa la *unidad* de tiempo en el compás de 9/8.
- 3. Cuando hay siete sostenidos en la clave, cual es la nota que afecta el último sostenido?
- 4. Cual es la duración de una corchea en el compás de 4/4 y cual es su duración en el compás de 6/8?
- 5. Cual es el tono menor que tiene tres bemoles en la clave?
- 6. Pónganos Vd. un ejemplo de un intervalo

- de tercera menor.
- 7. Como se representa en un compás de 9/8 un sonido que ocupe todo el compás?
- 8. Cual es la sexta menor de *sol*?
- 9. Dando *si* y *do* como segundo semitono de una escala menor, cual será esta escala menor?
- 10. Como se representará un sonido que deba durar todo un compás de 12/8?
- 11. Escriba Vd. la escala cromática ascendente de la escala de *fa mayor*.
- 12. Que duración tiene una corchea en el compás de 4/4 y en el compás de 3/8?
- 13. En que escala se halla la segunda aumentada *re bemol — mi natural*?

14. Como se designa un compás que contiene dos tresillos de corcheas?
15. Cuales son los tonos que tiene un *re sostenido* por nota sensible?
16. Cual es el compás compuesto del compás de 3|4?
17. Cual es la escala en que solo se halla un *sol sostenido*?
18. Como se designará un compás compuesto de un tresillo de corcheas, de dos corcheas y de cuatro semicorcheas?
19. Que duración tiene una negra con doble puntillo en el compás de 4|4?
20. Ponga Vd un ejemplo de una sexta mayor.
21. Entre los intervalos aumentados, cual es el único que se puede obtener sin necesidad de ningún signo de alteración?
22. Un trozo escrito con cuatro sostenidos en clave de *do* en tercera, para leerlo en un tono que lleve cuatro bemoles, que clave emplearemos para este transporte?
23. Que notas serán la *mediante* y la *subdominante* de una escala en que se halle un intervalo de *do doble sostenido* a *si becuadro*?
24. Dado dos compases, uno simple y otro compuesto, llevando cada uno seis corcheas, convendrá atribuirles el mismo ritmo?
25. Como debería cifrarse un compás en que cuatro tresillos de semicorcheas no valieran más que un tercio de tiempo?
26. Dada la nota *mi sostenido* como supertónica de una escala menor, que accidentes habria en la clave?
27. Que distancia (o intervalo) existe entre el *sol*, que se escribe sobre la primera línea del pentagrama, en clave de *fa* en cuarta, y el *sol* agudo del soprano?
28. Cuantos intervalos disminuidos se pueden formar con las notas de una escala menor, y en que grados se hallan colocados?
29. Si se quisiera leer, sin accidente alguno en la clave, un trozo de piano escrito en *si bemol menor*; cuales serán las claves correspondientes a las dos manos?
30. Dos compases de 3|4, empezando el primero por una pausa de corchea y concluyendo el segundo por este mismo silencio, cuantas sincopas regulares de corcheas podrán llevar?
31. A que modo pertenece la escala diatónica?
32. Cuantas son las escalas?
33. Cuales son los accidentes de la clave en el tono sinónimo o enarmónico de *re sostenido menor*?
34. Cual es la cuarta disminuida de *sol doble sostenido*, y en que escala se halla este intervalo?
35. De que se compone el intervalo de sexta menor? dénos Vd. dos ejemplos en la escala de la *bemol mayor*.
36. Sirvase Vd. indicarnos en el tono de *fa sostenido menor*, las notas diatónicas entre las cuales se puede obtener el intervalo de cuarta aumentada.
37. Los compases simples, se cifran como los compases compuestos?
38. Se puede modular sin cambiar de tónica?
39. Cuales son los intervalos que solo pertenecen al modo menor?
40. Porqué hay tres sostenidos en la clave en el tono de la *natural mayor*?
41. Cuantas semicorcheas con puntillo vale una blanca con puntillo?
42. Que diferencia hay entre la *sincopa* y el *contratiempo*?
43. Que diferencia hay entre un intervalo invertido y un intervalo compuesto?
44. Cuales son las notas tonales del tono de *si mayor*?
45. En que tono estaremos con un *mi bemol* y un *re doble bemol* en la clave, cual es este intervalo y de qué se compone?
46. Estando escrito un trozo en *si bemol menor*, clave de *do* 2ª línea, que clave se habrá de emplear para transportarlo a *do sostenido menor*?
47. Cuantos tresillos de semicorcheas vale una blanca con dos puntillos?
48. En donde se colocan los semitonos en la escala de *re sostenido menor*, al hacerse la sexta menor; que accidentes tiene este tono en la clave?
49. Porqué el intervalo de segunda aumentada se halla solamente en el modo menor?

50. Cuántos intervalos aumentados contiene la escala menor?
51. Que observaciones pueden hacerse sobre las posiciones en la escala de los diferentes intervalos disminuidos o aumentados?
52. Cual es el cambio de armadura producido por el transporte cromático, esto es, por la tónica elevada o bajada un semitono cromático?
53. Que diferencia de armadura hay entre un tono y un sonido sinónimo (o enarmónico)?
54. Cual es el intervalo cuyo sinónimo es igual a la inversión?
55. Como se reconocerá, por medio de la audición, si un compás es simple o compuesto?
56. En que compases se pueden hallar dos negras, una pausa de negra y tres grupos de notas, en que cada uno de los cuales esté formado de una corchea con puntillo y de una semicorchea?
57. Enunciando por semitonos la composición de los intervalos cuales son los que en su formación entra un número de semitonos diatónicos doble del de semitonos cromáticos?
58. A qué escalas puede diatónicamente pertenecer el *si bemol*?
59. Que intervalos pueden formarse con las notas colocadas un semitono inferior de las notas *do sostenido* y *fa sostenido*?
60. Un *duo*, escrito para un *soprano* y un *mezzo-soprano*, debiéndolo cantar un *contralto* y un *tenor*, a qué intervalo deberá trasportarse y con que claves deberá leerse?
61. Como se distingue un *compás simple* de un *compás compuesto*?
62. Porqué se emplean *varias claves* para anotar la música?
63. Que diferencia hay entre una *cuarta disminuida* y una *tercera mayor*?
64. Como se reconoce un intervalo si es disminuido o aumentado?
65. Sobre qué principio se basan para formar una escala cromática, y porqué, por ejemplo, en la escala de *do mayor* se escribe más bien *la*, *si bemol*, *si becuadro* que *la sostenido* y *si*, ascendiendo; y *re*, *re bemol*, *do* que *re*, *do sostenido* y *do becuadro*, descendiendo?
66. Cual es la regla general que fija en el transporte las modificaciones que pueden sufrir las alteraciones accidentales?
67. Pueden existir varias síncopas durante el curso de un tiempo?
68. Cual es la fracción de compás que representa una negra en el de 12|2?
69. Como se conocerá si un compás se ha de marcar a dos, tres o cuatro tiempos?
70. Que intervalo componen *dos semitonos diatónicos*?
71. Cuales son los tonos sinónimos o enarmónicos que tienen el mismo número de alteraciones constitutivas?
72. Por que nota empiezan el segundo tetracordo del tono de *la bemol mayor*?
73. Cual es la séptima cuyo número de tonos es igual al de los semitonos?
74. Sírvase Vd. nombrar cinco valores diferentes cuya suma dé por resultado el de una redonda.
75. Cual es el tono que tiene por notas diatónicas *mi bemol* y *su séptima mayor*, *fa* y *su segunda menor*?
76. Para que las siete notas naturales se sucedan por cuartas justas ascendiendo cuál de ellas se debe tomar por *punto de partida*?
77. Cuales son los compases que contienen el valor de veinte y cuatro tresillos de fusas?
78. Cuales son los intervalos que solo se miden por tonos enteros?
79. Siendo *fa* la supertónica de una escala, cual será su *subtónica*?
80. Cual es el valor de nota que, seguido de tres puntillos, vale quince semicorcheas?
81. Cual es la quinta aumentada de *re sostenido menor*?
82. A que escalas mayores o menores puede pertenecer la segunda mayor *do*, *re*?
83. En que compás de cuatro tiempos, el cuarto de un tiempo estaria representado por una corchea?

84. Nombre Vd. las notas que forman la escala cromática ascendente y descendente de *do sostenido* mayor.
85. Un trozo en *re bemol* mayor, escrito en clave de sol segunda línea; se desea trasportarlo a una cuarta disminuida inferior, en qué clave deberá leerse, en que tono estará y cual será la armadura de la clave para el nuevo tono?
86. En que compás de tres tiempos habrá diez y ocho fusas en tresillos para cada dos tiempos?
87. Cuales son los semitonos cromáticos de la nota *la bemol*?
88. Busque Vd. la cuarta disminuida de la escala de *la sostenido*.
89. Que diferencia hay en el modo de distribuir doce corcheas para los tres compases siguientes: 12|8, 6|4, 3|2.
90. En donde se hallan los semitonos en la escala de *la bemol* menor?
91. Que nota formaría un semitono cromático sobre *sol sostenido*?
92. Cual es la segunda aumentada de la nota *si*, y a que escala pertenece dicho intervalo?
93. Cuantos seisillos de fusas valdrá una redonda seguida de tres puntillos?
94. Cual es el intervalo que se compone de cuatro semitonos diatónicos y tres semitonos cromáticos?
95. Sobre que nota se halla la cuarta aumentada en *la mayor*?
96. En que tonos se hallan las tres notas *sol sostenido*, *si sostenido* y *fa sostenido*?
97. Cuál es el compás simple del de 12|16?
98. Cuales son las diferentes maneras de indicar por medio de cifras un compás formado de *doce corcheas*?
99. Cual es el compás compuesto del de 2|4, por que medios puede hallarse dicho compás compuesto?
100. Cual es el valor de nota que representa dos sextos de un tiempo del compás de 9|8?
101. Cual es la enarmónica de *fa doble sostenido*?
102. En que tonos se halla la cuarta aumentada cuya nota grave es *sol*?
103. Que diferencia hay entre una sexta aumentada y una séptima menor?
104. Cuales son las notas tonales del tono de *mi mayor*?
105. En que compás se hallan veinte y siete semicorcheas en tresillos?
106. Cuales son las notas modales del tono de *si bemol* mayor?
107. Cuantos intervalos de tercera se pueden formar con las notas de la escala menor, cuales son estas terceras?
108. Cuantas blancas contiene el compás de 12|2?
109. Por qué en la escala de *si mayor* el *fa* es *sostenido*?
110. Cual es la segunda aumentada de la escala de *la bemol* menor?
111. En que compases pueden entrar diez y ocho semicorcheas en tresillos?
112. Como se escribe en un compás de 6|8 un sonido equivalente a *quince semicorcheas*?
113. Cual es el intervalo simple de donde deriva la *vigésima cuarta*?
114. Que diferencia hay en la armadura de la clave de dos tonos a la distancia de quinta disminuida?
115. En que escala se hallan las notas *mi*, *re sostenido*?
116. Cual es la nota sinónima de *re doble bemol*?
117. De que se compone la segunda aumentada, cual es su intervalo sinónimo?
118. Que intervalo existe de *do sostenido* a *sol doble sostenido*, y a que escala pertenece?
119. Entre que notas de la escala de *re* menor se hallan cuartas aumentadas?
120. Cual es la inversión de la quinta disminuida, cual es el mayor de los dos intervalos?
121. Cuantas cuartas aumentadas hay en el modo menor y en que grados se colocan?
122. En que grado se coloca la quinta disminuida y a que modo pertenece?
123. Cuantas séptimas mayores hay en el modo menor?
124. En qué consiste el compás de 6|2?
125. A que ritmo pertenece el compás de 9|16?
126. En que compás pueden entrar: una redonda, tres negras, una pausa de negra, ocho semicorcheas, dos corcheas y una pausa de negra?
127. A que escala pueden pertenecer las dos notas *mi* y *re bemol*?

128. Cuantos semitonos diatónicos hay en la escala menor, y entre que grados están colocados?
129. Que intervalo existe entre la *mediante* y la *dominante* de una escala menor?
130. Que es *unisono* y cual es su inversión?
131. Cual es la segunda quinta disminuida de la escala en que el *fa sostenido* es la *mediante*?
132. Como se llama la sucesión o la reunión simultánea de una *nota fundamental*, con su *tercera* y *quinta*?
133. Cual es el compás que puede componerse de tres *semicorcheas*, una *corchea* con *puntillo* y una *pausa* de *corchea* con *puntillo*?
134. Cuantos medios existen para efectuar una *modulación*?
135. Como se cifrarán los diferentes compases que contengan doce *semicorcheas*?
136. Hay alguna diferencia entre el *seicillo* y el *doble tresillo*?
137. Cual es la escala en que el *sol bemol* es la segunda nota del segundo *tetracordo*?
138. Cuantas escalas hay sinónimas o *enarmónicas* de otras?
139. Que diferencia hay entre la *síncopa regular* y la *síncopa irregular*?
140. Un trozo en *sol bemol*, escrito en clave de *do* cuarta línea, si se lee en clave de *fa* tercera línea, cuál será el tono del trozo transportado?
141. Una nota dada, *dominante* de un tono, cual serán las nuevas funciones de esta misma nota en la hipótesis de una *modulación* a la tercera mayor inferior?
142. Para transportar un tono más bajo un cuarteto vocal en *fa sostenido* mayor escrito con las siguientes claves: clave de *do* 1ª línea, clave de *do* 3ª línea, clave de *do* 4ª línea y clave de *fa* 4ª línea; cual será la sustitución de las claves, en que notas las alteraciones accidentales deberán ser modificadas y cual será la naturaleza de esta modificación?
143. Cuales son los compases en que pueden entrar *doce corcheas* en cada tiempo?
144. Cuales son las alteraciones constitutivas del tono *enarmónico* de *mi mayor*?
145. Cuales serian las notas tonales de un tono que tuviese el *si sostenido* por nota sensible?
146. Cual es la nota que puede ser cantada por todas las voces sin salirse de su extensión respectiva
147. Cuantas *semifusas* se necesitarian para llenar un tiempo de compás 6|16?
148. Cuales son las notas modales de un tono menor que tenga la *bemol* por *dominante*?
149. Cuales serian las notas tonales y las notas modales de un tono mayor cuyo tono *enarmónico* fuese *do bemol*?
150. Habiéndose dado una *armadura* con *cinco sostenidos*, cual será la alteración característica del modo menor?
151. Cuantos intervalos disminuidos se hallan sobre la nota sensible, en el modo menor y cuales son estos?
152. De qué se compone una cuarta aumentada en el modo mayor, y de qué se compone en el modo menor? Explique Vd. porqué existe esta diferencia.
153. Como se hace para cambiar de un tono a otro *sin cambiar de tónica*?
154. Estando un trozo de piano en la *bemol* mayor; para bajarlo una cuarta justa, que claves pondremos, tanto en la parte superior como en la inferior y que accidentes ha de haber en la clave. Para volver al tono primitivo, que claves colocaremos de nuevo?
155. En cuantos compases diferentes se halla la blanca con *puntillo* como unidad de tiempo?
156. En cuantos compases diferentes se halla la redonda con *puntillo* como unidad de compás?
157. Como se cifrará un compás que contenga una blanca con *puntillo*, una *pausa* de negra, dos *corcheas*, una negra, cuatro *semicorcheas*, una *pausa* de *corchea*, una negra y una *pausa* de *corchea*?
158. Que intervalos existen entre las notas *re sostenido*, *sol natural* y *do natural*, y en que tono pueden hallarse estas tres notas?
159. A qué llaman *tonos enarmónicos* o *sinónimos*?
160. En que tonos pueden hallarse las notas *si*, *re sostenido*, *fa sostenido* y la *natural*; qué intervalos forman?
161. Qué pasan a ser las alteraciones accidentales cuando se transporta a una *séptima disminuida* inferior?
162. Cual es el intervalo compuesto de la *seta* aumentada elevado a *cuatro octavas*?
163. Cuales son las escalas que tienen un *tetracordo común* con la escala de *si mayor*?

164. Que *fraccion de compás* representará un seisillo de semifusas en el compás de 12|4?
165. Como se hará terminar con silencios un compás de 3|2 que ya contenga un tresillo de negras, una negra con puntillo, un tresillo de semicorcheas y una corchea con dos puntillos?
166. Cual es el intervalo sinónimo del que existe entre las dos notas *fa bemol* y *mi doble bemol*; cual es el mayor de los dos?
167. De qué se compone, por *tonos* y por *comas*, un intervalo y su inversión?
168. Que condiciones debe tener una escala para ser *en un todo conforme* a la escala modelo?
169. Cual es el intervalo que se compone de *treinta comas*?
170. Si al trasportar un trozo, eleva Vd. un semitono cromático las alteraciones accidentales delante de las notas *fa, do, sol, re, la* y *mi*, a que intervalo trasportará Vd.?
171. Para trasportar un trozo de música de piano a una *cuarta justa superior*, que clave se han de emplear, que alteraciones accidentales se han de modificar y cual será la naturaleza de esta modificación?
172. Que séptimas podrán formarse tomando por nota superior el *fa sostenido*?
173. De que naturaleza es el *cuarto semitono* de la escala cromática de *fa sostenido* mayor?
174. En que compás de tres tiempos, diez y seis tresillos de fusas no ocupan más que *dos terceras partes de un tiempo*?
175. Que intervalo existe entre *la* y *fa sostenido*, y en que tono se halla dicho intervalo?
176. Cual es el intervalo sinónimo de la tercera aumentada; cual de estos intervalos es el mayor.
177. Cual será la armadura de la clave de una escala menor cuya *subdominante* sea *mi bemol*?
178. Cuales son las notas modales y las notas tonales de un tono mayor cuyo relativo menor tenga el *re sostenido* por *super-tónica*?
179. Cual es el compás simple de un compás de cuatro tiempos en que cada tiempo contenga doce fusas?
180. Que intervalo existe entre el *do* que se escribe debajo del pentagrama en *clave de do cuarta linea*, y el *mi* colocado en la primera linea en *clave de sol segunda linea*?
181. Cuales son las cifras que indican un compás de tres tiempos que tenga una redonda *por unidad de tiempo*, y de un compás que tenga una redonda *por unidad de compás*?
182. En que tono nos hallaremos con las notas *si sostenido* y *la*; que intervalo forman estas dos notas, y cual es su inversión?
183. En las escalas mayores con sostenidos, que nombre lleva la nota alterada por el *ultimo sostenido*?
184. Que intervalo resultará la inversión de un intervalo de quinta aumentada; a que modo pertenecerán estos dos intervalos, y cuales serán sus *enarmónicas*?
185. Que valor, *en nota o silencio*, será necesario para completar un compás de tres tiempos que contenga, para el primer tiempo: una corchea, una pausa de corchea y una corchea; para el segundo tiempo: seis semicorcheas, y para el tercer tiempo: una corchea y una corchea con puntillo; cual será este compás?
186. Que grados ocupan en la escala las *notas características* de los dos modos; y como se llaman estas notas?
187. Cuales son los compases en que la negra forma la *mitad de un tiempo*; y en cuales forma un *tercio de tiempo*?
188. En que escala será el *sol* el *primer grado del tetracordo superior*; y cual será su nombre en esta escala?
189. Un quinteto para flauta, clarinete, fagot, violín y violoncelo escrito en *do mayor*; si se trasporta una *segunda mayor inferior*, en que tono estará, en que *claves* se habrá de leer cada instrumento y *delante que notas* y en *qué sentido* se habrán de modificar las alteraciones accidentales?
190. Un trozo que está en *fa mayor*; si se le introduce un *si becuadro* para modular a *do mayor*, a que genero pertenecerá este *si becuadro*?
191. Cuales son las diferentes escalas en que puede hallarse el *sol sostenido* como *nota tonal*?
192. Cuales son los compases que contienen *cuarenta y ocho fusas*?
193. Cuales son los intervalos aumentados y disminuidos que se hallan en la escala de *sol sostenido* menor con sexta mayor ascendiendo y sexta menor descen-

- diendo?
194. En que escala se encuentra *do doble sostenido* y *si*?
 195. Cual podría ser la escala menor que contuviese *veinte* bemoles, y cual sería la *nota sensible* de esta escala?
 196. Cual es el intervalo que contiene treinta semitonos?
 197. Cual es la *séptima disminuida inferior* de *si sostenido*?
 198. Como se cifra un compás que contiene un tresillo de corcheas?
 199. Cual es el intervalo enarmónico del intervalo que contiene tres tonos y tres semitonos?
 200. Cuales son los compases que contienen *doce* tresillos de semicorcheas?
 201. Cual es el compás simple usado que pueda contener once corcheas?
 202. Cual es el intervalo que contiene tres semitonos diatónicos menos que la quinta disminuida?
Cual es el que contiene tres más que la cuarta aumentada?
 203. Una lección de solfeo con cambio de claves escrita en *re menor*, dígame Vd. en que tono estaría si se trasportase a la cuarta aumentada inferior, y lo que se debería hacer para efectuarlo?
 204. Un trozo ha sido trasportado a *mi menor* por medio de la clave de *do* 4ª línea; para esto se han tenido que elevar dos alteraciones accidentales; en que tono y en que clave estaba escrito el trozo primitivo?
 205. Que diferencia hay entre la cuarta super-aumentada y la sexta disminuida y cuantas comas contiene cada uno de estos intervalos?
 206. Por que silencios se reemplazan nueve negras en el compás de 12/4 y en el compás de 9/4?
 207. Que intervalo existe entre la subtonica del tono que tiene 4 sostenido y la nota sensible del tono de *do* menor?
 208. Sirvase Vd. nombrar tres escalas que tengan la misma superdominante.
 209. Cual es la nota más grave, y cual es la más aguda que puedan escribirse sin líneas adicionales?
 210. Cuales son las notas que son comunes a todas las voces?
 211. Indique Vd. tres intervalos menores diferentes que pertenezcan a los dos tonos de *sol mayor* y de *mi menor*?
 212. La septima mayor cuantas comas contiene más que la quinta justa.
 213. Cuantas fusas en tresillos se necesitan para llenar dos tercios del compás de 9/16?
 214. Cuales son las notas comunes de *si bemol mayor* y de *re mayor*?
 215. En que compases pueden entrar una blanca y diez negras?
 216. Que intervalo forma la unión de dos terceras menores y una tercera mayor?
 217. Forme Vd. cuatro semitonos que contengan la nota *sol bemol*.
 218. Haciendo una tercera sobre el tercer grado de dos escalas, de que especies será en cada uno de los modos?
 219. Que intervalo separa el *fa* de las claves de *fa*, del *do* de las claves de *do*?
 220. Cuantas semicorcheas en tresillos contienen un compás de 9/8 y su compás simple reunidos?
 221. Que acordes generadores podrían construirse con la nota *fa sostenido* y en qué tonos podrían hallarse estos acordes?
 222. Formando *do* y *fa* parte de un *tetracordo*, se puede con estas dos notas hallar varios tonos y que notas deben añadirse para completar este *tetracordo*?
 223. Cuales son los compases en que pueden hallarse tres tresillos de corcheas en cada tiempo?
 224. Cuando de un tono que tiene cinco sostenidos se pasa a un tono que tiene cinco bemoles, en que notas se cambian los accidentes y que cambios sufren estos accidentes?
 225. Que *disonancias* se hallan en la *escala mayor*?
 226. Por que el *mi* de la primera línea de la clave de *sol* segunda no cambia de nombre al trasportarlo al medio del *pentagrama*, y que clave será necesario emplear?
 227. Que observaciones pueden hacerse sobre la extensión del segundo *soprano* y la del primer *tenor*?
 228. Que intervalo hay de la *supertónica* del tono de *sol menor* a la *mediante* del tono de *do menor*?
 229. Cuales son los únicos intervalos aumentados y disminuidos que se hallan en la *escala menor*?
 230. Cuales son los intervalos que no se emplean en ninguna *escala mayor*?

231. Que silencios pueden reemplazar dos tiempos en los compases de 3|8, de 9|16, de 3|2, de 12|8, y de 6|4?
232. En que compases y en que casos puede escribirse con silencios más de una *pausa de redonda*?
233. Como deben ritmarse los grupos de seis *semicorcheas*: 1º cuando cada grupo es la reunión de dos *tresillos* inmediatos; 2º cuando cada grupo es el resultado de la subdivisión de un *tresillo* de *corcheas*?
234. Cual sería la duración total de un trozo de música de 144 compases de 9|8 cuya indicación metronómica fuese M 120  y que no tuviera ninguna alteración de movimiento?
235. Nombre Vd. las siete claves en el orden en que puedan dar a una nota colocada sobre la misma línea el nombre de las siete notas de tercera en tercera ascendiendo.
236. Cuales son las claves con las cuales se cantan las notas en su verdadero diapasón en los solfeos actualmente usados: 1º para las voces de hombre; 2º para las voces de mujer o niño?
237. A cuantas escalas diatónicas puede pertenecer una misma *quinta* disminuida y cuales son las relaciones que existen entre estas escalas?
238. Cual es el intervalo compuesto que equivale dos veces a la composición de una *sexta mayor*?
239. En que escalas la *quinta fa-do* forma la segunda *quinta justa* que se halla ascendiendo?
240. Un acompañamiento de piano que empieza en *do mayor* y pasa a *mi bemol menor* con cambio de armadura, y se le quiere trasportar un tono más bajo, cuales son los medios más prácticos para efectuar este transporte?
241. En que tono puede hallarse el siguiente acorde: *la bemol, do bemol, re y la*?
242. Una *duodécima justa*, cuántos *sonidos* contiene cromáticamente?
243. Cuales son los tonos inmediatos al relativo de *mi bemol menor*?
244. Indique Vd. las claves que pueden servir para leer un *cuarteto vocal*, una segunda aumentada inferior que el tono en que está escrito. Estando el trozo en *si mayor*, qué vendrán a ser las alteraciones accidentales?
245. De que especie es la nota *re sostenido* en el tono de *si bemol mayor*?
246. Un *tresillo* de *semicorcheas* vale cuatro diez y seis-avas partes de un compás, cuál será este compás?
247. Cual es la diferencia de armadura entre dos tonos mayores a distancia de *sexta* disminuida?
248. Que distancia hay de la clave de *fa cuarta* línea a la clave de *do primera* línea?
249. Como se cifraria un compás que contuviese los siguientes valores: dos *semifusas*, una *fusa con puntillo*, una *semifusa*, una *fusa*, una *semicorchea con dos puntillos*, una *fusa*, una *pausa* de *semicorchea*, una *semicorchea con puntillo* y un *tresillo* de *fusas*?
250. Cuantas *síncopas* iguales se podrían formar con *semicorcheas* en un compás de 6|8, empezando y concluyendo por una *pausa* de *semicorchea*?
251. Si añade Vd. tres *semitonos* diatónicos a una *cuarta* aumentada, qué intervalo resultará?
252. Que intervalo hay de la *mediante* a la *subdominante* de una escala diatónica?
253. Dénos Vd. un ejemplo de las diferentes especies de *sexta* tomando *si sostenido* como nota superior
254. Complete Vd. por medio de silencio un compás de 12|8 empezando por una *chea*, cuatro *semicorcheas*, una *corchea* con *puntillo* y acabando por siete *fusas*.
255. Para trasportar a *sol mayor* un trozo de piano escrito en *si mayor*, de que claves nos hemos de servir y de que manera se modificarán las alteraciones accidentales?
256. Escriba Vd. un unísono en clave de *do* en primera, en clave de *do* en cuarta y en clave de *fa* en cuarta.
257. Por que silencios reemplazaría Vd. seis *corcheas* en los compases de 9|8, 3|4 y 2|2?
258. Dénos Vd. un ejemplo de las tres especies de *quinta* en la escala de *sol sostenido menor*.
259. En las escalas con *sostenidos*, a que intervalo se halla la nota sensible del *modo menor* del último sostenido colocado en la clave?
260. Cual es la tónica de una escala cuyo primer semitono es *do natural* y *re bemol*?
261. Que intervalo hay de *mi bemol* a la *sostenido* y cual es su composición?

262. Hay en la escala un intervalo ordinariamente aumentado, cual es? en que grado se coloca? Cual es su composición?
263. Cuales son las notas *tonales* y *modales* de la escala en que la *subdominante* es *si bemol*?
264. De que género es el 6º *semisón* de la escala cromática de *re sostenido*?
265. Diga Vd. las diferentes especies de *sextas* que pueden establecerse partiendo de *fa sostenido* y dé Vd la composición de cada una
266. Escriba Vd. con todas las claves la nota *si* sobre la tercera línea en clave de *sol*
267. Explique Vd. porque la *quinta* y la *octava justa* son *dos consonancias perfectas*?
268. Explique Vd. porque la *cuarta justa* se llama *consonancia mixta*.
269. Cuantos tresillos de *semicorcheas* hay en el compás de 6/4?
270. Como se han de cifrar los compases en que el tercio del tiempo está representado por una *semicorchea* y como se cifrará un compás compuesto de dos grupos de tres *semicorcheas*?

FIN