

Flérida García de Nolasco.

CULTURA MUSICAL.



COLECCION
"MARTINEZ BOOG"
SANTO DOMINGO, - REP. DOMINICANA

SANTO DOMINGO, R. D.
IMPRENTA MONTALVO
1928.





16 JUL. 1973

REPUBLICA DOMINICANA.

CONSEJO NACIONAL DE EDUCACION.

BN
780.15
N789c

ORDENANZA No. 145.

l.3

El Consejo Nacional de Educación, en uso de las facultades de que se halla investido,

RESUELVE:

ÚNICO.—Declarar de texto en la República la obra CULTURA MUSICAL, compuesta por la Profesora de Piano, Sra. Flérida García de Nolasco.

Dada en Santo Domingo, a los 17 días del mes de Diciembre, 1927.

El Presidente:

ELIAS BRACHE HIJO,

Secretario de Estado de Justicia e Inst. Pública.

El Secretario:

A. GARCIA MELLA,

Superintendente General de Enseñanza.

Compra Colección Martin Boag 16-7-1973

Reg. No. 000139





Santo Domingo, Octubre 11, 1927.

Sr. Lic. A. García Mella,
Superintendente Gral. de Enseñanza,
Ciudad.

Señor Superintendente:

Me complace en acusarle recibo de su apreciable comunicación del 1º del corriente, así como de la obra intitulada *CULTURA MUSICAL* escrita por la Profesora Señorita Flérida García Henríquez.

Como esa Superintendencia Gral. de Enseñanza, hoy al digno cargo de Ud., necesita el informe técnico de esta dirección antes de someter la obra al Honorable Consejo Nacional de Educación, me complace en atender a los deseos de esa Superintendencia.

Después de un detenido estudio del libro de la Srta. García Henríquez declaro:

Que en dicha obra no se ha omitido ninguno de los principios del arte musical; que por el orden y colocación de las materias y por la sencillez y claridad con que han sido escritas, es un libro muy apreciable y útil para la enseñanza de la teoría musical en las escuelas de la República.

En la esperanza de haberle complacido, aprovecho esta ocasión para saludarle muy atentamente,

JOSE DE JS. RAVELO,

Director del Liceo Musical.

Santo Domingo, R. D.

Diciembre 16 de 1927.

Al Superintendente Gral. de Enseñanza.

Asunto: Informe acerca de la parte literaria de la obra *Cultura Musical*.

1.—Tengo mucho gusto en avisarle el recibo de su superior comunicación en que solicita de mí un informe acerca de la parte literaria de la obra *Cultura Musical*, de que es autora la Profesora Sra. Flérida García de Nolasco.

2.—En cumplimiento de su honroso encargo, he leído la obra de referencia y me complazco en decirle que no sólo no me ha dado ocasión de hacer reparo alguno, sino que, a mi humilde juicio, estimo que ella ha sido escrita con un estilo muy correcto y elegante y en el cual se advierten felizmente las cualidades de propiedad y sencillez que deben ser características de todo libro destinado a la instrucción y educación de la juventud.

Soy de Ud. muy atentamente:

ALEJANDRO FUENMAYOR,

Inspector Técnico.

PORTADA.

Ante la infinita Naturaleza el pensamiento se conturba, y la razón, trastornada, perdida, tal vez, entre la misma realidad que busca, nada entiende,* que todo para ella es en el Gran Misterio de Dios... Todo; la música misma, esa suprema verdad conque nuestro espíritu se infunde en lo infinito como si fuera el alma en la fruición de sí misma y en el ritmo del Universo, el hombre no la entiende como una realidad armónica a través de la forma. Y ciego, sin comprender la luz que lo hiera en los ojos; sin escuchar, tal vez, el gran concierto conque palpita el Cosmos en el fondo sidéreo, o como una conciencia cerrada a todas las manifestaciones, no entiende, parece, que la infinitud se determina por aquella combinación armónica de los cielos en la misma tónica a través de los mundos.

No sé por qué, frente a la obra de Flérida García Henríquez, yo pienso en todo eso; y cuando la comprendo en sus motivos musicales, que no otra cosa entrañan las biografías y las disertaciones conque culmina este libro, mi espíritu se engrandece, y mi alma, como una luz que me ilumina en la conciencia intuitiva de algo más grande, más hermoso, más bello, sólo me hace pensar en lo infinito como el límite del espacio y el fin de las estrellas!!!

Es que la música, esa «Divinidad Libre», «el ritmo sutil», conque luce este libro una de sus páginas más hermosas, me asalta en la necesidad espiritual del arte como un recurso divino por el que nuestra alma puede entrar en la contemplación de sí misma y en el mismo efecto de esa Diosa en el instante supremo de su último canto como si fuera una queja muy honda, un grito del Cosmos, la última nota al apagarse la luz infinita; al resolverse la Nada, que todo es en el tiempo y contenido en su presente como una actualidad sensible cuya historia es la misma del Universo. La música, «esa divinidad Libre», esa vinculación de espacio y de tiempo, la cósmica en su estado más puro, no podía sustraerse a la ley fatal: un sonido, una nota, una frase melódica, por ejemplo, no puede ser sino en la relación armónica conque el acorde de su propia tonalidad la pueda resistir como una manifestación gravitatoria, y en la medida sidérea conque palpita el piélago infinito siempre la misma gama, siempre la misma escala, ¡la misma melodía! a través de la profundidad celestial. Sí; que la misma tónica a través de los mundos implica el mismo concepto, la misma idea: la transmutación del mismo tiempo a través del espacio!... que en medio de la variedad infinita, la Naturaleza nunca deja de ser en la misma forma, en la misma luz, en la misma música, como la expresión vibratoria de la armonía universal, o como la única vinculación posible de las estrellas y la Tierra en el fondo de nuestro espíritu, que al fin nuestra Tónica, nuestro acorde fundamental, el tono de nuestro cielo, es el tono absoluto conque vibra el Universo su gran armonía. ¡Es el tono natural! que un cambio de gama, cualquier transporación, por sublime que sea, siempre implica la nota suprema en la función cósmica de otros cielos y otros mundos! Es que toda sinfonía es el resultado supremo de la concertación, expresada, no cabe duda, por nuestra tónica como un contenido del acorde universal y en el mismo efecto divino conque el alma sidérea se infunde en el espíritu de la tierra; tal es el efecto de otro cielo al expresarnos su propia tonalidad en la magnificencia, tal vez, de algún sostenido, no ya por una simple razón de arte,

sino por la suprema realidad de la existencia, que un cambio de tono implica siempre un cambio de lugar a través de la cósmica infinita. De ahí, pues, que la transfiguración musical de nuestra gama, no entrañe, ni nunca se haya podido hacer, por un recurso de arte cuando el alma se regala a su propio deleite, a su propia pena, a su propio amor, sino por una necesidad de la ciencia como el Supremo Artífice cuando el espíritu tiene que expresarse por medio de algún estado real de la Naturaleza. ¡Y qué más quiere el hombre que la comprensión del Universo como un recurso de su alma... que la ciencia, como la expresión magnífica de toda la grandiosidad infinita, no es la fuente del arte sino el Supremo Arte. Y este es, efectivamente, el que nos expresa esta obra, por la sola virtud, tal vez, de la conciencia intuitiva conque nuestra Flérida se ilumina en el acto supremo de la verdad. Ahí están, si no, las disquisiciones al margen conque luce este libro al pié de cada lección; tal es la que se refiere al acento, en donde élla casi crea un arte nuevo: el arte de la interpretación musical.

No sé por qué, frente a la obra de Flérida García, yo pienso en todo eso; y cuando la comprendo en sus motivos musicales, que no otra cosa entrañan las biografías y las disertaciones conque culmina este libro, mi espíritu se engrandece, y mi alma, como una luz que me ilumina en la conciencia intuitiva de algo más grande, más hermoso, más bello, sólo me hace pensar en lo infinito como el límite del espacio y el fin de las estrellas...

Oswaldo García de la Concha.

DEDICATORIA.

A mis discípulas.

Prenda de amor os doy.

La afición a la música es testimonio de hondad. Así lo entendía Shakespeare cuando aseguraba que había que desconfiar de aquellas personas a quienes la música no conmueve. Así lo entendía aquel rey violento e irascible, cuando le pedía a sus servidores que entonaran cánticos, acompañados de la cítara, porque la suavidad de las melodías disipaba su cólera, como desaparece la vileza de los corazones junto al fuego sagrado.

El amor a la música es prueba de grandeza de alma, de superioridad espiritual. Es blasón de nobleza, el signo con que marcó el ángel la frente de los escogidos.

El arte recrea y alegra nuestro espíritu, y como la felicidad es una necesidad innata en el hombre, el arte es también una necesidad.

Amémoslo como se ama a un compañero, como al mejor

amigo, como a un confidente que siempre nos comprende y nos consuela.

Al contacto de las artes, y especialmente de la música, los corazones se hacen más blandos y más diáfanos los espíritus.

Este trabajo no tiene más virtud que el fervor con que está escrito. Pero si la ciencia no siempre es eficaz, el amor suele hacer prodigios.

La teoría de la música.

Introducción.

Al escribir una teoría musical, no se puede pretender ser original en la esencia de la materia misma, pues esto equivaldría a tener la loca pretensión de inventar reglas nuevas. La originalidad, no puede consistir sino en la forma.

Hay textos de teoría musical que tienen una forma oscura, como si hubieran sido escritos para personas que tuvieran conocimientos anteriores; son para maestros, no para incipientes.

Otros textos tienen esa forma caída hace tiempo en desuso, de preguntas y respuestas. Sistema que al presente nos parece tan ridículo, y que induce al estudiante a repetir de memoria las palabras, sin detenerse muchas veces en desentrañar el sentido.

Yo he tratado de darle a este trabajo una forma clara, que se hace más comprensiva aún por medio de los ejemplos.

He observado también el orden que he juzgado más natural y conveniente.

He deseado, en fin, hacer una obra útil a nuestros estudiantes de música, y lo más completa posible dentro de su reducida extensión.

La teoría musical es como la gramática de una lengua.

Con las reglas que nos enseña la teoría, aprendemos a escribir y a leer la música. No hay arte sin reglas; no hay arte sin ciencia, y esta es una parte de esa ciencia del arte musical. Precisa y lógica como todas las ciencias.

Las artes son bellas por excelencia, y siendo fruto del sentimiento, tienen en sí mismas el secreto y la fuerza de la emoción.

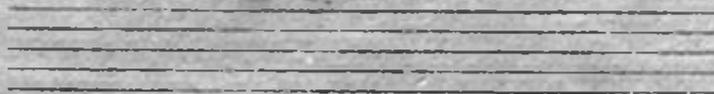
Pero no habría en ellas ni emoción ni belleza, si no descansaran en el fundamento de la proporción, en la combinación inteligente y meditada de los distintos elementos; si no tuvieran por fundamento esa armonía del conjunto, formada de preciosos detalles, que es el alma que anima y sostiene todas las artes.

Primera Parte.

La *música* es el arte de los sonidos.

La música se expresa por medio de *signos* y éstos se escriben en el *pentagrama*.

El pentagrama es una pauta formada de *cinco líneas* horizontales y paralelas:



7

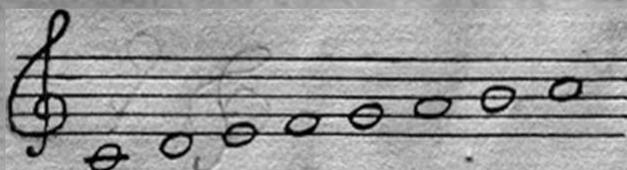
Las líneas se cuentan de abajo para arriba.

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

Los *espacios* se cuentan igualmente de abajo para arriba.

La *nota* es el signo que precisa el sonido.

Las notas son *siete* y precisan *siete* sonidos:



8

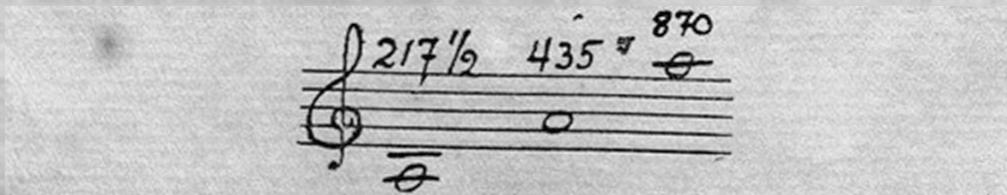
El sonido es una sensación producida sobre el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos sonoros.

Se distingue el *sonido* del *ruido* en que se puede medir el número de sus vibraciones

El sonido *la* escrito en el segundo espacio de la clave de sol en segunda línea, tiene 435 vibraciones por segundo. Esta es la nota elegida como punto de partida para precisar los demás sonidos.

Multiplicando por 2 ese número de vibraciones, obtendremos el *la* de la octava superior, que tiene 870 vibraciones por segundo.

El *la* de la octava inferior tiene 217 y media vibraciones por segundo, o sea la mitad del primer *la* :

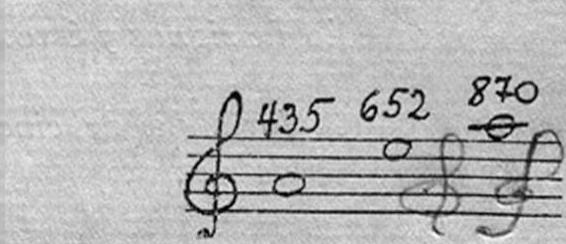


Para encontrar la repetición del mismo sonido, que es la octava, hemos multiplicado por 2.

Para conseguir un sonido intermedio, multiplicaremos por 3.

217 y medio por tres, igual a 652 y medio.

El sonido que tiene 652 y media vibraciones, es el *mi, quinta perfecta* de *la* :



De esto se deduce, que así como la *octava* tiene las más íntimas relaciones de sonido, la *quinta perfecta* es el sonido intermedio que más estrechamente enlaza las octavas.

Por esta razón la *quinta perfecta* es llamada *grado armónico*, y es la base sobre la cual descansa todo el sistema tonal.

Según las leyes de la acústica, el orden sucesivo de los sonidos es de quinta en quinta. Pero por conveniencia melódica se colocan en otro orden para formar la escala diatónica.

El sonido musical tiene cualidades especiales: la altura, la intensidad y el timbre. La altura es el resultado del mayor o menor número de vibraciones: cuanto más sean éstas, más agudo será el sonido. La intensidad, o sea 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, aunque produzcan un sonido a la misma altura e intensidad. El oído menos ejercitado distingue el timbre del violín del de una flauta. La causa del timbre no está aún definida.

Del nombre de las notas.

Los nombres de las siete notas son:

Ut o do, re, mi, fa, sol, la, si.

En este orden se emplean para formar la escala diatónica. Se ha sustituido la sílaba *ut* por *do*, por ser ésta más sonora.

El nombre de las seis primeras notas está sacado de la primera estrofa del antiguo himno de San Juan Bautista:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tourum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Joannes.

Esta designación silábica fué imaginada como medio de mnemónica por Guido, monje nacido en Toscana a fines del siglo X.

Antiguamente se designaban las notas por medio de caracteres alfabéticos:

A B C D E F G
la si do re mi fa sol

Y aún hoy día es de uso corriente en los países de habla inglesa y alemana.

De la escala general.

A esta serie de siete notas se le pueden agregar tantas series como sean necesarias para conseguir todos los sonidos desde el más grave hasta el más agudo, formando de esta manera la *escala general*

Como la escala general tiene tan grande extensión sería imposible escribir sobre el pentagrama todos los sonidos que contiene sin valerse de una infinidad de líneas adicionales (agregadas al pentagrama) lo cual haría la lectura de la música extremadamente difícil.

Para evitar esta dificultad se inventaron diversas claves:

en 2ª Clave de Sol (D)

en 1ª Clave de Do (D)

en 2ª Clave de Do (D)

en 3ª Clave de Do (D)

en 4ª Clave de Do (D)

en 3ª Clave de Fa

en 4ª Clave de Fa

Registro agudo

Registro medio

Registro grave

Cuadro de las claves y los tres registros de la escala general.

Las notas marcadas con este signo \wedge son las que están escritas en la misma línea que ocupa la clave, tomando de ella su nombre. La D indica el *la* del diapasón.

Como se vé la clave de *sol* en segunda línea sirve para representar los sonidos más agudos, y la de *fa* en cuarta los más graves. Así la voz de soprano y los instrumentos que emiten los sonidos del registro agudo como el violín, la flauta, el oboe, clarinete, trompa, cornetín, tromba, corno inglés y saxofón, leen en clave de *sol* en segunda línea; las voces y los instrumentos graves como el fagot y el bajo, leen en la clave de *fa* en cuarta. Los instrumentos que abarcan mayor extensión de sonidos, como el piano, el órgano, el arpa y el violoncello, leen en varias claves.

La práctica de la lectura en todas las claves no es indispensable sino a aquellas personas que se dedican a trasportar, o a las que van a emprender el estudio de la armonía y composición. Sin embargo saber leerlas es siempre de gran utilidad, como ilustración.

El nombre de las notas se determina por el lugar que éstas ocupan con relación a la clave; la nota escrita en la línea en que está situada la clave, toma el nombre de la clave. Basta observar la posición de la clave para encontrar el nombre de las demás notas. (Es indispensable ejercitarse no solamente en la lectura sino en la escritura de las notas, para llegar a leerlas con la rapidez conveniente).

De las Figuras.

Para precisar la duración del sonido se les dá diferente figura a las notas.

Las figuras de las notas son siete:

- | | | | |
|---------------|---|-------------------|---|
| 1º La redonda |  | | |
| 2º La blanca |  | 5º La semicorchea |  |
| 3º La negra |  | 6º La fusa |  |
| 4º La corchea |  | 7º La semifusa. |  |

Cuando varias corcheas, semicorcheas, fusas o semifusas van escritas a continuación, se reemplazan los corchetes por barras.

La redonda representa la mayor duración y es considerada como la unidad de valor.

La blanca vale la mitad de la redonda; la negra la mitad de la blanca, la corchea la mitad de la negra, la semicorchea la mitad de la corchea, la fusa la mitad de la semicorchea, la semifusa la mitad de la fusa.

De las figuras de Silencio.

Los *silencios* son unos signos que indican la interrupción del sonido. Por no tener sonido se les llama figuras mudas. Son siete:

de redonda	—
» blanca	—
» negra	⌞
» corchea	⌞
» semicorchea	⌞
» fusa	⌞
» semifusa	⌞

Tienen igual valor que las figuras de igual nombre.

Del Compás.

El compás es la división de la música en partes iguales. Esta división se indica por medio de líneas que atraviesan

perpendicularmente el pentagrama y se llaman líneas divisorias:



El conjunto comprendido entre dos líneas divisorias forma un compás.

Hay compases de dos, de tres y de cuatro tiempos.

Teóricamente los tiempos del compás no tienen todos igual importancia desde el punto de vista rítmico. En el compás de cuatro tiempos se consideran más fuertes el primero y el tercer tiempo. En los demás compases, sólo el primero.

Si se divide cada tiempo en dos partes, las primeras mitades se consideran más fuertes que las segundas. Si se divide cada tiempo en cuatro partes, la primera y la tercera serán fuertes y la segunda y la cuarta más débiles.

Si en la práctica se acentuaran regularmente los llamados tiempos fuertes, o partes fuertes de un tiempo, resultaría un martilleo insufrible y frecuentemente las frases quedarían rotas.

Se indican los diferentes compases por medio de dos cifras dispuestas en forma de quebrado, cuya unidad es la redonda:

2	2	4	3
2	4	4	4

Estas cifras se colocan junto a la clave. Si en una misma pieza hay un cambio de compás, se colocará la nueva cifra después de una doble barra $\parallel \begin{array}{l} 2 \\ 4 \end{array}$

La cifra superior indica el número de figuras que entran en el compás. La cifra inferior indica el valor de esas figuras.

Así $\frac{2}{4}$ expresa un compás formado de dos cuartos de redonda, o sea de dos negras. El 2 indica que entran en este compás dos figuras; el 4 indica que estas dos figuras son dos negras, o sea dos cuartos de redonda.

Para representar el $\frac{2}{2}$ y $\frac{4}{4}$ se emplean comunmente estos signos:  para el de dos y  para el de cuatro.

Del Calderón.

El movimiento del compás puede suspenderse momentáneamente.

Esta suspensión, cuya duración es indeterminada, se expresa con este signo  que se llama calderón.

Se coloca el calderón encima o debajo de una nota o silencio y también, aunque raras veces, en las líneas divisorias.

Prolongar demasiado el efecto del calderón, parece afectación y ésta le resta siempre distinción y gracia a la interpretación.

De los signos secundarios.

Hemos visto que los valores representados por las figuras de las notas, pueden dividirse en mitades, cuartos, octavos, etc.; pero esas diferentes figuras no son suficientes para obtener todas las combinaciones posibles sobre la duración. Por eso se han inventado otros signos que se llaman *signos secundarios*.

Estos son:

- 1º El puntillo y el doble puntillo
- 2º El tresillo y el seisillo
- 3º La ligadura.

Del Puntillo.

El *puntillo* se coloca después de la figura y le aumenta a ésta la mitad de su valor. Una blanca por ej. vale dos negras, con puntillo valdrá tres negras.

Igualmente puede colocarse el puntillo después de las figuras de silencio. Su efecto es el mismo que cuando sigue a una

figura de nota. Ordinariamente no se usa el puntillo después de las pausas de redonda, de blanca y de negra; sino sólo a partir de la pausa de corchea.

Pueden también colocarse dos puntillos después de una nota o un silencio. El segundo puntillo aumenta la mitad del primer puntillo.

Del Tresillo.

El *tresillo* es la división ternaria de una figura de nota.

Ya hemos dicho que el valor de una figura de nota es divisible por dos (división binaria).

La división ternaria se obtiene por medio del tresillo. Para la división ternaria se emplean las mismas figuras que para la división binaria. Tres de estas figuras (o un número de figuras equivalentes en valor) empleadas en una división ternaria, tienen igual valor que dos de la misma figura empleadas en una división binaria:

División binaria:  División ternaria: 

Se coloca la cifra 3 debajo o encima del tresillo para indicar la división ternaria. Un tresillo puede formarse con dos figuras de diferente valor siempre que la suma de sus duraciones sea equivalente a tres figuras de igual valor:



Este tresillo vale lo mismo que un tresillo de corcheas.

También se pueden hacer varias combinaciones de tresillos empleando silencios:



Del Seisillo.

El *seisillo* es la reunión de dos tresillos inmediatos; en vez de señalar con un 3 cada tresillo por separado, se indica con

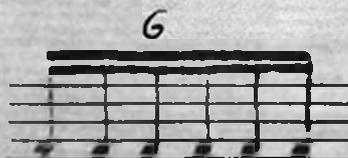


un 6 colocado encima o debajo del grupo entero. Hay dos clases de seisillos.

En este ejemplo el ritmo es ternario:



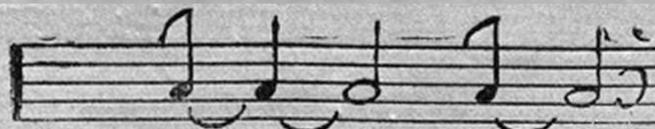
En este el ritmo es binario:



Hay que tener en cuenta en todo lo que concierne a la acentuación, que el ritmo no ha de considerarse como una cosa puramente material que pueda estar sometida a reglas demasiado precisas. La acentuación rítmica es algo ideológico e intelectual, la parte más intelectual de la música, pues por medio del ritmo se consigue la claridad de la expresión y la verdadera interpretación. Para conseguir ese ritmo inteligente, que aclara el sentido espiritual, sirve más la intuición artística que todas las reglas que sobre el particular se puedan dar.

De la Ligadura.

La *ligadura* es un signo de duración que une dos o más notas de un mismo sonido. La ligadura es indispensable para obtener las duraciones que no se pueden expresar por medio de los otros signos:

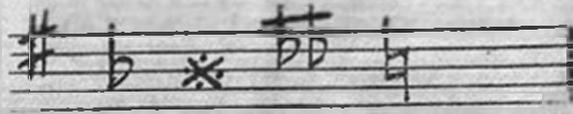


Para que se puedan unir los valores de las notas tienen que ser éstas del mismo grado.

De las Alteraciones.

Las *alteraciones* son unos signos que alteran el sonido de las notas; se escriben delante de la nota que se desea alterar y en el mismo lugar en que ésta está escrita. Las alteraciones son cinco: sostenido, bemol, doble sostenido, doble be-

mol y becuadro:



El sosteni-

do le sube medio tono a la nota, el bemol le baja medio tono, el doble sostenido le sube un tono, el doble bemol le baja un tono. Con el becuadro (que destruye el efecto de las demás alteraciones) vuelve la nota a su tono natural. El efecto de las alteraciones *accidentales* (usadas accidentalmente en el curso de un trozo de música) se extiende solamente a un compás, alterando en él todas las notas del mismo nombre.

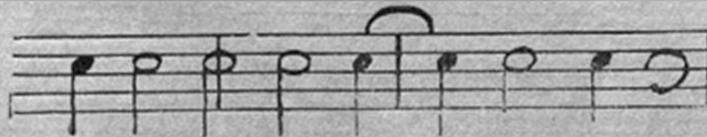
Del ritmo.

El ritmo es la división de una unidad de tiempo en fracciones iguales o desiguales; pero siempre proporcionales. Combinando artísticamente los valores, se consiguen ritmos originales, que le dan gran vida e interés a la composición musical.

Entre las varias formas rítmicas hay dos muy importantes y de uso frecuente. Son: la *síncopa*, y el *contratiempo*.

La Síncopa.

La *síncopa* es un sonido articulado sobre un tiempo débil, o sobre la parte débil de un tiempo; prolongado hasta el tiempo fuerte o la parte fuerte de un tiempo:



Si dividimos los tiempos en dos mitades, todas las primeras mitades, aún aquellas de los tiempos débiles, se consideran fuertes, y todas las segundas mitades, aún aquellas de los tiempos fuertes, se consideran débiles. Reuniendo en un mismo sonido la segunda mitad de un primer tiempo con la

primera mitad de un segundo tiempo o la segunda del tercero con la primera del cuarto, habrá síncopa:



Si dividimos el tiempo en cuatro cuartos, el primero y el tercer cuarto se consideran fuertes y el segundo y el último, débiles. Si unimos el segundo cuarto de un tiempo con el tercero, o el último con el primer cuarto de otro tiempo, habrá síncopa:



Del Contratiempo.

El contratiempo es un sonido articulado sobre un tiempo débil, o sobre la parte débil de un tiempo; pero que no se prolonga hasta el tiempo fuerte, o parte fuerte del tiempo. Este tiempo fuerte está ocupado, cuando hay contratiempo, por un silencio:



El efecto, tanto de la síncopa, como del contratiempo, es hacer más fuertes los tiempos débiles.

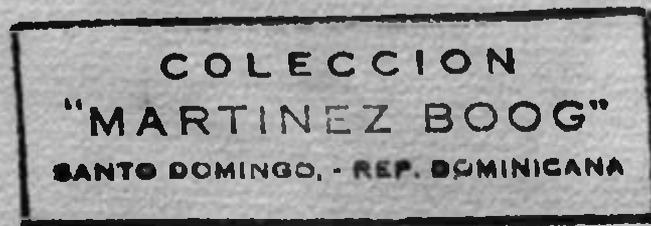
De la doble barra.

Cuando se termina una composición musical o una de sus partes, se pone una doble barra: ||

Como se indica la repetición.

Cuando junto a la doble barra se encuentran dos puntos, :|| significa que esa parte que se ha terminado se repite, comenzando de nuevo desde el principio, o donde se encuentren dos puntos más arriba indicados.

Las letras *D. C.* (Da Capo) significan que ha de repetirse desde el principio.



1911

COLECCION
"MARTINEZ BOOG"
SANTO DOMINGO. - REP. DOMINICANA

Segunda Parte.

De los Intervalos.

Unísono es la repetición del mismo sonido.

Intervalo es la diferencia de entonación que hay entre dos sonidos distintos.

El intervalo de dos notas o grados, se llama *segunda*; el de tres grados, *tercera*; el de cuatro, *cuarta*; el de cinco, *quinta*; *sexta* el de seis grados; *séptima* el de siete; y el de ocho grados, *octava*.

Cuando el intervalo es ascendente se mide del sonido grave al agudo, si es descendente, del agudo al grave

Intervalo simple es el que no excede la extensión de una octava.

Intervalo compuesto el que excede la extensión de una octava, como la novena, la décima, etc.

El intervalo compuesto es la repetición del intervalo simple a un registro más agudo. Para hallar el intervalo simple de un intervalo compuesto, se ha de 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 de 8. Este residuo expresará el intervalo simple.

El intervalo simple de una novena es una segunda, el de una décima, una tercera, etc.

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

A pesar de esto, estas terceras no son iguales, porque de *do* a *mi*, hay dos tonos, y de *do sostenido* a *mi bemol*, dos semitonos diatónicos.

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

Para distinguirlas existen las siguientes calificaciones: menor, mayor, justa, disminuida y aumentada.

El intervalo toma su nombre del número de grados que contiene y su calificación del número de tonos y semitonos que separan estos grados.

La segunda es el único intervalo que no puede ser disminuido porque sería la enharmonía. La séptima es el único intervalo que no puede ser aumentado porque resultaría la octava justa.

Se llama intervalo *conjunto* el que está formado por sonidos inmediatos, y *disjunto* el que está formado por sonidos distantes.

Para retener en la memoria fácilmente la composición de los intervalos, podemos tener presente estas reglas: 1º Los tonos y semi-tonos contenidos en un intervalo menor, mayor o justo, sumados todos juntos, *deben dar un total inferior de la cifra que represente el intervalo.*

2º Los intervalos mayores o justos tienen *1 semi-tono diatónico.*

3º Los intervalos menores tienen *2 semi-tonos diatónicos.*

Excepciones:

La 2ª y la 3ª mayores no tienen semi-tonos.

La 2ª y la 3ª menores no tienen más que un semi-tono.

La 8ª justa tiene dos semi-tonos.

Regla única y sin excepción concerniente a los intervalos

aumentados: El intervalo *aumentado* tiene siempre un *semi-
tono cromático* más que el intervalo *mayor* o *justo*.

El intervalo *disminuido* tiene siempre un *semi-
tono cromático* menos que el intervalo *menor* o *justo*.

Tabla de los intervalos:

Segundas	disminuida #	menor b	mayor	aumentada #
Terceras	disminuida b	menor b	mayor	aumentada #
cuartas	disminuida b	justa	justa	aumentada #
Quintas	disminuida b	justa	mayor	aumentada #
Sextas	disminuida b	menor b	mayor	aumentada #
Séptimas	disminuida b	menor b	mayor	aumentada, Inadmisible
Octavas	disminuida b	justa	justa	aumentada #

Algunos teóricos califican la 4ª justa de menor, y la 5ª justa de mayor. Nosotros al llamarlas justas, seguimos el uso establecido en el Conservatorio de París.



Inversión de los intervalos.

Invertir un intervalo es trocar la posición respectiva de los sonidos que lo forman.

Se practica la inversión del intervalo ya sea trasponiendo el sonido grave de dicho intervalo a la octava superior, si es simple, o a tantas octavas superiores como fuere menester, si es compuesto; o bien trasponiendo el sonido agudo de dicho intervalo a la octava inferior, si es simple o a tantas octavas inferiores como fuere necesario, si es compuesto.

Con la inversión, se transforman los intervalos de la manera siguiente:

La segunda en séptima

La tercera « sexta

La cuarta « quinta

La quinta « cuarta

La sexta « tercera

La séptima « segunda

La octava « unísono (anulándose en él el intervalo).

El unísono se invierte también, subiendo o bajando uno de sus dos sonidos, obteniéndose la octava.

Al invertirse los intervalos se operan los cambios siguientes:

los disminuidos pasan a ser aumentados

« menores « « mayores

« mayores « « menores

« aumentados « « disminuidos

Tan sólo los intervalos justos permanecen justos.

Del intervalo harmónico.

Dos notas emitidas simultáneamente forman un *intervalo harmónico*.

Los intervalos harmónicos se dividen en intervalos consonantes o consonancias y en intervalos disonantes o disonancias.

Tan sólo los intervalos consonantes se subdividen en varias especies.

Intervalos consonantes y sus subdivisiones:

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

Todos los demás intervalos son disonantes.

Se facilitará el conocimiento de los intervalos estudiándolos en el teclado, por reconocerse en él más evidentemente las distancias. Estudiarlos sólo por medio de la escritura, además de ser un trabajo árido y con frecuencia infructuoso, retrasa el resultado práctico de una rápida y franca comprensión. Se repetirán los intervalos tocándolos en un instrumento, preferentemente en el piano, hasta que los estudiantes los distinguan sin vacilar aún a distancia.

Los intervalos de tercera, sexta y octava *disminuida*, y de tercera, sexta y octava *aumentada*, no se encuentran ni en el modo mayor, ni en el modo menor, siendo sólo el resultado de notas cromáticas.

De la escala diatónica.

La *escala diatónica* es la serie de los sonidos en sucesión inmediata ascendente o descendente.

Los grados o notas de la escala diatónica no tienen entre sí la misma diferencia de sonido. La mayor diferencia de sonido se llama *tono*, la menor *semi-tono*.

Hay un tono:

Entre el 1º y el 2º grado.

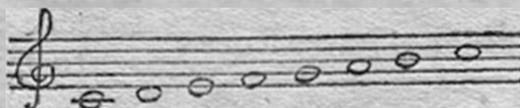
«	«	2º	«	3º	«
«	«	4º	«	5º	«
«	«	5º	«	6º	«
«	«	6º	«	7º	«

Hay un semi-tono:

Entre el 3º y el 4º grado.

« « 7º « « 1º « de la serie inmediata superior.

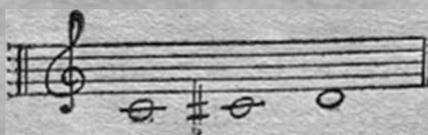
Ejemplo de la escala diatónica (modo mayor):



La escala diatónica del modo mayor tiene, pues, cinco tonos y dos semi-tonos.

Del tono y del semi-tono.

El *tono* es lo que tomamos como unidad de sonido. Esta unidad de sonido se descompone en nueve comas. Dividiendo el tono con un sonido intermedio, tendremos dos *semi-tonos*. Uno, el que se llama *cromático*, comprende cinco comas. El otro, que se llama *diatónico*, comprende las cuatro restantes. Para conseguir ese sonido intermedio, nos valemos de las alteraciones:



El primer semi-tono en que se repite la misma nota, una natural y otra alterada: *do, do sostenido*, es el *cromático*. El segundo: *do sostenido, re natural*, es el *diatónico*.

Tanto la voz humana como los instrumentos musicales, no alcanzan a emitir como diferencia menor de entonación, sino el semi-tono. El hombre quizás podría conseguir la entonación de las nueve comas, y aún se pretende modificar los instrumentos de manera a alcanzarlo. Podemos estudiar en el canto del ruiseñor esta múltiple y sutil descomposición del sonido, que en vano hasta hoy se ha tratado de imitar.

La tonalidad.

Para estudiar las leyes de la tonalidad, aprenderemos a formar todas las escalas diatónicas tomando de modelo la escala de *do*. Las notas que forman esta escala están dispuestas de esta manera: dos tonos consecutivos y un semi-*tono*, tres tonos consecutivos y un semi-*tono*.

La escala diatónica se puede comenzar en cualquier nota y debe tener los tonos y semi-*tonos* dispuestos de la misma manera que la escala de *do*. Para conseguirlo tenemos que valernos de las alteraciones.

La formación de todas las escalas debe aprenderse sobre el teclado, practicándose al mismo tiempo la escritura de ellas.

La segunda escala diatónica comienza en la quinta de *do* o sea en la nota *sol*.

La tercera escala, en la quinta de *sol* que es la nota *re*.

La cuarta en la quinta de *re* que es la nota *la*, y así sucesivamente se forman las escalas tomando como tónica, que es la primera nota de la escala, el quinto grado de la escala anterior.

El primer grado, sonido principal de la escala, se llama *tónica*, porque le dá nombre al tono. Si la tónica es *do*, la escala estará en tono de *do*; si la tónica es *re*, la escala estará en tono de *re*, etc.

El quinto grado, que es el más importante después de la tónica, se llama *dominante*.

El tercero se llama *mediante* por hallarse entre la tónica y la dominante. Unido a estos dos grados forma el acorde perfecto.

El cuarto grado se llama subdominante.

El séptimo grado se llama nota sensible, y está como atraído por la tónica.

Los demás grados de la escala no tienen sino una importancia relativa.

Nombre de los grados de la escala:

1º	grado	se	llama	tónica
2º	«	«	«	supertónica (o segunda)
3º	«	«	«	mediante
4º	«	«	«	subdominante
5º	«	«	«	dominante
6º	«	«	«	superdominante (o sexta)
7º	«	«	«	nota sensible
8º	«	«	«	octava o tónica:

Los grados de la escala corresponden a los números: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Como ya hemos visto, no todos los grados tienen igual importancia; el 1, el 4, el 5 y el 8 son los grados más importantes.

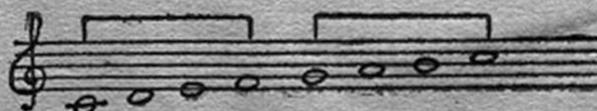
Corresponden en el tono de *do*, a las notas: *do*, *fa*, *sol*, *do*. En el tono de *sol*, a las notas *sol*, *do*, *re*, *sol*, etc. Estos grados son como cuatro piedras incommovibles sobre las cuales descansa el tono. Los otros grados se mueven alrededor de ellos siendo evidente la simpatía del 2 por el 1, del 6 por el 5, y muy especialmente del 7 por el 8. O sea, de la supertónica por la tónica, de la superdominante por la dominante, y de la sensible por la octava o tónica.

El tetracordio.

El *tetracordio* (de las palabras griegas *tetra*, cuatro, y *chorde*, cuerda) es la sucesión de cuatro sonidos.

Dado el número de sonidos de la escala, entran en su formación dos tetracordios.

El primero, más grave, denominase tetracordio inferior, el segundo, más agudo, tetracordio superior:



Los dos tetracordios son exactamente iguales en la disposición de los sonidos. Ambos están formados de dos tonos consecutivos y un semi-tono diatónico. Cada tetracordio es una cuarta justa.

Partiendo de la primera nota del tetracordio superior de la escala de do, se forma la segunda escala que transformará el tetracordio antes superior, en tetracordio inferior. Añadiéndole a este primer tetracordio cuatro sonidos ascendentes se formará el tetracordio superior de la nueva escala.

Para que este tetracordio sea igual al primero, es decir, de dos tonos consecutivos y un semi-tono diatónico, necesitamos subirle medio tono al séptimo grado, que es la sensible:



Las escalas que tienen sostenidos se forman pues, de quinta en quinta subiendo.

Cada nuevo sostenido se presenta en el mismo orden ascendente, es decir, de quinta en quinta, resultando siempre el nuevo sostenido aplicado a la nota sensible.

Las alteraciones propias de cada escala o tono, se escriben junto a la clave.

Orden de los sostenidos.

El orden necesario de los sostenidos es el siguiente:

El primero *fa*, que es la sensible de *sol*; el segundo *do*, sensible de *re*; el tercero *sol*, sensible de *la*; el cuarto *re*, sensible de *mi*; el quinto *la*, sensible de *si*; el sexto *mi*, sensible de *fa sostenido*; y el séptimo *si*, sensible de *do sostenido*.

Conociendo la sensible, que es el último sostenido de cada tono, se encuentra fácilmente la tónica, o sea el nombre del tono, subiéndole a aquella medio tono.

Si por ej. hay tres sostenidos en la clave, tendrán que ser *fa*, *do*, y *sol*; (que es la sensible). Subiéndole al *sol* medio tono, encontraremos el *la*, que es el nombre del tono.

Orden de los bemoles.

Hemos visto que al transformar el tetracordio superior de la escala de *do*, en tetracordio inferior de una nueva escala, hemos formado la escala de *sol*, que tiene el *fa* sostenido, y que siguiendo este orden pueden formarse todas las escalas que tienen sostenidos.

Invirtiendo la operación, es decir, transformando el tetracordio inferior de la escala de *do*, en tetracordio superior de una nueva escala, encontraremos una nueva tonalidad, que lleva un bemol.

Después, procediendo de la misma manera con esta nueva escala, obtendremos todas las escalas que contienen bemoles.

El tetracordio inferior de la escala de *do*, está formado por las notas *do, re, mi, fa*. Añadiremos el segundo tetracordio descendiendo y lo formarán las notas: *si, la, sol, fa*. Pero como entre los dos tetracordios debe haber un tono y ambos deben contener una cuarta justa, necesitamos, para alejar el *do* del *si*, bajarle a éste medio tono sirviéndonos de un bemol. La tónica de esta nueva escala es el *fa*.

Haciendo la misma operación con la escala de *fa* conseguiremos la escala de *si bemol*. Y así, todas las escalas que contienen bemoles, resultarán una *quinta* más baja que la anterior. Y el orden de los bemoles es de igual manera, de quinta en quinta bajando.

El nuevo bemol de cada escala se encontrará siempre en la subdominante, o sea, en el 4º grado de la escala.

Para encontrar, pues, la tónica de las escalas que contienen bemoles, tenemos que bajarle al último bemol, que será siempre la subdominante, una cuarta.

El primer bemol es el *si*, subdominante de la escala de *fa*; el 2º *mi*, subdominante de la escala de *si bemol*; el 3º *la*, subdominante de la escala de *mi bemol*; el 4º *re*, subdominante de la escala de *la bemol*; el 5º *sol*, subdominante de la escala de *re bemol*; el 6º *do*, subdominante de la escala de *sol bemol*; el 7º *fa*, subdominante de la escala de *do bemol*.

Orden de los sostenidos:

1	2	3	4	5	6	7
Fa,	Do,	Sol,	Re,	La,	Mi,	Si.
7	6	5	4	3	2	1

Orden de los bemoles.

Obsérvese que el orden de los bemoles es inverso al orden de los sostenidos.

De la armadura de la clave.

(Con sostenidos)

Los sostenidos que determinan una tonalidad, se escriben en orden de sucesión, junto a la clave y en las mismas líneas o espacios que ocupan las notas que han de alterar.

Así colocados, forman la *armadura de la clave con sostenidos*, y su efecto continúa durante todo el curso de la composición, mientras no sea expresamente modificado.

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

Como el último sostenido afecta siempre la nota sensible, (séptimo grado de la escala) la *tónica*, que es la nota que le dá nombre al tono, se encontrará subiéndole medio tono al último sostenido.

Habiendo un sostenido en la clave, tendrá que ser *fa* que es el primer sostenido, y la tónica *sol*, medio tono más alta.

Si hay dos sostenidos en la clave serán *fa* y *do*, y la tónica *re*, medio tono más alto que *do*.

Así se encuentra fácilmente la tónica de todos los tonos que tienen sostenidos.

Los bemoles que determinan una tonalidad, se escriben como los sostenidos, junto a la clave y en las mismas líneas o espacios en que están escritas las notas que se desea alterar.

Colocados los bemoles de esa manera, forman la *armadura de la clave* y su efecto se extiende a toda la composición.

Como el último bemol afecta siempre la subdominante, la tónica estará a una cuarta justa más baja que el último bemol.

Como el penúltimo bemol afecta la tónica, diciendo el penúltimo bemol, decimos el nombre del tono, o sea la tónica.

Si hay un bemol en la clave, será *si*.

Para encontrar la tónica le bajaremos una cuarta justa al *si bemol*, y tendremos el *fa* que es la tónica.

Si hay dos bemoles en la clave, serán *si* y *mi*, y la tónica será *si*, que está una cuarta justa más baja que el *mi*, y que es al mismo tiempo el penúltimo bemol.

De los modos.

Los *modos* son dos: *modo mayor* y *modo menor*.

La escala que hasta ahora hemos aprendido es la diatónica del modo mayor, en la cual están colocados los semi-tonos:

El primero, entre el 3º y el 4º grado.

El segundo, entre el 7º y el 1º grado de la serie superior inmediata.

La escala mayor tiene una tercera mayor del 1º al 3º grado, y una sexta mayor del 1º al 6º grado.

En la escala menor esta tercera y esta sexta son menores.

Si por ejemplo queremos hacer de la escala de *do mayor* la escala de *do menor*, le bajaremos medio tono al *mi* y al *la* que son el 3º y el 6º grado de la escala. De esta manera serán menores la tercera y la sexta.

Por haberse modificado la tercera y la sexta, la escala diatónica menor contiene tres *semi-tonos* diatónicos en esta disposición:

El primero: entre el 2º y el 3º grado.

El segundo: entre el 5º y el 6º grado.

El tercero: entre el 7º y el 1º grado de la serie inmediata superior.

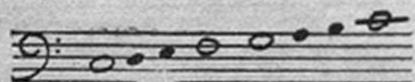
El 3º y el 6º grado, o sea la mediantes y la superdominante, son las notas *modales* o *características*, porque determinan el *modo*, caracterizándolo. Si la tercera y la sexta son mayores, la escala será mayor. Si la tercera y la sexta son menores, la escala será menor.

De la generación de la escala diatónica.

La escala mayor está engendrada por tres sonidos generadores, llamados *notas tonales*. Estas notas tonales y sus harmónicas forman tres acordes perfectos mayores que se suceden por quintas justas y se componen de una *tercera mayor* y una *quinta justa*, formadas sobre la nota del bajo:

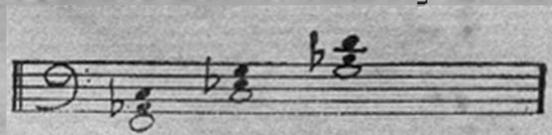


Escribiendo en movimiento conjunto las notas que forman estos tres acordes, empezando por la nota *do*, sonido principal generador de estos acordes, obtendremos la escala diatónica de *do*, modo mayor:

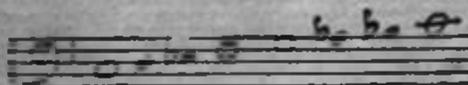


Esta escala está engendrada por los tres sonidos generadores *do*, *fa*, *sol*, que corresponden a los grados 1º, 4º y 5º de la escala.

Para formar la escala menor, que es una modificación de la escala mayor, las *terceras* de cada uno de los acordes generadores, *se han de bajar un semi-tono cromático*. Las terceras pasarán a ser de esta manera *menores*, y con esta modificación se convierten los acordes mayores en menores:



Escribiendo en movimiento conjunto las notas que componen estos tres acordes, tendremos la escala de *do menor*:

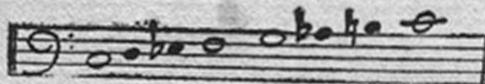


Esta escala, sin embargo, no es perfecta, pues el 7º grado está a un tono del 1º grado de la serie superior, perdiendo así

el matiz de nota sensible, ya que ésta debe estar siempre a un semi-tono diatónico de la octava o tónica.

Para enmendar este defecto, se le sube un *semi-tono cromático* al 7º grado de todas las escalas menores.

A consecuencia de esta alteración, hallaremos entre el 6º y el 7º grado una *segunda aumentada* compuesta de un tono y un semi-tono cromático:



Esta escala menor es generalmente adoptada porque su estructura es la más conforme con las reglas teóricas.

Para rectificar la *segunda aumentada*, que tiene un aspecto melódico poco natural, se altera el 6º grado de la escala ascendente, subiéndole un semi-tono cromático, y se suprimen las dos alteraciones en la escala descendente. El 7º grado pierde de esta manera su calidad de nota sensible y toma el nombre de subtónica:



A esta escala se le llama *escala menor alterada* y aunque en realidad es de más fácil entonación, es defectuosa, porque se altera, al ascender el 6º grado, que es una de las notas que caracterizan el tono; y al descender, alterando el 7º grado, le quita a éste su carácter de nota sensible, que es uno de los distintivos de la tonalidad moderna.

De las escalas relativas.

Toda escala mayor tiene una escala menor *de quien es relativa* recíprocamente.

En las escalas *relativas* la armadura de la clave es común; pero no tienen por tónica la misma nota.

La tónica de la escala menor relativa está a una tercera

menor más baja que la tónica de su escala mayor relativa. Y su 7º grado está siempre elevado un semi-tono cromático. Esta alteración no forma parte de la armadura de la clave.

(Véase la tabla de las escalas relativas en la página 36).

Como se distinguen los tonos relativos.

Teniendo los dos tonos relativos la misma armadura de la clave, o lo que es igual, las mismas alteraciones, para distinguir en cual de los tonos relativos está un trozo de música, necesitamos buscar en los primeros compases la nota que no es común a los dos tonos. Esta nota es la sensible del tono menor, que es a su vez la dominante del tono mayor. Si esta nota está alterada un semi-tono cromático más alto, la composición estará en tono menor. Si no está alterada de esta manera, estará en tono mayor.

Analizando la frase melódica y los acordes que la acompañan, se reconoce el tono de una manera más artística; pero se necesitan para ello, previos conocimientos de armonía.

Clasificación de los compases por su ritmo.

Hay dos clases de compases: el compás simple y el compás compuesto: Cuando los tiempos de un compás son divisibles por 2 o múltiplo de 2, el compás es simple o de combinación binaria. Cuando los tiempos de un compás son divisibles por 3 o múltiplo de 3, el compás es compuesto o de combinación ternaria.

En los tiempos de los compases simples no puede entrar sino un valor simple, o sea: una redonda, una blanca, una negra, una corchea. Y sus tiempos son divisibles por dos o múltiplo de dos (ritmo binario).

Tabla de las escalas relativas.

This image displays a handwritten musical score titled "Tabla de las escalas relativas." (Table of relative scales). The score is organized into six systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). Each system represents a pair of relative major and minor scales. The scales are written in a sequence of whole notes, starting from a central pitch and moving up and down. The key signatures for the scales are: 1) C major and A minor (no sharps or flats); 2) G major and E minor (one sharp, F#); 3) D major and B minor (two sharps, F# and C#); 4) A major and F# minor (three sharps, F#, C#, and G#); 5) E major and C# minor (four sharps, F#, C#, G#, and D#); 6) B major and G# minor (five sharps, F#, C#, G#, D#, and A#). The notation is clear and legible, with distinct clefs and key signatures for each system.

Tabla de los compases simples: (ritmo binario)



Los compases simples más usados en la música moderna son el $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, en los cuales entra una negra en cada tiempo; el $\frac{2}{2}$ en el que entra una blanca en cada tiempo; y el $\frac{3}{8}$ en el que entra una corchea en cada tiempo.

El compás compuesto es aquel en que la suma de los valores que forma cada uno de sus tiempos, equivale siempre a una figura con puntillo. Los tiempos de los compases compuestos son divisibles por 3 o múltiplo de 3.

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

En el compás compuesto correspondiente, entra la misma figura con puntillo en cada tiempo (ritmo ternario).

(Véase la tabla general y comparativa de los compases simples y de los compases compuestos en la página 38).

Para encontrar el compás compuesto que corresponde

Tabla general y comparativa de los compases simples y de los compases compuestos.

The image displays a handwritten musical score comparing simple and compound meters. It is organized into a 3x3 grid of systems. Each system contains three staves: a top staff with a simple meter, a middle staff with a compound meter, and a bottom staff with a complex compound meter. The columns represent the simple meters 2/4, 3/4, and 4/4. The rows represent the compound meters 6/8, 9/8, and 12/8. The notation includes various rhythmic patterns such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, demonstrating the relationship between the two types of meters. For example, in the first system, the 2/4 simple meter is equivalent to the 6/8 compound meter, and the 3/4 simple meter is equivalent to the 9/8 compound meter. The bottom row shows more complex relationships, such as 4/4 being equivalent to 12/8, and 3/4 being equivalent to 9/16.

a un compás simple, se multiplica el numerador de este último por 3 y el denominador por 2.

En los compases de ritmo ternario las figuras valen un tercio menos que en los compases de ritmo binario.

En los compases compuestos cuyo numerador es 6, 9 o 12, se subdividen los tiempos en tres partes cuando el movimiento es lento.

Al subdividir los tiempos se considera que cada tercio vale un tiempo, valor que es puramente convencional.

COLECCION
"MARTINEZ BOOG"
SANTO DOMINGO, - REP. DOMINICANA

Tercera Parte.

De los tonos paralelos.

Se llaman tonos paralelos los que tienen por tónica la misma nota, como *do mayor* y *do menor*.

Como se puede comprobar, las escalas de *do mayor* y de *do menor* están formadas por las mismas notas. Pero por las alteraciones propias del tono de *do menor*, resultan bemoles el *mi* y el *la*. Y lo sería también el *si*, si no fuera la nota sensible del tono de *do menor*. Como hay que subir medio tono a la nota sensible, el *la* se hace natural. La única diferencia que hay, pues, en estas dos escalas, es que el *si* y el *mi* son bemoles. Haciendo de esta manera *menores* la tercera y la sexta.

Siempre que queramos hacer menor el tono paralelo mayor, no tenemos más que bajarle un semi-tono cromático al tercero y al sexto grado, que, como ya sabemos, son las notas modales o *características*, que le dan al tono su matiz propio.

Para hacer de un tono menor su paralelo mayor, en lugar de bajar, le subiremos un semi-tono cromático al tercero y al sexto grado.

De la escala cromática.

La escala *cromática* está compuesta de semi-tonos diatónicos y cromáticos. Todas las escalas diatónicas; mayores o menores, pueden ser transformadas en escala cromática, haciendo percibir todos los sonidos intermedios que existen entre los grados que están separados por un tono. Ese sonido intermedio es la nota cromática que aunque siempre es una nota alterada, no indica ningún cambio de tono.

La escala cromática tiene doce semi-tonos: siete diatónicos, y cinco cromáticos:



De la enharmonía.

Se llaman notas enharmónicas a dos notas diferentes, que tengan igual sonido, como por ej. *do sostenido* y *re bemol*.

En realidad hay una pequeña diferencia de sonido entre las notas enharmónicas, diferencia que consta de una *coma*. Este pequeño intervalo se puede notar en los cantantes y en los instrumentos que, como el violín necesitan que el ejecutante haga el sonido.

En los instrumentos de sonidos fijos como el piano, se ha adoptado el temperamento, que divide los dos semi-tonos que forman un tono, en dos partes iguales. En esa clase de instrumentos no hay ninguna diferencia de sonido en las notas que se llaman enharmónicas.

De las escalas enharmónicas.

Se llaman *escalas enharmónicas* aquellas en que los grados que se corresponden están en relación *enarmónica*.

Tenemos una escala sin ninguna alteración. Siete con sostenidos y siete con bemoles. Total quince escalas con sus

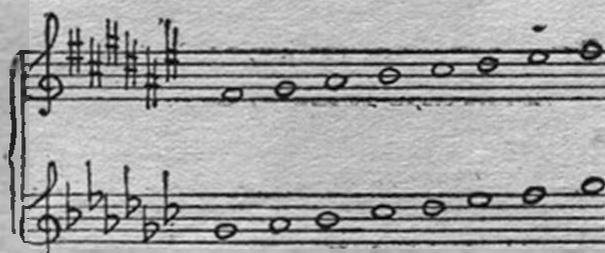
correspondientes escalas relativas. Pero por medio de la enharmonía, se reducen a doce que son los sonidos que componen la escala cromática.

Son escalas enharmónicas:

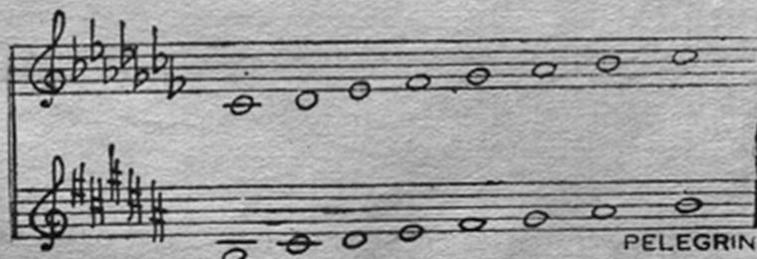
*Do sostenido y
Re bemol*



*Fa sostenido y
Sol bemol*



*Do bemol y
Si.*



Las escalas enharmónicas pueden reemplazarse recíprocamente, y de esta manera se evitan aquellos tonos que tienen mayor número de alteraciones, facilitándose así la lectura musical.

diera cantarla una soprano, y bajarla para que pudiera cantarla un barítono.

Hay dos maneras de trasportar: cambiando la colocación de las notas (trasporte escrito) o cambiando la clave (trasporte mental).

Para hacer el transporte escrito hasta escribir las notas subiéndoles o bajándoles el intervalo que se desee, cambiando previamente la armadura de la clave conforme al nuevo tono.

Si queremos trasportar una composición musical que esté en *do mayor* a una tercera mayor más alta, tendremos que escribirla en tono de *mi mayor*, que tiene cuatro sostenidos en la clave. Después de armada la clave, escribiremos las notas subiéndoles a todas dos tonos, o sea, una *tercera mayor*.

Tabla de las distintas claves para conseguir todos los transportes.

The image displays seven musical staves, each representing a different transposition of a melody. The staves are labeled as follows from top to bottom: 3ª baja, 5ª baja, 2ª alta, 2ª baja, 6ª baja, and 4ª baja. Each staff begins with a common time signature (C) and contains a sequence of notes and rests. The melody is shown in a sequence of notes across the staves, with some notes marked with a '3' indicating a triplet. The staves are arranged vertically, showing the same melody transposed to different pitch levels.

El transporte mental, cambiando la clave, exige, no sólo el conocimiento, sino una gran práctica en la lectura de todas las claves.

Para saber qué clave necesitamos es necesario buscar la que dé a la tónica del trozo escrito, el nombre de la tónica del tono a que se desea transportar.

Si una pieza está en tono de *do* (leyendo en clave de sol) y queremos bajarla una tercera, necesitaremos suponerla en clave de *do en primera línea*, que es la clave que llama a la nota *do* de la clave de sol, *la*; (una tercera más baja que *do*).

Por medio de las distintas claves se consiguen todos los transportes.

Pero si la teoría musical es infructuosa en todos sus puntos sin la práctica, en éste lo es muy especialmente. Como ilustración bastan sin embargo, las explicaciones anteriores.

Del Fraseo.

Toda composición musical, lo mismo que todo discurso, está compuesta de frases que expresan un pensamiento completo. La *frase* varía en extensión desde dos hasta ocho compases. Saber distinguirla y hacerla resaltar, es lo que se llama *frasear*. Ni la entrada ni el término de la frase están indicados con ningún signo.

De las Cadencias.

La frase termina con una *cadencia*, que es un punto de reposo harmónico.

Cadencia perfecta es la que termina en la tónica, precedida ésta por la dominante.

Cadencia a la dominante es la que, por el contrario, termina en la dominante, precedida por la tónica.

Cadencia plagal es la que termina en la tónica, precedida por la subdominante. Esta cadencia se usa especialmente en la música religiosa.

La cadencia interrumpida es como una cadencia perfecta no terminada. La dominante baja buscando la tónica y se detiene, como sin terminar, en el tercer grado.

Cadencia rota es la que hace una resolución inesperada. En esta cadencia la dominante va a cualquier grado de la escala, especialmente al sexto. Cuando la cadencia es perfecta, nos satisface completamente por tener un carácter afirmativo.

La cadencia a la dominante nos deja suspensos; es una pregunta sin contestación, o el anuncio de algo que se va a decir.

La cadencia plagal tiene un carácter concluyente, aunque no tan perfectamente afirmativo como la cadencia perfecta.

La cadencia rota sorprende como una emoción inesperada.

La cadencia interrumpida tiene un matiz vago y no se usa sino para terminar períodos de frase.

Si comparamos las cadencias con los signos de puntuación, la *perfecta* sería el punto final. La que resuelve con la dominante, la interrogación, y en ocasiones los dos puntos. La rota, los puntos suspensivos.

La plagal, la exclamación, la interrumpida, la coma.

Conociendo las cadencias, se distinguen claramente las frases.

De la armonía y de la melodía.

La armonía asocia los sonidos vertical y simultáneamente, formando así la sucesión de los acordes.

Como la armonía es una ciencia, las reglas que la rigen son precisas.

La armonía es la parte científica del arte musical. Es a la música lo que la geometría para la arquitectura, lo que la anatomía al pintor y al escultor.

Los músicos que lo son por temperamento tienen la intuición de la armonía. Pero sin tener temperamento artístico, se puede, conociendo las reglas, llegar a aplicarlas correctamente.

La *melodía* es una sucesión de sonidos simples horizontal o progresivamente.

El valor de la melodía depende de la elección de los sonidos y de la combinación de los valores y del ritmo.

Para que una melodía sea noblemente bella, se requiere que tenga una suave y naturoal ondulación, que sea rítmicamente variada, que esté delineada con esa igualdad artística, que sólo alcanza la verdadera inspiración.

Para componer melodías bellas y originales, no basta la ciencia, es necesaria la vocación natural.

De las divisiones irregulares.

Se puede dividir una figura de nota en grupos irregulares. Estos grupos, compuestos de un número de notas impar, son representados por la especie de figura que proporciona la división más análoga e indicado siempre por una cifra sobrepuesta al grupo:



Por medio del *dosillo*:



se consigue el ritmo

binario en los compases de ritmo ternario, lo mismo que con

el *tresillo*



se consigue el ritmo ternario en

los compases de ritmo binario.

Compases de amalgama.

Hay compases de cinco tiempos, como el $\frac{5}{4}$ y el $\frac{5}{8}$, y de siete tiempos, como el $\frac{7}{4}$. Estos compases se forman con

dos compases regulares que al reunirse hacen un compás irregular. También se les llama compases artificiales.

El compás de cinco tiempos está caracterizado por el *zortzico*, porque con él se marca esta danza antigua, típica de las provincias vascogadas.

Esta danza se baila formando rueda y se acompaña con la *chistúa* y el tamborij y también con cantos. Su movimiento irregular de combinación rítmica binario-ternario, recuerda algunas danzas populares de Irlanda y Rusia.

Figuras antiguas.

Juan de Murís, canónigo de París, dió a las notas, en el año 1338, las figuras que hoy tienen y redujo el excesivo fraccionamiento de las que se usaban antiguamente. A las que tenían un valor de 8, 4 y 2 compases les dejó los nombres de *máxima*, *longa* y *breve*.

El uso de estas figuras está abolido por los compositores modernos y apenas si encontramos la *breve*, que equivale a dos redondas, en Clementi y sus contemporáneos.

De los grandes silencios.

Ya hemos visto que cuando hay un compás de silencio éste se indica por el silencio o pausa de redonda.

Cuando hay dos compases, se hace uso del silencio que corresponde en duración a la figura que vale dos redondas o sea la *breve*. En caso de que fueran 4 compases se usará la pausa de *longa*, que vale cuatro redondas.

Actualmente, y sin que se haya abandonado por completo el uso de los silencios de *breve* y de *longa*, se emplea una barra colocada dentro del pentagrama y sobre ella la cifra que expresa los compases de silencio:



De las articulaciones.

La *ligadura* o *ligado*:  se coloca encima de una serie de notas diferentes e indica que se han de ligar entresí, sosteniendo su sonido.

Los instrumentos de cuerda hacen las notas ligadas con un solo golpe de arco, y los cantantes con una sola emisión de la voz.

Cuando dos notas diferentes están ligadas, debe acentuarse la primera, quedando la segunda como atraída y debilitada por ella.

En general la primera nota ligada se acentúa y la última pierde siempre algo de su sonido.

La ligadura es un gran recurso de expresión e imprime cierto carácter de nobleza y distinción. Los maestros más puros y más severos en sus composiciones se han distinguido siempre en el género ligado.

El *picado* se indica colocando un puntito encima o debajo de las notas. Las notas picadas deben ejecutarse como si en medio de ellas hubiera un silencio.

El *staccato* se indica colocando encima o debajo de las notas una especie de acento. En el *staccato* las notas se atacan de manera incisiva e interrumpiendo entre ellas el sonido.

Combinando el puntito y la ligadura, tenemos el *picado ligado*.

Las notas *picado-ligadas*, deben ser ejecutadas separándolas ligeramente unas de otras y con delicadeza.

Cuando alguna nota debe acentuarse con más fuerza, se indica el acento con este signo: \wedge

De los adornos.

Las notas de adorno se escriben con notitas pequeñas, o se expresan por medio de signos especiales:

Estos son los adornos más usados:

La apoyatura

El grupeto
El trino
El mordente y
La fioritura, llamada también cadencia o fermata.

La *apoyatura* se coloca delante de una nota y a un tono o semi-tono superior o inferior de ella. Tomando su valor de esta nota principal. Sobre la *apoyatura* se hace sentir el acento, como apoyando sobre ella el sonido. De aquí su nombre de *apoyatura*.

Generalmente la *apoyatura* vale la mitad de la nota principal, y se le dá el valor que representa.

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.

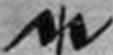
El *mordente* se ejecuta siempre rápidamente y se representa como una corchea cuyo corchete está atravesado por una rayita oblicua.

El *grupeto*, llamado también mordente circular, es un grupo de tres o cuatro notas que siguen o preceden a la nota principal.

Se escribe con notas o con el signo que se verá en el ejemplo, en la página siguiente.

El *trino* consiste en batir alternativa y rápidamente dos notas conjuntas. Debe ejecutarse siempre con mucha igualdad.

El mordente de dos notas se ejecuta rápidamente y apoyando sobre la primera nota.

Se escribe así:  cuando debe usarse la nota superior, y con una rayita atravesada:  cuando debe usarse la nota inferior.

La *fioritura* se ejecuta a gusto del ejecutante.

Apoyaturas y mordentes

The image shows a handwritten musical score titled "Apoyaturas y mordentes". It consists of four systems of two staves each. The first system is in G major (one sharp) and common time (C). The second system is in D major (two sharps) and 2/4 time. The third system is in C major (no sharps or flats) and common time. The fourth system is in D major (two sharps) and common time. The notation includes various ornaments such as mordents and grace notes, and rests, illustrating the concept of "apoyaturas" (ornaments) and "mordentes" (mordents).

En aquella época remota de la música galante, recargada de adornos, con la que se impresionaba más el oído que el entendimiento, estaban muy de moda los odornos, porque los instrumentos eran pobres de sonidos y los compositores se valían de estas falsedades para conseguir sonoridad.

Los compositores sinceros y serios en su arte poco han usado las fiorituras. En toda época el abuso de los adornos ha sido indicio de decadencia.

El Regulador.

El *regulador*, si está escrito de esta manera: \Rightarrow indica que el sonido debe perder gradualmente la fuerza, y si de esta otra: \Leftarrow que el sonido debe ser gradualmente más fuerte.



De los Géneros.

Hay tres géneros en la música, que son tres maneras especiales, tres caminos abiertos a la inspiración del compositor. Estos tres géneros son: el diatónico, el cromático, y el enharmónico. En el género *diatónico*, la composición está como enmarcada dentro de la tonalidad que la rige, siguiendo como un camino llano y en cierto modo falto de atractivo. En el género *cromático* la composición está salpicada por alteraciones cromáticas, las cuales, sin alterar el tono fundamental, le prestan mayor colorido e interés a la composición.

El género cromático es como un camino amablemente accidentado en el cual nos regocija el hallazgo de la desconocida flor silvestre o la inesperada frescura del remoto manantial. Quién no ha gozado estas tiernas emociones siguiendo los pasos del beatífico y viejo Bach!

En el género *enharmónico* se emplean los intervalos enharmónicos, o la sucesión de notas enharmónicas, sirviendo la enharmonía como de falsos puentes para pasar artificiosamente a una nueva tonalidad.

Los compositores modernos usan el *género mixto*, combinando los tres géneros, con mayor o menor predominio de uno u otro.

De las Voces.

Las voces no tienen igual extensión. Unas son más graves y otras más agudas.

La voz más aguda de hombre se llama *tenor*, la voz intermedia *barítono*, la voz grave *bajo*.

La voz más aguda de mujer o de niño, se llama *soprano* o *tiple*, la voz intermedia *mezzo-soprano*, la voz grave, *contralto*.

Las voces de barítono y de bajo leen en la clave de fa en cuarta línea, y todas las demás voces en clave de sol.

La común extensión de cada voz consta de trece grados diatónicos, o sea de una octava más una sexta. Pero hay voces excepcionales que suben o bajan más que las ordina-

rias y se les dá por eso diferentes clasificaciones, como la *soprano aguda*, el *tenor dramático* y el *bajo profundo*.

Las mujeres y los niños cantan una octava más alta que los hombres; la soprano canta una octava más alta que el tenor, la mezzo-soprano una octava más alta que el barítono, la contralto una octava más alta que el bajo. Cantando los tenores en clave de sol, leen las notas una octava más baja de lo que están escritas.

La clasificación de las voces se hace no sólo por su extensión sino por su timbre.

En el canto deben evitarse con gran cuidado los defectos *gutural* y *nasal*. El primero consiste en apretar la garganta, y el segundo en llevar la columna de aire hacia la nariz en vez de llevarla hacia la boca.

Del metrónomo.

El metrónomo es un instrumento en forma de pirámide con un péndulo y una escala numerada.

El péndulo tiene un contrapeso, que colocado a la altura de una cifra cualquiera de dicha escala, señala el número de oscilaciones que repite en un minuto. Cada oscilación equivale a un tiempo del compás.

El movimiento metronómico se indica colocando después del *aire* una figura que indica el valor de cada oscilación y que equivale a un tiempo del compás en que se ejecuta, seguido de la cifra donde debe colocarse el contrapeso.

Cuando el *aire* es muy vivo, la figura equivale nó a un tiempo, sino a un compás. Cuando el *aire* es muy lento, la figura equivale a medio tiempo en los compases simples y a un tercio de tiempo en los compases compuestos.

El perfeccionamiento del metrónomo se le debe a Maézel, distinguido pianista alemán del siglo XIX.

Para aquellos que tienen la intuición del ritmo, y un verdadero gusto artístico, el metrónomo no tiene verdadera aplicación,

Abreviaturas

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows a treble clef, a common time signature, and a series of chords and eighth notes. The second system features a treble clef and includes several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The third system includes a bass clef and is labeled 'Bás' (Bass). The fourth system is labeled '8ª alta' (8th fret high) and 'loco' (loco), and includes the instruction 'Acorde arpegiado' (arpeggiated chord). The name 'PELEGRIN' is written at the bottom right of the score.

Términos que indican el aire o movimiento.

- Largo Muy despacio.
- Larghetto..... Algo menos lento que largo.
- Adagio..... Despacio.
- Andantino Un poco menos lento que andante.
- Allegro Aprisa.
- Allegreto..... Un poco menos vivo que Allegro.
- Presto..... Muy vivo
- Prestisimo Más vivo que presto.
- Moderato Moderado.
- Vivace..... Más vivo que allegro.
- Acelerando Acelerando.

Con Moto..... ..Con movimiento.
 Cómodo..... ..Movimiento moderado.
 GiustoJusto.
 Mosso.Movido.
 Meno mossoMenos movido.
 Non troppo..... ..No demasiado.
 Non tanto..... ..No tanto.
 Poco Poco.
 Píú lentoMás lento.
 Píú tosto.....Más aprisa.
 Píú strettoMás apretado.
 Píú Presto.....Más vivo.
 RallentandoDemorando.
 RitardandoRetardando.
 Slargando.....Reteniendo el movimiento.
 Stringendo.....Apresurando el movimiento.

Términos que modifican con los alres.

Poco a poco Poco a poco.
 Poco píú.....Poco más.
 Molto píú.....Mucho más.
 Non molto.....No mucho.
 Non tanto..... ..No tanto.
 Non troppo.....No demasiado.
 MoltoMucho.
 Assai.....Bastante.
 Quasi.....Casi.

Términos de acentuación y de matices.

F.....Forte.....Fuerte.
 PPianoQuedo.
 FFFortísimoFuertísimo.
 PPPianísimo.....Muy quedo.
 Fp..... ..Forte piano..Fuerte la 1ª y piano la siguiente.
 Pf..... Piano forte...Al contrario.

LegLeggatoLigado.
 Leg simo..Legatissimo...Muy ligado.
 LeggLeggero..... ..Ligero.
 Marc.....Marcato Marcado.
 Pes.....PesantePerezoso, pesado.
 Rinf o Rfz.Riforzando ...Reforzando el sonido.
 Sfz.....Sforzando....Forzando, con más fuerza.
 SostSostenuto.....Sosteniendo el sonido.
 Stacc..Staccato.....Destacado.
 TenTenutoReteniendo el sonido.
 Sot. vSotto voce....A media voz.
 Mez. v.....Mezza voce...Idem.
 Mf.....Mezzo forte..Medio fuerte.
 Cres.....Crescendo....Aumentando la fuerza.
 DecresDecrescendo..Disminuyendo la fuerza.
 Dim..... Diminuendo..Idem. •
 Cal.....CalandoIdem.
 MorMorendo.....Disminuyendo fuerza y movimiento.
 Perd.....Perdendosi...Perdiéndose el sonido.
 Smor.....Smorzando...Idem.

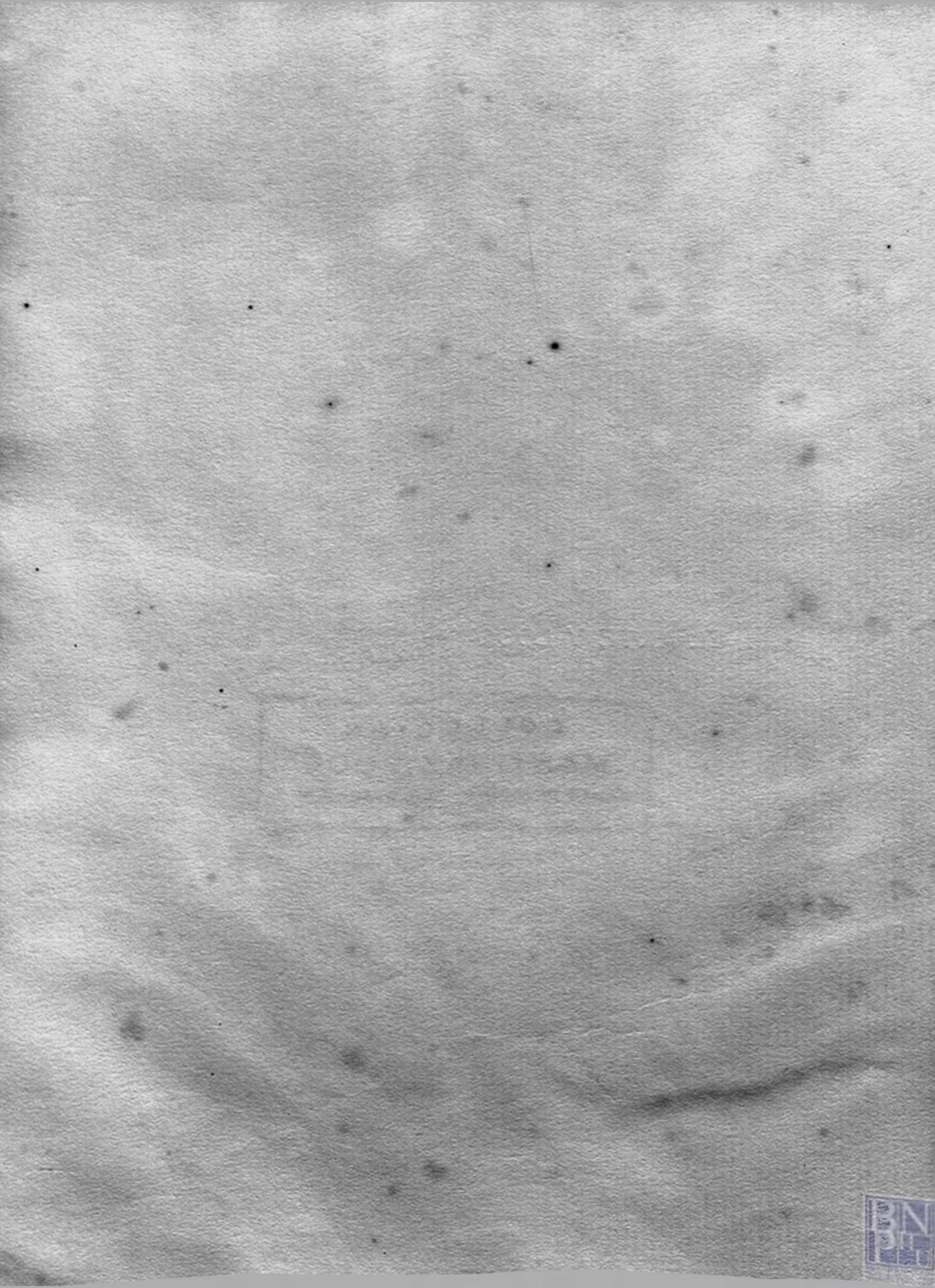
Términos que modifican la expresión.

AffectuosoAfectuoso.
 AgitatoAgitado.
 BriosoCon brío.
 CantábileCantable.
 Con animaCon alma.
 Con espresioneCon expresión.
 Con fuoco.....Con fuego.
 Con espírituCon espíritu.
 Grazioso.....Gracioso.
 MaestosoMagestuoso.
 RisolutoResuelto.
 Scherzando.....Jugueteando.
 AmorosoAmoroso.
 Brillante..... ..Brillante.

Deciso.....Decidido.
 FlébileLastimoso.
 FeroceFeroz.
 InocenteInocente.
 Lamentábile.....Lamentable, quejoso.
 LúgubreLúgubre.
 Mesto.Triste.
 SensibileSensible.
 StrepitosoCon estrépito.
 Sciolto.....Con soltura, marcando las notas.
 StintoQue apenas se percibe el sonido.
 SempliceSencillo.
 A piacere.....A voluntad.
 Tempo di Pastorella.Tiempo de Pastorella.
 Tempo di Polaca.....Tiempo de Polaca.
 Tempo di MarciaTiempo de Marcha.
 Tempo di Minuetto.Tiempo de Minué.
 VeloceVeloaz.
 Incalzando.....Acelerando.

EL ARTE Y LOS ARTISTAS.

COLECCION
"MARTINEZ BOOG"
SANTO DOMINGO, - REP. DOMINICANA



Los hombres primitivos tuvieron también su arte, que, aunque rústico, pudo ser bello, porque la emoción y la belleza no son patrimonio de la civilización.

La existencia de la música se pierde en la leyenda de los siglos... El hombre de las cavernas escuchó atentamente el rugido del viento y el murmullo de la brisa entre los árboles y de esta observación nacieron los primeros instrumentos, que para encontrarlos tendríamos que remontarnos a los tiempos mitológicos, cuando Pan vagaba solitario y huraño tocando su flauta.

La naturaleza fué la primera maestra del hombre. El canto de las aguas y de los montes vírgenes, las melodías maravillosas de los pájaros, tuvieron desde muy temprano que impresionar sus sentidos, estimulándolo a la imitación. Frecuentemente sustituiría el sonido por el ritmo, como lo hacen aún hoy día nuestros campesinos, que bailan y se enardecen al rimar monótono y desapacible de rústicos tamboriles: del lúgubre *tambulá* que golpean con la palma de la mano, marcando el compás de sus bailes.

Nada como el sonido y el ritmo para despertar la sensibilidad humana; por ellos gozamos las emociones más completas. Al nivel de las almas está la música: si torpes, grosera y sensual; si cultivadas, delicada y fina. Por eso los pueblos

se conocen por su música y donde se ha pervertido el sonido, es porque se ha gastado hace tiempo el ideal.

El arte puro no quiere la imitación, busca la inspiración sinceramente individual y sólo dentro de sí mismo encuentra el artista ese fuego sagrado, que ennobleciendo su espíritu, le hace conocer la belleza, que es la verdad. Ser esclavo de determinadas escuelas, no es ser artista, sino servir de eco a la voz ajena. Ni aún copiar la naturaleza sería arte, si no fuera porque su belleza conmueve y es la propia emoción lo que el artista expresa inspirándose en ella.

Lo que caracteriza al artista es su sensibilidad para las impresiones y será tanto más inspirado, cuanto mayor fuerza de emoción posea, cuando no tenga que recurrir a tesoros prestados para enriquecer su espíritu, cuando lleno hasta los bordes, deje escapar su inspiración sin amaneramientos. Este será el arte personal. Pretender impresionar con la emoción ajena, arrancada de un pecho extraño, lánguida ya antes de llegar a nuestras manos, es querer conmover con una cosa muerta.

El Canto Popular.

La música es tan antigua como la humanidad; el canto nació con el hombre. Cuando despertó la conciencia humana, capaz de sentimientos y de emociones, entonó la Creación su himno inicial. El canto vibró con las epopeyas nacionales y en los transportes místicos, repitiendo las viejas tradiciones. La música fué siempre la manifestación ingenua de los corazones, que con ella cantaron sus heroismos, sus triunfos, sus dolores, sus esperanzas. Alentaba en los hombres uno como hálito divino... Después, en épocas posteriores, nacieron el compás y la nota escrita, vaciando en el papel la inspiración melódica. El sonido vibraba en los aires como una divinidad libre y el hombre intervino aprisionándolo en sus manos: le precisó reglas y con ellas hizo de ese aliento divino, un arte. Arte que aún hoy se llama nuevo, porque llegó a su plenitud cuando ya las demás artes habían alcanzado gran perfección.

Porque es precisamente la música un eco fiel del sentimiento humano, el más conforme con su propia naturaleza, tal vez el hombre pensó que someterla a reglas era profanarla, ponerle vayas al propio espíritu. Pero habiéndose descujado el sentimiento artístico del árbol sagrado que lo

alimentó durante muchos siglos, la belleza se vió oscilar en sus cimientos y en esta crisis los elegidos acudieron al sonido refugiándose en él como en un arca santa donde salvaron el tesoro de sus almas de elección. Desde entonces la música no es tan sólo la expresión sencilla del pueblo, sino la voz de los escogidos.

No ha habido pueblo sin canto; porque en él se ha expresado en todo tiempo el alma popular.

El canto popular ha sido rústico, melancólico, festivo, apasionado, o espiritual, según la psicología de los pueblos. Los Salmos de David se decían con aires populares en el pueblo más espiritual que ha existido.

Aún en los tiempos presentes en que los pueblos, degradados, se apocan, se entorpecen y empiezan a enmudecer por haber perdido el sentido de su propia dignidad, cuando surge inesperadamente la melodía popular, es siempre sincera y espontánea. No tiene estériles refinamientos. Lozana y fresca como los campos en primavera, o triste como las nieves del Norte, es siempre franca y cordial como la naturaleza.

Muchos compositores notables se han inspirado en esas melodías populares, que en su rústica simplicidad tanto dicen al alma, vertiendo en sus obras el balbuceo del pueblo, que en su ignorancia tiene corazón para amar y sufrir.

Entre estos maestros que bebieron en el caudal popular, se distinguen Schubert, el exquisito, que recogió en sus *lieder* el corazón del pueblo germano, intensamente tierno; Liszt, en sus Rapsodias húngaras; Chopin, en sus Polonesas y sobre todo en sus Mazurcas; y recientemente Grieg, inspirado en los extraños cantares de la nebulosa y fría Noruega.

El canto popular en las regiones meridionales es más individual y por eso mismo más apasionado. A medida que se enfría la tierra la expresión se hace menos humana, parece más bien el grito de la naturaleza desolada. Los cantares rusos tienen, en sus sonidos salvajes, graznidos de pájaros, aullidos de fieras. Es la desolación de las nieves.

En las canciones populares de la América española hay

un dejo muy marcado de melancolía, quizás la queja lejana de aquella raza oprimida que conoció todos los dolores.

En el canto español está viva el alma de esa raza de pasión robusta, extremada en amores místicos y humanos.

Y el canto de los americanos del Norte, el genuinamente popular, es el llanto de los negros esclavos del Sur:

«¡Oh, no llores más, dueña mía, que yo entonaré un canto de nuestro viejo y remoto hogar de Kentucky!»

Nuestros campesinos, abatidos, entonan sonos monótonos, casi sombríos. En su amor hay sal de lágrimas.

Así cantaba un día en nuestros campos del Sur oculto entre aquellos montes maravillosos, que embriaga con sus fuertes olores, un adolescente que luego apareció cabalgando lentamente sobre mansa bestia:

*Pobre del que dijo amor,
y quien del amor se fia...
yo le dí mi corazón
a quien no lo merecía,
¡a quien no lo merecía!*

*Ya no tengo quien me quiera,
ya no tengo quien me adore,
ya no tengo quien me lave
lo pies con agua de flore!*

*Mañana por la mañana
tengo que dir a la mar
a revolcarme en la arena
y a cansarme de llorar...
¡a cansarme de llorar!*

Y me dije: Si el pueblo canta, es que aún vive.

De la Interpretación musical.

La acentuación rítmica clave de la frase melódica.

Como el lenguaje, la música es un conjunto de sonidos que expresan sentimientos e ideas.

Sentimientos sutiles, ideas solamente sugeridas, que aun- que tocando muy de cerca nuestros sentidos espirituales, por ser de una espiritualidad más exquisita, se hacen muchas veces incomprensibles a nuestra inteligencia entorpecida. Nos rozan el alma estas ideas y estos sentimientos; el alma de los genios llega a besar nuestra alma; pero con tal suavidad, que endurecida ésta por frívolos contactos apenas percibe su exquisito roce.

Alcanzar el verdadero sentimiento de una composición musical, penetrar su psicología, es lo que se llama *interpretación*. Y es tan difícil lograrlo, que muchos no comprenden sino a un autor, otros únicamente la escuela clásica, otros sólo a los románticos, y los más sólo pueden interpretar la música popular por ser ésta de concepción más sencilla.

Dice Schumann que sólo el genio comprende al genio en toda su extensión; pero la música es como las letras sagradas: si logramos desentrañar el sentido de una sólo frase, ella bastará a encendernos el corazón.

Una frase musical entonada perfectamente y medidos sus valores con exactitud de compás, puede ser incomprendible si le damos un ritmo equivocado. El ritmo es algo distinto de la entonación y de la duración del sonido, y es sin duda lo que aclara, ilumina y manifiesta el sentido espiritual.

El acento es un elemento esencial para la perfecta inteligencia de la frase musical, ya que es él el lazo de todos los sonidos que la componen. En una composición musical sin acentuación no habría relación intelectual; cada nota sería como un miembro independiente intelectualmente considerada y el conjunto quedaría vacío de sentido psicológico. Pero si en el lenguaje es tan difícil el uso adecuado de un ritmo elástico, que le dé la debida expresión a la frase, qué será saber acentuar las frases y los períodos musicales, cuando el sentido está como oculto en ellos y hay que sacarlo a la luz con el esfuerzo de la propia interpretación?

En el verso el acento rítmico se manifiesta con mayor evidencia que en la prosa. Pero como el sentido de la frase musical está siempre velado, el acento rítmico es en ella más difícil de desentrañar aún que en la prosa.

Sí se ejecutara una pieza acentuando regularmente los tiempos fuertes del compás, resultaría un martilleo insufrible y frecuentemente las frases quedarían rotas.

Hay que atender sobre todo, si se quiere alcanzar la clara interpretación de una composición musical, a lo que sería bien llamar el *ritmo intelectual*, porque la fuerza de la expresión nace de él. Ritmo que no está indicado por ningún signo. Parece, cuando se acentúa con una justa interpretación, que el alma del autor se agita en su obra y le dá vida. Conseguirlo es a veces un don gratuito, la ingénita elocuencia del artista que interpreta.

Es esencial también, para lograr una buena interpretación, conocer la vida y el carácter del compositor que se pretende interpretar, situándonos en el ambiente en que vivió, penetrándonos hasta del momento histórico. Pues lo que comunmente se llama *gusto artístico* es debido en gran parte

a la ilustración. No hay que pensar que el fruto de una inteligencia puede ser algo distinto de sí misma, como una flor desprendida de un árbol extraño. Las obras de arte, en general, continúan la propia vida del autor, completándola o reflejándola. Lo que sufrió en el secreto de su alma; lo que gozó ocultándolo como una perla de gran precio, lo confía el artista, con abandono más o menos completo, en su obra que será más o menos sincera.

Los primeros clásicos son sencillos en su grandeza, serenos en sus pasiones, diáfanos en su sinceridad; como Homero, Bach.

Cuando los hombres se cansaron de esta cordial plasticidad; cuando otras corrientes trajeron extravagantes arrebatos de pasión, la acritud de tantas dudas y el enervante sentimentalismo crearon la escuela romántica. La música, paralelamente a los movimientos literarios, cambió su derrotero.

Beethoven es como un sol en el cielo del arte: ilumina con sus rayos al mismo tiempo el clacisismo puro y los caminos nuevos hacia un arte más vivo y más real.

Los románticos llegaron después con su extremado sentimentalismo, estrujando, hasta aniquilarlo, su propio espíritu, dejándolo exhausto de su savia.

Fatigados de estos estremecimientos enfermizos, volvemos nuestra mirada a los antiguos, como a la fuente de aguas puras donde podemos fortalecernos para reverdecer de nuevo.

Del Ritmo Sutil.

Todos los que saben algo de música, conocen la gastada definición:

«El ritmo es la división del tiempo en partes iguales o desiguales; pero siempre proporcionales».

Así comprendido, el ritmo es matemático, completamente material. Si nos detenemos solamente en su estudio, ignoraremos lo mejor de nuestro arte.

Hay otro ritmo intelectual, mucho más trascendental desde el punto de vista espiritual y artístico.

Este ritmo es inexpresable por medio de signos. En el lenguaje hay también un ritmo que no se puede expresar con ninguna puntuación. Para indicarlo siquiera aproximadamente, necesitaríamos una variedad infinita de signos y aún así nuestra pretensión quedaría insatisfecha.

El ritmo tiene una gran fuerza expresiva y un poder extraordinario de fascinación. Es en la música el movimiento y la vida. Es el vuelo de la mariposa, el grito de irónica alegría, la cadencia de danza voluptuosa y elástica de la segunda Sonata de Chopín. Es el látigo del postillón que indiferente y egoísta fustiga las bestias de su carruaje sin escuchar la queja de los amantes que se dicen el último *adiós* en la célebre Sonata de Beethoven. Es la cinta de colores, que culmina en diáfano destello de luz en el *Arabesco* de Schumann.

El sonido sin el ritmo no lograría expresar ninguna idea. Asociado a él consigue determinar todos los matices del carácter: la majestad, la serenidad, la pureza, la duda, la ansiedad, la placidez... La paz confidencial del amor comprendido, la angustia desgarradora de la pasión sin esperanza...

Este ritmo es el ritmo del espíritu, es el ritmo de la naturaleza que nos conduce y nos guía en la vida, a pesar nuestro.

Hay quienes apenas lo perciben, por la propia deficiencia espiritual. Otros, por el contrario, en su extremada sensibilidad, en la sutil delicadeza de su espíritu, casi lo palpan y lo ven: son láminas de acero que vibran al menor contacto.

El ritmo es la belleza, es el orden, es la perfección, es el descanso, es la armonía. Es la clave de todas las artes, y quien tenga una gran potencia rítmica, llevará en sí mismo una fuente inagotable donde saciarse.

La amplitud del ritmo lo encierra todo. Si su íntima esencia nos fuera revelada, comprenderíamos que en él se mueven todas las cosas y por él son bellas.

Juan Sebastián Bach.

Hasta el siglo XVII los italianos fueron los custodios de la música. Los compositores de otros países apenas se levantaban de la mediocridad. Pero en el año 1685 despertaron en Alemania, en dos pueblos vecinos, los maestros que debían arrebatarse a Italia su tesoro. La luz que irradiaron Juan Sebastián Bach, el immaculado, y George Federico Haendel, en cuya tumba ansiaba postrarse de rodillas Beethoven, hicieron palidecer las estrellas de otros firmamentos. Bach se considera el genio musical más completo que han visto los siglos. Es único en su genialidad, en su perfección, en su fecundidad.

Conociendo la psicología de Bach, del hombre humilde en la grandeza, enemigo de elogios y de brillantez efímera, podremos interpretar mejor sus obras, sin extremos pasionales, sin la enervante inquietud de los tiempos modernos. Guardaba un caudal de paz, de amor y de serenidad.

Leemos esta anécdota en la vida de Benvenuto Cellini: faltándole en cierta ocasión material para un trabajo que debía hacerle al rey de Francia, se decidió a fundir todas sus obras; pero en presencia de una copa admirable, se detuvo sin atreverse a arrojarla al fuego. El Clavicordio de Bach, dice Rubinstein, es una joya de igual precio. Si todos

los motetes, las cantatas, las misas y aún la música de su Pasión se perdieran, teniendo el Clavicordio Bien Templado, no habría que desesperar, con él lo tendríamos todo.

Bach está como encarnado en la fuga; pero olvidando la frialdad escolástica de este género de composición, es tan espontáneo y de una inspiración tan variada en ella, que en el Clavicordio se encuentran fugas dramáticas, heroicas, magestuosas; otras amablemente sencillas, limpias como linfas cristalinas, frescas como las flores de los campos.

La música puede herir nuestros oídos sin conmover nuestro corazón. Antes del fervor está la comprensión, antes el conocimiento, antes la capacidad para conocer. Esta es la escala que ha de conducirnos a los secretos del arte sublime, al primero entre todos, por ser creador de su propia belleza. Al fin alcanzaremos el amor, cuando los dioses nos den a probar en su intimidad, el manjar escogido.

Grieg nos cuenta historias: de la abuela, del pajarillo, de la mariposa... hace paisajes: pedazos de cielo, ovejas y praderas...

Schumann es el filósofo que conoció la vida y se encerró en su amor.

Bach no nos habla con sus notas. Su concepción es algo más sutil. Lo que él expresa, sería blasfemia decirlo con palabras. Su sonido es color; pero no el color que pone en el lienzo los paisajes, sino el iris mismo, la fuente, el principio... Su sonido es amor; pero no el amor particular, el que turba el alma y la enloquece, sino el amor que se extiende abrazándolo todo, el amor que santifica. Su pureza se acerca a la simplicidad de la esencia infinita.

Wolfgang Mozart.

La serenidad, atributo de la perfección espiritual.

Nació Mozart el 27 de Enero de 1755 en Salzburg, ciudad de poca importancia; pero animada en aquella época por un fervoroso amor a la música. Impregnada de gracia, de luz y de alegría, se apreciaba en ella, como un don amable, la existencia. El niño Wolfgang creció saturado de la amena jovialidad de su pueblo y una tierna alegría lo acompañó toda su vida, ayudándolo a recoger entre las espinas del camino, las rosas frescas. ✓

El alma de Mozart es mansa y cristalina, como las aguas limpias de un río. Se manifiesta suave y jovial, sin esfuerzo, sin amargura, sin desconfianza, y con esa alegría ingenua de quien se recrea en su propia belleza. Su espíritu descansa en un ambiente de paz cerámica. En la tierra y sin conocer sus arideces, en contacto con los hombres y sin comprender la maldad, no se endureció su corazón. Alma delicada como una flor; pura, con pureza de ángel; con la fé, la esperanza y el amor de los predestinados, no debe sorprendernos que con frecuencia sus obras nos parezcan insípidas y sin color. No fué un artista de aguas fuertes. Sus plácidas melodías, tan delicadas, parecen demasiado ingenuas a nuestros oídos, acos-

tumbrados a escuchar violencias; son extrañas a nuestro corazón, hecho a palpar en el oleaje de las pasiones. Mozart tuvo desde su infancia esa serenidad, que es un don de la perfección espiritual. Para comprenderlo necesitamos presentir ese desprendimiento de la tierra, esa paz del espíritu, que tiene alas para cernirse más allá de lo humano.

Su precocidad tiene el sello de lo sobrenatural. Apenas cuenta cinco años, y ya ensaya su vocación de compositor. El sonido parece haber preexistido en su cerebro y no bien pronunció las primeras palabras, entonó con ellas los primeros sonidos; sin ciencia adquirida, con la audaz inocencia de los pájaros. Su infancia recuerda la de Sor Juana Inés de la Cruz, la poetisa mexicana del siglo XVII, que a los nueve años hablaba en verso. Mozart, como ella, hablaba en música. Esos genios tan prematuros y espontáneos, no tienen gran calor de expresión; como producen sin los estremecimientos del dolor, sus creaciones no tienen la intensidad emotiva de aquellos artistas que han padecido angustias de muerte antes de dar a luz su obra. En Mozart vemos que esta amable sencillez es su mayor encanto y se prolonga intacta hasta sus 20 años, cuando se iniciaron para él, con la muerte de su madre, los primeros sufrimientos. Entonces abandona el estilo galante y ya gastado de la época, adornado con más virtuosidad que ideas, estilo frívolo y superficial, y se acoge a sus propios sentimientos; se hace más humano después que recibe la caricia fecunda del dolor; pero no por eso pierde su ingenuidad y lozanía.

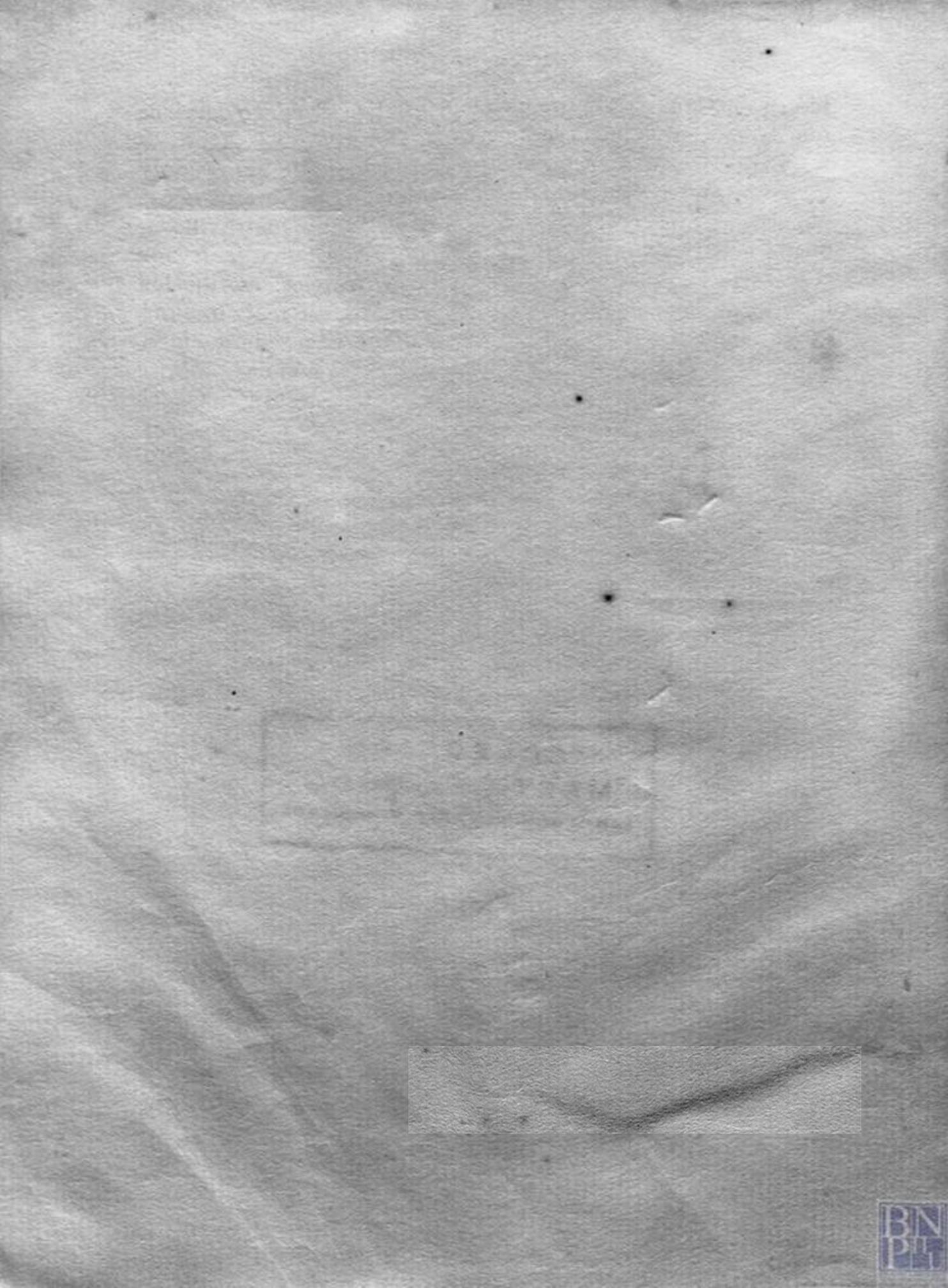
Tienen gran celebridad sus cuartetos, de los cuales dedicó seis a Haydn, su amigo y admirador, quien aseguró que era Mozart el genio más completo que había conocido. Se puede considerar iniciador del quinteto de cuerdas; escribió muchas sonatas para órgano, para clavicordio, para violín y para piano; preparó el camino a Beethoven con sus Conciertos y sus Sinfonías, y por último cristalizó todo su talento y toda su ciencia en sus famosas óperas de género bufo: «Las bodas de Fígaro», «Don Juan», y la «Flauta Encantada», que escri-

bió en un éxtasis de suprema alegría. Era el canto del cisne que caminaba ya hacia la muerte...

Estas óperas tienen una gran delicadeza de expresión y un sabor ágil y sonriente de fina belleza. Los libretos que le ofrecieron eran grotescos y vulgares y él supo, maravillosamente, crearles un ambiente de gracia. Ya echaba de menos el maestro exquisito lo que luego haría Wagner: escribir los libretos de sus óperas. En la época de Mozart tenía ganada la supremacía del teatro la ópera italiana y ya se imponía la ópera lírica francesa. A él se le debe la creación de la ópera alemana que conquistó más tarde el primer estandarte del arte.

Murió Mozart a los 35 años de edad, de agotamiento nervioso; fatigado su cerebro, se apagaron los sonidos en su corazón... Cayó aniquilado como una gota de rocío que al despertar fuera abrasada por los ardientes rayos del sol.

COLECCION
"MARTINEZ BOOG"
SANTO DOMINGO. - REP. DOMINICANA



Beethoven.

Su vida y su carrera; su obra y su Idealismo

Como tipo de transición entre el clasicismo austero y el romanticismo, tenemos al incomparable Beethoven. Discípulo descontento de Haydn, sumisamente ceñido primero a los moldes clásicos, rompe luego atrevidamente con ellos, olvidando las formas tradicionales de su viejo maestro y de Mozart, innova con un estilo propio de sonata, y su inspiración, ya sin freno, produce su segunda serie de grandes Sonatas para piano: *La Aurora*, como envuelta en tenue neblina, que corta a trechos la luz fugaz; donde se siente el leve paso de la brisa despertando la fronda que dormita en el silencio y el amor del hombre que repite su oración de gracias. *La Apasionada*, con su raudal de notas brillantes, con el aleteo de su canto muchas veces insinuado como el eco de la pasión que lo atormenta y lo domina. *El Adiós*, arrancado a la vida real, con su tema desgarrador, sin fingimientos, desesperado y torturante; con claridades de relámpagos en medio de tinieblas, con no sé qué momentánea y vaga esperanza de futura felicidad...

Beethoven es vehemente y varonil; poseído por sublimes pasiones, parece un dios. Si no hubiera sido músico, su grandeza lo hubiera armado Caballero, como aquellos de las le-



yendas heroicas. Como compositor es impetuoso, arrogante. Sus obras tienen gran extensión, son inmensas, con ansias de infinito.

(Beethoven nació en Bonn en el año 1770 y creció en un ambiente de miseria junto a un padre que se embriagaba y una madre que se moría, circunstancias todas que hubieran podido agostar en germen su talento, si no hubiera estado aquella pequeña ciudad, fecunda en músicos, besada por el sol y por las cantadas aguas del Rhin. La belleza del ambiente nutrió desde temprano el espíritu de aquel que debía ser más tarde, el mejor cantor de la naturaleza.)

(La amistad íntima con algunas personas distinguidas ayudó al adolescente a cultivar su espíritu, mientras las lecciones del maestro Neefe, que él encontraba perfecto, lo adelantaban en la virtuosidad y en la composición.)

(Cuando algunos años más tarde pasó Haydn por Bonn, despertó en Beethoven el deseo de seguirlo a Viena. Así lo hizo y comprobó en su travesía que la revolución francesa penetraba sin esfuerzos en las provincias del Rhin, deslumbrando con sus promesas de libertad. Su indignación patriótica, preparó el camino a la Sinfonía Heroica.)

(Relacionado con la mejor sociedad de Viena, muy pronto se prestigió el nombre del joven compositor.) Maravillados con su talento le disimulan de buen grado sus desigualdades de humor, su traje descuidado y sus modales poco gentiles. Mas, a pesar de aquella amable acogida, el artista siente la nostalgia de su pueblo y encuentra muy frívola aquella sociedad vienesa que contrasta con la seriedad de los alemanes del norte.

(En 1800 confiesa por primera vez a un amigo íntimo, bajo juramento de secreto, la desgracia que ya se cernía sobre él: «Soy muy desgraciado, porque la parte más noble de mi ser, mi oído, ha perdido mucho». 24 años más tarde dirigía la Sinfonía con coros sin oír una nota... Beethoven llegó a la plenitud de su espíritu después que tenía el oído completamente perdido.) Entonces, aislado por necesidad, se replega-

ba sobre sí mismo y vivía sólo para su arte. Sólo en su dolor: «Oh que humillación para mí cuando otros oyen el canto de un pastor y yo no oigo nada!» (Sus amigos no conversaban con él sino por escrito y de esos cuadernos de conversación se conservan muchas páginas en la Biblioteca Real de Berlín.)

Muchos piensan que la total sordera de Beethoven contribuyó no poco al desarrollo de sus facultades artísticas. Y seguramente que un aislamiento semejante haría que estallara su alma en grandes emociones i en inspiraciones fecundas. Sin embargo, *todos*, todos los elegidos llegan a la plenitud de su genio, cuando son verdaderamente elegidos. No sé por qué encuentro tantas afinidades entre los santos, que también son genios, y los artistas. Unos y otros son escogidos gratuitamente y en vano nos preguntaremos la razón de su elección. Unos y otros son víctimas de su propia delicadeza espiritual y caminan solos, por senderos desconocidos...

Todas las pasiones giraban sin descanso en aquel espíritu atormentado por cambios bruscos. Su extraña idiosincrasia se revela en su obra, llena de entusiasmo, de ímpetus, de arrebatos, de profundos dolores, de angustias extremas y en sus arranques tan personales, tan únicos. De su carácter, marcado por sorprendentes contrastes, nació su obra gigantesca, que es un choque continuo de colores, un deslumbramiento de luces.

(Sus grandes sonatas para piano, sus cuartetos de cuerda y sus famosas sinfonías son la parte más noble de su producción, muy especialmente la novena sinfonía con coros, la que innovó agregando la voz humana, como un nuevo instrumento que completa la orquesta y precisa con la palabra el sentido de la obra.)

(Beethoven se distinguió por su sinceridad. No le mintió a su arte; vació completamente en él su corazón. (Fué el profeta, el precursor de la nueva era. Con la mano izquierda abraza el viejo clasicismo y con la derecha descubre una senda nueva.)

Repetiré con Bettina Brentano, la amiga de Goethe: «Ningún emperador, ni rey ninguno tiene como Beethoven conciencia de su poder y de que toda su fuerza radica en sí mismo. Si yo lo comprendiera tal como lo siento, lo sabría todo».



Schumann.

Schumann nació en Zwickau, pequeña ciudad del reino de Sajonia, en el año 1810.

Alemania, como una virgen que despierta a la vida, se estremecía con el beso del romanticismo...

Nadie le traiciona a su época. Sin que nos demos muchas veces cuenta de ello, cuando le otorgamos nuestra simpatía a las corrientes contemporáneas, obramos, no como dueños de nuestro criterio, sino como esclavos de extrañas influencias. Por eso Schumann fué un romántico., Ni las inteligencias más privilegiadas escapan a las influencias del medio.

No hizo su época; la época, que arrastraba en sus corrientes las más eminentes inteligencias, también lo arrastró a él. No es romántico por temperamento, sus obras lo dicen. Fué apasionado, erótico, emotivo; pero no enfermó de lirismo. Era fuerte y viril. Lejos de aquella época, Schumann hubiera sido la expresión serena y a ratos sobria de la verdad sin exageraciones, sin fantasías ni mentiras. Y en el fondo de su obra múltiple y extensa, se distinguen estas características.

Por qué dudó? Se dejaría contagiar acaso por el escepticismo de Kant? Por qué dudó en la vida quien pudo como él creer en el amor?

El amor descubre todas las incógnitas de nuestra existencia. Qué somos y por qué existimos, que fuerza nos sostiene, qué aliento nos anima, por qué sufrimos, qué esperanza tenemos. A todo nos puede costestar el amor..... Y él tuvo amor, él conoció el amor verdadero. Por eso dudó. No dudó de la verdad, dudó de esa amarga filosofía que le hablaba de cosas extrañas a su corazón. Por qué leyó en los libros, si amando lo sabía todo? Fué un predestinado del amor y bajo su influjo poderoso escribió su obra. Se sintió comprendido, no fué un molde estrecho para su alma el corazón de Clara, su compañera, que como un eco fiel repetía, aún con mayor ternura, las emociones del amado.

Schumann es el rey de la harmonía. Supo explotarla tan maravillosamente, que sus sonidos sorprenden como si hubiera inventado nuevas tonalidades. No podemos estudiarlo sin preguntarnos dónde encontró estos sonidos. Su alma estaba afinada en una extraña tonalidad, sus sentimientos eran muy personales, y de ellos nacieron, no sabemos cómo, sonidos nuevos. Limpios como la gota de rocío, acarician-tes como una pasión suave y profunda a la vez, dicen su dolor con esa serenidad anunciadora de prematura madurez. Vivió demasiado, la vida no se cuenta por los años, porque el espíritu no conoce la división del tiempo.

En el último período de su carrera artística, el piano le parece estrecho para su poderosa inspiración y vierte en la orquesta ese raudal de sonidos que lo atormentaba.

Aún en los últimos días de su vida, recluso en un manicomio, su cerebro enfermo percibía constante y desesperadamente un *la*. El sonido y el amor lo acompañaron en su locura, tenía lucideces para escribirle a Clara y ella, después que la muerte destruyó la apariencia exterior del genio, siguió recogiendo en el teclado el amor de aquel que dijo: «Mi espíritu está lleno de armonía y de ternura».

La Orquesta.

En la orquesta concurren cuatro familias de instrumentos: los de arco, o sea el cuarteto de cuerdas, formado de violín, alto-viola, violoncelo y contra-bajo.

Los de madera: flautín, que emite los sonidos más agudos y es de timbre áspero; flauta (aunque la flauta de hoy es de plata y hasta en alguna época ha sido de cristal, sigue mencionándose con los instrumentos de madera) clarinete, oboe, corno inglés y fagot.

Los de metal: trompetas, cornetín, trompa, trombón y bombardón, de sonidos muy graves.†

De percusión: timbales, tambor, triángulo, tamtam. Estos instrumentos emiten sonidos indeterminados, y se usan para efectos rítmicos. El tamtam, instrumento chino, no se emplea sino para expresar terror y espanto.‡

El arpa y el órgano, instrumentos de carácter religioso y de origen muy remoto, se agregan en ocasiones a la orquesta. El piano rara vez forma parte de ella.

Cada instrumento tiene un carácter determinado y esto no es debido tan sólo a que varían notablemente en la extensión de su escala propia, sino muy especialmente por sus timbres particulares. Los distintos timbres son en la orquesta los colores del pintor. Sabiéndolos combinar se consiguen

efectos realmente maravillosos, contrastes que sorprenden, matices nuevos, creados por la inteligencia del hombre.

Este es el arte delicado y difícil de la orquestación, arte que necesita no solamente la indispensable ciencia, sino más que todo, la visión artística.

La flauta es aguda y ligera; incansable en su canto, sabe trinar como los pájaros. Algunos oídos la ven azul, color de cielo.

El oboe, parece con su sonido agreste y sentimental, verde como las praderas.

El clarinete, más austero y viril, es fuerte y llameante. Los metales recuerdan la sangre, los gritos de guerra...

Para el violín y el violoncelo no hay secretos. Todos los timbres, todos los colores son suyos. El violín domina la orquesta como rey y dueño.

La viola vela sus matices; humilde, esconde sus gracias y en su voz hay una gran ternura.

El piano es la fotografía de la orquesta. Hay quien lo vea negro, como un dibujo al lápiz; pero si se sabe amar, se distinguen en él todos los colores. Composiciones para piano solo, como las grandes Sonatas de Beethoven, son Sinfonías reducidas. El maestro dos veces genial, soñaba con la orquesta cuando componía para piano. Era un alma sinfónica, en la cual no se apagaban nunca las voces combinadas de la orquesta.

La Opera.

Con la tragedia griega se inician los coros en la escena, alternando con diálogos recitados. Era el presentimiento de la Ópera... Con el renacimiento resucitó en Italia el fervor por la Grecia antigua y, recordando la tragedia lírica, se presentó en escena, despojada ya de la palabra hablada, que había quedado deshecha en el largo trayecto de los siglos, la primera Ópera italiana.

Los reyes y los pontífices fundaron Academias y Liceos donde se cultivaba el divino arte de la música. Y si la belleza no es hija de ningún pueblo de la tierra, porque vive en la morada espiritual de cada hombre, Italia, si no madre, alimentó con su sangre las Bellas Artes: sus tierras llenas están de mármoles, de lienzos y de melodías...

Los italianos difundieron la Ópera por toda Europa. El emperador Leopoldo de Alemania, llamó a su reino los más famosos compositores italianos. Ellos fueron los maestros de los alemanes, que después iniciaron con Haendel su Ópera Nacional.

En 1659 se estrenó la primera Ópera francesa. Y tuvo a Rameau, a Piccini, italiano llamado a París por Luis XVI y maestro luego de María Antonieta, y a Gluck, alemán, cuya obra más célebre es Ifigenia en Taúrída. estrenada en 1779.

Por su fuerza y vigor se ha llamado a Gluck el Miguel Angel de la música.

La Ópera no tiene sino dos corrientes limpias y fuertes: la italiana con Piccini, Cherubini, Donizetti, Rossini, Verdi.... y la alemana con Haendel, Mozart, Gluck, Beethoven, Weber, Meyerbeer, Wagner....

La Ópera francesa tuvo a Rameau, a Berlioz a Gound, que murió con el siglo XLX.... pero fué y siguió siendo un árbol débil, alimentado por savias extrañas.

La Ópera inglesa nació y murió con Purcel. Y España, tan rica en las demás artes, no se levanta de una lamentable mediocridad en este género.

En la Ópera italiana la voz tiene el principal papel: la orquesta la sigue, la acompaña... La escuela alemana le dá más valor a la parte instrumental, levanta la dignidad de la orquesta y Wagner llega a no considerar la voz sino como un instrumento que forma parte del conjunto orquestal.

Siguió el camino que inició Beethoven en la 9ª Sinfonía: el hombre presta su concurso y los instrumentos conservan su personalidad: luchan y triunfan juntos.

La Ópera, desarrollada de esta manera, es una verdadera Sinfonía.



El piano.

A mediados del siglo XVIII Silbermann, de Sajonia, construyó el primer piano, el cual modificó luego según las indicaciones que le hiciera Juan Sebastián Bach. El piano pretendía imponerse... Ardua empresa: destronar al engréido clavicordio, al mimado de los nobles, que habían aristocratizado el arte... Aún los artistas miraban aquella pretensión con recelo. Tocó a Emmanuel Bach, hijo de Juan Sebastián, el levantar su crédito. El nuevo instrumento, agradecido, condujo a los compositores a modificar ventajosamente sus creaciones, respondiendo mejor a sus exigencias.

Mozart se entusiasmó cuando conoció en Inglaterra esa maravilla de instrumento, en el cual se podía, graduando la fuerza de los dedos, alcanzar una notable variedad de matices, desde el *piano* hasta el *fuerte*. De aquí su nombre inicial de Piano-forte. Pero tanto Mozart como Juan Sebastián Bach, éste principalmente, fueron consecuentes con el clavicordio. El piano llegó tarde para ellos...

Clementi, clavecinista primero, fué considerado más tarde el mejor pianista de su época. A él se le debe la técnica moderna.

Beethoven es el primer maestro que se inicia en el piano sin haber pasado antes por el clavicordio. Se adueña de él,

lo posée. En sus célebres Sonatas es el maestro que conoció todos los secretos del instrumento, el conquistador que domina, la fuerza, el vigor, la alegría, el destello que nace de la posesión completa.

Se impusieron juntos: el piano, con su sonoridad y sus matices nuevos, Beethoven con sus atrevidas concepciones...

Con Pleyel alcanzó el piano ese perfeccionamiento completo que explotaron con tan gran maestría Chopín, «el de los dedos de terciopelo» y Liszt, el pianista insuperable.

El estudio del piano.

Un niño de siete años, que sepa leer, está ya en condiciones de emprender el estudio del piano. Mientras más temprano se comiencen los estudios, mayor esperanza hay de un éxito satisfactorio. Los maestros tienen una máxima responsabilidad al iniciar sus discípulos en el piano. Cuántas veces un mal principio es la causa de ulteriores e inevitables fracasos.

Es un error pensar que sin una buena técnica, aún teniendo temperamento musical, se pueda llegar a ser un buen ejecutante. Y esto no es sólo una verdad refiriéndonos al piano, sino a todos los instrumentos. Sin saberlos tratar, nunca conseguiremos, ni del mejor instrumento, un buen sonido. De la manera de herir la nota, depende el sonido. Por eso, en el mismo instrumento, unos sacarán un sonido cascado, otros un sonido áspero, o estridente, o turbio, o vacilante, mientras quien conozca los secretos del instrumento, conseguirá ese sonido diáfano: suave, sin ser débil, enérgico y seguro, sin asemejarse al ruido.

No es solamente porque la educación en general nos aconseja evitar las posiciones desgraciadas, por lo que se debe evitar al tocar el piano una mala posición de la mano y de los dedos, es además y muy especialmente, porque la técnica defectuosa se refleja lastimosamente en el sonido. De tal mane-

ra, que quien sepa oír y distinguir un buen sonido, no necesitará ver al ejecutante, para saber si su técnica es correcta. Sin ella jamás se conseguirá un buen sonido.

En cuanto al ritmo y al compás, se debe ser muy cuidadoso desde el principio, porque lo mismo que se pervierte el oído en cuanto al sonido, se pervierte en cuanto al ritmo, (natural ondulación del sonido) y en cuanto al compás, (igualdad absoluta de duración de todas las figuras del mismo valor).

«Tocad a compás, dice Schumann; la ejecución de muchos artistas semeja el andar de un hombre ebrio».

Para que los niños midan el compás con exactitud, deben acostumbrarse a contar en alta voz los tiempos. Si esto no basta, podría utilizarse el metrónomo, reloj que marca fracciones de segundo, con regularidad matemática. No debe usarse el metrónomo sino en casos excepcionales, pues dá una rigidez de compás que llega a ser desagradable.

El pedal fuerte, que es un gran recurso de expresión, «el alma del piano» constituye un verdadero peligro para los pianistas poco escrupulosos. Se debe ser tardo en abrirlo y proto en cerrarlo, evitando con extremo cuidado la conjunción, por su uso indebido, de distintas armonías. Sería como verter en un mismo vaso, colores discordes.



