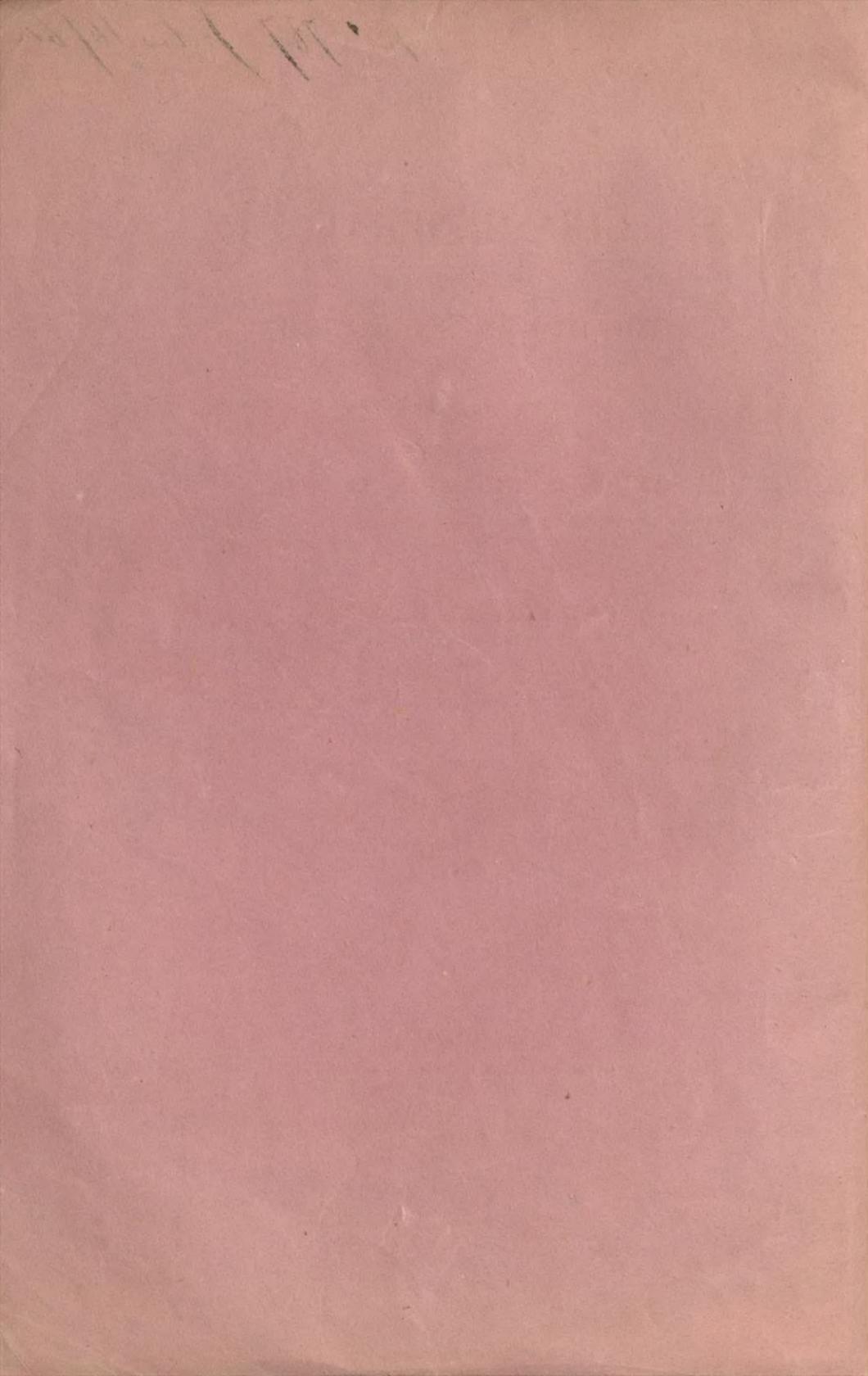


88-2

N^o 787 - Julius 14/61

5607

L47 - 8685



GUIA GENERAL,
NOTAS Y REGLAS DEL
CUADRO SINOPTICO - HISTORICO - MUSICAL
Y
REPERTORIO CLÁSICO,

COMPUESTO Y DEDICADO

AL SR. D. HILARION ESLAVA,

Maestro de la Real Capilla de S. M., profesor é inspector del Real Conservatorio
de Madrid, Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III, etc.

FOR

JOSÉ FLORES LAGUNA.



MADRID:

IMPRESA DE LA ESPERANZA, Á CARGO DE D. ANTONIO PEREZ DUBRULL
Calle del Pez, núm. 6, pral.

1862.

GUIA GENERAL

NOTAS Y RESEÑA DEL

CUADRO SINCRÓNICO-HISTÓRICO-MUSICAL

DE ESPAÑA

REPERTORIO CLÁSICO

DE LAS NOTAS QUE SE HALLAN EN EL EN AGUJA

COMERCIO Y DISTRIBUCIÓN

AL SR. D. INARION ESTEVA

Materia de la Real Capilla de S. M., profesor de la Real Academia de Ciencias y Letras de Madrid, y de la Real Academia de Ciencias y Letras de Oviedo de S. M., etc.

Esta obra es propiedad del autor,
el que perseguirá ante la ley á quien
la reimprima sin su consentimiento.

JOSE FLORES Y CAJAL
MADRID

1883

CUADRO SINOPTICO-HISTORICO-MUSICAL

AMPLIACION

DE LAS NOTAS QUE SE HALLAN AL PIE DE AQUEL.

1.^a Dos diapasones ascendentes, y uno descendente, con los signos griegos usados en la primitiva época. Muchas son las combinaciones que se hacian para espresar los sonidos, variándolos cuando eran para voz á cuando eran para instrumento; estas combinaciones se aproximaban al número de 1,600, habiendo tenido que abandonar este uso por la gran complicacion. Se dividian en tres clases, constituyendo escala grave, media y aguda; usando para esto de las palabras, v. gr., *hipophrigii*, *phrigii* é *hyperphrigii*, etc. Los signos aquí presentados son los menos recargados de señales y letras del alfabeto griego, hebráico, frigio, etc. (que era del que se componia), los cuales convienen con el *bidiapason* ó *bisdiapason* del Dr. Boecio (ejemplo 24), iniciales de San Gregorio (ejemplo 6.^o), cuerdas y exacordos (ejemplos 16 y 19, siglo v): en los citados ejemplos se usa el género diatónico, del cual no hay autor que explique su antigüedad; mas por lo que respecta al cromático (1) y enar-

(1) En la práctica antigua señalaban los medios tonos en la escala cromática con cuerdas de distinto color, tomando este nombre de la palabra griega *croma*, significado de color. (Don Pedro Cerone, Nassarre, etc.)

mónico, se puede decir que del primero fue inventor Timoteo, tres siglos y medio antes de Jesucristo; y del segundo Olimpo, un siglo despues. La invencion de la música se atribuye á Túbal y Pitágoras; de iguales pruebas se valieron los dos, esto es, con los golpes de cuatro martillos de distinto peso dados sobre el yunque de una fragua; Túbal, antes del diluvio, y Pitágoras, despues; seis siglos antes de Jesucristo (segun los Santos Doctores, y Sócrates, Boecio, etc.) concluye este ejemplo con el diapason descendente.

2.^a Canto llano, otros signos griegos con letra.

3.^a Signos griegos que ocupan ocho espacios, considerándolos como llaves para los sitios donde está colocada la letra: esta se ve en tres distintas direcciones, y se la hacen guiones de tres clases, destinando á cada letra el suyo. Al tono del primer canto llano, lo llamaban *protus*; al del segundo y tercero, *tetrardus*; véase el ejemplo 25, que es de los cuatro tonos antiguos.

4.^a y 5.^a *Ave María*, tomada del rezo muzárabe, 4.^o tono gregoriano. *Alleluia*: esta forma un canto ligero y florido sobre el 5.^o tono. (El testo se ve en el *Repertorio clásico musical*, 1.^a colección, núm. 3.)

6.^a Letras dispuestas por el Papa San Gregorio el Magno (siglo vi, ejemplo 24), con las que se solfeaba en las dos escuelas que el Santo fundó y dirigió en Roma, distinguiendo los sonidos graves con las mayúsculas, los agudos con minúsculas, y los sobreagudos con las dobles minúsculas; para suplir la falta del tetrágrama, cuya invencion fue posterior. Tambien se adoptó en esta misma época la notacion del canto llano sobre una sola línea, siendo ya encarnada ó azul; el color de la 1.^a señalaba la llave de *fa*, y el de la 2.^a la de *do*; tambien ha sido usada la escritura de la música en una sola línea con la llave de *A-lamire*.

7.^a, 8.^a y 9.^a Invencion del tetrágrama y de las dos

llaves primitivas, usando para indicar estas de la variacion de color en una de las líneas del tetrágama, segun quisieran denominarla, ó bien indicándolas con la *F* y *C* adoptadas por San Gregorio. (Su *Práctica*, núm. 4, *Repertorio clásico musical*.)

10. Grupo de claves literales y numerales.

11. Notacion literal, segun el P. Mabillone, usadas entre el siglo viii al ix, sin fijar las letras ó signos, en raya ni espacio; cada sílaba está unida á su signo con el guion que de ella parte, ligándose de igual modo aquellas, cuando no varian de sílaba. (Primer tono.)

12. Canto llano sin clave ni líneas, compuesto de *Alphas* y cuadrados, en grupos de dos, tres ó mas notas. (Tomado del rezo de Santa Catalina.)

13. Las cinco figuras musicales, tomadas de los griegos para el arreglo del canto de órgano. (Siglo xiv.)

14. Las mismas figuras reformadas, y variado el valor de la última, á las cuales añadieron dos, una con doble valor que la longamájima, y la 2.^a con valor cuádruple de la longamayor.

15. Otras seis figuras puestas en práctica despues. (*Guia general*, regla 8.^a)

16. Exacordo, ó escala de seis sonidos, compuesta por Guido Aretino (ó Gui d'Arezo, siglo xi), cuyo fundamento fue el himno de San Juan que se ha colocado en la *Mano musical* dispuesta por este.

Nótase que la formacion del exacordo está dispuesta de manera que los tres primeros signos *ut*, *re*, *mi*, se han tomado de la última sílaba de los signos nacidos de las iniciales de San Gregorio, *C-sol-fa-ut*, *D-la-sol-re* y *E-la-mi*, y los tres restantes *fa*, *sol*, *la*, de la 1.^a de los siguientes signos nacidos de las mismas iniciales, que son *F-fa-ut*, *G-sol-re-ut*, y *A-la-mi-re*, que todas constituyen el exacordo, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Para cumplir el diapason ascendiendo, se hacia mutanza en el 6.º sonido, diciéndole *re*, y descendiendo, *la*, repitiendo esta en la 3.ª (Véase el ejemplo 22.)

17. Siete signos de las voces de la escala, en los que se marca la analogía que guardan entre si. (Ejemplo 19.) *G-sol-re-ut*; con *Sol-re-ut*; *C-sol-fa-ut*, etc., formando las emanaciones en ellos.

18. Orden de las iniciales de San Gregorio, unidas á los signos de Guido, con los seis que este aumentó; á saber: la *gama* griega por bajo del *A*, y las cinco restantes sobre el *aa* ó *nete-hiperboleon*, mas otras *ff*, las que completan las tres octavas, que se distinguen llamándolas notas graves, agudas y sobreagudas, ya esplicadas en la 6.ª nota y marcadas en el ejemplo 19. Los números que al lado de cada signo se han colocado, sirven para que con facilidad pueda aprenderse.

Los antiguos no pasaban á otro estudio sin saber el mecanismo de la mano musical al derecho y al revés de memoria. Véase el *Himno* de San Juan, de donde este autor formó su exacordo, tomando la primera sílaba de los seis primeros pies, los que fueron acomodados al canto llano, guardando igual forma y con la precision que la citada escala pide. (Mayor esplicacion y una acertada composicion del Sr. Salazar, maestro de Capilla de la catedral de Búrgos, se ve en el núm. 4.º del *Repertorio clásico musical*, primera coleccion.)

19. Sistema máximo. Se presentan: 1.º, las 15 cuerdas antiguas; 2.º, las 21 modernas, llamadas tambien claves universales: señalando las seis cuerdas aumentadas con rayas mas fuertes, las cuales quedan esplicadas en la nota 18.ª; 3.º, iniciales de San Gregorio, marcándolas como se ve en la 6.ª nota; 4.º, los exacordos producidos de las siete emanaciones, naciendo de cada una de estas la 1.ª nota para formar aquel; 5.º, las tres propiedades *b* duro, ó becuadro,

natura, y *b*; 6.º, las tres claves regulares; 7.º, los cuatro tetracordos naturales que componen el bidiapason, mas el quinto accidental, el cual dió lugar á la invencion del *b* duro. (Ejemplo 63.) El bemol la tuvo para evitar la dureza de la 4.ª de tritono, producida de *fa* á *si*; 8.º, la formacion de los tetracordos; 9.º, los nombres con que se conocian; 10, la lira de Pitágoras, compuesta de ocho cuerdas, y la de Mercurio, de siete, que unidas formaron el bidiapason.

Cada una de estas quince cuerdas tenia un nombre propio, que por su órden pasamos á referir: *proslambanomenos*, *hipatehipaton*, *parhipatehipaton*, *lichanoshipaton*, *hipatemeson*, *parhipatemeson*, *lichanosmeson*, *mese*, *paramese*, *tritediezeugmenon*, *paranetediezeugmenon*, *netediezeugmenon*, *tritehiperboleon*, *paranetehiperboleon* y *netehiperboleon*: á estos nombres corresponden otros tantos que posteriormente llamaron: el de la 1.ª, adquirida; 2.ª, suprema de las supremas; 3.ª, casi suprema de las supremas; 4.ª, mostrador de las supremas; 5.ª, suprema de las medianas; 6.ª, casi suprema de las medianas; 7.ª, mostrador de las medianas; 8.ª, mediana; 9.ª, casi mediana; 10.ª, tercera de las apartadas; 11.ª, penúltima de las apartadas; 12.ª, postrera de las apartadas; 13.ª, tercera de las escelentes; 14.ª, penúltima de las escelentes, y á la 15.ª, postrera de las escelentes: con estas cuerdas distinguieron cada uno de los cuatro tetracordos naturales y el accidental; formándolos el 1.º y 2.º de la 2.ª á la 5.ª y de la 5.ª á la 8.ª, para que tuviesen su principio en semitono cantable (hoy natural), y les daban el nombre que correspondia á las cuerdas inferiores de los mismos, esto es, *hipaton* y *meson* el 3.º y 4.º Desde la 9.ª á la 12.ª, y de la 12.ª á la 15.ª se llamaban *diezeugmenon* é *hiperboleon*, tomando el nombre de la superior de ellas: el tetracordo accidental tenia su formacion desde la 8.ª á la 11.ª cuerdas; pero haciendo

uso del *b* en la 9.^a para buscar el semitono, llamando á este tetracordo accidental *sinemenon*.

20. Forma y sitios de las llaves, advirtiendo que la de *sol* en 4.^a línea se usa para el género de composiciones enigmáticas, y se debe entender que las líneas de la pauta empiezan á contarse de arriba abajo, observando lo mismo para la de *do* en 5.^a y la de *fa* en 2.^a (1).

21. Claves antiguas: las primeras van del grave al agudo, las cuales marcan las siete emanaciones, siendo de la primera la *gama*, etc.; las propiedades la de *sol*, clave de becuadró; la de *do* de natura; y de bemol la de *fa*. Las principales son las tres que hoy se practican, y las numerales las que se usaron antes de Guido; la de *fa* figurada con un 3, y con un 2 la de *do*.

22. Escala diatónica natural con mutanza, ascendiendo y descendiendo (nota 16.^a), fijándose en la figura cuadrada.

23. Idem idem; mas por ser tono de bemol se dice *re* en la 5.^a figura, la cual va marcada de la misma manera que el ejemplo anterior.

24. Bidiapason ascendente, que Boecio nos presenta de los antiguos (siglo v), de cuyas iniciales parten varios arcos; en la primera mitad, el 1.^o de estos señala el diapente (la 5.^a), el 2.^o el diatesaron (ó 4.^a), para formar la 8.^a ó diapason por otro 3.^o Siguen otros tres mas, iguales á estos en la 2.^a octava, y se ve que parte un 7.^o abrazando al diapason y diatesaron (ó la 11.^a); estension marcada al protus ó primer tono primitivo, y otro 8.^o cierra el bidiapason. En la segunda mitad señala estas mismas distancias, pero descendiendo, variando únicamente en el arco 7.^o que

(1) Las llaves de *sol* en 1.^a y 3.^a línea, no están aceptadas por la generalidad, á causa de que, sin salir del pentágrama, hallamos la de *fa* en 4.^a, y *do* en 1.^a, producidas por las anteriores, de lo que resultan dos llaves con destino á un solo objeto, y lo propio sucede con la de *fa* en 5.^a, que vamos á parar á la de *sol* en 2.^a

marca el diapason y diapente ó 12.^a; pero si quieren tomarse las distancias de este ascendiendo, como se hizo en la primera mitad, nos da la 4.^a en el primer arco, despues la 5.^a, etc., y no es propio vaya á principiar la 12.^a en la 4.^a del bidiapason, teniéndole en la final, donde vuelve á empezar el nuevo. (Se observará que las iniciales colocadas en estas dos escalas están como si bajasen, para lo que advierto se vea el 19.^o ejemplo, donde se prueba que es lo contrario.)

25. Estension del diapason y diatesaron, correspondiente á cada uno de los cuatro tonos primitivos, y division que de estos hizo San Gregorio, formando los ocho (1).

26. Las figuras del canto llano usado sobre una sola raya sin llave. (Gonzalo Martínez Bizcargui, siglo xvi.)

27. Canto llano usado en el tetrágrama (4 rayas): habiendo dos ó mas figuras unidas ascendiendo el canto, se toma desde la mas grave, y descendiendo desde la mas aguda hasta la última. Sirve esta advertencia para la nota anterior (ó 26.^a). Las figuras de cuerpo prolongado son *alphas*: contienen un sonido donde principia y otro donde concluye. Al fin de las pautas se halla una pequeña figura, que es el guion, la cual anuncia la 1.^a del renglon siguiente (la práctica se ve en todas las piezas del *Repertorio clásico musical*): esta antifona sirve de introduccion al canto llano para entonar el salmo; algunas frases que se han suprimido van señaladas con una *etc.*

28. Música plana (2) (asi se llamaba en la antigüedad). Primer tono: aunque la llave de este propiamente escrito se sabe es la de *fa*, y aquí le hallamos con la de *do*, se puede considerar que le falta la primera raya á la pauta, y nos da la llave que se ve, otra de *fa* en 3.^a

(1) La figura negra hallada en estos tonos sirve para marcar el final; primero al antiguo, y despues á los modernos.

(2) Boeciana, gregoriana ó guidoniana.

El sistema de letra , solo colocado en este y siguientes tonos , está muy oportunamente puesto, por la facilidad que para el principiante tiene al ir diciendo lo que entona; así se practicaba en los primeros años del siglo xvi (igual se usa hoy, aunque destinado á otro objeto : véase el ejemplo 69).

26. Segundo tono; en el pentágrama, abreviada la letra con solo el final y canto propio mas esencial.

30. Tercero y cuarto, figurando las sílabas de dos sonidos con *alphas*. (Nota 27.^a)

31. Se hace uso del cambio de llave al pasar á otro renglon.

32. En este canto llano se da como presente el *b* del *si*; 6.^o y 7.^o tono , con su canto llano propio.

33. Octavo tono, presentando el final con el *Evovae*, usado en los siglos xiii al xvi. En vista del corto espacio de que se dispone, se ha creido conveniente no traer los tonos irregulares, los mistos y demas, puesto que hay facilidad de adquirir los métodos modernos de Navas, Romero, Perez, Aranguren, etc.

34. Figuras llamadas *alphas*, *longas* y *breves*: otras pequeñas breves hay para indicar el principio de alguna frase, las que se miden al caer la parte alta del compás; este es binario, aunque en esta época no se marcaba con el gran rigor que hoy, de manera que se cantaba *ad libitum*; la llave es de *fa* en 4.^a, y su tono sexto. (Siglo xiii.) Este sabio Rey fundó en la universidad de Salamanca la primera cátedra musical que se conoció en Europa; fueron doctores de ella D. Francisco Salinas y otros varios, siendo el último el maestro Doyagüe, los cuales gozaron iguales privilegios que los de otras facultades.

35. Combinacion de los compases. Resulta á veces hallar una composicion con indicios iguales á los que se presentan, haciendo al 2.^o disminuir los valores de las figuras

en mitad, 4.^a, 6.^a y 8.^a parte de lo que naturalmente tienen; los que han de ser marcados por el indicio primero de estos. (Véase el núm. 4.^o del *Repertorio clásico musical*.)

36. Género *multiplex*. No hemos presentado ejemplo alguno de este, por juzgar ser suficiente para comprenderle la reducida definición que de él vamos á dar. Consiste en que la unidad entra en él tantas veces como el número que está sobre la misma: indica, v. gr., $\frac{2}{1}$ » $\frac{7}{1}$, etc. En el primer ejemplo está dos veces contenida la unidad, y siete en el segundo.

El género *multiplex* superparciente, de mas complicacion que el anterior, deberá tenerse mucho cuidado con la composicion de las palabras que indican las diversas proporciones; estas se llaman dupla, tripla y cuádrupla, que constituyen el elemento principal de la combinacion, á la cual se añaden las palabras *superbi*, *supertri*, ó *supercuatri*, que indican las veces ó partes de unidad que se han de añadir á la primera combinacion para formar el todo de la proporcion. Si la proporcion es *dupla superbiparciente* tercia, el número inferior estará contenido en el superior dos veces, mas *dos unidades del tres*; si fuese *dupla supertriparciente* cuarta, lo estará las mismas dos veces, mas *tres unidades del cuatro*: de forma que si fuera la *cuádrupla supercuatriparciente quinta*, el número inferior estará contenido en el superior cuatro veces, mas *cuatro unidades del cinco*. Convertidos estos guarismos en figuras de una misma especie, diremos se ejecutaban á la vez las cinco del último ejemplo, mientras las 24 del mismo; ó de otro modo explicado, el bajo llevaba un canto llano que representaba el número inferior, mientras el tiple ú otra voz, una melodía en figuras que correspondian al número y especie marcados: conociéndose generalmente este género con el nombre de *Canto llano sobre tiple*, ú otra voz *ad libitum*.

37. Grupo en el que se declara el fundamento de las cinco figuras llamadas de canto de órgano, canto figurado

ó canto mensurable, por Muris. Siglo xiii. (Véase la 8.^a regla, *Guía general*.)

38. Llaves altas en que hallamos las composiciones antiguas.

39. Llaves bajas. (Su práctica, *Repertorio clásico*, números 1.^o, 3.^o, y esplicacion, regla 5.^a de la *Guía*.)

40, 41 y 42. Figuras y sus pausas, los diferentes casos en que varían de valor. (*Guía*, reglas 2.^a, 3.^a, 4.^a, 6.^a y 8.^a, y prácticas, números 1.^o, 3.^o, 4.^o, 6.^o, 7.^o, 8.^o y 12.^o, *Repertorio clásico*.)

43. Las 16 maneras con que se declara la perfeccion de las cuatro figuras mayores, sus nombres antiguos y señales que las marcan. (Regla 8.^a, *Guía general*.)

Para la perfeccion de la máxima sola, se halla el círculo y el 2 repetido; para solo la longa, el círculo y el 2; para la breve, el semicírculo y el 3; y para la semibreve, el semicírculo con punto en el centro; combinándose estas señales según las figuras á que se da la perfeccion, habiendo caso en el que la máxima contiene un número de figuras casi fabuloso. (Véase el núm. 6.^o, y en él hallamos vale dos mil trescientas cuatro semifusas. Regla 3.^a, *Guía general*.)

— Cuando el tiempo es binario, entiéndase que es compás por entero. (Regla 1.^a, *Guía general*.)

44. Figuras y señales de perfeccion, usadas con posterioridad. Estas ya se colocaban en el pentágrama, conservando el círculo y semicírculo, y sustituyendo las pausas de breve y de longa con números. Las cifras que se ven encasilladas marcan para las cuatro figuras mayores el número de compases que contienen, ya sean ó no perfectas; y á la mínima se la declara el número de las que se compone un compás: esta figura no entra en el número de las perfectas; siendo negra se conserva mínima: mas tarde tuvieron su invención las restantes que hoy usamos (semiminima, hoy semiminima, corchea, semicorchea, etc. Regla 8.^a, *Guía ge-*

neral). Se hallan colocados fuera de este pequeño cuadro cuantitativo números correlativos desde el 1 al 16, con los que se puede más fácilmente hallar el valor de las perfecciones, así como con mas seguridad venir en conocimiento de los binarios y ternarios, entendiendo el primero por compás entero ó á la breve (*Guía general*, regla 1.^a); así tambien hemos marcado con números de doble cantidad á continuacion de los primeros para hacer el compás menor ó compasillo, los que se separan con la línea curva.

45, 46, 47, 48 y 49. Los cuatro puntillos, su aplicacion y colocacion. Hay aun uno mas: el de trasportacion, el que no tuvo particular uso. (Regla 4.^a, *Guía general*; y *Repertorio clásico*, números 1, 4, 6, 7, 8 y 12.)

50. Las tres llaves hoy conocidas á sus distancias y en sus respectivos tetrágramas. (Viene su uso del siglo xi.)

51. Composicion del maestro D. Francisco Guerrero. (*Repertorio clásico*, núm. 5.^o, *Guía general*, regla 12.)

52. Composicion en la que funcionan las llaves en sus siete posiciones. (Su práctica, *Repertorio clásico*, números 3.^o, 9.^o y 10.^o) Véase la obra por el P. Louis Girod, cap. x, pág. 50, traduccion y publicacion en Madrid, por D. Pedro Herrero.

53. Solo al Santísimo; composicion con bajo numerado. (Siglo xvi, *Repertorio clásico*, núm. 12.) Para comprobar la certeza en las comparaciones de valores de las figuras anteriores con las modernas, se presenta por separado la composicion, cuya esplicacion se ve en la *Guía general*, continuacion del núm. 12.)

54. Cifra para guitarra y canto, de D. Miguel de Fuenllana. (Siglo xvi.) Los números de mayor tamaño son encarnados en el original, los que señalan el canto; las figuras colocadas sobre las cuerdas marcan el valor de las cifras; dando el de la última á las que siguen interin se presenta otra nueva, la cual marca otro distinto valor

(*Orphemica Lira*, pág. xcv): en la citada época se hacia uso de este instrumento para todo género de música sacra; y así del mismo modo hallamos un *Pange lingua*, una misa, un motete, que un responso ó leccion de difuntos, como un estrambote, y cualquiera otra composicion con acompañamiento como el presentado.

55. Cifra para guitarra por D. Matías Jorge Rubio, en 1860: el valor de las figuras lo marcan las líneas que cruzan por las cifras: la que no tienen ninguna, se considera ser una negra: teniendo una, es corchea: habiendo dos, doble corchea, etc.: en la ordenanza militar española el movimiento para esta marcha, segun el metrónomo de Maelzel, es 50 á 54 blancas (1), y se le dice paso regular; para redoblado, de 96 á 104 blancas en los regimientos de línea, y en los ligeros 116 á 120; habiéndole acelerado los cazadores de Madrid á 150 pasos de 5 pies por minuto.

56 y 57. Escalas en modo menor, en el órden seguido por los antiguos, resultando ser alterada la 6.^a ascendiendo. La clave de *do* la fingian para cantar natural. (Véase la esplicacion de los trasportes y grupo de las llaves en la lámina adicional.) La segunda de estas escalas altera tambien la 7.^a, que es como hoy se practica.

58. Cambio de nombres dados á los sonidos: el *bi* ó *ni* del 7.^o se hizo entre el siglo xv al xvi, que á primeros del xviii se le dijo *si*.

59. Sistema seguido en el Real Conservatorio de Música de Madrid, y en los del extranjero. (Véanse las obras de texto, detenidamente esplicadas.)

60, 61, 62 y 63. Los ejemplos 1.^o y 19, y esta práctica, esplican que Guido dió aplicacion al becuadro y bemol.

64. Las clavetas, práctica de los modernos, para evitar líneas adicionales.

(1) Siguiendo la nomenclatura moderna dada á las figuras, decimos *blanca* á la mínima. (Ejemplo 59.)

65. Llaves modernas y estension marcada que se les pide hoy á las voces.

66. Graduacion para el movimiento de los aires con que se marcan las composiciones, segun el metrónomo de Maelzel. Figuracion moderna de los tiempos ó compases, y sus divisiones, comparados con el que se conocia por metrónomo antiguo. (Segun Franquino, en el siglo xv.)

67. Preséntase desde la figura mas tenida ó de mas valor, hasta nuestra semifusa, descendiendo gradualmente sus valores. Las once que se hallan separadas pueden tener aplicacion en el dia para servir de pedales, como se dejan ver en muchas composiciones religiosas y teatrales, y aun en infinitos casos para el todo de la ejecucion, lo cual se demuestra prácticamente viendo la composicion del maestro Verdi, tomada de una de sus últimas óperas. (*Repertorio clásico musical.*)

68. Puntillo ó adiccion de valor que señala mitad mas de tiempo á la figura, cualquiera de ellas, y la sustitucion por el ligado. Señales modernas para marcar los grandes silencios, indistintamente para todos los valores. (Nota 59.)

69. Sistema planteado de real órden para la enseñanza general en todo el reino, del que fue su inventor el ilustrísimo Sr. D. José Montesinos, perfectamente conforme con el seguido en el siglo xvi. (Véase el ejemplo 28.) Con lo que se prueba evidentemente que á toda clase de seres habla la música, y facilita lo que no es posible con la palabra (1).

70. Método aprobado y mandado practicar de real ór-

(1) Aquí llamamos la atencion para dar noticia de un orga-
nillo presentado en la esposicion de Paris en 1858 por su autor,
M. Bintz, al que le ha sido concedido privilegio, y consta de un
solo registro, en el que están las canciones de la enseñanza, á
cuyos sonidos se van presentando las bolas de las letras, las sí-
labas, la geometría, etc., todo muy útil, tanto mas, por cuanto
que proporciona mucha facilidad su manejo.

den para la enseñanza de los alumnos del colegio de ciegos de Madrid. Invencion del Sr. D. Gabriel Abreu, profesor del mismo (tambien ciego); la cual práctica produce rápidos y seguros conocimientos, tanto teóricos como prácticos. (Véase su *Sistema.*)

GUIA GENERAL Y REGLAS
 PARA EL
CUADRO SINOPTICO-HISTORICO-MUSICAL

REPERTORIO CLÁSICO.

Al presentar á los amantes de las obras clásicas esta pequeña coleccion, debemos advertir que está muy lejos de nuestro pensamiento suponer damos un repertorio completo de cuantas bellezas encierran nuestras catedrales. Tan convencidos estamos de lo contrario, que principiámos por suplicar se nos dispense la falta de ilacion y sucesion lógica que se observarán en las reglas que á continuacion insertamos; pero como nuestro ánimo sea solamente hacer un ensayo, y como tambien no nos haya sido posible adquirir obras que reuniesen á su pequeña estension los requisitos esenciales á la perfeccion del método, nos hemos visto precisados á adoptar la forma empírica que se observará; si bien esperamos que nuestros constantes esfuerzos y asiduo trabajo nos proporcionarán al fin los medios necesarios para presentar una publicacion que contenga todo cuanto mas bello y correcto veamos de este género, á la vez que la buena y perfecta sucesion tan necesaria para la claridad del método. Con esta esperanza emprendemos esta publicacion, para cuya inteligencia damos las siguientes reglas:

REGLA 1.^a *Compás mayor* (1). Con este nombre ó el de compás por entero, distinguian los antiguos el de dos movimientos: para indicarle, usaban un círculo perfecto con una vírgula ó raya perpendicular que atraviesa por el centro y tambien el semicírculo. Es una impropiedad llamar *tiempo* al compás; porque antiguamente *tiempo* se llamaba á la *breve*; y cuando se queria esplicar la duracion que debian tener las figuras, se decia, *division ternaria* ó *binaria*. En compás mayor una breve (2) (ó tiempo) le ocupa todo; las otras figuras, como es bien sabido, siguen correlativamente en valor.

Tenian tambien otro compás, que se marcaba como el anterior con dos movimientos, *dar* y *alzar*, al cual denominaban *compás menor* (3). Este compás se figura con semicírculo y vírgula perpendicular y sin ella, ocupando una semibreve todo el compás, y siguiendo las demas figuras el orden correlativo. Han padecido, en nuestro concepto, los compositores antiguos algunas distracciones, por quanto se observa nos presentan el *compás mayor* marcado indistintamente con tres clases de señales, diciéndole *compás mayor* lo mismo al que incluye una breve que al de una semibreve, y marcados todos con dos movimientos, dar y alzar; entre todos estos, el verdaderamente conforme con su nombre y reglas dadas por autores respetables, es el que el maestro Meyerbeer nos presenta en varias composiciones incluyendo una breve al compás, y así debe ser en realidad: dándonos de este modo el autor de tan merecida reputacion la idea y distincion de *compás mayor* y *compás menor*:

(1) Tambien se llama compás largo, á la breve, per dimidium, total. (*Cerone*, lib. viii, cap. xx.)

(2) Esta fue la primera figura que se inventó y de la que parten todas las demas, ya sea por multiplicacion, ya por division. La llamaban madre de todas las figuras.

(3) Le llamaban tambien prolacion, compasillo, compasete, compás comun, á la semibreve. (*Cerone*, lib. ii, cap. lxxvii. *Roe del Rio*, cap. iv y v.)

la que no dudamos admitir, porque este y todos los grandes talentos, cuando hablan, tienen razones poderosas y concienzudas para sentar su opinion. En la *Gaceta de Milan*, año V, núm. 5, se encuentra un madrigal con la señal de compasillo, ajustando una breve á cada compás, hecha esta composicion en el siglo xvi. De esta misma época, aunque del género enigmático, podrán verse otras que reunen idénticas circunstancias en los números 3.º y 4.º del *Repertorio clásico musical*.

REGLA 2.^a *Compás ternario*. Division á tres movimientos, ó sea *division mayor ó menor*, llamadas una y otra *proporciones*. Cuando la breve vale tres de su inmediata (1) se llama *proporción mayor*, y cuando esto acontece con la semibreve, *menor*. En la mayor componen tres semibreves un compás, y se llama figura perfecta la breve ó *tiempo*; y en la menor, tres mínimas (2) componen un compás, siendo figura perfecta la semibreve (ó *prolacion*): la máxima y longa tienen doble valor que aquellas, y valen tambien doble que la perfecta por el orden explicado segun les corresponde; las pausas valen lo mismo que las figuras.

REGLA 3.^a *Tiempo y prolacion perfectos* (3). El primero es perfecto, siempre que la señal de division ó compás la hallamos figurada por un círculo perfecto; conservando dicha perfeccion siempre que sea su forma natural (blanca), y siguiéndola otra igual ó su pausa (4). Pierde una tercera parte de valor: 1.º, cuando va seguida de figura ó pausa menor; 2.º, cuando es toda negra; siendo bicolorada (5)

(1) Figura inmediata, se entiende nombrándolas por su orden correlativo, v. gr., breve, semibreve, mínima, etc.

(2) Se la dió este nombre por ser la de menos valor de las cinco primitivas, y la última. (*Cerone*, lib. II, cap. LXVI.)

(3) La division y sus valores, regla 2.^a

(4) Una barrita que ocupa un espacio, es de breve; si está debajo de la raya, semibreve, y si está sobre esta, mínima. (*Cuadro sinóptico*, ejemplo 41.)

(5) Mitad negra y mitad blanca, con la forma de breve ó semibreve. (*Cuadro sinóptico*, ejemplo 42.)

pierde la sexta parte, y por lo tanto queda imperfecta; en cuyos casos puede hacerse uso del puntillo de aumentacion, no siendo el principio de esta en parte fuerte del compás.

Las cuatro figuras mayores máxima, larga, breve y semibreve, en tiempo binario, pierden la cuarta parte de su valor siendo totalmente negras, y la octava cuando son bicoloradas. Se perfeccionan (1) las ya esplicadas por medio de barritas, círculos, etc., siendo blancas totalmente.

Las figuras bicoloradas han sido usadas en todas épocas, y entre las varias y poderosas razones que hubo para esta práctica, es una la de que, por este medio, se da mucha fuerza á las palabras acentuadas. Encuentro por lo mismo de suma importancia su aplicacion, y esto lo prueba el hecho incontestable de verlas representadas en muchas de sus producciones por dignos y respetables autores modernos, así españoles como extranjeros, contándose entre ellos el Sr. D. Hilarion Eslava, actual maestro de la Real Capilla de S. M. Católica, quien las usa, especialmente en las del género fúnebre: el maestro D. Jaime Nadal y el maestro Rossini, en el tiempo binario y ternario; el maestro Donizetti, en determinadas óperas: así tambien Bellini, Meyerbeer, Mercadante, Verdi, Fetis y otros varios, las han usado en muchas de sus obras.

Hay otro género de alteracion que advertir, y es el de las plicas (2). Se emplean estas en tiempos binarios y ternarios; la figura cuadrada que la tiene (sea sola ó en grupo) es longa, ya gire para arriba ó para abajo, con tal que esté á la derecha; y hallándose á la izquierda, es breve si gira

(1) La máxima llega á componer el número de 2,304 de nuestras figuras usuales. (*Cuadro sinóptico*, ejemplo 43, 6.º caso.)

(2) La plica es una línea corta perpendicular que tiene su principio en la primera nota de las ligadas, á la derecha ó á la izquierda, para arriba ó para abajo.

hacia abajo; y semibreve (1) girando hacia arriba: tambien suelen usarse negras estas figuras.

Dos cuadradas ligadas descendentes sin plica tienen valor de longas; estas mismas ascendentes, de breve; con plica á la derecha y descendentes, son longas; la figura cuadrada que se prolonga mas de lo que ordinariamente observamos en las breves y longas, con plica ó sin ella, es máxima.

La figura *alphada*, cuya esplicacion se da en la 7.^a regla, toma su valor con arreglo á la plica que regularmente tiene: 1.^o, cuando es á la parte alta é izquierda, ascendente ó descendente, figura una semibreve al principio y otra al fin; 2.^o, cuando á la parte baja dos breves, como ya se ha dicho; y 3.^o, cuando es descendente y sin plica, ambas notas tienen valor de longa (2); estando al contrario, son breves.

En la prolacion perfecta se observan iguales reglas; con la diferencia de que la figura perfeccionada es la semibreve, la que se señala con un semicírculo y un punto en el centro: tambien se halla figurada con semicírculo y un $\frac{3}{2}$ á veces; otras con forma de compás mayor y un 3; pero sirven las reglas esplicadas antes, sin mas variacion que en vez de seis mínimas que entran en el compás de proporcion mayor, en este (ó sea la prolacion perfecta ó proporcion menor) solo entran tres.

RECLA 4.^a Para volver á la perfeccion, el tiempo y prolacion que se imperfeccionaron en los casos esplicados en la regla 3.^a, se usa del puntillo de perfeccion (3), colocándose sobre la figura que se imperfeccionó. Hay otros cuatro pun-

(1) No se consideran por semibreves pasando el grupo de dos; pues la tercera es breve si sube el canto, y longa si baja. (*Cerone*, lib. VIII, cap. I.)

(2) Este valor juzgo es el mas propio, aunque por equivocacion tal vez se halla en el *Cerone* un ejemplo con otros valores.

(3) En la antigüedad estaban puestos en práctica cinco puntillos: 1.^o de aumentacion, 2.^o de perfeccion, 3.^o de alteracion, 4.^o de division, y 5.^o de trasposicion.

tillos (1), cuyo efecto es: el del 1.º, aumentar á la nota que le tiene mitad mas de su valor, como hoy le usamos (2), el 2.º queda ya esplicado; el 3.º tiene su colocacion en medio de dos figuras menores, á la parte baja, que se hallen con figura mayor antes y despues, dando doblado valor á la segunda de las menores; este se usa solamente en la proporcion mayor: el 4.º se coloca entre dos figuras menores á la parte alta, las cuales han de tener tambien figura mayor antes y despues; este puntillo no aumenta ni disminuye el valor de las figuras, pero sí evita que la 1.ª de las mayores quede imperfecta por seguirsela menor, como se esplica en la regla 3.ª, y el 5.º, llamado de *transportacion*, fue su uso muy escaso, y las mas veces su efecto le causaba yendo unido al de division (ó 4.º).

REGLA 5.ª *Llaves altas y bajas*. En las primeras, la parte de *triple* está escrita con la llave de *sol* en 2.ª línea; *alto*, con la de *do* tambien en 2.ª línea; *tenor*, con la de *do* ó *fa* en 3.ª, y *bajo*, con la de *do* en 4.ª ó *fa* en 3.ª En las segundas, al *triple* se le escribe con la llave de *do* en 1.ª línea; *alto*, *do* en 3.ª, *tenor do* en 4.ª, y *bajo*, con la de *fa* en 4.ª Al ejecutar estas obras es necesario trasportarlas una cuarta baja, lo que debe tener en consideracion el organista que prepara el tono á las voces, el bajonista, ó cualquier otro instrumentista que las acompañe; resultando que si hallamos una obra escrita con las llaves altas en 5.º tono, ó sea *do* mayor, habrá de hacerse el transporte colocando las bajas y un sostenido, lo cual da un octavo tono ó *sol* mayor.

REGLA 6.ª *Accidentales*. En los tonos de bemoles, cuando se queria hacer natural la nota alterada desde la forma-

(1) *Cuadro sinóptico*, ejemplo 45.

(2) Tambien se encuentran casos en que se aplica, en tiempos ternarios, á figura alterada de color (negra), á la cual da la tercera parte del valor que perdió; pero para aplicarle no ha de hallarse dicha figura á principio de compás.

cion, se hacia uso del sostenido, y lo contrario cuando era tono de sostenidos: otras veces se colocaba el bemol ó sostenido á continuacion de la llave para la nota ó notas que se hallasen en todo aquel renglon, volviendo á presentar el siguiente sin ningun accidental, por no ser necesario. El *beduro* ó *becuadro* no tenia la aplicacion continua que hoy, por desconfianza de que se pudiese pasar sin hacerle, y acudian al solo efecto de subir ó bajar la nota simplemente.

REGLA 7.^a *Del Alpha* (1). Se da este nombre á una figura cuadrilonga é inclinada, que señala dos notas, una donde principia y otra donde termina, y se coloca indistintamente en las líneas y espacios del pentágrama; siendo su valor variable, segun queda explicado en la 3.^a regla.

REGLA 8.^a *Máxima, ó modo mayor: longa, ó modo menor: breve, ó tiempo; y semibreve ó prolocion.* Con este nombre se conocian en la antigüedad. De estas cuatro figuras, las dos primeras se perfeccionan por medio de unas barritas ó pausas de breve, las cuales se colocan á continuacion de la llave. Indican la perfeccion de la 1.^a figura tres de estas barritas que ocupen dos espacios del pentágrama; para la 2.^a dos que ocupen un espacio mas; y para las dos reunidas otras tres barritas, pero que ocupen tres espacios: la perfeccion de la breve con el círculo perfecto, y la de la semibreve con el semicírculo y un punto en el centro; pudiendo ser ambas perfectas con el círculo y punto en el centro. (Véase el cuadro del género cuantitativo.)

Otras señales más antiguas hay que manifiestan la perfeccion de las cuatro figuras: con el círculo, semicírculo punto y cifras á continuacion de estos. Con el círculo y dos 2 2, se perfecciona la máxima; con el círculo y un 2, la longa; con el semicírculo y un 3, el breve; y con el semi-

(1) Esta figura se llama así, por lo que se lee en el cap. xxii del *Apocalipsis*, donde Dios dice: *Ego sum Alpha et Omega*, que es principio y fin, lo cual se ve comprobado en ella.

círculo, un punto en el centro y un 2, la semibreve; el semibreve sin punto y un 2, no da ninguna perfeccion, es compasillo ó compás menor. Los griegos usaron solamente cinco por mucho tiempo, á saber: *brevis*, *longa minor*, *longa media*, *longa major*, *longa máxima*. Daban á la primera este nombre por ser la mas breve en valor; la escribian con un puntillo, el cual no interesaba en nada á su duracion; pero sí para denotar que el canto ascendia, y lo contrario cuando carecia de él: á la segunda denominábanla así porque era la menor de las cuatro de su nombre; á la tercera por ser la céntrica de ellas; á la cuarta por tener mas valor que la del centro, y á la quinta por ser en tiempo y cantidad superior á todas. En épocas posteriores se admitieron otras figuras, cuyos valores y formas se ven en el *Cuadro sinóptico-histórico*, ejemplos 13, 14 y 15: su duracion era de uno, dos, tres, cuatro ó cinco compases, por el órden en que van colocadas: á la máxima, longa, breve, semibreve y mínima, las llamaban notas esenciales ó principales; algunos años despues cambiaron las formas de estas figuras y aun el valor de la última, dándola un compás mas de duracion; mas cansados de la melancólica forma que tenían, emplearon otras que eran blancas, figurando como una escalera y unas rayitas, tambien con distintos valores: la mínima, semimínima (1), corchea y semicorchea, á las cuales se les decia croma (2) y semicroma (3), fusea ó fusa, semifusea ó semifusa; á las cinco últimas daban tambien el nombre de *diminuciones* ó *fragmentos de la mínima*, y algunos años despues, notas *diminutivas* ó *secundarias*.

Para entender con mas claridad el efecto de todas las figuras, las marcaron como sigue: *Máxima dormit*, *longa*

(1) Se le daba este nombre por valer la mitad de la mínima, usando de la palabra latina *semis*, que es mitad.

(2) Semimínima figurada, mínima cuádrupla y semimínima menor.

(3) Semimínima mínima, y mínima en óctupla.

recubat, minima ambulat, semiminima currit, croma volat, semicroma evanuit; las que dejó puestas en uso un maestro francés llamado Juan de Muris, por el año 1352, y fueron aceptadas por su elegancia. Las cinco figuras menores no se usaron todas, sufriendo poca alteracion la primera; la segunda y tercera, únicamente el hacerlas de blancas negras; y las dos últimas, ninguna, por no haberse generalizado hasta mediados del pasado siglo; siendo su fundamento en mediados del siglo décimosexto, nombradas por algunos garrapateas y semigarrapateas (1). En el siglo vi se puso en uso el tetrágrama para el canto llano, innovacion hecha por el Sumo Pontífice San Gregorio el Magno; mas para el canto de órgano no se halla nada escrito sino sobre el pentágrama ó en composiciones enigmáticas sobre una sola línea, y estas muy escasas tambien, de lo cual se deduce que la aparicion del pentágrama y de las dos figuras últimas fue casi simultánea. La llave de *do* se figuraba con una línea azul: con otra encarnada la de *fa*, colocada cualquiera de estas en el punto donde se queria que figurase: la de *sol*, en segunda línea, tuvo su invencion con motivo de las cuerdas aumentadas por Guido, siglo xii. (Véase el núm. 19, *Cuadro sinóptico.*)

Tambien ha tenido uso la llave de *Alamire* (enigmática) en una sola línea con accidental.

REGLA 9.^a y *explicacion del cánon*, vado, venio et reddo (2), núm. 1.^o de la coleccion. Para la ejecucion de este cánon no es necesaria observacion alguna respecto á la marcha del primer tiple, alto y tenor: no sucede lo mismo con el segundo tiple, el cual deberá contar las tres pausas de tiempo entero que tiene marcadas, y tomar las notas que si-

(1) Nombre español (segun Eximeno, tomo 1, pág. 51), pero aun en el dia no han llegado á figurar en ninguna composicion.

(2) Cánon cangrizante, regla 12.

guen con la primera letra (1); contará despues las dos pausas de tiempo, volviendo á marchar para atras, aplicando á estas notas la letra del centro: concluidas las notas cuenta las tres pausas de breve, y con la tercera letra dice la misma música que la primera vez, cuyas figuras pasan á tiempo perfecto (2) con las demas voces, sin que por el cambio de la division binaria á proporcion mayor ó ternaria se haga necesaria variacion alguna en el orden y forma de las figuras: las llaves en que esta composicion se halla escrita son las altas. (Regla 5.^a)

En la trasposicion (3) está dispuesto para que pueda ejecutarse á compás menor ó á dos por cuatro: siendo del primer modo, no se hace uso de las vírgulas ó divisiones delgadas; solo se cuenta compás de una de las gruesas á la otra, y si se quiere dividir se marca un compás en cada una, tanto gruesa como delgada. Aun cuando en la época de esta y siguientes composiciones se comprende no habia medio cierto para marcar los movimientos del compás, como hoy tenemos (haciéndose mas ó menos vivo, segun cálculo del maestro director). Para que no se salga del verdadero carácter que tienen, y observando detenidamente el uso de las catedrales, va marcado en cada pieza el número y figuras que en nota antigua tiene, y las que representa en la notacion moderna, segun el metrónomo de Maerzel. Al final de las pautas se halla el guion usado antiguamente en todas las composiciones (4).

(1) La penúltima figura es *alphada*: se explica en las reglas 3.^a y 7.^a

(2) Se explica en la regla 2.^a

(3) Esta palabra sirve para nombrar la manera de representar en forma mas inteligible la notacion musical de toda clase, pudiéndola decir traduccion moderna, pues así viene á ser, puesto que en ella principia la trasposicion de llaves, cambio de tonos, los tiempos y las figuras en sus tipos, nombres, valor, etc.

(4) Es el guion un punto negro colocado al fin de cada pentágrama, el cual señala la nota que sigue.

En la antigüedad, según Franquino, había ya una guía, con la que marcaban los movimientos y calculaban su mayor ó menor velocidad; esta era el pulso humano, incluyendo dos mínimas divididas en iguales partes en cada pulsación, siendo esto equivalente al núm. 66 citado en el *Cuadro*.

REGLA 10.^a *Canon risoluto, fuga atada*. En el *Te ergo* (núm. 11 de esta colección) se halla que en el alto dice *Canon in sub dia Thesaron*, con lo cual espresa que donde está la señal de cánon debe entrar otra voz (1) una cuarta mas baja de la que hace la guía, con lo que llena las condiciones para hacer la fuga sujeta, marchando siempre otra voz dos compases despues, sin dejar nada de cuanto se la propone; esto es, iguales figuras, intervalos, grados, pausas y letra, quedando en la señal de cánon (2) final que halla en la guía. Toda esta obra está sin puntillos de ninguna clase, sin embargo de haber muchas figuras que parece debieran tenerle, valiéndose el compositor, para evitarlo, de la alteración que sufren las notas variándolas el color (regla 5.^a); la trasposición se hace á llaves bajas, como se esplica en la regla 5.^a

REGLA 11.^a *Himno de San Juan Bautista á cuatro*, en imitación. (Regla 12, núm. 2, de la 1.^a colección.)

Tomado este canto llano del archivo de la Capilla pontificia tal y como se presenta, es de las notas alfabético-musicales adoptadas por el Papa San Gregorio el Magno, cuya poesía se debe á la pluma de un Prelado llamado Pablo, de los mas inmediatos al Santo Padre. En el año 537 de Jesucristo, á consecuencia de hallarse ronco y en el compromiso de officiar en la bendición del cirio pascual, pidió al Santo Precursor le volviese la voz clara que antes tenia, con la ple-

(1) Consecuencia de la fuga, regla 13.

(2) La señal de cánon es una ? , con la que se marca la entrada y final de las consecuencias. (Nota 1.^a, regla 12.)

garia de su composicion poética, así como al Santo Zacarías volvió la voz y habla antes de su nacimiento.

Estos seis sonidos de la escala antigua (1) son de Guido Aretino, monge de San Benito, arreglados en el año de 1058 en tiempo del Papa Benito IX, tomados de la letra que el citado diácono compuso, que tuvo uso en la Iglesia Ambrosiana, no en el canto llano, como dice la lámina.

El maestro de Capilla de la catedral de Búrgos, Sr. Salazar, lo dispuso á cuatro voces en imitacion, en el año de 1710, con tal órden, que al principiar cada una de ellas toma la nota musical que con la letra del himno va nombrándolo, como en el mismo se ve, pues al nombrar la 1.^a nota lo hace con la sílaba *ut* (2), segun la escala antigua, usando del fingimiento de llaves, y por ser dicha nota *fe-fa-ut*, 1.^a de la escala del tono de *fa*, ó sexto tono, en que está la composicion. Igualmente sucede en las siguientes, conformes todas con el sistema gregoriano y guido-aretiniano, hasta llegar á la 6.^a ó última de esta. Solo se halla en el tenor, tiple y bajo, que despues del primer *resonare fbris* le hallamos conforme con el plan propuesto, y se repite una vez en cada voz de las citadas; mas no hay falta en ellos: 1.^o, por haberle cumplido tres compases antes en todas ellas; 2.^o, por ser la entrada rigurosa y conocida en parte fuerte del compás (al dar) (3), y 3.^o, por ser notas de paso á la vez que en movimiento débil (al alzar).

REGLA 12.^a *Imitacion y cánon.* *Imitacion* es la que tomando un determinado número de notas de la guia (4) no la sigue; y aunque parezca fuga, no lo es en todo y sí en par-

(1) *Ut, re, mi, fa, sol, la* (exacordo). Mano musical, y ejemplo 19 del *Cuadro sinóptico*.

(2) Las notas de la escala van con letra bastardilla, á fin de llamar mas la atencion.

(3) Véase cómo en el quinto compás el tenor, en el décimo el tiple, y en el undécimo el bajo, cumplen con esta condicion.

(4) En la regla 13 se esplica.

te, pues para serlo debe hacer cuanto aquella tiene, y, por lo tanto, á este género de composiciones se le dice *imitacion*. Suele hallarse tambien *atada* ó *con obligacion* (1); pero se diferencia en que cuando llega una tercera, no repara en hacerla menor, aun cuando la guía la tuviese mayor; lo mismo sucede con los tonos y semitonos, etc., de suerte que imita los intervalos, no los grados.

El cánon (2) es de cinco maneras: *simple*, *misto*, *sin fin*, *risoluto* y *cangrizante*. El 1.º es el que se compone nada mas que de las dos, tres ó mas voces de él. El 2.º es el que imita á la guía en parte, la deja, y despues la sigue en rigurosa fuga, llamándose *cánon misto de imitacion y fuga*. El 3.º vuelve al principio cuantas veces se quiere, y no tiene fin determinado. El 4.º, ó *risoluto*, es el que, unido á otras voces, toma por periodos, y solo imita parte de la guía y parte siguen las voces que le acompañan, separándose la guía á formar otro canto que no han de imitarle: de modo que el todo de ellas segun van entrando forman el cánon (*risoluto*), porque le resuelven las otras partes, hallando en cada una de estas la señal que indica su entrada y su final (3). El 5.º es el que la primera vez canta recta la voz destinada al efecto, y cuando ha concluido retrocede por donde antes caminó; dando, por este orden, tantas vueltas cuantas sean necesarias, hasta concluir á tiempo con las voces que la acompañen. (Véase el núm. 1.º de la coleccion.)

REGLA 13.^a *Guía y consecuencia* (ó consiguiente en las fugas). *Guía* es la voz que primeramente dice el canto que han de seguir las otras, ya sea en todo ó en parte. *Consecuencia* se dice á la 1.^a, 2.^a, 3.^a ó mas voces de que consta la fuga, y que siguen conformes con la guía. Estas unas ve-

(1) Regla 14.

(2) Segun los griegos es regla tambien.

(3) Hay autores que dicen debe llamarse á esto *réplicas*, *repeticiones* ó *consecuencias*.

ces entran al *unisonus* (1), otras á la 2.^a, *in diathesaron*, *in diapente*, etc., otras se halla la palabra *sub diapente*, que dice ha de ser aquella distancia baja, y cuando carece de dicha palabra, se entiende que es alta.

REGLA 14.^a *Fuga (2) atada, con obligacion ú obligada.*

Esta y los cánones simples se suelen hallar escritos en un solo pentágrama, con las señales para entrada para la 1.^a, 2.^a y 3.^a de sus consecuencias, y con diferentes llaves, segun las voces á quien corresponden, por el orden de la colocacion que tienen; cuidando mucho en decir las notas, pausas, etc., que haya en la guía, y dejando sus finales donde se les vuelve á marcar con la señal de entrada ó un calderon. *La fuga libre ó desatada* es la que se esplica en la *imitacion*. (Regla 12.)

Fuga reversa, revuelta ó contraria. Esta es aquella que lleva contrarios movimientos que la guía; puede ser libre ó atada; pero sin olvidar que ha de ir con movimientos enteramente opuestos.

REGLA 15.^a *y resolucion del enigma núm. 3 de la 1.^a coleccion, con aplicacion al cánon simple del núm. 5: señales que en él se encuentran: enigma de las llaves: cánon risolutu, fuga con obligacion.* La voz que va marcada con el núm. 2 es la obligada á fuga; la señalada con el núm. 3 está considerada como bajo fundamental en la mayor parte de esta composicion. El núm. 4 indica las llaves bajas que corresponden á las altas del original antiguo.

(1) *Unisonus* es ir igual, sin que haya ninguna distancia; 2.^a, un tono bajo ó alto; 3.^a, esta misma distancia mayor ó menor; *diathesaron* una cuarta; *diapente* una 5.^a; *diapason* una 8.^a Se nos dispensará esta esplicacion tan minuciosa que de las distancias se hace; pero la creemos necesaria, por haber encontrado algunos prácticos con duda de lo que indicaban estos nombres.

(2) Palabra tomada de huida: la primera voz va en huida, las demas quieren cogerla; pero siempre va delante, sin que consigan alcanzarla, y cansadas, se quedan antes del final. Estas fugas y cánones son puramente de la escuela antigua.

(Regla 5.^a) Tiple 1.^o, alto 1.^o, tenores 1.^o y 2.^o, forman el primer cuarteto: el 2.^o, tiple alto 2.^o, primer 2.^o, tenor y bajo, forman el segundo; colocados enigmáticamente en un solo pentágrama, con cuatro llaves: advirtiéndose que aun cuando el canto se halla mas cerca del tiple, lo que parece así dispuesto para que cante el primero, y lo mismo respectivamente las demas partes que se acercan con sus llaves á las notas, es al contrario, porque el primero que canta es el bajo, siendo el *guía*: su consiguiente 1.^o, el tenor; 2.^o, el alto, y 3.^o, el tiple; haciendo sus entradas donde se halla señal de cánon: el primer consiguiente á la 5.^a, el 2.^o á la 7.^a, y el 3.^o á la 11.^a; siguiendo con todo rigor, segun se ha dicho, quanto el guía les propuso. El tiple y el alto para finalizar se quedan en la primera señal de cánon que hay á la conclusion, guardando un compás de espera el primero y cinco el segundo; igualmente el tenor hace su final en la última señal, guardando un compás de silencio. (Funcionan las siete llaves.)

ESPLICACION DEL NÚM. 4. (1.^a COLECCION.)

Pange lingua del maestro de Capilla de la catedral de Toledo, D. Francisco Guerrero.

El tiple alto y bajo de esta composicion los hallamos escritos en compás menor (1), y el tenor en tiempo perfecto; entre todas estas partes resulta una proporcion triple, seis mínimas, en la que está escrita en tiempo perfecto, y dos para las que figuran en el imperfecto: se necesitan, por consiguiente, cuatro mínimas para igualar la division con el primero: por esta razon, en la trasposicion se ha calculado un compás de $\frac{3}{4}$, amalgamado con otro de $\frac{2}{3}$; resultando que

(1) Tiempo imperfecto. (Regla 3.^a)

un compás del primero lleva por tres del segundo, como lo demuestran las virgulas más cortas respecto de la más larga que pasa hasta dividir la parte del tenor, que está colocada á la parte superior. Al ejecutar esta obra deberá marcarse en movimiento binario (compás menor), por ajustarse en él el mayor número de partes cantantes; y el tenor se reserva los valores, con lo cual caracteriza perfectamente en figuras y sentido literal la grandeza y majestad del canto llano, tan puro, que lleva; sirviendo las otras tres voces para amenizar el objeto, sin faltar á la solemnidad; imitando el canto llano unas veces, aunque rápidamente, y otras imitando tambien alguno de los cantos que tienen entre sí.

ESPLICACION DEL NÚM. 5.º (1.ª COLECCION.)

Aleluja infantil.

Cánon sin fin. (Regla 14.ª)

Mas por el significado de esta palabra que por lo que en sí tiene la composicion de este tercetino, se le ha dado cabida en la presente publicacion; así solo se dirá que dicha palabra es grande, por cuanto sirve de fórmula ó sintetiza un pensamiento de sumo interes, siendo por lo mismo necesaria la detenida esplicacion que de ella se hace en su lámina respectiva; esplicacion dirigida, no tanto á los profesores particulares, quanto más especialmente á todos aquellos que dependen de la Iglesia; y sirven de corroboracion á este aserto los elocuentes testimonios del gran San Agustin, del Profeta Rey y de otros esclarecidos varones. Por eso hemos observado que, con preferencia á otras composiciones, así de música como de canto llano, se canta la *Aleluja* con mayor número de notas, estando muy recomendado *no omitir nada de cuanto se encuentre puesto en*

ella. Los antiguos usaban generalmente del Neuma para dar mayor regocijo al espíritu y significar mas vivo deseo de emplearse en aquella alabanza, siendo mayor la detención en la *A* y *E* que en todas las otras vocales, cuyo uso dicen autores respetables está fundado en que estas mismas vocales fueron las empleadas por el Arcángel San Gabriel para su salutación á la Madre del Redentor.

ESPLICACION DEL NÚM. 6.º (1.ª COLECCION.)

Agnus á seis voces.

Cánon cangrizante.—Fuga atada.—Llaves bajas.

En esta particion se hallan el tiple 1.º alto, tenor 2.º y bajo con el completo de música y en imitacion libre. En el tenor 1.º vemos que dice: *In diapason, vado et venio* (1), pausa de breve, y catorce de las mismas figuras que ha de cantar; concluidas va cangrizando (2), y en ellas da colocacion á la letra que halla sin música. El tiple 2.º entra á la señal § (cánon), diciendo las mismas breves del tenor, que es su guia. (Regla 13.ª)

ESPLICACION DEL NÚM. 7.º (1.ª COLECCION.)

Cánon enigmático.—Fuga atada.

Las voces enigmáticas son tiple y tenor 2.º: en el tenor 1.º leemos que dice: *Superius, secundus, semibrevis, tantum: tenor secundus in diapason*: lo que indica que el 2.º tiple

(1) La palabra *in diapason* habla con el tiple (voz oculta), diciéndole: canta una *S.*ª alta; y *vado et venio* se refiere á los dos, indicándoles que cada uno vaya por el mismo camino que antes, que es cangrizar (imitando al cangrejo).

(2) Regla 12.ª

tome solamente las semibreves que halle en la parte del primer tenor, y el segundo tenor tome estas mismas figuras en el mismo diapason, entrando el tiple en la primera señal de cánon, siendo guia de la *fuga*, y el segundo tenor en la señal segunda, siendo el consiguiente ó consecuencia de esta. Concluidas las semibreves, como no haya suficientes para igualar la composicion con las restantes voces, en euanto sea posible van cangrizando, aun cuando ya el cánon ha señalado su final (licencia permitida). Tiple, contralto y bajo alteran el valor de las figuras segun varian de color (1), lo cual no puede suceder en el tenor, por lo que se lee respecto á las otras dos voces enigmáticas que en él residen.

Del Evocae.

Completamente olvidado lo que dicen estas letras que se encuentran con frecuencia en los libros de canto llano, se hace preciso recordarlo, por la necesidad que hay para la inteligencia de las figuras que se presentan. Al final de las antifonas de visperas se indica el canto llano de los salmos con solo su final, y debajo de estas notas las palabras el *sæculorum amen*, que suprimidas las consonantes queda solamente el

S c l r m m n.
E u o u a e

(Véase el 8.º tono en el *Cuadro sinóptico*, ejemplo número 33.)

ESPLICACION DEL NÚM. 8.º (1.ª COLECCION.)

Esta composicion conserva el canto llano, é imitacion de

(1) Regla 3.^a

las voces, mas que en los intervalos, en el valor y forma de las figuras.

Se ha puesto como modelo para el conocimiento práctico, y, por lo tanto, se encuentran ligadas con plicas en grupos ascendentes y descendentes, alphadas y variadas de color: debe consultarse esta obra por ser la práctica de las reglas dadas respecto al valor de las figuras y sus variaciones en la division binaria.

ESPLICACION DEL NÚM. 9.º (1.ª COLECCION.)

Cangrizante é imitacion.—Llaves altas.

Todo el cuarteto va en imitacion; cantando el tiple, alto y bajo segun les está marcado; mas el tenor, al llegar al compás 38, se prepara, guardando los tres silencios que tiene, y marcha al revés que las otras voces (para atras), haciendo los movimientos de *alzar* del compás al *dar* de las otras voces: pudiera muy bien dársele cinco compases de duracion á la última semibreve que se encuentra; pero no se hace, puesto que habiendo cangrizado está concluida su parte.

ESPLICACION DEL NÚM. 10. (1.ª COLECCION.)

Cánon in undécima.—Fuga atada.

El tiple 1.º es la guía; cuando llega á la señal de cánon, ó sea en el 7.º compás, entra el bajo á la undécima del primero, siendo este el consiguiente de la fuga (1): el primer tenor, á los tres compases de silencio, hace un canto llano; despues tiene cuatro compases de silencio, concluidos los

(1) Reglas 13.ª y 14.ª

cuales el guion le marca dónde ha de empezar de nuevo el mismo canto : á los cinco compases siguientes hay otro guion que le indica haga el tercer canto llano; á los seis otro, señalando el canto llano ; pero se halla juntamente la señal de compás menor, que le indica ajuste las figuras y pausas por mitad del valor que representan (1), pasando á proporcion dupla.

ESPLICACION DEL NÚM. 12. (1.^a COLECCION.)

Al presentar la composicion á *solo* con bajo numerado del maestro español D. Juan de Navas, me propongo probar y dar á conocer cuán equivocado es el juicio de los que creen que los antiguos carecian de genio y gusto para escribir; pues aunque de época tan rigurosa y lejana , se advierte mucha frescura y gracia á la vez que facilidad, ligereza , y mas que todo una melodía filosóficamente apropiada á la elevada y bien cortada poesía , producida en los dias de nuestro gran Miguel de Cervantes Saavedra. Con seguridad puede decirse que música y letra de este mérito no perecen nunca.

Concluidas las esplicaciones que hemos creido necesarias para facilitar la inteligencia de nuestro *Cuadro y Coleccion*, nos resta ahora demostrar la conformidad é íntimo enlace y sucesion de la antigua escuela con la moderna. Cuando se trata de evidenciar un hecho , es de indispensable necesidad valerse de ejemplos y comparaciones exactas , buscar tipos que á su verdad reunan la mayor popularidad posible , pues de este modo se logra un convencimiento seguro y aceptacion general: colocado en el caso de comparar la exactitud

(1) Segun las reglas de este sistema , son seis las causas que hacen variar el valor de las figuras; á saber: por *virgula* ó *plica*, variacion de color, perfeccion de modo, tiempo ó prolonacion; por ligadura, alpha y prolongacion de figura.

y conformidad de la escuela antigua del arte de la música con los adelantos y mejoras con que tantos siglos la han venido embelleciendo y perfeccionando, he elegido el brindis de la ópera del maestro Verdi, *La Traviata*, como el mas á propósito: 1.º, por su gran popularidad, para que, aun cuando llegue á manos de persona que desconozca las figuras antiguas, aprecie sus valores solo con ver y conocer la letra italiana, que con exactitud tan marcada las ajusta; 2.º, por hallar ocasion de marcar las pausas y figuras con toda propiedad, así como de poderlas tambien imperfeccionar; 3.º, por admitir el uso del puntillo de perfeccion y el de aumentacion en breve, blanca y negra, produciendo en ambos diverso efecto, por ser en casos diferentes y especiales; 4.º, por hallar varias ocasiones que para la alteracion del befa-bemi *b* que naturalmente tiene el tono, usamos del sostenido para volverle á su natural; y 5.º, por haberse podido colocar en llaves de las que los antiguos conocian con el nombre de *altas*. (Véase el motivo que impide ponerlas en la lámina.)

Difícil es hallar en modelo de tan cortas dimensiones reunidas tales circunstancias, pudiendo decir, sin temor de equivocarnos, que son muy pocos los casos esplicados que no tengan aplicacion en esta pequeña pieza, segun pasamos á demostrar: Primeramente hallamos el *circulo*, señal de tiempo perfecto (1); siguen diez pausas de longa, que hacen veinte de breve, número igual ó equivalente al *ritornelo*, que tiene la parte de piano hasta llegar al calderon; sigue pausa de breve y dos de semibreve equivalentes al compás, y dos partes que hay antes de entrar la voz; cumple el resto de él una semibreve negra que no altera su valor (2); sigue una longa negra, que pierde la tercera parte de su valor por ser ternario el tiempo, y queda en el valor de cuatro

(1) Regla 3.^a

(2) Se hace negra esta semibreve por que acompañe á la longa que sigue, que tambien lo es.

partes : vemos luego dos breves con *plica* á la parte alta é izquierda, quedando en valor de semibreve (1); se hallan despues diversas figuras blancas con barra por el extremo, que son corcheas (cromas ó fuseas) (2); se encuentra despues una breve de forma natural, que aun así pierde la tercera parte de su valor por seguir á ella figura menor (queda imperfecta); despues de nueve compases se presenta otra breve. Al segundo compás hay una breve con puntillo de perfeccion, que á no tenerlo le haria la perdiere la pausa menor que la sigue : hay despues una breve negra que pierde la tercera parte de su valor (3); á los siete compases se hallan dos breves blancas ; es perfecta la primera, mas la segunda no, por seguir figura menor ; á los catorce compases se encuentra una breve negra con puntillo de aumentacion, siendo de este género por no poderle tener de perfeccion, porque no se halla en principio de compás, y al fin del compás hallamos el guion que se usaba en la antigüedad (4).

Quedan esplicadas las reglas indispensables para la mejor inteligencia del *Cuadro sinóptico-histórico*, primera y segunda coleccion del *Repertorio clásico*, en las que hemos procurado probar cuanto ha estado de nuestra parte, para presentar á nuestros comprofesores y á los amantes del arte una prueba del interes que nos merece, y deseo de que sus bellezas no permanezcan en la oscuridad; si de las personas á quienes consagramos nuestro trabajo merecemos una pequeña muestra de gratitud y beneplácito, están satisfechas por completo nuestras ambiciones; mas, si así no fuese, esclamaríamos con Francisco I: *Todo se ha perdido menos el honor.*

Madrid 4.º de mayo de 1862.

- (1) Regla 3.^a lo esplica.
- (2) Regla 8.^a (llamada 2.^a).
- (3) Regla 3.^a (llamada 2.^a).
- (4) Esplicado en la regla 9.^a, nota 2.^a

NOTA.

En la segunda coleccion del *Repertorio clásico-musical* se presentarán descifrados los cinco ó seis primeros ejemplos del *Cuadro sinóptico*, y figurarán igualmente las producciones del siglo xvi y xvii de nuestros respetables maestros D. Alfonso Lobo, Vivanco, Egués, con las de otros.

NOTA

En la segunda colección del Repertorio el caso más
que se presenta descollado los cinco ó seis primeros
ejemplos del (código antiguo) y figurarán igualmente las
producciones del siglo xvi y en de nuestros respetables
maestros D. Alfonso López, Vivanco, Erazo, con las de otros

