

Dt  
PBAR-1/0005

Diccionario Enciclopédico  
**DE LA MÚSICA,**

recopilado por

**D. Carlos José Melcior,**

Coronel retirado de infantería, Caballero con Cruz y Placa de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo, y de la Real Orden Americana de Isabel la Católica, condecorado con varias cruces de distinción por campañas y acciones de guerra, Director de la Sociedad Económica de amigos del País de Lérida, individuo de la comisión científica de Monumentos históricos y artísticos de su Provincia, Presidente de la Subdelegación del Instituto agrícola de S. Isidro, y Vicepresidente de la Junta de inspección del Monte pío universal de la misma ciudad, etc.

QUIEN LO DEDICA

**A D. HILARION ESLAVA, PRESBITERO,**

**Maestro de la Real Capilla de S. M.**



**LERIDA:**

Imp. Barcelonesa de Alejandro García, calle Mayor n.º 11.

**1859.**

AL SEÑOR DON HILARION ESLAVA

PRESBITERO

MAESTRO DE LA REAL CAPILLA

DE S. M. DOÑA ISABEL II.

---

A nadie con mas justo titulo debia dedicar este Diccionario de la Música que publico que á una notabilidad en el arte. Entre las que cuenta nuestra España es V. uno de los que mas señaladas muestras han dado de superar á otros muchos, ya con artículos estampados en la Gazeta musical, y ya con otros que han visto la luz pública, en los cuales campean á la par del mas fino y sano criterio la mas sólida filosofia del arte. En todos los sobredichos escritos ha demostrado V. la profundidad de su saber; y para completar esta demostracion ha publicado V. tambien el Método de Solfeo, y la Escuela de Armonia y Composicion, cuyas dos obras le colocan á V. en la esfera de los mas eminentes peritos de nuestros dias. Faltaba á nuestra nacion un genio que la colocara con sus luces á la altura á que es acreedora por su indisputable disposicion para la música. La historia del arte ha señalado á los músicos españoles entre los que mas pericia han demostrado en muchos siglos. Con dichas publicaciones ha llenado V. completamente el vacio que se observaba de algun tiempo á esta parte. Con las doctrinas vertidas en ellas no habrá necesidad de recurrir á los tratados extranjeros, y los profesores, aficionados, y discipulos españoles no tendrán que ir á buscar en tratados de diferente idioma las luces del saber musical.

Permitame V. pues que yo, entusiasta como el que mas de los que contribuyan al lustre de su patria, y de los vastos conocimientos que adornan á V. le dedique este fruto de mis tareas. Sabe V. ya los motivos que me han impulsado á redactar este Diccionario, y los titulos por los cuales me he atrevido á escribir de un arte, que, aunque no soy nada extraño á él, estoy lejos de poderme titular profesor: por esta razon pongo esta produccion mia bajo la égida de V. considerándole como el primero en la gerarquia musical, hallándose á la cabeza del primer Magisterio de la nacion, y bajo la cual no temeré ninguna critica que sea destemplada.

Tenga V. pues la bondad de aceptar esta dedicatoria como un testimonio del aprecio que hace de su persona, y de sus luces y saber, su mas apasionado admirador

CARLOS JOSÉ MELCIOR.

DE S. M. DOÑA ISABEL II.

## PRÓLOGO.

Muchos son los tratados que se han escrito para la enseñanza de la música y en especial para aprender la armonía y composición, no solo por autores extranjeros, sino tambien por escritores españoles, que no ceden á aquellos en claridad y abundancia de doctrina, pero no conozco en nuestro idioma un diccionario del arte tan estenso como seria de desear, si se exceptúa uno publicado en 1852 por D. Antonio Fargas y Soler, que sin carecer de mérito, es sumamente diminuto.

He tenido noticia de otros diccionarios de la música anteriores al que publicó J. J. Rousseau, á los cuales no he consultado por suponer que estarian refundidos en el de este autor, mas moderno que aquellos. Hubiera podido tambien valerme para la redaccion del presente de los que se dicen escritos por Lichenthal, Moreali, Fetis, y no sé si algun otro, pero no he querido sujetarme á determinado autor, sino entresacar de todos los de mas nota los artículos que estuvieran mas en armonia con los adelantos del arte.

Un diccionario no es otra cosa que la definicion y esplicacion de las voces técnicas de una ciencia ó arte, pero un diccionario que se concrete únicamente á la definicion de las voces dá muy pocas luces sino sigue la esplicacion de las teorías que tengan relacion con las palabras, y abrazen una doctrina que dé un conocimiento perfecto, aunque abreviado de lo mas esencial que debe saberse en cada artículo.

Cuando me determiné á escribir el diccionario de la música, que presento al público, me propuse no sujetarme á ninguno de los publicados hasta el dia, y si solo escoger lo mas selecto de los demas autores que han escrito de la música, queriendo dar á la obra una perfeccion inconseguible, cuando se concreta el autor á seguir un sistema esclusivo, pues hasta que el mundo musical ha sancionado las obras, no se pueden considerar sino como meros ensayos.

Un diccionario no puede ser una obra original, sino una recopilacion de todas las obras que se hayan escrito en la ciencia ó arte que comprende, y bajo este punto de vista he redactado el presente con presencia de los tratados de música de mas nombradía, tanto antiguos como modernos, y tanto nacionales como extranjeros, transcribiendo en sus artículos cuanto han dicho de mejor sus autores.

Cito algunos en el cuerpo de la obra, pero no todos, porque sobre ser larga la lista de los consultados, se me achacaría á pedantería el nombrarlos. La obra sacará su lustre de la bondad de sus doctrinas, y no del número de las fuentes de donde han salido.

No dudo que habrá muchos que hubieran podido redactar este diccionario con tanto ó mas acierto que yo, pero no es dado á todos el poder disponer de su tiempo para registrar tantos autores, y tantas y tan distintas materias como abraza. Mi posicion de retirado del servicio militar, mi afición á la música desde mis tiernos años, y los conocimientos que durante mi vida he procurado adquirir en este arte encantador me han colocado en disposicion de poder presentar esta obra lo menos imperfecta posible. Además para un trabajo de esta naturaleza se necesita una atencion sostenida, una constancia incansable, una paciencia á toda prueba, y una voluntad decidida, cualidades que no es dado tener á todos, y menos á aquellos que no pueden disponer de un tiempo que tienen que consagrar al cumplimiento de sus obligaciones, y al cuidado de sus intereses ó familias.

Yo he sido y soy aun en mi edad avanzada entusiasta por la música, y si fuera posible quisiera entusiasmar tambien á toda persona de educacion regular, porque así como ha sido para mi un lenitivo á las muchas penalidades y disgustos que he sufrido durante mi azarosa vida, quisiera que lo fuera tambien para toda persona que necesita de su amable influencia para mitigar sus pesares. Porque la música con sus dulzuras y suavidad tranquiliza un ánimo lacerado, produce sensaciones puras, es consuelo para los afligidos, es alegría de los contentos, deliciosa en la soledad, bulliciosa en los regocijos, marcial en la guerra, y morigeradora de las costumbres. Sus acentos sublimes elevan el alma hácia aquel Sér infinito, objeto de nuestros deseos y de nuestras esperanzas, y la llenan de ternura y compuncion cuando implora su misericordia, de dulce tranquilidad cuando espera sus favores, de religioso recogimiento cuando medita, y de santa alegría cuando la Iglesia entona himnos de júbilo. La música en fin engendra un conjunto de afectos que ningun otro arte puede producir. Tiene además un lenguaje propio que habla al corazón de todos los hombres sensibles, y que se adapta á todas las situaciones de la vida.

Por su variedad es la música la reina de las artes, y una mina inagotable que no apurarán los siglos. Las combinaciones diferentes que pueden producir solo las siete notas de la escala, sus diferentes valores, sus variados matices, la diversidad de los compases y de los ritmos, los adornos de que son susceptibles, con otra multitud de variaciones de que puede hacer uso el génio, elevan el guarismo á un número casi infinito. Hay personas poco sensibles á esta variedad, y que se figuran que la música es monótona, porque siempre produce sonidos que se parecen, pero á los ojos de un músico ó del que sienta y conozca sus bellezas es un manantial inagotable de sensaciones puras y algunas veces sublimes.

Este diccionario no llevará mas ejemplos en música, que los mas indispensables, por que seria hacer la obra sumamente voluminosa, y cara, y como á la definicion de las voces sigue una detallada esplicacion del uso de las doctrinas que comprende, cualquiera puede, siguiendo los preceptos esplicados hacerlos por sí, en lo cual no perderá el tiempo, pues la teoria sin la práctica no es mas que una ciencia á medias. Al fin de la obra doy una tabla de la estension de todos los ins-

trumentos conocidos hasta hoy comparados sus sonidos con los del piano, para que se sepa los recursos que pueden sacarse de ellos.

Acaso los criticos encontrarán que este Diccionario no llena todas las condiciones para ser completo, y que es susceptible de mas estension en sus artículos, pero es preciso que se hagan cargo de que un Diccionario no es una obra didáctica. Las ciencias no se aprenden por medio de Diccionarios, sino siguiendo el curso de ellas en obras escritas al efecto. Los Diccionarios, no sirven sino para ayudar á la memoria y consultarlos en casos dados, y bajo este punto de vista creo que llena todas las condiciones apetecibles. El mundo musical, esto es los profesores y aficionados juzgarán si me he equivocado. No diré que esta obra carezca de lunares (y ¿ que obra no los tiene?) pero sí que todas las materias que en ella se tratan, tienen la sancion de los mas peritos, y que si hay errores, son comunes con los que mas han sobresalido en el arte, y esto basta para mi justificacion.

Sin embargo léjos de mi la presuncion de la perfectibilidad de la obra. Pocos hay acaso que tengan mas desconfianza que yo en las producciones que he dado á luz. Por este motivo aceptaré con mucho gusto los avisos ó sea una crítica templada y razonada que se haga de este Diccionario, esperando que en ella se hará cargo el Aristarco no tan solo de los lunares que tenga, sino tambien de las bellezas que encierra. Este es el modo de ilustrar al público, á cuyo criterio someto esta obra, deseando que ella satisfaga á profesores y aficionados, y á cuantos tengan afecto al arte encantador de la música.

DE LA MÚSICA.

**A.**

**A.** Con esta letra se indica la 6.<sup>a</sup> nota de nuestra escala, que en el solfeo llamamos *La*. Esta letra parece probar que la escala principió antes por el sonido *la*, puesto que era la primera letra, que sirvió á la notacion de los antiguos, quando en vez de signos musicales se hacia uso de las letras. Quando Guido Aretino estableció la escala de que usamos, por el modelo de las primeras sílabas del himno de S. Juan, encontró el signo *la* en la sexta nota, y allí le dejó, y desde entonces la letra *A* ha sido el distintivo de la sexta nota de nuestra escala que subsiste en nuestros dias.

**ABERTURA:** En italiano *overtura*, es lo mismo que introduccion á un concierto ó á un drama lirico. Era una pieza de música en la cual los compositores vertían algunas ideas, que desarrollaban mas adelante en el discurso del concierto, ó del drama. Con el tiempo se observó, que esta enunciacion anticipada perjudicaba á la novedad que debian encontrar despues en el seguido de la pieza, y los mejores maestros tuvieron por mas acertado, para evitar esta especie de monotonia, el crear una abertura, que en el fondo tuviera tan

olo el mismo carácter del Poema ó concierto, pero no con idénticos motivos, y esto tuvo mas aceptacion. Ya no estan en uso las aberturas, y en su lugar se escriben *Sinfonias*. *Vide esta palabra*.

**ABUNDANTE:** Llamam algunos, aunque impropriamente, á los intervalos aumentados.

**A CAPRICHIO:** Lo mismo que *ad libitum*. V.

**ACADEMIA DE MÚSICA:** Dióse en otro tiempo en Francia este nombre á una reunion de músicos, profesores ó aficionados, que se juntaban para tocar piezas de música. En Italia se la dió el mismo nombre, pero los Franceses mas adelante la llamaron *Concierto*, que subsiste hoy dia, y que tambien hemos adoptado en España. Así como debe la Europa á la Italia el renacimiento de la música, y de otras artes, se deben tambien al mismo pais las primeras sociedades formadas para ejecutar música, las cuales llegaron á ser permanentes, y apoyadas por el Gobierno. En 1543 se instituyó en Vicencio la *Academia de los flarmonicos*, y de allí pasó despues á Verona. En 1565 otra academia, llamada *degli incatenati* se incorporó con la primera, y sus miembros reunidos obtuvieron de los magistrados de Verona un trozo de terreno, en el que levantaron un grande y hermoso edificio donde se daba un concier-

to público todas las semanas. En 1732 añadieron un teatro, en el que se representaban algunas Operas. Tambien en Bolonia se formó en 1662 otra Sociedad del mismo género, con el título de los *Filomusas*, que tomó por simbolo una colina sembrada de cañas con este lema: *vocis dulcedine captant*. La emulacion produjo en la misma ciudad en 1663 otra sociedad, que tomó el título de academia de *musici Filachisi* con la divisa de dos tambores, y la leyenda: *orbem demulcet attacku*, la cual parece que no fué sino una parodia de la primera. La Academia Real de música de Francia no se llamó así por que fuera un establecimiento semejante á las academias de pintura ó arquitectura, sino en el sentido que se le dió en Italia. A este establecimiento se añadió un Teatro, conocido despues con el nombre de *Opera*. Seria de desear que en España se fundasen establecimientos semejantes á los que hemos enunciado, no solo para generalizar el gusto á la música, sino tambien para contribuir á los progresos de este arte, y á su enseñanza, pues nada hay tan propio para morijerar las costumbres como la aficion á la música. Ya hubo en otro tiempo profesores que se dedicaron á la enseñanza de la música, y entre otros lo fué *Bartolomé Ramos* inventor de las leyes del *temperamento*, Maestro de Capilla y organista de Salamanca. Cataluña ha provisto de muchos años á esta parte de eminentes compositores, hábiles organistas, ágiles instrumentistas, y melodiosos cantores al resto de España, sacados del semillero que produjo el celebre monasterio de Monserrate, el ex-convento de Mercenarios de Barcelona, y las capillas de nuestra señora del Pino y de Santa Maria del Mar de la misma ciudad, y apenas hay Catedral ó establecimiento músico en donde no se encuen-

tren eminentes profesores salidos de aquellas Escuelas. No es esto decir que solo de Cataluña han nacido los eminentes artistas que pueblan tantos establecimientos de música de España, pues hay otros muchos en diferentes capitales, de los cuales tambien han salido excelentes músicos. Madrid en nuestros dias ha dado el primer ejemplo de un establecimiento musical con el nombre de *Liceo*, y Barcelona á su imitacion fundó tambien su *Liceo*; pero á todos aventaja el *Conservatorio* de Madrid fundado á imitacion del que se conoce en Francia con el mismo nombre, destinado tambien á enseñar la música teorica y práctica, al estilo de la Italia, en donde los Conservatorios son numerosos y bien montados. Hemos visto salir ya del nuestro de Madrid notabilidades artísticas, que hacen honor al establecimiento, y á sus profesores, y esperamos ópimos frutos de su enseñanza (V. *Conservatorio*). En Praga Capital de Bohemia se creó, no ha muchos años, una cátedra de música en su Universidad, cuyo primer Catedrático ha sido el Abate Wogler. Utilísimo seria que nosotros imitáramos este ejemplo.

**ACENTO:** Entendemos por esta palabra una modificacion de la voz, que recibe su carácter de la índole particular de un idioma, ó de la manera en que se halla afectada una persona cuando habla. Así como el acento en la poesia saca su valor de las sílabas largas y breves de los versos, el acento musical recibe su carácter de los tiempos rítmicos, en los que cae la desinencia de las frases melódicas. Sabido es que, segun las leyes de la prosodia, las sílabas largas tienen un valor duplo de las breves, y que á la buena distribucion de unas con otras se debe la armonía mas ó menos dulce de los versos, y su mayor ó menor fluidez. Del mismo modo el acento

musical, procediendo por tiempos fuertes y débiles del compás, señala al tiempo fuerte el acento de las frases. Si unimos los pies poéticos con los acentos musicales encontraremos en el verso decasilabo ó sea de diez sílabas los acentos en la 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup> sílabas; en el novenario en la 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>; en el octavario en las sílabas 3.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>; en el septenario, unas veces en la 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>, otras en la 2.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> y finalmente otras en la 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>; en el de seis sílabas se encuentra el acento en la 2.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>; por lo tanto el acento musical, cuando se une la poesia con la música, debe caer en las mismas sílabas, es decir, que donde cae el acento poético, debe caer el acento musical en los tiempos fuertes del compás, resultando de esto, que unas veces principiará la frase musical al dar el compás, y otras al alzar para caer en el tiempo fuerte al acento de la frase. No obstante no es tan absolutamente imprescindible esta doctrina, pues que la vemos infringida, aun que pocas veces, en muy buenos compositores, sin que el oído quede mortificado, principalmente en movimientos veloces del compás, pero estas infracciones, si se toleran algunas veces, no serán jamas aplaudidas.

Pero en donde el acento musical ha de ser mas severamente observado es en los *recitados*, en los cuales no es posible infringir las leyes de la prosodia, y las del acento musical sin ofender el oído, y resultar una desagradable cacofonia. Si el compositor no siente las mismas conmociones ó afectos que desea inspirar, no le será dado saber expresar lo que pretende, pero, si siente, no le será difícil maridar con acierto ambos acentos el poético y el musical. Modelos encontrará el estudioso en los grandes maestros que nos han precedido, que estudiándolos con atencion le

pondrán en estado de no estraviarse.

**Acento** se llamó en otro tiempo á una especie de floreo en el canto al que ahora damos el nombre de *Apoyatura*. V.

**ACENTUAR:** Es saber un cantor pronunciar las vocales y consonantes con el sonido propio, y con la conveniente fuerza en su caso. Esta es una de las cualidades mas esenciales del cantor, pues por medio de una exacta acentuacion, no solo dá mayor naturalidad á la espresion, sino mas fuerza á la declamacion. Hay en cada frase sustantivos ó verbos, en cuya significacion reside todo el interés de un discurso, y en este caso debe ser el acento mas marcado. Hay tambien palabras que significan dulzura, ternura, y estas tienen un acento propio, y muy diferente de las amenazadoras, y de las que han de espresar el dolor. Por mas que el compositor procure espresar con sonidos estas diferentes pasiones del ánimo, si el cantor no las dá energía con una adecuada acentuacion, la espresion resultará fria, desabrida y sin color. Para conseguir una acentuacion espresiva tiene que estudiar el cantor la pronunciacion, á fin de emitir los sonidos de las letras con la mas exacta propiedad, pues que la acentuacion no es otra cosa que la aplicacion inteligente de los principios de la pronunciacion de las letras cantadas. Sobre todo, para acentuar bien, es menester sentir, y despues de esto imitar á la naturaleza. Las personas no acentuan de la misma manera cuando estan poseidas de terror, que cuando lo estan de temor, y no es la misma la acentuacion del amor ó de la ternura que la de la indignacion ó cólera.

Oiga y estudie el cantor los buenos modelos y conseguirá, de este modo los buenos resultados de saber acentuar con perfeccion.

**ACCELERANDO:** Esta palabra escrita en un trozo de música significa que hay que apresurar el movimiento del compas todo el tiempo que se indique hasta que otra palabra le haga cesar, como sería la de 4.º tempo, ú otra equivalente.

**ACCIACATURA:** Palabra italiana, que ya no tiene uso en la música moderna. Parece que en otro tiempo dieron este nombre á ciertos intervalos que en los acompañamientos añadian á los acordes, para sacar de ellos una armonía mas brillante. Estos intervalos eran en el acorde consonante, la 2.ª aumentada la 4.ª mayor y la 7.ª mayor; en el acorde disonante la misma 2.ª y la misma 4.ª; en el de 6.ª menor la 5.ª; en el de 6.ª mayor la 5.ª aumentada.

**ACCIDENTALES (LINEAS):** Lo mismo que líneas suplementarias. V.

**ACCIDENTES:** Llámense accidentes en la música unos signos que sirven para alterar la tonalidad de los sonidos. Se dicen accidentes porque son agenos del tono principal en que está escrita una pieza de música, y sirven para hacer subir ó bajar un semitono á las notas en todo el compas en que se encuentran. Estos accidentes son de tres clases, uno que hace subir un semitono la nota con quien se une, al cual llamamos *sostenido*, ó *sostenido*, y tiene la siguiente figura ♯; otro que hace descender un semitono la nota con quien va unido, que damos el nombre de *bemol*, y se espresa con la letra *b*; y finalmente otro que precede á una nota, y deshace la alteración producida por el sostenido ó bemol, dejando á la nota en el sonido que tenia antes de tener estos accidentes, y á este accidente se le llama *becuadro*, y antiguamente nota *becuadrada*, y se señala del modo siguiente. †. El becuadro, no tan solo anula, y quita los efectos de los sostenidos y

bemoles accidentales, sino tambien los que se hallan fijos en la llave. Para saber la colocacion de los sostenidos y bemoles fijos, y la doctrina en que se funda veáanse los artículos *Sostenido*, y *Bemol*, y *Tetracordio*.

Se conoce tambien en la música otro accidente que hace subir un semitono á la nota alterada ya por un sostenido, y se llama sostenido cromático, el cual tiene la figura de una cruz con cuatro puntos al rededor.

Prara demostrar la teoria de los intervalos, y sus reciprocas relaciones nos valemos tambien del doble sostenido y del doble bemol, y estos signos representan una nota subida ó bajada un tono entero, á saber un semitono por cada signo. Asi la tercera menor de *do b* no puede ser representada por *re* natural, aunque el intervalo sea el mismo, sino por *mi b*, que es su verdadera tercera menor, segun corresponde, y lo mismo su 6.ª menor solo puede ser representada por *la bb*; del mismo modo la tercera mayor de *mi* ♯ no será bien representada por *la* natural sino por *sol* ♯♯, y lo mismo se debe decir de todos los otros casos ó escalas análogas, todo conforme á lo que exige la ortografía musical.

Podemos llamar tambien *accidentes* á aquellos signos que alteran el valor de las notas, como son los puntos y las ligaduras. Los puntos aumentan el valor de la nota á que van unidos. Si se coloca un punto despues de una minima adquiere esta el valor de tres seminimas, y si se pone despues de una seminima vale esta tres corcheas, y asi de las demas. Los puntos duplicados dan á la nota á que van unidos un aumento de una octava parte mas de su valor, esto es añade al primer punto una mitad mas de valor; v. gr. una minima con doble punto tiene el valor de tres semi-

nimas y una octava parte de otra; y asi de las demas, como mas largamente esplicaremos en la palabra *Punto*. V.

La *ligadura* es tambien un accidente que da un valor indeterminado á una nota, ligándola con otra de igual sonido, y de igual ó diferente duracion. Su efecto es el de sostener el sonido, no solo todo el tiempo que requiere la primera nota, sino tambien el que tenga en el compas la nota á que va unida; por ejemplo una minima y una seminima, ó una seminima y una corchea, y asi en los demas valores de las notas; de lo cual resulta que la nota segunda sirve como de punto á la primera.

**ACOMPAÑAMIENTO:** Es ejecutar una armonía completa en un instrumento que sea susceptible de producirla, como son los de teclado y arpeggio, á saber el piano, el órgano, el Arpa y la Guitarra. Tomaremos el piano por ejemplo, pues es casi el único instrumento que se usa para el acompañamiento del canto. Generalmente se acompaña teniendo á la vista el bajo numerado, ó una partitura completa: en el primer caso, el que acompaña necesita tener un perfecto conocimiento de la armonía, un hábito prolongado en el ejercicio de los dedos y en las posiciones del instrumento, y una buena memoria de todos los signos de la *Tabladura*. (V.) La mano izquierda toca siempre el bajo, y la derecha las notas que completan la armonía. Cuando se acompaña, teniendo á la vista la partitura, si es verdad que encuentra ya la armonía completa, y no tiene necesidad de distraerse en buscarla por medio de los números del bajo, que se la indica, debe tener una vista muy perspicaz para abrazar de una ojeada todos los instrumentos de que se compone la partitura, y ver y ejecutar los pasos de los que llevan la melodía, teniendo

siempre la mano izquierda fija en el bajo. Para conseguir esto es necesario saber leer la música con la mayor facilidad y correccion, tener un íntimo sentimiento del compas, llevándole con la mayor exactitud y precision, saber modificar los sonidos, empleando oportunamente el fuerte y el piano, el crescendo y minuendo, y demas signos de espresion. Hay no obstante muchos músicos, que poseyendo todas estas calidades, y el conocimiento práctico del piano, no saben acompañar bien, y otros por el contrario que teniendo tan solo una mediana disposicion acompañan con mucha exactitud, porque tienen un oído fino y ejercitado, y sobre todo genio para ello. Los italianos, por ejemplo, en lo general, sin tener el bajo numerado, ni la partitura á la vista, acompañan mejor que otros con todos estos elementos. Deben este talento á aquella disposicion y finura de oído que les caracteriza, y al hábito de oír y ejecutar continuamente música de todos géneros. No obstante, á fuerza de ejercicio y meditacion se puede hacer un excelente acompañador, siguiendo las reglas que han sancionado los maestros en el arte y que han dictado el buen gusto y la esperiencia. Juan Jacobo Rousseau trae en su diccionario seis observaciones generales para acompañar bien con el piano, las cuales transcribiré aquí, porque las considero como fundamentales del arte de acompañar.

1.ª OBSERVACION: Aunque, segun los principios de M. Rameau, dice, deben tocarse todos los sonidos de cada acorde, no debe tomarse siempre esta regla con todo rigor. Acordes hay, en que tocando todo el complemento de los sonidos que entran en ellos, serian insufribles. En la mayor parte de los acordes disonantes,

y sobre todo en los llamados por supresion, hay que cercenar algun sonido para disminuir su aspereza. Este sonido es unas veces la 7.<sup>a</sup>, otras la 5.<sup>a</sup> y otras una y otra. Se suprimen tambien á menudo la 5.<sup>a</sup> ó la 8.<sup>a</sup> del bajo en los acordes disonantes para evitar las quintas y octavas consecutivas, que producen mal efecto sobre todo en las partes estremas. Por la misma razon no se duplica la nota semibreve ó la 7.<sup>a</sup> en el acompañamiento cuando esta nota se halla en el bajo, y en vez de ella se duplica la 3.<sup>a</sup> ó la 6.<sup>a</sup> de la mano derecha. Deben evitarse tambien los intervalos de 2.<sup>a</sup> y el tener los dedos juntos, pues produce una disonancia muy dura, que es menester reservar para los casos en que la espresion lo exija. En general hay que tener presente al acompañar, que cuando quiere M. Rameau que se toquen todos los sonidos que entran en los acordes, mas se atempera al mecanismo de los dedos, y á su sistema de acompañar, que á la pureza de la armonia. En vez de un ruido confuso que resulta de semejante acompañamiento es necesario hacerlo sonoro y agradable, y de modo que robustezca el bajo sin ahogarlo. Si se me pregunta como puede acordar esta supresion de sonidos con la definicion, que dice, que el acompañamiento es la ejecucion de una armonia completa, responderé, que estas supresiones no son en el hecho mas que hipotéticas, y tan solo en el sistema de M. Rameau; que siguiendo la naturaleza, estos acordes, cercenados como hemos dicho, no por eso son menos completos que los demás, pues sin la supresion serian insoportables, que en efecto los acordes disonantes no son completos en el sistema de M. Tartini como en el de M. Rameau, que por consiguiente los acordes defectuosos en este, son completos en el otro; en fin que

exijiendo el buen gusto en la ejecucion el apartarse algunas veces de la regla general, y en vista de que el acompañamiento mas arreglado no es siempre el mas agradable, la definicion debe dar la regla, y el uso el discernir cuando debe uno apartarse de ella.

2.<sup>a</sup> La fuerza del sonido debe ser siempre proporcionada en el acompañamiento al caracter de la música, y al número de voces ó instrumentos que ha de acompañar. Asi en un coro, la mano derecha debe tocar los acordes completos, y la izquierda doblar la 5.<sup>a</sup> ó la 6.<sup>a</sup> y á veces todo el acorde. Otro tanto debe hacerse en el recitado Italiano, pues que no estando sostenidos los sonidos del bajo, no deben dejarse oír sino acompañados de toda la armonia, de modo que recuerde fuertemente, y por mucho tiempo la idea de la modulacion, por el contrario en una música dulce y lenta, ó cuando se ha de acompañar una voz débil ó un instrumento solo, se cercenan algunos sonidos, y se arpegia en los agudos. En una palabra debe ponerse cuidado en que el acompañamiento, que sirve para embellecer ó sostener el canto, no lo sofoque ó eche á perder.

3.<sup>a</sup> Cuando se tocan las mismas teclas para prolongar el sonido en una nota de larga duracion se ha de procurar que sea con preferencia en el principio del compas ó en el tiempo fuerte, y no debe repetirse sino marcando bien el compas. En el recitado Italiano, sea cual fuere la duracion de la nota del bajo, no ha de tocarse el acorde sino una vez sola, pero con fuerza y con todas las notas de él, y tan solo se debe volver á tocar cuando sobre la misma nota del bajo se muda de tono, pero cuando el recitado va acompañado con violines, debe entonces sostenerse el bajo, arpegiando el acorde.

4.<sup>a</sup> Cuando se acompaña música vocal, el acompañamiento ha de sostener la voz, guiarla, prevenirla cuando deba entrar, y darla el tono cuando se aparta de él, pues teniendo el acompañador el canto á la vista y la armonia en la imaginacion, es deber suyo especial el impedir que la voz se estravie.

5.<sup>a</sup> No se ha de acompañar de la misma manera la música Italiana que la música Francesa. En esta es menester sostener los sonidos, arpegiarlos con gracia y continuamente de bajo arriba, llenar siempre la armonia tanto como se pueda, tocar con propiedad el bajo, y en fin prestarse á cuanto exige este género. Por el contrario, acompañando música Italiana, es menester tocar con sencillez, y descargar las notas del bajo de las de los acordes de la mano derecha, no hacer trinos ni floreos, y conservar la marcha igual y sencilla que le conviene. Debe ser el acompañamiento lleno, á golpes, y no arpegiado, excepto en el caso de que se ha hablado en la 3.<sup>a</sup> observacion, y en algunos sonidos sostenidos ó puntos de órgano. Puede tambien cercenar algun sonido, pero entonces es menester saber escoger los que se han de oír de manera que se funden en las buenas reglas de la armonia, y se mariden bien en la voz. No quieren los Italianos que en el acompañamiento ni en el bajo se oiga cosa alguna que pueda distraer el oído del canto, y en sus acompañamientos se gobiernan siempre sobre este principio, á saber que el placer y la atencion se destruyen dividiéndose.

6.<sup>a</sup> Aun cuando el acompañamiento del órgano sea el mismo que el del piano, difieren uno de otro en el método de acompañar. Como los sonidos del órgano se pueden sostener por mucho tiempo, el acompañamiento de-

be ser mas ligado, y no se ha de levantar la mano sino lo menos posible, pasando los dedos de una tecla á otra, sin levantar aquellos que pueden servir para el acorde siguiente. No hay nada de mas desagradable que el oír un golpeteo sobre las teclas, ó aquella especie de acompañamiento seco y arpegiado, que es necesario usar en el piano. El órgano generalmente tan sonoro y majestuoso como es, no se asocia propiamente con otro instrumento, y hace un mal efecto en el acompañamiento á menos de que se introduzca para robustecer unos coros ó una orquesta.

Por acompañamiento entendemos tambien el bajo ú otro instrumento que se une á una canturía, que lleva otro instrumento ó la voz. Vemos pues tocadas compuestas para un instrumento con acompañamiento de otro, que en cierta manera le sea homogéneo, y produzca un efecto agradable. El canto debe ser acompañado siempre de un instrumento, por que ademas de que se completa con él la armonia, se canta con mas seguridad y mas ajustado, pues la esperiencia demuestra que la voz mas ejercitada no puede sostenerse por mucho tiempo en un tono sino hay un instrumento que la sostenga. M. Fétis ha escrito en 1829 un tratado del acompañamiento muy estimable.

ACOMPANAR: Es tocar la parte de acompañamiento en la ejecucion de un trozo de música. En el precedente artículo hemos hablado de las condiciones que debe tener un buen acompañamiento, y por lo tanto ahora nos limitaremos á advertir que el que acompaña se ha de persuadir que su parte es tan solo accesoria, y que todo su deber es ajustarse á los demas instrumentos, no permitiéndole, el que haga floreos ni mas adornos que los que



estrictamente ha puesto el compositor, pues cuanto mayor talento quiera mostrar en una ejecución brillante, rebajará su mérito la vanidad y mal gusto.

ACORDAR: Lo mismo que *templar* ó *afinar* (V.)

ACORDE: Es la adición de dos ó mas sonidos á otro sonido dado, tocados ó cantados simultaneamente de los que resulte biensonancia en su conjunto. Explicaremos esta definición, para demostrar la conveniencia y exactitud de ella. Hemos dicho de *dos* ó *mas sonidos*, por que en rigor bastan dos sonidos para formar acorde, pues si bien quieren algunos, que dos sonidos solos no hacen acorde, es preciso que se convenzan, de que, segun las leyes de la resonancia, en los dos sonidos se sobreentiende un tercero, que, aunque no se perciba bien distintamente, sin embargo existe. Hemos dicho tambien *tocados* ó *cantados*, por que no solo forman acorde los sonidos producidos por el canto, sino tambien los que se producen por los instrumentos. Hemos añadido *simultaneamente*, por que aun cuando los acordes sean arpeggiados, y al parecer no son simultaneos, como sus notas son de corta duracion figuran ser unidos, pues antes de concluirse la vibracion de una nota ya se ha tocado la siguiente, y asi es que el oido percibe todo el acorde, aun cuando se toquen sus notas unas tras otras. Finalmente hemos dicho que *resulte biensonancia de su conjunto*, pues aunque el acorde disonante suene menos agradablemente que el consonante, no dejará de resultar bien sonante, cuando se sabe preparar y emplear oportunamente, pues sino sonaba bien seria un acorde falso, desagradable, y cacofónico, ademas de que una música que no se compusiera de acordes disonantes, mezclados con los consonantes, seria

monotona ó insulsa. Esta mezcla es lo que el claro y oscuro en la pintura.

4. Dividense los acordes primero en *consonantes* y *disonantes*. Son consonantes todos los acordes que sobre una nota dada se colocan una tercera mayor ó menor, y una quinta justa. (Véase intervalo). Cualquiera otra nota que se ponga en octava de las referidas, que entran en el acorde consonante, no muda su naturaleza, pues el mismo acorde puede ser ó *aproximado* ó *extendido*. (Véanse estas palabras). A este acorde se le llama *perfecto*, por que en el reside la perfeccion musical derivada de la naturaleza ó de la resonancia de los cuerpos sonoros. (Véase Resonancia). Tambien se llama acorde *módico*, por que solo él constituye el modo por su 3.<sup>o</sup> mayor ó menor, que es la que determina el modo. Acordes disonantes son aquellos que tienen una nota de las que entran en su formacion á menor distancia de tercera menor.

Aunque los acordes consonantes por su dulzura pueden ir solos, y sin ninguna clase de preparacion, si se usaran sin un enlace recíproco, resultaria de ello lo mismo que con las palabras en el discurso, que colocadas á la casualidad, y sin un conveniente enlace, no formarian sentido alguno. Asi es que para que los acordes formen frases adecuadas en su conjunto, es preciso que se encadenen unos con otros segun regla. Esta consiste en el exámen de las notas fundamentales las cuales han de caminar del modo siguiente: 1.<sup>o</sup> por una 3.<sup>a</sup> inferior: 2.<sup>o</sup> por una 4.<sup>a</sup> inferior: 3.<sup>o</sup> por una 5.<sup>a</sup> inferior, ó lo que es lo mismo 4.<sup>o</sup> por una 6.<sup>a</sup> superior: 2.<sup>o</sup> por una 5.<sup>a</sup> superior: 3.<sup>o</sup> por una 4.<sup>a</sup> superior. Cuando los acordes estan invertidos. (V. inversion) las notas fundamentales no se hallan en el bajo, y aunque los acor-

des no cambian de naturaleza, la marcha del bajo fundamental queda siempre la misma.

Por via de escepcion pueden tambien dos acordes perfectos proceder por segunda, esto es, del primer grado al segundo y vice versa: del cuarto grado al quinto y vice versa: y del sexto al quinto y vice versa, y por esta razon se usan con menos frecuencia que los de 4.<sup>o</sup> 5.<sup>o</sup> y 6.<sup>o</sup> inferior. Estas tres escepciones pueden tambien tener lugar en los tonos menores.

Hay ademas una escepcion que merece ser atendida, á saber aquella en que se pasa del 3.<sup>o</sup> al 4.<sup>o</sup> grado tanto en mayor como en menor.

Una sucesion de acordes por segunda, no es admisible sino cuando estos acordes se hallan en su primera inversion, en cuyo caso se llama á esta sucesion *marcha de sextas*. No es facil dar la razon del encanto que tiene esta marcha, aunque irregular en su sucesion; puede atribuirse tan solo á la marcha diatónica de las partes, que pueden proceder en escala ascendiente, y descendiente, y á lo gratos que son los acordes en su primera inversion.

En los tonos menores se emplean los acordes del 4.<sup>o</sup> y 5.<sup>o</sup> grados ya con 3.<sup>o</sup> mayor, ya con 3.<sup>o</sup> menor. Esto proviene de que en los tonos menores hay precision á menudo de subir un semitono la 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> nota del modo menor.

Explicada ya la doctrina del modo de encadenar los acordes consonantes, y antes de explicar la del enlace de los acordes disonantes, veamos como explica M. Catel la teoria general de los acordes en su tratado de la Armonia. De las fracciones del monocordio deduce este autor el sistema general, como primeros productos del cuerpo sonoro. Dice pues, que suponiendo una

cuerda tirante, y que da en su totalidad un sonido v. gr. *sol*, su mitad dará la 8.<sup>a</sup> de este *sol*. La tercera parte de esta cuerda dará un *Re*, que es su 42.<sup>a</sup>: la 4.<sup>a</sup> parte dará un *Sol* doble octava del primero: la 5.<sup>a</sup> parte dará un *Si*, que es la 47.<sup>a</sup>: la 6.<sup>a</sup> parte dará un *Re*, octava del de la 3.<sup>a</sup> parte: la 7.<sup>a</sup> parte dará un *Fa*, que es la 24.<sup>a</sup> la 8.<sup>a</sup> parte dará un *Sol* triple octava del primero, y su 9.<sup>a</sup> parte dará un *La* 23.<sup>a</sup> del primero. De este modo partiendo de la cuarta parte de la cuerda ó de la doble octava del primer sonido *Sol*, encuentra el autor la progresion de terceras *Sol, Si, Re, Fa, La*.

Principiando esta operacion á la triple octava, que es la 8.<sup>a</sup> parte de la cuerda, dejando las notas intermedias, encuentra el autor el acorde *Sol, Si, Re, Fa, Lab*, que es el mismo acorde anterior en el modo menor. En estos acordes *Sol, Si, Re, Fa, La, y Sol, Si, Re, Fa, Lab* encuentra que se hallan contenidos todos los que se usan en la armonia, en esta forma: *Sol, Si, Re*; acorde perfecto mayor: *Re, Fa, La*; acorde perfecto menor: *Si, Re, Fa*; acorde de 5.<sup>a</sup> diminuta: *Sol, Si, Re, Fa*; acorde de séptima dominante: *Si, Re, Fa, La*; acorde de 7.<sup>a</sup> sensible: *Si, Re, Fa, Lab*; acorde de 7.<sup>a</sup> diminuta: *Sol, Si, Re, Fa, La*; de 9.<sup>a</sup> mayor dominante: *Sol, Si, Re, Fa, Lab*, de 9.<sup>a</sup> menor.

Hemos transcrito la precedente doctrina de M. Catel sobre la generacion de los acordes simples de la armonia, mas bien por un objeto de curiosidad, que por que sirva en la práctica de la composicion, pues en esta solo nos ocupamos del acierto en el manejo de los acordes, y no en su generacion, aun cuando la espresada doctrina sea un hecho.

Vamos ahora á descubrir una preocupacion que ha sido harto comun hasta ahora en la sucesion de los acordes, cuando se funda esta en el sistema del bajo. Se ha dicho que la nota del bajo determina la armonia, ó el acorde que le corresponde, y esto no es exacto; al contrario decimos que el acorde da á la nota del bajo el caracter que debe tener en la armonia. Entre mil ejemplos citaremos los mas familiares. Supongamos un *Do* en el bajo ¿qué acorde colocaremos sobre este *Do* cuando las notas que componen la escala de *Sol* mayor son todas de la escala de *Do* mayor, excepto el *Fa* sostenido? ¿Como sabremos tampoco, si corresponde á la escala de *Fa*, cuando las notas de esta escala son las mismas que en la de *Do*, excepto el *Si b*? ¿O como sabremos si corresponde á la escala de *La* menor, pues que la escala descendiente de *La* es la misma que la de *Do* mayor? Vemos pues que por las solas notas del bajo no sabemos exactamente en que escala nos hallamos, y que para determinarla se ha de recurrir á las leyes de la armonia, ó á buscar la verdadera nota fundamental del acorde, y no á la del bajo. Esta nota fundamental la encontrará cualquiera mediano armonista, si la busca con atencion; pero en un acompañamiento, en que no se da lugar á la menor demora, el acompañante se verá indeciso, y no por otra razón que para fijar el acierto se inventó el bajo numerado, con cuyo auxilio el acompañante ya no duda. Antes de esta invencion no sé si hubo nadie que pudiera acompañar de repente.

Ya que hemos dado á conocer los dos acordes consonantes uno mayor y otro menor que hay en la armonia, hablaremos ahora de los disonantes que

se admiten en ella, siguiendo la clasificacion que hace de ellos el maestro Reicha.

2. El primer acorde disonante es el *diminuto*, llamado así, por ser diminuta la 5.<sup>a</sup> de él, v. gr. *Si, Re, Fa*. No necesita preparacion, pues de sí es ya dulce y nada áspero. Se encuentra en el séptimo grado de una escala mayor, y en el segundo de una escala menor. Se resuelve en un acorde perfecto, ó de 7.<sup>a</sup> dominante, cuyo bajo fundamental hace una 5.<sup>a</sup> inferior. Uno de sus usos es modular á la 4.<sup>a</sup> inferior de un tono menor. Puede usarse no invertido, y en su primera inversion, pero raras veces en la segunda. Aun cuando este acorde es igual al de 7.<sup>a</sup> dominante sin la nota fundamental, se ha de tener cuidado en no confundirlos, pues que tienen ambos diferente resolucion.

3. *Séptima dominante*: Segundo acorde disonante el mas importante y mas grato de todos los disonantes despues del diminuto. Se compone de una 3.<sup>a</sup> mayor y dos 3.<sup>as</sup> menores: v. gr. *sol, si, re, fa*, y no exige preparacion. Se resuelve siempre en acorde perfecto. Usado en su segunda inversion es menester preparar la 4.<sup>a</sup>, y sino pudiera prepararse, se ha de suprimir la nota principal *sol*, y duplicar el *Fa* ó el *Re*. Si se emplea á tres partes, puede suprimirse ó la nota fundamental, ó su 3.<sup>a</sup> ó su 5.<sup>a</sup> pero nunca la 7.<sup>a</sup>

4. *Séptima de segunda especie*: Tercer acorde disonante compuesto de una 3.<sup>a</sup> menor, 5.<sup>a</sup> justa y 7.<sup>a</sup> *Sol si b, re fa* se emplea en el 2.<sup>o</sup> 3.<sup>o</sup> y 6.<sup>o</sup> grado de una escala mayor. Se resuelve regularmente en el acorde perfecto de su 5.<sup>a</sup> inferior, ú en la 7.<sup>a</sup> dominante de esta misma 5.<sup>a</sup> inferior. Es menester hacer sentir tres ó cuatro acordes para emplear esta 7.<sup>a</sup> y preparar esta conve-

nientemente. Se emplea en todas sus inversiones, cuidando de preparar la 4.<sup>a</sup> en las que se encuentre.

5. *Séptima de tercera especie*: Cuarto acorde disonante compuesto de 3.<sup>a</sup> menor, 5.<sup>a</sup> diminuta y 7.<sup>a</sup> *Sol, Si b, Re b, Fa*. Se emplea en el 2.<sup>o</sup> grado de una escala menor. Se usa en los tonos menores lo mismo que el anterior en los tonos mayores, y en ambos se siguen los mismos principios.

6. *Séptima de cuarta especie*: Quinto acorde disonante compuesto de 3.<sup>a</sup> mayor, 5.<sup>a</sup> justa, y 7.<sup>a</sup> mayor, *Sol, Si, Re, Fa #*. Se emplea en el sexto grado de una escala menor, ó en el cuarto de una escala mayor. Se ha de preparar la 7.<sup>a</sup>. Se resuelve en el acorde de 7.<sup>a</sup> de tercera especie, en cuyo caso la nota fundamental hace una 5.<sup>a</sup> diminuta con el acorde siguiente, y pasando por el de 7.<sup>a</sup> dominante termina en un acorde perfecto menor. Se emplea en todas sus inversiones, pero en la segunda se ha de preparar la 4.<sup>a</sup> que resulta entre el bajo y una parte alta. Este acorde es el mas disonante de todos, pero resolviéndole del modo que hemos dicho produce muy buen efecto en ciertos casos.

7. *Novena mayor*: Sexto acorde disonante compuesto de 3.<sup>a</sup> mayor 5.<sup>a</sup> justa, 7.<sup>a</sup> menor y 9.<sup>a</sup> mayor, *Sol, Si, Re, Fa, La*. Se coloca en la dominante de un tono mayor, y se emplea casi siempre sin su nota fundamental, y aun que en este caso se parece á un acorde de 3.<sup>a</sup> especie se ha de tener cuidado en no confundirlos ambos. *Si, Re, Fa, La*, como acorde de 9.<sup>a</sup> no se prepara; se resuelve sobre el acuerdo de la tónica; no exige que se ponga una serie de acordes; no debe ponerse el *La* mas bajo que el *Si*; puede el *La* ser reemplazado por el *Sol*, y pasar el acorde á ser de 7.<sup>a</sup> dominante.

El mismo acorde *Si, Re, Fa, La,*

como séptima de tercera especie es menester prepararlo, se resuelve en el acorde de la 5.<sup>a</sup> inferior, y su nota fundamental es *Si*; se ha de dar una serie de tres acordes á lo menos para su resolucion, puede ponerse en el bajo el *La*, lo mismo que las otras notas superiores; el *La* no puede ser reemplazado por el *Sol*, por que perjudicaria al enlace de la armonia.

8. *Novena menor*: Séptimo acorde disonante compuesto de 3.<sup>a</sup> mayor 5.<sup>a</sup> justa, 7.<sup>a</sup> menor y 9.<sup>a</sup> menor *Sol, Si, Re, Fa, La b*. Este acorde se emplea casi siempre sin su nota fundamental y en este caso queda como acorde de 7.<sup>a</sup> diminuta, y sigue todas las leyes de este acorde.

Hemos hablado hasta aqui de todos los acordes que llamamos primitivos por que las notas que los componen son todas naturales, mas estos mismos acordes pueden ser alterados en su 5.<sup>a</sup> y entonces se conocen con los nombres siguientes.

9. Acorde mayor con 5.<sup>a</sup> aumentada: *Sol, Si, Re #*.

10. Acorde de 7.<sup>a</sup> dominante con 5.<sup>a</sup> aumentada: *Sol, Si, Re, # Fa*.

11. Acorde de 7.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> especie con 5.<sup>a</sup> aumentada: *Sol, Si, Re #, Fa, #*.

12. Acorde de 9.<sup>a</sup> mayor con 5.<sup>a</sup> aumentada: *Sol, Si, Re #, Fa La*.

13. Id. de 5.<sup>a</sup> menor con 5.<sup>a</sup> aumentada: *Sol, Si, Re #, Fa, La b*.

Todos estos acordes reciben su alteracion ascendiendo la 5.<sup>a</sup> un semitono. Hay otros que tienen su alteracion bajando la 5.<sup>a</sup> un semitono, tales son los siguientes.

14. Acorde mayor con 5.<sup>a</sup> diminuta: *Sol, Si, Re b*.

15. Idem de 7.<sup>a</sup> dominante con 5.<sup>a</sup> diminuta: *Sol, Si, Re b, Fa*.

16. Id. de 9.<sup>a</sup> mayor con 5.<sup>a</sup> dimi-

nuta: *Sol, Si, Re b, Fa, La*.

17. Id. de 9.<sup>a</sup> menor con 5.<sup>a</sup> diminuta, *Sol, Si, Re b, Fa, La b*.

Para la resolución de todos estos acordes se debe tener presente, que en los alterados por sostenidos, la nota alterada debe subir, y en los alterados por bemoles, la nota alterada debe bajar: que todo acorde disonante se debe resolver por 5.<sup>a</sup> inferior ó por 4.<sup>a</sup> superior, sobre un acorde consonante ó disonante de la misma escala, es decir que las dos notas fundamentales deben sucederse por 5.<sup>a</sup> inferior ó por 4.<sup>a</sup> superior. Lo mismo sucede en todas las inversiones usadas. No debe olvidarse, que las notas que no tienen sino un solo modo de resolverse, no deben duplicarse.

Hay también otros acordes disonantes producidos por la alteración de la quinta tales son los de sexta aumentada 4.<sup>a</sup> aumentada, y 5.<sup>a</sup> aumentada con séptima. El primer acorde mencionado no es otro que el de novena menor en el que se ha suprimido la nota fundamental y que se ha bajado un semitono la 5.<sup>a</sup> perfecta colocándola en el bajo, por ejemplo *Re b, Fa, La b, Si*. Estas notas van de bajo arriba. El acorde disonante de cuarta aumentada no es otro que el de séptima dominante en el que se ha bajado un semitono la quinta perfecta, poniendo á esta en el bajo, v. gr. *Re b, Fa, Sol, Si*. El acorde de quinta aumentada con séptima tampoco es otro que el de 7.<sup>a</sup> dominante en el que se ha subido un semitono la quinta justa, quedando en la disposición siguiente á saber:

*Sol, Fa, Si, Re ♯*.

Todos los acordes disonantes, que sino se preparaban unos, ó no se resolvieran todos serian insoportables, usados con las debidas precauciones y con oportunidad hacen un bellissimo efecto.

Hablaremos mas adelante del acorde disonante de séptima diminuta, que aunque muy dulce, no deja de serlo en razon de la quinta diminuta que es un intervalo disonante, y que ha de resolverse.

Estos son los acordes que actualmente se usan en la armonía. Las inversiones de los mismos abren un ancho camino á la variedad musical, y los inexpertos ven en ellas unos nuevos acordes que al parecer son distintos, pero teniendo presente que los acordes se forman subiendo de tercera en tercera no podrán equivocarse en su naturaleza. Supongamos que encontramos el acorde siguiente en el orden de notas de abajo arriba á saber *Si b, Re b, Fa, Sol*, reduciéndole á su estado natural de terceras sobre una nota, encontraremos *Sol, Si b, Re b, Fa* que es el acorde disonante de séptima de tercera especie. Si se nos presenta el acorde *Re, Fa, Sol, Si*, y dudamos de su naturaleza, no tenemos sino colocar las notas que forman un seguido de terceras, y tendremos *Sol, Si, Re, Fa* acorde de la 7.<sup>a</sup> dominante. En todos los acordes sucede lo mismo, pero en el acorde de sexta aumentada hay que observar que su estructura exige la alteración de la quinta colocada en el bajo, y un origen semejante tiene el acorde de cuarta aumentada.

Los acordes disonantes unos necesitan prepararse y otros nó, pero todos necesitan resolverse para caer en un acorde consonante. Esta doctrina se encontrará en las palabras *Disonancia* y *Resolución*.

Los acordes disonantes se mezclan con los consonantes para dar mas variedad y mas brillo á las producciones musicales; solo cuando se quieran expresar pasiones violentas pueden ponerse un seguido de acordes disonantes.

En los de 7.<sup>a</sup> de 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> especie se ha de preparar siempre la nota disonante.

He aquí en resumen lo que hay que saber sobre los acordes, su nomenclatura, y su manejo, y una guía para los que hayan estudiado la composición. En el discurso de este Diccionario se encontrarán otras doctrinas que completarán el conocimiento de su resolución y manejo.

**ACORDAR:** Poner en consonancia dos ó mas sonidos. Es lo mismo que *Templar*. (V.)

**ACORDEON:** Es un instrumento de viento, que se toca abriendo y cerrando una cajita cuadrada, y se le hace producir diferentes sonidos por medio de unas pequeñas teclas. Tiene un sonido muy dulce, y se pueden tocar hasta sonatas de poca dificultad, no obstante no se usa generalmente, aunque podría producir buen efecto, sirviéndose de él para acompañar la voz. Tiene hasta casi tres octavas de extensión. Este instrumento es de reciente invención, y nos ha venido de Alemania.

**Acordo:** He visto en autores usada esta palabra en vez de acorde. Sin duda se han derivado de ella las palabras *Tetracordo*, *Pentacordo*, *Monocordo* y otras, de que hacemos uso en el día.

**Acro:** Es la subdivision de todo un Drama, ó de una representación cantada llamada *Opera*. El espacio de tiempo que media entre los actos se llama *entre-acto*. No ha mucho tiempo que los libretos de las óperas solo se componian de dos actos, pero ultimamente ya se componen de tres y cuatro actos.

**Actor:** Se llama en general al hombre que desempeña un papel en un Drama. El actor en una ópera tiene el doble empleo de cantor y de representante, pues que una ópera es un drama cantado. De poco le servirá al actor de

una ópera el ser un excelente cantor, si descuida la parte mimica de su papel, pues este defecto deslucirá mucho el mérito y talento que tendrá como cantor. Si lo que canta le sale de la fuerza del sentir, necesariamente ha de poner en armonía con lo que canta, el paso, el gesto, las miradas y las acciones, y aun dar vida á su papel cuando no cante. Si olvida esta doctrina, podrá ser buen músico, cantor excelente, pero un actor malo. La mimica de un autor de ópera ha de diferenciarse de la de un actor de comedia ó tragedia, pues es muy diferente la acción en un drama cantado del declamado. En este la acción es mas rápida, porque las palabras se suceden sin interrupción, cuando en el canto no sucede así. Como las acciones, gestos y miradas han de seguir el movimiento de las palabras, siendo estas en el canto mas lentas, deben ser mas pausadas y mas marcadas las acciones. Lo mismo que decimos del actor se debe atender de la actriz. Aconsejamos á ambos el estudio de la declamación, para salir perfectos en su arte.

**ACROAMA:** Los Romanos dieron este nombre á la música instrumental, y en especial á la que era de un género alegre, é igualmente á los músicos que tocaban algun instrumento.

**ACÚSTICA:** Es la ciencia que tiene por objeto la teoría de los sonidos y sus respectivas relaciones. Esta ciencia examina los fenómenos de la resonancia de los cuerpos sonoros de diversas naturalezas, de dimensiones varias, y los resultados que producen en el oído; por consiguiente ninguna relacion tiene con las leyes de la melodía y armonía. La ciencia acústica ha sido en todos tiempos muy imperfecta, y los matemáticos, que han querido explicárnosla por medio de cálculos, no han conseguido ha-

cerla mas exacta, y mas conforme con la práctica. No obstante, aunque no ha llegado esta ciencia todavia al completo estado de perfeccion, se han hecho de medio siglo á esta parte una infinidad de observaciones sobre los fenómenos producidos por la resonancia de los cuerpos sonoros, muy útiles para perfeccionar algunos instrumentos é inventar otros, y hay motivos para creer que mas adelante se obtendrán resultados mas satisfactorios, con las indagaciones á que se entregan algunos sábios acústicos.

Los motivos de haberse introducido tantos errores en la acústica son la imperfeccion de las máquinas empleadas para los esperimentos, y la falta de exactitud y cuidado en hacerlos. Los matemáticos ademas, sometiéndolo al cálculo unos hechos mal probados, y dándonoslos como verdades demostradas, han deducido consecuencias que parecen estar en contradiccion directa con otros hechos demostrados en la práctica de la música. Han supuesto pues de un modo absoluto, que un cuerpo sonoro, cuyas dimensiones sean exactamente la mitad mas pequeñas que otro igual, hace en un tiempo dado un número de vibraciones doble del mayor, produciendo la 8.<sup>a</sup> justa de este, y tomando la unidad por espresion del cuerpo sonoro mayor, han señalado con el número 2 la mitad de él. Bajo este mismo dato han admitido que la 5.<sup>a</sup> justa del sonido del cuerpo sonoro mayor, resultaria de otro cuerpo que tuviera los dos tercios de aquel en su dimension; la 4.<sup>a</sup> de un cuerpo que tuviera los tres cuartos de aquel; la 3.<sup>a</sup> mayor, los cuatro quintos; la 3.<sup>a</sup> menor, los cinco sextos; la 6.<sup>a</sup> menor, los cinco octavos; la 6.<sup>a</sup> mayor, los tres quintos, y así de los demas intervalos. De este dato han deducido todas las relaciones de todos los intervalos de la es-

cala diatónica en las proporciones siguientes, á las cuales dieron el nombre de *comas*. Al tono mayor *Do, Re*, dieron la proporcion como de 9 á 8; al tono menor *Re, Mi*, como de 10 á 9; á la 3.<sup>a</sup> mayor *Do, Mi*, como de 5 á 4; á la 3.<sup>a</sup> menor *Re, Fa*, como de 6 á 5; la 4.<sup>a</sup> justa *Do, Fa*, como de 4 á 3; la 5.<sup>a</sup> justa *Do, Sol*, como de 3 á 2; la 6.<sup>a</sup> mayor *Do, La*, como de 5 á 3; la 6.<sup>a</sup> menor *Mi, Do*, como de 8 á 5; el semitono mayor *Do, Re b*, como de 16 á 15; el semitono menor *Do, Do #*, como de 25 á 24, y la diferencia entre *Do #* y *Re b*, como 81 á 80. Resultaria de todo esto que en la práctica los músicos deberian hacer el *Re b*, mas alto que el *Do sostenido*, y sin embargo sucede todo lo contrario, pues la práctica, con aprobacion del oido, demuestra que el sostenido tiene una afinidad ascendiente al paso que el bemol la tiene descendiente; así es que por convenio general cuando los músicos escriben una escala cromática ó por semitonos ascendientes, se valen de los sostenidos, y cuando esta misma escala descende, se valen de los bemoles. Para concordar su doctrina con la práctica, algunos teóricos han hablado de esta afinidad como un hecho que resulta de la organizacion particular de los músicos, pero que no puede destruir su teoría, que no puede ser falsa. Otros dicen que cuando los músicos hacen el *Re b* igual al *Do sostenido* se equivocan, pues continuamente hacen el uno por el otro. El hecho es que algunos sábios acústicos, que se han convencido de la solidez de esta objecion, han confesado ser posible, que hechos desconocidos hasta ahora derriben el edificio de los cálculos, que hasta hoy se han creído exactos, y que la teoría de las verdaderas relaciones de los intervalos musicales quede todavia por descubrir.

Mr. Chiadini publicó en 1807 una obra de acústica, escrita en Aleman y despues en Francés en 1809, y en sus nuevos ensayos acústicos publicados en Leipsick en 1817, ha referido todos los descubrimientos importantes hechos en esta parte de la fisica, tanto por si mismo como por otros que han hecho descubrimientos en la materia. Los puntos de que ha tratado son: 4.<sup>o</sup> La ciencia de los tonos ó sea la parte aritmética, en la que solo habla de la rapidez absoluta y relativa de las vibraciones, de sus relaciones primitivas, y de las variaciones necesarias para su ejercicio práctico: 2.<sup>o</sup> Las leyes que siguen los cuerpos sonoros en sus vibraciones, y que se manifiestan por diversos fenómenos en cualquier especie de cuerpo sonoro. Esta es la primera division de la parte mecánica de la acústica, esto es de la que trata del origen del sonido. Pero la mejor obra que se ha escrito en esta materia es la que publicó Mr. Biot con el título de *Resúmen elemental de Física experimental*, en la que se halla una esposicion completa de la Teoría de la acústica, habiéndose valido su autor de las observaciones y descubrimientos de Chiadini.

Todas las combinaciones buscadas con tanto afán por dichos autores, y otros mas antiguos en las leyes de la acústica han desaparecido ante el descubrimiento del *Temperamento* (V.) debido á nuestro español D. Bartolomé Ramos, Maestro de Capilla de la ciudad de Salamanca. Este sabio músico dió al través con su invencion á todos los cálculos acústicos, y es de presumir que ya nadie se dedicará á hacerlos en adelante por la falta de exactitud que se observa en ellos, y porque sin necesidad de las leyes de la acústica se puede componer música que nos embelese.

ADAGIO: Palabra italiana que signi-

fica cierta dulzura, cierto abandono, que los músicos han aplicado á la espresion lenta y cadenciosa, para dar á entender con ella, no solo el movimiento en que debe ejecutarse la composicion, sino tambien el caracter particular en que ha de estar concebida y espresada. Esta palabra, como las demas de su clase, que sirven para graduar el movimiento musical, se coloca al principio del periodo, á que quiere darsele este caracter, refiriéndose, como acabamos de decir al movimiento y á la espresion. Respecto al primero solo requiere que sea pausado, y aun pueden determinarse exactamente los grados de esta lentitud por medio del *Metronomo*, (V.) pero lo que no puede determinarse ni fijarse es lo que requiere el *adagio* respecto á la espresion. Dominan en él el sentimiento, los afectos tiernos, la dulzura y la espresion de apasionadas melodias, de suerte que el *adagio* debe interesar, no por el ruido, la brillantez y la acumulacion de notas y ejecuciones rápidas, sino por la sencillez é interés de sus cantos. Siendo pues el *adagio* la espresion del sentimiento, solo el alma puede concebirlo, y solo ella es capaz de ejecutarlo; y de aqui nace la inmensa dificultad que lleva consigo este caracter de música, no solo porque es mas raro hallar en él que ejecuta un gran fondo de sentimiento, que facultades para una gran ejecucion, sino porque es difícil que acierte uno á espresar lo que ha sentido otro en el momento de la inspiracion, que quiso transmitir á los demas, dando á su ejecucion ese movimiento y ese carácter tierno y melancólico.

Sucede con el *adagio* lo que con otra porcion de palabras pertenecientes á la nomenclatura italiana, que

los compositores han multiplicado hasta lo infinito, para calificar el aire que quieren imprimir á sus composiciones, las cuales no ofrecen una idea fija, ó que si la ofrecen, esta idea se concibe mejor de lo que se expresa. Asi de los dos movimientos principales, el *Allegro*, que es un movimiento acelerado, y el *Largo* que es el mas lento, fueron los primeros que se inventaron, y tambien los mas claros y precisos. Despues se han introducido el *allegro assai*, el *allegretto*, el *presto*, el *larghetto*, *andantino*, *andante* y el *adagio* cuya significacion no es tan precisa, y todavia lo es mucho menos la del *affettuoso*, *moderato*, *maestoso*, *adagio espressivo*, *amoroso*, *patético* y otros.

El *adagio* usado como sustantivo sirve para espresar los trozos de música que tienen este carácter; asi se dice un *adagio* de *Mozart*, de *Haydn* ó de tal otro compositor.

El *adagio* es propio de las composiciones, cuya espresion lánguida, calmada ó dolorosa conviene á la tristeza y á la melancolia. En él debe el compositor pensar en conmovir el corazon mas bien que en divertir el oido. Para este fin ha de echar mano de los acordes mas armoniosos. Sientan bien á este género de música las ligaduras y suspensiones. Como los afectos angustiosos del corazon, y la sensibilidad exaltada son un estado demasiado violento para nuestra fibra, un *adagio* muy largo se hace penoso y fastidioso. La ejecucion de esta clase de música ha de ser muy perfecta, porque en un movimiento lento las faltas mas pequeñas se hacen mas sensibles.

**ADIAFONON:** Nombre de una especie de piano que inventó en Alemania un relojero llamado *Schuster*, que supo-

ne que no se desafina nunca. Es probable que no tenga tal ventaja, pues no hubieran dejado de aprovecharse de este descubrimiento los constructores de pianos, cuando la desafinacion es lo que tiene de mas incómodo el piano, y el sostener la afinacion una cualidad de las mas apreciadas.

**AD LIBITUM:** Esta espresion latina significa á voluntad, ó á discrecion del que toca ó canta. Cuando se encuentra en alguna parte, indica, que las notas á que se refiere han de ejecutarse sin sujecion al compas, mudando, suprimiendo, ó añadiendo notas. Escrita esta espresion en una ó mas partes del acompañamiento, indican que los instrumentos que lo hacen no son necesarios y que pueden suprimirse.

**ADONIDA:** Nombre de una cancion que usaban los antiguos Griegos para el culto de Adonis.

**ADONIA:** Los Lacedemonios usaron de una tocata de este nombre, que ejecutaban con unas flautas llamadas *embaterianas* cuando iban al combate.

**ADORNOS:** Se llaman asi en la música unas notas pequeñas que preceden á las que son parte integrante del canto ó melodia. Los hay de cuatro especies principales, y que tienen cuatro denominaciones diferentes, á saber: *apoyadura*, *grupo*, *mordente*, *trino*. (V. sus definiciones y oficio en sus respectivos articulos). Estos adornos, unas veces los notan los mismos compositores, y otras se dejan al arbitrio del que canta ó toca, y esto sucede mas raras veces, por que dejándolos á la voluntad de los artistas, es factible, que sino los saben usar con precision, tiempo y oportunidad, desluzcan una pieza haciéndolos con poco discernimiento. Asi el compositor que quiera que se ejecute puntualmente su pensamiento

debe notarlos por si mismo. Los Italianos les llaman *foriture* que nosotros traducimos por *floreos*. (V.).

**AERIFONO:** Instrumento inventado en nuestros dias por M. Dietz constructor de pianos de Paris. La base de este instrumento es el aire, que pasando por un orificio muy pequeño, hace vibrar unas láminas metálicas muy delgadas, las cuales dan un sonido mas ó menos fuerte, segun la mayor ó menor fuerza del aire, de un timbre muy agradable. Bajo los mismos principios se inventaron antes en Alemania otros instrumentos á los cuales se han dado diferentes nombres á voluntad de los inventores, llamándoles *Fisarmonica*, *Eolina*, *Eolodion* &c. De esta misma familia es el *Acórdeon* (V.).

**AFFETUOSO:** Esta palabra italiana significa con afecto ó con ternura. Puesta al principio de un trozo de música, no tan solo denota una ejecucion afectuosa y espresiva, sino tambien un movimiento en el compas término medio entre el *adagio* y el *andante*. V. compas.

**AFICIONADO:** Los aficionados á las artes en general son aquellos, que dotados de un sentimiento orgánico especial para ello, les dá aptitud para sentir sus bellezas, y se acostumbran á conocerlas por medio del hábito que adquieren, viendo, oyendo, leyendo y observando. En la música podemos distinguir tres clases de *aficionados*. La primera comprende todas aquellas personas que, nacidas con un oido fino, y sensible á las bellezas de la música, no han podido cultivar estas disposiciones, pero que toda su vida han sido dominados por el gusto de este arte: que acuden con avidéz á cuantos conciertos y espectáculos musicales pueden,

y que por un tacto natural y seguro se hallan en estado de juzgar con discernimiento de la música. La segunda clase de *aficionados* es la de aquellos, que, por medio del estudio, han podido desarrollar el don, que en esta parte recibieron de la naturaleza, y que han transformado en talento. Esta clase es la mas numerosa, pues se encuentran con frecuencia en conciertos particulares aficionados de ambos sexos, que pueden rivalizar con los profesores mas acreditados, y aun hay conciertos particulares, ejecutados unicamente por aficionados, que dejan poco ó nada que desear, y mucho menos si toman por director á un profesor habil, en cuyo caso pueden estos conciertos equivocarse con los ejecutados unicamente por Profesores. La tercera clase de *aficionados* es la menos numerosa, mas distinguida y menos brillante, y es la de aquellos que, no contentos con aprender á ejecutar la música, han querido penetrar los secretos del arte estudiando la teoría musical, para juzgar con mas exactitud de las obras y de su ejecucion.

**AFINACION:** Es producir con la voz ó con un instrumento el sonido exacto que corresponde. La afinacion es una parte imprescindible del arte musical, y el caracter y distintivo de todo oido ajustado. Sin afinacion no hay música, no hay mas que discordancia y cacofonia. Los instrumentos que mas cuidado necesitan de afinarse bien son los de arco como son el violin, la Viola, el Violoncelo y el Contrabajo, por que, no estando marcado en el mango el sitio de la presion de los dedos sobre las cuerdas, el oido ha de guiar para colocarlos en el sitio justo, pues un oido delicado, advierte al mo-

mento, mientras se toca, las faltas que se cometen contra la afinación; pero no basta esta cualidad sino se posee una cierta destreza, adquirida por medio de un largo ejercicio de todas las escalas y entonaciones. Hay varios grados en el modo de tocar *afinado* ó *falso*. Los instrumentistas adocenados solo llegan á alcanzar una afinación aproximada, y sobre todo en los pasos *bicordatos* y *tricordatos*, ó sean en los de doble ó triple cuerda. En esta especie de pasos, que producen el efecto de dos ó tres voces reunidas, el arco está sobre dos ó tres cuerdas, y hace oír dos ó tres entonaciones, que son el resultado de la combinación de los dedos de la mano izquierda. A más de la necesaria influencia de los dedos en la *afinación*, también el arco contribuye á ella, según la mayor ó menor presión de este sobre las cuerdas; á lo menos el célebre Violinista *Paganini* atribuye la hermosa afinación, que consiguió en su ejecución, á esta influencia del arco. Cuando hablemos del *Violín* nos estenderemos más sobre los efectos de la afinación en este instrumento.

**AFINAR:** Es poner en relación exacta dos ó más sonidos, ya producidos por los instrumentos, ya por las voces, ya por unos y otros respectivamente. En los instrumentos de cuerda aumentando ó disminuyendo la tensión de ellos, y en los de viento acortando ó alargando el tubo. Habiéndose de afinar varios instrumentos se toma por tipo un sonido, que generalmente es el *La* en unos países, y en otros el *do*, á lo cual se le da el nombre de *dar el tono*.

**AFINADOR:** Es el que se dedica á afinar los pianos y los órganos.

**AGENTE:** Término usado por los antiguos contrapuntistas. Cuando para el

contrapunto de dos notas consonantes una de ellas se movía, tanto para pasar á una disonancia, como para resolverla, y la otra permanecía quieta en un mismo sonido, á la que se movía se le llamaba *agente*, y á la que quedaba inmóvil se le llamaba *paciente*. En el día ya no se usa este término en la espresada significación.

**AGILIDAD:** Se llama á la facilidad que tiene un cantor para ejecutar pasos rápidos y difíciles en la música.

**AGITATO:** Esta palabra, escrita al principio de un trozo de música, indica en ella un carácter de espresión turbulenta y agitada, y por lo regular va precedida de la palabra *allegro*. Este efecto se produce por medio de un movimiento más precipitado en ciertas partes del ritmo musical, y de un acento más marcado en ciertas notas, y últimamente por medio del *piano* y *fuerte* oportunamente distribuidos.

**AGOGÉ:** En la antigua música griega tiene esta palabra dos sentidos. Unas veces quiere decir la marcha de los sonidos desde el grave al agudo, y vice versa; y otras el grado de celeridad ó lentitud que da al compás el carácter de la pieza que se ejecuta. V. *Meloped*.

**AGUDO:** Sonido agudo es aquel que resulta de un mayor número de vibraciones de un cuerpo sonoro, comparado con otro al que llamamos *grave*, por que las dá en menor número proporcional. En la escala de sonidos, tal como se halla establecida entre nosotros, son sonidos agudos todos los que se encierran entre el *Sol* sobre la quinta raya del pentagrama en la llave de *Sol* hasta el *fa* ó sea la 7.<sup>a</sup> de dicho *Sol*. Los sonidos más agudos que el *Fa* se llaman *sobre agudos* ó *agudísimos*. La relación de los sonidos en graves, medios, agudos y agudísimos for-

ma la base de la armonía, pero hay que observar en su empleo, que los sonidos agudos y agudísimos afectan nuestros órganos de un modo particular, y por lo mismo son distintos en la música sus efectos, según la fibra más ó menos delicada de los que oyen. Así es que los valetudinarios, los afectados de los nervios, los niños, y otras personas de constitución delicada no pueden soportar sin molestia los sonidos agudos, y menos los agudísimos. El compositor podrá sacar de esta cualidad del sonido buenos efectos para pintar sentimientos penetrantes, dolorosos y desgarradores.

**AJUSTADO:** Tocar ó cantar ajustado es dar la conveniente entonación á la voz ó instrumento, y también sujetarse exactamente al compás y á todas sus modificaciones.

**AIRE:** Es el tiempo y movimiento que se da á una pieza de música que se canta ó se toca; y en este sentido se dice: «*el aire de esta sonata debe ser más alegre, más andante ó más moderado*» «*No es ese el aire que corresponde á ese canto*» cuando no se ha acertado en el grado de velocidad que debe llevar el compás, y así en otros casos análogos.

Aire es también sinónimo de *Aria*. (V.) También decimos *aires* á las canciones populares ó que se cantan por una sola voz, y así llamamos *aires* nacionales á las canciones que cada nación ha inventado, los cuales participan del carácter y costumbres de cada pueblo. Tenemos en España los *boleros*, la *jota*, las *seguidillas* y un sin fin de canciones largas de numerar; Venecia, las *barcarolas*; Inglaterra, los *songs*; Nápoles, las *Villanelas*; Alemania, los *Lieders*; en fin en cada nación y aun en cada provincia los hay peculiares de su carácter,

y algunos de ellos tan melodiosos y sentimentales, que alegran unos y enternecen otros.

**AMOSO:** Escrita esta palabra al principio de una pieza de música quiere decir que su movimiento debe ser suelto, bien cadenciado y lleno de gracia.

**ALBOGUE:** Instrumento músico pastoril usado antiguamente para acompañar canciones y bailes, según se lee en las poesías y novelas pastoriles antiguas: la embocadura y la campana, eran de cuerno á la cual conducían el viento dos cañas de madera con tres agujeros, cada una para formar la escala. *Albogue* es también un instrumento compuesto de dos chapas de azófar, parecido á lo que algunos creen haber sido el antiguo *crótalo*. V.

**ALBORADA:** Es un concierto vocal ó instrumental que se dá en la calle y debajo de los balcones de alguna casa en la que habita alguna persona á cuyo odsequio se dirige. V. *Serenata*.

**ALLEGRO:** Adjetivo del idioma italiano que quiere decir *alegre*, y se toma adverbialmente para indicar el segundo grado de movimiento pasando de lo acelerado á lo lento. Este movimiento, no solo se aplica á la música alegre, sino también á los transportes vivos de cólera ó de furor. La palabra *allegro* se usa también en sustantivo, diciendo por ejemplo un *allegro* de Haydn, de Rossini ó de cualquier otro autor. El *Allegro* recibe algunas modificaciones en su lentitud ó viveza por medio de las calificaciones que se le añaden, por ejemplo *allegro con brio*; *allegro assai*; *allegro mosso* ó *con moto*, que manifiestan mayor grado de viveza, y el *allegro moderato*; *allegro comodo*, *allegro maestro*; *alle-*

*gro giusto* que demuestran un grado menos de viveza.

**ALLEGRETTO:** Diminutivo de *allegro*, que indica un movimiento menos vivo que este. Es de un caracter gracioso y ligero, y sirve de movimiento intermedio entre el *Allegro* y el *andantino*.

**ALEMANDA:** Se llama así el aire de un baile muy comun en Suiza y en Alemania. Su movimiento es bullicioso y alegre, y su compas el de dos tiempos — Alemanda es tambien una pieza de música, cuyo movimiento grave y pesado indicaba su origen Aleman; pero esta clase de música no está ya en uso en este sentido, y si se ha compuesto alguna otra con el titulo de *Alemanda*, se ha adoptado ya un movimiento mas vivo y mas alegre.

**ALLA BREVE:** Cuando un trozo de música lleva al principio este epíteto se canta con mucha velocidad, aun cuando solo se usa en él las notas breves ó semibreves. Aun se canta esta clase de música en los templos, y se escribe con compasillo.

**ALLA CAPELLA:** Esta espresion tiene el mismo significado que la anterior, y se daba este nombre por que tan solo se usaba en música de capilla.

**ALLA FRANCESE:** En Alemania se pone algunas veces esta palabra al principio de una pieza de música, que debe ejecutarse con un movimiento moderado, destacando bien las notas con un golpe ligero de arco. Tambien en Italia se usa esta espresion para designar un género de andante gracioso.

**ALLA OCTAVA:** Cuando en el bajo continuo se encuentra esta palabra cesa el acompañamiento con toda la armonia, y se acompaña unicamente con la octava en ambas manos, y de

esta manera se continua hasta que vuelve á encontrarse el bajo numerado. — A la octava se pone tambien en un escrito de música cuando las notas suben mucho sobre el pentagrama, y para disminuir el trabajo de escribirlas con tantas rayas suplementarias se escriben una octava mas bajas, y entonces se pone un 8 encima, ó las palabras 8.<sup>a</sup> *sopra* seguido de una raya ó puntos, hasta que cesa la transposicion, y entonces para denotar que debe ejecutarse como está escrito se usa poner la palabra *Loco*.

**ALLA PALESTRINA:** Pedro Luigi natural de Palestrina creó un estilo de música para cámara y para la Iglesia, que consistia en un contrapunto fugado llevado á una perfeccion hasta entonces desconocida. Sobre su modelo han estudiado muchos contrapuntistas modernos, por tenerse á aquel autor por clásico en este género.

**ALLA POLACA:** Escrito esto al principio de un trozo ó pieza de música indica un movimiento semejante á esta especie de tocata, esto es marcando bien las notas y ejecutándolas con dulzura.

**ALLA SEMIBREVE:** Especie de música antigua que era lo mismo que *alla breve* de uso mas moderno, con la diferencia de que se escribía con notas semibreves en cada tiempo del compas.

**ALLA ZOPPA:** Espresion italiana, que denota un movimiento forzado, esto es sincopando entre dos tiempos, sin sincopar entre dos compases, lo cual produce en las notas una marcha desigual y como coja, cuya marcha continua hasta el fin de la pieza.

**ALMA:** En el idioma musical es la viveza, fuerza y espresion con que se

toca ó canta algun trozo de música. El actor de un drama lírico no puede nunca dispensarse de poner en el canto y en la accion toda la espresion, que requiere la situacion de la persona que representa, pero teniendo cuidado de que á fuerza de querer espresar con viveza, no degenera en hacer gestos impropios ó contorsiones, que, en vez de conmover hagan reir. Un estudio bien dirigido en el arte dramático le enseñará el modo de espresar las acciones con decoro y propiedad, y un ejercicio prolongado de vocalizacion le dará conocimiento de lo que es espresion en el canto. Cuando cante en una academia ó concierto musical ha de evitar el cantar el menco de brazos, y la accion del cuerpo, porque faltando la ilusion teatral seria ridiculo el accionar. Este recurso prueba que tiene que suplir con acciones lo que le falta de espresion y sensibilidad en el canto; recurso bien pobre, y que sin embargo he visto emplear algunas veces. — *Alma* es tambien la espresion con que se toca un instrumento, y consiste en las gradaciones, apenas perceptibles algunas veces, del piano al fuerte, ó tambien por alguna alteracion en el valor de las notas sin alterar el compas. — *Alma!* Interjeccion muy usada en España para animar á un cantor, bailarín, ó tocador de instrumento á dar mas movimiento y espresion á lo que hace.

**ALMA Ó ANIMA:** Es una varita de madera que se coloca entre la tapa superior é inferior de algunos instrumentos como los Violines, Violas, Violoncelos y Contrabajos, á fin de darles mas sonoridad, y sostener el peso que producen las cuerdas tirantes.

**A LA MI RE:** Nombre de la 6.<sup>a</sup> nota de nuestra escala, llamada comun-

mente *La*. Los Italianos y nosotros que seguimos la escala de Guido Arentino mudábamos el nombre de las notas, segun el caso, que era lo que llamábamos *mutanzas* (V). Esto ha caducado, y en su lugar ya en el dia cada nota se nombra por su nombre. Por las reglas de la armonia deducimos que en *A la, mi, re* se encuentra el tipo del tono de *La*, á saber; A letra característica del tono; *La* nombre de la nota en el solfeo, *Mi* su quinta superior y *Re* su 5.<sup>a</sup> inferior, notas todas del bajo fundamental, ó tipo métrico de la escala ó acorde de *La*.

**AL SEGNO Ó AL SEÑAL:** Cuando estas palabras se hallen escritas al fin de un período ó de una pieza de música, y principalmente en los *Rondos*, quiere decir que ha de volverse á principiar allí donde se halla el señal convenido é igual al que se encuentra al fin, y se continua hasta que se encuentra la palabra *Fin*, que generalmente se escribe al acabarse la primera parte.

**ALTERACION:** Alterar una nota ó un acorde es sacarlos del sonido en que se hallan por medio de algun accidente, y pasarlos á otro análogo. Dos clases hay de alteraciones, una *melódica* y otra *armónica*. Hay alteracion *melódica*, cuando se introduce algun bemol, sostenido, ó becuadro en las notas que llevan la melodia, de la cual resulta una variacion de escala, ya sea momentaneamente, ya sea mas pronunciadamente, que la obliga á mudar de tónica. Hay alteracion *armónica*, cuando se introduce algun sostenido, bemol ó becuadro en alguno de los sonidos que forman un acorde, y que tambien le hacen mudar de tónica. En ambas alteraciones nos hemos de ha-

cer cargo que en el momento que se introduce un accidente de los referidos en una melodía ó en un acorde, la melodía, como hemos dicho, muda de escala, y el acorde, si es consonante, pasa á ser disonante. Explicaremos esta doctrina, la cual conduce á modular con propiedad.

Sentaremos primero por regla, que un acorde cualquiera, sea consonante, sea disonante puede ser alterado en una ó mas notas, segun el fin que se propone el compositor en la modulacion. Por ejemplo, si queremos pasar del Tono de *Re* al de *Mi*, su marcha natural es despues del *Re* natural pasar al *Re* sostenido, lo que nos conducirá al tono de *Mi*. Por el contrario, si del tono de *Re* queremos pasar al de *Do*, su marcha natural será, despues del *Re* natural pasar al *Re* bemol, que nos conducirá al tono de *Do*. De esta regla se saca la consecuencia de que para ascender nos valdremos de los sostenidos, y para descender de los bemoles, que es seguir la naturaleza de estos accidentes.

Ahora bien: Un acorde consonante mayor tiene tres notas, á saber la tónica ó fundamento de su escala, su tercera y su quinta. V. *intervalo*. Las tres notas pues pueden recibir alteracion ascendiente, ó descendiente. Si alteramos con un sostenido la tónica, esta alteracion nos conducirá á un nuevo acorde, convirtiendo el sostenido de esta nota en una nota séptima de una nueva escala, añadiendo á la nota inmediata las demas notas 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>; v. gr. tomemos el acorde *Do, Mi, Sol*; alterando la tónica *Do* con un sostenido pasaremos al tono de *Re*, segun lo que hemos dicho ya, de que para ascender de un tono á otro la tónica, la marcha mas na-

tural es poner un sostenido á dicha nota que sea conductor para pasar á la tónica inmediata. Ejemplo, *Do, Mi, Sol=Do*  $\sharp$ , *Mi, Sol=Re, Fa, La*. Ensayemos esta misma doctrina en cualquier otra consonancia de diferente escala, y encontraremos la misma marcha. Sirva de muestra la consonancia de la escala de *Mi*  $\flat$ ; esta será *Mi*  $\flat$ , *Sol, Si*  $\flat$ . Alterando la nota fundamental con un sostenido, ó lo que es lo mismo becuadrándola, con lo que la hará subir un semitono, tendremos *Mi, Sol, Si*  $\flat$ , y caeremos al tono de *Fa* menor, á saber *Fa, La*  $\flat$ , *Do*. Lo mismo sucederá si la tónica esta en el bajo, que si el acorde está invertido, pues la tónica siempre es la misma. De aqui podemos deducir la consecuencia siguiente. *Luego para pasar de un acorde á su inmediato ascendiente, nos valdremos de un acorde intermedio, alterando la tónica con un semitono ascendiente.*

La alteracion producida por un sostenido en la 5.<sup>a</sup> de una consonancia perfecta nos conduce á una consonancia, cuya tónica asciende de 4.<sup>a</sup> ó baja de 5.<sup>a</sup>, y lo mismo cuando la alteracion es producida por un bemol.

La tercera no puede recibir sino una alteracion, á saber un semitono ascendiente si el acorde es menor, ó un semitono descendiente si el acorde es mayor. En el primer caso el acorde, que es menor, pasa á ser mayor, y en el segundo el acorde que es mayor, pasa á ser menor.

Explicadas las alteraciones que pueden recibir las notas que entran en un acorde perfecto mayor, trataremos de las que puede recibir el acorde perfecto menor.

El acorde menor *La, Do, Mi*, puede recibir una alteracion ascen-

diente en su nota fundamental *La* por medio de un sostenido, y entonces la tónica resuelve en su inmediata *Si* con 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>, y tambien con su 3.<sup>a</sup> descendiente *Fa* con 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>. En este último caso el *La* sostenido se considera como *Si*  $\flat$ , lo que produce una 7.<sup>a</sup> dominante incompleta que llama irresistiblemente el tono de *Fa*.

El acorde menor *La, Do, Mi*, puede alterarse tambien con un semitono descendiente en su nota fundamental, y entonces el intervalo de 3.<sup>a</sup> menor que hay entre el *La*, y el *Do*, pasa á ser mayor por medio del bemol en *La*, y entonces nos hallamos en la disonancia de dos terceras mayores para resolver, segun las reglas de la resolucion. (V. *Resolucion*).

Puede el mismo acorde menor ser alterado en su quinta descendiendo, y entonces el acorde pasa á ser diminuto.

La 3.<sup>a</sup> en el acorde menor puede ascender un semitono, y entonces el acorde menor pasa á ser mayor, por que la 3.<sup>a</sup> se ha hecho mayor.

Los acordes disonantes pueden recibir alteraciones ascendientes y descendientes, sobre cuya doctrina hablaremos en el artículo *Disonancia*.

ALTERADO: Se dice de un intervalo que sale de su conformacion natural, subiendo y bajando el sonido de alguna de las notas que lo componen, con lo cual se muda el tono ó el modo.

ALTO: En música significa lo mismo que agudo. (V.) En este sentido decimos: este instrumento está demasiado alto; esta pieza de música está en un tono muy alto. Algunos emplean tambien la palabra *alto* en vez de decir *fuerte*, y asi dicen: canta mas alto por decir canta mas fuerte; locucion impropia, y peculiar solo de aquellos,

que no tienen conocimiento de la diferencia que hay entre las palabras *alto* y *fuerte*.

Alto Viola ó simplemente Alto: (V. *Viola*.)

ALZAR: Movimiento de la mano para marcar el compas. Este movimiento sigue al *dar*, que es siempre el tiempo fuerte, y por lo tanto al alzar es un tiempo mas debil. En el compas de cuatro tiempos, el tercero que corresponde al alzar se tiene por fuerte, aunque no tanto como el tiempo de *dar*. (V. *compas, arsis*.)

AMABLE: Cuando esta palabra se encuentra al comenzar una pieza de música indica, que es menester llevar el compas con un movimiento medio entre el *andante* y el *adagio*, sosteniendo los sonidos con dulzura.

ÁMBITO: Nombre que se daba en otro tiempo á la estension de cada tono ó modo desde lo grave al agudo, pues aun cuando la estension de un modo estuviera en cierta manera circunscrito á la de dos octavas, habia modos irregulares, cuyo ámbito escedia de esta estension, y habia otros imperfectos que no llegaban á ella.

AMBROSIANO (canto): Los antiguos adoptaron en la música tantos modos, cuanta era la diferente posicion de los semitonos en la escala diatónica de los seis primeros intervalos de ella. En el primer tono se principiaba la escala en *Re*; en el 2.<sup>o</sup> tono en *Mi*; en el 3.<sup>o</sup> en *Fa*; en el 4.<sup>o</sup> en *Sol*. San Ambrosio Arzobispo de Milan, introdujo, á fines del siglo cuarto, el canto llano en las iglesias de Milan, y en algunas otras, y para su entonacion solo se valió de los espresados cuatro tonos que llamaron *autenticos*, los cuales se aumentaron mas adelante hasta ocho por el Papa San Gregorio, y desde entonces el canto, que se lla-



maba *ambrosiano* tomó el nombre de *Gregoriano*, que subsiste en nuestros días.

**AMOROSO:** Puesta esta palabra al principio de un trozo de música advierte que ha de ejecutarse con mucha espresion y ternura.

**AMPEIRA:** Los antiguos daban este nombre, segun Estrabon á la segunda parte del nome *Pitio*.

**ANACAMPTOS:** Palabra de la música griega, la cual significaba un seguido de notas, que iban descendiendo del agudo al grave. El *anacamptos* era lo contrario de *Enthia*. Una de las partes de la antigua *Melopea* se llamaba tambien *anacamplosa*.

**ANACROSIS:** Nombre que daban los antiguos, segun Estrabon, al prelude ó primera parte del *Nome* llamado *Pitio*.

**ANAFONESO:** Era entre los antiguos el nombre que daban al ejercicio ó arte de ejercitarse en el canto, y formar los órganos de la voz.

**ANÁPERA:** Entre los antiguos era una especie de ritmo propio para la música de flauta, del cual no nos han quedado vestigios para conocer su naturaleza.

**ANDANTE:** Escrita esta palabra al principio de una pieza de música designa el tercero de los cinco grados principales con que los italianos distinguen el movimiento del compas, y se hallan entre el *lento* y el *alegro*. La palabra *andante* se toma tambien como sustantivo, y es muy comun el decir: Un *andante* de Haydn, un *andante* de Mozart, etc. para designar la parte de la composición que gira sobre este movimiento.

**ANDANTINO:** Es un movimiento menos acelerado que el *andante*.

**ANDAMENTO ó ANDAMENTI:** Palabra italiana, que, en sentido musical,

designa una de las tres clases de motivos que puede tener la *fuga*. Si el motivo no es muy largo ni muy corto, y que no sale de las cuerdas del tono, se llama propiamente *motivo*, en italiano *soggetto*; si es muy corto, y que solo consiste en una frase del canto, se le llama *attaco*, pero si es muy estenso, ó compone un periodo musical, que recorre todas las cuerdas de la escala, ó se estiende mas allá, y comprende muchos miembros, es lo que propiamente llaman los italianos *andamento*. Aun cuando un compositor puede desplegar mucho arte en esta clase de composición se hace poco uso de él en razon á que no se puede formar concepto de una música de esta naturaleza.

**ANDAMENTI ó DIVERTIMIENTOS:** Se llaman tambien los episodios de una fuga. (V. *Episodio*.)

**ANEMOCORDO ó ANEMOCORDIO:** Es un instrumento ó clave inventado por Juan Schnell Aleman en 1789. Es de teclado, y sus cuerdas se mueven por medio de una corriente de aire que las agita. é imita á muchos instrumentos, y aun á la voz. La palabra *anemocordo* se deriva de *anomos* viento y de *chorde* cuerda.

**ANGÉLICA:** Nombre de un instrumento de teclado semejante á una espineta ó clavicordio. Dicen que fué inventado por un constructor de órganos llamado Ratz en Muchausen á principios del siglo 17.

**ANIMADO:** Esta palabra corresponde á las italianas con *moto*, ó con *brio*, por consiguiente puesta al principio de un trozo de música, ó en cualquiera parte de él, indica que desde entonces se ha de aumentar de viveza y velocidad el compas.

**ANTECEDENTE:** Lo mismo que *motivo*. V. *Fuga*.

**ANTICIPACION:** Es una nota ó acorde accidental que se anticipa á otra consonante. Como las semicopadas retardan la resolucion, las anticipaciones las preceden, con sola la diferencia de que son de un uso menos comun, y que tan solo pueden emplearse con éxito en pocos casos, porque produce pocos recursos, y es preciso que sean muy oportunas para que no produzcan una dureza insostenible. La anticipacion para ser buena ha de ser siempre nota real del acorde siguiente, pues que anticipa sobre él, y ha de tener poco valor. Las mejores son las que se usan en la melodía, y sobre todo en la parte superior. Siendo la anticipacion contada entre la clase de los retardos en armonía, hablaremos mas estensamente en la palabra *Retardo*. (V.)

**ANTIFONA:** Es un canto llano usado en nuestra Iglesia, llamado así por que en su origen se cantaba por dos coros, que se respondian alternativamente, y con este título entraban tambien los himnos y los salmos. Segun el historiador Sócrates, San Ignacio discipulo de los Apóstoles fué el autor de este modo de cantar entre los Griegos. San Ambrosio lo adoptó despues entre los latinos. Teodoreto atribuye el origen á Diodoro y á Flaviano, pero sea quien fuere el autor, lo cierto es que bajo el nombre de *antifona* se comprendia entonces de todo cuanto se cantaba en las iglesias á dos coros. Mas adelante el significado de esta palabra se limitó al canto de ciertos pasajes cortos, sacados de las Santas Escrituras, apropiados á la vida del Santo, cuya fiesta se celebra, ó á la Solemnidad de las fiestas, los cuales preceden á los Salmos y cánticos y regulan la entona-

cion de ellos.

**ANTIFONARIO:** Se llama el libro que contiene todas las antifonas del año puestas en música de canto llano. Cuando lleva ademas la entonacion de los Salmos y de los Himnos se llama *Visperal*. Al libro que contiene los cantos de la misa, se le llama *Gradual*. Al que tiene recopilados los cantos de las bendiciones, estaciones y procesiones, se le dá el nombre de *Procesional*, y finalmente el que lleva el canto de los oficios de difuntos se le llama *Ritual*. Los sábios contrapuntistas eclesiásticos tienen en grande estima un *antifonario* que habia en el monasterio del Cister, que San Bernardo hizo corregir con mucho cuidado, y fijó de un modo estable el tono de muchas antifonas que todavia era indeciso.

**ANTIFONIA:** Nombre que dieron los antiguos Griegos ó una especie de sinfonia, ó canto, que se ejecutaba con diferentes voces, y tambien instrumentos á la octava ó doble octava, á diferencia de la que se ejecutaba al unisono á la que llamaban *homofonia*. (V.) Esta palabra viene de las dos griegas *anti* contra, y de *phone* voz como si dijéramos oposicion de voces.

**AÑADIDA ó supernumeraria** llamaban los Griegos á una nota que completaba los dos tetracordos de la gama, y designaban con la palabra *Proslambanomenos*. (V.)

**A PIACERE:** Cuando esta espresion Italiana se encuentra al principio ó en medio de una pieza de música, quiere decir que aquella frase ó trozo indicado debe tocarse ó cantarse con pausa, y muchas veces lo que decimos *ad libitum* (V).

**APOLONICON:** Nombre de un grande órgano inventado por los Señores

Flight y Robson de Londres por los años de 1824. Puede ser tocado este órgano indistintamente por el organista ó por medio de un mecanismo de cilindros notados.

**APOLONION:** Instrumento de teclado inventado por Juan Vællert en Darmstadt á fines del siglo XVIII. Este instrumento consistia en un piano de dos teclados con muchos registros de órgano, y un autómatas que tocaba varios conciertos de flauta.

**APOTETO:** Nombre propio que daban los antiguos Griegos a las flautas que usaban en sus músicas.

**APOTOMO:** Entre los Griegos era lo que quedaba de un tono mayor, despues de quitada una *limma*, que es un intervalo de una coma menos que el semitono mayor; por consiguiente el *apotomo* era una coma mas grande que el semitono medio. Los griegos que no ignoraban que el tono mayor no puede dividirse exactamente en dos partes iguales, le partian con desigualdad de muchas maneras. De una de estas divisiones, inventada por Pitágoras, ó mas bien por Filolao su discípulo, resultaba el *diesis* ó *limma* por un lado, y el *apotomo* por otro, en la razon de 2048 á 2187. La generacion de este *apotomo* se encuentra á la séptima quinta *Do* sostenido, principiando por el *Do* natural pues que la cantidad con que este *Do* sostenido supera al natural mas cercano es precisamente la relacion que acabamos de explicar.

Los antiguos daban tambien el nombre de *apotomo* á otros intervalos. Llamaban *apotomo* mayor á un pequeño intervalo, que M. Rameau llama cuarto de tono enarmónico, formado de dos sonidos en razon de 125 á 128. y *apotomo* menor á un

intervalo menos sensible aun al oido que el precedente. Juan de Muris y sus contemporáneos dan por todas partes el nombre de *apotomo* al semitono menor, y el de *Diesis* al semitono mayor.

**APOYADURA:** Es una ó mas notas por lo regular mas pequeñas que las comunes que preceden á un sonido cualquiera tomando una parte de su valor en el compas. Las apoyaduras son de cuatro clases, á saber *notita*, *mordente*, *grupeto* y *trino* ó *cadencia*. Hemos dicho, que por lo regular son notas mas pequeñas, aunque á veces tienen un valor determinado, que el mismo compositor señala. La *notita* sirve para sostener la nota que la sigue, y toma la mitad de su valor. El *mordente* son dos notitas, que toman el valor de la nota que le precede, y se considera de grado inferior; así es que si la nota anterior es corchea, las notas del mordente serán semicorcheas, y así en las demas. Esta *apoyadura* se hace de un modo que se perciba, aunque se ejecuta con velocidad. El *Grupeto* es la clase tercera de las apoyaduras. Este es ascendiente ó descendiente: es ascendiente cuando despues de la nota real, sube un grado y baja otro grado despues de dicha nota cuando se compone de tres notas, v. gr. *Do* = *Re*, *Do*, *Si*, *Do*; y en abreviatura se escribe con este signo S. Es descendiente cuando se baja un grado sobre la nota principal; v. gr. *Si*, *Do*, *Re*, *Do* nota principal, y en abreviatura se escribe con una esc echada, ó esta figura  $\sigma$ . La cuarta clase de apoyaduras es la del *Trino*, y se nota así tr. que tambien se llama *cadencia*. Consiste en tocar alternativamente dos notas á distancia de segunda formando una especie

de martilleo, con la mayor velocidad. Las *apoyaduras* se ligan con el sonido que les antecede para darle mas fuerza y espresion. El verdadero fin de este adorno musical es el hacer sentir con mayor placer la nota que sigue, dando á la melodía un sabor de dulzura y amenidad, por cuya razon no es bueno prodigarlo en los cantos majestuosos y guerreros, ni en la música que tenga por base la sencillez; no obstante se suelen usar con mucha gracia en los recitados.

No todos los autores de composicion hacen la misma distincion de la *apoyadura*. He aqui la definicion de esta palabra, y la doctrina que se ha de seguir para usarla. Las apoyaduras son « unas notitas ó notas de gusto que se apoyan sobre notas reales, sobreentendidas algunas veces ». Las hay de primera y segunda clase. Son de la primera las que preceden á la nota real, y de segunda las que le siguen; estas son menos usadas, en términos, que los maestros antiguos nunca hablaron de ellas. Las *apoyaduras* pueden escribirse con notas mas pequeñas ó con notas iguales á las demás; en el primer caso se les da un valor arbitrario, y en el segundo se han de tocar como estan escritas.

Las *apoyaduras* hacen mejor efecto en la parte superior, ó en aquella que lleva el canto, aun que tambien pueden ponerse en las partes intermedias, y aun en el bajo; pero en este raras veces, porque podrian desfigurar los acordes. Han de resolverse siempre por grados conjuntos sea bajando, sea subiendo; si sube es con la nota estraña á la escala, y si baja ha de ser con la nota natural de la escala. Pueden tambien hallarse en dos partes á la vez, y tener mucho valor; finalmente pueden acompañarse con acordes melódicos, y

tocar al propio tiempo estos mismos acordes con los mismos armónicos. Estas son las reglas principales para el empleo de las *apoyaduras*, y las suficientes para saberse servir de ellas oportunamente. Como son notas de gusto, este debe presidir á su eleccion.

**APOYADO (TRINO):** Algunos músicos dan este nombre al trino que no principia de repente, sino que se va preparando en cierto modo con la nota superior, y algunas veces con la inferior.

**APRECIABLES:** Se llaman los sonidos que el oido puede discernir por sus intervalos entre si. La estension de estos sonidos varia, segun el oido de los que los aprecian. Euler quiere que estos sonidos lleguen á ocho octavas, otros quieren que no pasen de cinco, pero esto es indiferente, basta que se sepa que los sonidos apreciables tienen sus limites á lo grave y al agudo, mas allá de los cuales ó no resulta mas que ruido por lo grave, ó son imperceptibles por lo agudo.

**APROXIMADO (ACORDE):** Es el que se contiene dentro de los limites de una octava.

**ARCHILAUD:** Era una especie de *Laud* (V.) de proporciones mayores que este instrumento. Ademas del cuerpo regular tenia un astil ancho, dividido en diferentes casillas proporcionales, quedando la parte inferior para fijar las cuerdas delgadas ó los sonidos agudos, y por la parte superior se estendia y dilatava otro tanto mas, en cuyo remate se fijaban los bordones ó sonidos bajos. Este instrumento tenia el sonido mucho mas lleno que todos los demas del mismo género, pero la excesiva longitud del mango, que le hacia in-

cómodo para tocar, ha sido causa de que se abandonara su uso. En el día ya no se encuentran, ni se usan.

ARCO: Es una varilla delgada, algo corva en un extremo en que se fijan unas cerdas, las cuales, frotadas con un pedazo de pez griega ó colofonia, compuesta para este fin, hacen vibrar las cuerdas de varios instrumentos como son el Violin, Viola, Violoncelo y Contrabajo. El arte de tener el arco, y de conducirlo sobre las cuerdas se ha hecho materia de un estudio serio en su manejo, puesto que se ha llegado á conocer que la entonacion del instrumento depende de la mayor ó menor presion del arco sobre las cuerdas. Como en este Diccionario nos hemos propuesto transcribir cuanto se haya escrito en materia de música, aunque sucintamente, no solo en el conocimiento teórico y práctico de la melodía y armonía antigua y moderna, sino también en el de los instrumentos mas usados en el día, y sus doctrinas en la ejecucion y perfeccion de su manejo, trasladaré aqui lo que con respecto al manejo del arco nos han dejado escrito los mas acreditados y afamados artistas.

El arco, pues, ejerce sobre el arte de los instrumentos con que se toca, una accion mas importante de lo que generalmente se cree, y en especial en el violin, en el cual se necesita mas tacto que en ninguno de los demas de su familia. El manejo del arco se figuran casi todos que solo consiste en empujarlo y tirarlo alternativamente, pero es menester decirles, que es bastante difícil, puesto que influye en dar á los sonidos mas fuerza ó dulzura, ó mas dureza ó blandura. La esperiencia ha demostrado, que no pueden ponerse en ar-

monía los movimientos del arco y los de los dedos, sino debilitando todo cuanto se pueda la accion del brazo que dirige el arco, de modo que la muñeca obre con libertad. Vistos los movimientos de un Violinista hábil, nada parece mas facil que esta independencia de la muñeca, pero para adquirirla se necesitan muchos años de estudio. No consiste aun todo en esto, el tirar y empujar el arco es susceptible de una infinidad de combinaciones, que tambien ofrece sus dificultades. Algunas veces se ligan muchos sonidos con un mismo golpe de arco, y esto exige mucha economía en desplegar el brazo; otras veces se hacen todas las notas con un movimiento rápido por un número de golpes de arco, igual al de las notas, lo cual exige una perfecta simultaneidad entre los movimientos de los dedos de la mano izquierda, y los del brazo derecho. Hay otras combinaciones que ofrecen una serie de sonidos ligados y desligados alternativamente, y en fin hay sucesiones de notas que se pican con un movimiento rápido con una sola arqueada, ya sea tirando, ya sea empujando el arco: este último paso, que se llama *staccato* exige una habilidad particular. No tan solo debe el artista procurar vencer estas dificultades, sino que debe estender sus estudios al arte de modificar los sonidos por medio del arco. En otro tiempo se creía que no podia conseguirse una buena ejecucion sino con un arco muy tirante, y para obtener esta tirantez imaginaron de darle la figura de un segmento de círculo, del cual los crines eran la cuerda. Esta construccion del arco producía efectos poco variados en el instrumento; pero cuando mas adelante se

quiso que salieran sonidos mas blandos y dulces se valieron de un arco mas flexible, dando á la varilla una forma casi recta, y encorvándola un poco en su parte superior, en la forma que tiene hoy día, modificando la tension del arco por medio de un tornillo, segun la calidad de la música que se ha de ejecutar.

Por medio de este arco flexible y ligero, en la mano de un artista hábil se hacen producir efectos de muchas especies. Como las cuerdas tienen una tension muy enérgica cerca del puentecillo, el arco no puede ponerlas en vibracion sino con mucha dificultad resultando unos sonidos algo nasales y semejantes á los de una gaita zamorana. Si el arco se aparta un poco de esta posicion, las cuerdas dan un sonido voluminoso, aunque poco agradable, y aun algo duro, pero sin embargo se saca partido en los pasos desligados que piden fuerza. Cuanto mas se acerca el arco hácia el mango es mas blanda la calidad del sonido, y á medida que se va apartando del puentecillo el artista disminuye la fuerza de presion sobre las cuerdas. Modifica tambien la calidad de los sonidos la mayor ó menor inclinacion que se dá á la varilla del arco. De estos hechos y otros muchos, que se han ido observando sucesivamente, resulta la inagotable variedad de efectos que los grandes artistas saben sacar del Violin. Tal vez aun queda mucho que descubrir para que los instrumentos de arco lleguen al punto de perfeccion á que pueden llegar. Cuando hablemos del violin explicaremos otras perfecciones de este precioso instrumento, que nunca se conocerá bastante, por el importante papel que representa en la música moderna, á cuyo artículo nos remitimos.

ARCO (COL): Cuando esta expresion se encuentra en una pieza de música quiere decir, que despues de haber tocado las cuerdas con los dedos, á lo que llaman los italianos *pizzicato*, se ha de continuar tocando con el arco.

ARIA: Es una pieza de música propia para el canto acompasado. En primer lugar hay arias de un periodo, que se llaman pequeñas arias, arias de dos periodos, llamadas *cavatinas*, y arias de tres periodos que se llaman grandes arias en forma ó estructura de *Rondó* (V.) Las arias de un periodo son en general las cancioncitas de pocos versos. En esta clase de cantos la melodía no exige plan ni conexión, y en general no son mas que la inspiracion de un pensamiento hijo muchas veces del acaso. Las arias de dos periodos generalmente solo tienen uno por base, y en el segundo, ó se repite el primero con las variaciones que se juzguen oportunas, ó se modula hácia algun tono relativo, y estas se llaman *cavatinas*. (V.) Las arias de tres periodos son melodias de mayores dimensiones, semejantes en su estructura á los *Rondós*. Estas arias principian en un tono á eleccion del compositor en el primer periodo, que se llama principal; al segundo se modula hácia uno de los tonos relativos al principal, y en el tercero se vuelve á la primera escala ó tono. Las diversidades que se encuentran en la estructura de las arias han dependido siempre de la inspiracion del compositor, y tambien de la necesidad de acomodarse al verso ó la situacion teatral.

Una *aria* en una ópera es la tela ó fondo en que se pintan los cuadros de la música imitativa, la melo-

dia es el dibujo, la armonía el colorido. Todos los objetos pintorescos de la hermosa naturaleza, todos los sentimientos é inspiraciones del corazón humano son modelos aptos para ser imitados. La atención, el interés, el encanto del oído, y la conmoción son el fin de estas imitaciones. Una *aria* agradable, y sabiamente armonizada, una *aria* inventada por el genio, y compuesta con esquisito gusto es una obra maestra de música. En ella se puede lucir una hermosa voz; en ella la pasión conmueve el alma por medio de los sentidos. Después de una hermosa *aria* sale uno satisfecho, no quedándole nada que desear al oído; la melodía se queda pegada en nuestra imaginación, nos la llevamos con nosotros y la repetimos cuando queremos. Aun sin acordarnos de una sola nota nuestro cerebro la canta del mismo modo que la oyó en el teatro, y en él llevamos impreso el Teatro, el actor y la escena, y aun el acompañamiento. Un verdadero aficionado casi jamás pierde la sensación de una hermosa *aria* que haya oído.

Las palabras de las *arias* no van seguidas como en el recitado, y aun cuando los versos sean cortos, se repiten, se parten, y se transportan á voluntad del compositor. No es una narración de lo que pasa, sino un cuadro que se ha de ver por diferentes puntos de vista, ó un sentimiento en que el corazón se complace, del cual en cierto modo no puede desasirse, y las diferentes frases de una *aria* son otras tantas maneras de considerar la misma imagen. Por esta razón el *motivo* ha de ser uno. Por medio de repeticiones bien colocadas una frase, que al principio no nos ha conmovido, al fin nos impresiona, nos agi-

ta y nos transporta; y por este mismo principio los trinos, que en las *arias* patéticas parecen no convenir al género de estas, sin embargo no lo son siempre. Oprimido el corazón de un sentimiento muy vivo espresa muchas veces mas con sonidos inarticulados que con las palabras.

La forma de las *arias* se puede reducir á cuatro clases, á saber una que llamaremos dimension de romance ó pequeña dimension binaria; otra dimension de rondó ó pequeña dimension ternaria, otra grande dimension binaria, y otra grande dimension ternaria, que es la misma division que adopta Antonio Reicha en su tratado de la melodía. En estas cuatro dimensiones diferentes se componen las melodías mas agradables é interesantes, que son la base de todas las demás.

En su género se conocen otras tres clases de *arias* que se distinguen por su carácter, á saber: *arias de espresion*, *arias de bravura*, y *arias cantábiles*. Las *arias de espresion* son propiamente las *arias declamadas*, ó aquellas en que la música se hace sentir por su energía y saca su encanto de los efectos dramáticos. Las *arias de bravura* son aquellas en las cuales el compositor procura reunir pasajes brillantes y difíciles, propios para hacer lucir la habilidad del cantor. En las *arias cantábiles* se procura una melodía elegante, dulce, natural y pegajosa, y se destinan mas bien á hacer brillar al cantor por el lado de la espresion y del gusto, que por la ligereza de la voz.

Por lo demás para conocer la diferente estructura de las *arias* no hay mas que estudiar los excelentes modelos que nos han dejado los maes-

tros mas acreditados, y en especial Rossini, Bellini, Mercadante, Donizetti y otros muchos, que tienen la sancion de todos, y en especial la de los conocedores y profesores; por consiguiente teniendo ya los compositores un camino seguro para guiarse seria inutil cuanto podriamos añadir, no solo para dar á conocer la estructura de las *arias*, sino tambien para analizar la melodía y filosofía del sentimiento que corresponde á las diferentes situaciones de la escena, y á la energía de las palabras y de la poesía. La biblioteca de un compositor ha de formarse de las partituras de los mas famosos Maestros.

**ARIA DECLAMADA:** Es una especie de declamación ó digamos recitado sujeto á compas y ritmo. En estas *arias* la parte cantante puede interesar poco por el lado de la melodía, pero son muy gratas cuando van acompañadas con una armonía robusta y bien combinada, y en este caso pueden conmover mucho y ser muy sentimentales; pero ayuda mucho á producir estos efectos la oportuna elección de los instrumentos de la orquesta, la situación en que se encuentra el cantor sobre la escena, la espresion del canto, y el talento que despliegue como actor. Hay *aria declamada* que hace un bellissimo efecto en la escena, que seria insípida en cualquier otra ocasión.

**ARIETA:** Diminutivo de *Aria*, y entendemos por dicha palabra una melodía de corta estension construida segun la pequeña dimension binaria. A esta clase pueden pertenecer las canciones, romances, y aun las *cavatinas*.

**ARISTOGENIOS:** Fué una secta musical, que tuvo por jefe á Aristógenes de Tarento discípulo de Aris-

tóteles. Querian sus secuaces que para apreciar los intervalos de la música fuera el oído el juez. Esta secta fué opuesta á la de los Pitagóricos, los cuales para determinar los intervalos solo querian valerse del cálculo.

**ARITMÉTICA (division):** Los músicos del siglo XVI dividian la octava en dos porciones desiguales, á saber por la 5.<sup>a</sup> y por la 4.<sup>a</sup>. La primera se llamaba division armónica, y constituia el modo *autentico*; la de la 4.<sup>a</sup> se llamaba division *aritmética*, y constituia el modo *plagal*. Estas divisiones se hacen todavia en el canto llano, pero no estan ya en uso en la música moderna.

**ARMAR LA LLAVE:** Es poner después de ella los accidentes, ó sean los sostenidos y bemoles que entran en el tono en que se quiere escribir una pieza de música.

**ARMONIA:** A esta palabra se le han dado casi tantas definiciones como autores han escrito sobre ella. Seria á la verdad muy difuso el continuarlas todas, ó á lo menos las mas de ellas. Solo Cerone trae siete ú ocho definiciones que copia de diferentes autores, y apenas se encuentra uno que haya escrito sobre la armonía que no haya dado la suya. Dejando pues á un lado tantas y tan diferentes definiciones, adoptaremos la de M. Fétis que dice que la armonía es la *ciencia de los acordes*, pues que esta definición abraza el conocimiento de los acordes, y la habilidad en saberlos emplear, que es lo que constituye la ciencia armónica.

La *armonía* pues consiste, 1.<sup>a</sup> en acompañar cada nota de la escala de un tono con las armonías naturales ó modificadas, que le son propias,

v practicar las leyes de sucesion: 2.º en hacer suceder las armonias de un tono á las de otro] por medio de la modulacion, cuyas leyes se sacan de ciertas afinidades que hay entre los sonidos.

No hablaremos de la cuestion controvertida de si los antiguos griegos y Romanos tuvieron conocimiento de la armonia en el sentido que damos en el dia á esta palabra, aun cuando podria probarse por la estructura de su escala, y por la razon tambien de que, como por la forma de sus instrumentos no podia modificarse el sonido de sus cuerdas por medio de mangos de que carecian, no lo conocieron. Parece pues que la palabra *armonia*, segun se puede ver en los tratados antiguos de la música, no solo queria decir la consonancia en octava que producian diferentes timbres de voces é instrumentos, á lo que llamaban *antifonia* sino tambien á la sucesion de los sonidos con referencia á su gravedad ó agudéz.

Las primeras señales de la *armonia* se notaron entre los compositores de la edad media, sobre el siglo IX, pero se quedó en un estado bárbaro hasta mediados del siglo XIV, en cuya época algunos músicos Italianos empezaron á darle formas mas dulces. Los que mas se distinguieron entre dichos músicos fueron Francisco Landino por sobre nombre el *Ciego*, por que lo era en realidad, ó bien *Francesco de gli organi*, por su mucha habilidad en este instrumento, y Jayme de Bolonia. La *armonia* se perfeccionó luego en manos de dos músicos franceses Guillermo Dufay, y Gil Binchois, y de un ingles llamado Juan Dunstaple, cuyos tres compositores vivieron en la primera mitad del siglo XV. Sus discípulos adelantaron

sus descubrimientos, y desde entonces se ha enriquecido continuamente la armonia en efectos nuevos.

Al artículo anterior que hemos tomado de la obra de M. Fétis *La música puesta al alcance de todos*, añadiremos otro fragmento de dicha obra concerniente á la *armonia*. Dice así.

La historia de la armonia es una de las partes mas interesantes de la general de la música. No solo se compone de una sucesion no interrumpida de descubrimientos, que en su origen se debieron al deseo de la novedad, á la audacia de algunos músicos, al perfeccionamiento de la música instrumental, y sin duda tambien á la casualidad; pero hay una seccion de esta historia que no ofrece menos interés, y consiste en los esfuerzos que se han hecho para enlazar de nuevo los hechos esparcidos, y que ofreció la práctica á la curiosidad codiciosa de los teóricos. Obsérvese que la historia de la teoría depende por precision de la práctica, por que, á medida que el genio de los compositores aventuraba nuevas combinaciones, se hacia mas difícil su enlace con el sistema general, y el reconocer su origen. Las muchas modificaciones, que sufrieron los acordes, desnaturalizaron tanto su forma primitiva, que no debe admirarse si se cometieron muchos errores en las diversas clasificaciones que se hicieron de ellos.

Hasta fines del siglo XVI no se usaron mas que los acordes consonantes, y algunas prolongaciones que producian disonancias preparadas. Con tales elementos se limitaron de tal modo las formas armónicas, que no se pensó en reunir las en un cuerpo de ciencia, ni menos se imaginó que hubiese una trabazon sistemática en-

tre los acordes que se empleaban. Los intervalos se consideraban de dos en dos, y el arte de emplearlos, segun ciertas condiciones, componian toda la doctrina de las escuelas. Por los años de 1590, un Español llamado Claudio Monteverde, se sirvió por primera vez de los acordes disonantes naturales, y de las substituciones. Desde entonces se entendió mucho el dominio de la armonia, y la ciencia, que es su resultado, llamó la atencion de los maestros. Cerca de quince años después de los felices ensayos de Monteverde fué cuando Viadana, y algunos Alemanes, que le disputaron su invencion, concibieron la idea de representar la armonia por medio de números, y para esto se vieron obligados á considerar los acordes aisladamente. Entonces se introdujo en el vocabulario de la música la palabra *acorde*, y la armonia, ó el bajo continuo, como se decia, llegó á ser un ramo de la ciencia, que los músicos debieron estudiar. La cosa quedó en este estado durante casi un siglo, á pesar de que se hubiesen publicado una infinidad de obras elementales para allanar las dificultades de esta ciencia, nueva entonces.

Un monje, llamado el P. Mersenne, en 1636 indicó un experimento fisico en un grande libro de cosas curiosas é inútiles, titulado la *armonia universal*, cuyo experimento repitió el célebre matemático Vallés, y que analizado por Sauveur de la academia de ciencias, suministró mas tarde á M. Rameau, sábio músico francés, el origen de un sistema de armonia, en la cual todos los acordes se reducian á un solo principio. Por este experimento se notó, que al hacer resonar las cuerdas se oian,

ademas del sonido principal, otros dos sonidos mas débiles, de los cuales el uno estaba á la 42.ª y el otro á la 17.ª del primero, esto es, que producian la 8.ª de la 5.ª y la doble 8.ª de la tercera, de lo que resulta la sensacion del *acorde perfecto mayor*. Rameau se apropió este experimento, é hizo de él la base de un sistema, cuyo mecanismo desenvolvió, en un *tratado de armonia* que publicó en 1722. Este sistema conocido con el nombre de sistema del *bajo fundamental*, tuvo un crédito prodigioso en Francia, no solo entre los músicos, sino tambien entre el pueblo. Desde el momento en que Rameau adoptó la idea de deducir toda la armonia de ciertos fenómenos físicos, se vió obligado á valerse de inducciones forzosas, pues no toda la armonia reside en el acorde perfecto mayor. Como tambien era indispensable el acorde menor en su sistema, imaginó que habia cierto temblor en el cuerpo sonoro que, segun él, hacia oír este acorde á un oído atento, bien que menos distintamente que en el acorde mayor. Por medio de esta disposicion, no tenia mas que añadir ó quitar sonidos á la tercera superior ó inferior de estos dos acordes perfectos, para hallar una gran parte de los que se usaban en su tiempo, y de este modo obtuvo un sistema completo, en el que se enlazaban todos los acordes entre sí. Bien que este sistema se apoyase sobre bases muy débiles, tenia la ventaja de ser el primero que presentaba con orden los fenómenos armónicos. Por otra parte, Rameau tenia el mérito de ser el primero que descubrió el mecanismo de la inversion de los acordes, y con este título merecia que se le pusiese en el

rango de los fundadores de la ciencia armónica.

Al mismo tiempo que Rameau espoma su sistema en Francia, Tartini, célebre violinista italiano, proponía otro en Italia, fundado también en un experimento de la resonancia. Por este experimento, vibrando dos sonidos agudos á la tercera, hacían resonar también un tercer sonido más grave á la 3.<sup>a</sup> del sonido inferior, lo que producía así mismo el acorde perfecto. Tartini estableció una teoría obscura que J. J. Rousseau ensalzó con menoscabo del sistema de Rameau, á pesar de que no lo entendiese, pero que nunca tuvo buena acogida. Los sistemas de armonía llegaron á hacerse una especie de moda; cada uno quería tener el suyo, y todos tuvieron quien los encomiase. En Francia salieron á luz casi al mismo tiempo los de Baillère, Jamard, del Abate Rousier, y muchos otros que se ignoran en el día, y que merecen serlo.

Marpurg intentó introducir en Alemania el sistema de Rameau, pero no le surtió efecto. Krinberger, célebre compositor, y teórico profundo, acababa de descubrir la teoría de las prolongaciones de los sonidos, que explica de un modo natural y satisfactorio las armonías, cuyas leyes no pueden dar ninguna otra teoría. Mas tarde M. Catel reprodujo en Francia esta misma teoría con más sencillez y claridad en el *tratado de armonía*, que escribió para el conservatorio de Música, y si se nos permite hablar de nuestros trabajos, diremos que lo hemos completado con la explicación del mecanismo de la substitución, y de la combinación de esta misma substitución, con las prolongaciones y alteraciones. De esta teoría han nacido

armonías de un orden nuevo, con las cuales se ha enriquecido el arte.»

La armonía recibe un cierto colorido particular en mano de los compositores que caracteriza su estilo propio, y lo mismo que el lenguaje, da á conocer los efectos que poseen en el momento de su composición y aun en el de su organización física y moral. Podríamos citar ejemplos, pero esto ya pertenece á la historia de la música.

Vamos á esponer ahora el modo de concebir la armonía en nuestros días, según el modo de aplicarla los autores, ó sea el fundamento sobre que se apoya esta parte de la ciencia musical.

Cuando en música usamos de la palabra *fundamental* queremos indicar el sonido grave que sirve de cimiento á la formación de los acordes en su orden directo ó en sus inversiones. Los acordes se componen de una reunión de diferentes intervalos. Cuando la nota de un acorde que está en su posición natural, esto es en progresión de terceras, como *do, mi, sol*, es la más grave, á esta nota se la llama *fundamental*. Cada intervalo expresa la distancia que hay de un sonido á otro. Así se llama *segunda* el intervalo que se encuentra entre un sonido y el que está más próximo á él; *tercera* el comprendido entre dos sonidos separados por un tercero; *cuarta* el que comprende cuatro sonidos, y así sucesivamente. Un intervalo en cuanto á su grado de extensión puede ser *disminuido, menor, mayor ó aumentado*, y en cuanto al efecto que produce en nuestro oído, es *consonante ó disonante*. Los intervalos consonantes son los de 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, y 8.<sup>a</sup>, y los disonantes son los de 2.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, y 9.<sup>a</sup>. Todos los acor-

des tienen la propiedad de invertirse, es decir que todas las notas que los componen pueden colocarse en una posición superior ó inferior respecto unas de otras.

Desde luego se concibe la inmensa variedad que debe resultar de estas inversiones, porque la armonía de los acordes puede presentarse á nuestro oído bajo tantas formas cuantas notas entran en la composición de los acordes. Los intervalos consonantes son agradables por sí mismos, y los disonantes solo pueden serlo por ciertas combinaciones con los primeros. De aquí se sigue que se puede hacer una progresión de consonancias tan estensa como se quiera, pero que no se puede emplear sino una disonancia á la vez teniendo cuidado de salvarla ó resolverla en una consonancia. La nota disonante debe descender de un grado invariablemente. Esto es lo que decían los Maestros antiguos, pero los modernos, mejor instruidos en los secretos maravillosos de la armonía, dicen que una nota disonante puede resolverse de tres maneras igualmente buenas, quedándose en el mismo grado, subiendo ó bajando.

Todos los acordes se derivan de un solo acorde, que se llama *acorde perfecto*. Compónese de nota fundamental, de 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> y añadiéndole una 3.<sup>a</sup> menor se obtiene el acorde de 7.<sup>a</sup> dominante. Los demás no son sino modificaciones de estos dos acordes principales sobre los cuales descansa el sistema entero de la armonía, cualesquiera que sean las formas con que hayan querido revestirlo el génio, la preocupación ó la rutina. El enlace de los acordes está encadenado sobre las notas fundamentales espresas ó sobreentendidas, porque por medio de

las inversiones de que hemos hablado pueden colocarse estas notas en otras partes distintas que la base, y deben producir entre sí los intervalos que prescribe la experiencia, el oído y el gusto.

Haciendo pues oír sucesivamente muchos acordes, si se tiene cuidado de observar las reglas sobre la marcha de las notas fundamentales podemos estar seguros de que la armonía que resulte será no solamente agradable sino también rica de efecto. Desde luego se conoce la ventaja de un sistema tan sencillo, y cuando se sepa que se aplica con igual éxito al encadenamiento de los acordes más complicados y disonantes, y que no hay un pasaje de nuestros autores que no se pueda analizar ni explicar con el auxilio de las reglas que emanan de él, no podemos menos de admirarnos de que no se adopte este sistema para la enseñanza de las escuelas públicas aunque lo usen la generalidad de los artistas.

Hay en la armonía notas que son extrañas á los acordes y sobre las cuales no hacen más que deslizarse. Estas notas se colocan ordinariamente en los tiempos débiles del compás, ó rodean á otras notas parte integrante de los acordes, haciendo una especie de adorno melódico. A estas notas se les llama notas de paso ó apoyaduras. Hay otras que se encuentran en los tiempos fuertes, y que se llaman suspensiones, porque suspenden la nota integrante de un acorde durante cierto tiempo del compás para hacerla oír en seguida.

Estos son los materiales propios para construir el edificio de la armonía musical; las reglas para manejarla se encontrarán en varios artículos de este Diccionario, cada una en su

propia voz, como en los artículos *contrapunto, composicion, disonancia, resolucion* etc.

**ARMÓNICA:** Un irlandés llamado Puckeridge inventó este instrumento que produce sonidos por medio del roce. Consiste en juntar cierto número de vasos de cristal ó de vidrio de los que se usan para beber, templándolos por medio del agua que se pone en ellos, y frotando sus bordes con los dedos mojados. El célebre Doctor Franklin dió alguna mas perfeccion á este descubrimiento, indicando los medios de fabricar vasos propios para producir sonidos puros. Este instrumento, asi perfeccionado, se introdujo en otros países de Europa, y dos hermanas inglesas llamadas Davis le dieron reputacion por su habilidad en tocarlo. Mas adelante se perfeccionó la *armónica*, construyéndola con campanas de vidrio atravesadas por un hierro, que les sirve de eje ó impulsadas por una rueda. Por medio de un teclado singular se hace avanzar al borde de las campanas un tapon de piel, que reemplaza al dedo, y de este modo se pueden tocar piezas de regular armonia, y ejecutar acordes de todas clases. Este instrumento tiene un sonido tan penetrante por su efecto vidrioso, que agita el sistema nervioso, y por lo mismo es dañoso á la salud de las personas de una cierta constitucion. Tambien se da el nombre de *armónica* á un instrumento compuesto de una escala cromática mas ó menos estensa de láminas de vidrio fijas por un extremo, que se hieren con unas varillas flexibles que terminan en un pedazo de corcho. — *Armónica de teclado:* Este instrumento, invencion de M. Rolling de Viena, es otra clase de *armónica* que daba los sonidos

de los tubos por medio de una palanca, teniendo la ventaja de no herir al sistema nervioso del que lo tocaba, ú oia. *Armónica de cuerdas:* Instrumento de teclado inventado por Juan Stein fabricante de órganos, y organista de Augusta en 1788. Consistia en un buen piano unido á una especie de espineta, que podia tocarse sola ó junto con aquel. Lichfenthal dice, que es imposible describir el efecto de esta union, sobre todo en el *morendo*, cuando los sonidos del piano pasan á los de la espineta, y los acordes reunidos mueren bajo el influjo de una presion muy pequeña.

Se ha dado tambien el nombre de *Armónica* á otros instrumentos parecidos al anterior por el nombre y por la analogia de los sonidos, pero diferentes en construccion, tales son el *Armonium de cuerdas* de Stein inventado en 1788, que es una combinacion del piano y de la espineta; el *Armonicordo* de Kauffmann que es un piano de cola acompañado de un mecanismo que se mueve con el pié: El *Armonium* órgano de muchos registros con lenguetas libres que se comunican con unas muescas á un secreto formando cajas acústicas, y tiene una estension de cinco octavas y algunos mas: El *Armonifon* instrumento de viento que se toca con la boca por medio de un tubo elástico, y produce al mismo tiempo muchos sonidos análogos á los del Oboé: La *Fisarmónica*, la *Eolarmónica* etc. cuyo sonido resulta de la vibracion de unas láminas metálicas. Poca música se ha escrito para la *Armónica*, y no conocemos otra que un método de *armónica*, escrito por Muller é impreso en Leipzig en 1788.

**ARMÓNICON:** Es una *armónica* perfeccionada por G. C. Muller de Breme,

el cual la añadió tres registros de flauta y uno de Oboé, á fin de reforzar el sonido.

**ARMONICORDO:** Instrumento inventado por Kauffmann en Dresde, cuya forma es la de un piano de cola vertical, y su sonido semejante á una *armónica*.

**ARMÓNICOS:** Se llaman los sonidos concomitantes ó accesorios, que por los principios de la resonancia de los cuerpos sonoros acompañan á otro sonido cualquiera. La 42.<sup>a</sup> y la 47.<sup>a</sup> son sonidos armónicos de otro sonido que está á distancia de estos intervalos como sonidos resonantes de otro mas bajo en la espresada distancia.—Son tambien sonidos armónicos los que se sacan de un instrumento de cuerdas cuando las pisan los dedos suavemente y sin apretarlas al mango.

**ARMONIFON:** Instrumento de viento, y de teclado inventado en 1837 por M. Paris de Dijon. La caja tiene 15 pulgadas de largo, 5 de ancho y 3 de alto. Sus sonidos son semejantes á los del Oboé, y se producen soplando con la boca en un tubo elástico, que sirve para introducir el aire en él, y obrando al mismo tiempo los dedos sobre el teclado igual al de un piano. En este instrumento se pueden producir muchos sonidos á un tiempo. Su estension es como la del Oboé ó del corno inglés.

**ARMONIOSO:** Es el conjunto de sonidos biensonantes que deleitan el oido y por estension se dice de un canto melodioso que nos interesa y conmueve.

**ARMONISTA:** Músico que posee á fondo la ciencia de la armonia.

**ARMONIUM:** Lo mismo que *Armónica* (V).

**ARPA:** Instrumento músico de figura triangular que se compone de

tres piezas principales, á saber la *consola*, la *columna* y el *cuerpo sonoro*. Estas dos últimas piezas estan reunidas en su parte inferior por otra pieza llamada *cubeta*, que forma el pié del instrumento. El *cuerpo sonoro* es una caja convexa fabricada de madera, mas ancha en la parte baja que en la alta, cubierta de una plancha de pino, que se llama *tabla de armonia*, sobre la cual hay unos botoncitos que sirven para atar las cuerdas. La *consola* es una banda encorvada en figura de una S, y guarnecida de clavijas, por medio de las cuales se templan las cuerdas fijadas en la tabla de armonia. Esta pieza constituye la parte superior del instrumento.

La primera invencion del Arpa se pierde en la oscuridad de los siglos. La antigüedad conocia el *trigonium*, instrumento triangular, que ciertos autores opinan habien venido de la Siria, de donde lo sacaron los Griegos; y si hay algun instrumento que pueda representarnos el *trigonium* de los antiguos es el Arpa. Hay quien cree que es el mismo instrumento que se llamó *sambuca*. Un sabio comentador de las poesias de Calimaco ha querido probar, que todos los instrumentos de cuerda, como el *nablum*, el *barbitos*, el *Magude*, el *Salterio* y el *Sambuco*, de que se habla en la sagrada Escritura, y en los escritos de la antigüedad, eran del género del Arpa, y de origen Caldeo, Fenicio y Sirio. En cuanto á los Romanos se cree que el instrumento, que llamaron *cinnara*, no era otro que el Arpa, y que este nombre es la traduccion de *Kynnor*, ó *Kynnar*, que en el texto hebreo de la sagrada Escritura indica el Arpa de David.

El Arpa en un principio solo tenia trece cuerdas, pero andando el

tiempo se fueron aumentando hasta cuarenta. Estas cuerdas eran de tripa lo mismo que las que se usan en el día, porque los pueblos de la antigüedad no conocieron los bordones, ni las de acero y de latón. Los romanos conservaron por mucho tiempo el uso del Arpa, destinándola á la solemnidad de los sacrificios. No se sabe como penetró en las regiones septentrionales, pero sí que los Anglo-Sajones fueron muy diestros en tocarla. Los Irlandeses y Escoceses en especial se dedicaron mucho á este instrumento, y á esto se debe sin duda atribuir el que la pieza principal de las armas de Irlanda sea una arpa en señal de su libertad. En tiempo de la caballería fué el instrumento favorito de los Bardos, y en manos de los trovadores producía melodias ó cantos consagrados al amor y al combate. Después de los tiempos de la caballería el Arpa cayó en desuso, y solamente en Alemania, Bohemia, y en el país de Gales en Inglaterra se conservó su uso, pero se hallaba abandonada á las groseras manos de los ciegos y titiriteros.

En su primitiva forma el arpa carecía de medios para modular, porque no era manejable un instrumento que hubiera tenido las cuerdas necesarias para representar todos los sonidos, tanto naturales como accidentales, y así no podía tocarse sino en una sola escala, por cuya razón no podía asociarse con otros instrumentos. En el Tirol, no sabemos por quien, se imaginó hacia el año 1660 el añadir unos corchetes al Arpa para subir la entonación de las cuerdas cuando fuera necesario, pero era muy incómodo el hacerlos mover con la mano, hasta que un guitarrero de Donawerth, ciudad de Alemania, llamado *Hochbrucker* inventó en 1720 un ingenioso medio

para subir la entonación, y mover los corchetes con los pies, de donde tomó el nombre de *pedal*. Aunque imperfectos en un principio, los pedales eran de un grande recurso para modular, mas no acostumbrados á su manejo los tocadores de Arpa, costó mucho á su inventor el hacerlos adoptar. Lucas Antonio Eustaquio, caballero napolitano y chambelan del Papa Pio V, imaginó antes, para obtener los semitonos de la escala, montar el Arpa con 78 cuerdas dispuestas en tres hileras. La primera componía cuatro octavas, la segunda hacia los medios tonos, y la tercera era octava de la primera pero las dificultades insuperables que se encontraron en la ejecución de la música en un instrumento tan complicado, contribuyó á que se abandonara su uso.

En el año de 1740 todavía no se conocía en Francia el arpa de pedales, pero la introdujo un músico Alemán llamado *Stecht Hochbrucker* sobrino del Guitarrero de este nombre, de que hemos hablado, y uno de los buenos arpistas de su tiempo, quien perfeccionó su uso en 1770; mas quien dió toda la perfección de que era susceptible el arpa de corchetes fué *Naderman* fabricante de instrumentos de París; sin embargo el principio de este mecanismo estaba espuesto á muchos accidentes, por lo cual *M. Sebastian Erard* determinó reemplazarle por otro mecanismo mejor concebido, que consistía en una horquilla que, sin apartar la cuerda de la línea perpendicular, como sucedía con el arpa de corchetes, la hacia subir de medio tono. El buen éxito de esta invención le llevó á completar las mejoras de que todavía era susceptible, haciendo que cada cuerda pudiese producir tres entonaciones, á saber la del *sostenido*,

del *bemol*, y del *becuadro*, lo que llevó á cabo por medio de un mecanismo de doble movimiento. Parece que ya nada queda que añadir á las Arpas, pues se encuentra ya en ellas toda la perfección apetecible.

El arpa es de todos los instrumentos el mas armonioso, el mas melancólico, y el mas tierno. El célebre compositor *Gluck* fué el primero que la introdujo en las Operas, empleándola en la admirable escena de los infiernos en la ópera *Orfeo*. Desde entonces la han adoptado los mas célebres compositores de Italia y Alemania, é hicieronla entrar en sus Operas, en Francia *Cherubini*, *Mehul*, *Lesueur*, *Paer*, *Berton*, *Boyeldiur*, y los mas modernos compositores italianos *Rossini*, *Bellini*, *Mercadante* y otros, los cuales compusieron admirables escenas, en las cuales campeaba el arpa, formando el todo de su acompañamiento, ya sola, ya en union de otros instrumentos.

En la iglesia de los inválidos de París se oyó en 1804 un concierto de doce arpas, acompañadas de voces y trompas, que hizo un efecto maravilloso. En la Ópera los *Bardos* tuvo *Lesueur* la feliz idea de introducir en la Orquesta ocho arpas, cuyos sonidos dieron á la composición aquel color y aquella originalidad, que la imaginación presta á la música de *Ossian*.

En el día, gracias á la perfección á que ha llegado la construcción del Arpa, hay y ha habido artistas de mérito que con su estudio y habilidad han llegado á sacar de ella hermosos sonidos, elevado estilo, pasos sorprendentes y brillante ejecución.

La extensión del Arpa comprende desde el n.º 3 de la tabla de la de los instrumentos hasta dos puntos mas

alta del n.º 72. no obstante hay arpas que tienen menor extensión. El Arpa por consiguiente está en *Mi b*, y se escribe en dos pautas lo mismo que el piano. Para hacer los semitonos se vale el tocador de los pedales, y por su medio se puede modular en todos los tonos, con la advertencia de que si sucediere que la mano del bajo tuviera que tocar, por ejemplo un *La* bemol y otra mano un *La* natural sepa que esto no se pueda hacer, por que el pedal, que altera una nota, altera á todas las demas de igual nombre del instrumento, y lo mismo que decimos de un *La* se dice de las demas notas. Por esta razón no pueden hacerse escalas cromáticas. Los tonos mas propios para el arpa son *Mi b*, *Si b*, *Fa* *La b*, y todos sus relativos menores.

Hay otra arpa de reciente invención llamada de doble mecanismo que está en *Do b*, pero en todo lo demas es semejante á la otra.

**ARPA ARMÓNICO FORTE:** Este instrumento es como el arpa ordinaria. Inventada en 1809 *M. Keyser* de Lisle á la cual añadió 34 cuerdas de latón, templadas de dos en dos, formando una especie de Contrabajo de 17 semitonos, los cuales se tocan con el pié por medio de 17 teclas y corresponden á otros tantos martillos que hieren las cuerdas.

**ARPEGGIAR:** Es tocar los sonidos de un acorde unos despues de otros, y no todos juntos. Viene de la palabra *Arpa*, que en un principio se tocaba como decimos, de la cual los italianos han sacado la palabra *arpeggio*. Hay instrumentos en los cuales no se pueden tocar las notas de un acorde todas juntas, y en este caso es preciso valerse del arpeggio; tales son todos los de arco. Hay otros que aunque pueden to-



carce las notas juntas, se usa el *arpeggiar* para prolongar los sonidos por razon de ser estos de corta duracion, tal es el piano. Hasta en los instrumentos de viento se pueden tocar acordes de tres y cuatro sonidos por medio de un arpeggio ó tránsito rápido de los sonidos que lo componen.

**ARPEGGIO:** La acción y efecto de arpeggiar.

**ARPISTA:** Se dice del que toca el Arpa, y mas particularmente del profesor que tiene mucha habilidad en tocarla.

**ARQUEADA:** En los instrumentos de arco se llama un golpe ó movimiento que se hace con él sobre todas las cuerdas ó parte de ellas con fuerza.

**ARSIS Y THESIS:** Palabras griegas de la ciencia musical y de prosodia. *Arsis* se deriva de un verbo que quiere decir *yo levanto*, é indica el fuerte musical ó la sílaba larga en la prosodia, y *Thesis* se deriva de otro verbo que significa, *yo abajo*, é indica el tiempo débil, ó la sílaba breve. De esto se deduce que nuestro modo de llevar el compas es diferente del que usaban los antiguos, pues nosotros damos al tiempo fuerte y alzamos al tiempo débil.

Con respecto á la voz se dice que un canto, un contrapunto ó una fuga son por *thesin*, cuando las notas suben de lo grave á lo agudo, y por *arsin* cuando descenden de lo agudo á lo grave. Fuga por *arsin* y *thesin* es lo que en el dia se llama fuga *inversa* ó *contrafuga*, en la cual la respuesta se hace en sentido contrario, es decir, bajando, si el motivo ha subido, ó subiendo si el motivo ha bajado.

**ARTISTA:** Los Griegos llamaban *technites*, y los Romanos *artifex* indistintamente á los que nosotros distin-

guimos en el dia con los nombres de *artista* y *artesano*. Tenemos por *artista* al que ejerce un arte liberal, y por *artesano* al que se dedica á un arte mecánico. Hace mucho tiempo que se dá á los músicos el epíteto de *artistas*, pues en su profesion no hacen uso de ninguna operacion mecánica como los artesanos.

**ARTISTICAMENTE:** Cosa hecha con todas las reglas del arte, y con gusto y delicadeza.

**ASCARUM:** Segun Polux, en su *Onomasticon*, era entre los antiguos un instrumento de percusion cuadrado, ó mas bien en forma cúbica, sobre el cual habia unas cuerdas tendidas, que cuando se las hacia dar vueltas, producian un sonido semejante al de unos crótalos. Para esplicar esta descripción se ha conjeturado, que este instrumento estaba guarnecido de cañones de pluma que no hacian dar vueltas á las cuerdas sino á todo el instrumento, y que entonces heridas las cuerdas por los cañones de pluma producian el sonido.

**ASCENDIENTE (ARMONIA):** Es la que procede por 5.<sup>as</sup> subiendo, del mismo modo que la armonia descendiente es la que va por 5.<sup>as</sup> bajando. De este modo la armonia de *Do* á *Sol*; de *Sol* á *Re*; de *Re* á *La* etc. procede por 5.<sup>as</sup> ascendientes, y la armonia de *Do* á *Fa*; de *Fa* á *Si*  $\flat$ ; de *Si*  $\flat$  á *Mi*  $\flat$  etc. procede por 5.<sup>as</sup> descendientes. Este modo de hacer caminar la armonia por quintas es el mejor para enlazar los acordes consonantes entre sí, y para hacerlo con mas naturalidad, se llama en la armonia ascendiente la disonancia de 7.<sup>a</sup> dominante ó de primera especie conductora del tono á donde se va. Por ejemplo, estamos en la consonancia de *Do*, *Mi*, *Sol*, *Do*, para pasar al tono de su quinta

*Sol* nos valdremos de la disonancia de 7.<sup>a</sup> dominante *Re*, *Fa*  $\sharp$ , *La*, *Do*, que naturalmente nos llevará á la consonancia *Sol*, *Si*, *Re*, *Sol*, y así de los demas. Y obsérvese que la armonia ascendiente por quintas, va añadiendo un sostenido mas á los acordes, pues se ve que lo llevan las consonancias de *Sol*; *Re*, *La*, *Mi*, etc. quintas ascendientes. En la armonia descendiente por 5.<sup>as</sup> se procede por bemoles, y con la misma marcha. Estamos por ejemplo en el acorde de *Do*, la armonia descendiente por quintas será pues *Do*, *Fa*, *Si*  $\flat$ , *Mi*  $\flat$  etc. y para proceder con naturalidad en él acorde *Do*, *Mi*, *Sol*, *Do*, dejando subsistir las tres primeras notas de él, en vez del *Do* octava tocaremos el *Si*  $\flat$  que nos conducirá á la consonancia de *Fa*, pues que *Do*, *Mi*, *Sol*, *Si*  $\flat$  es séptima dominante del acorde de *Fa*. Por este medio podemos hacer un círculo armónico que partiendo de un tono, vaya bajando por 5.<sup>as</sup> y volver al tono de donde salió.

**ASCIOR, ASOR, ASUR ó HASUR:** Instrumento usado entre los Hebreos, el cual tenia diez, cuerdas y podia tocarse con los dedos, y tambien con un plectro segun se queria.

**ASIAS ó ASIÁTICA:** Nombre de una especie de cítara inventada por Cecopion discípulo de Terpandro. Se le dió dicho nombre por que los Lesbios pueblos inmediatos á la Asia hacian uso de ella.

**ASONANCIA:** Correspondencia de un sonido con otro.

**ASPIRACION:** Es un signo de silencio de duracion igual á las notas que representa. Así es que hay aspiracion de *seminima*, de *corchea*, de *semicorchea*, y de las demas notas de diferente duracion, y se designa con el nombre general de *Pausas* ó *signos de silen-*

*cio*. Estas aspiraciones pueden recibir un aumento de valor por medio de los puntos lo mismo que las notas. V. *Pausa*, *signos de silencio*.

**ASPIRACION:** Lo mismo que tomar aliento ó aspirar, que es atraer el aire hácia los pulmones.

**ASSAI:** Adverbio italiano, que juntado á un sustantivo, que indique un movimiento de compas, aumenta su significado. Así la palabra *presto assai*, *largo assai* aumenta la celeridad de la primera, y la lentitud del segundo. Corresponde á nuestra palabra *bastante*, como si dijéramos bastante presto, bastante lento.

**ATTACCA SUBITO:** Espresion que denota que al concluir un trozo de música, se ha de principiar el siguiente sin descanso.

**Atacar un sonido ó una cuerda:** Es tomar la entonacion con la voz ó con un instrumento de repente, sin preparacion, sin titubear y sin adorno de ninguna especie.

**ATTACCO:** Palabra italiana que significa una parte corta ó la fraccion de una fuga, que por su corta estension no puede servir para formar un motivo principal, por cuya razon no está sujeto á las estrictas reglas del motivo. El *attacco* es lo contrario del andamento, que es un pasaje demasiado estenso para servir de motivo.

**A TEMPO:** Significa esta espresion, que despues que en una pieza de música se ha alterado el movimiento del compas en mas lentitud ó en mas velocidad, se vuelve á tomar el compas primitivo de la pieza, el cual sigue con el mismo movimiento, hasta que algun otro signo prevenga el que se varíe.

**ATZEBEROSCH:** Nombre general que dieron los Hebreos á todos los instrumentos de música contruidos de ma-

dera de pino ó de boj.

**AULETICA:** Entre los antiguos se designaba con este nombre el arte ó ciencia de tocar la flauta.

**AUMENTADO (intervalo):** Es aquel que tiene un semitono mas que el justo: de esta manera la 2.<sup>a</sup> mayor que tan solo consta de un tono, si es aumentada tiene un tono y un semitono: el intervalo de 3.<sup>a</sup> mayor que solo tiene dos tonos, si es aumentado tiene dos tonos y un semitono; el de la 4.<sup>a</sup>, que siendo justa tiene dos tonos y un semitono, siendo aumentado tiene tres tonos, y así de los demas intervalos. Los antiguos, y aun algunos modernos les han llamado *superfluos*, y otros *abundantes*. Para conocer la impropiedad de semejante locucion no hay mas que saber lo que es ser una cosa superflua, ó lo que es una abundante en el lenguaje comun, para convencerse de lo absurdo de tal calificacion.

**AUTÉNTICO (tono):** Los músicos del siglo XVI dividian la octava de dos maneras, y en proporciones desiguales á saber por la quinta y por la cuarta. La primera proporcion se llamaba division armonica, y constituia el modo *auténtico*. La segunda por la cuarta se llamaba division aritmética, y constituia el modo *plagal*. Estas divisiones que existen todavia en el canto llano, no estan ya en uso en la música moderna. En este se llaman *auténticos* el 4.<sup>o</sup>, 3.<sup>o</sup>, 5.<sup>o</sup>, y 7.<sup>o</sup>. En otro tiempo se llamaba fuga auténtica aquella, cuyo motivo procedia subiendo, pero esta denominacion ya no está en uso.

## B.

**B...** Esta letra tiene diferentes significados en la música. Puesta antes de una nota, hace descender á es-

ta un semitono. — Cuando se escribe al principio de una de las partes de una pieza de música denota el bajo cantante, para distinguirlo del bajo continuo, que se señala B.C. — Cuando la letra B se encuentra en la parte de la Viola, precedida de la palabra *col*, significa, que este instrumento debe tocar las notas del bajo — En la escala de los Alemanes, la B es la nota *si b*. En la música de los siglos 16 y 17 la B significaba el bajo cantante, y puesta á continuacion del bajo continuo, manifestaba que el bajo debia cantar solo. Guido Aretino adoptó la B para signo de la séptima nota de su escala, y esta letra pronuncian los pueblos que solfean solo con letras. Actualmente solfeamos llamando Si á esta nota.

**BAJAR:** Es disminuir la entonacion de un sonido sea con la voz ó sea con un instrumento, ó hacerle perder uno ó mas grados de agudez, que es lo mismo que pasar de un sonido agudo á otro mas grave.

**BAJAR LA MANO:** En los instrumentos de cuerda es, mudar la posicion de la mano izquierda para hacer ciertos pasos, en que se necesita para producir sonidos mas agudos de lo que alcanza la mano en su 4.<sup>a</sup> posicion. Para los principiantes es una dificultad que solo se vence con el ejercicio.

**BAJISTA:** Músico que toca el bajo y particularmente el que tiene mucha habilidad en ello.

**BAJO:** Voz masculina, la mas grave de todas. Esta voz no llega al registro de cabeza, pues el falsete le sale al cantor, si alguno lo intenta, tan inarmónico, que no se puede oír. La estension de la voz de bajo es desde el número 20, hasta el 40 de la tabla. Lo que se llama *bajo profundo*

es un bajo, cuyo volumen de voz es mayor que el del bajo, y hace un bello efecto en los coros de las óperas y piezas concertantes, y descende una tercera mas que el bajo comun, y no llega de una 3.<sup>a</sup> al bajo comun. Algunos autores llaman á esta voz *Bajo contra*, y es en la armonia vocal, lo que el contrabajo en la armonia instrumental.

**BAJO:** Lo mismo que *Contrabajo*. (V.)

**BAJO:** En música significa lo mismo que *grave*, y en este sentido es opuesto á *alto* ó *agudo*. *Bajo* significa tambien á media voz, y entonces es opuesto á *fuerte*; y en este sentido se dice cantar *bajo* ó en voz baja, produciendo un sonido como ahogado, lo que los Italianos espresan con las palabras *sotto voce*.

**BAJO:** Una de las cuatro partes de que se componen los acordes, ó la que produce el sonido mas bajo, de donde se deriva su nombre. El bajo es la parte mas importante de la armonia, y sobre la cual se formulan los acordes consonantes y disonantes, es decir todo el cuerpo de la armonia. Hay diferentes especies de bajos, como son, el bajo *fundamental*, el bajo *continuo*, y el bajo *figurado*, los cuales iremos explicando en los articulos sucesivos.

**BAJO FUNDAMENTAL:** Es aquel, que solo se forma de sonidos fundamentales de la armonia, esto es, que debajo de cada acorde se deja oír el verdadero sonido fundamental de él, del cual se derivan, segun las reglas de la armonia. Antes que M. Rameau imaginase su sistema del bajo fundamental los compositores iban á tientas, y la marcha de la armonia era incierta, y gobernada al capricho de cada compositor, sin mas guia que un

instinto musical, y una cierta osadia para despreciar las reglas establecidas por otros timidos, que condenaban ciertos intervalos por falta de principios seguros en armonia. Estos, entre otros errores, excluian ciertos intervalos como cacofónicos en su música, tales como la 6.<sup>a</sup> mayor, la que llamaban 5.<sup>a</sup> falsa, el tritono y otros. Aun la 3.<sup>a</sup> menor la reputaban como disonante, y si se componia algun trozo en un modo menor, prescribian que el final fuese en un modo mayor, regla que se ve observada todavia en los escritos de los antiguos compositores, y por casi todos los organistas viejos, los cuales no acababan ningun trozo de música en menor sin que en el final no se oyera el acorde mayor, y esto para dar el tono á los que debian cantar en tono menor, que verdaderamente era un contrasentido. Esto era un efecto inevitable de las reglas de tradicion por falta de principios para examinar las reglas, apreciarlas, y juzgar de su exactitud ó de su falsedad.

Antes pues de M. Rameau se habian ya encontrado á tientas muchas clases de acordes, pero este sábio fué el primero que divisó, que las diferentes formas de la mayor parte de ellos no eran sino combinaciones de un corto número de otros acordes, dispuestos en un orden mas directo, mas sencillo, y reducidos, por decirlo así, á una cierta uniformidad. Llamóles fundamentales, de donde sacó el nombre de *bajo fundamental* á aquel sonido que solo engendra acordes fundamentales. La excelencia de este bajo no consiste tan solo en simplificar el prodigioso número de acordes, que sin este recurso producirian confusion, sino que todas las reglas particulares aplicables á la multitud de acordes,

se reducen á solo los concernientes á los fundamentales, y que, segun el referido sistema, las reglas particulares no son sino consecuencias ó corolarios de las que justamente se las puede llamar fundamentales. De aqui es que el sistema de M. Rameau debió abreviar las dificultades, y hacer el estudio de la armonia mas corto y mas seguro.

De nuestros dias se ha encontrado la doctrina del *bajo fundamental* de M. Rameau insuficiente para explicar la generacion de todos los acordes; pero sin embargo no se puede dudar, que, sin el sistema imaginado por el espresado autor, la ciencia armónica estaria todavia en mantillas, y no habria llegado la música al estado de perfeccion en que la vemos. Entre otros descubrimientos debemos tambien á M. Rameau la doctrina de la inversion de los acordes, doctrina que ha contribuido en gran manera á dar variedad á la música y á hermosearla.

Hemos dicho que el *bajo fundamental* es el que se forma de los sonidos fundamentales de la armonia, de consiguiente en todas las consonancias será nota fundamental la tónica ó primera nota de la escala. Si en la inversion de las consonancias se encuentra la tónica en otro sitio, que no sea el mas bajo, no será menos cierto que el bajo fundamental existirá sobrentendido en el bajo, aun cuando se encuentre en las partes altas.

El bajo fundamental tiene una marcha propia deducida del enlace mas natural de los acordes. En virtud pues de este enlace puede caminar ó por 4.<sup>a</sup> inferior, ó lo que es lo mismo por 5.<sup>a</sup> superior; por 5.<sup>a</sup> inferior, ó lo que es lo mismo por 4.<sup>a</sup> superior; por 3.<sup>a</sup> inferior y su inversion por 6.<sup>a</sup> superior. Este modo de hacer ca-

minar la armonia es la mejor, pues permite preparar la 5.<sup>a</sup> ó bien conservar una ó dos notas comunes.

Aun cuando las notas del bajo fundamental pueden proceder por 2.<sup>as</sup> mayores y menores, se puede considerar esta marcha como una escepcion que raras veces se ha de emplear, por que no es tan armónica supuesto que no se pueden conservar notas comunes para unir los acordes.

Esta marcha que hemos establecido, conforme con la doctrina de todos los autores, se debe entender de los acordes tomados en una misma escala, pues cuando se trate de modular, entonces hay otras cosas que tener presentes de las cuales trataremos en el artículo *Modulacion*. (V.)

**BAJO CONTINUO:** Antiguamente cuando el órgano solo acompañaba á las voces, y no se daba importancia alguna á la música instrumental en las Iglesias, cuando la voz del bajo tenia alguno ó algunos compases de espera, ó pausas de silencio, solo se acompañaban los cantos con la mano derecha, y el bajo del órgano callaba, de lo que resultaba un vacío en la armonia que la hacia lánguida en aquel paso. Este déficit hizo imaginar, segun dicen algunos autores, á Ludovico Viana ó Viadana, Maestro de Capilla de la Catedral de Mantua en el año 1600, la invencion del bajo continuo, á fin de completar la armonia, sostener las voces, y conservar el tono durante toda la pieza de música, y para su empleo y reglas escribió en 1606 un tratado. Hay otros que dicen que en los papeles de música del siglo XV ya se vieron piezas compuestas con el bajo continuo, y citan en prueba la Ópera *Euridice*, y los madrigales de *Caccini*. Puedense conciliar ambos pareceres suponiendo, que antes de Viadana se conociera el

bajo continuo, y que Viadana diera reglas para usarlo. En efecto este músico fué el primero que, por reglas invariables, y por medio de guarismos puestos encima de las notas del bajo, espresó los acordes que hacian las voces. Este método, señalando con los guarismos las partes, tomó en Italia el nombre de *partimento*, y en España y Francia el de *bajo numerado*.

**BAJO DE FLAUTA DE ESTRANGUL:** Este instrumento tenia la misma figura que la *flauta de estrangul*, pero de mayores dimensiones que esta, y tocaba una octava baja. En el dia ni una ni otra están en uso.

**BAJO DE FLAUTA TRAVESERA:** Era semejante á la flauta travesera y tocaba una 5.<sup>a</sup> mas bajo. En su primer cuerpo estaba algo encorvada, pero ya hace tiempo que no está en uso.

**BAJO DE VIOLA:** Instrumento de música que tenia siete cuerdas: la mas gruesa daba el *La* y la mas delgada *Re*: se ha perdido ya el uso.

**BAJO DE VIOLIN:** Instrumento de cuerdas semejante al violin, á escepcion de que así como en este los oidos estan en forma de S en aquellos estan en forma de C, y en que es mas grande, y que para tocarle se coloca entre las piernas como el *Violoncelo*. (V.)

**BAJO TENOR:** Lo mismo que *Bari-  
tono*. (V.)

**BAJO TÓNICO:** Es aquel que se puede formar por suposicion mas grave que el bajo fundamental para conocer exactamente los modos sucesivos. El bajo fundamental es un resultado natural é inmediato de la resonancia espontánea de los sonidos armónicos del cuerpo sonoro.

**BAJO MELÓDICO Ó CANTANTE:** Es una cualidad de voz que por su volumen pertenece al género de los bajos, y por

su flexibilidad al de los tenores. Esta clase de voces es susceptible de ejecutar los pasos mas difíciles del canto, y llevar la melodia con tan buen resultado como otras voces.

**BAJO TUBA Ó BASTUBA:** Especie de Bombardon, cuyo mecanismo ha sido perfeccionado por M. Wibrecht gefe de las músicas militares del Rey de Prusia. Este instrumento adoptado generalmente en Alemania ha venido á España. Tiene 5 cilindros y 4 octavas de estension.

**BAJON:** Instrumento semejante al Fagote, pero de un timbre bastante desagradable, por lo cual está concretado á figurar en las Iglesias y Catedrales para acompañar á las voces. Tiene la embocadura de caña, y corresponde á la familia de el fagot, ó es un derivado de este, aunque no tiene ni tanta dulzura ni tanta estension. Antiguamente figuraba en las músicas de los Regimientos en forma de serpientes gruesas, y se les conocia con el nombre de *bajos rusos* y *Serpentones*.

**BAJO NUMERADO:** V. Bajo continuo.

**BANDA MILITAR:** Llámase así un cuerpo de músicos, compuesto en su totalidad de instrumentos de viento, así de madera como de metal bajo la direccion de uno que se titula *Músico mayor*. Estas bandas en los Regimientos contribuyen á darles mayor lucimiento y esplendor. Tambien entran varios instrumentos de percusion como son el Bombo, el Redoblante, los platillos, los chinoscos y otros de que hablaremos en el artículo *Música militar*.

**BANDOLINA:** Instrumento pequeño de cuerdas, cuyo cuerpo es como el del Laud, y su mango semejante al de la Guitarra. Este instrumento se toca con una pluma ó trozo de ballena, que se coje entre los dedos pulgar

é índice sin apretarlo mucho, á fin de poder redoblar los sonidos. Hay bandolinas de cuatro cuerdas, que se templan como el violin, las hay de tres y de cinco, cuya afinacion varia segun el capricho de los tocadores.

**BANDURRIA:** Instrumento pequeño de cuerdas de la forma de una guitarra, aunque mas estrecha por la parte pegada al mango, con igual número de cuerdas que la guitarra, pero se tocan hiriéndolas con una pluma ú otra materia flexible como la Bandolina. Tiene un sonido muy agudo y forma el tiple de los instrumentos de punteo.

**BARBARISMO:** Esta palabra aplicada á la música no puede significar sino un acorde decididamente cacofónico ó falso, ó una modulacion inadmisibile al oido, que da á entender ser el autor ignorante en la composicion musical. Algunos autores dan el epíteto de *barbaro* al compositor, que, sin embargo de ser poco conocido, se permite licencias en la armonia, que los maestros de mayor nota emplean raras veces; pero rigurosamente hablando no pueden existir tales licencias, pues en música todo lo que es grato al oido, es bueno, sea de autor conocido sea desconocido, y lo repugnante y cacofónico es malo, aunque lo escriba el maestro mas afamado.

**BARBARO MODO:** V. Lidio.

**BARBITON:** Nombre de un instrumento muy antiguo, que algunos han confundido con la Lira. Segun M. Dacier era un instrumento de cuerdas gruesas, Horacio le llama *Lesbio*, y atribuye su invencion á Alceo. Segun Ateneo se le llamaba tambien *Barmos*, y atribuye su invencion á Anaereonte.

**BARCAROLA:** Especie de cancion; que en su idioma cantan los gondoleros de la ciudad de Venecia. Aun

que las melodias de las barcarolas son inventadas para cantar las gentes del pueblo, y que muchas de ellas son compuestas por los mismos gondoleros, tienen un acento tan dulce y agradable que no hay músico en Italia que se desdeñe de aprenderlas y cantarlas. Como los gondoleros tienen entrada franca en todos los teatros, pueden, sin gasto alguno, formarse el gusto y el oido, de manera que componen y cantan sus barcarolas como personas que, aunque ignoran las finuras de la música, no quieren alterar el género sencillo y natural de sus barcarolas. Las palabras de estas canciones son naturales como las conversaciones de los que las cantan, pero los curiosos, á quienes la fiel pintura de las costumbres del pueblo agrada, y son ademas apasionados al dialecto Veneciano, seducidos por la hermosura de las referidas canciones, han hecho estensas recopilaciones de ellas. La mayor parte de los gondoleros Venecianos saben de memoria casi todo el Poema del Tasso, conocido por la *Jerusalen libertada*, y muchos todo entero, y pasan las noches de verano sobre sus barcas cantándolo alternativamente de una barca á otra. Solo el Tasso y Homero han gozado el privilegio de que se cantasen sus poemas por las gentes del pueblo, y esto es cuanto hay que decir para ensalzar la gloria del primero.

**BARDOS:** Nombre con que se conocian los Poetas y los cantores de la guerra y del amor entre los Germanos, los Galos, y los Bretones, entre los cuales gozaban de mucha consideracion y poder. Habia entre estos pueblos reglamentos é instituciones para la educacion de los Bardos, confiada á los Sacerdotes Druidas, quienes les enseñaban la historia, la elo-

cuencia y las leyes por medio de la poesia, que era la única intérprete de las ciencias en los siglos remotos. La música era tambien una de las partes esenciales de su educacion. Los habia de diferentes clases: en la primera se contaban los poetas, los cuales animaban á los guerreros durante el combate por medio de odas y cantos guerreros; celebraban la gloria de los que habian muerto valerosamente; servian de heraldos; acompañaban constantemente al General en el campo de batalla. La segunda compuesta de legistas, promulgaban las leyes; y la tercera era la de los que cantaban las poesias en las que se ensalzaban los hechos notables, y las genealogias de los hombres célebres. Los *Bardos* formaban una especie de orden en el Estado, y se mantuvieron mucho tiempo con esplendor hasta que Eduardo 4.<sup>o</sup> los suprimió, ó segun otros los hizo degollar. En las montañas de Escocia hay todavia algunos hombres llamados *Bardos*, los cuales se ocupan en conservar con exactitud la genealogia y las acciones heroicas de las familias. Dicen que el nombre *Bardo* viene de un Rey llamado Bardo 4.<sup>o</sup> quinto Rey de los Galos, el cual tenia en mucha estima á estos cantores sagrados, en cuya compañía pasaba mucho tiempo.

**BARITONO:** Llámase así un timbre de voz que participa de la de bajo y de la de tenor, la cual produce un bellissimo efecto cuando se emplea en su verdadero caracter, y no se la obliga á salir de sus limites propios y naturales. Esta voz hace los sonidos graves del tenor y los agudos del bajo. Su estension es desde el n.<sup>o</sup> 22 hasta el n.<sup>o</sup> 44 de la tabla de la estension de las voces é instrumentos.

**BARITONO:** Nombre de un instru-

mento de arco inventado en el año 1700, de la familia de la Viola. Este instrumento estaba montado con siete cuerdas de tripa, que se tocaban con un arco, y otras diez y seis de acero que se herian con el dedo pulgar. No está ya en uso.

**BARITONO:** Instrumento inventado en nuestros dias, el cual tiene tres cilindros con dos tonos en *Sib* y en *Do* con tres pistones, el cual ha reemplazado á los Bucsens y á los trompones. Llámase tambien *cornu tenor*.

**BARSPYCNI:** Los antiguos dieron nombre á cinco de los ocho sonidos ó cuerdas estables de su sistema ó Diagrama.

**BARRAS:** Son unas rayas perpendiculares al pentagrama, por medio de las cuales se marca la division de los compases entre si, de modo que las notas contenidas entre dos barras forman siempre un compas completo, igual en valor y duracion á cada uno de los demas que estan entre barras, mientras no cambia el movimiento y el tiempo. Estas barras no se pusieron en uso hasta fines del siglo XVI. Y se inventaron para facilitar la lectura de la música, y la division de los tiempos. Al principio solo se ponian despues de un número par de compases, como cuatro ú ocho: mas tarde se colocaron de dos en dos, y por fin se pusieron despues de cada compas, tanto binario como ternario. — Las barras en la música sirven tambien de abreviaturas, por ejemplo, cuando una barra está tirada oblicuamente debajo de una semibreve, minima ó seminima sirve para indicar, que dichas notas se han de dividir en tantas corcheas, cuantas representen el valor de ellas. Si dichas notas tienen dos barras debajo de ellas, se

han de dividir en tantas semicorcheas, cuantas quepan en el valor de cada nota: las tres barras puestas debajo de una de dichas notas, indican que se han de dividir en tantas cuantas fusas representan. — Las barras oblicuas puestas despues de un grupo de notas, ya sean corcheas, semicorcheas &: indican que estas se han de repetir tantas veces cuantas lo estén aquellas. — Las barras tiradas oblicuamente á otras de la division del compas representan los compases anteriores, segun el número de estos. — Y finalmente las barras tiradas oblicuamente al pentagrama entre las que marcan el compas representan otros compases callados desde dos hasta un número indeterminado. Estas barras tambien se usan perpendiculares.

**BASSETO:** Llamaron así los Italianos á un instrumento que corresponde á nuestras quintas ó Violas para distinguirlas del *Violone* que corresponde á nuestro contrabajo.

**BASSO (col):** Esta expresion italiana escrita en una particion indica, que la parte donde se encuentra debe tocar las notas del bajo mientras no se vea escrita su parte.

**BASSISTA:** Se llamó antiguamente el que cantaba el bajo en las composiciones de música.

**BASTARDO:** Se dá el nombre de género bastardo á una música en que el autor se propone imitar á otros sin discernimiento, ó sea confundiendo las ideas, y adoptando estilos estranos. Los partidarios de la antigua música francesa llamaron *bastardos* á los compositores que fueron los primeros en reformar la monotonía de su canto, y la confusion que reinaba en sus partes.

**BATIDOR:** Es una pieza de ébano ó de otra madera pintada de negro,

que se pone en la parte superior del mango de los instrumentos de arco, sobre la cual se apoyan los dedos en las cuerdas para variar las entonaciones.

**BATIR EL COMPAS:** Lo mismo que llevar el compas, que es como mas comunmente se dice.

**BATTUTA:** Esta palabra italiana significa *compas*. Se encuentra algunas veces en las particiones italianas esta expresion á *battuta*, que significa, á compas, cuando despues de una cadencia, ó un *ad libitum* ó recitado ha de volverse á tomar el compas primitivo.

**BAILE PANTOMIMICO:** Accion teatral, que se representa por medio de la danza guiada por la música. El caracter de esta debe ser espreso para esta clase de espectáculos. En primer lugar debe ser rigurosamente cadenciada, con un compas mas marcado que en la música vocal, por que ha de significar y espresar diferentes actitudes y sentimientos. En segundo lugar debe ser muy expresiva para dar calor al bailarín, á fin de que se sienta inspirado á hacer las acciones mimicas con propiedad y vehemencia, cuando la exija el asunto que se representa. En tercer lugar debe espresar el lenguaje del alma y de las pasiones, segun la situacion en que se encuentre el bailarín como actor de un drama. Todo esto lo debe espresar la música con mas propiedad, que la música vocal, pues en esta el cantor puede sacar de las palabras la expresion y las tintas que necesite para el asunto, pero en la música para bailes el carácter musical ha de suplir lo que en la música vocal se puede espresar con la vehemencia de las palabras.

Hay bailes pantomimicos que for-

man todo un drama en argumento, divididos en actos y en escenas, tales fueron los que se representaron en la ciudad de Barcelona en los años de 1844 y 1842 titulados *La Esclava siria*, la *Lámpara maravillosa*, y otros que se pusieron en escena durante dicho tiempo. Hay otros que sirven de entreactos en las tragedias, y son accesorios á ellas; como los que representan fiestas, ceremonias, diversiones y otros actos correspondientes á la accion principal, como son los bailes de los Escitas en la *Ifigenia in Tauride* de Gluck, y las fiestas que se hicieron para el restablecimiento de la salud de Admeto, en el *Alcestes* del mismo autor.

Los antiguos tenian tambien esta clase de bailes, y las cincuenta furias de Esquilo, cantando el terrible himno de las cadenas en la tragedia de las *Eumenides*, con gestos y movimientos conformes á sus hábitos y á su situacion, ejecutaban un baile correspondiente á la accion. Las Danaides acercándose á los altares de los Dioses con ramos en la mano en las *Suplicantes* del mismo autor, ejecutan tambien un baile pantomimico.

Cuando los bailes no tienen relacion con la accion principal se llaman *divertimientos*, y cuando van colocados al fin sin objeto ni accion determinada se llaman *divertimiento general*, cuando el baile es el asunto principal, y cada divertimiento presenta una pequeña accion espresada en pocas palabras, es lo que se llama *baile de Opera*. Algunas veces la accion del drama se interrumpe en cada acto por un baile que forma una escena particular, pero los personajes se toman de la misma pieza. Esta clase de bailes se llaman *intermedios*.

El compositor de la música debe

someterse casi á las mismas reglas que el Poeta para la inversion y desarrollo de su plan. Para este fin emplea canturias ó melodias compuestas espresamente, ó que adopta de otros autores, cuando pueden servirle para el caso. Entre estas melodias escoje á veces algunas ya conocidas, que recuerdan las palabras y la situacion del actor al contarlas, que es lo que se llama *melodias parlantes*.

Muchos autores han escrito música para los bailes pantomimicos siendo los mas célebres compositores *Noverre*, *Dauverval*, los *dos Gardel*, *Bartholomin* &.

B fa mi, b fa si, ó simplemente Si: Nombre de la 7.<sup>a</sup> nota de la escala diatónica, añadida á la que adoptó el célebre Guido Areteino. Su invencion se debe, segun unos á Juan de Muris, y segun Rousseau á un flamenco llamado Van—der—Putten, pero, sea quien fuere, hizo un gran servicio á la música, y facilitó su enseñanza, puesto que antes de su invencion habia que recurrir para las entonaciones á las *Muanzas* ó *Mutanzas*. V.

**BEQUADRO:** Es un caracter de música, que, escrito á la izquierda de una nota, destruye la elevacion ó descenso producido por un sostenido ó bemol, volviendo á aquella nota el sonido diatónico que tenia antes de ser alterado. Los becuadros pueden ser *fijos* ó *accidentales*. Son *fijos* los que se ponen despues de la llave, como cuando se pasa de un tono ó escala de bemoles ó de sostenidos á otra que no los tenga, ó que se disminuian de número: en este caso se ponen tantos becuadros como bemoles ó sostenidos se destruian, y son *accidentales* los que se encuentran en el seguido de una pieza de música.

**BEDURO, BECUADRADA:** V. Bemol.

**BEMOL:** Se llama un caracter de la música, al que se le dá la figura de una *b*, el cual, puesto antes de una nota, la hace descender un semitono. Cuando Guido Aretino inventó los nombres de las notas, de las que formó el exacordo, dejó sin nombre á la séptima nota señalándola tan solo con la letra *B*, que le correspondia, como la *C* al *ut* ó *do*, la *D* al *re* etc. De aqui es que esta *B* se cantaba de dos maneras, á saber, ó un tono superior á *La*, segun el orden natural de la escala, ó tan solo un semitono del mismo *La*, cuando queria reunir los Tetracordos, pues que entonces no estaban establecidos los modos y tonos modernos. En el primer caso el *Si* sonaba muy mal á causa de los tres tonos consecutivos, y por esta razon le llamaban *bedurt*; en el 2.º caso se encontró muy dulce, y por esta razon se le llama *bemol*.

El bemol se emplea de dos maneras ó para alterar con un semitono descendiente la nota á que va unido, tan solamente en el compas en que se encuentra, ó para designar un nuevo tono ó escala, y entonces se coloca despues de la llave; en el primer caso se llama *bemol accidental*, y en el segundo, *permanente*. Los bemoles permanentes se colocan en la llave en intervalo de 4.º ascendiente, ó de 5.º descendiente. De este modo partiendo de la escala de *Do* el primer bemol se colocará en *Si*; el segundo en *Mi*; el tercero en *La*; el cuarto en *Re*; el quinto en *Sol*; el sexto en *Do*; y el séptimo en *Fa*; y de este modo encontraremos bemolizadas todas las siete notas de la escala, produciendo otra, un semitono mas baja en todas sus notas que la de *Do*.

Colocado el primer bemol en *Si*

se ve que los restantes van en progresion de 4.º ascendiente; pero, se nos dirá ¿por qué razon se coloca el primer bemol en *si* y no en otra nota? Dos demostraciones daremos, que convencerán plenamente. Ha de saberse primero, que asi como los bemoles se colocan en la llave en intervalo de 4.º ascendiente, tambien las escalas que producen ascienden de 4.º. Si estamos en la escala de *Do* para pasar á una escala que sea una 4.º ascendiente, ó sea á la de *Fa*, preciso es colocar un bemol en *si* para que los tonos y semitonos de la escala de *Fa* procedan en intervalos iguales á la escala de *Do*, y he aqui una razon porque el primer bemol se coloca en *si* y no en otra nota. Otra demostracion se encontrará en la palabra *Tetracordio* (V.) en la cual se verá que la escala de *Do* es centro de una progresion de escalas, produciendo las de sostenidos en las ascendientes y las de bemoles en las descendientes, cuyo mecanismo esplicaremos mas por menor en la espresada palabra *tetracordio*.

Los bemoles en la llave no se pueden invertir en su colocacion, pues si hay un bemol en *Mi*, supone siempre que lo lleva el *si*; si lo hay en *La* supone tambien llevarlo el *Si* y el *Mi* y asi de los demas, de modo que no puede colocarse en ningun sitio que no supongan los demas en el orden establecido.

De todo esto se deduce la doctrina siguiente, á saber, que cualquiera bemol colocado antes de una nota, dá á esta nota el orden 4.º de una nueva escala, ó la 4.ª de dicha escala, de manera que un bemol en *si* anuncia ser nota 4.ª de la escala de *Fa*: un bemol en *Mi*, anuncia ser nota 4.ª de la escala de *Si* *b*: un bemol

en *La*, le hace 4.ª nota de la escala de *Mi* *b*, y asi de las demas, de forma que descendiendo una 4.ª se encontrará la tónica de la nueva escala. V. Fingimiento de Llave.

**Bi:** Con esta silaba han nombrado algunos músicos estrangeros la nota que nosotros llamamos *Si*.

**BICORDATOS (PASOS):** Se llaman aquellos que se hacen á doble cuerda en los instrumentos de arco, como son el Violin, Viola, etc.

**Bis:** Palabra latina, que quiere decir dos veces: puesta esta palabra encima de uno ó mas compases quiere decir, que los tales compases se han de repetir, y para señalar cuales sean, se usan unos signos llamados *Párrafos*. (V.) Tambien usan algunos de la palabra *bis* para denotar, que concluida una pieza de música, ó parte de ella, se ha de volver á principiar, pero para esto está mas en uso poner las palabras *Da capo*. V.

**BINARIO:** Se llama el compas dividido en dos tiempos iguales. Los antiguos tenian al compas binario por imperfecto y al ternario por perfecto, pretendiendo que el número tres es indivisible y por lo mismo mas perfecto que el número dos.

**BISCROMA:** Palabra italiana que significa lo mismo que triples corcheas ó fusas como se dice actualmente.

**BOCINA:** Instrumento de aire semejante á una trompeta. Inventose en Francia en 1680, y servia tan solo para la caza. Despues se introdujo en Alemania, y alli se perfeccionó, y se aplicó á la música. Para esta se adoptó en Francia en 1730, pero no la introdujeron en la orquesta de la ópera hasta en 1757. En esta época daba muy pocos sonidos, pero en 1760 un Aleman llamado Hampl discurrió, que era facil hacerle producir otros, ta-

pando con la mano una parte del *pabellon* ó *campana* del instrumento. Este descubrimiento abrió la carrera á artistas hábiles que se entregaban al estudio de la *Trompa*. Otro aleman llamado Haltenhoff mejoró este instrumento, añadiendo una bomba por medio de la cual se afina exactamente, cuando por el calor del aliento se suben las entonaciones.

**BOLERO:** Cancion popular usada esclusivamente en España, cuyo aire y melodias tienen un caracter tan orijinal, que en vano han querido imitar otras naciones. Su compas ternario, modificado con el movimiento de él, desde el *andante* hasta el *presto* le dá una variedad de tintas tan hermosas todas, que causan un deleite, que nadie sabe apreciar como los Españoles. Los hay de unas melodias tan lánguidas y melancólicas, que inspiran una agradable tristeza, y hay otros tan vivos y bulliciosos que provocan á la alegría. Un *bolero*, cantado con la gracia peculiar de nuestras Provincias meridionales, nos arranca, casi sin querer, exclamaciones muy usadas en ellas, como son: *Alma! Alza!* y otras á este tenor.

El Bolero á mas de cantarse se baila tambien, acompañado de las castañetas, ya con acompañamiento de guitarra y otros instrumentos, ya con instrumentos unicamente, como en nuestros teatros, uno ó dos de los cuales ejecutan la melodía del canto, que corresponderia á hacer á la voz.

**BOMBA:** En los instrumentos de metal es un pedazo de tubo unido al instrumento al que se ajusta exactamente por sus extremos al cuerpo de él por su mitad proximamente. En los de madera, como la flauta, el fagote, el oboé y clarinete, la bomba es un encaje de metal puesto en la

pieza principal para unirla con la otra. La *bomba* entre los espresados instrumentos sirve para subir ó bajar su entonacion.

**BOMBARDA:** Instrumento de viento y de madera que estuvo muy en uso en los siglos XVI y XVII. Era de la familia del Oboé, y se dividia en varias clases. — Llámase *Bombarda* un juego ó registro de órgano muy fuerte de lengüeta.

**BOMBARDON:** Instrumento de metal muy grave con tres cilindros y sin llaves, cuyo timbre defiere algun tanto del Oficle, aunque es de la misma familia. Los hay de tres maneras á saber, *bombardon* en *mi*  $\flat$  que responde á una octava baja, del mismo modo que el contrabajo de la orquesta: *bombardon* en *si*  $\flat$ , y *bombardon* en *La*  $\flat$ . Tienen todos unas tres octavas de estension, si bien es necesario contar con alguna habilidad en los que los tocan, á fin de evitar la emision de algunos sonidos falsos ó inciertos. Es de invencion moderna. Estension del *bombardon* en *si*  $\flat$  desde el n.º 47 hasta el 52, y el en *Mi*  $\flat$  desde el 22 hasta el 40. Los artistas hábiles los hacen descender dos ó tres puntos mas bajo.

**BOMBO:** Instrumento de percusion semejante á un grande tambor ó caja de guerra, esto es, se compone de un ancho aro, cuyas bocas están cerradas con dos pieles tirantes. Tócase con un palo en la mano derecha, á cuyo remate se pone una especie de pelota cubierta de ante ó de paño, y en la mano izquierda un manójo de mimbres muy delgados ó balleñas. Su sonido es muy ruidoso. Al principio solo se usaba en las músicas militares, pero Rossini y sus imitadores lo introdujeron en las Operas, con buen resultado en algunos

pasos, pero hay algunos compositores que han llegado á abusar de él en detrimento de la propiedad escénica, y del verdadero caracter de la música.

**BOMBYX:** Especie de Zampoña, instrumento usado por los antiguos Griegos muy difícil de tocar á causa de su estremada longitud. Aristóteles habla ya de este instrumento. Parece que se hacia de una especie de caña llamada en latin *calamus*.

**BOQUILLA:** Pieza de madera, marfil ó metal de varias formas que hace parte de los instrumentos de viento, y por la cual se comunica el aire en los tubos de ellos. Las boquillas de los clarinetes y demas instrumentos de su familia tienen la figura de un pico de pato, las de los instrumentos de metal tienen la figura de un cono, y son de plata, laton, ó marfil. De la buena construccion de las boquillas depende en gran parte la limpieza de los sonidos y la buena ejecucion del que toca.

**BORDADURA:** Se llama bordadura una nota accidental que se hace entre dos notas semejantes á distancia de 2.ª mayor ó menor: por ejemplo *Mi*, *Fa*, *Mi*, la nota *fa* es una bordadura; en *Do*, *Si*, *Do*, la nota *si* es una bordadura: en el primer ejemplo es superior, y en el segundo inferior. Puede ser tambien dupla, triple y cúadrupla. Ejemplo de la primera: *Do*, *Re*, *Si*, *Do*, el *re* y el *si* son bordaduras. Ejemplo de la triple: *Do*, *Re*, *Si*, *Re*, *Do*: el *re*, *si*, y *re* son bordaduras triples.

Quando hay mudanza de acorde, puede usarse la bordadura al fin del primero, ó á la entrada del segundo, ó al fin del primero y á la entrada del segundo al mismo tiempo, pero será mejor que la entrada del segundo sea en una nota real. Pueden

bordarse todas las notas reales, y tambien las notas accidentales. Lo dicho se entiende en las bordaduras melódicas, pero tambien las hay armónicas, como cuando se componen de un acorde entero. En las bordaduras armónicas es menester observar lo mismo que en las notas reales, y asi se evitan las quintas y octavas consecutivas: para esto hay que hacerlas con preferencia en terceras ó sextas, ó en movimiento contrario; si se hacen en cuartas deben acompañarse con sextas.

La bordadura admite toda suerte de combinaciones en el valor de las notas. Por lo comun se hace con notas de corto valor, y solo en la bordadura sencilla pueden emplearse de mas duracion. Si es de mucho valor, es mejor colocarla en una parte alta, alejándola cuanto se pueda de las otras partes.

Las bordaduras se hacen con notas naturales de la escala, á las que pertenece el acorde que las acompaña, pero pueden alterarse sin mudar de tono.

Hemos dicho que las notas accidentales pueden tambien ser bordadas, por esta razon pueden hacerse bordaduras en las mismas bordaduras, pero esto raras veces.

Esta es en resumen la doctrina de las bordaduras, y cuyas reglas se han de tener presentes para emplearlas con buen resultado.

**BORDADURAS:** Se llaman los adornos que los cantores hacen en las melodias: es lo mismo que *Floreos* (V.)

**BORDON:** Nombre de los sonidos mas graves de un instrumento. Las cóntras en el órgano, las cuerdas mas bajas de los instrumentos de cuerda son tambien bordones, principalmente las formadas de tripa ó seda cubiertas de un hilo delgado de alquimia. Los antiguos han dado el nom-

bre de bordon á un bajo continuo que produce siempre un mismo sonido como son los *Roncones* de nuestras gaitas. De estos hay algunas veces dos templados en quinta. El bordon en dichos instrumentos hace veces de *Pedal*. (V.)

**BRACIO Ó BRAZZO:** En otro tiempo se usó un instrumento de cuerdas de este nombre que se tocaba con un arco, y correspondia á nuestras Violas ó Violines en 5.ª y se distinguian en 1.º 2.º y 3.º. Los Alemanes y otros pueblos le llamaron *Braz* ó *Bratsch*.

**BRAVO:** Esclamacion con que un auditorio espresa su aprobacion á una ópera ó parte de ella, ó á un canto ó música cualquiera. Esta señal de aprobacion, unas veces se dirige á los cantores, otras al compositor, otras á la orquesta en general, y en particular al instrumentista que ha ejecutado un solo con exactitud, propiedad y espresion. El poeta pocas ó ningunas veces participa de este honor. Entre nosotros los españoles las señales de aprobacion ó reprobacion casi se han de adivinar á quien se dirigen, pero los Italianos las aplican con mas claridad; asi es que cuando una ópera gusta, pero conocen que está mal ejecutada, gritan: *Bravo Maestro*, si gusta mas la ejecucion que la composicion, esclaman: *Bravo* añadiendo el nombre del que canta. Muchas veces conocen que un compositor ha robado de otro algunas melodias en su obra, y para demostrar que conocen el plágio, gritan *bravo* añadiendo el nombre del autor de quien creen haber pillado sus ideas. Esta palabra *Bravo* como señal de aprobacion ha pasado á ser universal en todos los Teatros de diferentes naciones, pues con la misma esclamacion aprueban Ingleses, Franceses, Alemanes etc.

**BRAYURA (ABIA DE):** Es una com-

posicion de música vocal, en la cual se encuentran muchos pasos de cierta estension, compuestos de notas rápidas, que la voz ejecuta sobre una sola sílaba, escritas espresamente para hacer brillar á un cantor. Esta palabra italiana se deriva del adjetivo *bravo*, como si dijéramos, hábil ó escelente en cualquier arte, y el sustantivo *bravura* lo mismo que habilidad ó escelencia, es decir una aria que exige habilidad y destreza de parte del cantor. El origen de esta voz procede de la Italia artista del siglo XVI, y su aplicacion á la música desde fines del XVII. Entre los cantantes que descollaron en otro tiempo en los aires de *bravura* citaremos á Baldasaro Ferri, de quien habla J. J. Rousseau con tanto elogio, al célebre Farinelli, á los Mara, los Todi, los Crescentini, y muchos otros que conquistaron una reputacion extraordinaria por su talento distinguido y por la prodigiosa flexibilidad de su voz. Las arias de bravura fueron por mucho tiempo una imitacion del gorgojo de las aves, la caida de una cascada, el susurro de un arroyo. Hace algunos años que las arias de *bravura* de esa especie han desaparecido de las óperas, pero en cambio casi todos los trozos de canto estan cargados de floreos *foriture*, es decir de trinos y adornos, que forman con frecuencia un contrasentido directo con las palabras.

Paulatinamente el deseo de conmovier lo han convertido los artistas en mania por brillar, y casi toda la música moderna instrumental ha llegado á ser música de bravura. Se han disfrazado estas producciones con los nombres de *fantasias*, *caprichos* etc. La música, asi concebida, no presenta ya mas que juegos de fuerza, arlequinadas, y el único mérito es el de la dificultad vencida; de ella han desaparecido

la espresion y el encanto; pero el ejecutante ha dado pruebas de bravura, y el transitorio favor, que el público concede á esas composiciones, reemplaza para el autor una gloria mas duradera, que debiera ser el fin de todos sus esfuerzos. No obstante confesaremos que en los movimientos vivos y brillantes, en que hablando propiamente consisten las *arias de bravura*, los pasos de notas rápidas, y los trinos contribuyen á espresar la alegría, y algunas veces la cólera y la amenaza, y no siempre son impropias para espresar las pasiones vivas: todo consiste en la oportunidad que es la grande cualidad de todo artista.

**BREVE:** Adverbio que algunas veces se encuentra escrito en la música antigua encima de una nota con que concluye una frase, para denotar que el final debe concluirse breve y secamente en lugar de darle todo su valor. En el dia este vocablo no tiene uso en este sentido, puesto que tenemos otros signos para representarlo.

**BREVE:** Es una nota de un valor mucho menor que la que le precede; así la semínima es breve despues de una mínima puntuada, y la corchea despues de una semínima puntuada. No se llamará breve la nota que valga exactamente la mitad del valor de la anterior, y así la semínima no es una breve despues de una simple mínima, ni la corchea despues de una simple semínima á menos de que sean semicopadas. En el canto llano ya no sucede lo mismo, pues no hay en él notas con punto.

**BREVE:** Se llama la sílaba que segun las reglas de la prosodia se pronuncia en un tiempo mitad menor de una larga.

**BREVE:** Es el nombre de una no-

ta antigua que tenia una figura cuadrada, y valia el tiempo de dos compases. Habia dos especies de breves, á saber la *breve* recta ó perfecta, que se dividia en tres partes iguales, y valia tanto como tres semibreves en el compas ternario, y *breve* alterada ó imperfecta, que se dividia en dos partes iguales, y valia lo mismo que dos semibreves en el compas ternario. Esta última especie de breve es la que se indica con el signo de una C con una línea perpendicular que la atraviesa, y los Italianos llaman todavia *alla breve* medida de dos tiempos precipitados, de que se sirven en las músicas de capilla.

Segun Gafforo, antes de usarse los puntos para la música, llamaron los músicos *brevis* ó sea breve una nota que tenia la figura de un I horizontal en esta forma **■**; y tenia el valor de un compas. Muchos años despues variaron las figuras de las notas, y la *breve* tenia una figura cuadrada de esta forma **■**, que tambien tenia el valor de un solo compas. Andando el tiempo, aunque no se variaron las figuras de las notas en su forma se dejaron blancas ó vacias, en vez de negras ó llenas que se usaban antes, y añadiendo otras de mayor valor. Mas tarde se volvieron á mudar las figuras de las notas, y entonces se conocieron tres figuras de breve de distinto valor, á saber la *breve mayor*, que tenia esta figura **P**, y valia cuatro compases, la *breve menor* que tenia esta **D**, y valia tres compases, y la simple *breve* que tenia esta figura **□** y valia dos compases. Vino despues Juan de Muris Canonigo de Paris, que en 1338 dió á las notas las figuras que tienen en el dia para marcar las relaciones de duracion que debian tener entre sí, dejando las de un valor de

8, 4, y 2 compases con los nombres de *máxima*, *longa*, y *breve* no llevó la subdivision del valor á tanta fraccion como en el dia, pues que no se conocian las semicorcheas, fusas, y semifusas, que se han ido introduciendo á medida que la música ha ido adelantando y venciendo dificultades.

**BRILLANTE:** Unida esta palabra á la de *Allegro* quiere decir que la ejecución ha de ser vigorosa, viva y animada.

**BRIOSO:** De esta palabra se puede decir lo mismo que de la Brillante.

**BUCOLIASMO:** Cancion antigua que versaba sobre asuntos pastoriles.

**BUCSEN:** Es el nombre de un instrumento moderno de laton compuesto de dos tubos en forma de bomba y de largas dimensiones. Se produce el sonido soplando en una boquilla del mismo laton, ó bien de plata, marfil ó cuerno de forma medio cómica y medio cilindrica, cuyas entonaciones se varian prolongando ó acortando gradualmente sus tubos, llamados cañas. El Bucsen es de la familia de los trompones, y se diferencia de estos en que el extremo que dá salida al sonido tiene la figura de una serpiente que le sirve de campana ó pabellon, y en los trompones la campana ó pabellon es de figura circular. Se diferencia ademas en el sonido, pues el del *Bucsen* es mas ronco y seco, aunque mas voluminoso. Su estension es igual á la del trompon.

**BUFA (ÓPERA):** Título que se da á un drama lírico, en oposicion de otro, que se le da el nombre de serio. Esta denominacion, que ha pasado á nosotros, nos ha venido de Italia, como la mayor parte de las voces técnicas de la música. Los franceses la llaman *ópera cómica*. La palabra italiana *buffo* viene sin duda del nombre



que se daba en tiempo de la baja latitud á aquellos que se presentaban en el teatro con los carrillos hinchados, á fin de recibir bofetones, y por este medio hacer reir á los espectadores. A este mismo origen se atribuyen tambien las palabras *buffa* carrillo, y *buffare* hinchar los carrillos. Posteriormente se ha dado el nombre de *buffo*, al gracioso, ó á los que tenían por oficio hacer reir á los demas, y á las obras escritas con el mismo fin. A los dramas de este género les llaman los poetas *drama giocoso* y los músicos *ópera bufa* ó burlesca. Nosotros hemos adoptado la misma denominación que los Italianos llamando *ópera bufa* á la que los franceses llaman *ópera cómica*. Estos, en dichos espectáculos, procuran que haya situaciones chistosas, pero no lo que los Italianos llaman *caricatura*. Su diálogo natural escita mas bien el contento ó risa interior, que las carcajadas. En Italia por el contrario descuidan la verdad, y aun la verosimilitud con tal de que el autor provoque á una risa desmesurada, aun cuando se separen de lo que puede tener, ni aun visos de verdad. Bajo de este concepto el título de *ópera bufa* conviene perfectamente á un drama de este género.

La invención de la *ópera bufa* se remonta tan solo al año 1700. Principióse á introducir con escenas cómicas de dos personas, que no presentaban ninguna intriga en vez de los entreactos que se usaban en las óperas serias, y entonces se les llamó *scena buffa*. Habiendo gustado los primeros ensayos, trataron de dar mas estension á la escena: la intriga fué mas seguida y regular, y se introdujeron tres y cuatro personas, y estas óperas divididas siempre en dos partes se llamaron *intermezzi*, intermedios, en ra-

zón de la ocasion en que se ejecutaban. A la verdad esta manera de cortar las piezas debia disminuir mucho el interés del drama: pero sea como quiera, este género de música gustó mucho, pues que daba pié para variar el tono y las formas musicales. Por esta razon los compositores italianos han ido perfeccionando mas y mas las óperas bufas, por que la espresion noble tiene menos variedad que la espresion cómica. En la ópera bufa se pueden tambien espresar las mismas pasiones de ternura, dolor, y cólera que en la ópera seria, pero la alegría, esta pasion tan fecunda, y los cuadros, situaciones caricaturas, y demas gracias de que es susceptible la ópera bufa, estan desterrados de la ópera seria.

Otra circunstancia hay que contribuye á la perfeccion del estilo cómico, y es que en este, el compositor está menos sujeto á los caprichos de los primeros cantores, que en el género serio, pues en este las primeras partes le dominan demasiado. Por el contrario en el género bufo, siendo por lo regular menos célebres los cantores, y por lo mismo mas tratables, el compositor obra con mas libertad con respecto á las voces, y puede dedicarse con mas cuidado á los efectos de la orquesta. En este género de óperas, no estando obligados los maestros á sacrificar al orgullo de las primeras partes el talento de las demas, han podido crear aquellos trozos, en los cuales, sucediéndose las escenas por incidentes rápidos y multiplicados, mudan de estilo y de caracter; en que el diálogo se encadena con talento y arte, y en que todas las personas, reunidas algunas veces, hacen suceder á las gracias de la melodia todo lo que la armonia tiene de mas ameno; y en fin esos finales,

una de las mas hermosas invenciones del arte lirico-dramático, manantial inagotable de efectos y de contrastes, á que no se prestan casi nunca las óperas serias. Este recurso no existia en los primeros intermedios en razon del corto número de actores que se introducian en ellos; pero poco á poco se estendieron los medios á medida que se aumentaron las personas. *Logroscino* dió al fin la verdadera idea de lo que podia llegar á ser esta clase de obras. El fué el primero que imaginó el terminar cada acto con un trozo, en que el motivo, cantado primero por una voz sola, se desarrollaba á medida que entraban dos, tres, y cuatro voces, cortándolo continuamente con nuevas canturias, y reproduciéndolo con todas las formas melódicas y armónicas, y acabando por un coro de un efecto maravilloso. En mitad del siglo XVIII con corta diferencia *Piccini*, *Cimarosa*, y *Goldoni* dieron á este género la última mano á su perfeccion. El primero adquirió grande reputacion en Roma el año 1760 en la ópera *La buona figliuola*, y el segundo en el *Matrimonio secreto*. A estos han seguido otros compositores de nuestros dias, como *Rossini* en el *Barbero de Sevilla* y en otras, y *Donizzetti* en el *Elixir d'amore*.

**Bufo:** Llámase al cantor de óperas cómicas ó bufas. En Italia se les distingue con los nombres de primo bufo; de mezzo carattere, caricato, cantante ó cómico. Los Italianos tienen excelentes caricatos, porque fueron los primeros que tuvieron óperas bufas.—Bufo llamamos en el dia al cantor dramático que tiene voz de bajo.—Bufo llaman tambien á la muger que canta los primeros papeles en las óperas bufas. Esto en las óperas serias acostumbra á llamársela *prima donna*.

**Bugle:** Este instrumento en su primitiva sencillez era lo mismo que la Trompeta de estension limitada, pues tan solo tenia ocho notas, y su sonido bastante desagradable y desafinado. En vista de esto se le colocaron llaves, con las cuales, no solo ha desaparecido su aspereza, sino que ha adquirido mayor número de sonidos. Ultimamente se han construido Bugles de pistones que recorren una escala mas estensa, son mas fáciles para la ejecución y sus sonidos son mas dulces y mas gratos. Llámasele ahora con las nuevas mejoras *Corneta de llaves*. V.

**BUQUIN Ó CORNETA DE BUQUIN:** Instrumento grosero de que se sirven los pastores de rebaños en algunos países para reunir su ganado. En otro tiempo formaba parte de las orquestas. Los italianos le llamaban *cornettino*. Despues el Oboé ha suplido á aquel.

**BURBELIN, CABBALIN, CURBALIN Ó SUBBALIN:** Nombres diferentes que se cree que designan un mismo instrumento de los Hebreos. Parece, segun algunos que todos estos nombres se derivan de la Palabra *Crembala*.

**BUSELICK:** Nombre de uno de los modos árabes. Los compositores se sirven de él para los pasos difíciles de su arte.

**BUZURK Ó BUZRUCH:** Uno de los doce modos principales de la música árabe. Su caracter es el de la tristeza. Los Turcos se sirven de este modo en sus romances amorosos, y en sus rogativas á los muertos.

## C.

**C.** Esta letra en la música antigua era el signo de la prolacion menor imperfecta, desde cuyo tiempo nos ha quedado como signo del compas

de cuatro tiempos, que tiene el mismo número de notas. V. *Prolacion*. En la música Italiana y Alemana anterior al siglo 18, si se encontraba al principio la letra C despues de la llave, sin ninguna palabra que indicase el movimiento del compas, se entendia siempre que era *Adagio*.

Cuando la letra C mayúscula se halla en alguna parte del bajo continuo, indica que el canto principia en el sitio en que está puesta. Algunas veces el primer tiple y el segundo se espresan así: C 1, C 2, esto es canto primero, canto segundo. — La letra C. con la B, escritas en alguna de las partes de las que componen una partitura, quiere decir *col basto*. La misma letra despues de la llave demuestra el compas de cuatro tiempos, llamado tambien *compasillo*, á cuya cantidad de seminimas, que entran en él, se refieren los demas compases, de tiempos pares, é impares. Una C atravesada por una linea vertical en esta forma C señala un compas de dos movimientos, aun cuando contiene el mismo número de seminimas y entonces toma el nombre de *compas mayor*, ó compas á la breve, como dicen algunos autores.

C SOL FA UT: Nombre, ó mas bien espresion, con que denotamos la primera nota de nuestra escala diatónica, que en el solfeo se espresa con el monosilabo *ut* y mas modernamente *Do*.

CABALETA: Período que termina generalmente las arias, duos y otras piezas de música dramática. Su movimiento es animado y algunas veces acelerado. Es una melodía ligera y de una sencillez tal que se graba facilmente en la memoria, lo que dá lugar á que se oigan cantar algunas en los paseos y tertulias.

CABEZA DE LOS COROS: En Italia lla-

man *capo dei cori* al cantor que guía á todas las demas voces, que son del mismo timbre que la suya, por consiguiente los bajos, los tiples, y tenores tienen cada uno su guía. Es una necesidad el escojer entre los coristas los mas músicos para guías de los demas, á fin de que haya mas unidad en el canto.

CACOFONIA: Desagrado que produce en nuestros oídos la union de sonidos discordantes ó mal escojidos, de suerte que nos causa molestia é incomodidad. Esta palabra se compone de las dos griegas *Kakos*, que significa cosa mala, y *phone* sonido.

CADENCIA: Es la terminacion de una frase armónica ó melódica sobre un reposo musical. Hablaremos primero de la cadencia melódica. La cadencia en la melodía se verifica cuando un periodo termina en la tónica de la escala en que se halla la pieza de música, y generalmente cae sobre los tiempos fuertes del compas, aun cuando los compases largos, como el de cuatro tiempos, puede caer en el tiempo fuerte, pero esta terminacion de la cadencia no tiene la energía que en el tiempo fuerte: no obstante serán buenas cadencias melódicas aquellas, en que el compas principia por una nota, que sea una *apoyadura*, y entonces la verdadera cadencia cae en el tiempo débil. En la melodía, pues, las cadencias separan los periodos entre si, y son como el punto final del discurso.

Las cadencias melódicas pueden dividirse en *cadencias*, *semicadencias* y *cuartos de cadencia*, segun es mas ó menos marcado el reposo que forman, y corresponden á los signos de puntuacion de un discurso; así despues de una frase melódica hay un cuarto de cadencia, que corresponde á

la coma; despues de un miembro melódico hay una semicadencia, que corresponde al punto y coma, ó dos puntos, y despues de un periodo hay una cadencia, que corresponde al punto final.

Hay tambien en la melodía cadencias *interrumpidas*, y estas se verifican cuando los periodos en vez de concluir en la tónica, salta de repente á otra nota, y en este caso no hay verdadero reposo, y por consiguiente no finaliza el periodo melódico. Este salto puede hacerse hácia cualquier otra nota de la escala que no sea la tónica. Muchas de estas cadencias interrumpidas se parecen á las semicadencias, pero el efecto no es el mismo, y el oído sabe muy bien distinguir á ambas, y mucho mas si la armonía contribuye á hacer esta distincion mas marcada.

Las cadencias armónicas son unos reposos, que terminan las frases armónicas. Estas cadencias son mas ó menos marcadas y mas ó menos absolutas, y de aqui nace tambien la division de cadencias, semicadencias, y cuartos de cadencia. Las cadencias terminan mas ó menos absolutamente las frases, y de aqui nace otra division en cadencia *perfecta* cadencia *interrumpida*, cadencia *rota* y cadencia *plagal*.

Llámase cadencia *perfecta* el reposo que se hace al fin de una frase sobre el acorde perfecto en el orden directo, precedido del de la séptima dominante sin inversion, cayendo el acorde perfecto en el primer tiempo del compas. En los movimientos lentos de él como en el *Largo* ó *Andante*, que es de cuatro tiempos, podrá caer tambien en el 2.º tiempo fuerte, y en el de tres tiempos, en el 2.º, pero en este caso el oído no

la aprecia por tan perfecta como cuando cae en el primer tiempo, pues que entonces hace concluir el periodo de un modo absoluto. La cadencia perfecta se llama tambien *auténtica* de la palabra *auténtica* que significa superior.

La cadencia *interrumpida* se verifica cuando desde el acorde de séptima dominante de un tono en vez de caer en el acorde perfecto del mismo tono salta á la 7.ª dominante de otro tono v. gr., si de la séptima dominante de *Do* que es *sol*, *si*, *re*, *fa*, en vez de caer en el acorde perfecto de *Do* pasa á la 7.ª dominante de *sol*, que es *re*, *fa*, *la*, *Do*. Interrumpido el acorde perfecto de este modo se evita el caer al reposo, y por lo mismo debe continuar la armonía hasta que caiga en un acorde perfecto.

La cadencia *rota* se verifica cuando de la 7.ª dominante de un tono se pasa á un acorde perfecto distinto del que anuncia la espresada 7.ª, como si de la 7.ª dominante de *Do* que es *sol*, *si*, *re*, *fa* en vez de resolver en el acorde *Do*, *mi*, *sol* resuelve en un acorde diferente ó eterogeneo. A estas salidas se las llama tambien *engaños*, por que engañan, digámoslo así, al oído, el cual espera la caída á un acorde perfecto correspondiente á la 7.ª enunciada, y oye otro distinto.

La cadencia *plagal* es un reposo en el acorde directo precedido del acorde de 4.ª directo ó inverso. Por lo regular solo se hace despues de un acorde perfecto, y al fin de un trozo de música. Los Dóricos han dado origen á la cadencia *plagal*. Ellos, y nuestros antiguos compositores creían que no se podia concluir una pieza de música en un tono menor, y en-

tonces se vieron precisados á crear la *cademia plagal*, en virtud de la cual imaginaron el colocar despues del acorde, otro en menor á la cuarta superior, haciéndole terminar en el acorde mayor de la misma tónica. En el dia no se sigue ya esta traba de los antiguos, y así cualquiera armonia puede finalizar en menor.

Cadencia en el canto es una flexibilidad de la garganta que los Italianos llaman *trillo* y nosotros *trino*, el cual se hace generalmente sobre la penúltima nota de un período musical, de donde ha tomado el nombre de *cadencia*. En este sentido hay dos especies de cadencias; una *llena*, que consiste en no principiar el trino, sino despues de haber apoyado la voz en la nota superior, y la otra *rola* en la que se principia el trino sin preparacion. En el dia ya se usa poco el llamar cadencia al trino V. *Trino*.

CADENCIA: Cualidad de una buena música, la cual dá á los que la oyen y ejecutan un instinto de compas, que lo marcan casi sin estudio. Esta cualidad debe ser la principal en la música para los bailes. Para que una música sea bien cadenciada es preciso que la armonia y el ritmo concurren de consuno á hacer sentir la exactitud del movimiento y del compas. El efecto de cadencia ó sea su regularidad simétrica en las frases musicales, hace la música incierta, coja y poco melódica.

CADENZA: Palabra Italiana que indica lo que se llama entre los franceses *punto de órgano*, no escrito, y que el compositor deja al arbitrio del que ejecuta la parte principal, á fin de que, segun el caracter de la pieza de música, haga los pasos mas convenientes y propios de la voz ó del

instrumento. Llámase *cadenza* por que ordinariamente se hace sobre la última nota de una cadencia final. Llámase tambien *arbitrio* ó *ad libitum*, á causa de la libertad que se deja al ejecutor para seguir su propia inspiracion y gusto. La diferencia que hay entre el punto de órgano y el calderon se encontrará en el artículo *Calderon*. V.

CADA: Llamam algunos á un adorno del canto ó de los instrumentos que solo difiere del acento en que se hace de una nota á otra ó mas alta ó mas baja. En otro tiempo se señalaba este adorno con un pequeño corchete, pero en el dia se nota enteramente, cuando se quiere que se haga. Segun explica Loulié en sus elementos de música, la caída es una inflexion de la voz desde el sonido fuerte á otro mas bajo.

CALINÓRFICA: Instrumento inventado hace algunos años por M. Roelling de Viena, el cual tiene la forma de una arpa grande con un teclado semejante á un piano. Para cada cuerda tiene un arco, que la hace vibrar en el instante en que el dedo toca la tecla correspondiente á ella.

CALABIS: Segun Meursio en su *Orchestra*, era una cancion, y al mismo tiempo una danza entre los *Lacónios*, que se cantaba en el templo de Diana Dearheatis en honor de esta Diosa.

CALANDO: Esta palabra quiere decir ir disminuyendo la fuerza del sonido desde el fuerte hasta el pianísimo. Hay compositores que usan de esta palabra no solo para disminuir la fuerza de los sonidos, sino tambien para disminuir la viveza del movimiento.

CALARE: Verbo Italiano con el cual se espresa la acción de bajar la en-

tonacion el que canta ó toca.

CALASCIONE ó COLASCIONE: Instrumento de tres cuerdas semejantes á una *Bandolina* con un mango muy largo, que usa el vulgo de Nápoles en sus regocijos. Se tañe con una pluma ó pedacito de ballena.

CALDERON. NOTA CORONADA, SUSPENSION ó FERMATA: Es un signo musical que se pone sobre una nota con el fin de que las voces ó instrumentos suspendan la ejecucion alli donde se encuentra. Hay calderon, cuya suspension es limitada, y lo hay cuya suspension es ilimitada. Es limitada la suspension cuando el calderon se pone sobre de una pausa, en cuyo caso solo dura como un doble tiempo de la pausa sobre la que está colocado. Es ilimitada la suspension cuando se pone sobre una nota, y esta suspension es arbitraria, durando mas ó menos segun el género de música, y segun el movimiento mas ó menos acelerado del compas. Cuando el calderon se halla en todas las partes sobre una misma nota es señal de un reposo general, en el cual todos deben suspender el compas. Por lo general la parte principal hace algunos floreos ó adornos durante el silencio que los Italianos llaman *cadenza* (V.) mientras las demas partes sostienen el sonido sobre el que cae el calderon, ó callan del todo; pero si el calderon se halla en la nota final de una sola parte, entonces es lo que llaman los franceses *punto de órgano* (V.) y denota que es menester continuar el sonido de dicha nota mientras las otras partes llegan á su natural conclusion. El calderon sirve tambien para señalar el parage en que todas las partes pueden detenerse cuando se quiere finalizar.

El calderon tiene un uso muy entendido en la melodia, y en especial

en el canto. Colócase sobre la penúltima ó antepenúltima nota del final de un período, ó sobre ambas, lo cual alarga el ritmo sin displicencia del oído, pues no hace mas que retardar la cadencia, por cuya razon se le llama tambien *retardo de la cadencia*. Este retardo se ejecuta de diferentes maneras, y con diferentes conceptos melódicos, que pueden llamarse adornos de la cadencia. Algunas veces el compositor los escribe, y otras los deja á la voluntad del que canta ó toca. Estos adornos se hacen sobre la antepenúltima nota sobre el acorde perfecto invertido de 6.<sup>o</sup> y 4.<sup>o</sup> y sobre la tercera ó quinta, y nunca sobre la tónica. Todos los floreos de la antepenúltima deben depender de aquel acorde, cuya regla olvidan á veces algunos cantores ignorantes, cuando quieren inventar floreos arbitrarios. Impero la nota penúltima es siempre la 2.<sup>o</sup> ó la 7.<sup>o</sup> y en este caso el acorde es el de la séptima dominante, al cual deben pertenecer todos los floreos ó adornos que se hagan.

CALCOGRAFIA MUSICAL: Es el arte de grabar la música sobre láminas compuestas de estaño y plomo, ó sobre otros metales. Este grabado es el que han adoptado generalmente todos los editores de música de Europa para multiplicar los ejemplares de óperas y otras piezas de música.

CALIOPE: Nombre de una de las nueve musas, la cual preside á la música y á la poesia. Se compone de las dos voces griegas *Kalos*, hermosa y *ops* voz.

CALINICO: Nombre de un baile entre los antiguos, que segun Ateneo se tocaba con flautas.

CALYCE: Canto antiguo de las mugeres griegas. Preciso es que fuera antiquísimo pues que Ateneo dice que

las mujeres lo cantaban en otro tiempo.

CAMERGO: Nombre de cierto aire ó música de baile, que tenia un movimiento vivo en un compas de dos tiempos.

CAMPANA: Este instrumento conocido de todos, y reducido á justas proporciones ó á un tono propio, ha sido empleado en algunos pasos de una ópera. En la de *Torbaldo é Dorliska* la introdujo Rossini con mucha propiedad, formando una especie de pedal, mientras los instrumentos recorren varios acordes, pero es necesario que esté en el tono de la pieza de música.

CAMPANA: Se llama la parte de los instrumentos de aire por donde sale el sonido.

CAMPANARIO ARMÓNICO: Máquina inventada en Nápoles en el año 1784 por Domingo Galeota, clérigo calabrés. Su forma exterior se parecia á una palmera de 58 pulgadas de ancho, 44 de alto y 100 desde la base al campanario del medio, que tenia otros dos mas bajos á cada lado. Esta máquina contenia: 1.º un piano: 2.º un clave de pluma: 3.º Violin primero y segundo: 4.º Trompas de caza: 5.º cornetas: 6.º contrabajo: 7.º órgano: 8.º Timbales y Platillos: 9.º un campanólogo, cuyas campanas estaban puestas en un aparato en forma de campanario. Los varios instrumentos de viento que contenia tocaban por medio de unos fuelles que se movian por medio de pedales, con los cuales se combinaban varios registros. Por medio de tan ingeniosa combinacion se ponía en accion toda aquella multitud de instrumentos con un teclado á gusto del que tocaba. El todo del aparato presentaba un hermoso mueble, adornado con elegantes pinturas escelentes esculturas y preciosos dorados.

CAMPANUOLO: Con esta palabra italiana se designa un instrumento de forma piramidal compuesto de diferentes campanillas. Es de invencion moderna y se hace uso en las músicas militares, y en algunas tocatas de baile.

CANCION: Es una especie de poema corto, que por lo regular versa sobre asuntos morales, amorosos, y agradables, los cuales se cantan á solo, ó acompañados de algun instrumento. Inventáronse sin duda para ahuyentar el fastidio, ó soportar mejor el trabajo: tales son nuestras jotas, fandangos, boleros, romances, y las barcarolas de los Venecianos. El uso de las canciones parece ser una consecuencia natural de la palabra, pues es tan antiguo y natural como ella. Antes de conocerse el arte de escribir, ya tenian los antiguos canciones, pues que sus leyes, su historia, las alabanzas de los Dioses y de los Héroses se cantaron antes de ser escritas, y de aqui proviene, segun dice Aristóteles, que en griego el mismo nombre se dió á las leyes, que á las canciones. En cuanto á los que cantaban sobre mesa en tiempo de los Griegos se debe observar, que en un principio cantaban todos juntos. Mas adelante cantaron unos tras de otros, teniendo un ramo de mirto en la mano, el cual pasaba del que cantaba al que le seguia. Cuando la música se perfeccionó en la Grecia, y se introdujo el tocar la lira en los festines, no hubo ya sino las personas hábiles que se hallaran en estado de cantar en la mesa, á lo menos acompañándose con la lira. Los demas se contentaban con tener el mirto en la mano, lo cual dió lugar á un proverbio griego, con el cual designaban la ignorancia de alguno, diciendo que cantaba el mirto.

Estas canciones, acompañadas con la lira, y de las cuales Terpandro fué el inventor, se llamaron *Scolias*, que significa cosa tortuosa, para demostrar, segun Plutarco, la dificultad de la cancion, ó segun Artemon, la situacion irregular de los que cantaban, pues, como era preciso ser hábil para cantar de esta manera, no todos cantaban cuando les tocaba el turno sino los que sabian de música, los cuales se encontraban colocados oblicuamente unos respecto á otros. El asunto de las *Escolias* era regularmente el amor, el vino, la historia, la guerra, la moral, y el placer en general. Tenian tambien canciones para diferentes fiestas particulares, como el *epitalamio* y el *himeneo* para las bodas &c.

De los griegos pasó esta costumbre á los Romanos, y muchas de las Odas de Horacio son canciones de galanteria, ó báquicas, pero esta nacion guerrera nunca llegó á tener las gracias y afeminacion de los Griegos. Las Provincias sujetas á los Romanos, que tomaron sus leyes y costumbres, adoptaron tambien sus canciones, y con la corrupcion del latin los Trobadores en Francia, Italia y España se valieron del dialecto reinante para sus canciones, debiéndose á ellos principalmente la cultura de la lengua. Siguiéron los progresos de las canciones y del idioma hasta que se inventaron las óperas, que hicieron desaparecer el gusto dominante de las canciones. No obstante cada nacion tiene ciertas melodias características que le pertenecen esclusivamente lo mismo que su idioma. Estas melodias tienen un aire nacional que las hace reconocer facilmente, asi es que nadie confundirá un *ranz de las vacas* de los Suizos con un canto polaco, y una seguidi-

lla española con una melodia irlandesa. En cuanto al origen de estos cantos no es posible indicarlo precisamente. Algunas veces son canciones militares compuestas en ocasion de algunos hechos de algun célebre guerrero; otras veces son simples cantos de danza, á los que añadieron palabras; otras veces son cantos de pastores transmitidos de generacion en generacion. Los usos y costumbres de un pueblo, sus creencias, la lengua que habla, su genio, su entusiasmo guerrero, clima y la naturaleza del suelo, son otras tantas influencias diferentes, cuya accion se hace sentir en las canciones nacionales.

En efecto es facil reconocer el oido de un pueblo sensible al ritmo y dispuesto á la danza en las *seguidillas*, *boleros* y *fandangos* españoles. Estos cantos muy animados y de caracteres diferentes se bailan y se cantan al mismo tiempo con acompañamiento de guitarra y castañetas. Oyese aun en España la *Tirana*, especie de cancion popular mas grave que las precedentes, y cuyo canto no tiene mezcla de danza. Dicen que los Españoles en tiempos antiguos eran los mejores cantores de Europa, y aun ahora no son los últimos, como podríamos probar con mil ejemplos.

En Venecia encantadoras barcarolas han sido compuestas por sus gondoleros, que se han transmitido de padres á hijos. Nápoles debe sin duda sus cantos populares al genio musical de sus pescadores. Tanto estos cantos como los de los gondoleros venecianos, han sido siempre muy buscados en Italia, y apenas se vé un músico, que no se precie de saberlos.

Algunas veces las melodias nacionales son debidas á la forma, y á

los accidentes del suelo sobre el cual han sido creadas; tales son en Suiza el *ranz de las vacas*. Estas melodias, que las mas de las veces estriban solo en las notas esenciales del acorde perfecto, son propias de un pais montañoso, donde se hace oír de trecho en trecho, y se prolongan repetidas por los ecos. Ejecutadas correctamente en un salon, las canciones Suizas son poco agradables, pero, á orillas de los lagos, y en medio de las rocas de los Alpes, adquieren un encanto y una expresión indefinibles, cuando son cantadas con el acento que les es propio: el viajero admirado no sabe de donde vienen esos sonidos melancólicos, que los pastores se envían uno á otro como vagos ecos.

La Inglaterra, y sus provincias, la Polonia, la Suecia y otros pueblos del norte tienen tambien sus canciones nacionales. En Polonia la *Dumka*, romance lleno de melancolia; la *Polka* que se canta y baila al mismo tiempo, y de la que todos los compositores de la Europa han tomado el ritmo. La *Cracoviana*, canto bailable lleno de alegría; la *Mazourka*, bien conocida en todas partes, son otras tantas melodias nacionales de formas diferentes, de que los Polacos gustan apasionadamente.

Las melodias Irlandesas son tambien muy notables. Las hay de dos especies: unas que se cantan lentamente, y otras con un movimiento lleno de vivacidad. Las hay que son muy conocidas en Francia, las cuales han servido de temas á las fantasías, nocturnos y duos de instrumentos de nuestros compositores. Los cantos nacionales de Inglaterra ofrecen menos interés, sin embargo hay uno justamente célebre *God save the king* (Dios salve al Rey) plegaria llena de fervor y energía.

La invencion de las baladas escocesas se atribuye, quizá sin razon, á Jaime 1.<sup>o</sup> Rey de Escocia. Este príncipe fué célebre como poeta y como músico. Desde su reynado hasta el de Jaime IV. parecieron en Escocia una multitud de melodias, muchas de las cuales subsisten aun. La mayor parte de ellas tomaron el nombre de los lugares, de las montañas, de los arroyos que corren por este pais, y á cuyas orillas han sido cantadas á menudo.

Los cantos nacionales de la Francia son numerosos y de géneros muy variados. Hay cantos de baile, cantos de caza, cantos guerreros, villancicos, romances de caballería, y toda suerte de canciones festivas. Las hay que son muy antiguas, y cuyo origen es enteramente desconocido. Las hay tambien de que tan solo se ha conservado el nombre; tal es la famosa canción de *Roland*, que la Francia toda ha repetido, y de la que hacen mencion muchos historiadores, sin embargo puede haberse conservado con otro título y con otras palabras. Hay ademas un gran número de villancicos, algunos de los cuales son encantadores, música debida á Certon, Arcadelt, Clement, y Ducaurroy y otros compositores del mismo tiempo. Dos cantos tiene tambien la Francia de grande celebridad á saber: *Vive Henri IV.* y *Charmante Gabrielle* composición del referido Ducarroy Maestro de Capilla de los Reyes Carlos IX, Enrique III y de Enrique IV hasta 1609 época de su muerte. Hay tambien un romance menos conocido *Viens, autore je t'implore* cuyas palabras y música, ambas llenas de gracia y sentimiento se atribuyen á Enrique IV. Las canciones provenzales, y los romances de los trovadores, y poetas

ambulantes, estuvieron en boga en toda la Europa durante los siglos 15 y 16. Los mismos Italianos las cantaban, y componian otras semejantes bajo el título de *canzonette alla francese*. Los Franceses han mostrado en todos tiempos una grande predilección hácia este género de composición, y en nuestros dias aun ha habido músicos que han escrito una multitud de romances, muchos de los cuales han llegado á ser provinciales. Las canciones festivas son igualmente numerosas. Esta especie de composiciones, que muchas veces no eran mas que simples refranes, estuvieron en otro tiempo en tan grande boga, que los compositores de música sagrada se vieron obligados á introducirlos en la iglesia, y á componer misas y motetes sobre estos cantos tan poco dignos de figurar en ella.

Las canciones populares españolas difieren en su caracter, segun la provincia en que nacieron. Las mas famosas y conocidas son las andaluzas, las cuales respiran casi todas bullicio y alegría. Las demas provincias de España tienen todas sus canciones tradicionales de una música mas ó menos bella. En las montañas de Cataluña se suelen oír unos cantos de un antiquísimo origen, de un ritmo mas grave que los de Andalucía, y de una melodía generalmente dulce y melancólica. Seria de desear que se fuesen recojiendo tan interesantes canciones, hijas de la misma naturaleza, y se publicasen en seguida para salvarlas de la acción corrosiva del tiempo.

CANCIÓNITA: Cancion corta, cuyo asunto es ligero, pero alegre. Su aire y su melodía facil y natural. Los Italianos son los mas aficionados á esta clase de composición, á la que llaman *canzonetta* para distinguirla de *le can-*

*zone*, que es una poesia mas larga, y en la cual ya se admite un trabajo mas esmerado.

CANCIÓNICO: Es una colección de canciones. Dicese tambien del que hace la poesia de las canciones, y del que las canta ó vende.

CANON: En la música antigua era una regla ó método para determinar las relaciones de los intervalos. Dábase tambien el nombre de *cánon* al instrumento por medio del cual se encontraban estas relaciones. Tolomeo dió el mismo nombre á un libro que tenemos de él sobre las relaciones de todos los intervalos armónicos. En general se llamaba *sectio cánonis* á la division del monocordio por todos los referidos intervalos, y *cánon universalis* al monocordio dividido de esta manera ó á la tabla que lo representaba. V. *Monocordio*.

CANON: Especie de imitación musical sujeta á ciertas restricciones, por cuya razon se llama *cánon*, esto es regla. Este género de música fué muy de moda en otro tiempo, y se cantaba mas frecuentemente en los banquetes y otras fiestas sobre versos burlescos, y algunas veces obscenos. La imitación de los cánones puede hacerse como la imitación libre empezando á la 4.<sup>a</sup> á la 5.<sup>a</sup> ó á la 8.<sup>a</sup> y hasta todos los intervalos, y esto es lo que significan las palabras que se hallan escritas regularmente al principio de un cánon: *cánon á la 4.<sup>a</sup> cánon á la 5.<sup>a</sup> inferior* etc. La voz que principia el cánon se llama *antecedente*, y la que imita *consiguiente*.

Algunas veces el *cánon* es doble, esto es que dos voces empiezan dos cantos diferentes á la vez, y van seguidos de otras dos voces que las imitan. Tambien hay *cánones*, en los que la imitación se hace por movimiento

contrario, esto es que mientras una voz va subiendo la otra va bajando.

En las antiguas escuelas de música se escribían muchos cánones, y se enseñaban á los discípulos muchas condiciones caprichosas que habia que llenar. Por ejemplo se queria que las notas minimas del antecedente se convirtieran en seminimas del consiguiente. Los Maestros de estas escuelas se desafiaban mutuamente, enviándose unos á otros *cánones*, compuestos segun las condiciones extravagantes que inventaban, y cuyo secreto guardaban. Escribíanlos en una sola linea, á fin de que sus adversarios se viesan obligados á buscar la solucion, y los cubrían de intento con cuantas dificultades podian ponerles. Eran una especie de enigmas ó logógrafos musicales, en los que cada maestro procuraba mostrar su ingenio y perspicacia. El maestro que no hubiera aceptado semejante desafio, ó no hubiera acertado con la solucion del *cánon* se hubiera desacreditado. Habia no obstante en esta clase de retos ciertas reglas, que no se podian infringir, y en la del *cánon* habia una, que obligaba al autor de un *cánon* enigmático á acompañarlo de un tema que facilitase la resolusion. Los libros de los maestros de los siglos 16 y 17 estan llenos de temas por el estilo que hemos dicho, y sobre todo en la obra de D. Pedro Cerone de Bergamo hay una coleccion copiosa.

Aun que en el dia el estudio de los *cánones* tiene pocos partidarios, pues que no da ningun resultado útil en el estado actual de la música para la verdadera composicion, no obstante emprenderemos la tarea de dar una idea de sus nombres, y modo de hacerlos para los que gusten de este género, y para no dejar nada que de-

sear en este Diccionario, mayormente habiéndose introducido ya en la música dramática. Parece que *Piccini* fué el primero que introdujo los *cánones* en las óperas, y la primera muestra se encuentra en la *buona figliola*. *Rossini* y sus imitadores los han introducido tambien en muchas de sus obras, pero sus *cánones* difieren de los del P. Martini, de aquel hábil y erudito músico, que tan buenas obras escribió del arte, en que los de aquellos compositores estan limitados á dar á la frase principal un canto agradable, descuidando todo cuanto le sirve de acompañamiento, al paso que en los del P. Martini, y los de todos los maestros que han sabido componer este género de música, entran tantas frases cuantas son las voces que se introducen en él, sirviéndose estas mutuamente de acompañamiento pasando alternativamente de una á otra voz. Para escribir *cánones* de esta especie es preciso haber hecho estudios musicales muy profundos.

Veamos ahora cual es la nomenclatura y estructura de los *cánones*, los cuales dividiremos en dos clases. Incluiremos en la primera clase los *cánones de escuela*, y en la segunda los *cánones libres*.

Corresponden á la primera clase los *cánones circulares*, los *enigmáticos* y *polimórfos*, los *cánones aumentados* y *disminuidos* y los de *estudio*. Todos se hacen á todos los intervalos, y á dos, tres, ó mas voces. Llámense *cánones de escuela*, porque solo sirven para el estudio de la música clásica. No pueden ser muy interesantes, porque en ellos solo se trata de resolver dificultades por medio del cálculo, pero para instruccion de los que tengan gusto en esta clase de composiciones, diremos como se conduce un *cánon* de *Escuela*.

Invéntese un canto de dos, tres ó cuatro compases. Cuando la primera voz habrá concluido el canto, la segunda le reproduce en cualquier intervalo, y en el interior la primera voz acompaña á la segunda. Si se quiere alargar el *cánon*, la segunda voz reproduce las notas del acompañamiento, y la primera busca un nuevo acompañamiento á este acompañamiento. Reprodúcele otra vez la segunda voz y de este modo se sigue hasta que se quiera concluir el *cánon*.

Estos mismos *cánones* pueden ser dobles, triples y cuádruplos, y esto sucede cuando se reproducen al mismo tiempo dos, tres, ó cuatro voces cantando juntas. Para hacerlos se inventa un canto, al que se le pone un acompañamiento, y este canto y acompañamiento los reproducen las dos voces que siguen á un intervalo cualquiera. En seguida el canto dado, y la parte lo acompaña, hacen una nueva frase, que vuelven á reproducir las otras voces, y así van siguiendo hasta que quiera concluirse.

*Cánon circular* es, una exacta imitacion á la 4.<sup>a</sup> y á la 5.<sup>a</sup> la cual recorre todos los doce tonos mayores ó menores de nuestro sistema musical. Llámase así por que parece describir un círculo recorriendo un seguido de modulaciones, y volviendo al punto de donde se salió. Estos *cánones* se hacen regularmente en tono mayor. Cuando se haya de hacer una transicion enharmónica, esto es pasar de la escala ó acorde de sostenidos á la de bemoles, y vice versa, se ha de procurar hacer descender las voces en el paraje mas á propósito para que no suban demasiado.

*Cánon en aumento* y *disminucion* es aquel, en que las notas de las voces que imitan, aumentan ó disminuyen

de valor con respecto á la voz imitada, como si la primera voz se compusiera de semibreves y la segunda de seminimas ó al contrario. En el primer caso el *cánon* es *aumentado* y en el segundo *disminuido*.

**CANON ENIGMÁTICO:** Este es un logógrafo musical. Propónese un canto de algunos compases sin indicacion alguna, y muy á menudo se suprime la llave, ó se ponen las llaves sin notas, ó simplemente algunas palabras latinas, y con estos estraños antecedentes se obliga á adivinar la manera con que se ha de proceder en este *canon*. Ordinariamente es á la 8.<sup>a</sup> ó unisono, aun cuando puede hacerse á todos los intervalos, y á dos, tres, y cuatro voces.

El *cánon polimorfo* es aquel, que admite mas de una solucion. Se propone ordinariamente una frase de algunos compases, y se obliga á buscar todos los *cánones* ó imitaciones que se pueden hacer con dicha frase.

Por la esplicacion que hemos dado de los *cánones* anteriores se puede decir cuan contrarias son á los verdaderos progresos del arte estas sutilezas musicales, desnudas de gusto, de sentimiento y de inspiracion, inventadas antes del siglo 18, pero en el dia que la ciencia musical ha hecho tantos progresos, seria un anacronismo el querer hacer revivir este género de música anticuada; no obstante continuaremos la esplicacion de la segunda clase de *cánones*, que son los llamados *cánones libres*.

De esta clase son aquellos que se componen con voces iguales ó desiguales, los *retrogradados*, y los *inversos*. Llámense *libres*, por que sirven algunas veces en la música libre, esto es, en la que se compone para los teatros, conciertos &c. á diferencia de la

música *severa*, que es la llamada música de *escuela*.

El *cánon á voces iguales* se compone regularmente bajo un canto ya conocido á dos, tres y cuatro voces. Escríbese primero el canto principal, y se acompaña con las voces que se escojen. Armonizado de este modo el canto principal, la primera voz canta todo el *cánon*, la segunda repite todo cuanto ha cantado la primera, y la primera canta las notas que en la armonización han resultado á la segunda voz: concluido el *cánon* por las dos voces entra la tercera á entonar el canto principal; la segunda canta las notas que han tocado á su voz en la armonización, y la primera canta las notas que han tocado á la tercera, y siguiendo de este modo, sino hay mas que tres voces, ó entrando la cuarta voz si es á cuatro, se seguirá el *cánon* hasta que se quiera parar. Si el *cánon* ha de componerse para voces de diferente timbre, es menester transportarlo á la 4.<sup>a</sup> inferior ó á la 5.<sup>a</sup> superior todas las veces que el canto del tiple ó tenor pasará á las voces de contralto ó bajo, y vice versa.

El *cánon retrogrado*, llamado también *cangrejo* ó *cancrizante* es aquel, que se puede ejecutar de izquierda á derecha, y de derecha á izquierda. Siendo un punto de mera curiosidad, no nos detendremos en explicar su mecanismo.

El *cánon inverso* es aquel que puede cantarse por dos ó mas personas una en frente de otra sin variar la posición del papel, teniendo cada uno la llave á su izquierda, y las notas en su posición. En esta clase de *cánon* no pueden usarse sino las consonancias.

Hemos concluido la sucinta expli-

cación del modo de hacer toda suerte de *cánones*, y no nos hemos estendido mas, porque en el estado actual de la música poco ó ningun uso se hace de esta clase de composiciones.

**CANTABILE:** Con este adjetivo se designan por lo general las melodías propias para ejecutarse con facilidad por la voz humana. Es un canto claro, sentido, tierno y melodioso opuesto á la *bravura*. Los adornos, que se emplean en los *cantábiles*, han de ser sencillos y no pesados, para que nada pierdan de su elegancia, lijereza y expresión tan propios para esta clase de música. En Italia los trozos de música se dividen en tres géneros, á saber el de *aria parlante*, el de *aria di bravura* y el *cantabile*. La *aria parlante* es aquella en que el compositor se propone espresar con la música las palabras y la situación. Estas *arias* son generalmente de un movimiento vivo y animado. La *aria di bravura* la destinan unicamente á hacer brillar el talento y los recursos del cantor. La *cantabile* la destinan en las composiciones dramáticas á la acción del reposo, ó en la que el cantor puede detenerse algun tiempo en una situación tranquila, sea agradable, sea dolorosa. En el supuesto pues que lo propio del *cantabile* es descansar sobre un sentimiento, es evidente que su movimiento debe ser algo lento, de tal manera que pueda tener tiempo el cantor de desarrollar sus facultades, y desplegar la hermosura de su voz, de todo lo cual no puede juzgarse con exactitud sino en los sonidos sostenidos.

**CANTANTE:** Lo mismo que cantor. V.

**CANTAR:** En la acepción mas general es despedir la voz sonidos varios y apreciables, pero mas comun-

mente es, producir diferentes inflexiones con la voz, sonoras y agradables al oído, con intervalos melódicos admitidos en la música, segun las reglas de la modulación. Se canta mas ó menos agradablemente, segun se tiene la voz mas ó menos sonora y fina, el oído mas ó menos ejercitado, el órgano mas ó menos flexible, el gusto formado, y mucho estudio y práctica en el arte de cantar, á lo cual hay que añadir, en los que cantan música dramática ó imitativa, la facultad de sentir, para espresar los afectos que debe comunicar á los que le oyen. Para cantar bien no basta el tener una voz hermosa, aun cuando esta preciosa ventaja sea una de las principales cualidades, la cual no puede reemplazarse por la habilidad por mucha que se tenga, es menester además que se reuna á ella el arte de conducir la voz, la seguridad en la entonación, y la habilidad de sacar recursos de su extensión y flexibilidad. Para cantar con perfección se requieren cinco cualidades principales: 1.<sup>a</sup> una voz sonora, dulce, flexible, agradable, y de suficiente extensión: 2.<sup>a</sup> una exquisita sensibilidad: 3.<sup>a</sup> un gusto depurado: 4.<sup>a</sup> una Escuela metódica y buena: 5.<sup>a</sup> un oído fino, delicado y ejercitado. En cuanto á las cualidades accesorias para cantar bien, véase *Cantor*.

**CANTATA:** Especie de Poema lírico, que en otro tiempo se cantaba con acompañamiento de instrumentos. Componíanse de tres recitados y otras tantas *arias*. Estas composiciones, aun que destinadas á la música de concierto, debían no obstante tener el calor y la gracia de la música imitativa y teatral. Las *cantatas* bajo dicha forma han sido últimamente abandonadas, y en su lugar se componen

escenas de ópera, pues que las *cantatas* de hoy día son verdaderas piezas dramáticas, en las que entran muchos actores, y no difieren de las escenas de ópera sino en que estas se ejecutan en los Teatros, y las *cantatas* tan solo en los conciertos: de suerte que la *cantata* es sobre un asunto profano, lo que es el oratorio sobre un asunto sagrado. Segun dice Ducange la palabra *cantata* estaba en uso en la Iglesia desde el año 4314 para espresar lo que mas tarde se llamó *antifona*, y estas palabras son todavía sinónimas en Alemania. Posteriormente se han llamado *cantatas* en las Iglesias Católicas los trozos de música sagrada del mismo género con corta diferencia que los *Motetes*, solo que estos carecían de recitado. En el día se llama vulgarmente *cantata* á una canción cualquiera, y también á una *Serenata*.

**CANTATRIZ:** La mujer que tiene por oficio cantar. También se la llama *cantarina*.

**CANTATILLA:** Palabra italiana diminutivo de *cantata*. Es una *cantata* muy corta, cuyo asunto está ligado con algunos versos de recitado, y con dos ó tres *arias* en la estructura de *Rondó* (V) con acompañamiento de instrumentos. El género de la *cantatilla* es inferior al de la *cantata*, pues en ella no hay desarrollo de cuadros y pasiones, y solo susceptible de alguna gracia melódica.

**CANTICO:** Himno poético compuesto en loor de la Divinidad. Los primeros y mas antiguos cánticos se compusieron con motivo de alguna acción memorable, y se cuentan entre los mas antiguos monumentos históricos. Con ellos se daban gracias por los beneficios recibidos ó por las victorias ganadas. De este género es el cántico en-

tonado por Moisés después del paso del mar Rojo, que se lee en el cap. 15 del Exodo. Este cántico y otros de la Iglesia católica como son el *Magnificat*, el *Benedictus*, y otros muchos son de una majestad y sublimidad la mas augusta.

**CANTILENA:** Palabra italiana sinónima de Melodia, canción ó pensamiento musical, que se ejecuta con la voz ó con un instrumento, á diferencia de las partes de voces ó instrumentos que hacen el acompañamiento, y así se dice una dulce *cantilena* por una melodía agradable. En Español se llama *cantinela*.

**CANTO (col):** Cuando esta palabra se halla escrita en la parte de un instrumento denota que debe tocar en unisono con la voz que canta.

**CANTO:** Entendemos por esta palabra una modificación de la voz humana con la cual se forman sonidos varios y apreciables, esto es capaces de hacer con ella intervalos mas ó menos distantes. El canto melodioso y apreciable es solo una imitación artificial de los acentos de la voz parlante y apasionada, y como de todas las imitaciones la mas interesante es la de las pasiones humanas, así de todas las maneras de imitar, la mas agradable es el canto. Aplicado el *canto* á la música, es la parte melódica de ella, ó aquella que resulta de la duración y de la sucesion de los sonidos, con arreglo á las leyes del ritmo, sea que se halle en un instrumento, ó sea en una ó mas voces, y así decimos, aunque en estilo figurado, esta aria tiene un hermoso *canto*, aquel rondó tiene un *canto* muy melodioso, de lo cual se deduce que la palabra *canto* se puede reputar como sinónima de melodia.

Las acepciones en que se pue-

de tomar la palabra *canto* pueden reducirse á las siguientes: 1.º Como la union de varios sonidos emitidos por la voz humana, ó por la ficticia de algun instrumento: 2.º Como palabra, que, aplicada á la música, indica la parte melódica, que resulta de la duración y de la sucesion de los sonidos, de la cual dependen principalmente la espresion, á la que todo le queda subordinado: 3.º Como el arte del canto: 4.º Como una de las cuatro voces humanas que llamamos Soprano ó Tiple: 5.º Como una cierta parte de un poema ó de una composición poética: 6.º El nombre de *canto* en lengua italiana se aplica á los sonidos agudos de un Violin, cuando ejecuta una melodía sencilla que imita algun trozo de la voz. El canto tiene tantas otras acepciones como géneros se conocen, y su conocimiento se adquiere por el estudio de métodos especiales. Hay *canto natural* y *canto artificial*; *canto vocal* y *canto instrumental*; *canto silábico* ó *parlante*, *canto nacional*; *canto coral*; *canto Ambrosiano* ó sea *canto llano*; *canto compuesto*; *canto figurado*; *canto Gregoriano*; *canto fugado*; *canto de capilla*, de *estante*, de *atril* ó de *facistol*.

No nos proponemos averiguar el origen del canto, pues esta investigación no es una necesidad para el arte musical. Lo único que podemos decir es que segun todas las probabilidades el canto es tan antiguo como el hablar, y por lo tanto tan antiguo como el hombre.

**CANTORIA:** Lo mismo que *canturia* ó *cantinelas*.

**CANTO AMBROSIANO:** Viendo S. Ambrosio Obispo de Milan cuanto habia degenerado el canto en las Iglesias trató de reformarlo, y lo hizo en términos que volvió á tomar una forma mas

melodiosa. Para esta reforma tomó por tipo los modos Dórico, Frigio, Eolio, y Jónico de los Griegos. Esto se verificó á fines del siglo 4.º. V. *canto llano*.

**CANTO GREGORIANO:** S. Gregorio Papa que vivió en el siglo 6.º reformó y amplió el canto ambrosiano, añadiendo á los cuatro tonos establecidos por S. Ambrosio otros cuatro. A los primeros se les llamó tonos *auténticos*, y á los segundos, tonos *plagales*. Los auténticos son el 1.º, 3.º, 5.º y 7.º tonos, y los plagales los tonos 2.º, 4.º, 6.º, 8.º. Esta distincion subsiste en nuestros dias. V. *canto llano*.

**CANTO EN ISON Ó CANTO IGUAL:** Es una manera de cantar la salmodia, que consiste en no emplear mas de dos sonidos, y por lo mismo solo gira este canto en un solo intervalo. Muchas órdenes religiosas no cantaban la Salmodia sino en *Ison*.

**CANTO LLANO:** Nombre que se dá al canto eclesiástico, ó que sirve para cantar los Salmos, Himnos, Antifonas que se usan en las Iglesias Católicas. Este canto, tal como subsiste en el dia, es un resto muy precioso, aunque muy desfigurado, de la música de los antiguos, que después de haber pasado por la mano de los bárbaros, no ha perdido todavía su primitiva belleza. Es probable tambien que el canto llano nos haya conservado algunas canturias de la música antigua, que acaso poseemos sin saberlo. La época en que los cristianos principiaron á tener iglesias, y á cantar en ellas salmos é himnos, fué la en que la música habia perdido casi toda su energia. Del estado en que los cristianos encontraron la música, aun le quitaron la mayor parte de sus bellezas, á saber la del ritmo y la del

metro, cuando los versos, á que la habian aplicado siempre, la trasportaron á la prosa de los libros sagrados, ó á una poesia bárbara, peor para la música que la misma prosa. El canto entonces uniforme y sin ninguna especie de compas, compuesto de notas iguales en duración perdió en su marcha rítmica y cadenciada toda la energia que de ella recibiera. Solo en algunos himnos, en que se conservaron la prosodia y la cantidad en las sílabas, se dejaron oír la cadencia en los versos, pero no fueron ya con el caracter de canto llano, pues que habia degenerado ya en una Salmodia monotoná, y algunas veces ridicula. Sin embargo de la degeneracion y de las pérdidas grandes y esenciales de la primitiva música, el canto llano, conservado por los Ministros de la Religion en su primer carácter, ofrece todavía á los conocedores fragmentos preciosos de la antigua melodía y sus diversos modos, en cuanto se pueden percibir donde no hay compas ni ritmo, y girando tan solo en el género diatónico, que en su pureza no es otra cosa que el canto llano. Los diversos modos conservan en él sus dos principales distinciones: la una por la diferencia de las fundamentales ó tónicas, y la otra por la diferente posicion de los semitonos segun el sistema diatónico natural, y segun el modo auténtico y plagal representa los dos tetracordos conjuntos ó dispuestos.

En un principio el canto llano solo se escribia en pauta de cuatro rayas, pero después, y aun en el dia, con la de cinco rayas. Las llaves que se emplean son unicamente las de *Fa* y la de *Do* de diferente figura que las que se usan en el canto de organo, de las que hablaremos en otra



parte, llevando á lo mas un bemol para la transportacion.

Los antiguos tenian tantos modos como eran los sitios en que caian los semitonos en la progresion diatónica de los seis primeros intervalos de ella. Bajo este principio, los tonos auténticos y plagales se dispusieron en la forma siguiente. En el modo *Dórico*, que es el que corresponde al primer tono, principiaban la escala en *Re*, y entonces los semitonos se encontraban entre la 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> nota, entre la 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> en esta forma = *re, mi, fa, sol, la, si, do, re*. En el modo *Frigio*, que corresponde á nuestro tercer tono, principiaban la escala en *mi*, y entonces los semitonos se encontraban entre la 4.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> nota, y entre la 5.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> como = *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi*. En el modo *Lidio*, que corresponde á nuestro 5.<sup>o</sup> tono, comenzaban la escala en *fa*, y los semitonos de ella se encontraban entre la 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> nota y entre la 7.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> de la misma del modo siguiente = *fa, sol, la, si, do, re, mi, fa*. En el modo *Mixto Lidio*, que corresponde al 7.<sup>o</sup> tono, comenzaban la escala en *Sol*: en el modo *Eolio*, principiaban la escala en *La*, y en el modo *Jónico*, en *Do*. De todos estos modos S. Ambrosio escogió los cuatro primeros para dar una forma menos bárbara á la entonacion de los Salmos, himnos y antifonas del canto llano. En su tiempo, en vez de las silabas de que usamos en el dia para nombrar las notas, se servian de las siete letras siguientes a, b, c, d, e, f, g, que correspondian á nuestras silabas, *la, si, do, re, mi, fa, sol*. No escribian con pauta sino que colocaban las letras encima de las palabras. Par los sonidos graves se servian de las letras mayúsculas; para los agudos de las

minúsculas, y si era preciso pasar del diapason de las minúsculas, duplicaban estas letras. Esta manera de notar la música era tan difícil como el aprenderla.

San Gregorio Papa, que vivió en el siglo 6.<sup>o</sup>, á los cuatro tonos establecidos por S. Ambrosio añadió otros cuatro menos principales, llamando á los cuatro primeros *auténticos* ó superiores, y á los otros cuatro *plagales* ó inferiores. Los cuatro modos llamados *auténticos* tomaron el nombre de la provincia de su origen, y los *plagales* se derivaron de los auténticos. Así el modo *Dórico* tenia por plagal el modo *hipo-dórico* ó segundo tono de la iglesia, cuya escala principia en *La*, y ha servido de tipo á nuestra escala menor, el modo *Frigio* tenia por plagal el modo *hipo-frigio*, ó cuarto tono, que principiaba en *Si*; el modo *Lidio* tenia por plagal el *hipo-lidio* ó sexto tono, cuya escala principia en *Do*, y ha servido de tipo á nuestra escala mayor; y finalmente el modo *Mixto-lidio* tenia por plagal al modo *hipo-mixto lidio* ú octavo tono, cuya escala principia en *Re*. Tanto en los tonos auténticos, como los plagales el canto debia terminar en la tónica, no obstante en el tono octavo *Re* hacia la final en *Sol*, y de este modo se diferenciaba del primero que termina en *Re*.

Actualmente á los tonos auténticos se les dá el nombre de *maestros* y á los plagales el de *discipulos*.

Al canto llano se le llamó tambien canto *firmito* ó canto *fermo*, sobre cuyo tipo enseñaban los antiguos Maestros la composicion; canto *coral*, canto *romano*, y canto *eclesiástico*.

CANTOR: En general se llama así el que canta, pero en especial se dá este nombre al artista, que canta por

oficio ó por carrera. Tambien entendemos por este nombre á los que poseen las voces de Soprano ó Tiple, mezzò soprano ó segundo tiple, Alto ó Contralto, Tenor, Baritono, y Bajo, y se dedican á cantar. Ademas de las cinco qualidades de voz y ejecucion que ha de tener un buen cantor y que se han explicado en la voz *cantar*, debe poseer otras el que se dedica á cantar dramas liricos en los Teatros. Como esta doctrina es de la mayor importancia en el arte, tomaremos para este artículo prestadas las ideas que de las qualidades de un buen cantor vierte el célebre Maestro Antonio Reicha. Este autor, despues de enumerar las qualidades generales de un buen cantor, se explica en los términos siguientes.

Es digno de observarse que ningun clima produce excelentes voces, y tantos y tan perfectos cantores como la Italia, pero tampoco no hay nacion alguna que tenga escuelas tan excelentes de canto como la Italia. Entre los cantores de ambos sexos de este afortunado clima hay algunos, que con su celeste voz, y con su inimitable modo de ejecutar la melodia, como *Farinelli*, renovaron las maravillas y extraordinarios efectos de la música de los Griegos.

Hay una evidencia de ejecucion, que si pudiera ser conocida de todos los cantores, escluiria otra manera de cantar. La célebre Señora *Todi* seria la cantora de todos los siglos: las otras maneras, que no se le acercan pasan de moda. Seria pues importante conocer y seguir la evidencia de ejecucion general: pero esto seria tan imposible como el querer difundir por toda la tierra los luminosos rayos de las verdades que no brillan sino en la humilde morada de los verdaderos fi-

lósofos. De aqui nace que se canta de un modo en Italia, otro en Francia y otro en Alemania. En Italia todavia se canta bien, pero no con la perfeccion que antes, pues la buena escuela principia á degenerar. En Francia se grita mas que no se canta, en Alemania no se grita tanto, però tampoco se canta bien. En tiempo de Allegri, Palestrina, Corelli, Haendel, Leo, Durante, Marcello y Jomelli hasta el de Hasse se cantaba de un modo mas sencillo, mas tierno y mas noble. Entonces no se le permitia al cantor sino emplear en ciertos pasages alguna apoyatura, los trinos, y algunos cortos floreos melódicos, y al fin de una aria algun calderon sobre la penúltima ó antepenúltima nota. Los compositores de entonces tenian tanta parte en el buen resultado de una aria como los mismos cantores. Desde entonces acá las cosas han mudado de aspecto: en vez de cantar de un modo sencillo se principiaron á prodigar los floreos. Los compositores pasaron á ser esclavos de los cantores, y mas adelante fueron nulos; ellos no hacian mas que el esqueleto de las arias, á las cuales daban los cantores color y vida con los floreos. La novedad tiene para nosotros un grande atractivo, pero muy lejos estaban entonces de calcular el mal que se hacia á la música al aplaudir de un modo tan exaltado y general tales innovaciones. Desde entonces se puede señalar la época de la decadencia de la composicion. Como estas arias, adornadas de esta manera, eran bien cantadas, encontraron partidarios, los cuales produjeron una influencia funesta á la composicion de tal manera, que no sera fuera del caso el hacer algunas observaciones al intento.

Cuando alguna cosa, que pertie-

neces a las bellas artes, ha obtenido una aprobacion general, es preciso deducir que tiene un cierto mérito; pero interesa al arte el saber en que consiste este mérito, porque es locura desecher una cosa, ó preferirla á otra sin examinar la esencia de la misma. Asi no debe confundirse la cosa en si con el abuso que se hace de ella, pues que hay en ello una grande diferencia. Es necesario tambien distinguir un cantor de talento, que con una voz flexible y agradable, y un gusto esquisito embellece una aria, de aquellas miserables caricaturas, que, poniéndolo todo de su propio caudal, forman un todo pésimo: si el primero posee el suficiente talento para colocar con oportunidad los floreos, el otro los emplea al acaso, y por consiguiente mal.

Natural es al hombre el admirar la dificultad vencida, cuando cree conocerla; pero si esta dificultad lleva por compañera la gracia, entonces la admiracion se aumenta y llega á menudo hasta el entusiasmo. Muchas veces he sido testigo de este entusiasmo general, y confieso con sinceridad que yo participé de él.

Un cantor, para interesarnos, debe tener una voz agradable y propia para el canto que ejecuta; un gusto fino y delicado, y ademas es necesario que haya vencido muchas dificultades con un largo ejercicio, y haya adquirido el arte de hermostear correctamente una canturia. Todo el mundo convendrá en que es bastante difícil encontrar todas estas dotes en una sola persona. Los sonidos sencillos de una hermosa voz tienen ya de por si mucho atractivo, pero cuando estos sonidos se hallen variados con el diferente valor de las notas, en un compas regular, en cadencias sime-

tricamente distribuidas, en escalas regulares y conexas, en ritmos y periodos proporcionados, y cuando todo esto va acompañado de una armonia dulce y sencilla entonces la ilusion es completa, es irresistible.»

Hasta aqui son palabras del Maestro Reicha: veamos ahora como se explica el Maestro Fetis con respecto á las cualidades de un buen cantor en su obra de la *Música puesta al alcance de todos*.

« Los floreos son indispensables en el canto, pero no se ha de abusar de ellos. El mérito de la mayor parte de los cantores de la escuela actual se limita casi al talento de ejecutar los floreos con rapidez. En otro tiempo escribia el compositor el canto con sencillez, y dejaba al talento y á la pericia de los cantores el aplicar los adornos, lo cual contribuia á la variedad de la música, pero como no todos hacian las mismas aplicaciones, y solo ejecutaban los pasajes segun la inspiracion del momento, asi es que un mismo trozo se presentaba casi siempre bajo un aspecto diferente. Cuando las escuelas del canto principiaron á degenerar, los cantores tuvieron menos capacidad para escojer por si mismos los adornos que convenian á cada pieza, llegando á tal extremo que *Rossini* se vió precisado á escribir los adornos con que queria hermostear sus melodias. Este método tuvo al principio un resultado muy ventajoso, pues disimulaba la insuficiencia de los cantores, haciéndoles cantar una leccion completa, pero tuvo el inconveniente de hacer la música monótona, presentando los floreos bajo un mismo aspecto, y acostumbró ademas á los cantores á no tomarse el trabajo de buscar nuevos adornos, pues que ya los

encontraban hechos, y acomodados á los recursos de su ejecucion. Esto acabó de arruinar la escuela, de la cual no quedan ya vestigios.

El mecanismo del canto mas perfecto es una parte indispensable del mérito de un buen cantor, pero no todo consiste en esto. La conduccion mas perfecta de la voz, la aspiracion mas oportuna, la mas pura ejecucion en los adornos del canto, y la entonacion mas perfecta son los medios con los cuales un buen cantor espresa el sentimiento de que está animado, pero estos recursos no son todavia suficientes para arrebatarse; el que se figurase que todo el arte del cantor se concretase á ellos, podrá algunas veces causar un placer tranquilo á su auditorio, pero nunca le hará espresar fuertes sensaciones. El cantor verdaderamente grande es el que se identifica con el personaje que representa con la situacion en que se halla, y con los sentimientos que deben agitarle; que se abandona á las inspiraciones momentáneas, como debió hacerlo el compositor cuando escribia la música que ejecutaba, y que nada descuida de todo cuanto pueda contribuir al efecto, no de una pieza aislada, sino de todo su papel. Todas estas cualidades componen lo que se llama *espresion*. Nunca ha habido perfecto cantor sin *espresion*, por mas perfecto que sea el mecanismo de su canto. Muchas veces ha hecho la *espresion* el que se perdonara una ejecucion incorrecta, cuando fué verdadera, y no exajerada como en algunos cantores.»

Hemos copiado la doctrina de dichos autores sobre el canto para rebajar la presuncion de aquellos que sin los convenientes estudios preliminares se atreven á cantar en los tea-

tros, no siendo mas que discípulos. Asi es que hay cantores de estos, que por falta de método y de buena escuela no pasan nunca de la esfera de medianos, los cuales podrian llegar á la clase de buenos si hubieran querido sujetarse antes á un estudio metódico.

Si en España se hubieran creado desde temprano escuelas de canto, no dudo que igualariamos á las naciones que mas fama han tenido. Las voces artisticamente buenas abundan en España y en su suelo han nacido las Garcias, las Correas, las Malibrán y mil otras notabilidades superiores en el canto pertenecientes al sexo femenino, y no hablo de las voces de hombres que serian largas de numerar, dejando para la historia el hacer mención individual de unos y de otros. Disposicion hay en España para todo, solo falta estímulo y proteccion.

Esta proteccion y estímulo produciria una infinidad de profesores de canto é instrumental que nos ahorraria sumas inmensas que se salen de nuestra nacion en cambio de gorgoritos mas ó menos perfeccionados. Hemos leído en un periódico del mes de Noviembre de 1850 que en dicho mes se contrataron seis cantores para el Teatro Real de Madrid en las cantidades siguientes. La Señorita Fozzolini por seis meses 18.500 duros = La Señora Alboni por cada representacion 500 duros = El Señor Gardoni por dos meses 4450 duros = El Señor Baroi-lhet por seis meses 44.500 duros = La Señora Cerito por dos meses 9500 duros = Y la Señora Fuoco mensualmente 4.400 duros. Dejamos á la consideracion de todo buen Español las consecuencias de tamaño despilfarro, y cuan necesaria es la proteccion á nuestros artistas para evitarlo. Seria ha-

cer agravio á la penetracion de los verdaderos amantes de nuestra patria el estendernos en hacer reflexiones sobre el particular.

**CANTURIA:** Es lo mismo que canto ó Melodia.

**CAPION:** Segun dice Polux habia en su tiempo un nome ó aire de citara llamado *capion* inventado por Terpandro.

**CAPITAL:** Algunos han dado este nombre ó epíteto al tono en que está una pieza de música, que en el dia se llama tono *principal*.

**CAPILLA:** Esta palabra significa: 1.º El sitio en que se reúnen los músicos en una iglesia: 2.º El cuerpo de músicos que la ejecutan, y por extension á todos los músicos asalariados por un Cabildo, un Monarca, ó un gran Señor para tocar y cantar en las Iglesias, á cuya cabeza se halla un Director llamado, por esta razon Maestro de Capilla: 3.º un cierto número de músicos que se reúnen con otros para robustecer la orquesta, y se llaman grandes Coros. Como la música de Iglesia debe ser seria y profunda, de aqui es llamarse composicion de iglesia ó de capilla aquella que se combina de modo que inspire un religioso recogimiento.

La palabra *Capilla* parece que se orijinó de que los Reyes de Francia y sus Generales acostumbraban á llevar á la guerra la capa de San Martin que habia sido Soldado. Como hacian celebrar la misa en la tienda donde se guardaba la capa, la llamaron por esta razon *Capilla*, y Capellan al que decia la misa.

**CAPO TASTO:** Se entiende por esta palabra italiana una pieza de madera ó de marfil que se fija al mango de la guitarra por medio de un tornillo. Como abraza todo el conjunto

de las cuerdas del instrumento, hace subir la entonacion de él un semitono, ó un tono ó mas segun el sitio en que se coloca. Llamase tambien *cejilla* ó *cejita* por hacer el oficio de la pieza de madera ó marfil sobre que descansan las cuerdas en el extremo del mango de la guitarra, que tambien se llama *cejilla*.

**CAPRICHIO:** Especie de tocata en la cual el autor, sin sujetarse á ningun plan determinado en la composicion, se entrega solamente á la inspiracion del momento, y al fuego de sus ideas. Llamase tambien *capricho* el trozo de música que ejecuta un artista sobre un instrumento, sin sujetarse á ninguna tocata, y tomando pasajes de muchas.

A *capricho*: es una expresion italiana que indica, que el trozo de música que la lleve escrita, debe hacerse á gusto del que la ejecute. V. *Ad libitum*.

**CARDALIN:** V. *Burbelin*.

**CARÁCTER DE LA MÚSICA:** Se dice del estilo que un autor de composicion imprime á su obra, y de su conformidad con el objeto á que la destina. Por lo tanto debe tener presente al escribir que sentimientos quiere inspirar á sus oyentes; si religiosos, su composicion debe ser majestuosa como las ceremonias religiosas, severa como el dogma, y augusta como la Religion; si dramáticas, ha de pintar todas las situaciones del actor con propiedad; si alegres debe escoger tono, modo y movimiento mas propios para inspirar regocijo. En fin el carácter de la música es propiamente la filosofia práctica de la composicion. Esto se siente mejor que no se explica, y lo que demuestra mejor el genio del compositor.

**CARÁCTERES DE LA MÚSICA:** Son diferentes signos que se emplean para

representar los sonidos y sus diversas frases de valor, tiempo, compas y expresion. V. *Signos*, *Notas*.

**CARAMILLO:** Instrumento de viento con boquilla y seis agujeros, que usaron los pastores antiguamente. El Flageolet que se usa en el dia no es otra cosa que el caramillo perfeccionado.

**CARICATO:** Se llama el cantor de bajo de medianos recursos que en las óperas bufas ó cómicas está encargado de los papeles de gracioso por cuya razon se le llama *bifo caricato*. Es palabra italiana.

**CARRERA, CARBERILLA:** Es la subida ó bajada rápida, sea diatónica, sea cromática que hace un músico cuando canta ó toca.

**CASTAÑETAS:** Instrumento de percusion muy usado en España para marcar mejor el compas en sus bailes nacionales, como el *bolero*, la *jota*, el *fandango* y otros. Se compone de dos piezas cóncavas de boj, marfil, ó ébano en forma de dos conchas, que se sujetan á los dedos por medio de un cordón que las une, y se baten una contra otra por medio de cierto meneo de los dedos. Su sonido, acompañando á otros instrumentos dá á la tocata una cierta animacion, y un carácter alegre y bullicioso, y de aqui viene el adagio: *alegre como unas castañetas*.

**CASTRADO, EN ITALIANO GASTRATO:** Era un hombre, á quien desde niño se le privaba de los órganos de la generacion para impedirle el desarrollo fisico en la edad de la pubertad, y el que cambiase ó mudase la voz, y por consiguiente conservaba la de tiple ó de contralto. La voz de los castrados tenia un timbre mucho mas penetrante que la de las mujeres. La mayor parte de los cantores célebres del si-

glo 18, como Senesino, Farinelli, Caffarelli y otros fueron castrados. Crescentini y Veluti han sido los últimos que han gozado de una fama europea. Esta bárbara costumbre solo se usó en Italia. Parece que tuvo origen en el siglo XV, pero se abolió despues que Napoleon invadió aquel reino. Desde entonces el papel de contralto en las piezas dramáticas se encarga á las mujeres, vistiéndolas con hábitos de hombre, cuando el papel que representan lo requiere.

**CATABAUCALESA:** Nombre de una cancion que las nodrizas de la Grecia cantaban para adormecer á los niños.

**CANTACOIMESH:** Cancion que cantaban los Griegos cuando acompañaban á los recién casados á acostarse.

**CATHACOREUSIS:** Cancion que entonaban los Griegos mientras se representaba á Apolo bailando despues de su victoria contra la Serpiente Piton en los juegos Pitios. Segun Polux se dá tambien este nombre á la 5.ª y última parte del nome pitio.

**CATACÚSTICA:** Es la ciencia que enseña la teoría de los sonidos reflejados, ó aquella parte de la acústica que da razon de la propiedad de los Ecos. La catacústica es á la acústica, lo que la catóptrica es á la óptica. Dependiente de esta ciencia es la construccion de los teatros y salones de concierto.

**CATAKELEUSMA:** Era el nombre de la tercera parte del nome pitio, segun dice Estrabon, ó de la segunda segun Polux.

**CATAFÓNICA:** Es la misma ciencia que la catacústica V.

**CATAPLEON:** Nombre de la música que se tocaba mientras se ejecutaba la danza pirrica, en la cual se llevaba el compas dando unos con

otros los escudos y otras armas.

**CATASTOMO:** Hetyquio da este nombre á la embocadura de las flautas.

**CATATROPA:** Palabra que significa corrida. Segun la division de Terpan-dro era la cuarta parte del modo ci-tarístico.

**CAVATINA:** Llamábanse así antiguamente las arias cortas de un solo movimiento y sin repeticion, pero despues, siguiendo la etimologia de la palabra, se dijo *cavatina* á toda aria que canta un actor ó actriz en su primera salida á la escena de una ópera. Los compositores modernos no tienen formas fijas para la composicion de la cavatina, sino que siguiendo el argumento del poeta, cuyo libreto ponen en música, las componen con recitado ó sin él, y con arbitrarios movimientos, pero en lo general las componen en la dimension binaria. V. *Dimension*. Hay cavatinas que no tienen réplica ni segunda parte, las cuales se encuentran muy frecuentemente en los recitados obligados. Esta súbita transicion del recitado al canto acompasado, y el inesperado retorno del canto al recitado, produce un efecto admirable en las grandes expresiones como son siempre los recitados obligados.

**CEJILLA:** V. *capo tasto*.

**CELESTINO:** Nombre de una especie de clave de arco que inventó en Alemania un maquinista llamado Walker por los años de 1784. Debajo de las cuerdas de este instrumento pasaba un cordón de seda, que se ponía en movimiento por medio de una rueda de pedal. Unas pequeñas poleas, puestas al extremo de cada tecla aproximaban el cordón á las cuerdas, y las hacían resonar con las modificaciones de *crescendo* y *decrescendo*.

**CEMBALO Ó CLAVICEMBALO:** Estas pa-

labras italianas las traducimos por *clave*. V. *Clave*. Se conocen una porcion de instrumentos llamados *cembalos*, pero de diferente estructura é invencion. El *cembalo acústico ó armónico*, inventado poco mas de medio siglo en Paris por un tal Verbés, cuyos sonidos imitaban el de varios instrumentos de cuerdas, de aire, y de percusion, sin que en su mecanismo entraran tubos, martillos ni pedales.—El *cembalo organístico*, que era una especie de piano con un teclado de pedal inventado en Venecia por el Abate Trentin.—El *cembalo de Arco* inventado en 1757 por Hohlfeld maquinista de Berlin. Tenia las cuerdas de tripa las cuales se hacían vibrar por medio de un arco con cerdas, al que daba movimiento una rueda, con cuyo mecanismo se prolongaban los sonidos como en el Violin. Algunos años despues se perfeccionó dicho instrumento con mejoras notables, y se le dió el nombre de *Senorfica* ó Violin-*cembalo*.—El *cembalo angelico*, especie de clave inventado en Roma, que en lugar de plumas tenia en los martinetes pedazos de cuero cubiertos de pelo, los cuales suplían la blandura de los dedos y modificaban el sonido dándole dulzura.—El *cembalo eléctrico*, inventado por un Jesuita llamado de la Borda en 1759 en el que el fluido eléctrico producía el sonido, como el aire lo produce en el órgano. Todavía habrá otras combinaciones del *cembalo* que no han llegado á nuestra noticia.

**CENTON:** Dáse este nombre á una ópera compuesta de música de diferentes autores. En Italia se le da el nombre de *Centone*. Muchas de las óperas que se cantan en los teatros son *Centones*, y el motivo es, porque muchos cantores no poseen las facul-

tades para cantar ciertas piezas que han sido escritas para otros que las tienen superiores, y en este caso ingieren otra ú otras de distintos autores en las cuales pueden brillar mas. Estas óperas en que la música es incoherente, son una arlequinada que desagrada á los oídos delicados. A esta clase de óperas llaman también los italianos *particcio*, como si dijéramos pastel compuesto de diferentes manjares.

**CENTONIZAR:** Término de canto llano que quiere decir componer un canto de ideas diferentes recogidas y arregladas para una melodía. Este modo de componer no es invencion moderna, pues segun el Abate Lebœuf San Gregorio ya centonizó en su tiempo.

**CEON:** Ateneo, refiriéndose á Aristóteles, dice que Hyaguides Frigio fué el inventor de dos canciones llamadas *Ceon* y *Babis*.

**CERODETOS:** Con esta palabra se indica muchas veces el *Syrinx* ó la flauta del Dios Pan, porque dicho instrumento estaba formada de muchos cañones unidos entre sí con cera.

**CHACONA:** Un cierto género de música hecha para baile, que tiene un compás muy pronunciado, y un movimiento moderado. De todas las tocatas de baile esta ha sido la mas estendida. Es también una sinfonia mas larga que ninguna otra; pero una sinfonia de tal estension sería insoportable al oído, por que, no hablando sino á este solo órgano, exige una atencion mas recogida, que la estremada delicadeza de él no le permite sopor-tar por mucho tiempo. La *chacona* por el contrario es un texto que la danza debe interpretar. Los pasos, los gestos y las evoluciones de los que bailan deben ocupar agradablemente los ojos, mientras que el oído disfru-

ta de la hermosura de los cantos, de los acordes, de las modulaciones, y que el espectador, dividido entre los dos placeres, juzga sin esfuerzo de lo que ve, y de lo que oye. No es fácil indicar la etimologia de la palabra *chacona*. Antiguamente llamaban en Italia *ciecona* un bajo fundamental sobre del que se ejercitaban á componer los discipulos de composicion, y cuya invencion se atribuía á algun ciego *cie-co*. De *ciecona* por corrupcion se habrá hecho *ciacona*, y por no repetir la misma frase á esta orijinal, habrán substituido otras de un canto igualmente sencillo, primero de cuatro compases, y en seguida de ocho, y sobre una de estas frases, que conservó el nombre *ciacona* ó *ciecona* se habrá hecho un aire de danza noble, que nosotros y los Franceses habremos tomado de los Italianos con el nombre de *chacona*. La uniformidad de aquel bajo continuo producía una monotonía que debía fatigar los oídos, y dar á la danza algo de triste y de fastidioso, poco conforme con la idea de magnificencia y alegría que debía expresar. M. Rameau quitó estas trabas á la *chacona*, el cual conservando la regularidad simétrica que exige la danza, la dió una marcha libre y una expresion variada que produjo los mas grandes efectos. Una hermosa *chacona* hace un bellissimo efecto al fin de una ópera. Un maestro de baile puede desplegar todo el lujo de su arte, y un compositor todo el fuego de su ingenio. La hermosura de la *chacona* consiste en encontrar cantos que marquen bien el movimiento, y como muchas veces es muy larga han de variarse las coplas de tal manera que contrasten bien entre sí, y tengan siempre al auditorio en espectacion. Para este fin se pasa de un tono mayor á otro me-

nor y vice-versa, no saliendo del tono principal sino de paso, sin apresurar ni retardar el compas, que antes se concretaba al binario, y que despues se empleó al ternario. La *chacóna*, como he dicho, nació en Italia, la adoptó la España y Francia, pero ni en Italia ni en España se usa ya.

**CHALIL:** Nombre que los Hebreos daban á su flauta, que probablemente no seria otra cosa que una churumbela. Otros hay que por este nombre entienden un tambor que se tocaba con un instrumento llamado *Atub*.

**CHANTRE:** En los primeros tiempos de la Iglesia el cargo de chantre, considerado como honorífico y santo, se confiaba á los Sacerdotes y á los Diáconos. San Gregorio se opuso á esta costumbre por que les impedia dedicarse á las ocupaciones mas esenciales de predicar y distribuir limosnas. En los siglos siguientes se dió la direccion del canto religioso á los subdiáconos y otros clérigos, y en gran número de iglesias y catedrales los chantres tenían un jefe llamado *procentor*, cuyos poderes eran muy estensos.

El cuerpo de chantres ha perdido en el dia todo su antiguo esplendor, y ha quedado reducido á un simple cantor de iglesia que disfruta un sueldo. Unicamente se conserva en nuestras catedrales la dignidad de chantre que es uno de los papeles principales de la capilla musical dedicada al servicio del culto divino y de las solemnidades religiosas.

En el dia se llama chantre el que lleva el coro, y dá la entonacion á las antifonas y salmos, por cuya razon debe estar dotado de una voz de bajo fuerte y sonora, y saber con perfeccion el canto llano. Esta voz es peculiar de la iglesia, pues no se llama

ma chantre al que canta de bajo en los teatros y conciertos.

**CHARANGA:** Es una música militar compuesta unicamente de instrumentos de laton, como son cornetas, cornetines, Trompas, Trompones y demas que se usan en el dia, sin que entre en ella ningun instrumento de madera. En la charanga tambien se usan todos los instrumentos de percusion como Bombo, Redoblante, chinesco, platillos etc.

**CHARONDA:** Nombre de una cancion de mesa entre los Atenienses.

**CHINESCO:** Instrumento de percusion que se toca sacudiéndolo, con cuyo movimiento se agitan unas campanillas y cascabeles que penden al rededor de un sombrero de laton semejante al que nos pintan que llevan los chinos, de donde tomó el nombre. Antiguamente solo se usaba en las músicas militares, pero ultimamente se le ha visto introducir en las óperas, y en algunas ocasiones harto inoportunamente.

**CHITONZO:** Nombre que dieron los Griegos á una sonata de flauta, y á una danza particular dedicada á la Diosa Diana.

**CHIRIMIA:** instrumento músico de viento, de unas tres cuartas de largo, con diez agujeros para el uso de los dedos, con los cuales se varian las entonaciones. La embocadura es de caña, semejante á la del *Oboe*.

**CHOREION:** Nombre de un baile particular entre los antiguos.

**CHORION:** Nombre de una cancion dedicada á la madre de los Dioses, inventada por Olimpio Frigio.

**CHORICO:** Llamaron los Griegos una flauta con la cual acompañaban los ditirambos.

**CHORODIDASCALIO:** Maestro de los coros entre los Griegos, el cual llevaba

el compas, y conducia la danza y el canto. Los latinos le llamaron *Procentor*.

**CIRESE ó CIRENIS:** Los antiguos designaban con este nombre una de las partes de la antigua Melepea, que enseñaba al compositor el arte de conducir la modulacion, no solo diatónica, sino tambien en los otros géneros, por todos los intervalos conjuntos y disyuntos, y por toda suerte de movimientos.

**CHROTA:** Instrumento usado antiguamente en Inglaterra, al cual llamaron los ingleses *crowde*. Ducange es de parecer que fué ó una especie de flauta ó un crótalo.

**CHURUMBELA:** Instrumento muy semejante á la Chirimia, pero de menores dimensiones.

**CIFRAS:** Números arábigos que se ponen encima ó debajo de las notas del bajo, para indicar al que acompaña los acordes que deben llevar. No ha habido desde su origen un modo uniforme de cifrar el bajo, y de aqui la confusion que se observa en los bajos cifrados de todas las naciones; ademas son tantos y tan variados los signos adoptados, que el que acompaña, por mas ducho que sea, vacila muchas veces, buscando un acorde que tiene casi debajo de los dedos. Facil nos seria poner todos los signos usados en España, pero como muchos son diferentes de los que se usan en Italia y Francia, no estaria mas adelantado el acompañante si hubiera de acompañar música de otras naciones. M. Hipólito Colet en su tratado de composicion trae un nuevo método de cifrar el bajo muy sencillo: de él hablaremos en la palabra *Tabladura*. Bajo *cifrado*, bajo *numerado* y bajo *continuo* se reputan sinónimos. (Véanse).

**CIMBALOS:** V. *Platillos*.

**CINNARA:** Instrumento usado por los Romanos, que se cree ser el mismo que la Arpa, y que este nombre *cinnara* es traduccion de *Kynnor* ó *Kynnar*, que en el texto hebreo de la sagrada Escritura indica ser la Arpa de David.

**CIRCOLO-MEZZO:** Espresion Italiana que significa un signo de adorno que corresponde en abreviatura á unas notas pequeñas que anteceden á una nota real. Para este fin se usan dos signos semejantes á una S inversa, v. gr. S y ∞. Véase su uso en la palabra *Glopete*, que es sinónimo.

**CIRCUMVOLUCION:** Término de canto llano. Es una especie de perielesis que se hace, infiriendo entre la penúltima y última nota de la entonacion de un canto otras tres notas; á saber, una mas alta y dos mas bajas que la última, las cuales se ligan con ella, y forman un contorno de tercera antes de pronunciarla. V. gr. para determinar la entonacion de las tres notas *mi, fa, mi* se interpolan por *circumvolucion* estas otras tres *fa, re, re*, y entonces la entonacion terminará de esta suerte, *mi fa fa re re mi*. V. *Perielesis*.

**CITARA:** Algunos autores pretenden que este instrumento músico es el más antiguo que se conoce, fundándose en que Tubal es apellidado en la Santa Escritura *Pater canentium cythara*, pero segun el texto hebreo es muy oscura esta significacion. Los mas de los autores atribuyen su invencion á Apolo. Antiguamente este instrumento era una pequeña lira, que se llamó tambien *chelys*, la cual se tocaba con los dedos, sin servirse del *Plectro*. Una pintura de Terpsicore encontrada en el Herculano presenta un modelo de este instrumento. La citara, tal como se usa en el dia en España, es un instrumento

semejante á una guitarrita pequeña, cuyas cuerdas triples en cada orden, de las tres de que se compone, dos son de acero y otra de alquimia de la forma de bordon, el cual se toca con una pluma ú otra cosa equivalente. Antes que el violin estuviese en boga en Italia se usaba la citara de seis órdenes con dos cuerdas en cada uno.

**CITARISTA:** Nombre que se dió al que tocaba la lira, y se acompañaba con la voz.

**CITARISTICO:** Es un género de música, y tambien de poesia propia para ser acompañada con la citara. Este género, de que hacen inventor á Anfiction hijo de Júpiter y de Antiope, tomó mas adelante el nombre de lirico.

**CITAROEDO:** Tocador de citara y de lira, que se acompañaba con la voz. Los citaroedos disputaban las coronas en los juegos Pitios y Delficos. Los autores hacen mención del esmero con que se adornaban en dichos juegos los tocadores de citara, lira y flauta. Winchermann ha publicado muchos relieves que nos dan á conocer sus vestiduras.

**CITAROIDES:** Llamaron así los Griegos á una canción que se acompañaba con la citara, ó á una tocata propia para este instrumento.

**CLARON:** Especie de trompeta mas estrecha que la ordinaria y produce un sonido mas agudo que esta. Se da tambien este nombre á un registro de órgano templado á la octava de esta.

**CLARINETE:** Instrumento de madera compacta, como el boj ú otra de la misma naturaleza, el cual se compone de cinco piezas, con una embocadura hecha á manera de pico de pato, y varios agujeros que tapados y destapados alternativamente por medio de los dedos ó llaves producen

diferentes sonidos. Se construyen de tres dimensiones diferentes, y por consiguiente de tres tonos, á saber Clarinetes en *Do*, que tocan al unisono con los Violines: clarinetes en *Si*  $\flat$  que siendo un punto mas bajo que los violines han de escribirse un punto ó tono mas alto para que resulten unisonos con aquellos; y clarinetes en *La* contruidos espresamente, ó bajados á este tono por medio de una pieza de cambio, y en este caso para resultar unisonos con los violines deben escribirse una tercera menor mas altos, de forma que si la orquesta da el *La* el clarinete debe dar el *Do* para estar unisonos.

La estension de sonidos de todos estos clarinetes es desde el *mi* debajo del pentagrama de la llave de *Sol* hasta el *Re* encima del pentagrama, aunque para los solos y conciertos los profesores le hacen subir hasta el *Do* agudísimo, y en esta estension se hacen todos los tonos y semitonos que encierran las notas extremas, es decir desde el n.º 27 de la tabla hasta el n.º 65.

Tambien se construyen clarinetes en *Si* natural, y á pesar de ser de un efecto bellissimo, y que su sonido es mas limpio que el *La* se hace muy poco uso. Estas diferentes construcciones de los clarinetes fueron imaginadas para que cada uno pudiera tocar en los tonos mas favorables á su entonacion, produciendo los sonidos mas limpios y sonoros. Así el clarinete en *Do* es propio para los tonos de *Do* y *Fa*; el de *si*  $\flat$ , para los de *Si*  $\flat$  y *Mi*  $\flat$ ; el de *La* para los de *La* y *Re*; y el de *Si* natural para los de *Si* y *Mi* naturales.

Para obviar el inconveniente de mudar de clarinete, cuando se pasa de repente de un tono de bemoles á

uno de sostenidos, los fabricantes han imaginado construir una pieza de cambio en los clarinetes de *si*  $\flat$  la cual hace bajar medio tono dicho clarinete, pero como en este cambio se desnivelan las proporciones del instrumento resultan muchos sonidos falsos.

Por mucho tiempo el clarinete solo tuvo tres llaves; mas tarde tuvo doce; Muller le completó dándole trece, y en fin M. Sax hijo le dió hace algunos años hasta veinte y cuatro, que Bender y los mas hábiles instrumentistas de Bélgica han adoptado, por que el movimiento de los dedos es igual á los anteriores. Tiene ademas la ventaja, de que los sonidos, que antes salian sordos y flacos, en el de nueva invencion son todos sonoros; los sonidos agudos se obtienen con mas facilidad y pureza por la colocacion de una llavecita inmediata á la embocadura; los trinos que antes eran muy dificiles de ejecutar, se hacen en él con mucha facilidad; y en fin los sonidos, que antes tenian dos naturalezas, son en él iguales en timbre.

Las dificultades que tiene la ejecucion del clarinete cuando ha de tocar en ciertos tonos de muchos sostenidos y bemoles fué el motivo de construirse y adoptar clarinetes de diferentes dimensiones y sentarlos en los tonos de *Do*, *si*  $\flat$ , *la*, y *Si*  $\flat$ . Para comprender la doctrina en que se funda esta diferencia debe saberse, que cuanto mas corto es el tubo de un instrumento de aire, mas alta es su entonacion, y que este baja á medida que se alarga el tubo. De esto resulta que si se alarga un clarinete de modo que su *Do* esté al unisono del *Si*  $\flat$ , bastará construir un clarinete de esta dimension para que tocando en el tono de *Do* produzca el

efecto del *si*  $\flat$ ; de este modo el músico que toque con este clarinete, ya no tendrá que vencer dificultades en la ejecucion que ofrecen ciertas notas. Si se prolonga mas el clarinete de manera que su *Do* suene como el *La* mas grave que este *Do*, el efecto que producirá el artista tocando en *Do* será como si tocase en *La* con tres sostenidos á la llave, y de esta manera se explica la diferencia de los clarinetes en *Do*, en *Si*  $\flat$ , y en *La*.

Se conoce un clarinete bajo en *Mi*  $\flat$  tan antiguo como el clarinete ordinario, pero tan defectuoso ó mas que este. Los fabricantes *Buffet* y *Dacosta* procuraron corregir sus defectos, armándole con trece llaves, y á pesar de esto, como no se habia enmendado la dimension de la columna de aire, quedó con un sonido débil y desigual, pero últimamente M. Sax hijo fabricante de Bruselas ha conseguido corregir el defecto, abriendo en cierto paraje un agujerito, como la cabeza de un alfiler, con cuyo artificio se ha conseguido afinar los altos y bajos del instrumento, y desde entonces se ha colocado en el orden de los instrumentos mas importantes de las orquestas.

Por el mismo procedimiento ha construido M. Sax un clarinete bordon en *Si*  $\flat$  una octava mas bajo del clarinete.

El clarinete mas alto que se conocia era el de *Mi*  $\flat$  que toca una cuarta mas alto que el clarinete ordinario, pero últimamente ha construido M. Sax uno en *si*  $\flat$ , una octava mas alto que el clarinete ordinario, y con esto se ha completado la familia de los clarinetes, á saber con clarinete Requinto de *Si*  $\flat$  y *Mi*  $\flat$ , y los clarinetes de *si*  $\flat$ , *Do* y *La* se puede suplir á los Violines, el cla-

rinete de *Mi b* puede servir de Viola, y los otros pueden hacer el Oficio de Violoncelos y Contrabajos.

Los clarinetes de dimensiones mas cortas se llaman entre nosotros *Requintos*, como hemos dicho ya, por que suevan una 5.<sup>a</sup> mas alto. Para su estension, clases y demas esplicaciones veáse la palabra *Requinto*.

Inventó el clarinete Juan Cristóbal Denner fabricante de instrumentos de Nuremberg el año 1690. Al principio solo le puso una llave y con ella sola, tenia muchas imperfecciones por lo que se hizo poco uso, pero observando al mismo tiempo la hermosura y pastosidad de sus sonidos, procuraron algunos fabricantes mejorar su construccion. Aumentáronse las llaves hasta cinco, y no obstante daba todavia escasos resultados en su perfeccion. En este estado permaneció desde 1770 hasta 1787 que se le añadió otra llave, y sucesivamente otras sin haber podido hacer desaparecer todavia todos sus defectos, pues dá sonidos faltos de exactitud y de sonoridad.

El clarinete no se introdujo en Francia para formar parte de las orquestas hasta el año 1757, y desde entonces se ha ido generalizando su uso, y en especial en las músicas militares, en las cuales forma en el dia su parte principal, empleándose mas comunmente los de *Si b*.

Tiene este instrumento dos clases de sonidos. Los bajos hasta el *sol* los produce gangosos, ó como el canto del pato, á los cuales los franceses llaman *chahmeau*, ó á semejanza del caramillo. Desde el *sol* 2.<sup>a</sup> linea del pentagrama hasta el *Do* encima de él son los sonidos muy sonoros; de allí arriba ruidosos y difíciles. En los fuertes producen mucha robustez á la armonia de los instrumentos de cuerda.

A solo hacen bellissimo efecto en ciertos pasos, y para acompañar una melodia suave solo se han de emplear los sonidos medios.

CLARIN: Instrumento de metal del grueso del dedo meñique desde su embocadura y que va ensanchándose insensiblemente hasta casi al fin de él, que de repente se dilata y forma lo que llamamos la *campana* ó pavillon. Tiene un sonido agudo, penetrante y argentino, y empleado en las orquestas hace un bellissimo efecto y su timbre no puede ser reemplazado por ningun otro instrumento. En su primitiva construccion era muy pobre de sonidos, pues tan solo tenia nueve ó diez. En esta disposicion y por medio de las piezas de cambio se tocaba en diferentes tonos, pues servian para alargar mas ó menos el tubo del clarin.

En un principio era tan solo un instrumento militar que usaba y aun usa el arma de la caballeria, mas despues los compositores de música, conociendo la belleza de su timbre, fueron introduciéndolo en sus obras, y para hacer un uso mas estenso los fabricantes añadieron los tonos á semejanza de la trompa, para emplearlo en mayor número de casos. Esta perfeccion se debió á los hermanos *Braun* fabricantes de Alemania. A principios de este siglo se hicieron clarines circulares, semejantes en su forma á las trompas, pero como carecian de la brillantez de sonido que tenian los primeros, se volvió á adoptar el primitivo modelo.

Varios fueron los ensayos que se hicieron para aumentar los recursos del clarin, pero los resultados no correspondieron á los deseos de los que se dedicaron á ellos, hasta que un fabricante inglés concibió y llevó á ca-

bo el proyecto de poner llaves en el clarin; pero en vez de mejorarle hizo mas bien un nuevo instrumento, que ninguna relacion tiene con el clarin, ni en su sonido ni en su forma. A este instrumento le llamó su inventor *Horn-bugle*, que conocemos nosotros con el nombre de *Bugle* ó *Corneta de Llaves*, y con el se pueden ejecutar cantos y pasos bastante complicados. Al clarin en su forma primitiva llaman los italianos *Tromba*, y al clarin de llaves *Tromba con chiavi*. De estas se conocen de tres clases, una cuyo tono natural es en *Mi*, otra en *Si* y otra en *La*. Para conocer su mecanismo y estension veáse la palabra *Corneta de Llaves*. Tienen en Italia otro instrumento de la misma forma, pero de mayor estension con el cual se puede tocar en mayor número de tonos al cual llaman *Tromba con macchina*.

CLÁSICO: Se dicen autores clásicos en la música ó aquellos maestros en el arte, que supieron la ciencia teórica y practicamente, dejándonos modelos que imitar. Entre los muchos clásicos se citan Palestrina, Durante, Leo, Vinci, Piccini, Cimarosa, Hoendel, Gluck, Salinas, Haydn, Mozart, Cherubini, Cattel y otros. Se llaman tambien clásicas las composiciones que han sido consideradas como obras maestras del arte, y que se han adoptado para servir de modelo en la enseñanza del mismo.

CLÁUSULA MUSICAL: V. Frase.

CLAVE: Instrumento de teclado de figura cuadrilonga, montado con cuerdas de acero heridas por unas láminas de cobre colocadas á los extremos de cada tecla. Este instrumento substituyó á los que usaron los orientales llamados *cánon*, *salterio* ó *salterion*. No se sabe á punto fijo la época de

su invencion. Algunos opinan que fecha desde el siglo XV, y otros que es anterior. Ningun escrito sobre la música antes del siglo XVI habla del *clave*, del clavicordio, de la Virginal y de la Espineta, pero los autores de entonces hablan de estos instrumentos como de una invencion en uso, lo que nos parece indicar que son mucho mas antiguos. Es probable que los Italianos inventaron el clavicordio mas de 500 años ha, y que de ellos pasó á los Alemanes, Flamencos y otros pueblos, y que este instrumento fuera el principio del *clave*. La sencillez de su construccion ha permitido acortar sus dimensiones hasta dejarlo de dos pies. El *clave* tiene el inconveniente de no dejar una vibracion libre á las cuerdas, y por esta razon imaginaron de hacer herir las cuerdas por medio de unos pedacitos de pluma colocados encima de unos palitos con resortes colocados al extremo de las teclas. Esta nueva invencion fué adaptada á otros dos instrumentos, que no se diferenciaban sino por su forma, á saber la *Virginal*, cuadrado como los pianos, y la *Espineta* que era semejante á una Arpa colocada horizontalmente. Estos dos instrumentos y el clavicordio parece haber sido los solos que se usaron hasta fines del siglo XVI en que el *clave* prevaleció sobre ellos, y desde cuya época han desaparecido casi enteramente aquellos instrumentos, quedando solo en uso el *clave* y el *clavicordio* hasta la invencion del piano, quedando el *clave* unicamente para servir á los aprendices de piano y órgano que carecen de medios para comprar un piano.

CLAVE: Es sinónimo de *Llave*. V.

CLAVE — VIELLA: Un fabricante de Clavicordios de Paris, queriendo dar á los instrumentos de teclado la facultad

de sostener los sonidos como en los de arco, probó de vencer esta dificultad, y en 1747 inventó un instrumento al que llamó *clave — viella*, por que se parecia á una *viella* puesta sobre una mesa, y en vez de arco le puso un tornillo, y producía un sonido semejante á una *viella*, ó *gaita zamorana*. Este instrumento fué aprobado por la academia de las ciencias. Mucho tiempo se pasó antes de que este instrumento se perfeccionara hasta que á fines del siglo 18 un maquinista de Milan llamado *Gerli* hizo oír en muchos conciertos é iglesias un instrumento que tenía la forma de un clave montado en cuerdas de tripa, que se tocaban con unos arcos de crines, según refirieron los periódicos italianos de aquel tiempo, pero no se dice que nombre le puso su autor.

**CLAVI—ARPA:** Este instrumento era del género del Arpa con cuerdas de tripa verticales, que se hacían resonar por medio de un teclado. Fué inventado en Paris por M. Dietz en el año 1812, pero no tuvo aceptación.

**CLAVI—CILINDRO:** Este instrumento de teclado de la forma de un clave se vió por primera vez en Paris en 1806. Su inventor, el físico *Chlardin*, guardó el secreto de su construcción, pero se creyó descubrir que su mecanismo consistía en cierto número de cilindros metálicos, los cuales por medio de un manubrio hacían mover unos arcos, que estaban en contacto con aquellos, y producían los sonidos por medio de unas teclas. Parece que no tuvo aceptación, pues no se ha construido otro.

**CLAVICITERIO:** Instrumento de cuerdas de tripa puestas en vibración por medio de unos pedazos de búfalo movidos por teclas. Este instrumento, lo mismo que la *Virginal* y el *clavi-cor-*

*dio*, nacieron de la imitación del Laud y otros instrumentos, cuyas cuerdas se herían con pluma ó con otras materias flexibles, imitación que se hizo por un mecanismo, y que tenía la ventaja de ofrecer los medios de abrazar mayor estension de sonidos que en las otras varias clases de Laudes. No se tiene noticia de que tenga uso alguno en el día.

**CLAVICORDIO:** V. *Clave*.

**CLAVI—CORNO:** Instrumento de viento fabricado de latón inventado por un factor de Paris llamado *Grischard* en 1829. Su dimension en longitud es como la del Oficle: su construcción muy semejante á la del clarín de piston, pues consiste en unos tubos de cortos diámetros que producen varios sentidos. El tubo mayor, y el mas principal de este instrumento, termina en una campana cónica de mucha abertura, formando convexidad en su extremo; cuyo tubo tiene tres pistones, de los cuales dos estan en la parte inferior de este instrumento, y el otro á su mitad. Su sonido es mas fuerte, agudo y agradable que el del Oficle, y se produce introduciendo al aire por medio de una boquilla ó un tubo enroscado que se ajusta á uno de los compuestos, formando una especie de *tudel*, como en el fagote. Su estension es de mas de dos octavas.

**CLAVI—LIRA:** Nombre de un instrumento del mismo género que el clavi-arpa inventado en Inglaterra por M. Bateman en 1830.

**CLAVIA:** En los instrumentos de cuerda se llama un palito cilindrico, que termina en pala en el cual se enroscan las cuerdas para darlas el grado de tension necesaria para templarlas.

**CLEPSIAMBO:** Heysichio, y los Le-

*xicografos Griegos* dan este nombre á algunas de las canciones de Aleman.

**CLEPSIANGOS:** Nombre que los Griegos daban á los instrumentos que no eran de su país, según Aristoxenes.

**CLEPSIDRO:** Según Ateneo hubo un instrumento de música llamado así, cuya invención se atribuye á Ctesibio, barbero de profesión, pero muy entendido en el arte de construir instrumentos hidráulicos, para lo cual escribió un tratado. Por la descripción, que de dicho instrumento hace Ateneo, parece que era un verdadero órgano hidráulico.

**CLIMAX:** Esta palabra en música quiere decir un canto en el que ambas voces proceden por terceras, subiendo y bajando diatonicamente: Es también un canto que se repite muchas veces seguidas, y ascendiendo cada vez un tono. También se da este nombre á un cierto género de cánon.

**CLOCA:** Apodo que se dió antiguamente, según Polux, á los tañedores de flauta poco diestros.

**CINISMO:** Tocata que se ejecutaba antiguamente con la flauta, y una danza que á su son se bailaba.

**CODA:** Se comprende por esta palabra italiana, que significa cola ó remate, en las piezas de música, la terminación de un *trio*, un *allegro* ó una *tanda de vales*. En ella se repiten los motivos mas agradables al oído de que constan las composiciones ya citadas. También suele escribirse la *coda* por final de unas variaciones, debiendo comenzar aquella por glosar en diferentes juegos melódicos el tema obligado de las variaciones. Muchas *codas* interrumpen la cadencia perfecta de un periodo ya completo, y salvan la inconveniencia de encontrar en un miembro mas compases de los que corresponden á la simetría del periodo.

En un cánon infinito se da el nombre de *coda* á un paso, después del cual, ya no se repite, y se intercala cuando se quiere concluir.

**COL CANTO Ó COLLA PARTE:** Espresión italiana que escrita en las partes de acompañamiento quiere decir que estas han de seguir al que canta ó toca.

**COLLOBIS:** Los Griegos llamaban así á un nome propio para la cítara.

**COMA:** Es la diferencia de entonación que resulta entre un semitono ascendiente, y otro inmediato descendiente, v. gr. de *Do* sostenido á su inmediato *re* bemol, pues aun cuando en los instrumentos de teclado se hacen unisonos, pero por la teoría, fundada en el cálculo de las longitudes de las cuerdas, y los fenómenos de su resonancia resulta, que la diferencia que hay entre *Do* sostenido y *Re* bemol es como 80: 84 en ciertos casos ó como 125: 128 en otros. Por lo tanto, según esta teoría, la coma es la 9.<sup>a</sup> parte de un tono, y si se cuentan nueve comas en cada tono tendremos, que el semitono mayor, ó la distancia de *Do* á *Do* sostenido comprenderá cinco comas, y de *Re* á *Re* bemol tan solo cuatro, de lo cual resultará una coma de diferencia. De esta nace un enharmonismo en las escalas musicales, que, aunque idénticas en los instrumentos de teclado, se oyen distintas en una reunión de instrumentos. Una tocata en *Do* sostenido tendrá un colorido mas brillante que la misma en *Re* bemol, cuya diferencia resulta de la coma en que escede la escala del uno, á la escala del otro tono. Esto explica la razón por que los tonos de sostenidos son mas brillantes que los de bemoles.

**COMARCHIOS:** Canto antiguo, y para tocarse con flautas.



**COMME SOPRA:** Espresion italiana que significa *como mas arriba*. Cuando se encuentra en una parte, ó al fin de un trozo de música quiere decir que se ha de repetir la parte ya oida. Esta espresion se encuentra mas comunmente en las partituras italianas.

**COMRAS:** Nombre que se dió en otro tiempo á unos farsantes, la mayor parte provenzales, que tocaban varios instrumentos, y cantaban las obras de los trovadores. En Francia sucedieron á los histriones, y se les dió tambien los nombres de *juglares*, *bo-dogues* y *bufones*.

**COMMODO:** Palabra italiana que suele seguir á la de *Allegro* para indicar que no se ha de tomar el compas tan vivo como indica dicha palabra.

**COMPAS:** En música es la division ó duracion del tiempo en partes iguales, bastante largas para que el oido pueda apreciar y subdividir la cantidad, y bastante cortas para que la idea de la una no se borre antes que vuelva la otra, y que se deje sentir la igualdad. Sirve pues el compas para fijar la medida y el valor que en una pieza de música tienen las figuras musicales. Cada una de las partes iguales de que se compone el compas se subdivide en otras alicuotas llamadas tiempos, que se marcan por el movimiento de la mano ó del pié. La duracion igual de cada tiempo se compone de notas que pasan con mas ó menos rapidez á proporcion de su número, á las cuales se les dá distintas figuras para señalar su distinta duracion.

Hay en la música moderna dos compases fundamentales, que se llaman *perfecto* é *imperfecto*. Es compas *perfecto* el que consta de cuatro partes iguales, y compas *imperfecto* el

que consta tan solo de tres. El compas perfecto se señala con una *C* despues de la llave, y este compas sirve de tipo y punto de comparacion para los demas compases que se usan en la música moderna. Se ha tomado por unidad del compas la semibreve, cuyo valor es de un compas entero, igual en duracion á cuatro seminimas, por consiguiente los demas compases tan solo son una fraccion de dicho compas, cuyo numerador es la cantidad de seminimas que entran en el compas propuesto, y cuyo denominador espresa las partes en que se ha dividido la unidad musical, ó las figuras que se toman por comparacion, cuyo número sea suficiente para formar un compas perfecto. Pondremos ejemplos en demostracion de esta doctrina. Cuando queramos componer en un compas ternario, cuyo valor en las figuras sea un tiempo por cada nota nos valdremos de la fraccion  $\frac{3}{4}$ , es decir, que ha de poner en cada compas tres seminimas del valor de las cuatro notas que entran en el compas perfecto. Si en este compas ternario queremos disminuir el valor de las notas pondremos  $3|8$  es decir tres notas en cada compas, de las que en el compas perfecto entran ocho, esto es tres corcheas. En el compas  $4|8$  entran doce notas en cada compas, de las que en el compas perfecto entran ocho, y como en este entran ocho corcheas, corcheas serán tambien las que entran en este compas.

Del compas perfecto ó de cuatro tiempos, y del imperfecto ó de tres tiempos ó ternario nacen otros compases derivados de ellos, que se notan con una fraccion como el compas ternario. Del compas perfecto nacen ocho derivados, á saber  $2|4$ ,  $6|4$ ,

$4|2|4$ ,  $6|8$ ,  $12|8$ ,  $16|8$ ,  $6|16$ ,  $12|16$ . Del compas ternario ó de  $\frac{3}{4}$  nacen los derivados siguientes, á saber  $3|4$ ,  $3|2$ ,  $9|4$ ,  $3|8$ ,  $9|8$ ,  $9|16$ . Para que

se vea de un golpe de vista la cantidad y clase de notas que entran en cada compas, véase la siguiente tabla en que se demuestra uno y otro.

	Semi- breves.	Mini- mas.	Semini- mas.	Cor- cheas.	Semi- cor- cheas.	Fusas.	Semi- fusas.
C.	1	2	4	8	16	32	64
C.	1	2	4	8	16	32	64
$2 4$ .	"	1	2	4	8	16	32
$6 4$ .	"	3	6	12	24	48	96
$12 4$ .	3	6	12	24	48	96	192
$6 8$ .	"	"	3	6	12	24	48
$12 8$ .	"	3	6	12	24	48	96
$16 8$ .	2	4	8	16	32	64	128
$6 16$ .	"	"	"	3	6	12	24
$12 16$ .	"	"	3	6	12	24	48
$\frac{3}{4}$ .	"	"	3	6	12	24	48
$3 4$ .	3	6	12	24	48	96	192
$3 2$ .	"	3	6	12	24	48	96
$9 4$ .	"	"	9	18	36	72	144
$3 8$ .	"	"	"	3	6	12	24
$9 8$ .	"	"	"	9	18	36	72
$9 16$ .	"	"	"	"	3	6	12

Todos los compases arriba espresados se llevan en dos, tres, ó cuatro tiempos ó movimientos de la mano, á saber, el compas de dos, en dos movimientos de la mano, uno al dar y otro al alzar; el de tres, en tres tiempos, una al dar y dos al alzar, y los de cuatro tiempos en cuatro, á saber, uno al dar, uno en medio, otro al alzar y otro en medio formando la figura de una Z en esta forma:

4.<sup>o</sup> tiempo **Z** 3.<sup>o</sup> tiempo ó al alzar

2.<sup>o</sup> tiempo **Z** 1.<sup>o</sup> tiempo ó al dar.

Los Italianos, y otros que siguen la misma práctica, llevan el compas de tres y cuatro tiempos de diferente manera. En el compas de cuatro tiem-

pos dan dos golpes seguidos, y los otros dos los marcan al alzar, y en el compas de tres dan dos golpes seguidos, y levantan la mano al tercer tiempo, pero, adóptese el método que se quiera, el primer tiempo ó sea el dar, siempre ha de recaer sobre la primera nota despues de la barra de division. El grado de lentitud ó velocidad del compas depende del valor de las notas de que se compone, y del movimiento que se espresa al principio de los trozos de música, como son *Adagio*, *Largo*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*, y de las modificaciones que de ellos se hacen ó bien del movimiento del *Cronómetro* ó *Metronomo*. V.

Muchos autores que han escrito so-

bre la música han creído que el compas es de nueva invencion, pero esto no es exacto, pues que los antiguos tenían leyes severas sobre el compas, fundadas en principios de prosodia, que no podían infringirse. En efecto cantar sin compas no es cantar, y no siendo menos natural el sentimiento del compas, parece que compas y entonacion debieron caminar siempre juntos, como lo dice D. Tomas de Iriarte en su poema de la música:

Las maravillas de aquel arte canto  
Que con varia expresion para el son ido  
Mide y combina el tiempo y el sonido.

Los antiguos llevaron el compas de muchas maneras. La mas ordinaria consistia en el movimiento del pie, que se levantaba del suelo, y daba contra él alternativamente, segun que el compas era de tiempos iguales ó desiguales. Para llenar esta funcion tenían una especie de maestro de música, que llamamos *Corifeo* (*Koriphaios*) por que se situaba en medio de los coros de música, y en un sitio más elevado para ser visto y oído mas fácilmente de todos. Estos hombres destinados á llevar el compas se llamaron en Griego *Podotypoi*, y *Podopsophoi* por el recitado que hacian con los pies, y *syntonarioi* por la uniformidad del gesto. Llámaronse en latin *Pedarii*. Estos llevaban unas sandalias ó calzado de madera ó de hierro, destinadas á hacer la percusion ritmica mas ruidosa. A este calzado le llamaron en Griego *croupezia*, *croupala*, ó *croupeta*, y en latin *pedicula*, *scabella*, ó *scabilla* por la semejanza que tenía con pequeños escabeles. Y no solo llevaban el compas con el pie, sino tambien con la mano derecha, reuniendo los dedos de la izquierda que forma

ba una especie de hueco, y á este le llamaron *manuductor*. Además de estos modos de llevar el compas se servian para ello de pechinas, conchas de ostras y huesos de animales, que daban unos contra otros, como se hace en el dia con las castañetas. Todo este ruido que para nosotros seria muy desagradable, no lo era para los antiguos entre los cuales la diferente posicion de los pies y de los ritmos exigian una concordancia mas difícil, y daba al ruido una variedad mas armoniosa y picante, y aun puede decirse que la costumbre de llevar el compas de esta manera estaba en boga cuando la melodia carecia de acento y de energia. Cuanto mas atras nos remontaremos, menos vestigios encontraremos de estos llevadores de compas; la remota antigüedad acaso no los tuvo.

COMPLEMENTO ARMÓNICO: Son los sonidos que completan los acordes, despues de haber dispuesto y coordinado, segun las reglas de la armonia, los dos primeros. Estos pueden ser el tiple, el contralto, ó el tenor con el bajo. Si las dos primeras voces ó sonidos son el tiple y el bajo, el contralto y el tenor formarán el complemento: si es el contralto y el bajo, las voces complementarias serán el tiple y el tenor; y si es el tenor y el bajo, lo serán el tiple y el contralto, de forma que el bajo debe ser una de las voces primitivas que han de ser contrapuntadas.

Se llama tambien complemento armónico la adición de los instrumentos de aire al cuarteto, que sirve de fundamento: esto es, despues de bien dispuestas y armonizadas las partes de Violines, Violas y bajos. A este complemento llaman los italianos *ripieno*, y los franceses *remplissage*.

COMPLEMENTO DE UN INTERVALO: Es la cantidad de sonidos que falta para llegar á la octava, así es que la 2.<sup>a</sup> y la 7.<sup>a</sup>, la 3.<sup>a</sup>, y la 6.<sup>a</sup>, la 4.<sup>a</sup>, y la 5.<sup>a</sup> son complementos unas de otras. En este sentido complemento é inversion ó trastrueque es lo mismo, pues que la 7.<sup>a</sup> *Do*, Si invertida forman la 2.<sup>a</sup> Si, *Do*; la 3.<sup>a</sup> *Do*, mi invertida se convierte en 6.<sup>a</sup> *Mi*, *Do*; y la 4.<sup>a</sup> *Sol*, *Do* por inversion resulta la 5.<sup>a</sup> *Do*, *Sol*. En cuanto á las especies resulta que el complemento de un intervalo por la inversion el mayor pasa á ser menor, y el intervalo aumentado pasa á ser diminuto y vice versa.

COMPONER: Es inventar y escribir música, segun las reglas del arte. V. *Composicion*.

COMPONUM: Nombre de un instrumento inventado en 1820 por un maquinista holandés llamado Vinckel, el cual guardó el secreto de su mecanismo, y con él feneció. Dicen que por medio de una combinacion admirable, improvisaba variaciones diferentes casi al infinito; además estaba aplicada su máquina á un órgano notable por su hermosura.

COMPOSICION: Es el arte de inventar y escribir cantos melodiosos, acompañándolos con una conveniente armonia; en una palabra, es hacer una pieza de música completa en todas sus partes. El fundamento de la composicion es el conocimiento de todas las reglas de la armonia puestas en práctica; pero no basta saber colocar todos los acordes, preparar y salvar las disonancias, encontrar el bajo fundamental, y otros conocimientos menores: tampoco es suficiente conocer el caracter y estension de las voces é instrumentos, los pasos de fácil ó difícil ejecucion en ellos: tener un intimo sentimiento de los diferentes com-

pases y de las modulaciones, para aplicar uno y otro con oportunidad; es menester además encontrar cantos nuevos y hermosos capaces de conmovér, y de espresar el espíritu de la letra, y la idea del Poeta, ó del autor de la letra.

La composicion por sus formas se divide en *vocal*, *instrumental*, ó en ambas cosas reunidas. Una composicion á dos voces ó partes se llama *Duo*, entendiéndose cuando ambas juntas ó alternativamente llevan melodia, pero si una sola canta, y la otra acompaña, entonces será *solo* con acompañamiento. Si la composicion es á tres voces, se llama *tercelo*, y si es tan solo á tres instrumentos se llama *trio*. Si es á cuatro partes, sean voces, sean instrumentos, se llama *cuarteto*; si á cinco, *quinteto*; si á seis, *sexteto*, y así de los demas.

La composicion en su género se divide tambien en música *sagrada*, música *dramática* y música de *concierto* ó de *salon*. La composicion de la música sagrada, destinada á cantar las divinas alabanzas en la iglesia como son Misas, salmos, himnos &c. ha de tener un carácter sencillo, majestuoso, y solemne, y que inspire uncion y recojimiento. V. (*Música de Iglesia*). La música *dramática*, que es la destinada para representar en los teatros piezas líricas, que conocemos con el nombre de *Operas*, es susceptible de abrazar una composicion con toda especie de adornos y floreos, y desde lo mas patético hasta lo mas alegre. La música de *concierto* ó de *salon*, que consiste en diferentes tocatas para dos ó mas instrumentos, en cantatas, romances, arias, duos y trios compuestos para ser cantados en ciertas ocasiones, es un género de composicion que los abraza todos.

Componer una pieza de música no es amontonar notas, ni disponerlas armónicamente, sino se sujeta el compositor á las leyes del discurso musical; lo mismo que no es escribir con elocuencia, y aun con sentido el amontonar palabras, aunque estén bien escritas y con buena ortografía sino se sigue el orden gramatical, y esté sujeto todo á las leyes del buen discurso. El musical es un cuadro mas ó menos grande, en el cual se sientan muchas ideas, que van desarrollándose á medida que se va adelantando. Hay que observar en la construcción de este cuadro la regularidad en las frases, los miembros, los periodos y el ritmo, y el conveniente enlace, segun las reglas de la *melodia*. V.

Aun cuando no sea posible dar datos fijos y exactos de la estructura del discurso musical, no obstante, observando las reglas que nos han dejado los mas afamados Maestros, podrá cualquiera compositor, estudiándolos con cuidado, ponerse en estado de dar á sus composiciones una estructura agradable y conveniente. De estas reglas hablaremos en la palabra *discurso musical*. No siempre los grandes ingenios musicales se han sujetado á dichas reglas, y cada compositor ha adoptado aquella estructura, que le ha parecido mas propia para el fin que se ha propuesto; pero esto no lo hace hasta que ha llegado á tal estado de superioridad en el arte de componer, que aun cuando se aparte de las reglas nunca dejará de dar á sus composiciones una estructura conveniente. Lo que parecen extravíos en el ingenio, son sin embargo aciertos cuando un buen criterio los dicta.

**COMPOSITOR:** Se llama el que com-

pone música, y sabe las reglas del arte, para hacerlo. El que no conciba mentalmente, dice el Maestro Bonifacio Asioli, los intervalos justos, la armonia y la melodia; que no tiene buen gusto, y el ritmo innato, que no se dedique á la composicion; pero aquellos que á estas raras dotes naturales reunan vivacidad de ingenio, fecundidad en la imaginacion, exactitud en el pensamiento, y un fuerte modo de sentir las pasiones, entonces que compongan y esperen conseguir el lugar distinguido, reservado á los pocos ingenios de este arte de imitacion.

Nada añadiremos al párrafo que hemos copiado, pues si hubiéramos de detenernos á explicar los muchos mas conocimientos que se necesitan para poder llamarse un hombre compositor, tendríamos que hacer un extenso tratado. Vea cada uno las dificultades que tiene que vencer para llegar á un cierto estado de perfeccion en la música y composicion, y de ahí deducirá cuanto no tendra que estudiar, analizar, y comparar para salir buen compositor. Uno de sus primeros cuidados ha de ser el procurar adquirir las mejores partituras de los mas afamados maestros, y estudiarlas en todas sus fases. Estas partituras han de ser la Biblioteca del que se dedique á la composicion, y cuyo estudio le proporcionará el título de verdadero compositor.

**COMPOSTURA:** Nombre anticuado, lo mismo que *composicion*.

**COMPRIMARIO:** El que sustituye á un primer papel, sea de soprano, de contralto, de tenor, ó bajo.

**COMUS:** Nombre de una música de baile entre los antiguos.

**CON ANIMA:** Esta espresion quiere decir que se ha de ejecutar la

música con resolucion y brio. Lo mismo quiere decir la espresion *con brio*.

**CONCERTINA:** Instrumento nuevo de la invencion y fábrica de Weathstone de Londres. Es notable, pues comprende dos instrumentos del mismo nombre en uno solo, cada uno de los cuales, teniendo notas al unisono, y dando al que lo toca la facultad de ejecutar duos y melodías con acompañamiento, dá resultados imposibles de obtener con ningun otro instrumento de su clase. La combinacion de las llaves dá tanta facilidad á la ejecucion, que nna persona, aunque no sepa música, puede adquirir una perfeccion que no conseguirá sino con mucho tiempo y dificultad en los instrumentos. Esta concertina se presta igualmente á la mas espresiva á la par que á la mas rápida ejecucion, sea que tan solo se exija una sucesion de notas sencillas como en los instrumentos de viento, sea que se le haga producir una armonia compuesta á dos ó tres partes. A estas ventajas se añade la particular hermosura de sus tonos, la perfeccion de su construcción, y la de ser muy portátil. Tiene de estension una octava y media por cada mano.

**CON ESPRESIONE:** Es decir que se ha de tocar y cantar con sentimentalismo, ó digamos con cierta ternura.

**CON MORO:** Esta espresion por lo regular sigue á las palabras *andante* ó *allegro* y otras, y por ellas se indica que la música ha de ejecutarse modificando algun tanto el movimiento señalado por las palabras que la preceden.

**CONCERTANTE:** Se dice de una pieza de música en la cual los instrumentos que la ejecutan hacen á su vez la parte principal. Asi se dice un duo, un terceto, un cuarteto concertante.

para distinguirlos de aquellos en que un instrumento solo toca la parte principal, y los demas hacen tan solo el acompañamiento.

**CONCERTINO:** Se da este nombre en Italia al primer violin solo de un teatro, que tiene á su cargo el ejecutar los *solos*, ú obligados escritos para el violin.

**CONCERTISTA:** Se llama el que toca ó canta una pieza difícil en un concierto ó á solo.

**CONCIERTO, EN ITALIANO CONCIERTO:** Es una reunion de músicos que se juntan para tocar y cantar varias piezas de música vocal é instrumental. Esta palabra concierto se principió á usar en el siglo X para denotar una pieza de música, en que habia un instrumento principal, que ejecutaba el canto, y se le destinaba á brillar sobre los demas. Estas piezas no estuvieron de moda hasta en tiempo de *Corelli* célebre violinista romano. *Torelli*, que le precedió de algunos años, dió al concierto la forma que se conservó hasta en 1760. Cuando el acompañamiento del concierto consistia en un doble cuarteto de violines, viola y bajo se le llamaba *concerto grosso*, esto es gran concierto. Este tenia ciertos *tutti* en el que entraban todos los instrumentos. El concierto, que se llamaba de *cámara*, no tenia mas que la parte principal con acompañamientos sencillos. Los primeros conciertos fueron escritos, casi esclusivamente para el violin, pero desde que el arte de tocar otros instrumentos se ha ido perfeccionando, no hay ninguno que no pretenda brillar, y ser concertista. Principió el clave á quien ha sustituido el piano, y le han ido siguiendo la flauta, el oboe, el clarinete, y aun la trompa y el fagote.

Hasta ahora los conciertos han pre-

sentado poca variedad en sus formas, pues en ellos los *tutti* repiten las mismas frases que el *solo*. Este, tan solo gira sus periodos pasando desde el acorde de la tónica al de la 5.<sup>a</sup> y del de la 5.<sup>a</sup> al de la tónica, y sigue esta misma marcha hasta el fin. Las mismas ideas del *solo* se reproducen continuamente variando tan solo el tono, y el trozo final reproduce tambien á poca diferencia el mismo sistema que en el primer allegro. De esto resulta que en las piezas de música de *concierto* reina una monotonía, que seria insufrible sino atrajera nuestra atención la admiración que nos causa la agilidad del artista, su buen gusto, y la dificultad vencida. Por lo demás seria de desear, que desaparecieran de la música de concierto las faltas que se han notado, y se creara una nueva estructura, que evitase la monotonía que hasta ahora se ha observado.

Concierto tiene pues dos significados: primero la reunion de muchos músicos para cantar y tocar piezas escogidas de todos géneros, y segundo las piezas de música compuestas para que un artista dé muestras de su habilidad, y de los esfuerzos que ha hecho para vencer las dificultades del instrumento que toca. En el primer significado se usa ya poco en el dia, y en vez de concierto se usa de la palabra *Academia*.

CONCERTO GROSSO: V. concierto.

CONCIERTO ESPIRITUAL: En tiempo de vacaciones teatrales los amantes de la música reúnen músicas, y se cantan piezas religiosas, excluyendo de este concierto toda pieza de ópera, y demás profanas. En el dia se llama mas comunmente *Oratorio sacro*.

CONCORDANTE: Llamán en Francia á una voz intermedia entre el tenor y el bajo, á la cual llaman los Italianos

y nosotros *Baritono*.

CONducir LA VOZ: Es coordinar tan perfectamente como sea posible los movimientos de la respiración en la emisión del sonido, y desarrollar el poder de este sonido tanto como lo suporten el timbre del órgano, y la conformación del pecho, sin llegar hasta el esfuerzo que hace degenerar el sonido en grito. Cuando en Italia habia buenas escuelas de canto, la dirección de la voz, como decían los cantores de entonces, era un estudio de muchos años, pues á la sazón no se creía como en nuestros dias, que el talento se improvisa. En la palabra *voz* nos estenderemos mas en todo cuanto tenga relación con este órgano. Llámase tambien *portamento* ó *conducción de la voz* la articulación de dos sonidos que se hace, uniéndolos primero al segundo, por una ligazón de la garganta, esto es unir un sonido á otro por medio del movimiento de la garganta.

CONJUNTO: Intervalos conjuntos son aquellos, que se hallan dispuestos entre sí de tal manera, que de un sonido á otro solo haya la distancia de una segunda, sea mayor, como de *Do* á *Re*, ó menor como de *Mi* á *Fa*. Así marchar por grados conjuntos significa lo mismo que marchar diatónicamente.

En la música antigua de los griegos tetracordio conjunto era aquel, cuya cuerda mas grave estaba al unísono de la cuerda mas aguda del tetracordio que estaba inmediatamente debajo de él, ó cuya cuerda mas aguda estaba en unísono con la cuerda mas grave del tetracordio que estaba encima de él. Así en el sistema de los griegos todos los cinco tetracordios eran conjuntos por algun extremo, á saber 1.<sup>o</sup> el tetracordio *Meson* era conjunto del tetracordio *hipaton*: 2.<sup>o</sup> el tetracordio *synnemenon* lo era del tetra-

cordio *Meson*: 3.<sup>o</sup> el tetracordio *hiperboleon* lo era del tetracordio *diezeugmenon*, y como el tetracordio, que era conjunto de uno lo era tambien reciprocamente de otro, hubieran resultado seis tetracordios, esto es mas de los que habia en el sistema, si el tetracordio *Meson* no fuera conjunto por sus dos extremos y tomado dos veces. V. *Tetracordio*.

CONSECUENTE: En los cánones, fugas, y demás trozos de música en que entra la imitación, se llama *consecuente* la parte que sigue á la primera, llamada *antecedente*, y que imita nota por nota el canto y el movimiento. A la primera parte llaman los Italianos *Guida* (guía,) los Franceses *motivo*, *proposición*, *petición*, y á la 2.<sup>a</sup> *respuesta*, ó *réplica*. En España decimos tambien *guía* ó *antecedente* á la primera parte, y *consecuente* á su respuesta, nombres que espresan con propiedad la marcha de las voces y su reciproco oficio, pues que la palabra *consecuente* demuestra bien el rigor con que la segunda parte debe seguir á la primera en la imitación.

CONSERVATORIO: En Italia se da este nombre á las escuelas públicas de música, y tambien á unos hospicios mantenidos por algunos ricos, en los cuales son admitidos los niños espósitos, los huérfanos y los hijos de padres pobres en donde son mantenidos, vestidos y enseñados gratuitamente. De estos *Conservatorios* sacan los teatros y las iglesias los profesores que necesitan. En Francia no hubo conservatorio de música hasta despues de la revolución, y subsiste en el dia mantenido por el Gobierno.

España ha tenido en todos los siglos afamados músicos. Testigos son las muchas notabilidades que en este arte ha tenido, pero su celebridad fué

debida mas bien á su naturaleza musical, que á que hubiera establecimientos públicos para la enseñanza de ella. Los únicos planteles que se conocían en nuestra patria salían de las Catedrales, donde bajo la dirección de un maestro de capilla se educaban musicalmente una porción de monaguillos, llamados en unas partes *niños de coro*, y en otras *seises*, y de allí salían los compositores y los instrumentistas de mas nota. Pero en donde ha descollado la música con mayor vuelo ha sido en Cataluña patria de D. Ramon Carnicer, de D. Baltasar Saldoni, de D. Vicente Cuyás, de Gomis, de Obiols, de Domínguez y del Pbro. D. Francisco Andreu, autores de composición, que todos han dejado obras que revelan el genio del arte, sin contar con otros muchos que seria largo numerar, nacidos todos de las muchas escuelas de música, que habia en Cataluña y principalmente en Barcelona. En esta ciudad se contaba un establecimiento en el ex-convento de la Merced, donde habia una porción de plazas dotadas para monacillos; En las parroquias de Santa Maria del mar, y la de Nuestra Señora del Pino, sin contar la catedral de donde han salido excelentes profesores de música, los ha habido y se han educado en abundancia. La antigua y célebre escuela de música que por muchos años estuvo abierta en el Monasterio de Monserrate, á la cual enviaba todo Cataluña los niños de mejor disposición para el arte musical, con el continuo ejercicio de la música y canto bajo la dirección de inteligentes profesores, produjo un semillero de maestros de capilla, de organistas, de cantores é instrumentistas, que iban á ocupar las mejores plazas filarmónicas de las principales catedrales, de la capilla Real y de los Tea-

tros de España. Las capillas de las catedrales están en el día reducidas casi á la nulidad, pero aun quedan en Cataluña algunos de los semilleros que hemos indicado.

Por fin vino el año 1830 en el que bajo la protección de la Reina D.<sup>a</sup> Maria Cristina esposa del Rey Fernando VII, se creó en Madrid un *Conservatorio de música*. En los primeros años de su creación estuvo bien dotado y dirigido con acierto por el profesor Piermarini, pero en el año 1838 sufrió una reorganización por la que se suprimieron las plazas de alumnos internos. Actualmente se enseña allí el piano, acompañamiento, canto, solfeo para canto, para instrumental, Violín y Viola, Violoncelo, Contrabajo, Flauta, Clarinete, Oboe, Fagot, Arpa, Trompa, declamación é idioma italiano. De este, así como de solfeo y declamación, hay dos clases. Concurren á ellas unos 300 discípulos, y su enseñanza es gratuita, habiendo producido hasta el día artistas muy apreciables que han recibido en él su instrucción. Los principales *conservatorios* de Europa son los de Nápoles, Milan, Roma, Bolonia, Paris, Viena, Bruselas y Madrid.

**CONSONANCIA:** Según la etimología de la palabra es el buen efecto producido por dos ó mas sonidos oídos á la vez; pero comunmente la significación de esta palabra se concreta á demostrar la reunión de dos ó mas sonidos, cuyo intervalo es grato al oído.

De todos los intervalos en que pueden dividirse los sonidos hay un corto número, cuya reunión hace consonancia; todos los demas que chocan al oído se llaman *disonancias*, y aun cuando estas se emplean también en la armonía es preciso usar de ciertas

precauciones de las cuales están dispensadas las consonancias por ser ya por sí mismas agradables.

Los Griegos tan solo admitían cinco consonancias en su sistema musical; á saber la de 8.<sup>a</sup>, la de 5.<sup>a</sup> y la 4.<sup>a</sup>, octava de esta, la 4.<sup>a</sup> y la 11.<sup>a</sup>, octava de esta. Nosotros añadimos las 3.<sup>as</sup> y las 6.<sup>as</sup> mayores y menores, las 8.<sup>as</sup> dobles y triples, y en fin las 8.<sup>as</sup> de todas las referidas sin acepción.

Las consonancias se dividen en *perfectas* ó justas, y en *imperfectas*. Son consonancias perfectas aquellas que no pueden alterarse sin dejar de ser consonancias; tales son la 4.<sup>a</sup>, la 5.<sup>a</sup> y la 8.<sup>a</sup>, y son consonancias *imperfectas* aquellas, que pueden alterarse con un semitono, ó ser mayores ó menores sin dejar de ser consonancias, tales como la 3.<sup>a</sup> y la 6.<sup>a</sup>. Aunque es común en el lenguaje musical esta denominación de consonancias perfectas é imperfectas, no parece exacto este modo de calificarlas, principalmente las llamadas imperfectas, por que ¿qué imperfección resulta de que un intervalo pueda ser alterado con un semitono, cuando á pesar de esta alteración es consonante y grato? por consiguiente comprendemos que la denominación sería mas exacta llamando á las consonancias perfectas *inalterables* y á las imperfectas *alterables*.

También dividen algunos las consonancias en *simples* y *compuestas*. Cuentan entre las simples la 3.<sup>a</sup> y la 4.<sup>a</sup>, y entre las compuestas la 5.<sup>a</sup> y la 6.<sup>a</sup> pues la 5.<sup>a</sup> se compone de dos terceras, y la 6.<sup>a</sup> de 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> &c.

La teoría de las consonancias se saca de la naturaleza física de los cuerpos sonoros, pues que tocada una cuerda cualquiera, además de su so-

nido se perciben otros dos, uno á la 12.<sup>a</sup> del primero, y otro á la 47.<sup>a</sup>, las cuales aproximándolas ó bajándolas en 8.<sup>a</sup>, producen la 3.<sup>a</sup> y la 5.<sup>a</sup> del sonido primitivo, y esta es la generación de todas las consonancias. Explicaremos mas esta doctrina en la palabra *Resonancia*.

**CONSONANTE:** Se llama el intervalo que dá una consonancia. Un acorde consonante se compone solo de sonidos consonantes.

**CONSONANTE:** Nombre de un grande instrumento de música inventado por el Abate Dumont, que participa de las cualidades del Clave y del Arpa. Tiene un cuerpo semejante al Clave puesto verticalmente sobre un pedestal: Hay cuerdas en ambos lados de la tabla, y se toca con las dos manos como la Arpa.

**CONTRA:** Dióse este nombre en otro tiempo á la parte que nosotros llamamos *contralto*. Esta palabra latina la adoptaron los Italianos, aplicándola á las voces destinadas á hacer armonía con otra, ó mas bien contra otra. Así la armonía estaba dividida en cuatro partes, á saber, el bajo, *basus*; el medio, *tenor*; el alto, *altus*; y el tiple *discantus*. Cuando el alto cantaba contra el tiple, se llamaba *Contra-alto*; cuando el tenor servía de base, se le llamaba *contra-tenor*; y cuando se empleaba una parte mas grave que el bajo recitante, se le llamaba *contra-bajo*. — **CONTRA** es también un grueso tubo de órgano que produce un sonido muy profundo, y por lo regular se toca con los pies, y por lo mismo sirve de pedal en las tocatas que lo llevan.

**CONTRABAJO:** Instrumento de cuerdas el mas bajo y corpulento de la familia de los Violines, á los cuales se parece en su forma, aunque sus

dimensiones son gigantescas. Inventóse en Italia á principios del siglo XVIII, á fin de dar mas robustez al bajo de las orquestas. Este instrumento no se adoptó desde luego en Francia, y el primero que se introdujo en la Opera fué en 1700, y le tocaba un músico llamado *Montclair*. En 1757 todavía no había mas que un contrabajo en dicho teatro, y se tocaba solamente el Viernes, que era el día destinado para hacer la mejor función; pero *Gossec* hizo añadir otro. *Filidor* compositor francés aumentó dos mas en su Opera *Ernelinde*, y después se han ido aumentando sucesivamente, según las circunstancias del drama.

El Contrabajo en Francia, Italia y España solo tiene tres cuerdas muy gruesas que se templan por cuartas en las dos últimas naciones en esta forma: *la* sonido mas bajo; *re*, cuerda del medio, *sol* cuerda mas aguda. Los Franceses le templan por quintas en esta forma: *Sol* sonido mas bajo; *Re*, cuerda del medio, y *La* cuerda mas aguda. El contrabajo Alemán tiene cuatro cuerdas, templadas por cuartas en esta forma: *Mi* sonido mas bajo; *La* cuerda que le sigue; *Re*, la inmediata, y *Sol*, la cuerda mas aguda. Este contrabajo de cuatro cuerdas tiene la ventaja de hacer mas fácil la ejecución de ciertos pasos.

Este instrumento en el día es el fundamental de las orquestas, sin que pueda reemplazarle otro alguno, pues no lo hay igual en pujanza é intensidad. En otro tiempo el contrabajo tan solo tocaba las notas del bajo fundamental, porque la longitud de las cuerdas produce mucha distancia de unas notas á otras en la mano izquierda, y por lo mismo son difíciles de tocar ciertos pasos en que hay que mudar

con velocidad la posición de la mano, pero poco á poco se han ido superando las dificultades, hasta que en manos de algunos profesores se ha llegado á hacer de concierto. En Julio de 1838 oímos en el Liceo de Barcelona á M. *Anglois*, primer contrabajo del teatro de la Escala en Milan, cuya asombrosa habilidad maravilló á todos los profesores, aficionados y conocedores. Seria prolijo y ageno de este Diccionario describir por menor la habilidad sorprendente de este artista, basta decir, que el contrabajo en sus manos es otro instrumento. Hemos oído encomiar también á M. *Dragonetti* primer contrabajista de la ópera de Londres por su ejecución brillante y gusto exquisito. Todo esto prueba que ya se han vencido muchas dificultades en el contrabajo, y que aun cuando no abundan en el día los *Anglois* y los *Dragonetti* hay profesores en este instrumento distinguidos por la ejecución.

**CONTRABAJISTA:** Músico que toca el contrabajo, y en especial se da este nombre al que tiene una habilidad conocida en él.

**CONTRACANTO:** Nombre que dió Gerson y otros á lo que hasta entonces se habia llamado contrapunto, y también Discanto.

**CONTRADANZA:** Tocata y baile del mismo nombre, que se ejecuta por 4, 6, 8 ó mas parejas. Las referidas tocatas son regularmente en compas binario, las cuales deben ser alegres, brillantes, y bien acompasadas, y de una melodía sencilla. La palabra contradanza viene, segun el parecer de algunos de las dos inglesas *Countridance* esto es baile campestre ó baile de Aldea.

**CONTRAFUGA Ó FUGA INVERSA:** Es una fuga que se hace en sentido contra-

rio á una fuga establecida antes. Así es que cuando la fuga procede desde la tónica á la 5.<sup>a</sup> ó desde la 5.<sup>a</sup> á la tónica, la contrafuga marcha en el primer caso de la 5.<sup>a</sup> á la tónica, y en el segundo de la tónica á la 5.<sup>a</sup>. En cuanto á lo demas han de observarse las mismas reglas que en la *Fuga*. (V.)

**CONTRAFAGOTE:** Instrumento muy semejante al Fagote, pero de mayores dimensiones y proporciones. Este instrumento es difícil de tocar: da los sonidos con lentitud, y por lo mismo solo se han de escribir para él las notas del bajo fundamental, á fin de dar mas fuerza al bajo de la armonía. Para tocarlo se necesita un pecho muy robusto y fuerte.

**CONTRAARMÓNICA:** Nombre que se da á una especie de proporción armónica.

**CONTRAIENTO:** Lo mismo que *contramotivo*. (V.)

**CONTRALTO:** Esta palabra, que como otras muchísimas musicales nos ha venido de Italia, quiere decir un timbre de voz entre el tiple ó soprano y el tenor. Llamaron los Italianos *contralto* á aquella voz que quedaba á los castrados, que por efecto de la edad se les bajaba un tanto la voz, y aun á la de aquellas mujeres que han cultivado las cuerdas bajas para no tener que hacer tanto esfuerzo para cantar. Nosotros, sin dejar de llamar *contralto* á la voz de mujer, que tiene un timbre mas bajo que los tiples, damos la misma denominación á la de un hombre, que dotado de una voz clara, puede levantarla hasta unas cuerdas mas altas que el tenor. Pero desde que se escribe muy alto para los teatros, y que han desaparecido los castrados, ya no puede hombre alguno hacer parte de *contralto* en

ellos, y es preciso valerse de las mujeres en las óperas, y los contraltos hombres estan circunscritos á cantar en las capillas eclesiásticas. La extensión de esta voz es desde el si bajo en llave de sol hasta el re 4.<sup>a</sup> raya, esto es diez sonidos.

**CONTRAMOTIVO:** Es lo mismo que se decia antes *ctraparte*. Cuando se compone un contrapunto á dos voces, la primera que se establece como tipo se llama *motivo*, ó *canto fermo*, como se decia antes; la canturía que se dispone en contrapunto con la primera se llama *contra motivo* ó *contra intento*. El motivo puede ponerse en cualquiera de las voces altas, medias, ó bajas, y por lo mismo el contramotivo ó contra intento puede recaer en cualquiera de las otras voces. V. *contrapunto*.

**CONTRA PARTE:** V. *contramotivo*.

**CONTRAPUNTISTA:** Músico que sabe las reglas del contrapunto, y por extensión se dice del que es sobresaliente en saber hacerlo.

El contrapuntista en su verdadera acepción es aquel que posee las reglas gramaticales del arte, la combinación de los sonidos, su parte ortográfica, y por último el que no se ocupa de otra cosa que de la parte científica del arte. El compositor, muy diferente del contrapuntista, estudia los medios de dar á sus composiciones un mérito estético, adornándolas con cuantas bellezas tiene el arte sin que se crea por esto que se puede ser buen compositor ignorando las reglas del contrapunto.

**CONTRAPUNTO:** Es el arte de escribir la música para dos ó mas voces distintas, que formen armonía y biensonancia en su conjunto, con arreglo á las leyes tradicionales de los antiguos, y á las que la experiencia ha acreditado posteriormente que halagaban

el oído. Su origen viene del modo de notar la música en la edad media en que se escribía con puntos en el pentagrama, cuyas respectivas distancias se llamaban punto, contrapunto (*punctum contrapunctum*), y que por contracción se les llamó despues *contrapunto*, con cuyo significado ha llegado hasta nosotros.

Sea cual fuere el modo con que el compositor quiera arreglar las voces ó instrumentos no puede hacer mas que cinco operaciones distintas, que son: 1.<sup>o</sup> dar á cada parte notas de igual duración: 2.<sup>o</sup> Hacer que la duración de las notas de una voz sea la mitad mas rápida que las de otra voz: 3.<sup>o</sup> Reducirlas en una parte al cuarto del valor de las de otra parte: 4.<sup>o</sup> Ligar las notas en sincopes en una parte, mientras que otra marcha siguiendo los tiempos del compas: 5.<sup>o</sup> Mezclar todos estos géneros de combinaciones, añadiendo á ellos los accidentes del punto, y otras diferentes especies de adornos. La descomposición de estas diferentes combinaciones ha suministrado las diferentes especies de contrapunto que vamos á explicar.

La primera especie de contrapunto es el de nota contra nota, en toda suerte de valores, y desde dos hasta cuatro voces. Para su composición se observará la regla de que cada nota sea diferente, y marchar por los tres movimientos, *emejante*, *oblicuo* ó *contrario*, y en especial por último, que es el mas armonioso. Cuando el contrapunto es á dos voces las dos partes deben caminar, en cuanto sea posible, por grados conjuntos, y acabar en consonancia perfecta, pero teniendo cuidado de que ambas notas tengan un valor igual.

La segunda especie de contrapun-

to es de los notas contra una, sea cual fuere el valor de las que sirven de fundamento. Para este contrapunto se inventa un canto, y sobre este se forma el contrapunto, colocando dos notas contra una, observando en esta operación las reglas siguientes: 1.<sup>a</sup> Debe evitarse en cuanto sea posible el repetir dos veces una misma nota: 2.<sup>a</sup> La primera nota de este contrapunto ha de ser consonante del acorde, lo mismo que lo han de ser las notas que contrapuntan al principio de cada compas, y cada tiempo fuerte: las segundas notas pueden ser consonantes ó disonantes, si marchan por grados conjuntos, pero si fuera por grados disyuntos, entonces todas las notas han de ser consonantes.

La tercera especie de contrapunto es el de cuatro notas contra una sea cual fuere el valor de las fundamentales. Se debe procurar en cuanto sea posible que las notas de los tiempos fuertes sean consonantes, aunque en algunos casos puede infringirse esta regla, pero nunca en el primer tiempo del primer compas. Conviene dar la preferencia á los grados conjuntos.

La cuarta especie de contrapunto es el de ocho notas contra una. En este contrapunto son aplicables todas las observaciones que hemos hecho para la disposición de los contrapuntos anteriores.

La quinta especie de contrapunto es el de diez y seis notas contra una. Este ordinariamente no se usa sino en los movimientos lentos del compas. Por lo demas está sujeto á las mismas reglas que los anteriores. Hay que emplear con preferencia los grados conjuntos.

La sexta especie de contrapunto

es el de los tresillos, en el cual una parte hace una nota mientras la otra hace doce. Los antiguos no hicieron uso de los tresillos, pero en el dia se usan muy á menudo. Tambien se hacen seis corcheas por una minima, ó tres corcheas por una seminima. En este contrapunto se siguen tambien las mismas reglas que en los demas.

La séptima especie de contrapunto es el de las notas ligadas ó semicopadas. Este contrapunto es muy importante, pues que pueden introducirse en él toda suerte de disonancias. La primera nota de la sincope se dá en el tiempo débil, que ha de ser consonante, y se encuentra ligada con la segunda nota, que cae en el tiempo fuerte siguiente, que es disonante. En este contrapunto se sigue la regla de las disonancias con respecto á la preparacion, percusion y resolucion.

Esplicadas las siete especies de contrapunto, falta decir las reglas generales que se han de seguir en todos ellos.

1.<sup>a</sup> El contrapunto puede hacerse á dos, tres, y cuatro voces; si se hace á mas, esto es á 6, 7, ú 8 voces, hay que duplicar algunos sonidos. De estos no hablaremos, pues sabiéndolos hacer á cuatro, poca dificultad habrá en hacerlos de mayor número de voces.

2.<sup>a</sup> El motivo ó canto primitivo puede hallarse en cualquiera de las voces.

3.<sup>a</sup> El contrapunto debe principiar regularmente por una pausa.

4.<sup>a</sup> Puede colocarse en dos ó tres partes á la vez, y tambien alternativamente entre ellas.

5.<sup>a</sup> En el compas ternario ó de 6/8 se siguen las mismas reglas aná-

logas al de cuatro tiempos, esto es dar nota contra nota, ó dos, ó tres, ó seis &c.

Ademas de los contrapuntos de que hemos hablado hasta ahora hay otros que esplicaremos en los artículos siguientes.

CONTRAPUNTO FLORIDO: Este puede hacerse de las mismas especies de que se ha hablado en el artículo anterior. En este contrapunto el compositor emplea con libre eleccion cualesquiera figuras, y duracion de sonidos entre el número de voces é instrumentos de que puede disponer. Debemos advertir no obstante que, aun cuando se tiene libertad para escojer los sonidos y el valor de las notas, se ha de procurar que, por medio de las notas de paso, se vaya á buscar las notas consonantes, y que cuando aquellas se oigan á un mismo tiempo, sean tambien consonantes entre si, aun cuando sean disonantes con el bajo de la canturía.

CONTRAPUNTO DOBLE Á LA OCTAVA Ó INVERSO: Los Maestros antiguos hacian contrapuntos á la 8.<sup>a</sup> ó á la 15.<sup>a</sup> á la 2.<sup>a</sup> ó á la 9.<sup>a</sup> á la 3.<sup>a</sup> ó á la 10.<sup>a</sup> á la 4.<sup>a</sup> ó á la 11.<sup>a</sup> á la 5.<sup>a</sup> ó á la 12.<sup>a</sup>; á la 6.<sup>a</sup> ó á la 13.<sup>a</sup>; á la 7.<sup>a</sup> ó á la 14.<sup>a</sup>, pero los modernos, mas deseosos de complacer al oido, que de aglomerar cosas inútiles, se han contentado con enseñar y practicar el contrapunto doble á la 8.<sup>a</sup> ó á la 15.<sup>a</sup>; á la 10.<sup>a</sup> y 12.<sup>a</sup> y al de dobles terceras, creyéndolos suficientes para componer armoniosas fugas y otras piezas de música.

Lámase contrapunto doble á la 8.<sup>a</sup> ó á la 15.<sup>a</sup> la union de dos canturias que, sin alterar los intervalos, los nombres, las figuras se invierten de manera, que la parte melódica pasa al bajo, y la parte del bajo sube

á la superior, produciendo de esta manera dos diferentes efectos con un solo medio. Toda la perfeccion de este contrapunto consiste en el secreto de hacer un melodioso bajo. El primer tema se llama *motivo* ó *intento* y las demas partes se llaman *contramotivos* ó *contraintentos*, aunque algunos tan solo llaman *contramotivo* á la parte que contrapunta, llamando á las demas partes de *complemento*.

Este contrapunto admite libremente toda suerte de consonancias, pero exige que se prepare la 4.<sup>a</sup>, por la razon de que es menos armoniosa, y la 5.<sup>a</sup>, porque en la inversion resulta 4.<sup>a</sup>. Tambien se pueden usar las disonancias con las condiciones que estas requieren. V. *Disonancia*, excepto la 6.<sup>a</sup> aumentada, pues que en su inversion se convierte en 3.<sup>a</sup> diminuta, que es un intervalo desagradable, y no admitido ni en la melodía ni en la armonía. Cuando el contrapunto doble se limita á una sola octava, es indiferente la inversion de 8.<sup>a</sup> ó de 15.<sup>a</sup> pero cuando pasa mas allá de la 8.<sup>a</sup> es necesaria la inversion de 15.<sup>a</sup> para que las partes no se crucen con detrimento de la melodía. De este contrapunto resultan solo dos combinaciones.

CONTRAPUNTO TRIPLE Á LA 8.<sup>a</sup> Ó 15.<sup>a</sup> Este es un contrapunto á tres partes en la que cada una de ellas puede pasar á ser bajo, media ó superior. En este, lo mismo que en el doble, se debe preparar la 4.<sup>a</sup> ó 5.<sup>a</sup> para evitar el acorde de 4.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> en el bajo, y conservar una parte con respecto á otra dentro de los limites de la 8.<sup>a</sup>, á fin de que no se crucen, siempre que la 9.<sup>a</sup> en su propia distancia no la obligue á la inversion de 15.<sup>a</sup>.

De este contrapunto resultan seis combinaciones á saber:

1	3	2	1	2	3
2	1	3	3	1	2
3	2	1	2	3	1

**CONTRAPUNTO CUADRUPLA A LA 8.<sup>a</sup> ó 15.<sup>a</sup>:** Cuando las cuatro partes se hallan en disposicion de que cada una de ellas pueda ser bajo, y tambien tenor, contralto, y tiple, á esta combinacion se le llama contrapunto cuadruplo á la 8.<sup>a</sup> ó 15.<sup>a</sup>. En este como

1	4	3	2	1	4	2	3	1	3	4	2	1	3	2	4	1	2	4	3	1	2	3	4
2	1	4	3	3	1	4	2	2	1	3	4	4	1	3	2	3	1	2	4	4	1	2	3
3	2	1	4	2	3	1	4	4	2	1	3	2	4	1	3	4	3	1	2	3	4	1	2
4	3	2	1	4	2	3	1	3	4	2	1	3	2	4	1	2	4	3	1	2	3	4	1

Aun cuando las demas combinaciones y denominaciones de contrapuntos, en el actual estado de la ciencia musical no son necesarios para conducir la armonia, y que los esplicados hasta aqui son muy suficientes para componer una fuga á 2, 3 ó cuatro partes, y una pieza de música; no obstante, para que nada quede que desear en la materia, ni que explicar en un diccionario que abraza todo el sistema musical antiguo y moderno, continuaremos dando noticia de otros contrapuntos estrambóticos de los antiguos, no deteniendonos sino lo mas preciso para dar una idea de ellos.

**CONTRAPUNTO DOBLE CON TERCERAS:** Este contrapunto nace del contrapunto doble á la 8.<sup>a</sup> al que se añaden terceras superiores en ambas partes, pero es indispensable que las dos voces marchen por movimiento contrario ú oblicuo, y que no contengan ninguna disonancia. Tambien puede hacerse no añadiendo terceras sino á la una de

en el duplo y triple se prepara la 5.<sup>a</sup> ó la 4.<sup>a</sup> ó se omite la 5.<sup>a</sup> para evitar en su inversion el acorde de 6<sup>4</sup> en el bajo. Como se usa indistintamente la inversion de 15.<sup>a</sup> no pueden las partes contenerse dentro de los limites de la octava.

Las combinaciones que resultan en este contrapunto, segun la diferente posicion de las partes, son en número de 24 como se verá en la tabla siguiente:

las dos partes, é invertirlo de muchas maneras, con tal de que una de ellas se encuentre siempre en el bajo. Este contrapunto tiene poco ó ningun uso en el dia.

**CONTRAPUNTO INVERTIBLE POR MOVIMIENTO CONTRARIO:** En este contrapunto, al invertirse las voces, debe hacerse por movimiento contrario. Hay que evitar las disonancias, por que no pueden prepararse ni resolverse.

**CONTRAPUNTO INVERTIBLE POR MOVIMIENTO RETRÓGRADO, ó POR OTRO NOMBRE CANCRIZANTE ó EN CANGREJO:** Para obtener este contrapunto es preciso disponer las notas de manera, que cantadas al reves, resultan las mismas figuras en los compases que tenian antes. Por supuesto que de ninguna manera se han de emplear las disonancias.

**CONTRAPUNTO A DÉCIMA:** Cuando se invierte el contrapunto á la distancia de décima toma el nombre de contrapunto á la décima. Para ejecutar-

lo se coloca el motivo en el bajo, despues se transporta á la décima superior, y se inventa un contramotivo, que haga un buen bajo contra el motivo y su transposicion: se puede colocar el primer motivo en la parte superior, é invertirlo en la 4.<sup>a</sup> inferior, y tambien doblando el contramotivo á la décima superior ó inferior, y entonces el motivo resulta colocado en la parte media.

Este contrapunto no debe pasar de los limites de la décima. Se debe usar en él del movimiento contrario ú oblicuo, y evitar el dar dos veces seguidas el mismo intervalo.

A fin de saber los intervalos que se deben evitar, y los movimientos de que pueden servirse para que la inversion sea correcta, véase el orden de guarismos que sigue.

1.<sup>a</sup> — 2.<sup>a</sup> — 3.<sup>a</sup> — 4.<sup>a</sup> — 5.<sup>a</sup> — 6.<sup>a</sup> — 7.<sup>a</sup> — 8.<sup>a</sup> — 9.<sup>a</sup> — 10.<sup>a</sup> Invertidas  
10.<sup>a</sup> — 9.<sup>a</sup> — 8.<sup>a</sup> — 7.<sup>a</sup> — 6.<sup>a</sup> — 5.<sup>a</sup> — 4.<sup>a</sup> — 3.<sup>a</sup> — 2.<sup>a</sup> — 1.<sup>a</sup>

Este contrapunto puede transportarse de muchas maneras, á saber, á dos partes se pueden colocar: 1.<sup>o</sup> el primer motivo y el contramotivo; 2.<sup>o</sup> el primer motivo transportado á la décima, y el contramotivo; 3.<sup>o</sup> el primer motivo y su inversion la décima. Para convertir el contrapunto doble en contrapunto triple, no hay mas que poner el motivo, arreglar un contramotivo, y poner el segundo, contramotivo á la décima. Si se quiere á cuatro partes se dobla el motivo y el contramotivo á distancia de décima. Aunque de este contrapunto se pueden sacar algunos recursos, el mas importante es del contrapunto á la 8.<sup>a</sup>, pues en el de que tratamos no resultan mas que dos partes en realidad distintas.

**CONTRAPUNTO A LA 9.<sup>a</sup>, 11.<sup>a</sup>, 12.<sup>a</sup>**

&. Para estos contrapuntos se observará la misma marcha que en el de la décima. Se presentará la inversion de los intervalos en cada contrapunto de los referidos por medio de guarismos colocados en dos lineas, como se ha hecho en el contrapunto á la décima; se inventará un motivo, se arreglará un contramotivo, evitando las sucesiones que serian irregulares en la inversion.

**CONTRAPUNTO SALTADO:** En esta composicion, que usaron los Maestros antiguos, estaba prohibido el mover las voces por movimientos conjuntos.

**CONTRAPUNTO LIGADO:** Entre los antiguos Maestros era una composicion en la cual se prohibian los saltos de 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> &.

**CONTRAPUNTO OBSTINADO:** En este no se admitia mas que un solo paso repetido continuamente por una voz, mientras que las otras armonizaban dicho paso de diferentes maneras.

Largo seria el referir algunos otros contrapuntos que no eran mas que enigmas, y logógrafos. El arte y el buen gusto los ha desechado, lo mismo que muchos de los que hemos explicado, concretando la música á su único fin, que es agradar y conmover; por todo lo cual los omitimos por ser inútiles á los progresos del arte.

**CONTRASTE:** Es la oposicion de caracteres ó de sentido en todas las cosas. Hay contraste en la música, cuando de un movimiento lento del compas se pasa á otro mas vivo, y vice-versa; cuando el canto procede desde los sonidos graves á los agudos, ó los agudos á los graves; cuando va desde el piano al fuerte, ó del fuerte al piano; cuando el acompañamiento desde sencillo pasa á complicado, ó de pocos instrumentos á toda la masa de ellos; cuando de un



tono triste pasa á ser alegre, y al contrario. El contraste usado oportunamente produce efectos admirables, pero teniendo cuidado de no abusar de él, que es recurso de pobres compositores, que pretenden alcanzar con él, lo que se niega á su gusto ó invención.

**CONTRARIO (movimiento):** En el contrapunto se dice de la marcha de las voces en sentido contrario, esto es que cuando una voz camina hacia lo agudo, otra desciende hacia lo grave. Este movimiento es el mas armonioso de todos, y debe emplearse con preferencia, á fin de evitar las 5.<sup>as</sup> y 8.<sup>as</sup> seguidas, que se prohíben en toda clase de contrapuntos.

**CONTRASENTIDO:** Se llama el vicio en que incurren los compositores é instrumentistas, cuando componen ó ejecutan un trozo de música con diferente carácter del que le corresponde, ó dan un pensamiento distinto del que debe expresar. Se pueden cometer diferentes contrasentidos, tanto en la composición como en la ejecución. Será contrasentido en la composición dar á una música religiosa el carácter de la de un drama lírico; producir con sonidos brillantes las palabras tristes, y al contrario; dar las mismas modulaciones á opuestos sentimientos; trastocar los movimientos del compás en ciertos casos dados.

Largo sería de enumerar los muchísimos casos en que puede haber contrasentido en la composición de una pieza de música, baste decir que hay contrasentido siempre que no se observan las reglas del arte; y los preceptos de una crítica ilustrada, ó que hay un trastorno filosófico en las composiciones. Lo que decimos de la composición, prodriamos decirlo de la ejecución, en la cual no son menores

los casos en que puede haber contrasentido, pero enumerarlos todos sería un trabajo impropio, que llegaría á fastidiar. El arte enseña á evitarlos.

**CONTRATENOR:** Cuando se principió á usar del contrapunto se dió este nombre á la parte que despues se ha llamado *Tenor*.

**CONTRATIEMPO:** El oído exige, que todos los reposos musicales caigan en el tiempo fuerte del compás, y que todos los acordes, que llaman, por decirlo así, á otros, tanto si son disonantes, como sino lo son, caigan en un tiempo débil. La infracción á esta regla se reputa como música que marcha á contratiempo.

**COPISTA DE MÚSICA:** Es el que tiene por oficio transcribirla en otro papel. También significa el plagio de aquel que se apropia música de otro autor, como invención suya. El que se dedique á este oficio es menester, que sea bastante músico para conocer y rectificar si hay faltas en el original que copia. Debe escribir la nota con mucha corrección y limpieza, y lo mas claro posible, porque la rapidéz de la ejecución no permite conocer las faltas como puede conocerlas y enmendarlas el que lee letra. No debe descuidar tampoco el poner todos los signos ortográficos de piano, fuerte, y demas que modifican el sonido, y la expresión. M. Rousseau, que fué copista de música, dedica en su Diccionario, un largo artículo á enumerar las cualidades de un buen copista, que nosotros no transcribiremos aquí, por que además de ser difuso, es cosa que se aprende mejor con la práctica y el hábito que con la explicación.

**CORAL (canto):** Lo mismo que *canto llano*.

**CORDAL:** Es una pieza de madera en forma de trapecio, que hace parte de los instrumentos de cuerda como el Violin, Viola, Violoncelo y Contrabajo, á la cual se sujetan las cuerdas del instrumento, dando á estas la conveniente tensión por medio de las clavijas.

**CORDÓMETRO:** Instrumento por medio del cual se puede medir el grueso de las cuerdas para mantener la afinación de un instrumento en igual grado de fuerza. Los hay de muchas especies, pero los mejores son formados de dos pedacitos de hierro ó de cobre de seis á siete pulgadas de largo, los que se juntan con tornillos en uno de sus extremos, y por el otro se apartan unas tres ó cuatro líneas, de manera que dejan un vacío que va disminuyendo hasta que desaparece cerca del tornillo. El cordómetro esta dividido en grados para observar hasta cual de ellos se puede introducir la cuerda sin esfuerzo en el intermedio de él por la parte del tornillo.

**CORCHEA:** Nombre de una nota de la música moderna, que en duración equivale á la mitad de una semínima, ó á la cuarta parte de una mínima. Para un compás de cuatro tiempos se necesitan ocho corcheas, á saber dos en cada tiempo. Las corcheas se unen entre sí con una raya transversal, pero si van solas se conocen en un gancho puesto al remate de la cola de la nota, de cuya figura sacaron los Franceses la palabra *croche* con que designan aquella nota, esto es gancho. Los Italianos la llaman *Croma*.

**CORODIDASCALIO:** Se dió este nombre antiguamente al Director de los coros, que llevaba el compás, y arreglaba la danza y el canto. Los Latinos le llamaron *Præcentor*.

**CÓRICO:** Nombre de una especie de flauta con la cual se acompañaban los ditirambos.

**CÓRION:** Nombre de un trozo de música que cantaban los Griegos en honor de la madre de los Dioses, y que, según dicen, fué inventado por Olimpo el Frigio.

**CORISTA:** Se llama el hombre ó muger que forma parte de los coros que se cantan en las óperas. Se dá también este nombre á un instrumento de acero construido en forma de horquilla, que con su vibración da un sonido que sirve para poner en un mismo tono todos los instrumentos. Hay *coristas* que producen en su sonido un *La* y otros un *Do*, pero esto es indiferente. Se le conoce también con el nombre de *Diapason*.

**CORNAMUSA:** Instrumento de aire de origen antiquísimo, compuesto de un pellejo de carnero, que se hincha como una vegiga, y sale el aire por tres tubos, uno de los cuales tiene agujeros para variar los sonidos. Algunos creen que es lo mismo que la *Gaita*. V.

**CORNAMUSA:** Es una trompeta larga de metal, que en el medio de su longitud hace una rosca muy grande y tiene la boca por donde sale el aire muy ancha.

**CORNETA:** Es un instrumento de aire, que se llama así por la semejanza que tiene con el cuerno, tal es el que usaban antiguamente los Romanos. A él sucedió el *Clarin*. V.

**CORNETA DE LLAVES:** Es una modificación del antiguo clarín ó corneta, al que se le añadieron llaves para ejecutar todos los tonos y semitonos en una extensión de dos octavas ó mas. Esta nueva invención se debe, según se dice, á un Inglés, cuyo nombre se ignora, y le puso por nombre *Horn*.

*bugle*, y los Franceses al adoptarlo le llamaron tan solo *Bugle*, y los Italianos *Tromba con chiavi*. Mas adelante perfeccionó este instrumento Halliday Weidinger músico de cámara del Emperador de Austria. Con las seis llaves que se fueron añadiendo se producen todos los sonidos de una escala de dos octavas con todos los semitonos que incluyen. Aunque en un principio solo se usó en las músicas militares, ultimamente se ha introducido en los teatros.

Se conocen varias *cornetas de llaves*. Una de ellas, que se usa principalmente en Bolonia, toca en tres tonos que son en *mi*, que es su tono natural, en *mi b*, y en *re*. Su entonación es una 8.<sup>a</sup> mas alta que la Trompa. Su estension desde el núm. 32 hasta el 52.

La segunda que se conoce, y que en Italia se le da el nombre de *Tromba con chiavi*, se halla en el tono de *Si*, y toca en los tonos siguientes *si*, *si b* y *la*. Estension desde el núm. 32 hasta el 57.

La tercera corneta se halla en el tono de *la*, y suena en los tonos de *la*, *la b*, y *sol*. Es igual á la 2.<sup>a</sup> corneta que hemos dicho, con diferencia del tono, y tiene igual estension.

La cuarta corneta, llamada en Italia *Cornetta con chiavi* no toca sino en las bandas de música, y se le llama tambien *Ottavino della Tromba*. Con ella se puede tocar en los tonos siguientes: *re do*, *si*, *la*, *la b*, y *sol*. Estension desde el núm. 32 hasta el 48.

La quinta corneta es la que se llama en Italia *Tromba con macchina*, por que con solo la abertura de sus llaves se puede tocar en los seis tonos siguientes. Tomando la primera llave da el diapason de *Do*; tomando la segunda da el diapason en *Do b*; to-

mando la tercera da el diapason en *Si*; tomando la 2.<sup>a</sup> y la 3.<sup>a</sup> da el diapason en *Si b*; tomando la 4.<sup>a</sup> y la 3.<sup>a</sup> da el diapason en *La*, y tomando todas las tres llaves da el diapason en *La b*, y en su estado natural da el diapason en *Sol*.

Ademas de estos diapasones, poniendo al mismo instrumento los tonos ó *retorti* toca en los seis tonos siguientes *fa*  $\sharp$ , *fa*, *mi*, *mi b*, *re* y *re b*, y en todos estos seis tonos tiene una misma escala semitonada. Su estension es desde el núm. 20 hasta el 55.

Para templar esta *tromba* con los demas instrumentos en cada uno de los espresados tonos se debe sacar ó introducir la bomba. Esta *corneta* tiene mas estension que las otras, en especial en las notas bajas.

**CORNETA DE PISTON:** Despues de haber los fabricantes apurado su ingenio en la construccion de las cornetas de llaves inventadas hasta ahora, con cuantas modificaciones les han sugerido sus conocimientos artisticos, últimamente en vez de llaves han adoptado los *pistones* que son unos tubos rectos terminados por un boton, por medio de cuyo mecanismo se producen todos los sonidos de la escala. Aquellos tubos móviles se introducen en otros, que estan pegados al instrumento haciéndolos subir y bajar con los dedos de la mano derecha para emitir los sonidos.

**CORNETIN:** Instrumento de laton de la familia del clarin en cuanto al sonido, pero le produce mas agudo y tiene una forma circular y una embocadura semejante al instrumento de que procede.

**CORNETIN DE PISTONES:** Este instrumento inventado por Enrique Staelzel es tambien de la familia del clarin, y tiene un sonido mas agudo que

este, y tiene todos los sonidos de una escala de mas de dos octavas con todos sus semitonos. Los hay de tres cilindros con siete tonos en *Si b*, y en *Do*. Su estension desde el núm. 32 hasta el 55.

**CORNETO:** Otro instrumento de la familia del clarin, y produce un sonido mas voluminoso que el cornetin. Los hay de tres cilindros en *Si b*, y en *Do*.

**CORNO:** Los Italianos dan este nombre á lo que nosotros llamamos *Trompa*. V.

**CORNO DE BASSETO:** Instrumento de aire y de madera semejante al clarinete y que se toca de la misma manera; pero se diferencia de él en que tiene algo curva su forma. Este instrumento responde á una 5.<sup>a</sup> baja de la orquesta, y se supone en llave de *Do* en segunda raya. Su sonido es dulce, lleno, y propio para pasajes patéticos. Por lo regular se usa en los solos en los que hace un bellissimo efecto, y se halla entre el Clarinete y el Fagote. Su estension es desde el n.<sup>o</sup> 45 hasta el 60, aunque los artistas le sacan algunos puntos mas graves y otros mas agudos.

**CORNO INGLES:** Este instrumento de viento es una modificacion del oboe, y puede considerársele como contralto de este. Fué invencion de un italiano llamado Ferlendis de Bérgamo á principios del siglo 18. Por sus mayores dimensiones fué preciso, para facilitar la ejecucion, darle una forma encorvada, que es la que tiene. El corno ingles tiene un sonido patético, y propio para los movimientos lentos. Es el que mas se acerca á la voz humana. Suena una quinta mas baja que el Violin, y su tono natural es el de *fa*. Para estar en unisono con la orquesta es preciso que el cor-

no ingles dé una 5.<sup>a</sup> mas alta; así es que el *Sol* de este instrumento será el *Do* de la orquesta; *re* será el *Sol*, el *La* será el *Re* y así de los demas. En un estilo religioso ó melancólico produce un efecto escelente, pues que la diferencia de su timbre hace un feliz contraste con los demas instrumentos de la orquesta. Por lo regular solo se emplea tocando solo, y los mejores tonos para que brille son el *fa*, el *si b*, y el *mi b* con todos sus relativos menores. Por lo regular se escribe con llave de *Do* en segunda raya, aunque tambien se puede escribir en la de *Sol* con la correspondiente transposicion. Su estension desde el n.<sup>o</sup> 30 hasta el 53.

**Coro:** Actualmente damos este nombre á un trozo de música dispuesto en completa armonia de voces acompañadas de toda una orquesta. Llamósele en algun tiempo *gran coro*, para distinguirlo de otro llamado *pequeño coro*, que solo se componia de tres partes, á saber dos tiples y un contralto, que le servia de bajo. Este pequeño coro se empleaba algunas veces, con separacion del grande, para formar contraste entre la dulzura del pequeño, y la fuerza y ruido del grande.

Los coros entre los antiguos fueron al principio el todo en los espectáculos groseros, que dieron la primera idea de la tragedia, mas en lo sucesivo no fueron mas que los accesorios de ella. Introdujéronse para cantar himnos y ditirambos á Baco en las festividades de este Dios, pero mas adelante tomaron parte en la accion teatral. Pero en donde los coros hacian el mejor papel era en los descansos de la accion, para indicar temores ó esperanzas, y hacer pasar estos sentimientos en el ánimo de los

espectadores, y tambien para llenar el teatro de un grandioso espectáculo con evoluciones religiosas, y con cantos melodiosos, adoptados á la mas bella poesia. Cuando en el siglo XV quisieron los Italianos hacer revivir la tragedia, introdujeron tambien los coros, á imitacion de los antiguos, y en los primeros ensayos del melodrama, los coros hicieron un papel importante en el espectáculo, y esto duró mientras que tomaron la fábula por base del melodrama, pero cuando Apolo Zeno y Metastasio sustituyeron la historia á la mitologia, y la pintura de las pasiones á la de los objetos físicos ó de la naturaleza ideal, los coros no encontraron ya lugar, y solo se emplearon en algunas ocasiones solemnes, tales como en un sacrificio, una fiesta, un triunfo &c. Con los adelantos que hizo despues la melodia, y la perfeccion que fué adquiriendo el arte de cantar, se fueron llevando la atencion las arias los duos, los tercetos &c. en los cuales se hacia gala de los encantos de la voz, de la brillante ejecucion de las Virtuosas, y de la riqueza de la armonia, de que supieron sacar partido hábiles compositores. Como tan solo ejecutaban los coros voces medianas y cantores adocenados, fueron tenidos por inútiles, ó cuando menos por estemporáneos; pero si fueron desapareciendo de la música teatral, en cambio adquirieron en la de Iglesia la mayor perfeccion. En los templos y capillas de casi toda la Italia se oian Misas, Oficios, y motetes á dos, tres y cuatro coros, en los cuales, toda la finura y dificultades del arte desaparecian ante los encantos de una composicion facil, y una ejecucion perfecta.

Una de las cualidades en que mas se distinguió la escuela francesa fué

la de los coros, que los tuvieron excelentes. Rameau fué el primero que hizo brillar las óperas francesas por la hermosura de este género de piezas. Si su mérito fué inferior al de Hoendel con respecto á la riqueza de las formas, y de la modulacion, no se le puede negar el talento de haber dado á los coros de sus óperas una gran fuerza dramática. Despues de Rameau, Gluck, Mehul, Cherubini, y todos los de su escuela, escribieron un sin número de coros franceses.

Los coros en otro tiempo fueron muy débiles en Italia, por que los espectadores de esta nacion no les daban ninguna importancia. Paër y Mayer fueron los primeros que les dieron la brillantez que deben tener en la ópera, y Rossini despues de ellos ha enriquecido esta parte del drama lirico con las formas melódicas que no habian tenido antes de él, al cual han seguido el profundo Meyerbeer, el sublime Bellini y el gracioso Donizetti; de lo que resultaron nuevos efectos y un éxito brillantísimo.

CORONA Ó NOTA CORONADA: V. *Calderon*.

CRAWTH: Instrumento de forma cuadrada con un mango, que tiene las cuerdas levantadas sobre un puenteillo, y se toca con arco. En Inglaterra es tenido por el padre del Violin, y de todas las especies de Violas.

CREMATIEN: Polux en su *Onomasticon* tiene á esta tocata en el número de las propias para flauta.

CRÉMBALA: Entre los antiguos era un instrumento semejante á unas castañetas, el cual se tocaba con los dedos. Segun Ateneo, dicho instrumento era á propósito para acompañar las danzas, y los cantos de las mujeres, del cual sacaban un sonido muy dul-

ce. El mismo autor nos dice que habia *crémbalos* tambien de cobre.

CRESCENDO: Palabra italiana, que se pone debajo de las notas de música para denotar que el sonido de ellas debe aumentar insensiblemente de intensidad entre el piano y el fuerte. La voz humana, los instrumentos de arco, y los de viento son susceptibles de aumentar mas ó menos la intensidad de sus sonidos, aunque en los de viento no es tan sensible la gradacion como en los de arco. El *crescendo* y *decrescendo* son matices muy hermosos usados oportunamente, y cuando se ejecutan con una gradacion insensible, pero es menester mucha igualdad y union, para que haga un efecto hermoso. Esto depende de la flexibilidad de los órganos del músico y de su inteligencia y saber.

A mas de espresarse el *crescendo* con esta palabra se indica con este signo cuya figura da bien á conocer el aumento de intensidad que se ha de dar al sonido.

CROMA: Llamóse en otro tiempo *croma* lo que despues tomó el nombre de Diesis ó sostenido. En este sentido se decia *croma simple*, *croma doble*, y *croma triple*, lo que equivalia á sostenido enármonico menor, sostenido cromático, y sostenido enármonico mayor. En italiano *croma* quiere decir corchea. Es un vocablo griego, que quiere decir *color*, y entra en la composicion de otros, como *Monocroma*, *Polycroma* etc.

CROMÁMETRO: M. Roller fabricante de pianos en París inventó en 1827 este instrumento, para facilitar la afinacion del piano á los que no esten acostumbrados á templarlo. Se compone de un pequeño cuerpo sonoro, con un largo mango dividido en semitonos, y montado de una sola cuerda

sobre la cual se hace resbalar una especie de cejilla movible, que varia las entonaciones segun las divisiones del mango. Hay tambien una tecla, como las de un teclado ordinario, la cual mueve un martillo que hiera la cuerda haciéndola resonar.

CROMÁTICO: Se da el nombre de género cromático en música á una modulacion ó escala que procede por semitonos mayores y menores. Esta palabra viene de la griega *chroma* que quiere decir color, ya sea por que los griegos señalaron este género con caracteres de diferente color, é ya, como dicen algunos autores, porque el género *cromático* es el término medio entre el diatónico, y el enármonico, ó segun otros por que este género varia y embellece al diatónico por medio de los semitonos, que en la música hacen el mismo efecto, que las gradaciones de los colores en la pintura. La música cromática fué tenida en odio por dicha nacion, porque provocaba á la afeminacion, y atribuyeron á un cierto Agathon las primeras canciones en este género. Miraba con menosprecio esta especie de música, y esto dió lugar al adagio *agathonia cantio* ó sea cancion de Agathon, á la cual aplicaba las canciones mas muelles y dulces, que útiles y fructuosas, asi como decimos hoy *música celestial* á las cosas desprovistas de utilidad, y de aplicacion.

Segun Suidas, Timoteo de Mileto, hijo de Tersandro, que floreció en el tiempo del Rey de Macedonia Filipo, añadió á la Lira la décima y undécima cuerdas, y dió á la música antigua mayor suavidad y molicie, pero no está bien averiguado, si fué el inventor de la música cromática, ó lo fué Epigonio, segun Ateneo. Los Espartanos, dicen, que desterraron á Ti-

moteo por la afeminación que producía su música; sin embargo vemos en Suidas que Alejandro Magno se estasiaba con la música de Timoteo, y al oír sus modulaciones recobraba mayor ánimo para las batallas.

Aristógenes divide el género cromático en tres especies á las que llama *molle*, *hemolion*, y *tonicum*. Tolo-

De Do. . . . .	á Do #	un semitono mayor como	24:	25.
De Do #. . . . .	á Re. . . . .	id. . . . .	menor. . . . .	15: 16.
De Re. . . . .	á Mi b. . . . .	id. . . . .	máximo. . . . .	25: 27.
De Mi b. . . . .	á Mi. . . . .	id. . . . .	menor. . . . .	24: 25.
De Mi. . . . .	á Fa. . . . .	id. . . . .	mayor. . . . .	15: 16.
De Fa. . . . .	á Fa #. . . . .	id. . . . .	menor. . . . .	24: 25.
De Fa #. . . . .	á Sol. . . . .	id. . . . .	máximo. . . . .	25: 27.
De Sol. . . . .	á Sol #. . . . .	id. . . . .	menor. . . . .	24: 25.
De Sol #. . . . .	á La. . . . .	id. . . . .	mayor. . . . .	15: 16.
De La. . . . .	á Si b. . . . .	id. . . . .	máximo. . . . .	25: 27.
De Si b. . . . .	á Si. . . . .	id. . . . .	menor. . . . .	24: 25.
De Si. . . . .	á Do. . . . .	id. . . . .	mayor. . . . .	15: 16.

Estas proporciones numéricas rectificadas por dicho Rameau proceden de las primeras experiencias de Pitágoras en el *Monocordio*. V.

En el día el género cromático consiste en dar una marcha tal al bajo fundamental, que algunas de las partes de la armonía pueda proceder por semitonos, tanto subiendo, como bajando.

**CROMORNO:** Esta palabra ha nacido de la pronunciación viciosa de otra Alemana *Krummhorn*, es decir, cuerno retorcido. Este instrumento, que es muy parecido al *Torloroto*, (V.) está cerrado por la campana, y el sonido sale por dos agujeros abiertos al último de él. El estrangul ó lengua está metida en una especie de cañon, de forma que el que toca este instrumento no puede hacer mas que soplar, pero no modificar los sonidos con los labios como con el oboe

meo le divide tan solo en dos especies, á saber *molle* ó *anticum*, que procede por pequeños intervalos, é *intensum*, cuyos intervalos son mayores.

M. Rameau en su tratado de armonía, trae una tabla de las proporciones numéricas de los tonos en el sistema cromático. Héla aqui

y el fagote. Cuando se hicieron de mayores dimensiones, se pusieron llaves en los agujeros mas lejanos.

**Cromorno** es tambien un registro de órgano templado al unísono de la trompeta, de la que se diferencia en que los tubos estan en forma de cilindros cuando los de la trompeta son conos inversos. Por medio de esta construccion se ahorra la mitad de la longitud que deberian tener los cañones de la trompeta.

**CRONÓMETRO:** Conociendo los músicos cuan vagas son las palabras *Allegro*, *Andante*, *largo* & que se ponen al principio de un trozo de música para determinar exactamente la velocidad del compas, puesto que puede haber muchas modificaciones entre un allegro y otro allegro, y un andante y otro andante, sintieron la necesidad de fijar la lentitud y rapidéz del movimiento del compas por medio

de una máquina, á fin de que la música saliera ejecutada segun el pensamiento del compositor, aun cuando estuviera ausente, ó hubiera fallecido. Muchos músicos y maquinistas se ocuparon en buscar los principios de una máquina que satisficiera sus deseos, y al fin M. Loulié, profesor de música propuso en 1698 una, á la cual llamó *Cronómetro*, ó medida del tiempo. En la misma época M. Lafflard músico de la capilla del Rey de Francia inventó otra. Mas tarde M. Harrison, famoso maquinista ingles, descubrió una máquina mas perfecta, pero no se popularizó por su excesivo coste. En 1682 ya un relojero de Paris llamado Ducloux hizo una máquina á la que puso por nombre *ritómetro* ó medida del ritmo, la cual mereció la aprobacion de muchos músicos distinguidos. A esta máquina sucedió el *cronómetro* de un mecánico llamado Pelletier, cuya forma y mecanismo se ignora en el día. En 1784 Aenaudin relojero de Paris construyó un péndulo que obraba los mismos efectos. El célebre relojero Breguet se ocupó tambien de la solucion del mismo problema, sin dar á conocer el resultado de sus trabajos. En fin Despreaux, profesor del conservatorio de música, propuso en 1842 la adopcion de un *cronómetro*, compuesto de una tabla, que indicaba los movimientos, y de un péndulo ó balancin pendiente de un cordoncillo de seda con un peso al extremo, cuyas longitudes daban los grados de celeridad. Muchos músicos alemanes habian ya hecho conocer *cronómetros* de esta especie, que tenian la doble ventaja de ser de una construccion sencilla y poco costosa, pero tenian el inconveniente de no ser sensible al oído el golpe de los tiem-

pos. Dos hábiles maquinistas llamados el uno Winkel de Amsterdam y Maelzel se disputaron la invencion de un *metrónomo*, que por fin satisfizo todas las condiciones deseadas, el cual fué sometido á la aprobacion del Instituto en 1816, y cuyo uso en el día es bien conocido. En esta máquina cada movimiento del balancin se hace sensible al oído por medio del golpe que dá. El inventor tomó por unidad el *minuto*, del cual son fracciones los tiempos de la música. Todas las variaciones del movimiento, desde el mas lento hasta el mas rápido, se espresan y representan en él por las oscilaciones del balancin, que se descomponen arbitrariamente en compases de dos, tres ó cuatro tiempos, y que segun la voluntad del compositor representan semibreves, mínimas, semínimas ó corcheas. El mérito principal de esta máquina consiste en la sencillez de su construccion, cuyo principio se deriva del desquiciamiento del centro de gravedad, de manera que una varita muy corta puede substituir á un péndulo muy largo, y obrar grandes variaciones de movimiento por los cambios poco sensibles en el desvio del punto central. Por medio del *metrónomo* todo el sistema de la division del tiempo está representada en el todo y en sus partes.

**CRÓTALOS:** Los antiguos dieron este nombre á un instrumento de percusion que tenia mucha semejanza con nuestras castañetas. Los crótalos se confunden muchas veces con los címbalos y platillos. Tenian una figura parecida á estos, aunque mucho mas pequeños, y se podian tocar dos en cada mano. Los hubo de madera y bronce, y tambien se hicieron con una gruesa caña partida por medio hasta

cerca de su mitad, de modo que dando estos pedazos uno contra otro con diversos movimientos de los dedos, hacian un ruido semejante al que hace una cigueña con su pico, y de aqui es que los antiguos dan á esta ave el epíteto de *crotalistris* ó tocadora de crótalos.

CRUMA: Especie de música propia para las flautas, como nos lo dice Pollux en su *Onomasticon*.

CRUPEZION: Especie de sandalias que se ponía antiguamente el que dirigia la orquesta, en las cuales habia un par de crótalos montados en resorte, con las cuales llevaba el compas. La grande estension que tenían los teatros antiguos hacia necesaria esta costumbre.

CRUSTIRA: Música de un baile entre los antiguos Griegos, que se tocaba con flautas, como lo dice Meursio en su tratado del Baile. Esta música se llamaba tambien *thyrocopia*.

CUADRADO (RITMO): En melodía se dice de los ritmos que se componen de cuatro compases, á los cuales requiere la simetría, que á un ritmo tal, le siga otro de igual número de compases. Algunos se figuran que el ritmo cuadrado es el único que puede satisfacer al oído, pero debo manifestarles que los grandes maestros han usado tambien los de dos, tres, cinco, seis y ocho compases con mucho deleite del oído. Constituyendo el ritmo la *fraseología* de la música, deben conocerse todas las variaciones de que es susceptible, lo que nos reservamos explicar largamente en la palabra *Ritmo*. V.

CUADRADA: Antiguamente se daba este nombre á la nota breve, tomándole de su figura cuadrada. En la música antigua se le dió diferentes valores, pero en el día vale dos semi-

breves, y se usa pocas veces.

En el canto llano se usan cuadradas todas las notas las cuales son todas de igual valor, y tambien las dobles cuadradas que tienen un doble valor de la simple.

CUARTA: Es un intervalo diatónico compuesto de dos tonos y un semitono. Como consonancia es la tercera en el orden de su generacion. Llámase *cuarta*, porque para llegar á ella es necesario recorrer cuatro sonidos diatónicos, como de *Do* á *Fa*. La cuarta puede recibir dos alteraciones, ó disminuyéndola de un semitono, y en este caso se llama *cuarta diminuta*, ó aumentándola de un semitono y entonces toma el nombre de *cuarta aumentada*, y tambien de *tritono*, por componerse entonces de tres tonos.

Los antiguos disputaron encarnizadamente sobre si la cuarta era ó no consonante. Decían unos que lo era en un caso, y que en otros era disonante, y para su manejo no escasearon reglas, de las cuales eran prodigios. Dejando á parte las razones de unos y otros, que en nada conducirían á nuestro propósito, que tan solo se dirige á esponer los preceptos de la música en el estado en que se halla en el día libre de las trabas que le pusieron los antiguos, diremos, que la 4.<sup>a</sup> y la 5.<sup>a</sup> que es su suplemento á la octava son dos consonancias muy gratas, tanto en la melodía, como en la armonía, bien que la 4.<sup>a</sup> se tenga por menos perfecta. Si dos quintas á dos partes, manifiestas ó patentes ofenden el oído, porque hay falta de armonía, son mucho mas insostenibles dos cuartas porque son menos armónicas, pero acompañadas de un bajo, no solo se pueden dar dos cuartas seguidas tanto de grado como de salto, sino por una octava entera. Asi es

que un seguido de cuartas sostenidas por una tercera en el bajo es una progresion que suena bien, y adoptada por todos los compositores.

CUARTETO: Es una composicion de música á cuatro voces ó á cuatro instrumentos. De estas composiciones las mas comunes son la de dos Violines, Viola y Violoncelo en las cuales han sobresalido Haydn, Mozart, Beethoven, Kromer, Onslov, y otros.

En las partituras se llama cuarteto el que se compone de los mismos instrumentos, substituyendo á veces el contrabajo al Violoncelo. El cuarteto es el que sirve de fundamento á la armonía, y la sigue constantemente en todas sus fases. Los instrumentos de viento sacan sus combinaciones armónicas del cuarteto.

CUARTO DE SUSPIRO: Es un silencio ó pausa, cuya duracion equivale al tiempo que se emplea en pronunciar una fusa en un movimiento dado del compas.

CUARTO DE TONO: Es el intervalo enharmónico que hay entre una nota sostenida y su inmediata superior bemolada, como de *Do* sostenido á *Re* bemol. Nuestro oído no es bastante fino para apreciar este intervalo, y los tiene por unisonos tomados aisladamente, pero en la masa de la armonía percibimos la diferencia. Si tocamos una sonata en *Fa* sostenido, y la transportamos en *Sol* bemol, observamos una corta alteracion en las escalas de ambos tonos, suficiente para causarnos una sensacion distinta. En el tono de *Fa* sostenido se conoce una brillantéz clamorosa, cuando en el tono de *Sol* bemol observamos una tétrica sensacion. Por esta razon los pasos enharmónicos son indispensables en ciertas ocasiones, y producen muy buen efecto. La diferencia de la sen-

sacion que obran en nosotros ambos tonos, se encontrará en las reglas de la acústica, y en la relacion y proporcion de ambos sonidos.

Por mas que se diga que los antiguos tenían un género enharmónico, y que Aristofanes su inventor haya querido probar, que es un género como cualquier otro, creemos que jamas se ha podido entonar con exactitud un cuarto de tono ni con la voz, ni con ningun instrumento.

CUERDA: Esta palabra se deriva de la latina *chorda*. En su origen parece que solo sirvió para representar un hilo tirante, cuya vibracion produce el sonido de los instrumentos. Para nombrar la cuerda en el sentido de atadero ó ligadura tenían los latinos varias voces sinonimas, y por lo mismo la palabra *chorda* la aplicaron solamente á la cuerda de los instrumentos músicos, y de ahí el llamar *chordacista* á los músicos que tocaban instrumentos de cuerda ó que cantaban acompañándose con ellos. Los griegos daban á la música una cierta importancia, y así para apreciar la diferencia entre unos tonos y otros se valieron de unos cuerpos que en su forma y en su modo de obrar estuvieran sujetos á medicion. Estos cuerpos provistos de estas cualidades fueron las cuerdas, aplicadas á la Lira ó á cualquiera armazon hueca conductora del sonido. Sin duda que los primeros ensayos de melodía debieron hacerse ateniéndose á las vibraciones de las cuerdas, segun un pasaje de Ciceron del libro de *Oratore* en que dice: por que las voces se estiran como las cuerdas para que con cierto tacto correspondan entre si, aguda, grave, breve, larga, grande, pequeña, &c. Asi se comprende la marcha del espíritu en investigaciones, cuyos datos están determinados por la

naturaleza, y cuyos resultados han de atenerse á sus leyes imprescindibles.

Cuando Euclides en su *introduccion armónica* dice, que los sonidos tienen repugnancia á mezclarse, hay cierta dificultad en comprender este principio, porque la palabra repugnancia no determina convenientemente la idea. No obstante la espresion de Euclides es mas propia y significativa bajo cierto aspecto que la definicion dada por Severino Boecio á la consonancia, diciendo: *est acuti soni gravisque mixtura, suaviter uniformiterque accidens*, esto es, la mezcla del sonido agudo y grave que acaese suave y uniformemente. Esta definicion, encaminada á producir el sentimiento de la armonia, prescinde del fenómeno de la coexistencia de los sonidos, y supone el efecto de la consonancia administrada por la melodía, y representada por ella en las fórmulas ordenadas que ocasionan la sensacion y el sentimiento agradable de la concordancia, al paso que en la espresion de Euclides se advierte, que, para obtener la mezcla agradable de los sonidos, hay una dificultad semejante á la que se encuentra en formar proporciones con todos los números posibles.

Veamos como se explica Euclides en su obra. Los tonos, dice, producidos por las vibraciones de los cuerpos sonoros proceden de las percusiones lentas en los sonidos graves y de las veloces en los agudos; y siendo la diferencia de los tonos segun el número de las percusiones que los producen, infiere que los sonidos tienen relacion unos con otros, segun las mismas proporciones que aquellos números tienen entre sí. Así, segun su opinion, la consonancia se efectua cuando el número de las percusiones de un cuerpo sonoro es proporcionado al

de las de otro, de tal manera que las percusiones de ambos suenen al mismo tiempo, esto es, que los números de las percusiones se repitan con exacta coincidencia.

Los Griegos concian seis consonancias á las cuales llamaban *dialesaron*, *diapente*, *diapason*, *diapason cum dialesaron*, *diapason cum diapente*, y *disdiapason*. En la formacion de estos nombres suenan ciertos números, los cuales denotan los puntos de partida de la voz; es decir que marcan la distancia que hay entre el tono y el sonido inmediato, ó de otro modo entre el tono y sus consonantes. Por tanto, cuando se pasa del tono á la cuarta, la consonancia se llama *dialesaron*; pasando á la quinta, *diapente*; *diapason* á la octava, *diapason-cum dialesaron* á la undécima; *diapason-cum diapente* á la duodécima, y *disdiapason* á la décima quinta.

Adviértese, que tanto por el nombre y servicio de las consonancias enunciadas como por la teoría de Euclides, la cuarta era la menor de las consonancias, y que por consiguiente los intervalos menores que la cuarta deberian ser disonantes para aquellos músicos. Sin duda los artistas de la antigüedad tenian el gusto estragado cuando no sentian placer en las suavísimas consonancias de las terceras mayor ó menor. Prescindiendo pues de la triste opinion que puede formarse de la música de los antiguos, salta á la vista la relacion de los números en las vibraciones de las cuerdas como fundamento de las teorías especulativas que regularizadas despues han formado la ciencia de la armonia musical, y dado lugar á los preceptos de la melodía. En efecto digase ¿en que consiste la agradable sensacion de la consonan-

cia? Los físicos la atribuyen á la *conmensurabilidad* de los sacudimientos que los sonidos consonantes producen en el aire y en el órgano del oido. Por ejemplo, si dos sonidos van acordes de modo que el mas agudo dé dos golpes, mientras que el otro dá uno, se conjetura que el alma, apreciando estas uniformidades, tiene el sentimiento de la *consonancia*: al contrario tiene el de la *disonancia* si los números de los golpes no se repiten al mismo tiempo, esto es si el sonido grave dá dos golpes mientras el otro dá tres y una fraccion, lo cual impide el que los golpes vuelvan á encontrarse, ó hace inconmensurables aquellas partes sonoras, produciendo en el oido una sensacion desagradable.

Vista pues la influencia de la *cuerda* en los primeros vestigios de la música, vamos á entrar en la esposicion de las fórmulas matemáticas inferidas de las observaciones físicas. Primero: Cuando dos cuerdas iguales tienen diversa tension, los tiempos de sus vibraciones están en razon inversa de las raíces de los pesos que las estiran, esto es como 9 á 4, si los pesos son como 3 á 2. Segundo: El número de las vibraciones que se efectuan en un mismo tiempo, está en razon directa de las raíces cuadradas de los pesos, esto es, como 3 á 4 en el ejemplo precedente. Tercero: El número de las vibraciones que dan dos cuerdas de distinto grueso está en razon inversa del diámetro de sus bases. Cuarto: Si las cuerdas se diferencian solo en la longitud, los números de las vibraciones están en razon inversa de las longitudes, y los tonos que producen las vibraciones son directamente proporcionales á las mismas longitudes, esto es, cuanto mas cortas, mas agudos, y *cice-versa*. Quin-

to: Las cuerdas de diferente longitud, de distinto diámetro y de diversa tension pueden formar consonancias, componiendo las razones precedentes, de modo que los tiempos de las vibraciones formen una razon.

Ahora bien, puesto que las vibraciones veloces forman el tono agudo, y las tardas el grave, y puesto que los tonos se forman por la medida y por la proporcion de las vibraciones con relacion á las velocidades, es evidente que la pulsacion de una cuerda dará un tono mas agudo ó mas grave, segun que la cuerda sea mas delgada, ó mas gruesa, mas corta ó mas larga, mas tirante ó mas floja.

Podriamos dilatarnos en hacer deducciones y cálculos matemáticos, sobre los principios sentados, y demostrar la teoría de las consonancias tal como la establece M. Martin en sus investigaciones filosóficas, y su reciproca relacion, continuando aqui la tabla de las consonancias que trae dicho autor, pero el músico no debe engolfarse en demostraciones abstractas, peculiares tan solo de los físicos y matemáticos: basta que sepa lo que hasta aqui hemos explicado, y saber manejar las consonancias en un caso dado.

Llamamos cuerda tambien á la estension de una voz ó de un instrumento. En unas y otros hay por lo regular tres cuerdas, á saber bajas, medias y agudas. Cuando una pieza está escrita demasiado alta ó baja para una voz dada, decimos que *no está en su cuerda*. Tambien sucede en las voces el tener mayor ó menor perfeccion en diferentes partes de su diapason: Así decimos que tal cantor tiene las cuerdas bajas oscuras, que tal otro tiene las altas chillonas; en fin sucede tambien en un instrumento que los ba-

jos son mas robustos, los medios mas afinados, y los altos dulces ó melosos, y cuando una de estas partes no tiene las buenas cualidades, que reciprocamente deben tener, se dice que los bajos son flacos, los medios sordos, y los agudos insoportables.

Las cuerdas se hacen de un hilo retorcido fabricado de tripas de carnero ó de oveja y cordero, preparadas para el caso por fabricantes que lo tienen por oficio. Estas cuerdas son propias de instrumentos de arco como Violin, Viola, Violoncelo y contrabajo, y de los que tocan con los dedos como el arpa la guitarra, la bandurria y otros de su familia. Hay otras cuerdas que producen sonido por medio del choque, que son de metal, de acero para las cuerdas altas y de laton para las bajas, y estas sirven para el piano y demas instrumentos de su especie. Toda esta clase de cuerdas, para dar el mayor sonido posible, segun su tension y grosor, deben apoyarse sobre unas cajas que las den mayor vibracion, y cuanto mas reflejen estas cajas el sonido de las cuerdas, mayor volumen de voz producirán. Se dá tambien el nombre de cuerdas, aunque impropriamente, á unas hebras de seda retorcida, cubierta con hilo de alquimia, pues su nombre propio es *Bordones*.

**CUERPO SONORO:** Por estas palabras entendemos un cuerpo cualquiera que puede producir sonido, como las cuerdas, los tubos de los clarinetes y los de los órganos &c. De esta definicion se deduce que los instrumentos de música no son el *cuerpo sonoro* sino la parte de ellos que dá sonido, y sin la cual no puede producirlo. Asi en un Violin las cuerdas son otros tantos cuerpos sonoros, pero no la caja del instrumento que tan solo sir-

ve para reflejarlos.

**CURVELIN:** V. Burbelin.

**CURETICON:** Polux comprende esta tocata de música en el número de aquellas que el llama *espondai-cas*. El cureticon era una música de flauta que decian haber servido á los curetos y sacerdotes de Cibeles. Debía componerse de notas largas é iguales, pues que está en el número de los *Espondai-cos*.

**CYNURA:** Era una especie de Lira. *Cyniras* Rey de Chipre que era muy aficionado á la música, y fué vencido en ella por Apolo, tomó el nombre, segun Suidas, de este instrumento.

## D.

**D...** Cuando esta letra se encuentra debajo de una ó mas notas de un trozo de música, significa lo mismo que *Dulce*, que los Italianos espresan con la palabra *Dolce*, y los Franceses marcan con una *P.* ó *doux*.

**DACTYLION:** Mecanismo inventado en Paris por el célebre pianista Enrique Hertz en el año 1835, que sirve para hacer adquirir fuerza á los dedos para la ejecucion del piano. Este aparato consiste en un armazon de madera, en cuya tabla ó travesaño principal, que viene paralelo al teclado, se levantan diez laminas estrechas y elásticas, como las que sirven de muelles á los relojes de pared, las cuales terminan en segmento de arco. Del extremo de cada lámina cuelga una varilla de metal delgada, atravesada por un eje, de modo que pueda oscilar. Al extremo de cada varilla cuelga un anillo atornillado y móvil tambien. De este modo cada uno de estos anillos, en forma de péndulos, tienen un doble movimiento oscilatorio, y otro de ascenso y descenso,

que se le comunica por la fuerza que ejerce el dedo introducido en cada uno de ellos, y la reaccion del muelle causado por su elasticidad. Los muelles estan colocados en dos secciones de á cinco cada una, esto es para cada mano, estando separada una seccion de otra por la distancia de una octava. Colocado el armazon de modo que los cinco anillos de cada seccion caigan perpendiculares sobre el *do, re, mi, fa, sol* del piano á la distancia de una pulgada á lo menos, se sujeta introduciendo sus dos brazos angulares á unos encajes ó anillos cuadrados, que se atornillan por debajo de la plataforma del teclado. Estos brazos se suben y bajan conforme se quiera aproximar ó apartar los anillos del teclado, graduándolos por medio de una escala fija á dichos brazos, que se sujetan á los encajes por medio de tornillos. Cuanto mas se apartan estos del teclado, mayor es la resistencia que han de vencer los dedos para llegar á pulsar las teclas, y por consiguiente mayor la fuerza que adquiriran practicando los mil ejercicios que á este efecto escribió su inventor.

**D. LA, SOL, RE:** Con este polisilabo se denomina la segunda nota de la escala diatónica, que en el solfeo llamamos simplemente *Re*. Los antiguos con esta nomenclatura querian demostrar, lo que era una nota con su 5.<sup>a</sup> alta y baja; por que *La*, es la quinta superior del *Re*, y *Sol* su 5.<sup>a</sup> inferior ó sea su cuarta superior. Para la demostracion de esta doctrina en todas las notas, véase la palabra *Nota*.

**DA CAPO:** Esta espresion Italiana se encuentra fuecuentemente escrita al fin de una tocata hecha en la estructura de *Rondó* (V.) con todas las letras ó en abreviatura con estas *D.*

*C.* Quiere pues decir, que concluida la segunda parte, debe volverse á principiar, continuando hasta que se encuentra la palabra *Fin*. Cuando no debe comenzarse al principio sino á una cierta parte de la tocata, entonces en vez de la *D. C.* se hace una señal, y al fin se pone la palabra *al segno*, y algunas veces la de *bi*.

**DÁCTILO:** Nombre de una danza muy usada entre los atletas, segun Hesichio. El *dáctilo*, segun Estrabon, componia con el jámico la cuarta parte del nome *pitio*. Con el nombre de *Dáctilo* espresaban los antiguos un ritmo que se dividia en dos tiempos desiguales.

**DAR EL COMPAS:** Es el primer tiempo de él, ó lo que tambien se llama el tiempo fuerte, el cual cae en la primera nota despues de las barras que dividen el compas, siendo los demas mas ó menos débiles. V. compas.

**DEBUTAR:** Verbo que hemos adoptado para espresar la primera salida de un actor ó cantor á un teatro, y su sustativo *debuto*.

**DEBILE ó DEBOLE:** Voces italianas que escritas debajo de las notas indican una ejecucion lánguida y sentimental.

**DECACORDIO:** Instrumento antiguo que constaba de diez cuerdas.

**DECAMÉRIDES:** Nombre que dió M. Sauveur á uno de los elementos de su sistema. Este autor, para formar un sistema general que diese por resultado el mejor temperamento, y pudiera ajustarse á todos los sistemas, dividió la octava en 43 partes, que llama *merides*, y cada meride en siete partes, que llama *eptamerides*, y cada eptameride en diez partes, á las que dá el nombre de *decamerides*. De este modo la octava se encuentra dividida en 3010 partes iguales, por las cuales

se puede espresar, sin error sensible, las relaciones de todos los intervalos de la música.

**DÉCIMA:** Es un intervalo, cuyo sonido esta á distancia de diez grados diatónicos de otro. La décima es propiamente la tercera de la octava del sonido fundamental, y se considera lo mismo que la tercera de la cual es su octava. Por esta razon no se usa de la palabra *decima* sino cuando se trata del contrapunto á la *decima*, en el cual es menester distinguir la décima de la tercera, por la diferencia que hay entre uno y otro contrapunto, aun que segun las reglas de la armonía ambos intervalos se tratan de la misma manera. La décima pues es mayor ó menor como la tercera.

**DECIMINO:** Instrumento de aire semejante á la flauta, pero de proporciones mas diminutas. Su tono natural es en *Fa*; y una décima mas agudo que la flauta con una estension de sonidos igual á esta. El *decimino* es mas propio para la música militar que para la orquesta de instrumentos de cuerdas, pues su sonido es demasiado agudo y penetrante. Si la pieza de música está en el tono de *Fa*, se escribe el *decimino* en *Re*, si está en *Si b* el *decimino* en *Sol*; si en *M. b* en *Do*; si en *Do* menor, en *La* menor, y así de los demas tonos correspondiendo á una tercera menor mas baja del tono en que se halla la pieza. Los tonos de bembles son mejores para el *decimino* que los de sostenidos. Tiene la misma estension que el *octavin*. V.

**DECLAMACION:** Es en música el arte de producir el acento gramatical y el oratorio, por medio de las inflexiones de la voz, que es lo que mas propiamente se llama *recitado*, en el cual se prescinde de la regularidad en

las frases y ritmos por poner toda la atencion en dichos acentos. En las piezas dramáticas la declamacion musical es el arte de representar en la escena el papel de un personaje con verdad y propiedad cómica, al par de la exacta entonacion é inflexiones de la voz que la situacion escénica exige. En el fondo de su sensibilidad hallará el cantor la verdadera declamacion, esto es aquella especie de lenguaje de acento, que por su sola inflexion indica los sentimientos y pasiones que nos dominan. Pero no es solo la voz el único medio de emplear el cantor para espresar las pasiones del alma, pues que los ojos y los gestos son tambien intérpretes de los sentimientos y pasiones. Es por lo mismo indispensable juntar la elocuencia de los ojos, y los movimientos del cuerpo á las entonaciones é inflexiones de la voz para alcanzar la verdad en la declamacion, sin que sea menos necesario el pronunciar bien, articular con limpieza y claridad, tener un exacto conocimiento de la prosodia musical, y poseer un órgano flexible.

**DECRESCENDO:** Esta palabra italiana escrita entera ó abreviada debajo de una serie de notas indica que se ha de disminuir gradualmente el sonido. Esto se hace principiando con un sonido fuerte, y conducirle insensiblemente hasta que llegue á ser débil. La palabra *decrecendo* se suple tambien poniendo este signo  $\rightrightarrows$  cuya figura ya indica la disminucion, que se ha de dar al sonido.

**DESDITONO:** Intervalo de música que es una tercera menor en la razon de 6 á 5.

**DESAFINAR:** Lo mismo que *desentonar*. V.

**DESCENDER:** Es en música sucederse los sonidos de una voz ó ins-

trumento desde los agudos á los graves. Es lo inverso de ascender.

**DESENTONAR:** Es no dar la entonacion que corresponde á las notas, ó bien ajustarse mal un instrumento ó una voz á las demas que acompañan, haciendo los intervalos mayores ó menores de lo que deben ser.

**DESLIGADOS (sonidos):** Se llaman dos sonidos, que se suceden uno á otro, haciendo en cada uno una articulacion en la garganta sin ninguna trabazon entre ellos, y lo mismo decimos de la voz que de los instrumentos, cuyo proceder es el mismo. Los sonidos desligados se espresan con dos signos. Consiste el uno en poner encima de las notas unas rayitas perpendiculares, y el otro en poner encima puntos redondos. En el primer caso quiere decir que los sonidos se han de ejecutar con la mayor ligereza posible, y el segundo espresa que los sonidos se han de desligar con cierta pesadéz. En italiano se espresa con la palabra *staccato*, ó digamos picado.

**DESTEMPLAR:** Lo mismo que desafinar.

**DIACOMÁTICO:** Nombre que dió M. Serre á un cuarto género de música, que consiste en ciertas transiciones armónicas, por las cuales la misma nota, quedando en apariencia en un mismo sonido desciende de una coma al pasar de un acorde á otro. Por mas ingenioso que sea este descubrimiento, no siendo apreciable sino por las leyes de la acústica, é inapreciable en la práctica, dejo de esplicar su mecanismo por evitar prolijidad, dejando para los curiosos el enterarse de él en el libro del autor.

**DIACORDIO:** Instrumento que usaron los antiguos y en especial los Ejipticos el cual solo tenia dos cuerdas. Tenia la forma de un Laud acha-

tado, con un mango largo.

**DIACÚSTICA:** Es la investigacion de las propiedades del sonido reflejado, pasando á través de diferentes intermedios, unos mas densos y otros mas raros. Como los rayos visuales se dirijen con mas facilidad que los sonidos, así es que las esperiencias sobre la *diacústica* son mucho mas dificiles que las de la *Dioptrica*.

**DIACHISMO:** En la música antigua era un intervalo que era la mitad de un semitono menor.

**DIAFONIA:** Nombre que dieron los Griegos á todo intervalo ó acorde disonante, por que ambos sonidos se chocan mutuamente, se dividen, y hacen sentir con desagrado su diferencia. La *Diasonia* es todo lo contrario de la *disonia*. Lo que en el dia entendemos por las palabras consonante y disonante es distinto de la idea que los Griegos tenian de ellas. Dióse tambien en otro tiempo el nombre de *Diasonia*, á lo que se llamó despues *Di canto*. V.

**DIAGRAMA:** En la música antigua de los Griegos era la tabla ó modelo que presentaba á la vista la estension general de todos los sonidos de un sistema, ó lo que en el dia llamamos *Gama* ó *Escala*.

**DIALOGO:** Es una composicion musical á dos voces ó á dos instrumentos á lo menos, que respandan alternativamente con la misma melodia ó canto, y con la misma ó diferente modulacion. Muchas de las escenas de Opera son dialogos en este sentido, y en especial los Duos. Siendo como es interesante el saber dialogar, esplicaremos esta doctrina con alguna estension.

Cuatro son los modos de dialogar la melodia; el 1.º es, ejecutando alternativamente periodos enteros: 2.º



distribuyendo las frases y periodos entre las diferentes voces que deben ejecutar la melodía: 3.º dialogando con solo conceptos, esto es con cortas imitaciones: 4.º principiando la frase una voz, y terminándola otra. El primer modo es el mas facil, pero se ha de procurar que los periodos sean cortos, para que el diálogo no sea débil y canse. El segundo modo es el mas interesante, arreglando el ritmo de manera que las frases segundas tengan el mismo número de compases. La *suposición* tiene lugar muchas veces en los diálogos. Llamamos *suposición* cuando una frase principia en el mismo compas y bajo la nota final de la frase precedente, en cuyo caso dicho compas se cuenta por dos en las leyes del ritmo. La nota con que concluye una frase, y la en que principia la otra ha de formar uno de los intervalos siguientes: 8.ª, 6.ª mayor ó menor, 3.ª mayor ó menor 5.ª justa y unisono.

Llámasse frase *primera* á la que principia el diálogo, y frase *segunda* á la que responde. En un Duo hay regularmente muchas frases primeras y segundas; la primera indica el ritmo que la segunda debe seguir. La frase segunda puede ser: 1.º una simple repetición de la primera, con alguna pequeña variación en octava ó con alguna apoyadura: 2.º otra frase que nada tenga de comun con la primera, sino en el ritmo; pero en este caso pueden las segundas frases tener otro carácter que las primeras, distinto movimiento, y aun hacer contraste con las primeras. Hay casos en que este contraste es de absoluta necesidad, pues no seria natural que una misma voz pasase de repente de la alegría á la tristeza, y puede suceder que dialoguen dos personas en

opuestos sentimientos, y en caracteres diferentes; y una melodía dialogada por este estilo es á veces muy agradable y produce un maravilloso efecto, y en especial si está colocada oportunamente. En la música dramática sucede muy á menudo el tener que dialogar con sentimientos opuestos.

Cuanto se ha dicho sobre el diálogo en la melodía es aplicable, no solo al Duo, sino tambien al terceto, cuarteto y á toda pieza de música en que se enuncian las frases melódicas en las diferentes partes que deben ejecutarlas.

**DIAPASON:** Los Griegos llamaron así el intervalo de la octava. Tambien se servian de este nombre cuando querian designar un intervalo mayor que la Octava; así á la undécima llamaban *diapason cum diatessaron*; la duodécima, *diapason cum diapente*; la doble octava *disdiapason*. Los fabricantes de instrumentos llaman *diapason* á las tablas en que se hallan señaladas las medidas de los instrumentos y de todas sus partes.

Llámasse tambien *diapason* la conveniente extensión de las voces ó de los instrumentos; así es que cuando una voz se esfuerza y sale de los límites de su natural extensión se dice, que sale del *diapason*, y lo mismo de un instrumento que da un sonido demasiado alto ó bajo de sus naturales límites.

Dáse tambien el nombre de *diapason* al *Corista*. V.

**DIAPENTE:** Nombre que dieron los Griegos al intervalo que en el día se llama quinta, y otros dominante, que es la segunda de las consonancias. Algunas veces llamaron tambien á la quinta *Dioxie*. En el idioma del canto llano todavia llámase *diapente* á la quinta.

**DIAPTOSIS:** En el canto llano es una especie de *Perielesis*, ó paso que se hace sobre la última nota del canto por lo regular despues de un intervalo ascendiente: entonces para asegurarse de la exactitud de este final se le señala dos veces, separando esta repetición por una tercera nota que descende de un grado como si fuera nota sensible v. gr. *do, si, do = mi, re, mi*.

**DIATEMA:** Llamaron los antiguos al intervalo simple por oposición al intervalo compuesto al que daban el nombre de *sistema*.

**DIATESSARON:** Nombre que dieron los Griegos al intervalo de música que en el día llamamos *cuarta*, que es la tercera en el orden de las consonancias. En el canto llano todavia se usa llamar *Diatessaron* á la cuarta.

**DIATÓNICO:** Es un género de música cuya escala procedé por tonos y semitonos mayores, que es su división natural, esto es aquel, cuyo menor intervalo es un grado conjunto, aun cuando puede proceder tambien por otros mayores, con tal que se tomen sobre los grados de la escala diatónica. Es el género que actualmente se emplea con mas frecuencia.

El género diatónico de los Griegos tenia su origen de las tres reglas principales que habian establecido para el acorde de los tetracordios. Este género se dividia en muchas especies, segun las diferentes relaciones en que se podia dividir el intervalo que lo determinaba: pues este intervalo no podia aproximarse mas allá de un cierto punto sin mudar de género. A estas diferentes especies de un mismo género las llama Tolomeo *chroas*, esto es colores, el cual los distinguia en seis; pero la única que se usaba en la práctica era la que se llamaba *Diatónica*.

*Ditónica*, cuyo tetracordio se componia de un semitono débil y dos tonos mayores. Aristógenes divide este mismo género en dos especies solamente, á saber en *Diatónico mol.* y en *Sitónico* ó duro. Este último es el mismo que el Diatónico del Tolomeo.

El género Diatónico moderno es sin contradicción el mas natural de los tres, pues es el único que puede emplearse sin variar de tono ó escala, es de mas facil entonación que en los otros dos géneros *crómico* y *enarmónico*, y con el se inventan y componen las mas bellas canturias, y las combinaciones armónicas mas dulces. En la palabra *Escala* nos estenderemos mas.

**DIATONO:** Esta palabra se aplica á dos cosas distintas: la primera y mas general es el descanso que hace la voz sobre una vocal, apoyándose con mas fuerza en ella, que en las demas que componen la misma palabra: la segunda se refiere á una especie de modulacion ó inflexion de la voz, que se usa en el canto eclesiástico.

**DIAULA:** Especie de flauta doble, usada en la antigüedad, llamada así por oposición á la flauta simple llamada *monáula*. De la doble hicieron mucho uso en el Teatro.

**DIAULIA:** Sucedia antiguamente en los Teatros que cuando todos los actores callaban, solo se oia una flauta, que tocaba en lo interior una clase de música llamada *Diaulia*, quiza por que se ejecutaba con una flauta doble llamada *Diaula*. V.

**DIAZEUXIS:** Esta palabra significa división ó separación. En la música griega se llamaba el tono que separaba dos tetracordios disyuntos, y que añadido al uno de los dos formaba el diapente. El *Diazeuxis* se encontraba algunas veces entre la mese, y la pa-

raiese, esto es entre el sonido mas agudo del segundo tetracordio, y el mas grave del tercero.

**DIEZEUGMENON:** Nombre que daban los Griegos á su tercer tetracordio, cuando era disyunto del segundo.

**DIESIS:** Lo mismo que sostenido, que es como comunmente se dice en el dia.

**DIFERENCIAS:** Se dió antiguamente este nombre á lo que en el dia se llama *variaciones*. V.

**DIGITACION:** Nombre tomado del frances *doigter*, que significa el arte de mover los dedos de un modo metódico y conveniente para ejecutar sobre un instrumento todos los pasos que puedan ocurrir en un trozo de música. Es palabra adoptada modernamente.

**DILETTANTE:** Palabra italiana, que significa lo mismo que aficionado á un arte.

**DIMENSIONES MUSICALES Ó SEA DISCURSO MUSICAL:** Este discurso lo mismo que el gramatical y oratorio se compone de diferentes dimensiones, y de mas ó menos periodos. Los compositores de música se guiaron en un principio por su propio instinto, ó quiza capricho, y la esperiencia les hizo desechar unas y adoptar otras, segun que su simetria se adoptaba mejor al gusto de todos. Aunque es difícil y casi imposible dar preceptos fijos para las dimensiones musicales, pues que cada compositor adopta las que le parecen mas propias para su fin, no obstante hay dimensiones sancionadas por el gusto universal, que es bueno conocer, sin perjuicio de que el genio, la inspiracion, y el asunto sobre que se compone, pueda alterarlas, modificarlas, y aun despreciarlas si se quiere. Hablaremos pues de las dimensiones musicales, y de algunas com-

binaciones de ellas que es necesario saber, para que los principiantes en la composicion puedan guiarse, y sepan variar y alargar un motivo con arte y con gusto.

El Sr. Antonio Reicha en su tratado de la melodia divide las dimensiones de las melodias en cuatro clases, á saber en *pequeña dimension binaria*; en *pequeña dimension ternaria* ó *dimension de Rondó*; en *grande dimension binaria*, y en *grande dimension ternaria*. La pequeña dimension *binaria* se compone de dos periodos principales, y es la que en general se emplea en las canciones, romances, temas de variaciones etc. La pequeña dimension *ternaria* es la que se compone de tres periodos principales, de los cuales el tercero es una repeticion del primero, como sucede en los cortos Rondós. La grande dimension *binaria* se compone de muchos periodos divididos en dos partes principales, y la grande dimension *ternaria* se compone tambien de muchos periodos divididos en tres partes. Como en estas dimensiones se componen las mas hermosas é interesantes melodias, pondremos el modo de arreglarlas, segun la doctrina del espresado Autor.

En la grande dimension *binaria*, la primera parte es la esposicion de las ideas musicales, y puede constar de dos, tres, ó mas periodos: La segunda parte, que es como la esplicacion de aquella esposicion, debe tener mayor número de periodos, y por regla general debe ser mas larga que la primera. Si la pieza está en tono mayor, la primera parte debe terminar en el tono de la quinta superior ó inferior bien marcado, en términos que el oido reciba la impresion del tono de la 5.<sup>a</sup> por su tónica. No ha de modularse mucho en

esta parte, primero, para no cubrir demasiado el tono en que principia, y si se quiere modular en otro tono, debe ser de paso, de forma que el oido no pierda la impresion del tono de la pieza; segundo, para no ir contra las reglas de la esposicion, que exige melodias francas, y no forzadas.

Algunas veces se ha intentado hacer acabar la primera parte de una grande dimension *binaria* en un tono diferente del de la quinta, pero se ha observado, que el oido no lo aprobaba, y la razon es, por que no hay escala tan homogénea con la del tono primitivo como la de su quinta, y ademas ninguna necesidad hay de salir del tono. Las modulaciones no son sino un medio de variar la escala, y quitar la monotonia de los sonidos y de las cadencias, que produciria necesariamente en una larga melodia. Por esta razon es bueno variar de escala de vez en cuando, si la pieza de música tiene cierta estension, y por lo mismo tambien la terminacion de la primera parte conviene que sea en otro tono, por que la segunda ha de concluir con el que empezó. Y como para variar los sonidos, el oido adopta con preferencia la escala mas homogénea al tono principal, y no haya otra que se hermane mas que el de su quinta, de ahí resulta la preferencia que se le dá sobre las otras.

La segunda parte debe terminar en la escala en que principió. Si la melodia está en tono menor, la primera parte debe terminar en la quinta ó en la tercera mayor. Puede algunas veces acabar en tono mayor pero es una licencia de que no debe abusarse, por que en esta terminacion se falta á la unidad y caracter de la pieza, pues que un tono menor, y el mismo tono mayor no son

relativos ni homogéneos.

La grande dimension *binaria* es propia para las grandes arias, y para las de fuerza ó *bravura*, y en la música instrumental para las primeras piezas de las sonatas, duetos, trios, cuartetos, introducciones y sinfonias. Cuando se componen melodias en esta dimension para instrumentos, unas veces se repite la primera parte y otras la segunda. El Autor analiza en seguida algunas arias de Mozart, Cimarosa, de Sacchini escritas en esta grande dimension binaria, que el joven compositor podrá estudiar, pero mas particularmente podrá introducirse en las piezas que los modernos maestros Rossini, Bellini, Mercadante, Paccini y otros han empleado en muchas de sus arias y cavatinas. en cuyas composiciones encontrará el estudioso patrones para todo género de dimensiones, tanto en las sinfonias é introducciones como en la parte vocal.

La grande dimension *ternaria* se compone de tres partes, cada una de las cuales contiene muchos periodos. Esta dimension es en grande lo que la de Rondó es en pequeño. Se emplea de dos maneras: la 1.<sup>a</sup> sin variacion de movimiento en el compas, finalizando la primera parte en el mismo tono que empieza, la segunda en un tono relativo, y la tercera volviendo á repetir la primera. 2.<sup>a</sup> Alternando el movimiento, y muchas veces tambien el compas. Esta sigue el mismo plan que la anterior, pero con la diferencia de que, si la primera parte tiene un movimiento vivo, como *allegro presto* &c. y por consiguiente tambien la tercera, en la segunda se usa de un movimiento lento ó moderado como *Andante*, *Adagio*, *Largo*; y por el contrario, si la primera part

tiene un movimiento moderado ó lento, y por consiguiente la tercera, la segunda lo debe tener vivo, ó acelerado.

Esta forma ternaria estuvo muy en boga en tiempo de *Jomelli*, *Hoendel*, *Hasse* & *Gluck* compuso muchas arias en esta dimension, como puede verse en sus obras. El abuso llegó hasta tal punto, que apenas se componia una grande aria en diferente forma. Esto fué causa de que envejeciese, y de que de muchos años á esta parte solo se haga uso de la grande dimension *binaria*. La ternaria tenia en efecto dos inconvenientes; el primero, que era preciso oír dos veces la primera parte toda entera, y sin modificación alguna, la cual á veces era larguísima: segundo, que se alteraba inútilmente el movimiento del aria, y la pieza de música presentaba dos diferentes aspectos, los cuales debian ser contrarios á la unidad de su carácter.

No obstante no debe escluirse del todo esta dimension, pero para evitar los defectos, que hemos apuntado mas arriba, es menester tejirla del modo siguiente: 1.º haciendo la primera parte muy larga, y terminándola en el mismo tono que la pieza comenzó: 2.º haciendo la segunda parte en el tono de la 5.ª, ó recorriendo algunos relativos: 3.º haciendo algunas modificaciones ó ligeras variaciones en la repetición de la primera parte para darle mas interés, terminando con una *coda*, que no tiene la primera parte.

Ademas de las cuatro dimensiones cardinales de que hemos hablado, hay otras derivadas, que sirven para las Variaciones, Rondós, Preludios, Minués, y otras piezas que se componen, mezclando en ellas las dimen-

siones ya esplicadas. Veamos como el autor de composicion M. Colet enseña estas dimensiones. Principiaremos por la dimension de Rondó, ó sea la dimension de repetición.

#### 1.ª Parte.

1.º motivo en *Do* mayor, suponemos. Debe ser algo largo, y se construye con réplicas ó sin ellas. Principia y acaba en *Do* mayor.

ENLACE: Se introducen nuevas ideas en *Sol* mayor ó en *La* menor con algunas modulaciones, pero finalizando en *Sol* mayor.

Recapitulacion del 1.º motivo en *Do* mayor. Se compone sin réplica, y acortándolo si es muy largo. Debe acabar en *Do* mayor.

#### 2.ª Parte.

Enlace en *Fa* mayor. Se van introduciendo nuevas ideas que acaban por la 5.ª primitiva *Sol*: Se ha de evitar el tono de *Do* mayor.

Recapitulacion del primer motivo en *Do* mayor. Repitese otra vez el primer motivo cercenado, y concluye en *Do* mayor.

Enlace en *Do* menor: Introducen-se nuevas ideas, evitando el modular en los tonos que se han empleado ya, y se finaliza en la 5.ª *Sol*.

#### 3.ª Parte.

Recapitulacion del primer motivo en *Do* mayor. Puede el motivo reproducirse enteramente sin repetición, y ha de concluir en *Do* mayor.

Enlace en *Do* mayor: Vuelven á reproducirse todas las ideas ya empleadas, teniendo cuidado de elegir las mas hermosas, en las cuales ha de

predominar el tono de *Do* mayor.

CODA: En *Do* mayor, procurando que sea interesante. Se pueden introducir en ella una ó dos ideas nuevas, ó repetir las mejores que se han oído ya.

Si se escoje un tono menor, v. gr. en *Do* menor la primera parte será. El primer motivo en *Do* menor — Su enlace en *Mi* mayor, y la recapitulacion en *Do* menor.

En la segunda parte del enlace en *Do* menor, la recapitulacion del primer motivo en *La* mayor, y el segundo enlace en *Sol* mayor.

En la tercera parte la recapitulacion del primer motivo en *Do* menor; el enlace y la *Coda* en *Do* mayor.

Este corte ó dimension conviene á los Rondós que se encuentran en las sinfonias, en los cuartetos &. Puede abreviarse omitiendo el primer enlace de la segunda parte.

La segunda dimension derivada es la del *Minué*. He aqui el corte que se le acostumbra á dar.

#### 1.ª Parte.

1.º Período en *Do* mayor, por ejemplo, con repetición.

2.º Período en *Sol* mayor, con repetición.

3.º Período, recapitulacion del primero sin repetición.

#### 2.ª Parte.

Esta parte se llama el *trío* del *Minué*. Se escriba con el tono de *Sol* mayor, ó de *Fa* mayor, ó de *La* menor, ó de *Do* menor. Se compone tambien de tres períodos, que finalizan ordinariamente en el tono de la 5.ª del tono primitivo.

#### 3.ª Parte.

En esta se toma toda la primera parte sin repeticiones en el mismo tono de *Do* mayor. Algunas veces se ensanchan en esta parte las ideas.

Si el tono en que principia es menor, v. gr. *Do* menor, la 1.ª parte seguirá en este tono la misma regla que en la primera parte en tono mayor, con las variaciones relativas que en aquellas.

La 2.ª parte se podrá tejer, girando sobre uno de los tonos siguientes; á saber *Do* mayor, *Mi* mayor, *Fa* mayor ó *Sol* menor.

La 3.ª parte sigue el orden de la tercera parte en mayor, concluyendo por consecuencia en *Do* menor, y raras veces en mayor.

El carácter particular del *Minué* es la ligereza y la simetria en las ideas, la vivacidad del movimiento y la regularidad de sus cortes.

Hácese algunas veces trozos de música de una grande estension que por el movimiento se parecen al *Minué*, pero no deben confundirse con este, pues que estos trozos pertenecen á uno de los tres primeros cortes, y sirven para variar las diferentes partes de un cuarteto ó de una sinfonia.

La tercera dimension derivada es la de las Variaciones. He aqui su estructura.

#### 1.ª Parte.

Motivo ó tema principal con uno ó dos períodos, finalizando en el tono en que principió. Hácese tres variaciones, de las cuales la primera debe ser sencilla, y las otras dos pueden modular en uno de los tonos relativos.

## 2.ª Parte.

Se hace en ella un Episodio, en el cual se modula arbitrariamente, y algunas veces se muda de compas. Se introducen tambien algunas ideas nuevas. Esta parte debe constar de 30 á 40 compases, y sirve para hacer descansar el motivo principal.

## 3.ª Parte.

Se hacen tambien tres variaciones del motivo principal, en las cuales se puede modular en los tonos relativos. Algunas veces en lugar de la última variacion se inventa una *coda*, en la cual se estiende el motivo principal, modulando pasajeramente en tonos lejanos, que no se han oido todavia en la pieza. Tambien se muda á veces de compas.

Tambien se hacen variaciones con dos motivos ó temas. En este caso ambos han de tener una misma tónica, v. gr. *Do* mayor, *Do* menor. Estas variaciones se hacen primero con el primer motivo, y luego con el segundo. En la segunda parte se inventa un episodio de 30 á 40 compases con ideas nuevas, para dejar en descanso á los Temas, y en la tercera parte se hacen tambien tres variaciones alternando los motivos. Despues se inventa una *Coda* estendiendo el principio del motivo mayor, finalizando siempre en mayor.

Siendo el motivo ó tema el fundamento principal de las variaciones, importa mucho escojer un canto, que sea susceptible de mucho desarrollo. Algunas variaciones van precedidas de una introduccion antes del tema.

Es tambien necesario que el canto que se invente sea en un movimien-

to lento, á fin de que se pueda variar con toda suerte de valores en las notas. Esto puede hacerse de cuatro maneras: 1.º floreando el motivo con notas accidentales, sin mudar la armonía; 2.º Variando los acompañamientos sin mudar el canto; 3.º Mudando los acordes; y 4.º Variando el canto, los acordes y los acompañamientos.

La tercera dimension es arbitraria, y es la que sirve para los preludios y las fantasías. El preludio es una especie de imitacion continua, hecha con un solo tema ó motivo, que va pasando de un instrumento á otro, modulando con mucha frecuencia. Tanto el canto como la armonía deben ser interesantes, de otra manera la reproduccion seria fastidiosa y cansaria. Termina generalmente en el tono en que principiò el motivo.

La cuarta dimension derivada es la libre. En esta todo depende de la inspiracion, del sentimiento, ó del capricho. No tiene plan regular, se modula arbitrariamente; se inventan cuantos cantos se quiere, y se alargan y se comentan á voluntad, pero se finalizan regularmente en el tono primitivo. Esta dimension conviene á todos los géneros de música.

En cuanto á las dimensiones para la música vocal, no se pueden dar reglas fijas; pues dependen de la letra que se pone en música, pero muchas piezas se encuentran escritas en una de las dimensiones de que hemos hablado, y por lo tanto considero superfluo el explicarla, mayormente teniendo tantos modelos en los maestros de mas nota para cuantos casos le puedan sobrevenir al joven compositor. Que los estudie, y encontrará una mina rica que esplotar.

**DIMINUENDO:** Palabra italiana que

indica, que las notas bajo de las cuales se escribe, han de ir disminuyendo poco á poco de fuerza. Regularmente se escribe en abreviatura.

**DIMINUTO:** Se llama un intervalo justo del cual se ha rebajado un semitono; así *Do, Sol*  $\flat$  es una quinta diminuta, por que de la 5.ª justa *Do Sol* se ha rebajado un semitono con el bemol puesto en *Sol*. Tambien se verifica cuando la nota inferior del intervalo sube de un semitono; así *Do*  $\sharp$  *Sol* natural es tambien intervalo diminuto.

Se llama acorde diminuto aquel en que la quinta forma un intervalo diminuto con la nota fundamental; así el acorde *Do, Mi*  $\flat$  *Sol*  $\flat$  y *Si, Re, Fa* son acordes diminutos por que lo es su quinta, y así de los demas.

**DIÓXIA:** Nombre que los antiguos dieron algunas veces á la consonancia de la 5.ª, pero mas comunmente la llamaron *Diapenta* V.

**DIRECTO:** Se llama el intervalo que forma una nota armónica con cualquiera otra que sea fundamental. Así la tercera mayor, la quinta y la octava son, hablando en rigor, los solos intervalos directos sobre la fundamental *Do*. Empero por estension lo son todos los intervalos, tanto consonantes, como disonantes, que hacen todas las partes con el sonido fundamental, que es mas grave que aquellas. Veamos con ejemplos lo que es intervalo directo. *Do, mi* es un intervalo directo de tercera, pero si estos dos sonidos se invierten poniendo *Mi, Do* este intervalo es inverso del primero, y así de los demas intervalos recibidos en la armonía.

Se llama tambien *directo* el acorde, cuyas partes van de lo grave al agudo sobre un sonido fundamental; así el acorde *Do, Mi, Sol*, es directo, pe-

ro tocadas sus notas en el mismo acorde v. gr. *Mi, Sol Do*, ó *Sol, Do, Mi* es inverso. V. *inversion*. Lo mismo sucede en los acordes disonantes.

Movimiento *directo* es cuando dos ó mas partes suben ó bajan juntas, pero mas comunmente se llama *semejante*.

**DIRECTOR DE MÚSICA:** Llámase en sentido general á todo profesor que se halla al frente de una orquesta (Director de orquesta) de una música militar (Músico mayor) de un cuerpo de coristas (Director de los Coros), de un Teatro (Maestro Director) de un Conservatorio ó Colegio, y de la música de las Catedrales (Maestro de capilla). Todos estos, cada uno en su clase, dirigen la ejecucion de una música, del conjunto de voces é instrumentos, ó de instrumentos solos. Apuntaremos algunas de las cualidades que han de adornar á un buen director de orquesta, segun doctrina de M. Fetis.

Ante todo debe tener conocimiento de la particion de la obra que se ha de ejecutar, y estudiarla en sus detalles antes de principiar los ensayos, y si fuera posible conferenciar con el autor, y tomar sus consejos sobre las miras que tuvo en la redaccion de su obra. A la primera lectura debe limitarse el Director á indicar el movimiento con precision, y á llevar el compas con firmeza, dejando en lo demas á los artistas entregados á sí mismos, para que tomen conocimiento de la música que han de efectuar, no interrumpiendo la ejecucion por ligeras alteraciones, que no pueden indicarse sino de un modo imperfecto en un primer ensayo. Si se trata de una ópera, de un oratorio, ó de una grande pieza para Iglesia, puede hacerse la lectura entera en una sola sesion, y aplazar la segunda para otra,

pero si la obra es de menor dimension, podrá ensayarse un momento antes. El segundo ensayo debe emplearse en corregir las faltas de copia, siendo importante fijarse en todas aquellas que pueden existir en las partes, á fin de no verse interrumpida la ejecucion en los otros ensayos por cosas semejantes. En este segundo ensayo debe probar el Director que tiene mucha finura de oido, para no dejar pasar nada que sea dudoso. Muchas faltas de ejecucion se atribuyen á faltas de copia, y para dejar esto en claro debe detenerse á la menor duda que resulte sobre una nota, ó sobre un paso cualquiera para verificar el hecho. Las faltas no deben corregirse inmediatamente, pero debe tomarse una nota exacta, y hacer todas las correcciones antes del tercer ensayo.

Terminados todos los preliminares, de que acabamos de hablar, los ensayos siguientes han de tener por objeto espresar el pensamiento del autor con todas las gradaciones ó matices, que pueden hacer resaltar sus bellezas. Estas debe indicárselas el Director de la orquesta con precision desde el primer momento, en que se ocupe de este objeto esencial, y no dejar pasar nada que sea imperfecto. Su firmeza respecto á esto debe ser inflexible, y su constancia en marchar hácia la perfeccion no debe desmentirse jamas, pues este es el solo medio de llegar pronto al término, sin hacer mas que los ensayos necesarios. Hasta estar seguro, de que las partes de canto y coros saben bien sus papeles, no debe el Director hacer ensayo alguno. Siguiendo el mismo la participacion, puede, con una mirada anticipada, indicar á una voz ó instrumento el momento de la entrada de un paso, y aun de una sola nota de

alguna importancia. De este modo evitará, que los músicos, distraidos acaso, y equivocando la espera de los compases, no entren á su debido tiempo, y acostumbrados los artistas á tener la vista fija en el Director, no darán lugar, á que por su negligencia se pierda nada en la ejecucion.

El arte de dirigir bien no es otro que el de comunicar las impresiones que el Director debe experimentar, por que si el no es sensible á las bellezas de la música, sea la que quiera su esperiencia, no será sino un mal director. Estas impresiones no pueden comprenderse sino por signos exteriores, y así, si él dirige con el Violin, tendrá menos accion sobre la orquesta, que si lo hace con la varita del compas, á no ser que resuelva servirse de su arco en lugar de ella, en cuyo caso está por demas el violin en sus manos. Ademas el arco es menos á propósito que la varita de compas para indicar los tiempos con precision, por que por su ligereza recibe ciertos movimientos vibratorios que perjudican á la energia de la impulsión. La varita tiene la ventaja de decidir mejor los movimientos, y al mismo tiempo el de facilitar la indicacion del caracter de la ejecucion. El *staccato* se marca con movimientos pequeños y decididos; el *forte* estenso y brillante, por grandes movimientos enérgicos; el *rinforzando* por una inflexion que indica el efecto á la vista de los músicos; el *crescendo* por un aumento progresivo de los movimientos. A estas indicaciones materiales se une la espresion de la fisonomia del Director, que no puede menos de estar marcada de un caracter de entusiasmo, que no deja de hacer su efecto, y que reclama la atencion.

Si un Director de orquesta tuvie-

se siempre bajo su direccion artistas de talento, su encargo seria facil, pero la mayor parte de los que componen las orquestas son, ó poco hábiles, ó indiferentes á las bellezas del arte, y sin embargo tal es el poder de un Director, penetrado del ejercicio de sus funciones, que se les ha visto algunas veces llegar á ejecutar piezas de música de una manera satisfactoria con músicos muy medianos, mientras otros no producian sino ejecuciones imperfectas con profesores de una habilidad conocida. Todo el efecto de una orquesta descansa sobre el alma de su Director, y sobre su esperiencia. Necesita animacion, y á la vez sangre fria: animacion, para comunicarla á los que ejecutan, y sangre fria, para no dejarse arrastrar de su entusiasmo, y para conservar el aplomo en el compas en el mayor calor de la ejecucion.

En los ensayos que deben seguir al primero, debe el Director indicar las gradaciones de la espresion, para evitar que se tomen costumbres contrarias, que despues habria que corregir con mas trabajo. Al mismo tiempo es preciso que haga comprender á los profesores, que los efectos de la música no deben dejar ninguna incertidumbre en el auditorio; que el *forte* debe espresarse con toda la fuerza posible, el *piano* con mucha dulzura, y que no debe haber mas medias tintas que las indicadas por los compositores. Las alocuciones del Director á los artistas producen en caso semejante muy buenos efectos, sobre todo cuando llevan el tono de la conviccion, no dejando de repetir las de cuando en cuando.

Un Director de orquesta necesita tener mucha firmeza de caracter. Durante los ensayos debe exigir de los ar-

tistas el silencio mas absoluto, prohibir toda observacion en contra de lo que el pida en la ejecucion, sin admitir escusa de las faltas, bajo el pretexto de dificultades excesivas, en fin no debe jamás comprometer su autoridad con decisiones falsas, sobre las cuales pueda verse obligado á desdecirse, y no debe escasear los elogios cuando son justos.

Cuanta mas exigencia manifieste el Director en los ensayos por todo aquello que pueda contribuir al buen efecto de la música, tanto mas indulgente debe ser con las faltas que se cometan durante la ejecucion, por temor de desanimar al dejar ver la mala impresion que le causan. Las faltas de ejecucion son entonces irreparables, y por lo tanto el Director debe prevenirlas, pero no hacerlas advertir como algunos tienen costumbre de hacerlo, y puede provenirlas sin hacer otra cosa que la de no dejar reposar la atencion de los profesores.

El ruido de la varita sobre el atril, ó del pie sobre el tablado es desagradable, y perturba el efecto de la música, y por tanto los directores deben abstenerse de hacerlo, y no indicar el compas sino con movimientos hechos en el aire; sin embargo si la orquesta se retardara ó se adelantara un solo golpe sobre el atril al primer tiempo del compas será suficiente para volverla al verdadero movimiento.

En los movimientos lentos, la simple division del compas en sus tiempos no es siempre suficiente al principio para indicar á los músicos lo que deben hacer, y en este caso es preciso que el Director haga entender las divisiones de este tiempo por medio de pequeños movimientos hechos con la varita, cuyo número debe regularse segun el caracter de la me-

dida. Asi pues en un compas de tres ó de cuatro tiempos, cada tiempo debe subdividirse en dos movimientos: en el compas de seis por ocho el valor de cada corchea se halla indicado, y así de los demas.

Cuando el movimiento debe acelerarse ó retardarse es necesario que el Director llame la atención de toda la orquesta, y que determine con mucha precisión desde los primeros tiempos, las variaciones del movimiento. Si la aceleración ó retardo son progresivos, debe redoblar la atención, y la mirada del Director debe recorrer incesantemente todos los puntos de su orquesta para escitarla ó contenerla.

**DISCANTO:** En la música antigua era una especie de contrapunto que cantaban las partes superiores sobre el bajo, ó sobre el tenor. Se dividía en primero y segundo discanto llamado modernamente 1.º y 2.º tiple ó soprano.—También llamaron discanto á lo que después se llamó contrapunto.

**DISCORDANCIA:** Es el efecto de sonidos mal combinados en la composición, ó de acordes mal enlazados, ó de desafinación de una ó mas partes, ya sean vocales ó instrumentales.

**DISCORDE:** Se dice de un instrumento que no está afinado con los demas, ó de una voz que cante con desafinación. Una entonación que no sea afinada produce un tono falso, y una serie de tonos falsos produce un canto discordante, y he aquí la diferencia que hay entre las palabras *falso* y *discorde*.

**DISCORDAR:** V. Discorde.

**DISCREPANCIA:** Desafinación entre las voces y los instrumentos.

**DISCURSO MUSICAL:** Es un cuadro mas ó menos grande, formado de una ó mas ideas musicales, mas ó menos estendidas para voces ó instrumentos,

ó para ambas cosas reunidas. Este discurso debe tener principio, medio y fin. El principio se llama *exordio* ó *expedición* de las ideas. Este principio debe ser claro, sencillo, elegante y correcto. En él se debe procurar cautivar la atención del auditorio, presentándole cantos nuevos melódicos y fáciles de retener. En el medio se inventa la intriga. En esta debe brillar el talento del compositor por medio de melodías ricas, de variedad en sus desarrollos, de imitaciones, y aun de cánones. En esta segunda parte del discurso cae muy bien el empleo del género fugado. En el fin se coloca el desenlace. Es la peroración del discurso musical. En él se reproducen de una manera abreviada la mayor parte de las primeras ideas. Es menester ser rápido, y desplegar todos los recursos de la instrumentación, y concluir con calor y entusiasmo, creando los mas sorprendentes efectos.

El discurso musical se compone de frases ó conceptos, de miembros y de períodos, todo dispuesto según las leyes del ritmo, de todo lo cual hablaremos en los artículos en que se expliquen aquellas palabras.

**DISDIAPASON.** Nombre que dieron los Griegos al intervalo que nosotros llamamos doble octava. El *diapason* es á corta diferencia la mayor extensión de sonidos que pueden recorrer las voces humanas sin forzarlas, y aun poquitas que les contienen con afinación y con fuerza suficiente: por esta razón los Griegos limitaron sus modos á esta extensión y le dieron el nombre de *sistema perfecto*.

**DISONANCIA:** Se llama un intervalo, ó un acorde no consonante. Esta definición á mi parecer es la mas corta, y la mas exacta. Rousseau en su Diccionario dice, que la disonancia es

todo sonido que unido á otro forma un acorde *desagradable al oído*. Perdonemos dicho autor, y todos cuantos le han seguido en esta definición, que no seamos de su parecer. Las disonancias no son desagradables en la música, al contrario, la que no las tuviera, sería muy chabacana. Verdad es que las disonancias tomadas aisladamente serian desagradables, y que un seguido de ellas serian poco gratas, pero como no es regular que se componga música de solas disonancias, en la composición unidas con arte á las consonancias hacen un maravilloso efecto. Si se dijera que la disonancia es un retardo de la consonancia, esto sería decir el efecto, pero no la causa. La disonancia pues es un intervalo que con otro es disonante. Estos intervalos son la 2.ª, la 7.ª, la 9.ª y todos los aumentados ó disminuidos.

Todas las disonancias recibidas en la música se pueden reducir á una á saber la 7.ª dominante; todas las demas son derivadas de esta, como iremos demostrando mas adelante. La 7.ª dominante *sol. si. re. fa.* es el mas dulce y agradable de todos los acordes disonantes, por que, componiéndose de notas diatónicas, es el mas natural. Esta es la que se llama 7.ª de primera especie. Seguiremos numerando las demas disonancias y las veremos derivadas todas de la 7.ª dominante.

La 7.ª de segunda especie se compone de un acorde menor con séptima menor, á saber: *Sol, Si b, Re, Fa* que según se ve, solo se diferencia de la 7.ª dominante en ser la primera tercera menor.

La 7.ª de tercera especie se compone de un acorde diminuto con séptima menor, á saber: *Sol, Si b, Re b, Fa*, cuya diferencia de la 7.ª domi-

nante es ser la 3.ª menor y la 5.ª diminuta.

La 7.ª de cuarta especie se compone de un acorde mayor con séptima mayor á saber: *Sol, Si, Re, Fa #* ó bien *Do, Mi, Sol, Si*, cuya diferencia de la séptima dominante consiste en ser la séptima mayor.

El acorde diminuto *si, re, fa* aun que es muy dulce es también disonante en razón de la 5.ª diminuta, como formando parte de la 7.ª dominante en la que se le ha suprimido la nota fundamental.

Hay otros acordes disonantes derivados de la 7.ª dominante que tan solo difieren de esta en la alteración de la 5.ª ya subiendo ya bajando un semitono, tales son el acorde mayor con 5.ª aumentada: *Do, Mi, Sol #* el de 7.ª dominante con 5.ª aumentada: *Sol, Si, Re #, Fa* el de séptima mayor con 5.ª aumentada: *Sol, Si, Re #, Fa #* el de novena mayor con 5.ª aumentada: *Sol, Fa, Si, Re #* La; y el de novena menor con 5.ª aumentada: *Sol, Si, Fa, Lab, Re #*.

Los acordes disonantes bajando un semitono la quinta son: El acorde mayor con 5.ª diminuta: *Do, Mi, Sol b*; el de 7.ª dominante con 5.ª diminuta: *Sol, Si, Re b, Fa*, y los de novena mayor y menor con quinta diminuta: *Sol, Reb, Fa, La, Si*; *Sol, Reb, Fa, Lab, Si*.

Todo acorde disonante debe resolverse por 4.ª superior ó por 5.ª inferior. Recordamos al Lector que una nota no es disonante sino cuando lo es con la nota fundamental del acorde, por lo tanto la nota disonante es la superior y no la fundamental.

Hemos dado noticia de todos los acordes disonantes recibidos en la armonía; resta ahora que digamos el modo de manejarlos. Y principiando por

la 7.<sup>a</sup> dominante diremos en primer lugar que este acorde disonante se puede preparar ó no, segun parezca, y resolverse bajando las notas superiores por grado conjunto; pero el bajo, como en todos los acordes disonantes, debe proceder por 4.<sup>a</sup> superior ó por 5.<sup>a</sup> inferior. En segundo lugar, que la nota 7.<sup>a</sup> no se debe duplicar, por que no hay sino un solo modo de resolverla, y que como característica del acorde no se debe suprimir jamas. En tercer lugar se ha de tener presente que siempre que en la inversion de este acorde se halle la 5.<sup>a</sup> justa en el bajo es menester prepararla y resolverla, y que esta inversion se ha de emplear raras veces, por que es muy poco armónica. En cuarto lugar debe saberse que en la resolucion de esta 7.<sup>a</sup> dominante no puede el bajo descender de tercera, encuéntrese en la parte que se quiera, por el mal efecto que resulta de las dos octavas seguidas por movimiento semejante. No obstante hay Maestros que lo han empleado entre una voz á solo, y una parte de la Orquesta, pero nunca con el bajo. Las acepciones de resolucion como poco armónicas no se emplean sino raras veces y con muchas precauciones.

Pida ahora el orden natural que hablemos de la disonancia de quinta diminuta. Esta sigue las reglas de la 7.<sup>a</sup> dominante en que se suprime la nota fundamental, de la cual se deriva, con las limitaciones siguientes: 4.<sup>a</sup> que en este acorde puede duplicarse la 7.<sup>a</sup> que en él resulta 5.<sup>a</sup>, haciéndola subir conjuntamente con una parte intermedia pero cuando se duplica entre el bajo y una parte alta se hace descender en la parte mas grave: 2.<sup>a</sup> Que todas las notas de es-

te acorde pueden subir por grados conjuntos, cuando el bajo va á pasar á la 3.<sup>a</sup> de la tónica: 3.<sup>a</sup> Que no se ha de confundir este acorde con el que se toma sobre el segundo grado de una escala menor: el primero se resuelve sobre la tónica, y este último sobre la 4.<sup>a</sup> superior *Mi, Sol ♯, Si*.

Como derivados tambien de la 7.<sup>a</sup> dominante hablaremos ahora de los acordes disonantes de novena mayor, *Sol, Si, Re, Fa, La*, y de novena menor *Sol, Si, Re, Fa, La b*.

La novena mayor se compone de la 7.<sup>a</sup> dominante de un tono mayor á la cual se añade una novena mayor. Esta debe hallarse á lo menos á distancia de la 9.<sup>a</sup> de la fundamental, y de 7.<sup>a</sup> de la tercera, y por la razon de que no se hallen tres notas de grado conjunto es inadmisibile la cuarta inversion. Este acorde de 9.<sup>a</sup>, lo mismo que el de 7.<sup>a</sup> dominante, resuelve naturalmente en el de la tónica, y puede usarse sin preparacion. La segunda inversion es poco usada por motivo de la 4.<sup>a</sup> justa que se hace con el bajo, y que ha de prepararse y resolverse cuando se emplea.

Ordinariamente se usa el acorde de 9.<sup>a</sup> suprimiendo la nota fundamental, pero en este caso no puede haber segunda inversion por que la 9.<sup>a</sup> no debe colocarse mas baja que la 3.<sup>a</sup>. La misma 9.<sup>a</sup> solo puede estar en el bajo preparada, y resuelta. Empleada sin su nota fundamental se parece á un acorde 7.<sup>o</sup> de tercera especie, y en este caso tiene la diferente resolucion. Vamos á compararle en ambos casos.

*Si, Re, Fa, La*, como novena sin la nota fundamental no se preparase resuelve sobre la tónica. debe co-

locarse la 9.<sup>a</sup> *La* mas alta que el *Si*, y por lo mismo no puede ponerse en el bajo: puede ser reemplazada por el *Sol*, y resulta un acorde de 7.<sup>a</sup> dominante.

El mismo acorde *Si, Re, Fa, La* en el tono de *La* menor, y como 7.<sup>a</sup> de 3.<sup>a</sup> especie es necesario; 4.<sup>o</sup> prepararlo: se resuelve sobre el acorde de la 5.<sup>a</sup> inferior. (Dominante). Su nota fundamental es *Si*; se ha de dar una serie de tres acordes lo menos: Todas sus notas se pueden colocar en el bajo: No puede trocarse el *La* con el *Sol*, por que se resentiria la armonia.

La novena menor *Sol, Si, Re, Fa, La b* se emplea casi siempre sin su nota fundamental, y en este caso toma el nombre *septima diminuta*. Aunque este acorde es mas propio para los tonos menores se usa tambien en los mayores. Cada nota de este acorde puede colocarse en el bajo: no tiene necesidad de ser preparado. Si se emplea como novena con todas sus cinco notas, la fundamental ha de estar en el bajo y la 9.<sup>a</sup> á esta distancia del bajo, pero no puede usarse sino en un tono menor.

Siguiendo ahora el orden de las disonancias hablaremos de la 7.<sup>a</sup> de segunda especie *Sol, Si, b Re, Fa*, que es un acorde menor con 7.<sup>a</sup> menor. En este acorde se ha de preparar y resolver la 7.<sup>a</sup> *Fa* bajando un grado. Tiene tres inversiones, en la 2.<sup>a</sup> se ha de preparar la 4.<sup>a</sup> que resulta con el bajo. Para su preparacion, resolucion y enlace léase lo que mas abajo diremos en orden á estas operaciones para los acordes disonantes.

Séptima de tercera especie es un acorde diminuto con 7.<sup>a</sup> menor *Sol, Si b, Re b, Fa*, ó tambien *Si, Re, Fa, La*. Este acorde sigue las mismas reglas que el de 7.<sup>a</sup> de 2.<sup>a</sup> especie en

su preparacion, resolucion, y enlace armónico.

La séptima de cuarta especie es un acorde mayor con 7.<sup>a</sup> mayor, v. gr. *Sol, Si, Re, Fa ♯* ó bien *Do, Mi, Sol, Si*. Esta séptima es la menos armónica de todas, y por lo mismo se usa mas raras veces. Se sigue las mismas reglas que en las anteriores, y nunca debe emplearse la 7.<sup>a</sup> sin preparacion.

Los acordes disonantes se mezclan con los consonantes para dar mas brillo é interes á estos últimos, y son como las sombras en la pintura, que hacen resaltar mas los objetos. En casos dados se puede hacer un seguido de acordes disonantes, teniendo cuidado de preparar la nota disonante en los acordes de las 7.<sup>as</sup> de 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> especie. Todo acorde disonante exige en su relacion que le siga otro, sobre el cual pueda recaer. Recordamos de que todo acorde disonante se resuelve por 4.<sup>a</sup> superior ó por 5.<sup>a</sup> inferior sobre un acorde consonante ó disonante de la misma escala, debiendo enlazarse por sus notas fundamentales.

Vamos á hablar ahora de los acordes disonantes que resultan de la alteracion ascendiente ó descendiente de la quinta por medio de un semitono. El primero es el acorde perfecto que se hace disonante subiendo la quinta un semitono. Este se emplea en la tónica ó dominante de un tono mayor. Aunque puede usarse sin preparacion, es mas armonioso el que vaya precedido del acorde sin alteracion. Puede tener lugar en sus dos inversiones, y su resolucion se hace sobre el acorde perfecto mayor de su 5.<sup>a</sup> inferior.

El segundo acorde, alterado subiendo, es el de 7.<sup>a</sup> dominante con

5.<sup>a</sup> aumentada *Sol, Si, Re #, Fa*. Esto se emplea con las mismas condiciones que el anterior. Se puede usar sin preparación: pero es mas armonioso que preceda la 5.<sup>a</sup> perfecta. Puede usarse en todas sus inversiones excepto en la 2.<sup>a</sup>, para evitar una tercera diminuta. Se resuelve sobre el acorde perfecto de su quinta inferior.

El tercer acorde alterado es el de novena mayor con quinta aumentada, el cual tiene poco uso, tanto con la nota fundamental como sin ella y lo mismo decimos del acorde alterado de novena menor y en especial por que se encuentra en él un intervalo inarmónico de *Si* sostenido y *Fa* natural.

Los acordes disonantes descendiendo la 5.<sup>a</sup> un semitono se toman sobre la tónica de un modo mayor ó sobre la dominante en ambos modos. La nota alterada debe resolverse descendiendo por grado conjunto. Téngase presente que se ha de disponer la armonia de modo que se haga uso de la 6.<sup>a</sup> aumentada en vez de la 3.<sup>a</sup> diminuta. Las consonancias deben prepararse y resolverse á fin de que causen una agradable sorpresa al tiempo que el compositor juzga conveniente su resolución: recurso grande que introduce novedad en las modulaciones y gratos giros armónicos.

Estas son las principales reglas para el manejo de las disonancias, aunque hay otras que deben tenerse presentes, se han de aprender en los tratados de composición, y no las apuntamos aqui por que con lo explicado nos parece lo bastante para un artículo de un Diccionario, que no es un tratado que lo haya de abrazar todo.

**DISONANTE.** Se llama un intervalo ó un acorde, que no es consonante.

**DISONAR:** Es formar sonidos disonantes, y tambien tocar ó cantar desahablemente produciendo intervalos incógnos y falsos.

**DISONO:** Es el acorde que no tiene relacion con el que le sigue segun las leyes de la armonia, y es tambien un intervalo reprobado por el oído y por las leyes de la melodia.

**DISYUNTO:** Llamaron los griegos á dos tetracordios que siguen inmediatamente, cuando la cuerda mas baja ó grave del agudo era un tono superior á la mas aguda del grave en vez de ser la misma.

En la música moderna se llaman disyuntos los intervalos que no se siguen inmediatamente en el orden de la escala sino que están separados por otro intervalo: v. gr. *Do, Mi, Sol, &*. Entonce los intervalos toman el nombre de la distancia que media entre ambos: así *Do, Mi* es un intervalo de 3.<sup>o</sup>, *Sol, Do* es un intervalo de 4.<sup>o</sup> &. y en este caso toman el nombre de intervalos disyuntos.

**DISYUNCION:** En la música antigua era el espacio que separaba la m. se de la param. se, ó en general era un tetracordio, que no era conjunto con el mas inmediato.

**DITIRAMBICO:** Llamaron los griegos á una cancion compuesta en honor del Dios Baco, la cual se cantaba por el modo Frigio, y tenia un sabor alegre, que inspiraba el Dios á que se consagraba.

**DITONO:** Entre los griegos era lo mismo que entre nosotros el intervalo de dos tonos ó de una tercera mayor.

**DITTANELASIS:** Nombre que dió á una especie de clave su inventor Muller, maquinista de Viena, quien lo dió á conocer en 1800. Este instrumento tenia dos teclados, cuyas cuer-

das estaban templadas á la octava una de otra, conteniendo ademas una lira con cuerdas de tripa.

**DIVERTIMENTO:** Es una pieza de música compuesta para uno ó mas instrumentos, que tienen carácter señalado, y sirve tan solo para entretenerse los aficionados á tocar.

**DIVISIÓ** ó **SIMPLEMENTE DIV:** Esta abreviatura puesta debajo de las partes de violines, flautas, clarinetes &. en que están escritas las notas con sus octavas quiere decir, que la ejecución de ellas debe dividirse en dos: esto es que una de las primeras partes ha de tocar las notas de la octava superior, y la otra las de la inferior. Cuando esta misma abreviatura se encuentra escrita en las partes de segundas Violines, y segundas Clarinetes quiere decir tambien que estos han de tocar una 3.<sup>a</sup> mas baja que los primeros.

**Do:** Silaba con la qual llamamos la primera nota de una escala mayor. Guido Aretino, que fué el primero que puso nombres silábicos á las notas, la llamó *ut* por ser la primera silaba del himno de San Juan de donde sacó dichos nombres silábicos, y así se dijo por muchisimos años hasta que un músico, que tuvo fama de sabio, llamado *Doni* adoptó la silaba *Do* en vez de la de *ut*, por ser su pronunciacion mas agradable y su terminacion mas sonora. Los Italianos, Españoles y Portugueses adoptaron desde luego esta variacion, pero los Alemanes, Franceses, é Ingleses han conservado la primitiva denominacion de *ut*.

**DOBLE:** Algunos llaman intervalos dobles á todas las notas mas agudas que la octava; así es que á la 9.<sup>a</sup> la denominan doble 2.<sup>a</sup> á la 10.<sup>a</sup> doble tercera y así de los demas. Hay tam-

bien quien da el nombre de intervalos dobles á los que se componen de dos intervalos iguales, v. gr. la 5.<sup>a</sup> diminuta que se compone de dos terceras menores.

**DOBLAR UN CANTO:** Es adicionar con otras notas un canto sencillo, variándole sin menoscabo de su melodia.

**DOBLE CUERDA:** Manejo del arco en los instrumentos que se tocan con él, por medio del cual se tocan dos cuerdas á la vez, produciendo dos distintos sonidos. Dáseles tambien el nombre de pasos *bicordatos* á los que se tocan de esta manera.

**DOBLE FUGA:** Se hace esta cuando, despues de una fuga anunciada, se introduce un tema para otra, con nueva frase. La doble fuga en este caso debe seguir la misma marcha de la primera y contener las mismas calidades que aquella. Cuando introduciendo mas partes se quiere que se cigan otras fugas diferentes, es menester observar, en cuanto sea posible, el hacerlas una tras otra pues de otra manera todo seria confusion.

**DOBLE OCTAVA:** Intervalo compuesto de dos octavas, al que llamamos tambien quinzena, y los Griegos *disdiapason*. V.

**DOBLE NOTA:** Nota que se dobla sobre dos cuerdas de un Violin Viola ó violoncelo. El modo de escribirla es poniendo en la nota dos ceclas una hacia arriba y la otra hacia abajo. En los instrumentos de viento, cuando están escritas á dos partes, la doble nota quiere decir que ambos instrumentos han de emitir el mismo sonido que señala la nota.

**DOBLE SOSTENIDO:** Es un signo que hace subir un semitono mas á la nota que ya es sostenida. Su figura es la de una cruz con cuatro puntos al rededor.



**DOBLE BEMOL:** La nota que se halla precedida de un doble bemol hace el efecto de bajarla un tono entero. El doble bemol se usa, mas para demostrar la relacion de un sonido con otro para la ortografia musical, que para ser colocado en la escritura, aunque tambien haya trozos de música en que se encuentra escrito el doble bemol.

**DOBLE TRINO:** El que se ejecuta con dos dedos á la vez sobre dos cuerdas del Piano, Violin etc. que esten en intervalo de 3.<sup>a</sup> ó 6.<sup>a</sup>.

**DOCENA:** Intervalo compuesto de doce sonidos diatónicos comprendidos los extremos. La docena es la 8.<sup>a</sup> de la quinta.

**DODECACORDIO:** Título que dió el músico Gloréau á un libro voluminoso de su composicion, en el cual añade cuatro tonos nuevos á los ocho que se usaban ya entonces en el canto llano. De estos tonos han quedado en uso en el dia algunos en el canto eclesiástico Romano.

**DOLCE:** Palabra italiana empleada para advertir, que es menester dar gracia al canto por medio de la modificacion del sonido, con lo que se consigue hacerle dulce y templado. Los Italianos escriben tambien *piano*, pero los puristas en música sostienen que las dos palabras *dolce* y *piano* no son sinónimas, y que es un abuso el emplearlas como tales. El *piano*, dicen, significa simplemente una moderacion ó disminucion de la fuerza del sonido, pero que el *dolce* quiere decir ademas, un modo de cantar ó tocar mas suave, mas dulce y mas ligado. Como cada uno puede considerar esta distincion mas ó menos exacta, la dejamos á la decision del que nos lea.

**DOLCEMENTE:** Es decir, un modo de espresar los sonidos con suavidad, blandura y gracia.

**DOMINANTE:** Se llama generalmente á la quinta nota de las que constituyen el acorde perfecto. Antiguamente se le daba el nombre de *quinta toni*. El nombre de *dominante* le ha sido dado sin duda por que, despues de la tónica, es la cuerda mas esencial, y por que constituye un acorde que no puede formar la *mediante* ó sea la tercera. Ademas hace parte de los dos acordes que mas ostensiblemente establecen el tono como en el tono de *Do, Do, Mi, Sol y Sol, Si, Re*.

M. Rameau llama *dominante* á toda nota que es generante de un acorde de 7.<sup>a</sup>, y á la que lleva el acorde sensible la da el nombre de *dominante-tónica*. Los músicos no han adoptado esta nomenclatura, y han continuado en llamar *dominante* á la 5.<sup>a</sup> de la tónica, y las llamadas *dominantes*, que llevan el acorde de 7.<sup>a</sup>, las han puesto el nombre de *fundamentales*, con lo cual creen explicarse mejor y con menos confusion.

**DÓRICO:** El modo Dórico era uno de los mas antiguos de la música de los Griegos, y el mas suave y mas grato de cuantos se llamaron despues auténticos. El carácter de este modo era sério y grave, pero de una gravedad templada, y por lo mismo era igualmente propio para la guerra que para ceremonias religiosas. Llamóse *Dórico* por que principió á usarse entre los pueblos Dóricos. Atribúyese la invencion á Tamiris natural de Tracia, el cual habiendo tenido la osadía de desafiar á las musas, y la desgracia de ser vencido por ellas, le privaron de la vista y se apoderaron de su lira.

**DOS POR CUATRO:** Es un compas de dos tiempos que contiene el valor de dos seminimas en cada compas, el cual se señala despues de la llave

con esta fórmula fraccionaria  $2/4$ .

**DRAMA LIRICO:** Lo mismo que *Opera*.

**DRAMÁTICA:** Epiteto que se dá á la música imitativa, propia para las piezas de teatro, llamadas tambien de ópera. Se dice tambien música lírica.

**DULZAINA:** Instrumento de aire especie de chirimia, aunque mas corta, y de una entonacion mas alta.

**DUO:** En general se dá este nombre á toda música á dos partes principales sean voces ó instrumentos, ya sea que canten juntos, ó una despues de otra en forma de diálogo, repitiendo la segunda lo que cantó la primera, bajo un mismo ritmo, y con idénticos ó diferentes sonidos.

La observancia de las reglas es mas severa en los *Duos*, que en la música á cuatro partes, pues en el se prohiben muchos intervalos y movimientos que se toleran en la armonía completa. La razon de esto es muy obvia, pues cuantas menos partes hay en la armonía mas difícil es ocultar las faltas que pueden deslizarse en ella.

Todos los intervalos usados pueden servir para los *Duos*, pero hay algunos que deben emplearse con preferencia á otros, y estos son los siguientes: 2.<sup>a</sup> mayor = 2.<sup>a</sup> aumentada = 3.<sup>a</sup> menor = 3.<sup>a</sup> mayor = 4.<sup>a</sup> aumentada = 5.<sup>a</sup> diminuta = 5.<sup>a</sup> justa = 6.<sup>a</sup> menor = 6.<sup>a</sup> mayor = 7.<sup>a</sup> diminuta = 7.<sup>a</sup> menor = 8.<sup>a</sup> y unisono. Con mayor restriccion se han de usar la 2.<sup>a</sup> menor = 4.<sup>a</sup> justa = 5.<sup>a</sup> aumentada = 6.<sup>a</sup> aumentada = 7.<sup>a</sup> mayor, por que producen un efecto demasiado duro cuando estan aisladas. El unisono y la 8.<sup>a</sup> no dan suficiente armonía, y por lo mismo no deben emplearse sino al principio ó al fin de una pieza de música. La 5.<sup>a</sup> jus-

ta hace muy buen efecto en la fórmula de la semicadencia, pero en otras ocasiones debe economizarse. Los intervalos mas usados son las 3.<sup>as</sup> y las 6.<sup>as</sup> mayores y menores.

La preparacion, percusion y resolucion de los intervalos disonantes se han de observar con todo rigor.

Cuando la parte inferior del *Duo* no está escrita para una voz ó instrumento grave pueden invertirse los acordes en la cadencia perfecta, ó en la semicadencia, y concluir las semicadencias en 3.<sup>as</sup> y 6.<sup>as</sup>, y las cadencias en 6.<sup>as</sup>, cuidando de que en el último acorde la tónica se halle en la parte superior: pero si el *Duo* se compone para una voz ó instrumento grave, es menester que los acordes se hallen en el orden directo y no inverso en las cadencias.

Dos terceras mayores seguidas por movimiento semejante producen muy mal efecto, pues entonces resulta que las dos partes cantan en dos tonos distintos, puesto que no puede hacerse un seguido de 3.<sup>as</sup> y 6.<sup>as</sup> de una misma naturaleza sin salir de tono.

En un *Duo*, cuya belleza depende enteramente de la armonía, debe usarse con preferencia, en cuanto se pueda, del movimiento contrario y hacerse pocas 3.<sup>as</sup> consecutivas, á menos que sean en un mismo acorde, y pertenezcan á una misma escala. En las cadencias puede usarse la 4.<sup>a</sup>, sin preparacion, pero fuera de este caso debe prepararse. La doctrina de no hacer dos 8.<sup>as</sup> y dos 5.<sup>as</sup> seguidas por movimiento semejante ha de observarse con todo rigor.

El *Duo* puede mirarse bajo de dos aspectos, á saber, ó como un canto distribuido en dos partes, ó como parte de la música imitativa ó teatral.

tales como son los de las escenas de ópera. Tanto en un caso como en otro, el *duo* es el que exige mas gusto, mejor eleccion, y es mas difícil de manejar sin salir de la unidad de la melodía.

En los *Duos* teatrales los actores cantan juntos ó separados. Cuando cantan separados es muy hermoso que formen una especie de diálogo melódico, que en general debe ser corto y animado. Sucede á veces que despues de un diálogo se reúnen ambos actores, y entonces deben abundar las 3.<sup>as</sup> y las 6.<sup>as</sup> con preferencia á otros intervalos. Cuando han de expresar opuestos sentimientos es preciso dar á cada actor el canto mas conveniente á su respectiva situación. En música no es difícil conseguir un contraste, haciendo uso de ritmos diferentes, de acompañamientos mas ó menos fuertes y llenos; de acordes de distinta estructura, de frases mas atractivas unas que otras, de instrumentos de distinto timbre, de los pianos y fuertes, y del diverso valor de las notas.

Aun cuando los duos para voces de un mismo timbre producen mejor efecto, porque sus intervalos son mas aproximados, se hacen tambien otros con voces de distinto timbre que son tambien muy armoniosos. Los duos cómicos ó bufos son ligeros, graciosos, y cantábiles; los serios son mas dramáticos, y para ellos es necesario que los cantos sean bien acentuados, y la armonía escrita con pureza. Las disonancias duras, los sonidos agudos y esforzados, y los fortísimos de la orquesta deben reservarse para los momentos del desorden y de los transportes, en que los actores, manifestando olvidarse de si mismos, hacen partícipes á los espectadores de su

sensibilidad, pero estos momentos han de ser cortos y llevados con arte, pues cuando la agitacion es demasiado fuerte no puede durar: nuestra debilidad se fatiga luego con tales conmociones, y todo cuanto cansa á nuestra naturaleza no nos conmueve ya.

**DUETTO:** Es una composicion musical á dos voces. En sus reglas y construccion debe atenderse á lo que hemos dicho en la palabra *Duo*.

**DUETTINO:** Es un duo de cortas dimensiones.

**DUPLICACION:** Término de canto llano. La entonacion por duplicacion se hace á manera de *parialesis*, doblando la penúltima nota de la palabra que termina la entonacion, lo que no sucede sino cuando esta penúltima nota está inmediatamente mas baja que la última. Entonces la duplicacion sirve para marcarla mejor á manera de nota sensible.

**DURO:** Se llama en música todo cuanto mortifica al oido por su aspereza. Hay voces *duras* y chillonas; instrumentos *duros* y agrios, y composiciones *duras*. La dureza del tritono hizo dar á la nota superior que la producía el nombre de *beduro*. Hay en la melodía intervalos *duros*, tal es el de tres tonos sea subiendo, sea bajando, y en general lo son tambien todas las falsas relaciones. En la armonía hay acordes duros, como son los de tritono, de 5.<sup>o</sup> aumentada y en general todas las disonancias mayores, pero bien manejados son expresivos y sentimentales, y usados oportunamente producen muy buenos efectos.

**DUTKA:** Nombre de una flauta doble muy usada en Rusia, la cual se compone de dos tubos desiguales en longitud, con tres agujeros en cada uno.

## E.

**E...** Los músicos alemanes designan con esta letra la 5.<sup>a</sup> cuerda de su escala diatónico-cromática. Su longitud con respecto á la primera cuerda C está en la proporcion de uno á cuatro quintos.

**ECBOLÉ Ó ELEVACION:** En las músicas griegas antiguas era una alteracion del género enharmónico, cuando una cuerda estaba accidentalmente elevada cinco sostenidos sobre su acorde ordinario.

**ECLYSE Ó DESCENSO:** En la antigua música griega era una alteracion en el género enharmónico, cuando se bajaba accidentalmente una cuerda tres sostenidos mas baja que su acorde ordinario. De esta manera el *eclyse* era lo contrario del *Espondeasmo*. V.

**ECMELE:** Los sonidos ecmeles eran entre los Griegos los de la voz inapreciable ó parlante, que no producen melodía, por oposicion á los sonidos *emmeles* ó musicales.

**Eco:** Es un sonido reproducido por un cuerpo sólido, el cual lo repite y nos vuelve al oido. Tambien se llama *eco* el sitio en que sucede el repetirse los sonidos. De estos hay algunos famosos en varias partes, pero no hablaremos de estos, que no conducen á nuestro propósito, y tan solo el *eco* aplicado á la música. Cuando hablamos de un *eco* musical queremos y entendemos decir la repeticion de una frase ó de un miembro melódico, en unisono ó en octava, y en diferentes voces ó instrumentos. Esta repeticion, aunque alarga el ritmo, haciéndole de mas compases de lo que corresponde, sin embargo no se falta á la regularidad de su estructura, pues los compases del *eco* no se cuen-

tan para nada. Tenemos modelos en varias piezas de composicion de los maestros de mas fama. Haydn hizo un doble trio, en el cual el *eco* le reproduce todo entero. Rossini, en su ópera la *Pietra del Parangone*, hizo un Duo, en el cual el bajo reproduce desde dentro de los bastidores las últimas palabras de cada verso y frase musical, que canta el Soprano, imitando el *eco*. Tambien hay un coro en la ópera el *Pirata* de Bellini, en el cual una música interior deja oír, á manera de eco, los sonidos finales de algunas frases de las voces.

**ECÓMETRO Ó CRONÓMETRO:** Es una regla dividida en muchas partes, que forma una escala graduada, la cual sirve para medir la duracion de los sonidos, determinar sus diferentes valores, y la relacion de sus intervalos. V. *cronómetro*.

**Efecto:** En música es la impresion fuerte y agradable que produce en nosotros. Para que una música produzca efecto es necesario cierto tino, y talento en el que la componga, cierto manejo en el que la ejecuta, y cierta disposicion en el que la oye. Los que principian á componer se figuran que amontonando instrumentos, empleando acordes improprios y violentos, producirán mejor efecto sus composiciones. De este error se desengañarán si estudian las particiones de los grandes Maestros, cuando ya han oido las piezas, y entonces analizándolas por lo tocante al instrumental, suponiendo que conocen la estension y timbre de todos los instrumentos, será mas fácil el acierto. El efecto en el que ejecuta resulta de la estricta observancia de la ortografía musical que ha escrito el compositor, y en las perfectas gradaciones del piano y fuerte, del cres-

ciendo y minuendo, y de los demás signos ortográficos. El efecto en el que oye es una cosa relativa, que depende de los órganos físicos del oyente, resultado de su educación ó grado de cultura en general, y del que tiene relación con la música en particular. Una misma composición musical no obrará de igual modo en todos los hombres, y por consiguiente no será igualmente buena ó mala para todos. Los hay que oirán con diferencia la mejor aria ú otra pieza, que se extasiarán al oír una jota, un romance ú otro canto nacional. Después de la sensibilidad entra por mucho la educación del hombre. En las ciudades en donde se oye mucha y buena música, las gentes del pueblo saben apreciar mejor el efecto de una música, que los de igual categoría de los campos y villorios, siendo la causa de esta diferencia la educación de unos y otros en esta parte. Concurren á producir efecto la diferencia de las voces, la diversidad de los instrumentos, la elección del tono, del compás, del ritmo, de la melodía, de la armonía, del carácter ó género de la composición, y en fin del acento del cantor y de su parte mimica.

**EJECUCION:** En música es una exacta perfección en tocar un instrumento, ó en cantar una pieza. La primera circunstancia para alcanzar esta perfección es la buena afinación, y la exactitud en el compás, de lo cual no se puede prescindir en manera alguna. Luego para ejecutar bien se necesita leer correctamente la música, y poseer el instrumento en términos de hacerle decir lo que se lee. Par llegar á esta cumplida ejecución es necesario un hábito tal, que constituya al músico un verdadero ejecutor, casi sin echarlo de ver. Aun

cuando se llegue á poseer todas estas cualidades, todavía queda mucho hasta que á un músico pueda llamarse un buen artista; y sino ¿cuantos músicos hemos visto que tienen facilidad en leer y ejecutar y sin embargo nos deja su ejecución fríos? Y cuantos otros hay, que sin tanta facilidad en la ejecución, nos encantan, nos seducen y nos conmueven? Estos tienen el talento músico, pero aquellos son tan solo mecánicos, que tocan el instrumento sin alma, sensibilidad, y solo por que les enseñaron á manejarlo. Esta diferencia consiste en lo que se llama *expresion* de la que hablaremos en su propio lugar. V.

**E LA MI:** Nombre de la 3.<sup>a</sup> nota de la escala diatónica, que le dió Guido Aretino cuando substituyó los nombres á las letras. Nosotros la denominamos simplemente Mi para solfear.

**EJERCICIOS:** Piezas de música en las cuales se reúnen todas las dificultades que pueden ocurrir en el manejo de un instrumento, ó en la emisión de la voz, y se destinan para facilitar la ejecución de los pasos difíciles. En estos ejercicios se prescinde del ritmo, y aun de una melodía severa, y se diferencian de los *Estudios*, en que estos tienen una forma melódica en todas sus partes.

**ELEFANTINA:** Nombre de una flauta, que probablemente sería de marfil, como lo indica su nombre, cuya invención, según Ateneo, se debe á los Fenicios.

**ELEGIA:** Era entre los antiguos un nome, que se tocaba con flautas inventado, según se dice, por Sacadas Argivo. Elegia se dice también de un género triste y patético.

**ELEMENTOS:** Toda ciencia tiene sus elementos, que son los principios

de ella, y de los cuales se derivan los conocimientos más superiores. Los elementos de la música son la notación, el sonido, el compás, el movimiento, y el ritmo, de los cuales se derivan la melodía, la armonía, la instrumentación etc.

**ELEVACION:** Es el acto de levantar la mano cuando con ella se marca el compás. La elevación recae siempre en la parte débil de él, al que llamamos alzar, y los Griegos *áris*. La elevación en los sonidos es ascender de lo grave al agudo. Elevar la voz es, no solo pasar de lo grave al agudo, sino también darle más fuerza, á fin de que se oiga más lejos. Aun que no es impropio decir elevar, es más común el decir levantar la voz.

**ELODICON:** Es un instrumento de aire, que emite sonidos por medio de la vibración de unas láminas metálicas, que pone en movimiento un fuelle artificial. Este instrumento fué inventado por M. Eschembach en 1820, y que fabricó M. Voigt de Sheveinfurt. Su sonido participa del clavicordio y del órgano.

**EMBATERIENA:** Era una especie de flauta entre los Griegos de la que según dice Polux, se servían en los viajes para distraerse en el camino, y hacerle menos penoso y fastidioso. Esta flauta parece ser la misma que los Lacedemonios usaron en sus marchas, llamada *embateria*.

**EMBOCADURA:** Es la parte de los instrumentos de viento que se aplica á la boca, ya introduciéndose en ella, ya quedándose en los labios. Cada instrumento tiene una embocadura particular: la de la flauta es un agujero lateral abierto en la parte superior del instrumento. La de los instrumentos de metal es una boquilla cónica ó entre cónica y cilíndrica, según el ins-

trumento; la del clarinete es una caña sencilla, y la del Oboe, Corno inglés y Fagote son dos cañas unidas.

Se llama también embocadura la buena ó mala disposición de los labios del que toca un instrumento de viento. La contracción ó dilatación de ellos, más ó menos bien dirigidos, produce en el sonido una modificación más ó menos áspera, y de aquí resulta el llamar buena ó mala embocadura cuando se saca del instrumento sonidos más ó menos dulces.

**EMELÉS (sonidos):** Eran entre los Griegos los de la voz, apreciables y capaces de melodía, á diferencia de los sonidos *emelés* que eran tan solo los de la voz parlante.

**ENDEMATIA:** Nombre de una música propia para baile muy usado entre los Argivos.

**ENDOSIMON:** Llamaron los Griegos á la regla que el maestro de los coros daba á estos, para que les sirviera de guía en el canto.

**ENGAÑO:** Se dice en armonía salida por engaño, cuando en la resolución de un acorde, en vez de terminar en otro analogo, salta, digamoslo así, á otro acorde que ninguna relación tiene con el anterior. Todas las cadencias evitadas é interrumpidas son de este género, y cuando no se abusa de ellas y se colocan oportunamente producen muy buen efecto.

**EMISION DE LA VOZ:** Por esta palabra se entiende el arte de conducirla, guiarla y pulirla para el canto. La voz es un instrumento delicado, cuyas dificultades participan de las de los instrumentos de viento, y de los de cuerda, y cuyo mecanismo es sin embargo de una estremada sencillez. Nosotros la consideramos bajo las relaciones siguientes: 1.<sup>o</sup> la emisión del

sonido que es el principio fundamental del canto: 2.º la naturaleza del sonido, que es la intensidad, la pureza, la elasticidad, y la igualdad de las notas entre sí, á pesar de la diferencia de los registros que recorren: 3.º la flexibilidad, la pronunciación, la acentuación material, y la estética de la expresión.

El mejor, el más esencial, y casi diré el único ejercicio necesario para emitir la voz es hacer escalas, ya hilando el sonido á cada nota, ya ejecutándolas con más ó menos vivacidad. Así es que el maestro de menos experiencia, cuando da principio á la educación de un discípulo, tiene buen cuidado de principiar por estos ejercicios. El discípulo hace escalas por hacer escalas, sin que ni él ni su maestro sospechen siquiera, las más de las veces, el fin y los medios del trabajo, á que se entregan.

Antes de continuar la doctrina sobre la emisión de la voz, y en apoyo de la necesidad de hacer muchas escalas para ejecutarla con limpieza, copiaré la siguiente anécdota que trae M. Fetis en su obra de la *Música puesta al alcance de todos*, de la cual hemos extractado mucha doctrina, el cual dice así: «Porpora, que fué uno de los maestros más ilustres de Italia tomó interés por un joven *castrato* discípulo suyo. Preguntóle si se sentía con ánimo de seguir con constancia el camino que iba á trazarle, por molesto que pudiera parecerle. Habándole respondido afirmativamente, púsole en una plana de papel pautado las escalas diatónicas y cromáticas ascendientes y descendientes, los saltos de tercera, cuarta, quinta &c. para aprender á saltar los intervalos, y sostener el sonido: los trinos, glocetes, apoyaduras y pasos de vocalización

de varias especies. Esta sola hoja ocupó durante un año al maestro y al discípulo. El año siguiente aun se consagró á ella: en el tercero no se habló todavía de mudarla, y entonces empezó á murmurar el discípulo, pero el maestro le recordó su promesa. Pasó el cuarto año, siguió el quinto, y siempre la misma hoja: ni aun se mudó en el sexto, pero se le añadieron lecciones de articulación, pronunciación y declamación. Al fin de este año el discípulo, que todavía creía estar en los rudimentos quedó muy sorprendido cuando le dijo el maestro: Vé, hijo mío; nada tienes ya que aprender, pues eres el primer actor de Italia y aun del mundo entero; y dijo la verdad, por que este cantor fué el célebre *Caffarelli*.» He aquí como se prueba la necesidad de poseer el arte de conducir la voz con seguridad y dirigir sus recursos. Volveremos ahora á continuar la doctrina de la emisión de la voz, y medios que se han de practicar, y vicios de que se debe huir para conseguir al fin de hacerlo del modo más á propósito para el canto.

Tómese una persona cualquiera — hablamos de una que esté provista de buena voz — y pídale que haga oír un sonido con toda la intensidad de su aliento, y con todo el alcance de sus facultades, pasando del débil al fuerte, y del fuerte al débil, esto es hilando la nota; esa persona, antes de empezar, tomará infaliblemente la precaución de llenar sus pulmones de tanto aire como pueden contener, por medio de una inspiración vigorosa y rápida, y luego hará oír un sonido tembloroso, falto de energía desde su origen, que operará un *rinforzando* defectuoso, y que quedará completamente apagado cuando llega-

rá al principio del *diminuendo*. De este trabajo, que peca por sus dos bases, resultan dos fenómenos, ó dos inconvenientes fáciles de comprender.

La inspiración abundante y precipitada, que toma el discípulo para llenar sus pulmones, no tiene otro resultado que el de paralizar sus órganos respiratorios, que hacen entonces un esfuerzo penoso, para retener la privación de aire que comprimen sus ternillas delicadas; pero se indemniza de este sufrimiento cuando empieza la espiración. Como el discípulo ignora los medios de utilizar la menor partícula de su aliento, cuando hiera el cuerpo sonoro de la laringe; como no sabe regular ni economizar su empleo, el aire fuertemente comprimido en los pulmones se escapa con la misma rapidéz con que se le ha introducido; y antes que el sonido se deje oír, ya ha salido la mitad de la inspiración y la otra mitad no puede obrar sino débilmente sobre unos órganos mal preparados, y debilitados por el trabajo indiscreto que se les ha impuesto. Cuando el discípulo ha hecho cuatro ó cinco escalas de esta manera, se halla completamente estenuado: si dicho discípulo no tiene los pulmones de hierro no se pasarán tres meses en estos ejercicios tan violentos como inútiles, sin que se queje del pecho.

Un maestro que conoce su oficio no espone á sus discípulos al peligro que les puede resultar de estas escalas monstruosas, de las cuales no sule pedir más que una al principio de cada lección; luego pasa al dúo ó simplemente á la romanza, en la cual despliega el gusto que le haya dado la naturaleza, que extasia al discípulo y á los buenos de sus padres. Pero un verdadero profesor de canto,

tal como los poquitos que existen, se maneja de otro modo para conducir á su discípulo al importante estudio de las escalas, es decir á la emisión del sonido. Este profesor tendrá cuidado que la inspiración sea completa, pero que se verifique con moderación y sin precipitación, y luego cuando los órganos estén prontos á obrar, no tendrá más que dirigir la inspiración del aire que vá á producir la nota pedida.

En el estado en que se hallan los órganos respiratorios, se escapa el aire tan fácilmente como entró, y aun más, pues que sale, no tan solo por el orificio de la laringe, si que también por las hoyas nasales, que desnaturalizan su calidad, relativamente al sonido, y sino se pierde por los ojos, y por los oídos, como pretendía un cantor, más hábil en el canto que sábio en anatomía, es á lo menos cierto, que el sacudimiento de las cavidades cerebrales, causado por el paso del aire en los conductos nasales, imprime al tímpano del oído, que es una membrana sumamente sensible, una vibración, cuyo efecto es alterar el juicio del cantor sobre su trabajo, y de consiguiente la afinación del sonido.

Es preciso pues ante todo que el cantor sea absolutamente dueño del sonido que va á dejar salir de la laringe, y como es evidente que la energía relativa del aire puesta en movimiento es la que produce la fuerza ó la dulzura del sonido, es menester que este aire, comprimido con el mayor cuidado, pueda dividirse hasta lo infinito, de manera que no escape ninguna partícula que no esté representada por una de las calidades del sonido perdido.

Siendo la colocación del sonido sobre el orificio de la laringe una de las

primeras dificultades de la ciencia vocal, sería imprudente añadir al principio una dificultad supererogatoria, la de emitir el sonido suavemente. Hágase entonar la nota de una manera franca, y no se exija desde luego mas que un resultado, esencial, y sin el cual no se puede pasar adelante; tal es una limpieza perfecta al soltar el sonido, que debe ir exento de esos *portamenti*, que hacen resonar miserablemente la quinta inferior de la nota que se va á producir, exento sobre todo de la menor pérdida anterior del aire, que ha de estar consagrado exclusivamente al sonido.

Para llegar á este resultado nada es indiferente en el modo de poner la lengua, los labios, y sobre todo en el modo de abrir la boca. Hay una antigua preocupacion, que está todavía arraigada en los ignorantes, y es, que para cantar bien se ha de abrir la boca tanto como se pueda. Este es un error que debe clasificarse con los de las grandes inspiraciones de aire, y que produce unos efectos tan perniciosos como ellas. La boca ha de quedar siempre en su estado natural, en el estado en que la coloca la accion de la palabra; no siendo así, el juego de la lengua contra el paladar dá necesariamente mucho énfasis á la pronunciacion, y adultera el sonido de la vocal *a* que toma el carácter cavernoso de la *o*, enemiga natural de la pureza del sonido.

Si se abre la boca de abajo arriba, este movimiento precipita las paredes inferiores de la lengua contra las glándulas salivales, y el extremo de su paleta superior, que sirve á la deglucion, cerrando el paso de la laringe y no puede llenar su funcion: en este caso queda abierto el órga-

no respiratorio, y no puede comprimir el aire de que estan llenos los pulmones. La boca ha de estar abierta al traves en la posicion de la sonrisa. Entonces puede la laringe cerrarse herméticamente, y el aire, que está amontonado interiormente, puede ser espelido con vigor contra el orificio cerrado, sin que se escape la mas pequeña porcion. Suéltese entonces el sonido, y será breve y exactamente normal, como el sonido que se obtiene con un arco que se coloca sobre la cuerda para *atacar* la nota. Este sonido será rudo, su vibracion será escesiva, y su alcance será uniforme, hasta que tienda á extinguirse, pero la nota será ya medio hilada; mas cuando el discipulo comprenda bien el empleo de este procedimiento, que es el solo que existe para la emision del sonido, no será difícil conseguir de él el hacer salir la nota menos rústica, y luego suave sin que pierda nada de su nitidez ni de su pureza, ni aun de su vigor, que le servirá mas tarde para el *rinforzando*.

Tales son las reglas generales indicadas por la naturaleza y por la experiencia para la emision del sonido, solemne y primer paso del cantor en la carrera de la ciencia. Estas reglas no se modifican sino cuando se añade mas adelante á las primeras dificultades de la vocalizacion el obstáculo considerable de la pronunciacion, que se ha de rectificar casi siempre, siguiendo unos procedimientos que indicaremos mas adelante.

La doctrina de este artículo está tomado de la obra *Fisiologia del canto* de M. Stephen de la Madaleine cantor que fué de la capilla del Rey de Francia, y de ella tomaremos cuanto sobre la ciencia del canto se nos presente en

los artículos sucesivos.

**ENHARMONIA:** En el estado actual de la música, consiste en el paso de una nota de un acorde á otra nota, sin sensible cambio de la entonacion, cuyo cambio determina una mudanza de escala. Por ejemplo; si un paso melódico parece pertenecer al tono de *sol* por *fa sostenido*; si este *fa sostenido* se cambia en *sol* bemol, por la armonia que le acompaña, este *sol* bemol será el cuarto grado del tono de *re* bemol, y en este cambio habrá *enharmonia*. Esta palabra nos fué transmitida de la música de los Griegos con una aplicacion diferente, pues estos tuvieron un género *enarmónico*, que no cabe en la música actual.

**ENHARMÓNICO:** Uno de los tres géneros de música de los Griegos, llamado tambien *armonia* por Aristógenes y sus sectorios. Entre ellas era este género el resultado de una division particular del Tetracordio, segun la cual el intervalo, que se encontraba entre el *lichanos*, ó la tercera cuerda, y el *Mese* ó la 4.<sup>a</sup> cuerda, siendo de un ditono ó 3.<sup>a</sup> mayor, solo quedaba, para completar el tetracordio á lo grave, un semitono divisible en dos intervalos, á saber del *hypate* al *perhypate*, y del *perhypate* al *lichanos*. Todo lo cual se explicará en la palabra *Género*.

El género *enarmónico*, si hemos de creer á Aristides Quintiliano, era el mas dulce de todos, y se tenia por antiquísimo, puesto que la mayor parte de los autores atribuyen su invencion á Olimpo Frigio. Pero el tetracordio, ó mas bien su diatésaron, solo constaba de tres cuerdas, que formaban entre si dos intervalos compuestos, el primero de un semitono, y el otro de una 3.<sup>a</sup> mayor, y de estos dos solos intervalos repetidos de tetracordio en tetracordio resultaba to-

do el género *enarmónico*. Solo despues de Olimpo añadióse una cuarta cuerda entre las dos primeras, á imitacion de los otros géneros, pero este género tan aplaudido, y en tanta manera admirado de los antiguos, y segun opinion de algunos, el primero de los tres que encontraron, no estuvo por mucho tiempo en voga, se abandonó á medida que el arte ganó en combinaciones, y que la agilidad de los dedos suplió á la finura del oido.

Tenemos en el dia una especie de género *enarmónico* enteramente distinto del que tenian los Griegos, y consiste, como los otros dos, en una progresion particular de la armonia, que en la marcha de las partes engendra intervalos armónicos, empleando sucesivamente, ó á la vez dos notas, la superior alterada en un bemol, y la inferior con un sostenido: mas, aunque, segun la relacion de los sonidos diatónicos, el bemol de la nota superior, y el sostenido de la inferior sean iguales, resultan ambas notas distintas segun las leyes del temperamento, y por la diferencia que resultan por las de la armonia. En este concepto el tono ó acorde de *Do* sostenido resulta igual al de *Re* bemol, pero ¿cuanta diferencia no hay entre ambos? El primero es brillante y aun estrepitoso, cuando el segundo es lúgubre, tetrico y aun oscuro. Lo mismo sucede en los tonos susceptibles de esta variacion por *enharmonismo*, v. gr. *La*  $\sharp$  y *Si*  $\flat$ —*Fa*  $\sharp$  y *Sol* bemol.

Pero donde con mas frecuencia se hace uso del género *enarmónico* es en el empleo de la 7.<sup>a</sup> diminuta ó raiz armónica.—Este acorde, como se sabe, es una sucesion de tres terceras menores. Si este acorde marcha en progresion superior, veremos, que principiándole por *Sol*  $\sharp$ , *Si*, *Re*, *Fa*.

ya la segunda serie nos dará el *La*  $\flat$  en vez del *Sol* sostenido á saber; *Si*, *Re*, *Fa*, *La*  $\flat$  porque el *Sol* sostenido no es tercera menor de *Fa*, sino una 2.<sup>a</sup> aumentada, y el acorde ha de constar de terceras menores. Vamos siguiendo la serie, y tomemos por primera nota la tercera del acorde propuesto, á saber el *Re*; entonces principia otro enharmonismo para seguir la sucesion de terceras menores, y será el acorde de *Re*, *Fa*, *La*  $\flat$ , *Do*  $\flat$ , en donde el *La*  $\flat$  representa el *Sol*  $\sharp$ , y el *Do*  $\flat$  representa el *Si*. Si tomamos la cuarta nota *Fa* será el acorde *Fa*, *La*  $\flat$ , *Do*  $\flat$ , *Mi*  $\flat\flat$ , representando el *Mi*  $\flat\flat$  al *Re*. Cada una de estas series tiene resoluciones distintas, pues la marcha fundamental del primer sonido ó del que engendra una 7.<sup>a</sup> diminuta es resolver sobre la tónica de un modo menor, de la cual es nota 7.<sup>a</sup> ó sea nota sensible.

Figurémonos ahora un acorde de 7.<sup>a</sup> diminuta, en el cual sea primera nota ó nota sensible *Do* sostenido, el acorde será *Do*  $\sharp$ , *Mi*, *Sol*, *Si*  $\flat$ . Si tomamos el *Mi* como nota fundamental, será nota sensible á su vez, y por lo mismo anunciará el tono de *Fa*: el *Do*  $\sharp$  se halla tambien en el acorde en que el *Mi* es nota sensible, pero es en calidad de *Re*  $\flat$ , esto es sexta nota del tono, y 7.<sup>a</sup> diminuta de la nota sensible; así es que este *Do*  $\sharp$ , que como nota sensible debia ascender á *Re*, tan luego como pasa á ser *Re*  $\flat$  en el tono de *Fa*, está obligado á descender como 7.<sup>a</sup> diminuta, y hé aqui tambien una transicion *enarmonica*. Si en vez de la 3.<sup>a</sup> se toma la 5.<sup>a</sup> diminuta *Sol* por nota sensible, el *Do*  $\sharp$  volverá á ser *Re*  $\flat$  en calidad de nota 4.<sup>a</sup>: otro paso *enarmonico*. En fin si se toma por nota sensible la 7.<sup>a</sup> diminuta *Si*  $\flat$  será menester considerarla

como *La*  $\sharp$ , y ya tenemos otro paso *enarmonico*. En el artículo *Raiz armonica* esplicaremos el uso de este acorde, y los recursos que pueden sacarse de él para la modulacion, manejada con gusto y con oportunidad.

A imitacion de las modulaciones del género diatónico se ha ensayado algunas veces el hacer piezas enteras de música en el género *enarmonico*, y para dar una cierta regla á la marcha del bajo fundamental de este género, se ha dividido en *diatónico enarmonico* que procede por una sucesion de semitonos mayores, y en *crómico-enarmonico* que procede por una sucesion de semitonos menores. El canto de la primera especie es *diatónico* por que los semitonos son mayores, y es *enarmonico* por que dos semitonos mayores seguidos, forman un tono demasiado fuerte de un intervalo *enarmonico*. A este canto es menester darle un bajo que descienda de 4.<sup>a</sup> y suba de 3.<sup>a</sup> mayor alternativamente. El canto de la segunda especie es *crómico*, por que procede por semitonos menores; y es *enarmonico* por que los dos semitonos menores consecutivos forman un tono demasiado débil de un intervalo *enarmonico*. Para esta especie de canto el bajo ha de descender de 3.<sup>a</sup> menor y subir de 3.<sup>a</sup> mayor alternativamente.

M. Rousseau en su Diccionario de la Música advierte á los jóvenes que se dedican á la composicion, que no hagan uso del *enarmonico-diatónico*, ni del *enarmonico-cromático* como géneros, por que no puede creer, que una música, que module por ellos, valga cosa alguna, aun quando se execute con la mayor perfeccion, por que los pasos repentinos de una idea á otra muy lejana son tan frecuentes, que nuestro oido y nuestro sentimien-

to no pueden seguir estas transiciones con la rapidéz con que vá la música; que el oido no tiene tiempo de apreciar la relacion secreta y complicada de las modulaciones, ni sobreentender los intervalos opuestos; que en semejantes sucesiones no se encuentra rastro del tono, ni del modo, siendo imposible conocer de donde se sale, ni á donde se vá á parar... Yo no creo, añade mas abajo, que las simples transiciones *enarmonicas* puedan jamás ser buenas, ni en los coros, ni en las arias, por que en estas piezas debe reinar la unidad, y tener las partes entre sí una trabazon mas sensible, de lo que permite este género.

La música en que sientan mejor los pasos *enarmonicos* es el recitado obligado. En una escena sublime y patética en que la voz ha de variar las inflexiones musicales, á imitacion del acento gramatical, oratorio, y á veces inapreciable, están bien colocadas las transiciones *enarmonicas*, quando se saben usar oportunamente, y se reservan para las grandes expresiones, y afirmarlas, por decirlo así, con pasos *sinfónicos* que suspendan la palabra, y esfuerzen la expresion. Los Italianos, que se sirven admirablemente de este género, no lo usan sino de esta manera. En el primer recitado del *Orfeo* de Pergolese puede verse un ejemplo manifiesto y sencillo de los efectos que este grande músico supo sacar del género *enarmonico*, y como en vez de hacer la modulacion dura, dan estas transiciones fáciles de entonar una dulzura enérgica á toda la declamacion.

ENLACE ARMÓNICO: Es de absoluta necesidad que los acordes se enlacen bien unos con otros, para que la música sea mas grata. Del buen enlace

resulta una progresion armónica de acordes, y una hermosa disposicion de las partes. Las voces se enlazan bien, quando el bajo camina de tal manera que uno, dos, ó tres sonidos de los que componen el acorde, sirven para el acorde siguiente; ó bien quando la armonia procede por un seguido de sonidos fundamentales, en los que alguna de las partes que acompañaban al que se deja, permanecen fijas, y acompañan al sonido fundamental en que se entra.

Bajo este principio habrá enlace armónico entre los acordes de la tónica y de su quinta, por que esta quinta pasa á ser tónica de este acorde v. gr. *Do*, *Mi*, *Sol*, *Do*, tono de *Do* y *Sol*, *Si*, *Re*, *Sol*, acorde de la quinta. Hay enlace entre la tónica *Do* y la 4.<sup>a</sup> del modo, por que este *Do* es 5.<sup>a</sup> del tono de *Fa*. Lo hay entre la tónica *Do* y la tercera del modo, por que la 3.<sup>a</sup> y la 5.<sup>a</sup> del acorde de *Do* quedan 3.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> del acorde de *mi*, y así de otros muchos que seria largo de esplicar. Hay tambien enlace armónico quando se introducen disonancias, por que la percusion y resolucion de la disonancia no son otra cosa que un medio de enlazarlas.

ENSAYAR: Es ejecutar en particular una pieza de música, ó bien una ópera entera que se ha de hacer oír del público. Los ensayos son sumamente necesarios para que las piezas salgan bien ajustadas entre instrumentistas y cantores, y lo son ademas: 1.<sup>o</sup> para ver si hay exactitud en las copias: 2.<sup>o</sup> para que los músicos puedan entrar con oportunidad, sabiendo quien le precede y quien le sucede: 3.<sup>o</sup> para que, oyendo antes la pieza, puedan, los que hayan de ejecutarla, hacerse cargo del espíritu de la composicion, y de la intencion del com-

positor para ejecutar fielmente cuanto este haya escrito. Sirven tambien los ensayos para el mismo compositor, pues, oyendo su propia obra, puede juzgar mejor del efecto de ella, y hacer las correcciones y variaciones que considere necesarias. Los ensayos son ó parciales ó generales; los parciales se hacen por el Director entre las voces con acompañamiento de piano, y los generales son los que se hacen con todas las voces é instrumentos que entran en la ópera; á lo que se añade todo el aparato escénico como si se ejecutase ya en presencia del público. En la palabra *Director de Música*, hemos hablado ya de algo que pertenece á los ensayos de las piezas de música, á cuyo artículo nos remitimos.

**ENTONAR:** Tiene este verbo diferentes acepciones: 1.º es cantar ajustado al tono: 2.º dar determinado tono á la voz: 3.º empezar á cantar alguna cosa, para que los demas continuen en el mismo tono. El *entonar* con afinacion los sonidos y sus intervalos no puede hacerse sino con la ayuda de una idea comun, á la cual deben tener relacion estos sonidos é intervalos, á saber la del tono y del modo en que se emplean, de donde quizá viene la palabra *entonar*.

Entonar se dice tambien en el canto eclesiástico principiar el canto de un himno, de un salmo, ó de una antífona para dar el tono á todo el coro.

**ENTONACION:** Es la accion y efecto de entonar. La entonacion puede tener las cualidades siguientes: ser justa ó ser falsa; ser demasiado alta ó demasiado baja; y en fin ser débil ó ser fuerte. Añadiendo uno de estos epitetos á la palabra entonacion, se viene en conocimiento de la calidad de ella.

**ENTONATORIO:** Es un libro en que se apuntan los principios de las antífonas con notas de canto llano, para que las entone en el coro aquel que lo tenga á su cargo.

**ENTORCHADO:** Lo mismo que *Bordon*.

**ENTRAR:** Se dice del momento en que una voz ó instrumento que acompaña á otro ú otros debe empezar á cantar ó tocar, despues que ha tenido algunos compases de silencio. En este sentido se dice: el clarinete no entró á tiempo en tal ó cual paso etc.

**ENTREACTO:** Espacio de tiempo que media entre el fin de un acto de una pieza dramática, y el principio del que le sigue, durante el cual queda suspendida la representacion, suponiéndose que la accion continua en otra parte. En Francia la orquesta llena este espacio tocando una pieza que lleva el nombre de *entreacto*, y que tiene ó ha de tener un carácter conveniente al drama. Los Italianos llenaron en otro tiempo los entreactos con bailes, que ninguna relacion tenian con el drama: de este modo, distrayendo al espectador de la accion principal, le quitaban el interés del sentimiento por dar placer á los ojos; pero en el dia han desterrado ya de sus óperas.

No se sabe que los Griegos dividieran en actos sus piezas teatrales, y por consiguiente no conocieron los entreactos, y sus representaciones seguian sin interrupcion desde el principio hasta el fin. Los Romanos, menos aficionados á los espectáculos, fueron los primeros que dividieron en partes sus representaciones, y desde entonces se ha hecho uso hasta nosotros.

**EOLINA, EOLÓDION:** Son dos instrumentos de aire muy semejantes en su sonido y construccion. Esta consiste en hacer pasar el aire por un ori-

ficio muy pequeño, que se abre gradualmente sobre láminas metálicas muy delgadas, las cuales entran en vibracion, cuando el aire las hiere, y suenan gradualmente con mas fuerza á medida de la accion del aire. Estos instrumentos se inventaron en Alemania 30 ó 40 años há. Como los sonidos no tienen bastante fuerza para producir efecto en los salones grandes, aun que son muy agradables, M. Dietz constructor de pianos de Paris, perfeccionó este sistema de resonancia en un instrumento que llamó *Aeréfono*.

**EOLIO:** Nombre que los Griegos dieron á uno de sus modos ó tonos, cuyo final era *La*, su tercera *Do*, y su quinta *Mi*, igual al modo menor de *La*, de la música moderna. Su cuerda fundamental estaba un tono mas alta que la del Modo Frigio. El nombre de *Eolio* le viene de la Eolia Provincia de la Asia menor, en donde se inventó. Parece que este modo era grave y majestuoso, propio para la música religiosa.

**EPIAULIA:** Nombre que dieron los Griegos á aquella clase de cancion particular de los hombres que sacaban agua de las fuentes, y de los molinos. Esta cancion era mas conocida con el nombre de *himaios*.

**EPILENA:** Dicción sacada de la palabra griega *epilenios*, que significa todo lo que tiene relacion con la prensa. Este era el nombre que daban los Griegos á la cancion de los vendimiadores, la cual se solia acompañar con la flauta. La oda 52 de Anaerconte se titulaba himno *epilenios*.

**EPINICION:** Canto de victoria con el cual celebraban los Griegos el triunfo de los vencedores.

**EPISINAFON:** Segun dice Bachio es la conjuncion de los tres tetracordios el Hipaton, el Meson, y el Synemenon.

**EPISODIO:** Es una parte de la composicion de la fuga, esto es una frase compuesta del fragmento del motivo, ó de los contramotivos, que se disponen á manera de cánones, imitaciones, marchas armónicas y otros contrapuntos. El *episodio* sirve para dar mas variedad á la fuga, dejando descansar al motivo y á la respuesta, y para enlazar los motivos reproducidos en diferentes tonos. Ordinariamente se escribe en el tono primitivo, ó participa de los dos tonos que quiere unir.

Hácese episodios en todas las partes en donde no se emplean el motivo, la respuesta, los contramotivos, y las estretas. Para los primeros episodios se han de tomar las frases menos interesantes, dejando las que lo son mas para el fin, en que la fuga debe marchar con mas calor hácia su desenlace. Estos preceptos se entienden para una fuga de estudio: en la fuga libre no son de rigor. Los Italianos llaman á los episodios *Andamenti*, y algunos clásicos *Divertimientos*.

**EPITALAMIO:** Canto nupcial que en otro tiempo se cantaba á la puerta de los recién casados, cuyo asunto era desearles una larga y feliz union.

**EPITRITO:** Nombre de uno de los ritmos de la música griega, en el cual estaban los tiempos en razon de 3: 4. Este ritmo estaba representado por el pié, que los poetas y gramáticos llamaron tambien *epitrilo*, compuesto de cuatro sílabas, cuyas dos primeras con respecto á las últimas estaban en la razon de 3 á 4.

**EPTACORDIO:** Lira ó cítara antigua de siete cuerdas. Tambien dieron este nombre los Griegos á un sistema de música formado de siete sonidos, como lo es en el dia nuestra escala. Hubo diferentes eptacordios, y segun la nota que se tomaba por

fundamental así era su diferencia.

**EPTAFONO:** Nombre de un pórtico de la ciudad de Olimpia, en el cual había un eco que repetía los sonidos siete veces seguidas.

**EQUISONANCIA:** Nombre con que los antiguos distinguían la 8.<sup>a</sup> 15.<sup>a</sup>, la 22.<sup>a</sup> de un sonido, ó del unísono. En la música moderna es importante admitir este vocablo, pues nos dá una idea clara de la diferencia que hay del unísono á la 8.<sup>a</sup>, y doble y triple octava. Estos sonidos en rigor no son unísonos sino equisonos, ó sonidos semejantes, á diferencia del unísono, que quiere decir un mismo sonido, ó que representa idéntico sonido.

**ESCALA:** Nombre que en música se dá á una sucesión diatónica de sonidos ascendientes ó descendientes. Se compone en el día de siete, que espresamos con los monosílabos *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*; cuando ascendemos, y vice-versa cuando descendemos. El grado de gravedad ó de agudez con que principiamos la primera nota dá á la escala el epíteto de *grave, media, y aguda*, por que sobre dicha nota se pueden establecer muchas escalas hasta donde alcance la voz ó el instrumento, con solo repetirla en octava, ó doble, ó triple octava de la primera. Es escala grave la que comprende desde el *Sol* debajo de la primera raya del pentagrama en la llave de *Sol* hasta el *Fa* mas inmediato: es escala *media* desde el *Sol* que sigue á dicho *Fa*, hasta la octava de este mismo *Fa* que cae en la quinta raya; y es escala *aguda*, desde este último *Fa* hasta el de su octava. Si los instrumentos tuvieren mayor extensión se llamarán aquellos sonidos *agudísimos* ó *sobre agudos*, y si la tuvieren mas bajos

que los graves se llamarán *regraves*. Hay otros autores que difieren de este modo de contar los sonidos, no queriendo que sean graves sino desde *Do* á su octava, y medios y agudos la octava y doble octava del mismo, pero de esta diferencia no resulta nada que conduzca á la des perfección del arte.

Las escalas musicales por su naturaleza se dividen en tres géneros, á saber: el *Diatónico*, el *Cromático* y el *enarmónico*, componiéndose todos de igual número de sonidos, pero distribuidos de diferente manera. La escala *diatónica* procede por tonos y semitonos mayores, y se compone de cinco tonos y dos semitonos mayores. La escala *cromática* procede por semitonos mayores y menores, y consta de siete semitonos mayores, y cinco semitonos menores, total seis tonos. La escala *enarmónica*, procede por cuartos de tono, y como en la música moderna no sirve sino para la transición de una escala á otra, aumentada ó disminuida de un cuarto de tono, hecha la transición, esta escala no es otra que la diatónica, aumentada ó disminuida de una coma.

A la enumeración de los sonidos diatónicos de nuestra escala, colocados como hemos dicho, llamaron los Griegos *Tetracordio*, porque su escala tan solo se componía de cuatro sonidos, que repetían de *tetracordio* en *tetracordio* como hacemos nosotros de octava en octava. Se lee, que el Papa S. Gregorio fué el primero que varió el *tetracordio* de los antiguos en *eptacordio*, ó escala de siete sonidos, al fin de los cuales continuando otra serie en octava se encuentran sonidos semejantes repetidos en el mismo orden. Este Pontífice espresó las siete notas con

las siete primeras letras del alfabeto A, B, C, D, E, F, G, que corresponden á los monosílabos *La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol*, con que substituyó Guido Aretino aquellas letras, excepto el *Si*, que se introdujo mas tarde, y que sirven para el solfeo en el día. Estos monosílabos representan los sonidos que entran como quintas del tono en la forma siguiente: A la mi re — B fa mi — C sol fa ut — D la sol re — E la mi — F fa ut — G sol re ut.

Los Griegos formaron la escala en dos tetracordios ó dos escalas diatónicas, cada una de cuatro sonidos, que arreglaron en la forma siguiente: *Si, Do, Re, Mi, = Mi, Fa, Sol, La*, los cuales son exactamente iguales en sus intervalos, juntándose por la nota *Mi* común á ambos, por cuyo motivo les llamaron *Tetracordios conjuntos*. No sabemos por que principios se guiaron para adoptar esta escala, pero lo cierto es que ella produce el bajo fundamental siguiente: *Sol, Do, Sol, Do, Fa, Do, Fa*, que forman consonancias justas con los sonidos que les corresponden, por que se compone tan solo de los sonidos *Fa, Do, Sol*, sucesión de quintas sumamente armónicas. Cuando querían formar la Octava entera añadían debajo del *Si* el sonido *La* que distinguieron y separaron del

resto de la escala, á la que por esta razón llamaron *proslambanomenos*, ó nota añadida.

Las naciones Europeas y sus colonias han adoptado la escala diatónica siguiente: *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do* dividida también en dos tetracordios, inclusa la octava de la primera nota, á saber: *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do*. Esta escala, producto de una sucesión de experimentos y modificaciones desde la antigüedad hasta nuestros días, ha llegado á ser para nuestros órganos, una regla de relaciones metafísicas de los sonidos, que nos parece la mas admisible á nuestros oídos, y que en algun modo nos hace incapaces de concebir otras.

No nos detendremos en querer esplicar el origen de nuestra escala diatónica, copiando las razones deducidas de los Autores, que han pretendido dar la razón de él, puesto que esta investigación no nos conduciría á hacer adelantos en el arte; basta que sepamos sacar partido de ella componiendo bellos y armoniosos trozos de música.

La relación de los tonos y semitonos de nuestra escala no es una cosa arbitraria segun los principios físicos hasta ahora descubiertos, y los calculos de la acústica, como puede verse por la tabla siguiente:

Tono mayor.		Semitono Tono menor.		Tono mayor.		Semitono mayor.	
Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
8 9	9 10	15 16	8 9	9 10	8 9	15 16	

Para hacer la prueba de este cálculo es menester componer todas las relaciones comprendidas entre dos términos consonantes, y se encontrará

que su producto da exactamente la relación de la consonancia, y si se reúnen todos los términos de la escala se encontrará la relación total en razón



dupla, esto es como 4 es á 2, que es la relacion exacta de los dos términos extremos, esto es de *Do* á su octava. Pero sea cual fuere el aspecto bajo del cual se considere esta escala, no se puede negar que está perfectamente concebida, segun la relacion con que estan dispuestos los sonidos; que no se podria substituir otro orden, sin que se modificasen considerablemente, asi la melodía como la armonía, y por consiguiente sin cambiar la naturaleza de nuestras sensaciones.

Bajo este punto de vista se debe hacer el examen de las escalas de los pueblos que la tienen diferente de la nuestra. La costumbre de oír su especie de música, les ha creado sensaciones distintas de las nuestras, por cuya razon encontramos nosotros su música detestable, y por la misma razon no les agrada á ellos la nuestra. En la China y en la India usan una escala dispuesta de la manera siguiente:

Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa.

Se ve pues que esta escala difiere de la nuestra en que el semitono primero se encuentra entre el 4.º y 5.º grado, en vez de estar entre el 3.º y 4.º como en la nuestra, lo cual establece una completa diferencia de tonalidad, que choca á nuestro oído.

Los Escoceses é Irlandeses tienen una escala mayor bastante parecida á la de los chinos, pero mas singular aun, por no tener semitono entre el 7.º y 8.º sonido, sino un tono. Su escala es esta

Do, Re, Mi, Fa $\sharp$ , Sol, La, Si $\flat$ , Do.

La doble falsa relacion que se

encuentra entre la 4.º mayor ó tritono de la tónica al cuarto grado, y la 4.º diminuta de este cuarto grado á la 7.º hace mas chocante á nuestro oído esta escala. No es menos irregular la escala menor, pues que no tiene mas que seis notas dispuestas de la manera siguiente:

La, Si, Do, Re, Mi, Fa $\sharp$ .

Esta escala tiene el mismo defecto que las anteriores, que consiste en la falsa relacion que hay entre el 3.º y 6.º sonido, lo que no sucede en la escala de las demas naciones de Europa.

Se dice que los Arabes, Turcos y Persas tienen instrumentos contruidos en una escala de intervalos divididos por tercios de tono, pero semejantes intervalos solo pueden ser apreciados por unos órganos acostumbrados á su efecto. En el oído de un Europeo causan una desagradable sensacion esta sucesion de sonidos, al paso que los árabes encuentran sin duda placer en ella.

A vista pues de los efectos tan diferentes que producen tan diversas escalas se presenta á nuestra imaginacion la siguiente duda: ¿hay una escala conforme en un todo con los principios naturales? A esto se nos puede responder, que los experimentos de la acústica, por mal calculados, no han resuelto con exactitud el problema. Pero dejando esto á parte, supuesto que nuestra escala es suficiente con sus combinaciones melódicas y armónicas para deleitarnos, divertirnos y conmovernos, abandonaremos unas investigaciones, que tienen mas de metafísicas que de útiles.

La Escala se llama tambien *Gama*. V.

ESCEDENTE (intervalo): Los Italianos llaman intervalo escedente á lo que llamamos nosotros *aumentado*. V.

ESPECIE: Llamaron nuestros antiguos profesores de música á la diferencia de intervalo entre las notas. Llamaron *especies*, por que determinan el carácter, que tiene cada nota comparada con otra; así es que en su nomenclatura tenían tres clases de especies, las *perfectas* las *imperfectas* y las *falsas*. La primera nota de una escala es especie *perfecta*, tanto comparada consigo misma como con su 8.º, su 15.º su 22.º &. La segunda nota comparada con la primera es especie *falsa* lo mismo que la 9.º, la 16.º, la 23.º &. La 4.º y la 5.º se reputan especies perfectas, lo mismo que sus compuestas y tricompuestas &. La 3.º y la 6.º son especies imperfectas, lo mismo que sus octavas. La 7.º es especie falsa, lo mismo que sus octavas. De todo esto se deduce que la palabra *especie* en idioma musical, es lo mismo que intervalo, y algunas veces lo mismo que nota.

ESPACIO: Se llama el hueco que hay entre raya y raya de las que componen la pauta ó pentagrama.

ESPINETA: Instrumento de cuerdas, semejante á un clavicordio, de figura cuadrada, y contruido con teclas lo mismo que este. Hubo tambien una especie particular de espineta, cuyo sonido era muy dulce, por cuyo motivo se le daba el nombre de *Sordinas*. Estos instrumentos han caido en desuso á medida que se ha ido generalizando el *Piano*.

ESPONDÁULA: Nombre que los antiguos dieron á un tocador de flauta ó de cualquier otro instrumento, que durante el sacrificio tañia al oído del Sacerdote alguna pieza de música, á fin de que nada escuchara que

podiera distraerle de sus funciones.

ESPONDEASMO: En la música griega mas antigua era una alteracion en el género enharmónico, cuando una cuerda se elevaba accidentalmente tres semitonos mas alta de su acorde ordinario, de manera que el espondeasmo era lo contrario del *Elise*. V.

ESPRESION: En música se llama la mezcla de dulzura y de fuerza en la ejecucion de una pieza de música, sea vocal, sea instrumental, ó la mayor ó menor intensidad de los sonidos, ó los accidentes con que se le dá una cierta fisonomía capaz de conmovernos cuando está bien ordenada. La *espresion* es hija del sentimiento del que toca ó canta, y del cual no puede dar razon el mismo que lo siente. En efecto si se le pregunta á un cantor hábil ó á un diestro instrumentista, por que dá fuerza á unos sonidos, y á penas deja oír otros; por que aumenta y vá disminuyendo su intensidad gradualmente; por que dá mayor viveza y soltura á ciertos pasos; por que liga otros con blandura y con cierto abandono, contestarán que ignoran la causa, pero que lo sienten así. Se ha observado, que segun la ocasion los mismos pasos unas veces les ha afectado mas, y otras les ha afectado de distinta manera, y los han espresado igualmente bien. Esto en un cantor ó instrumentista aislado siempre puede producir un efecto maravilloso, pero en una orquesta, si cada uno se dejara llevar de su inspiracion, produciria en conjunto un desorden musical, pues uno esforzaria notas que otro tocaria con dulzura; uno ligaria los sonidos mientras otro los desligaria. Por esta razon el compositor ha de indicar con signos inequívocos su pensamiento, que es lo que constituye la ortografía musical.

De los signos de espresion hay unos que tienen relacion á la fuerza ó dulzura de los sonidos; otros con el ligado y desligado de ellos; otros con el movimiento, y otros en fin con las modificaciones del movimiento y gracia de la ejecucion. Las palabras que se emplean para ello son todas italianas, como lo son la mayor parte de las que componen la nomenclatura musical, y se usan mas á menudo en abreviatura, que nos proponemos explicar á continuacion para conocimiento de todos. He aqui los principales signos de espresion.

F. FF. Fortísimo ó muy fuerte.

F. Forte — Fuerte.

Mf. Mezzo forte: es decir, un término medio entre fuerte y piano.

Mez. voce: Mezza voce } A media

Sot. voce: Sotto voce } voz.

P. Piano: Dando poco sonido.

P. P. Pianísimo: Con un sonido muy débil.

F. P. Forte piano: primero fuerte despues piano.

P. F. Piano forte: primero piano despues fuerte.

Dol. Dolce: Dulce.

Cal. Calando: Con suavidad y con progresiva debilitacion.

Sfz. sforzando: Esforzando los sonidos.

Rfz. Rinforzando: Dando mas intensidad á los sonidos.

Smorz. Smorzando } Ir debilitando

Moren. Morendo } los sonidos hasta el Piano.

Perd. Perdendosi: Debilitando el sonido hasta hacerse casi imperceptible.

Cres. Crescendo: Ir poco á poco esforzando los sonidos.

Min Minuendo Ir disminuyendo poco á poco los sonidos.

Los signos de espresion hasta aqui notados pertenecen á la intensidad ó

disminucion de los sonidos. Los siguientes corresponden á la velocidad del movimiento del compas, los cuales pondremos á continuacion con su significado, para que en una sola ojeada se pueda ver que clase de movimiento corresponde á cada uno.

*Largo*: Es el movimiento mas lento de todos. Han de ejecutarse las notas con exactitud y precision.

*Grave*: Aunque esta palabra espresa la misma lentitud que *Largo*, requiere en su ejecucion una exactitud mas severa.

*Larghetto*: Quiere decir un movimiento menos lento que el *Largo*.

*Adagio*: Es un movimiento menos lento que el *Larghetto*. Su espresion debe ser tierna y patética.

*Andante*: Es menos lento que el *Adagio*. Su espresion es mas amable y su estilo menos severo.

*Andantino*: Esta voz es igual á la de *Andante*, pero con un grado mayor de lentitud.

*Allegro*: Es un movimiento alegre y algo vivo.

*Allegretto*: Movimiento mas lento que el *allegro*, pero en su espresion ha de haber mas gracia y ligereza.

*Vivace*: Movimiento mas vivo que el *allegro*.

*Presto*: Movimiento mas acelerado que el *vivace*.

*Prestissimo*: Es el último grado de celeridad.

Adjetivos y espresiones que modifican la lentitud ó velocidad de los antedichos movimientos.

*Amoroso*: Indica una espresion tierna, un movimiento un tanto mas lento, pero gracioso.

*Affetuoso*: Quiere decir con una espresion muy dulce, y muy melancólica: su movimiento es relativo á su carácter.

*Cantabile*: Este epíteto exige un canto puro, mucho gusto, y sencillez.

*Gracioso*: Indica una ejecucion elegante, graciosa y sensible.

*Lamentabile*: Este adjetivo se emplea tan solo en los movimientos lentos. Debe dársele á la melodia un tinte de tristeza.

*Moderato*: Por lo general se emplea este término despues de *Allegro*, y entonces es menester tocar con menos celeridad.

*Maestoso*: Esta palabra, despues de la que espresa movimiento, dice que el canto ha de ser majestuoso.

*Agitato*: Este adjetivo sigue algunas veces á la palabra *Allegro*, y entonces debe espresar la música la agitación y la desesperacion.

*Assai*: Esta palabra aumenta la significacion del movimiento al que va unida, pues quiere decir mas, y así *allegro assai*, quiere decir mas vivo que el *allegro*; *largo assai*, mas lento que el *largo*; *presto assai*, mas veloz que el *presto* etc.

*Comodo*: Añadida esta palabra á la que indica el movimiento quiere decir que se tome el aire mas conveniente al trozo de música.

*Con brio*: Esto es con fuerza y viveza.

*Con moto*: Es decir un movimiento con calor y agitación.

*Con espresione, ó espresivo*: Estas voces se aplican, ó al todo de un trozo de música, ó á un solo pasaje de él. En ambos casos se ha de espresar con sensibilidad y dulzura.

*Sostenuto*: Se ejecuta conservando siempre el carácter de la música sosteniendo el valor de las notas.

*Scherzando*: Es decir de una manera juguetona y lijera.

*Brillante*: Esto es animado.

*Tempo giusto*: Esto quiere decir

que se ha de tomar el propio movimiento del compas de la pieza de música sin la mas minima alteracion.

*Tempo di Minueto*: Es el movimiento que caracteriza al Minué, esto es el compas de tres tiempos ligeros y bien marcados.

*Tenuto*: Indica que se ha de sostener las notas en todo su valor.

*Mesto ó flebile*: Esto es triste ó lamentable.

*Con anima*: Es decir animado y con sentimiento, dando á todas las notas la espresion necesaria, aunque no se observe estrictamente el compas, si con este sacrificio se puede producir mejor efecto, y dar mas energia y espresion.

*A piacere*: Despues de un movimiento alegre quiere decir que se ha de tomar uno que sea lento.

Toda esta larga nomenclatura difícil de conservar en la memoria, y cuyo conocimiento tan solo puede adquirirse con una larga práctica, se simplifica con el uso del *Metronomo*, que satisface todas las gradaciones del compas. Hemos continuado esta lista para guia de los que han de tocar ó cantar música que no se ha compuesto todavia con aquel tipo del movimiento. V. *Metronomo* y *Cronómetro*.

Úsanse tambien los signos siguientes; este  $\rightrightarrows$  para ir disminuyendo el sonido; este  $\leftarrow$  para ir aumentándolo, y este  $\rightleftarrows$  para ir aumentándolo, y en seguida disminuirlo.

El artículo de espresion es uno de los mas importantes de la música, y por lo mismo lo alargaremos copiando los luminosos principios que sobre ella trae la Enciclopedia moderna en la palabra *espresion*, pues como es obra que no anda en manos de todos, creo que nos lo agradecerán nuestros lectores.

La *espresion*, dice, es una cualidad por la cual el músico siente vivamente, y produce con energía todas las ideas que debe producir, y todos los sentimientos que debe espresar. La *espresion* puede ser de composicion ó de ejecucion, y el concurso de ambas es lo que produce el efecto musical mas agradable y poderoso.

Para dar *espresion* á sus obras, deberá el compositor elegir y comparar todos los rasgos que caracterizan á su objeto y las producciones de su arte; debe sentir ó conocer el efecto de todos los caracteres, á fin de elevar al grado que le convenga aquel que haya elegido como principal; por que así como el buen pintor no debe dar igual grado de luz á todos los objetos, tampoco el músico hábil deberá dar la misma *espresion* á todos sus sentimientos, ni tampoco igual fuerza á todas las ideas, sino que deberá colocar cada parte en el lugar que convenga, no tanto para hacerla valer por si sola, cuanto para que de este modo sea mayor el efecto del todo. Despues de haber examinado lo que debe decir, verá el mejor modo de decirlo, y he aqui donde comienza la aplicacion de los preceptos de ese arte que substituye un idioma particular, en el cual el músico quiere ser entendido de su auditorio.

La melodía, la armonía, el movimiento, la eleccion de las voces y de los instrumentos, son los principios constitutivos del lenguaje musical; y la melodía, por su inmediata relacion con el acento gramatical y oratorio, es la que imprime el carácter á todos los demas. Así, pues, en el canto es donde debe buscarse la principal *espresion*, tanto en la música vocal como en la instrumental.

El efecto que se trata de producir por medio de la melodía consiste en el tono en que han de espresarse los sentimientos que se quieren representar; y debe ponerse el mayor cuidado en no imitar en este punto la declamacion teatral, que no es otra cosa que una imitacion, sino la voz de la naturaleza, hablando sin afectacion y sin arte. Así el músico debe ante todo buscar un género de melodía que le suministre las inflexiones musicales mas acomodadas al sentido de las palabras, subordinando siempre su *espresion* á la del pensamiento, y esta á la situacion en que se halla el corazón del interlocutor, por que cuando estamos afectados por algun sentimiento, todas nuestras ideas toman, por decirlo así, el color del que en aquel momento nos domina, y no se riñe, por ejemplo, con una persona amada en el mismo tono que con una que nos es indiferente.

El tono que damos á las palabras es, pues, de muy diversas maneras, aunque siempre conforme con el sentimiento que las produce; unas veces agudo y vehemente, otras remiso y débil, ya variado ó impetuoso, ya igual y tranquilo en sus inflexiones. De aqui deduce el músico las diferencias en la clase de canto que debe emplear, y de los distintos puntos en que mantiene la voz, haciéndola proceder en el bajo por pequeños intervalos, para espresar la languidez de la tristeza y del abatimiento, arrancándola en los altos los sonidos agudos, que dicta el arrebató del dolor ó de la alegría, y haciéndola pasar por todos los trámites del diapasón para espresar el efecto que produce la desesperacion, ó el extravío de pasiones que luchan entre si. Sobre todo debe tenerse en cuenta, que

el encanto de la música, no solo consiste en la imitacion, sino en una imitacion agradable, y que aun la misma declamacion necesita para este efecto sujetarse á la melodía, de manera que no puede espresarse el sentimiento, sino le acompaña este secreto encanto, por que no se puede hablar al corazón sin agradar al oido. Y esto está muy en armonía con la naturaleza, que ha dotado á las personas sensibles de un tono y de unas inflexiones de voz tiernas y delicadas, que no tienen por lo regular las personas que nada sienten. No vayamos sin embargo á confundir lo extravagante con lo espresivo, ni la dureza con la energía, ni por último, á producir efectos semejantes á los de la ópera francesa, donde el tono apasionado parece mas bien el grito de una persona afectada de un cólico, que los vivos transportes del amor.

El placer físico que resulta de la armonía aumenta el placer moral que causa la imitacion, uniendo las sensaciones agradables de la armonía á la *espresion* de la melodía, por el mismo principio de que acabamos de hablar. Pero la armonía produce aun mayores efectos; ella aumenta la *espresion*, dando mas exactitud y precision á los intervalos melodiosos, anima el carácter de estos y marcando exactamente su lugar en el orden de la modulacion, recuerda lo que precede, anuncia lo que ha de seguir, y une de este modo las frases en el canto, como las ideas se unen entre si en el discurso. La armonía, considerada bajo este punto de vista, proporciona al compositor grandes medios de *espresion* que no puede obtener cuando los busca en una armonía vulgar; por que en este caso, en vez de animar el acento, lo apaga

con sus sonidos, y confundidos todos los intervalos por un continuo lleno de voces, no ofrecen sino una continuacion de sonidos fundamentales que nada tienen de tierno ni agradable, y cuyo efecto no pasa de la cabeza.

¿Que hará pues la armonía para concurrir con la *espresion* de la melodía y darla mayor efecto? Evitará con el mayor cuidado el apagar el sonido principal de la combinacion; subordinará todos los acompañamientos á la parte cantante; avivará la energía por el concurso de las demás partes; aumentará el efecto de ciertos pasajes por medio de concordancias sensibles; suprimirá otros por suspension ó suposicion, no permitiéndolos entrar para nada en el conjunto, cuyo efecto habrian de desvirtuar; hará que se produzcan las *espresiones* por disonancias mayores; reservará las menores para los sentimientos mas dulces; á veces enlazará todas las frases por sonidos continuados y ligados; otras las hará contrastar sobre el canto con notas picadas; tan pronto herirá el oido con sonidos llenos y rotundos, como aumentará y graduará el acento por la eleccion de un solo intervalo. En todas partes hará presente y sensible la sucesion de las modulaciones, y hará que la base fundamental de cada pasaje, y su armonía particular, sirvan siempre para determinar el lugar de cada frase ó periodo, á fin de que no se oiga jamás un intervalo ó una parte de canto sin que se haga sensible al mismo tiempo su relacion con el todo.

En cuanto al ritmo, que tan poderoso fué en otro tiempo para dar fuerza, variedad y gusto á la armonía poética, si nuestros idiomas, menos acentuados y prosódicos, han perdido el encanto que resultaba de ella,

nuestra música la substituye con otra mas independiente del discurso, con la igualdad de la medida, y las diversas combinaciones de sus tiempos, bienen el todo, bien en cada una de las partes separadamente. Las cantidades del idioma desaparecen casi por completo ante la de las notas, y la música en vez de hablar con las palabras, recibe en cierto modo del compas un lenguaje particular. La fuerza de la *espresion* en esta parte consiste en reunir estos dos lenguajes, cuanto sea posible, y en hacer, que si la medida y el ritmo no parten del mismo modo, digan al menos una cosa misma.

La alegría, que tanta viveza da á nuestros movimientos debe dejarse sentir tambien en el compas: la tristeza que oprime el corazon, que hace mas pausados los movimientos, debe imprimir cierta languidez al canto que ella inspira; mas cuando estamos afectados por una pena grande, ó nuestra alma se halla combatida por pasiones fuertes, la palabra es desigual; marcha alternativamente con la lentitud del espondeo, y con la rapidez del pirriquo, y muchas veces se detiene de repente como el recitado obligado: en esto consiste que las músicas mas expresivas, ó al menos las mas apasionadas, son generalmente aquellas en que los tiempos, aunque iguales entre si, estan divididos con desigualdad; en vez de que la imagen del sueño, del reposo, de la paz del alma se espresan facilmente con notas iguales que no sean ni muy precipitadas ni muy lentas.

Una observacion, que el compositor no debe dejar pasar desapercibida, es, que cuanto mas esquisita sea la armonía, menos vivo debe ser el movimiento, para que la imaginacion tenga lugar de escuchar la mar-

cha de las disonancias, y el rápido enlace de las modulaciones: solamente en el último extremo de las pasiones es cuando debe hacerse uso de la rapidéz del compas, y debe emplearse cierta dureza en los sonidos. Entonces, cuando, perdida la razon, se encuentra el actor de tal manera agitado que parece no saber lo que dice, este enérgico y terrible desorden puede comunicarse al alma del espectador y hacerle participar de él. Pero cuando el autor no sabe ser fogoso y sublime está muy en peligro de caer en el extremo opuesto, y no conseguir mas que ser extravagante y frio. Asi, pues, ó está en su mano hacer que el auditorio delire, ó debe cuidar mucho el actor de no delirar él mismo, por que entonces aparecerá como un hombre sin razon ante un público que conserva la suya, y los locos no interesan jamás.

Aunque la mayor fuerza de *espresion* procede de la combinacion de los sonidos, el timbre particular de estos no es indiferente para aquel objeto. Hay voces fuertes, y sonoras, que imponen al ánimo por su hermosura; otras ligeras y flexibles muy á propósito para pasajes de ejecucion, otras delicadas y sensibles, que llegan al alma en cantos patéticos y dulces. En general los puntos altos de todas las voces agudas son muy propios para espresar la ternura y la dulzura; los bajos y los baritonos para los arrebatos de furor.

Los instrumentos tienen tambien diferente *espresion*, segun sea su sonido áspero ó dulce, ó bien segun lo grave ó agudo de su diapason, y la cantidad de sonido que de ellos puede obtenerse. La flauta, por ejemplo, es tierna; el Oboé, alegre; la trompeta, guerrera, la trompa, sonora, majestuosa y

muy á propósito para las grandes *espresiones*. Pero no hay ningun instrumento de que pueda obtenerse mayor y mas variada *espresion* que del Violin. Este admirable instrumento es el principio fundamental de toda orquesta, y hasta por si solo á un buen compositor para conseguir con él todo el efecto, que los malos músicos buscan en vano en la reunion de una multitud de instrumentos. El compositor debe conocer bien el mástil del Violin para determinar la parte de música que le conviene, los arpeggios, el efecto de sus cuerdas al aire, y debe elegir y emplear sus tonos segun los diversos caracteres que tienen en este instrumento.

En vano será que el compositor tratase de animar su trabajo, si el sentido que debe reinar en él no se transmite á los que han de ejecutarlo: el cantor, que solo vé en su parte notas aisladas, no está en estado de reproducir la *espresion* del compositor, ni puede dársela al canto quien no comprende bien el sentido de lo que canta. Es indispensable entender lo que se lee para poderlo hacer entender á los demas, y no basta ser sensible en general, es preciso serlo en particular, y conocer la energia de la lengua en que se habla. Empiécese, pues, por conocer el caracter de la música que se ha de ejecutar, su relacion con el sentido de las palabras, la distincion de sus frases, el acento que tienen en si mismas, el efecto que se supone en la voz del que lo ejecuta, la energia que el compositor ha dado á la parte poética, y la que por su parte ha de poner el que canta ó toca. Consagre entonces este todos los esfuerzos de su organizacion á producir el efecto que estas condiciones le señalan, y será

al propio tiempo el poeta, el compositor, el actor y el cantor, dando indudablemente á la obra toda la *espresion* de que es susceptible. De este modo adornará y hará delicado el canto que solo es elegante y gracioso, dará fuego y atractivo al que es animado y alegre, hará sentir los ayes y lamentos en el canto tierno y patético, y toda la agitacion del *fuerte-piano* en el arrebatos de las pasiones violentas.

Siempre que se una el acento musical al acento oratorio, que se deje sentir vivamente el compas, y sirva de guía á los acentos del canto; siempre que la voz y el acompañamiento esten de tal manera acordes que resulte una melodia, y que engañado el auditorio atribuya á la voz los cantos con que la orquesta la ayuda; por último, siempre que los adornos habilmente manejados, den á entender la facilidad del cantante, sin desfigurarse por eso el canto, la *espresion* será dulce, agradable y fuerte; el oído recibirá placer, y el corazon se verá conmovido; la parte fisica y moral concurrirán á aumentar la agradable impresion del auditorio, y reinará tal conformidad entre el canto y la palabra, que el conjunto ó el todo parecerá formar un lenguaje tan agradable como espresivo.

**ESPRESIONE (CON):** Este epíteto italiano puesto en el principio de una pieza de música, ó en algun pasaje de ella, advierte que se ha de tocar ó cantar con una sensibilidad particular, y muy marcada.

**ESTENSION:** Se dice de la distancia ó cantidad de sonidos á que alcanza una voz ó un instrumento desde lo mas grave á lo mas agudo. Asi se dice la estension de este piano es de seis octavas, y que una voz tiene

mucha ó poca estension, segun sean mas ó menos estensos sus limites del grave al agudo.

**ESTÉTICA:** Esta palabra se deriva de un nombre griego, que significa sentimiento, por lo cual debería aplicarse propiamente á la teoría de la sensibilidad; pero habiéndola empleado el filósofo Baumgarten desde el punto especial de su escuela, para designar con ella la existencia de lo bello, ó sea la filosofía de las bellas artes y letras; el uso ha aceptado despues, y sancionado esta denominacion. La *estética* se propone y tiene por objeto analizar la idea de lo bello, examinando su naturaleza, marcando con precision sus caracteres, y describiendo los fenómenos que acompañan á su manifestacion, y las facultades del alma á que se refiere, y con las cuales se pone en contacto. Así como la metafísica busca lo infinito bajo el aspecto de la verdad; así como la moral lo busca bajo el de la bondad y justicia, la *estética* lo busca bajo el de la belleza. Determinados de una vez los caracteres de lo bello y los principios del arte en general, puede la *estética* descender al examen de cada una de las artes en particular, como son la pintura, la escultura, la arquitectura, la música etc. estudiando su naturaleza y su papel en la vida social.

La *estética*, aplicada á la música, no es otro que la investigacion de lo que constituye lo bello y lo sublime del arte: es la apreciacion de las sensaciones producidas por la melodía y la armonía juntas y separadas: en fin, es la averiguacion del orijen de nuestras conmociones ya tristes ya alegres, ya calmadas, ya turbulentas etc. y un libro en que se esplicara seria un verdadero adelanto. Hasta que

lo tengamos, sentiremos, pero no sabremos la razon, nos conmoveremos, nos agitaremos sin mas conocimiento que nuestro propio sentido, y la situacion física y moral en que nos encontremos.

**ESTILO:** Se llama en música el caracter con que se distinguen las producciones musicales, tanto en la composicion como en la ejecucion. Este caracter varia segun los paises, el genio de los autores, y las materias, lugares, y asuntos con respecto á la composicion. Así decimos el estilo de Lully no es el de Rameau, el de Gluck no es el de Mozart, el de Rossini no es el de Mercadante, y el de nuestro compatriota Carnicer no es el de otro Español Saldoni: en una palabra, cada autor de composicion se forma un estilo que le es propio, y con el cual se conocen sus producciones, no siendo menos varios por razon de los paises y épocas, conforme hemos dicho de los compositores citados. Por razon de los asuntos ¿cuánta no es la diferencia entre la magestad de la música religiosa, y la de las composiciones líricas tocante al estilo? cuanto no difiere la música Alemana de la Francesa, y esta de la Italiana y Española? El estilo dramático es propio para escitar y conmover las pasiones, el religioso es grave sério y majestuoso, cual conviene para dirijir al cielo nuestras plegarias y nuestros cánticos; el estilo *hiporcrático* es propio para la alegría y la danza, y por consiguiente compuesto de melodías alegres, y de un compas vivo y bien marcado. Hay tambien un estilo sinfónico ó instrumentad que consiste en el empleo de instrumentos de diferente timbre y diapason. El antiguo estilo del *Motete* era clásico y sabiamente trabajado, ya cuan-

do convenia que fuera enérgico, ó cuando debia ser afectuoso. El estilo del *Madrigal* tendia á la ternura, al amor, á la compasion, y á otras pasiones dulces. El estilo *melismático* ó natural es aquel, en que uno canta sin haber aprendido, propio para las canciones, romances, boleros &c. El estilo de la fantasia es de un género poco ligado, y libre de toda sujecion. Hay estilo tambien en la manera de tocar los instrumentos en que se diferenciaron los Violinistas Vioti y Paganini, y lo hay tambien en todos los demas instrumentos.

**ESTRETA:** Se llama así en una fuga una nueva esposicion de esta, en la cual una parte entra con la respuesta, antes que la otra haya terminado el motivo, y en general es aproximar la respuesta al motivo, pero como esta aproximacion puede hacerse á distancias mas ó menos largas, pueden hacerse tambien muchas *estretas*. Para hacer una estreta se han de observar las reglas siguientes. 1.<sup>a</sup> Si el motivo principia en un tiempo fuerte, tambien debe principiarlo la respuesta, y lo mismo si el motivo principia en un tiempo débil, tambien la respuesta ha de entrar en un tiempo débil: 2.<sup>a</sup> cuando hay dos tiempos fuertes en el compas se puede imitar el primero por el segundo, y el segundo por el primero, y lo mismo se dice en los tiempos débiles. 3.<sup>a</sup> Si la primera nota del motivo ocupa la mitad de un compas, debe imitar lo mismo la respuesta. 4.<sup>a</sup> En el compas de tres tiempos se ha de imitar el motivo en el mismo tiempo. Las mismas reglas han de seguirse cuando el motivo imita á la respuesta. Hay tambien *estretas* en aumento y disminucion y por movimiento contrario.

La *estreta* es una nueva esposicion

mas aproximada que la primera. En una fuga á dos partes entra primero el motivo, y sigue la respuesta; en una á tres partes entra el motivo, sigue la respuesta, y se vuelve al motivo; en una á cuatro partes siguen el orden de motivo, respuesta, motivo respuesta como en la exposicion. Es menester, que la segunda vez la respuesta imite al motivo en el mismo intervalo.

Hay una *Estreta* llamada *canónica*, en la que el motivo y la respuesta se imitan hasta el fin. Esta *estreta* es la mas interesante, y se guarda para el fin de la fuga, á fin de aumentar su efecto y vehemencia por medio de la aproximacion del motivo con la respuesta. De lo demas trataremos en el artículo *Fuga*. V.

**ESTUDIO:** En música se entiende por estudio el trabajo y aplicacion que se pone para adquirir todos los conocimientos necesarios para conseguir la mayor perfeccion en el ramo del arte á que se dedica la persona, ya sea en la composicion, ya en el canto ó ya en tocar un instrumento. Con este trabajo se adquiere la teoria y la práctica del arte, y el conocimiento de las bellezas y defectos de las producciones musicales. En la música, como en los demas artes, el genio acompañado del estudio es el todo. El estudio sin genio tan solo conduce á la mediania. El genio es un don de la naturaleza, y consiste en una facultad ó talento interior de conocer ó inventar lo bello en el arte. Error seria el creer, que con alguna pequeña práctica en la mecánica del arte, y con el genio se pueda llegar á ser un buen artista. Haremos algunas observaciones sobre los estudios que conviene que haga el que aspire á la perfeccion en música. Prin-

compiaremos por el Compositor.

Se supone que el que quiere dedicarse á la composicion lee las notas con prontitud y exactitud; que tiene un intimo sentimiento de todos los compases; que conoce bien las diferentes llaves y su reciproca relacion, lo primero que, á nuestro parecer, debe estudiar es la melodia, adiestrándose en crear frases y periodos orijinales y bien rimados, de forma que se descubra desde luego si el discipulo tiene genio musical, capaz de inventar y no atenerse unicamente á las reglas de la imitacion. El Maestro, que conozca que su Discipulo se estanca en este primer paso, puede contar que no pasará de ser un mediano compositor, y tal vez no llegará aun á este estado, pues, como diremos hablando de la melodia, esta es, la que hace descubrir el genio del compositor. Cuando se conozca en el discipulo una buena disposicion para crear cantos, es necesario tambien que sepa distinguirlos en su genero, para aplicarlos oportunamente, ya los enérgicos, ya los dulces, ya los alegres, ya los tristes, ya los majestuosos y severos, ya los lijeros y juguetones. Un discipulo sobresaliente en melodia no puede menos de llegar á ser excelente compositor, pues la armonia es un trabajo puramente material, y lo mismo que sus accesorios, como son el conocimiento de los instrumentos, su estension, su timbre y recursos, y los de las voces. Hasta ahora se ha creido que para ser buen compositor bastaba el ser buen armónista, pero es un error del que diariamente podemos desengañarnos, pues que sin faltar á la pureza de la armonia se pueden componer cosas muy mediceras, y aun malas por falta de melodia. Por esta razon, separándonos

del camino que hasta ahora han llevado muchos maestros en la enseñanza de la composicion, principiaremos por enseñar á los discipulos la melodia antes que la armonia. Con este método se lograrían dos cosas; la primera descubrir el talento que el discipulo tendria para la composicion, y si viera que no tenia la suficiente disposicion le desengañaría, para que se dedicara exclusivamente á uno ó mas instrumentos, y la segunda ahorrar tiempo en la enseñanza, pues el que habia de emplear para salir un mediano ó mal compositor podria dedicarlo en aprender un instrumento en el cual podria salir una notabilidad.

Por lo tocante á los que quieren dedicarse al instrumental el paso mas importante es el principiar bajo la direccion de un maestro hábil en el instrumento que escoja. Los vicios ó defectos que se adquieren, empezando con un maestro adocenado, son difíciles de desarraigar mas adelante, y acaso nunca los dejará del todo, resultando de esto que ciertos pasos á su parecer difíciles se le harán fáciles con un buen método. El que se dedique á aprender un instrumento no debe pensar mas que en él, pues solo la practica despues de un buen método, le hará maestro.

Los que quieren dedicarse al canto es necesario que antes consulten sus fuerzas, y se pongan bajo la direccion de un maestro de canto; y si fuera posible que tuviera el mismo timbre de voz, y que le haga hacer todos los ejercicios de que aquella sea susceptible, y que le desengañe francamente cuando conozca que no puede ser ni aun mediano cantor. Asi como para aprender de Violin importa buscar un artista de mérito en este instrumento, para aprender de fagote se

ha de escoger un buen fagotista, para aprender de canto tan solo se ha de buscar un buen cantor. Lo demas es trocar los frenos.

De todo esto se deduce que genio, buen maestro, y practica son precisas circunstancias para salir una notabilidad en todos los generos que abraza el estudio de la música.

**ESTUDIOS:** Se llaman en música unas composiciones que tienen por objeto agilizar la ejecucion, vencer toda suerte de dificultades, y dar gusto y expresion á lo que se toca ó canta. Se componen estudios para todos los instrumentos y tambien para la voz, todos los cuales conducen á perfeccionar la ejecucion hasta donde pueda alcanzar.

**EUDRONIA:** Sonata que se tocaba con flauta en los juegos esthénicos instituidos en Argos en honor de Júpiter. El Argivo Hierax fué su inventor.

**EUFONIA:** Sonido agradable ó que suena bien al oido. En este sentido es opuesto al significado de *cacofonia* que es un sonido desagradable ó que nos suena mal. Es palabra Griega.

**EFFONO:** Instrumento inventado en 1790 por el Dr. Chladni de Witemberg. Consiste en una caja cuadrada de unos cuatro pies de alto, en el que hay 42 cilindros pequeños de vidrio con cuyo roce se obtienen las vibraciones que producen los sonidos. Este instrumento es del genero del que se conoce con el nombre de *armonica*. V.

**EVITADA (CADENCIA):** V. *cadencia*.

**EVOLAE:** Es una palabra bárbara formada de las seis vocales que contienen las dicciones latinas *Seculorum Amen*, que tan solo se usa en el canto llano. Sobre las letras vocales de estas palabras es como se indican des-

pues de las antífonas las notas de cada tono en que deben terminar los salmos ó cánticos. El *evolae* comienza siempre en la quinta del tono de la antífona que le precede, y acaba siempre con la final del mismo. *Murschhauser* da estensas reglas sobre este punto en su tratado de la *Academia músico-poética bipartita*.

**EXACORDIO:** Escala de seis sonidos la misma que inventó Guido Aretino en substitucion de las letras, que para espresarlos se usaban antes de su invencion.

**EXPOSICION:** Se llama asi un exordio del discurso musical, y principalmente de una fuga. Ella es la manera de hacer entrar cada parte en ella, y el orden en que deben presentarse las partes, y seguir las ideas. En una exposicion todo ha de ser claro, elegante y facil de retener, procurando cautivar al auditorio por medio de ideas felices, nuevas y cantábiles. Si la *exposicion* tiene todas estas cualidades la *contra exposicion*, que es una imitacion de la *exposicion*, no podrá menos de ser buena. La *contra exposicion* no es obligatoria, y no se emplea jamás en una fuga á dos partes, y raras veces en una de tres.

## F.

**F...** Con esta letra se designa la 6.<sup>a</sup> cuerda de la escala musical, del modo con que se contaba la primera con el nombre de *A la mi re*, pero que es la cuarta contando *Do* la primera, y á la que se da el nombre de *F Fa ut*, y en el solfeo *Fa*. La *F*, en la edad media era signo de la llave de *Fa*.—Una *F*, puesta debajo de una ó muchas notas, quiere decir *fuerte* y si la hay duplicada quiere decir *fortissimo*.

**FA:** Nombre de dos llaves que se usan en la música moderna. Su posición es una en la 3.<sup>a</sup> raya del pentagrama y otra en la 4.<sup>a</sup>. De esta última se sirven los compositores para escribir las voces ó instrumentos de sonido grave, como son los Contrabajos, Trompones, Fagotes etc., y los bajos y baritonos en las voces, y la primera solo se usa para el canto, cuando se transporta la llave. V. *transportar*.—*Fa* designa también el tono ó escala en que se compone una pieza de música, porque la tónica de dicha escala es la espresada nota *fa*.

Se observa que la escala ó tono de *Fa* mayor tiene un sabor de gravedad y nobleza; que la de *Fa* menor tiene una espresion dolorosa y severa; que el *Fa* mayor es brillante y el *Fa* menor es patético. El compositor debe tener presente estas diferentes gradaciones de esta escala para dar mas filosofía á sus composiciones.

**FABARIOS:** Los antiguos dieron este nombre, segun Bulanger, á los cantores, por que comian habas, las cuales creian buenas para conservar y fortificar la voz.

**FABORDON:** Es una música á cuatro ó mas voces, sencilla, y en compas de dos tiempos veloces, cuyas notas son casi todas de igual duracion y su melodía silábica. Es propia de la Iglesia, y con ella se cantan misas, Salmos, cánticos y otras piezas del oficio divino. Los Italianos dan todavía este nombre á una cierta armonía producida por el acompañamiento de muchas sextas seguidas á muchas cuartas entre las dos partes superiores.

**FAGOT Ó FAGOTE:** Instrumento de aire construido de madera y compuesto de varias piezas, y para producir sonidos diferentes hay en ellas diferentes agujeros redondos y llaves, tocán-

dose por medio de dos láminas delgadas de caña que se unen por sus bordes y forman un hueco entre las dos para pasar el aire. Esta caña se ajusta á un tubo encorbado, que se une por el otro extremo con el instrumento, llamado por unos *bocal* ó *boquilla* y por otros *Tudel*. Los Italianos le llaman *Fagotto*, por que sus piezas, cuando estan sueltas, se ponen como en un especie de lío. Los Franceses le llaman *Basson*, y nosotros, adoptando unas veces el nombre de unos, y otras el nombre de otros, le llamamos ya *bajon*, ya *fagot* ó *fagote*, aunque este último nombre es mas general. El *Fagot* pertenece á la familia de los Oboes, y ocupa el mismo rango que el violoncelo con respecto al Violin. Fué inventado en el año 1539 por un canónigo de Pavía llamado J. Afranis ó Afranio. La forma del *Fagot* ha sufrido varias modificaciones, pero á pesar de los repetidos esfuerzos de los fabricantes, todavía dista de su completa perfeccion, aun cuando se han multiplicado las llaves.

El *Fagot* es instrumento casi indispensable en las orquestas, puesto que en muchos casos hace el oficio de tenor y bajo de los instrumentos de caña, uniendo las diferentes partes de la armonía. La importancia de este instrumento depende, como la de todos, de la inteligencia del compositor en el empleo que haga de él. Aunque el timbre del *Fagot* es algun tanto bronco y melancólico sirven sus acentos para espresar las grandes pasiones, y aun para los pasajes mas caprichosos. En una melodía religiosa inspira piedad y dulce recogimiento: en un solo modula con gracia y dulzura; en los sonidos graves tiene tal fuerza que hace estremecer, y se asemeja al rugido de las fieras. Poseyendo el *Fagot*

el timbre que se acomoda mejor á todos los diapasones, tiene la facilidad de doblar sucesivamente al bajo, á la Viola, al clarinete, al Oboe y á la flauta, siguiendo con facilidad la marcha rápida de los violoncelos, ó la graciosa lentitud de las trompas. Sus notas graves y sus sonidos medios son de grande efecto en los acompañamientos, y sobre todo su última octava aguda es de un acento tan puro, y de una melodía tan suave, que complace por su agradable sonoridad. Su estension es desde el núm. 44 hasta el 48 de la tabla de los instrumentos.

**FAGOTISTA:** El que toca el fagot, y por estension se dice del que es muy diestro en tocarle.

**FALSA QUINTA:** Los antiguos maestros de música dieron este nombre á un intervalo disonante, que los Griegos llamaron *hemi-diapente*, cuyos dos extremos distan cuatro grados diatónicos, como los de la quinta justa, pero cuyo intervalo es menor de un semitono. Siendo el de la quinta justa de dos tonos mayores, de un tono menor y de un semitono mayor, y el de la falsa quinta tan solo de un tono mayor, de un tono menor y de dos semitonos mayores, se ve bien clara la diferencia. Si se divide la 8.<sup>a</sup> en dos partes iguales, se tendrá por un lado una falsa quinta como *Si, Fa* y por el otro un tritono como *Fa, Si*; pero estos intervalos iguales en este sentido no lo son en cuanto al número de grados, pues el tritono tan solo tiene tres, ni en cuanto á la exactitud de las relaciones, pues la de la falsa quinta es como de 45 á 64, y la del tritono como 32 es á 45. El acorde de falsa quinta es inverso del acorde dominante en que la sensible *si* se halla en el bajo. Distinguieron también aquellos maestros la *falsa quinta* disonancia,

de la *quinta falsa* consonancia alterada accidentalmente.

**FALSA RELACION:** Se comete este defecto cuando se cambian cromáticamente una ó mas notas, y que este cambio no se verifica en la misma parte, como si en una de ellas se encuentra un *si* natural y en otra un *si* bemol, aunque sea en distinto acorde. La *falsa relacion* está prohibida, sobre todo en las voces, por que es difícil de entonar, y hace muy mal efecto el que dos voces diferentes canten sucesivamente una la nota natural, y otra la misma nota alterada por algun accidente.

Algunos autores nos dan ejemplos de *falsas relaciones* toleradas, por que no producen tan mal efecto como otras, pero en general es mejor evitarlas, y esto se conseguirá cuidando de que la *alteracion de una nota cromática se haga en una sola parte ó voz*. No obstante cuando los acordes esten separados por medio del silencio de un compas, ó de otras pausas largas, bien se pueden hacer *falsas relaciones*, pues que la pausa hace en cierto modo olvidar la nota que produce la falsa relacion y la nota accidentada del nuevo acorde, y esta tolerancia está mas permitida en los recitados.

Los Italianos tienen dos especies de relaciones, á saber: la *monódica* y la *coródica*, las cuales en su concepto pueden ser buenas y malas. Tienen por buenas las que se derivan de los intervalos diatónicos, y por malas las que se derivan de los intervalos aumentados ó diminutos.

**FALSETE:** Cuando los hombres se ven precisados á levantar la voz mas de lo que permite su estension natural, tienen que recurrir á la voz que se llama comunmente *falsete*, y tecnicamente voz de *cabeza*. Las mu-

geres carecen de este recurso, pues su voz no tiene *falsete*. El pasar de la voz de pecho á la de cabeza es un tránsito para el que se necesita mucho arte, á fin de que no se eche de ver. Este paso en los tenores se efectúa generalmente entre el *fa* y el *sol*; pero debe procurar el compositor el no hacer detener al cantor entre estas dos notas, porque le fatiga mucho, perjudica al desarrollo de sus facultades, y le es mas penoso que el subir á sonidos mas altos.

**FALSO:** En música es opuesto á lo justo ó exacto. Se canta *falso* cuando no se entonan los intervalos con exactitud, por demasiado altos ó demasiado bajos. Hay voces *falsas*, cuerdas *falsas* ó instrumentos *falsos*. En cuanto á las voces dicen que el entonar *falso* es por defecto del oído, y no de la glotis: sin embargo hay quien canta falso y afina bien un instrumento, lo que prueba que es mas bien un defecto de la voz que del oído. Las cuerdas resultan *falsas*, por falta de igualdad en su grosor; los instrumentos resultan *falsos*, por que hay defecto en su construcción, ó porque no se han guardado las debidas proporciones.

**FALSO (acorde):** Es un acorde disonante, en el que se han aplicado mal las reglas de las disonancias, ó porque contiene consonancias que no son justas.

**FANDANGO:** Baile de origen español, pero de una antigüedad muy remota. Se cree que nos lo trajeron los moros. El aire de este baile se mide en tres tiempos, y su movimiento muy animado y voluptuoso. Regularmente se ejecuta por dos personas. Acompañase con guitarra principalmente y los bailarines llevan el compás con castañetas que agitan con

mucha exactitud y ligereza, y tambien con los talones de los pies lo que añade mucha gracia al baile. En la tocata del fandango muchos músicos han hecho variaciones, algunas de mucho mérito, y ultimamente han hecho concurrir á todos los instrumentos á tomar parte en la tocata, dándole de este modo mas animación.

**FANFARRIA:** Es una tocata compuesta precisamente para trompas y trompetas en celebridad de una fiesta de caza, y para animar y dar alegría á la función. Por lo general estan escritas en compas de seis por ocho.

**FANTASIA:** Es una pieza de música instrumental, que se compone mientras se ejecuta, y en la cual el compositor se entrega á todos los arranques de su imaginación, sin plan ni disposición, y tan solo por inspiración del arte, aunque encubierta. Esto eran las fantasias antiguamente, pero en el día las fantasias son piezas trabajadas con plan, con simetría y con determinadas proporciones, de forma que ya han dejado de ser lo que eran al principio. Regularmente se escoje ahora un tema, que casi nunca es original, sino tomado de algun romance, ó un motivo de alguna ária de ópera, sobre del cual se hacen variaciones, que todas se parecen como un huevo á otro, y que por lo mismo cansan luego hasta fastidiar.

Entre el capricho y la fantasia propiamente dicha hay la diferencia de que el capricho es una colección de ideas inconexas que la imaginación reúne, ó se compone de intento, en vez de que la fantasia, inventándola y ejecutándola al mismo tiempo puede ser una pieza regular, que con-

cluida de tocar, ya no existe. De aqui resulta que el capricho puede escribirse, pero jamas la fantasia, tal como debe ser, pues en el momento que se escriba ó pueda repetirse, ya no es fantasia, sino una pieza de música como cualquier otra.

**FANTÁSTICA (música):** Es propiamente hablando música de fantasia, en la cual se reúnen muchas ideas inconexas, y cantos de inesperadas formas y desusadas combinaciones. En ella se emplean tambien instrumentos de un modo diferente de cualquiera otra especie de música, y el compositor se entrega á todos los extravíos de su imaginación, sin sujetarse á ninguna de las fórmulas ordinarias.

**FARÁNDULA:** Es un baile que ejecutan muchas personas formando una larga cadena asidas de las manos ó por medio de pañuelos que cada cual tiene cogidos, escepto los que se hallan en las estremidades. Por lo regular se compone de 20, 30 y hasta 60 ó mas personas alternando los dos sexos. Esta cadena se pone en movimiento recorriendo la población ó el campo y de camino admiten todas las parejas que se presentan. Cada uno baila ó salta como le parece en cadencia, sin cuidarse de dar gran regularidad á los pasos, pero teniendo que ajustarse á las diferentes figuras que pone el que va á la cabeza de la farándula y que le sirve de guia. Las figuras consisten, por lo comun en reunir los extremos de la cadena y bailan en corro, en estrecharla en espiral, y en hacerla pasar y repasar bajo una especie de arco formado por varios bailarines que levantan los brazos sin dejarse de las manos ó sin soltar los pañuelos.

La farándula está en uso en Francia en la Provenza y Languedoc, y en España en los pueblos de Cataluña limitrofes de la Francia y principalmente en todos los pueblos que comprenden el territorio llamado el Ampurdan en el cual se conoce con los nombres de *contrapás* ó *tirabou*.

El aire de la música es un alegre muy cadencioso en compas de seis por ocho.

**FARSA:** Nombre que se dá en Italia á una ópera del género cómico que tiene tan solo un acto.

**FERMATA:** Palabra italiana derivada del verbo *fermare*, detenerse, y en música es sinónima de *corona*, *caldoron*, ó *pausa general*. La *fermata* indica un momento de reposo ó suspensión, del que se aprovecha algun cantante ó instrumentista para lucir su talento en la ejecución. Tambien se llama *cadenza*.

**FIGLI:** Instrumento de viento construido de latón que produce diferentes sonidos por medio de llaves en vez de taparse los agujeros con los dedos. Este instrumento dicen que se inventó en Prusia por los años desde 1820 á 1823, pero en España solo se conoce desde el año 1828. Hay *figlis* que estan al tono de la orquesta, y hay otros en quinta y de otras dimensiones que son á poca diferencia como las voces á que corresponden. La reunión de *figles* de diferentes dimensiones produce felices efectos, que no pueden reemplasarse por los demas instrumentos de latón que no tienen los mismos medios para modular. Para tocar este instrumento se necesita ser buen músico, tener los labios fuertes y un pecho robusto. En 1834 se inventó en Alemania otra clase de *figlis* llamados de *piston*, pero no se conocieron en España has-



ta tres años despues. Los estrangeros le dan el nombre de *Ophicleide* que se ha traducido, en España por *Figli* ú *Ofigle* para suavizar la pronunciacion. La estension del *Figli* en *Do* es desde el número 15 hasta el 40.

**FIGURADO (canto):** Es un canto llano con variedad de notas de distinta duracion, y se diferencia del canto llano en que en este tan solo se usan notas de igual duracion. Este canto se usa únicamente en este sentido para entonar los himnos de la Iglesia. En general se llama canto *figurado*, ó canto de órgano el que se halla escrito con la notacion moderna para distinguirlo del canto llano.

**FIGURAS DE LA MÚSICA:** Para representar el valor que tienen y se ha de dar en el compás á las notas, se imaginó darlas diferente configuracion, á fin de que á primera vista se conozca el tiempo que debe durar su respectivo sonido. Las figuras que se usan en el dia son siete, á saber: *semibreve*, *minima*, *semiminima*, *corchea*, *semicorchea*, *fusa* y *semifusa*. Otros añaden otra figura de la mitad del valor de la semifusa á la que llaman *garrapatea*, tan difícil de tocar por lento que sea el compas, como estrambótico es su nombre.

Para tener una idea de su respectivo valor consideraremos á la semibreve, que es la de mas duracion, como la unidad musical, y las demas disminuyendo de valor en progresion geométrica en esta forma.

1. Semibreve equivale en duracion á
2. Minimas.
4. Semiminimas.
8. Corcheas.
16. Semicorcheas.
32. Fusas.
64. Semifusas.

128. Garrapateas. Estas figuras reciben algunas veces una alteracion poniendo á veces tres, á veces seis en lugar de dos y cuatro, y entonces se llaman tresillos y seicillos.

Antiguamente se hacia uso de otras tres figuras llamadas *Maxima*, *Longa*, y *Breve*. La primera representaba el valor de 8 compases, la segunda de 4, y la última de dos. Estas han caido en desuso por que su sonido dura mas de un compas, y se o pone á la puntuacion moderna, que tiene otros medios de hacer durar las notas mas de un compas. En la palabra *Nota* hablaremos de otras figuras mas antiguas.

**FILARMÓNICO:** Se da este nombre á todos los apasionados á la música, pero que no la cultivan como profesores. En Italia se les llama *dilettanti*, y en España *aficionados*.

**FIN:** Se acostumbra á poner esta palabra, no solo cuando se concluye una pieza de música, sino á lo último de la primera parte de un *Rondó*, para denotar que, concluida esta pieza, debe volverse al principio, pues que no finaliza sino al fin de la primera parte.

**FINAL:** Es un trozo de música que termina un acto de ópera, un oratorio, una sinfonia, un cuarteto, una sonata &c.

Las arias y los duos abren bien una ópera, y figuran luego con ventaja en las primeras escenas de cada acto; pero cuando los recitados de la exposicion lo han explicado todo, y la intriga, marchando con rapidéz, tiende á embrollarse; cuando el nudo de la pieza vá á formarse ó desatarse, y todos los resortes puestos en juego para llegar á este objeto, producen incidentes que cambian las

situaciones, y hacen refluir hácia el fin del acto los grandes cuadros, los efectos producidos por la espresion del contento, de la tristeza, del furor, del tumulto y del desorden; cuando el menor recitado hiere de tal modo á los personajes, cuya agitacion á llegado á su colmo, que no pueden oirlo sin manifestar repentinamente sus sentimientos; cuando la accion y las pasiones ocupan alternativamente la escena, y en intervalos tan próximos que no se podría pasar subitamente del canto al recitado ó diálogo hablado, para volver en seguida á la melodía, el compositor trata todo este fin de acto en canto propiamente dicho, liga las escenas unas con otras, y forma una série no interrumpida de arias, duos, tercetos, cuartetos quintetos, y hasta coros procurando escribir en canto vocal todo lo que espresan las pasiones, reservando la declamacion medida, que se une á los golpes de la orquesta, y el recitativo para el diálogo en accion y los recitados. Este trozo de música, el mas largo que la escena lirica puede ofrecernos, se llama *Final*; y fué su inventor Lograscino, compositor que floreció en tiempo de Pergolese. Paisiello fué el primero que lo introdujo en la ópera seria. En las óperas antiguas de los compositores franceses no se encuentran finales; sin embargo no era desconocido de sus antepasados este género de composicion puesto que los Italianos y los Alemanes les ofrecian muy buenos modelos. En 1774 se habia oido el de la *Bonne fille*, pero la inexperiencia de los actores de aquella época impidió dar cierta estension á los trozos de factura, y los compositores franceses temian aventurarse en los efectos armónicos, que solo podrían obtenerse

de cantantes consumados. Philidor, Duni, Monsigny y Gretri terminaban sus actos con cuartetos, quintetos &c. Estos trozos, compuestos con la timidez que acompaña al nacimiento del arte, y á los primeros pasos del artista, no tienen la marcha progresiva y rápida, ni el brillo, calor y fogosidad del *final*. Si todos los actos de las óperas de Gluck, Piccini, Salieri y Sacchini concluyen con coros, tercetos, duos y aun simples arias es por que los bailes, y los divertimientos suplían algunas veces el *final*. Por otra parte nada se puede imaginar de mas hermoso que el coro: *sigamos hasta la muerte* de la Armida en el segundo acto de *Orfeo*, el cual por la manera con que está cortado, por los solos y por el vivo interés que inspira, podría ser considerado como un verdadero *final*.

La nueva escuela, siguiendo los gloriosos ejemplos que le daban los Mozart y los Cimarosa, introdujo el *final* en nuestros teatros liricos, y nuestros compositores han sobresalido en este género brillante y apasionado, que presenta tantos medios para producir grandes efectos. Los finales mas hermosos son los de *Don Juan*, de las bodas de *Figaro*, de *così fan tutte* de Mozart; del *Rey Teodoro* de Paisiello; del *Matrimonio secreto* de Cimarosa; de la *Vestal* de Spontini; de *Elisa* de Cherubini; del cuarto acto de *Roberto el diablo* de Mayerbeer. Mencionamos á Rellini el último por que este compositor es el mas fecundo, puesto que en casi todas sus óperas hay magníficos finales. Nos limitaremos á citar los de *Moises*, *Otelo*, *Semiramis*, *Tancredo*, *Dama del Lago*, y *Guillermo Tell* para el género serio, y los del *Barbero de Sevilla*, la *Cenerentola* y la *Pietra di paragone* en el estilo cómico.

Los mas cortos de estos finales, el de *Don Juan*, duran quince minutos; el mas largo de todos es el de *Semiramis*, en cuya ejecucion se emplea media hora justa.

**Fioriture:** Palabra italiana con la cual se designa generalmente toda especie de adornos, y en particular ciertos pasajes compuestos de escalas diatónicas ó cromáticas; pasos de terceras ascendientes ó descendientes &c. Las *fioritures* que nosotros traducimos por *floreos*, son indispensables en el canto, pero es preciso no abusar de ellos. El mérito de la mayor parte de los cantores de la escuela actual se limita casi al talento de ejecutar los *floreos* con rapidéz. En otro tiempo el compositor escribía el canto con sencillez, y dejaba al talento de los cantores la aplicacion de estos adornos, lo que contribuía á la variedad de la música, pues no todos los cantores hacían las mismas aplicaciones, sino que escogían sus pasajes segun la inspiracion del momento, y el mismo trozo se presentaba casi siempre bajo diferente aspecto. Cuando las escuelas de canto principiaron á degenerar, los cantores no tuvieron la aptitud necesaria para saber escoger por sí mismos los adornos que convenian á cada género de pieza, llegando á tal estado la impericia de aquellos, que Rossini se vió precisado á escribir casi todos los adornos con que queria hermohear sus melodias. Este método tuvo al principio un resultado muy ventajoso, pues disimulaba la insuficiencia de los cantores haciéndoles cantar una leccion de música; pero al mismo tiempo resultó el inconveniente de la monotonía, y dando á los cantores los adornos notados, acostumbróles á no buscar nuevas formas en ellos, pues los encon-

traban ya trabajados. Esto acabó de arruinar la escuela de canto.

**Fiscorno:** Es un instrumento de laton de forma horizontal, cuya construccion tiene mucha semejanza con la del Trompon ó del Figli, sin ser tan largo ni de tanto diametro como este. Su timbre aunque muy semejante al Figli, tiene los sonidos mas claros y agradables, y en él pueden ejecutarse pasos mas difíciles y mas rápidos por medio de los pistones. Se conocen *Fiscornos* de distintas dimensiones. Los hay *contraltos* á manera de corneta, altos en los tonos de *Mi* y de *Fa*, los cuales han reemplazado á las cornetas; *Fiscornos* tenores con tres cilindros en *Si* y en *Do*, y *Fiscornos* bajos, todos de una misma familia.

**Fisarmónica:** V. *Eolina*, *Eolodion*.

**Flageolet:** Es un instrumento de aire construido de madera, que se toca por un extremo, y dá un sonido agudísimo. Es el antiguo Caramillo, pero perfeccionado. En un principio fué muy defectuoso en la afinacion de los sonidos, y muy limitado con respecto á los medios de ejecucion, pero desde que se le han puesto llaves han desaparecido ambos defectos, y ya es un instrumento de orquesta, que se ha adoptado y produce muy buenos efectos en la música de bailes. Su estension es la misma que en la flauta, pero suena una 8.<sup>a</sup> mas aguda.

**Flageoletto:** Los Italianos escriben á veces esta palabra en algun pasaje de una parte de Violin concertante, para indicar que las notas correspondientes se han de producir en sonidos armónicos.

**Flauta:** Este instrumento de viento es conocido desde la mas remota

antigüedad, y no faltan escritos en los que se nos esplica su origen, las variaciones que ha tenido, y los artistas que mas han sobresalido en tocarla, mas como este conocimiento no puede interesar á los músicos en la actualidad, y ademas se alargaria demasiado este artículo, nos contentaremos con copiar lo que dice M. Fetis sobre este instrumento, con lo cual se tendrán suficientes conocimientos, para saber su origen, y todos cuantos puedan necesitarse para su manejo.

En todos los pueblos, dice, que han cultivado la música se encuentran flautas de diferentes formas. En la India, la China y el Egipto, las ha habido varias, cuya antigüedad es muy remota. Los Griegos y los Romanos las tuvieron de diferentes formas, que les servian para la mayor parte de las ceremonias religiosas, para los festines, para los casamientos, funerales y otras funciones solemnes. La *Flauta* mas antigua de que hicieron uso los Griegos parece ser la que tenia muchos tubos de varias longitudes, cuya invencion atribuián á Marsyas. Despues de esta flauta vino la Frigia, que era un tubo que no tenia mas de tres agujeros, y se tocaba metiendo en la boca uno de los extremos del instrumento: luego la doble flauta, que se componia de dos tubos con agujeros, reunidos en un solo orificio, que se llamó *embocadura*, y se sostenia con ambas manos. Este es el único instrumento de la antigüedad por el que se puede inferir, que los Griegos y Romanos tuvieron conocimiento de la armonía, pues no es de presumir que ambos tubos tocasen en unísono, aunque algunos criticos han creído, que nunca se tocaban juntos, y que solo servian para mudar de modo, aunque este parecer no ha sido bien recibido. Las tres es-

pecies de flautas principales, de que acabamos de hablar, se dividian en muchas otras, cuyo número de divisiones pasaban de doscientas, segun pretenden los Arqueólogos.

Muchas disputas se han suscitado sobre si los Griegos y Romanos concieron la flauta *travesera*, que es la que generalmente se usa en el dia en la música, pero la duda se ha resuelto ya, pues en los monumentos antiguos recientemente descubiertos se han encontrado bajos relieves en que se ve usada ya dicha flauta. Esto esplica tambien las narraciones de los escritores de la antigüedad en las cuales diferencian en muchas de ellas la flauta *derecha* de la *oblicua*, que no podia ser sino la *travesera*.

Se han inventado varias especies de flautas llamadas flauta *travesera*, *oblicua*, *derecha*, *de pico*, *dulce*, *de Inglaterra*, *Alemana* etc. En otro tiempo no se usaban en Francia otras flautas que las de *punta*, esto es una flauta, cuya embocadura estaba en uno de sus extremos. Todas las partes de flauta de las óperas del siglo de Luis XIV se tocaban con flautas de dicha construccion, á la que llamaban flauta *dulce* ó *de Inglaterra*. A la flauta *travesera* se le dió el nombre de flauta *Alemana*, por que en Alemania fué en donde se renovó su uso. Hasta fines del siglo XVIII solo tubo seis agujeros que se tapaban con los dedos, y otro que se abria por medio de una llave. Entonces tenia muchos sonidos imperfectos, como la mayor parte de los de aire, en los cuales no estaban bien exactas sus proporciones, pero su imperfeccion se ha ido corrigiendo con la adición de otras llaves hasta el número de ocho. Estas llaves han facilitado mucho la ejecucion de algunos pasos que eran muy difíciles por no des-

er imposibles en la flauta antigua. En Alemania se han fabricado flautas que tienen hasta diez y seis llaves, y cuya estension es mayor, pero tanta multitud de llaves embaraza la ejecucion y altera la sonoridad del instrumento.

La circunstancia mas necesaria para tocar bien la flauta consiste en una buena embocadura, es decir cierta disposicion en los labios para hacer entrar en el instrumento todo el aire que sale de la boca, y á que no se oiga cierta especie de ruido salivoso, que precede al sonido que es muy desagradable al oido.

La flauta se distingue por su estension, y por la riqueza y variedad de los sonidos. Cuando imita la voz humana en su estension media produce un efecto maravilloso; y en los cantos pastoriles y de suma ternura brilla sin igual, por el carácter de sus sonidos tan simpáticos y dulcemente sentimentales. Está sentada en el tono de *Re*, y sus escalas mas propias para brillar son las de sostenidos, á saber: *Re*, *Sol*, *La*, *Mi*, y sus relativos menores.

Hay tambien otra especie de flauta de la misma construccion, pero una tercera mas alta, á la cual los Italianos llaman *flauto terzino* en cuyo manejo y disposicion se observarán las mismas reglas, que en el *Decimino* (V.), y puede servirse de ella en los propios tonos.

Úsase tambien en las músicas militares una flauta que estando un semitono mas baja que la flauta en *Re* hace mas facil la ejecucion en los tonos de bemoles. Siendo pues esta flauta en el tono de *Re*  $\flat$  sucederá, que si la orquesta toca en este tono, la flauta tocará en *Do* natural, pues que ella esta ya en dicho tono, y por consiguiente si la orquesta esta en *Si*  $\flat$  menor, tocará la flauta en *La* menor; si la orquesta en *La*  $\flat$ , la flauta en *Sol*,

y así en los demas tonos. La estension de la flauta es de dos octavas y media, pero en algunos casos un buen tocador la hace llegar hasta tres octavas, esto es desde el núm 38 hasta el 72.

**FLAUTIN:** Instrumento semejante á la flauta, pero de dimensiones pequeñas. Llámase tambien *Octavin*. V. Tiene la misma estension que la flauta, aun que suena una 8.<sup>a</sup> mas aguda.

**FLEBILE:** Palabra italiana, que á veces se junta con otra de las que indican movimiento, y entonces significa triste y lastimoso, como *Andante*, ó *Largo flebile*. Otras veces esta palabra se encuentra sola en algun paso de una pieza de música, y tiene la misma significacion que cuando va unida á otra.

**FLEXIBILIDAD:** Se dice de una cierta elasticidad que debe tener la voz en el canto, para aumentar ó disminuir la intensidad de los sonidos sin el menor esfuerzo, no solo en las frases particulares, si que tambien los períodos musicales.

**FLOREOS:** V. *Fiorture: Glosa, Glosar*.

**FLORIDO (CONTRAPUNTO):** Es una composicion en la que el autor, sobre un acorde dado, emplea con libre eleccion y gusto cualesquiera figuras en las notas, y duracion en los sonidos, en las voces y los instrumentos. Este contrapunto es el que mas á menudo se emplea en las particiones de las óperas, sinfonías, cuartetos y otras piezas de música.

**FLÚIDEZ:** Lo mismo que en el lenguaje debe haber fluidez en las composiciones musicales, quiere decir, que han de caminar bajo una ilacion y enlace de sonidos y de acordes, y con una marcha natural y facil, de modo que no se perciba que el compositor haya hecho esfuerzo alguno en su trabajo, pareciendo que todo le ha veni-

do á la pluma casi sin apercibirse. El empleo de saltos incoherentes en la melodía, y de acordes mal enlazados, se oponen á la fluidez, y es tal el imperio en las obras en que se vea bien observada, que el auditorio se siente complacido al escucharlas, y sale satisfecho del espectáculo. El estudio de la *fuga* es el mas propio para conseguir esta preciosa cualidad.

**Foco:** Esta palabra italiana unida á otra que espresé movimiento indica que se ha de dar energía y ardor á la ejecucion, v. gr. *Allegro con foco*, *Presto con foco*.

**FOLIAS:** Fué un baile español ejecutado por una persona sola, la cual se acompañaba generalmente con castañetas. La música era sencilla, armoniosa y desprovista de disonancias, en un compas ternario, por cuya razon gustaba aun á los oidos menos ejercitados. Componiase de dos partes de ocho compases cada una, que se repetian con variaciones. Sobre su motivo se han compuesto una infinidad de ellas para toda clase de instrumentos, en las cuales se desarrollaban poco á poco las dificultades de ellos. En el dia ya no estan en uso las *folias* como música, ni como baile.

**FÓNICO:** Es el arte de manejar y combinar los sonidos, segun los principios de la acústica.

**FORLANA:** Baile del mismo nombre muy comun en Venecia, y en especial entre los Gondoleros. Su compas es el de 6/8 que se lleva muy vivo, siendo tambien el baile muy alegre. Llámase *forlana* por que tuvo origen en Frioul, á cuyos habitantes llaman *forlanos*.

**FORMA:** Cualidad con que se distinguen las composiciones musicales, segun el género y escuela á que pertenecen. La sinfonia de ópera tiene

unas formas diferentes de la del concierto, y la música dramática debe tenerlas aun mucho mas diferentes que la sagrada. Estas formas son unicamente exteriores, pues hay otras formas que hacen parte de la belleza en las composiciones musicales, y consisten en la unidad y variedad bien combinadas.

**FORTE:** Palabra italiana que corresponde á *fuerte*, esto es, dar intensidad, y vigor á los sonidos en las partes donde se encuentra. El superlativo *fortissimo* designa que ha de darse á la ejecucion el mayor grado de fuerza posible. En el primer caso se señala con una *F*. sencilla, y en el segundo con dos *FF*. y tambien con la abreviatura *for<sup>mo</sup>*.

**FORTE PIANO:** Estas dos palabras unidas indican primero fuerte y despues piano, lo que en abreviatura se señala con las letras *F. P.*

**FORTE PIANO:** Instrumento. V. *Piano*.

**FORZAR LA VOZ:** Es salirse en el canto del diapason ó estension que le corresponde, y tambien extralimitarse tanto en lo grave como en lo agudo. Cuando se fuerza la voz, rara vez se canta ajustado, y cuando se escudo hácia lo agudo, mas bien se grita que no se canta. Lo mismo sucede con los instrumentos, que, en sacándolos de sus límites, pierden su entonacion y dulzura.

**FRASE MUSICAL:** Es una breve idea musical, al fin de la cual se encuentra un reposo, que sirve para distinguirla y separarla de otra. Los Italianos la llaman concepto ó *disegno*. La reunion de dos ó mas frases componen un miembro, y muchos miembros un período. Las frases se separan entre sí por medio de reposos muy cortos, que se llaman *cuartos de cadencia*, para diferenciarse de los reposos

que hay entre dos miembros que se llaman *semicadencias*, y los de los periodos que se llaman *cadencias finales* ó *perfectas*. La *frase* considera el modo con que se suceden los sonidos; la mas pequeña alteracion en el valor de las notas produce una frase distinta, y un sentido melódico diferente. Una frase es siempre menor que un ritmo, el cual por lo regular se compone de dos ó mas frases. Tambien la *frase* es menor que un miembro, puesto que este puede componerse de varias frases; no obstante puede suceder que un miembro corto no contenga mas que una frase, principalmente en compases de dos y tres partes, y en movimiento acelerado. Hemos dicho que las frases se separan unas de otras por un breve reposo, que llamamos cuarto de cadencia, pero este reposo puede tambien verificarse por medio de una pausa, ó de una nota de mas larga duracion. El compositor de genio, que sepa inventar frases originales, y desarrollarlas con arte, será siempre un hombre de mérito. A veces de la acertada eleccion de una frase musical depende todo el buen éxito de una pieza.

Hay tambien frases en la armonia: consisten estas en una estructura y marcha armónica de los acordes enlazados entre si por medio de disonancias espresas ó sobreentendidas. Estos acordes se resuelven en una cadencia mas ó menos perfecta, segun que el sentido es mas ó menos completo y bien acabado.

En lo invencion de frases musicales, en sus proporciones, y en su enlace consisten las verdaderas bellezas de la música. Un compositor que frasea bien, es un hombre de genio un cantor, ó un instrumentista que siente, y marca bien las fra-

ses y el acento musical es un hombre de gusto, pero el que no sabe espresar bien las notas, el tiempo, los intervalos y las frases, por mas exacto que sea en lo demas, no es mas que un músico ramplon.

**FRIGIO (modo):** Era uno de los cuatro principales y mas antiguos modos de la música de los antiguos Griegos. Su caracter era ardiente, fiero, impetuoso, vehemente y terrible. Fué inventado por Marsyas Frigio, y ocupaba el centro entre el Dórico y el Lidio; el Dórico principiaba la escala en *Re*, y los semitonos se encontraban entre el 2.º y 3.º grado de ella, y entre el 6.º y 7.º; el Frigio principiaba en *Mi*, y los semitonos estaban entre el 1.º y 2.º grado y entre el 5.º y 6.º; y el Lidio principiaba en *Fa* y los semitonos se hallaban entre el 4.º y 5.º grados, y entre el 7.º y 8.º. El modo Frigio corresponde al tercer tono de nuestro canto llano, y el hipofrigio al 4.º tono.

**FUERTE:** V. Forte.

**FUERTE:** Esta palabra hablando de compas quiere decir el tiempo en que la mano, ó el pie se baja para llevarlo; á lo que llamamos *dar* por oposicion al *alzar*, y que corresponde al Thesis de los Griegos. En cada compas no hay mas que un tiempo fuerte, que es el *dar* ó bajar la mano; los demas son mas ó menos débiles. En el compas de cuatro tiempos tambien se tiene por fuerte el tercer tiempo para ciertos casos, pero nunca lo es tanto como el primero.

**FUERTE-PIANO:** Estas dos palabras troducidas del italiano *Forte-piano* (V) las hemos adoptado como otra infinidad de musicales que hemos tomado de dicho idioma. Con ellas queremos espresar aquella gradacion del

sonido que en la música imitativa produce el mismo efecto que en la palabra el acento. En efecto, imitando la música la variedad de los acentos y de los tonos, debe imitar tambien las inflexiones de la voz, pues si se habla unas veces fuerte, otras bajo y otras á media voz, tambien la música debe hacer iguales inflexiones en los sonidos para emplearlas en idénticos casos en que convendrá á la palabra esforzar la voz ó modificarla, y á esto se dirige la expresion *fuerte-piano* y vice-versa.

Por esta razon se ha dado el nombre de fuerte-piano á un instrumento semejante al clave, que reúne las ventajas de dar sonidos fuertes ó templados á voluntad del que le toca. V. Piano.

**FUERZA:** Cualidad del sonido llamada tambien *intensidad*, la cual le hace mas sensible, y por lo mismo se oye de mas lejos. Las vibraciones mas ó menos frecuentes dan al sonido el ser grave ó agudo, y la mayor ó menor separacion de la línea de reposo es lo que le constituye fuerte ó debil. Cuando la separacion es demasiado grande, y que se fuerza al instrumento á salir de su diapason, entonces el sonido ya no es apreciable.

**FUGA:** Se dá este nombre á un género de composicion, cuyas partes parecen perseguirse, y huir una de otra continuamente. La palabra *fuga* viene de un nombre latin, que significa huida. La *fuga* entre los antiguos compositores era una especie de contrapunto hecho á semejanza de las imitaciones y de los cánones sobre un canto llano; pero en el dia se dá el nombre de *fuga* á un trozo de música en el que se desarrolla, bajo ciertas reglas, un motivo, haciéndolo pasar

continuamente de una voz á otra, ó por entero ó por partes. Asi es que la *fuga* representa un discurso musical, en el que se reproduce sin cesar, y en muchos tonos diferentes, un motivo principal. Las frases que sirven para enlazar la transposicion de estos diferentes tonos se llaman *Episodios*.

Los Episodios se hacen con fragmentos del motivo, tan pronto en figura de imitaciones ó de cánones, como de progresiones y contrapuntos libres ó inversos, y por lo tanto la materia principal de la fuga se compone de todas las combinaciones científicas que pueden hacerse en la armonia y la melodia. La fuga puede ser considerada como una transicion entre la música de estudio y la composicion libre. Ella nos enseña á sacar partido de un motivo, á desarrollarlo bajo todas las formas, conservando siempre á las partes de este todo un carácter de unidad. La *fuga* encierra todas las reglas de la poética musical, y puede reputarse como el tipo de todo trozo de música que exige estension, y por consiguiente desarrollos. Preciso es pues que una composicion cualquiera, sea regular, bien concebida y conducida con arte, y que sin tener precisamente la forma y carácter de la fuga participe, y tenga el espíritu de ella.

La *fuga*, tal como se enseña todavia, fué en un principio una produccion enteramente científica, cuya forma se inventó en un tiempo en que la música estaba en su infancia. Formábase de frases que se persiguen, se chocan, y se enlazan sin detenerse jamás. La melodia, cuyo lenguaje se ignoraba estaba sin ritmo, y por lo mismo no producía sino confusion, por que jamás marchaba de frase en frase, y de periodo en pe-

riodo, y que en vez de seguir los principios de un discurso, nacian todas las combinaciones del trabajo y del cálculo, y jamás de la inspiracion.

A la verdad no pudo ser ese el fin del primero que imaginó la fuga. Su idea fué entonces grande y hermosa, y si la fuga de los primeros compositores pecaba por la parte melódica, fué por que entonces todavia no se conocia toda la riqueza y todo el poder del canto. En el dia, que la música ha recibido tan grandes mejoras en la parte melódica, es maravilloso que los modernos hayan querido sostener todavia la fuga en toda la pureza de su creacion, mayormente cuando Corelli, Marcello, Jomelli, Leo, Bach, Haydn, Mozart han compuesto sus mas bellas y celebradas fugas en un estilo enteramente diferente.

Aconsejamos á los discipulos de composicion el que se familiaricen con el trabajo de la composicion de la fuga, que les enseñará á desenvolver una idea musical, y á dar unidad á las partes del discurso. Como esta parte del estudio de la composicion la conceptuamos de la mayor importancia, pondremos á continuacion las reglas que se han de seguir, segun la doctrina de M. Colet en su tratado de composicion, dejando á sus maestros el cuidado de dirigirlos en la práctica por medio de los ejemplos escritos.

#### Reglas para la fuga antigua.

1.<sup>a</sup> Se proibien absolutamente todos los intervalos diminutos y aumentados, y los que son mayores que la 6.<sup>a</sup> menor. Se permite la octava 8.<sup>a</sup>

y pueden hacerse tambien saltos de 7.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup> &c. Cuando estan cortados por la 8.<sup>a</sup>. El estilo de la fuga ha de ser siempre severo.

2.<sup>a</sup> Entre las notas accidentales, solo puede hacerse uso de las suspensiones, notas de paso, y del pedal.

3.<sup>a</sup> Se prohibe siempre la 4.<sup>a</sup> justa en el bajo, á menos de que se derive de una suspension ú nota de paso.

4.<sup>a</sup> Han de prepararse las disonancias, con notas consonantes de la armonia.

5.<sup>a</sup> Se han de emplear tan solo los acordes de tres sonidos, la 7.<sup>a</sup> dominante y la 7.<sup>a</sup> de segunda especie, y raras veces las 7.<sup>as</sup> de tercera y cuarta especie, á menos de ser en una marcha armónica.

6.<sup>a</sup> No se ha de salir jamás de los tonos relativos, ni se han de hacer transiciones demasiado fuertes.

7.<sup>a</sup> Se han de evitar las cadencias rotas, y las resoluciones por escepcion de los acordes disonantes. Una voz no debe entrar sino en acorde consonante.

8.<sup>a</sup> Se prohiben todas las frases cromáticas, y todas las que caminan en unisono ú octava, pues todas las partes deben tener el mismo grado de importancia.

9.<sup>a</sup> El motivo de la fuga debe principiarse y acabar en la tónica ó en la quinta.

10.<sup>a</sup> El pedal solo se ha de emplear en la 5.<sup>a</sup> del tono principal. El valor de las notas ha de ser solamente el de semibreves, mínimas, semínimas, y raras veces las corcheas, á menos que sea en compas lento.

Todas las fugas, no escritas bajo estas reglas, no pertenecen al método antiguo. Sigamos ahora en la espli-

cacion de la doctrina de las fugas tal como se enseña en los tiempos modernos.

#### De la fuga en general.

Hay fugas de muchas especies, pero las dos principales son la fuga del tono y la fuga libre. Hay tambien fugas de imitacion, regulares é irregulares; fugas en movimiento contrario, inverso, retrógrado, y composiciones en estilo fugado. Todas estas fugas se derivan de la fuga del tono, y de la fuga libre. Todas se pueden componer á dos, tres, cuatro, ó mas partes y en todos los tonos.

#### De la composicion de la fuga.

Una fuga cualquiera se compone de *Motivo, Respuesta, Contramotivo, estreta* algunas veces de *Pedal*.

Toda la materia de la fuga debe sacarse del *motivo* ó de los *contramotivos*, y no se puede introducir ningun otro extraño, ni en el canto, ni en el valor de las notas. Compónese de motivos transportados á los tonos relativos, de toda suerte de contrapuntos, imitaciones, cánones y marchas armónicas; de la inversion del motivo por movimiento contrario; de estretas siempre mas interesantes; del motivo natural, y de su inversion por movimiento contrario, aumentando ó disminuyendo el valor de las notas, empleados simultaneamente, y del pedal, con el cual se enlazan el *motivo*, el *contramotivo*, y la *estreta*. El mérito de una fuga de estudio depende del empleo mas ó menos feliz de todas estas combinaciones. En ella no se observa ritmo, melodia, ni cadencias: raras veces se dan dos notas iguales seguidas,

y cuando corresponden á dos distintos compases se unen por medio de una ligadura.

Para dar mas interés á la repercusion del motivo ó de la respuesta, y para evitar el confundirlos con las notas acompañantes, ordinariamente se hace preceder en su entrada alguna pausa de corto valor, sobre todo en el seguido de la fuga. Cuando estos silencios son debidos á otras circunstancias, es menester que la parte que ha quedado en silencio vuelva á entrar con el motivo ó su respuesta, ó por una fraccion de uno ó de otra, ó bien introduciendo una nueva imitacion, enunciada ya en otra parte. Cuando el silencio no es mas que una aspiracion, no hay obligacion de observar esta regla.

Para evitar la monotonia es menester no emplear en dos episodios diferentes los mismos fragmentos sacados del motivo ó del contramotivo, como igualmente de no reproducir las imitaciones bajo de un mismo aspecto. Evitase este defecto variando con destreza las modulaciones.

Las imitaciones que se hacen en el seguido de una fuga deben estar siempre á la distancia que la respuesta habrá indicado; así cuando la respuesta se hace á la 2.<sup>a</sup> ó á la 4.<sup>a</sup> &c. las imitaciones han de hacerse tambien á la 2.<sup>a</sup> ó á la 4.<sup>a</sup>, pero hay la libertad de hacerlas tambien al unisono y á la 8.<sup>a</sup> sea cual fuere el intervalo en el que se responda al motivo.

Para tener siempre las partes en movimiento es menester que en una ó mas de ellas se sostenga la fuga: el motivo y la respuesta son escepciones de esta regla. Algunas veces solo se reproduce un fragmento del motivo en el discurso de la fu-

ga, sobre todo cuando se transporta de mayor á menor, ó que el motivo no tiene un canto fácil y elegante.

### de los episodios.

El episodio en una fuga es una frase compuesta de fragmentos del motivo, ó de los contramotivos, que se hacen en contrapuntos, en cánones, en imitaciones y en marchas armónicas. El episodio sirve para dar mas variedad á la fuga, dejando descansar al motivo y á la respuesta, y tambien para enlazar los motivos reproducidos en diferentes tonos. Se escribe ordinariamente en el tono primitivo, ó participa de dos tonos que debe unir, pero generalmente no modula.

En donde no se emplea motivo, respuesta, contramotivo ó estreta se hace un episodio con movimiento semejante ó contrario, ó con aumento ó disminucion en el valor de las notas.

Los primeros episodios deben tomarse de los pasos menos interesantes de los motivos; las mas elegantes imitaciones se guardan para el fin de la fuga, que es cuando ha de marchar con calor hácia el desenlace. En los episodios que no fueran sacados de los motivos, no seria ya una fuga de estudio sino una fuga libre.

### de las modulaciones.

Ya se ha dicho que en la fuga no se podia modular sino en los tonos relativos tanto en mayor como en menor. En una fuga en modo mayor he aquí los tonos que puede recorrer: *Do mayor Sol mayor Re menor Fa*

*mayor Mi menor Sol mayor Do mayor.* Como escepcion se puede tambien transformar en menor el modo principal, pero esta licencia no se tolera sino para dar un reposo á la 5.<sup>a</sup>, y hacer oír en seguida la estreta en el modo mayor.

Cuando el modo sea menor, las modulaciones deben seguir el orden siguiente, supongamos en *La menor*: *La menor Do mayor Mi menor*, y segun se quiera en los siguientes: *Fa mayor Re menor Sol mayor La menor.*

Aunque se han visto ejemplos de pasar del modo menor al mayor, aconsejan los Maestros que no se haga sino del mayor al menor, pues lo contrario iria en disminucion.

Nada habria mas difícil que el inventar un trozo de música largo sin el socorro del desarrollo de las ideas. Seria menester aglomerar las ideas, ó repetir continuamente una misma con una simple transposicion de tono, lo cual tendria poco interés. En el primer caso seria menester tener una imaginacion muy fecunda, para producir alguna cosa permanente, pues hay muchas composiciones, cuyas ideas eran felices, pero que han caido en el olvido, por que no estaban bien desarrolladas; mientras hay obras musicales que han quedado como modelos del arte, por que sus autores han sabido desenvolver sus ideas, é imprimir de este modo un sello de originalidad á sus composiciones.

La fuga de escuela puede por si sola enseñarnos: 1.<sup>o</sup> á desenvolver nuestras ideas, y sacar de ellas todo el partido posible: 2.<sup>o</sup> á modular bien: 3.<sup>o</sup> á conservar unidad en toda la pieza, pero no debe sujetarse todo á cálculo, es menester que las ideas nazcan de la inspiracion.

Vamos á sentar los primeros prin-

cipios de este género de composicion en una fuga de escuela, sin hacer caso del ritmo, ni de los cortes melódicos. Haremos este trabajo como un estudio que debe enseñarnos á desenvolver una idea principal.

### Plan general de una fuga.

Fuga en mayor.		Fuga en menor.
Exposicion.....	En <i>Do</i> mayor.....	En <i>La</i> menor.....
Episodio.....	En el tono de la tónica ó de la quinta...	Tono principal....
Contra exposicion.	En el tono principal.....	
Episodio.....	Generalmente en el tono principal.....	En <i>Do</i> mayor.....
Motivo.....	En <i>La</i> menor.....	
Episodio.....	En el tono principal.....	En <i>Mi</i> menor.....
Motivo.....	En <i>Fa</i> mayor.....	En <i>Fa</i> mayor ó <i>Re</i> menor.....
Estreta.....	En el tono principal.....	
Motivo.....	En <i>Re</i> menor ó <i>Mi</i> menor.....	
Estreta.....	En el tono principal.....	
Pedal.....	En la quinta del tono principal.....	
Estreta canónica..	En el tono principal.....	
Conclusion.....	En el tono principal.....	

### De la exposicion ó exórdio.

Lámase exposicion la manera de hacer entrar cada parte al principio de una fuga, y el orden con que estas partes deben presentarse y seguir. En una exposicion todo ha de ser claro, elegante y fácil de retener. Debe procurarse cautivar al auditorio por medio de ideas felices, nuevas y melodiosas.

#### Del Motivo.

Llamado tambien proposicion, Antecedente, Tema ó Guia.

El motivo es el canto principal de una fuga. Por lo general permanece todo él en un mismo tono, y cuando mas, modula á la quinta, y de la quinta á la tónica. Debe tener gracia, y no pasar de ocho compases en un *Allegro*, ó de cuatro en un *Largo*, á fin de que quede mas impreso en la

memoria, y que el oído pueda conocerlo en los diferentes tonos y partes en que se transporta. Todo el interés de la fuga depende de saber elegir el motivo, porque como en estas composiciones se reproduce continuamente, de aqui se sigue, que le comunica todas sus cualidades. Puede principiarse la fuga al alzar, pero debe concluir al dar.

### de la respuesta ó consecuente.

La respuesta es una transposicion del motivo á otro tono: esta transposicion depende del género de la fuga. Para este análisis vamos á adoptar la *fuga del tono*, que es la que esta mas en uso, y la única que se propone en los exámenes.

Antes del siglo XVIII se hacia la fuga bajo el tipo del canto llano. Tanta

el motivo como la respuesta no debían pasar de los límites de una octava y no se podía modular, porque los tonos antiguos de la Iglesia no llevaban accidente alguno sino en el penúltimo acorde, ó en el acorde final de algunos tonos, así es que la fuga debía escribirse enteramente en las cuerdas primitivas del tono, y por esta razón se la llamaba *fuga del tono*.

En el día se permite modular en los cinco tonos relativos, pero el motivo y la respuesta no deben salir de los límites de la octava, ni de los tonos de la tónica ó de la quinta. Así cuando el motivo principia por la tónica, y sube ó baja hacia la quinta; la respuesta debe principiar por la quinta y subir ó bajar hacia la tónica. Por el contrario si el motivo principia por la quinta, y sube ó baja hacia la tónica, la respuesta debe principiar por la tónica y subir ó bajar hacia la quinta.

#### Motivos cromáticos.

Siempre que en el motivo se proceda cromáticamente, en la respuesta se ha de proceder diatónicamente, lo cual se consigue quitando todos los accidentes del motivo, bajo las reglas que se han dado, y despues se vuelven al motivo todos sus accidentes, y se combina la respuesta de modo que imite en cuanto sea posible al motivo en los semitonos.

Hay ocasiones en que el motivo principia por otra nota que la tónica ó la quinta; en este caso la respuesta debe principiar también por la nota correspondiente al motivo, es decir que si el motivo principiase por *Re* en el tono de *Do*, debiendo ser la respuesta á la quinta debe empezar por *La* quinta de *Re*, y no por *Sol* quinta de *Do*.

#### De los contramotivos ó contraintentos.

Se llama contramotivo, y también contraintento un canto que se inventa para acompañar al motivo y á su respuesta. Este debe hacerse en contrapunto invertible, por que al reproducirlo se invierte en todos sentidos. Cuando se escribe debajo de la respuesta es menester transportarle á los mismos intervalos que esta, con relación al contramotivo que acompaña al motivo: sin embargo en esta transposición y sus inversiones se puede mudar algunas notas, si así lo exige la pureza de la armonía.

Es menester que el contramotivo tenga un carácter diferente del motivo, para que puedan distinguirse bien uno de otro; además de que es uno de los medios de dar variedad á la fuga, y hacerla mas rica, puesto que también puede echarse mano de los fragmentos del contramotivo para los desarrollos.

En una fuga á dos partes no puede haber sino un solo motivo; á tres y cuatro partes puede haber tantos contramotivos como partes, menos aquella que canta el motivo ó la respuesta; á las que acompañan al motivo, á la respuesta, y á los contramotivos se llaman partes *ad libitum*. Estas han de variarse siempre que acompañan la repercusión del motivo, sea á lo grave sea á lo agudo.

#### del modo con que deben presentarse los motivos en la exposicion.

1.º En un fuga á dos partes se pone el motivo en la parte que entra primero, y la respuesta en la otra.

El primer acompañamiento, que se pone debajo de la respuesta, puede hacerse en contrapunto invertible, y servir de contramotivo, y también en contrapunto libre, y entonces será un acompañamiento *ad libitum*.

2.º Cuando la fuga es á tres partes se pone dos veces el motivo, la respuesta, y otra vez el motivo, y en fin el motivo y dos veces la respuesta.

3.º Cuando es á cuatro partes, se pone el motivo y la respuesta, y despues otra vez el motivo y la respuesta; ó bien dos veces el motivo y dos veces la respuesta, pero esto mas raras veces. Si el motivo se halla en el tiple ó tenor, la respuesta debe ponerse en el bajo ó contralto, y vice versa. Lo mismo debe hacerse en los contramotivos que se inventan debajo del motivo, y que se transportan debajo de la respuesta.

4.º En la fuga á mas de cuatro partes se siguen los mismos principios.

Las partes deben entrar siempre con el motivo, la respuesta ó uno de los contramotivos. Cuando entra el bajo con el motivo, es necesario, en cuanto sea posible, que su primera nota sea la fundamental del acorde.

Quando los contramotivos no se hacen entrar en la exposicion, se pueden alterar cada vez que se presenten en el seguido de la fuga; si se presentan al mismo tiempo que el motivo, es preciso reproducirlos exactamente por los mismos intervalos.

#### de la materia de los Episodios ó desarrollo parcial del motivo.

Ya se ha dicho que un episodio debe formarse con los fragmentos del motivo ó de los contramotivos; bajo de este respecto se divide en muchos

fragmentos. Despues con cada particilla se pueden hacer imitaciones, cánones y progresistas.

#### de la contra-exposicion.

La contra-exposicion es una imitación de la exposicion: compónese de la respuesta y del motivo, que solo se hace cantar una vez al principiar por la respuesta, colocándola en las partes que pueda producir mejor efecto que en la exposicion; además es un nuevo medio de conseguir mas variedad. La contra exposicion no es obligatoria, y no se hace uso de ella en la fuga á dos partes, y raras veces en la de tres.

#### de la Estreta ó Estreito.

Esta palabra de origen italiano quiere decir *estrechado*. Sirve para designar una nueva exposicion en la que una parte entra con la respuesta, antes que la otra haya finalizado el motivo; así pues para componer una *estreta* es menester anticipar la respuesta, acercándola, cuanto se pueda, al motivo; pero como esta inmediacion puede ser mas ó menos aproximada, pueden hacerse diferentes *estretas*: las que mas se acerquen serán las mas interesantes, y por lo mismo será mejor guardarlas para el fin de la fuga, á fin de aumentar su calor é interés. Cada vez que se introducirá una *estreta* es menester acercar mas y mas las notas iniciales de la respuesta á las primeras notas del motivo; de este modo se logra un efecto sorprendente.

Para las *estretas* se observarán en general las reglas siguientes.

1.º Cuando el motivo principia en un tiempo fuerte, también la respuesta; y si en tiempo débil, también la respuesta.

2.º En compas de dos tiempos fuertes, el 2.º puede imitar al primero, y el 4.º al 2.º. Lo mismo sucede en los tiempos débiles.

3.º El motivo cuya primera nota ocupa la mitad del compas exige que se le imite de la misma manera.

4.º En el compas de tres tiempos, débese imitar el motivo sobre el mismo tiempo. La misma regla se ha de observar cuando el motivo imita á la respuesta.

Hay *estretas* tambien en que la respuesta se hace por movimiento contrario, y otras en que el motivo y la respuesta se hacen aumentando ó disminuyendo el valor de las notas.

#### de la estreta canónica.

Se llama *estreta canónica* aquella, en que el motivo y la respuesta se imitan exactamente hasta el fin.

Un motivo de fuga bien inventado debe tener siempre una *estreta* canónica, pues por su medio se encuentra á menudo la verdadera respuesta. Para obtener esta *estreta* es menester combinarla de ante mano, componiendo el motivo como para un canon. Cuando el motivo y la respuesta no producen una *estreta* regular puede hacerse una entrada inmediata con el principio del motivo á la 4.ª á la 5.ª ó á la 8.ª.

Pero no todos los motivos se prestan á esta combinacion, y entonces hay que contentarse con imitar el primer fragmento del motivo al principiar la respuesta, y luego que esta ha entrado á cantar, se crea para la parte del motivo un acompañamiento *ad libitum*. No obstante para hacer una *estreta* basta acercar la respuesta al motivo, ó el motivo á la respuesta.

Las *estretas* no han de confundirse

con las imitaciones que se hacen con el principio del motivo ó de la respuesta. En una *estreta* se debe imitar siempre el motivo con la respuesta, ó la respuesta con el motivo, mientras que en la imitacion se reproduce el motivo por el motivo, y la respuesta por la respuesta.

#### Modo de emplear la estreta.

La estreta debe tratarse como una nueva exposicion de pasajes mas inmediatos que la primera. En una fuga á dos voces debe oirse el motivo y la respuesta; en una fuga á tres, el motivo, la respuesta y el motivo; y en una fuga á cuatro, el motivo, la respuesta, y otra vez el motivo y la respuesta como en la exposicion. La segunda vez la respuesta ha de imitar el motivo en el mismo intervalo que la primera vez, pero entre la respuesta y la repercusion del motivo la distancia es arbitraria.

#### De la Estreta en modo menor.

Pueden tambien alterarse las notas del motivo ó de la respuesta en las *estretas*, y esto se efectua sobre todo en menor, cuando en una estreta de pasos conjuntos, las primeras notas de la respuesta contrarian el tono principal; entonces se alteran de modo que se enlacen naturalmente el motivo y la respuesta. Las *estretas* ordinarias se colocan antes ó despues del pedal, y se reserva la *estreta canónica* para el fin de la fuga.

#### del Pedal en la fuga.

Las reglas que se dan en la palabra *Pedal* son aplicables á la fuga cuando se emplea en esta composicion;

solamente hay que observar que el pedal se hace tan solo en la 5.ª del tono principal, y al fin de la fuga. Puede tambien colocarse el *pedal* en toda especie de cánones, imitaciones, estretas y progresiones, pero se suprime muchas veces en las fugas á dos y tres partes.

#### Conclusion de la Fuga.

Despues del pedal se puede finalizar la fuga con tres ó cuatro acordes, pero en general concluye con un canon ó estreta canónica. Despues se reproduce el motivo en aumento ó disminucion de modo que haga contraste, y se acompaña, si es posible, con el motivo natural.

Hemos recopilado ya todo lo que hay que saber para componer bien una fuga, y nos hemos estendido tanto en este artículo por la importancia que damos á este género de composicion. En efecto el estudio de la fuga, cuando es bien dirigido enseña: 4.º La unidad en las escalas con la posible variedad: 2.º A modular con propiedad: 3.º A dar estension á las ideas, desarrollarlas, y sacar de ellas el mejor partido: 4.º A observar la mas esmerulosa unidad. Aun cuando este estudio no enseña lo que es verdadera melodia, pueden aplicarse perfectamente sus principios á la melodia, añadiendo la teoria del ritmo y las dimensiones melódicas. Si esta sabia produccion de la fuga no es apreciada del vulgo, no es menos estimada de los profesores y buenos aficionados. Una parte de las sublimes producciones de Haydn, Hoendel y otros maestros afamados las debemos al profundo estudio que hicieron de la fuga.

FUGADO (género): Se dice de una composicion de música, que sin suje-

tarse á todas las reglas de la fuga, participa de su estilo por varios conceptos. Asi se llama contrapunto *fugado*, cuando se introducen en él cánones, imitaciones, y otros artificios que se encuentran en la fuga.

FUNDAMENTAL: Sonido fundamental es aquel, que sirve de fundamento á un acorde ó á un tono. Bajo *fundamental* es el sonido mas bajo que sirve de fundamento á la armonia. Acorde *fundamental* es aquel, cuyo bajo fundamental y sus sonidos, están dispuestos segun el orden de su generacion por las leyes de la resonancia, asi el acorde *Do, Sol, Mi* compuesto de fundamental, su docena, y su diezisetena estan en el orden de su generacion natural; pero como las partes se hallan demasiado separadas, aproximándolas, octavando los sonidos engendrados *Sol, Mi*, resulta el acorde *Do, Mi, Sol*, tónica, 3.ª y 5.ª en el cual el *Do* es igualmente generador ó fundamental del acorde.

FUSA: Nombre de una nota cuyo valor es duplo menor que la semicorchea, y cuádruplo menor que una corchea, de forma que en cada parte de compas entran ocho, y su figura es la misma que la de una seminima, pero con tres rayas horizontales.

#### G.

G...-Sol-re-ut: Nombre de la nota quinta de la escala diatónica, que en el solfeo llamamos *Sol*, compuesto de la letra, del nombre de la nota *Sol*, de su quinta superior *Re* y de su quinta inferior *ut* ó *do*.

GABOTA: Especie de baile, cuya música era en compas de dos tiempos. Constaba de dos réplicas, cada una de las cuales principiaba en el



segundo tiempo, ó en el débil, y finalizaba en el primero. Su movimiento era por lo regular gracioso, muchas veces alegre, y otras tierno y lento. Sus frases y su reposo caian á cada dos compases. Hace tiempo que ha caido en el olvido.

**GALOP:** Baile en boga en el dia, cuyos pasos imitan mucho al galopar de los caballos, pues su compas, que es el de  $2\frac{1}{4}$ , es muy vivo, y la música bien cadenciada. Pudiéramos darle el nombre de *galope*, que seria mas castellano, pero la moda no lo permite.

**GAITA:** Instrumento de viento que se cree antiquísimo. Compónese de un pellejo de cabra, que llena de aire el que toca por medio de un cañuto de madera, que puesto el instrumento debajo del sobaco izquierdo le viene á la inmediación de la boca. En la parte inferior hay una flauta de pico con embocadura de caña, con algunos agujeros que tapados y destapados con los dedos de ambas manos producen los diferentes sonidos que se quieren. Hay ademas uno ó dos cañones largos llamados *Roncones*, que hacen oficio de *pedal*, uno en el tono de la tónica, y el otro en el de su quinta del tono en que está, pues no se puede modular. Este instrumento está muy en uso en los pueblos montañeses, y el principal que usan para sus bailes y regocijos. A esta especie de Gaita se la denomina *gallega*, porque quizá se inventó en Galicia ó fué la primera Provincia de España que la adoptó.

Llamamos tambien *gaita gallega* á una sonata propia para bailar ejecutada en el instrumento de su nombre, y con su melodía se cantan tambien algunas canciones conocidas con el nombre de las *habas verdes*.

**GAITA ZAMORANA:** Instrumento de figura de una caja mas larga que anchura con diferentes bordones ú cuerdas que hiere una rueda que está dentro movida por una cigüeña de hierro. A un lado tiene varias teclas, que pulsadas con la mano izquierda producen los diferentes sonidos. Hay *gaitas* de esta clase construidas como un laud con cuerpo de guitarra; las primeras tienen mas fuerza de sonido, y las segundas mas suavidad. El teclado se compone de trece teclas blancas y diez negras; su estension es de dos octavas, á saber desde el *Sol* que es la cuerda mas baja. El movimiento de la rueda se divide en vuelta entera, media vuelta, y tercio y cuarto de vuelta, que corresponden al valor de las notas. Antonio Terrason ha escrito en 1744 una disertacion sobre este instrumento. No sabemos de donde le viene el epíteto de Zamorana, puesto que en el dia no he visto dicho instrumento en Zamora, ni tengo noticia que haya sido cuna de él. Los Franceses han hecho mas uso, y segun se deduce de su descripción es lo que llaman *Vielle*.

**GAITA:** Nombre de una flauta de cerca de media vara, semejante á una chirimia, la cual acompañada del tamboril se usa mucho en los regocijos de los Villorios.

**GALLARDA:** Música compuesta en compas de tres tiempos, que servia para un baile del mismo nombre que se ejecutaba, unas veces dando grandes cabriolas, y otras levantando apenas los pies dando vueltas á lo largo y ancho de una sala. Llamóse en otro tiempo *romanesca* porque quizá vino de Roma. No está ya en uso.

**GALUBET Ó CHIFLA:** Nombre de una flautilla que se toca de punta con una

sola mano, cuyos sonidos se acompañan con un tamborillo y sirve para las fiestas campestres de los pueblos cortos.

**GAMA:** Con este nombre espresamos tambien lo que decimos *escala*, ó sucesion de sonidos en la escala diatónica. Llamóse tambien mano armónica, por que Guido Aretino empleó su figura para demostrar la relacion de sus exacordios con los cinco tetracordios de los Griegos. Esta mano estuvo en uso hasta la invencion del *Si* que hizo abolirlo.

Habiendo añadido Guido al diagrama de los Griegos un tetracordio hácia el agudo, y una cuerda mas grave, llamó á esta cuerda *hipoproslambanomenos*, y la señaló con la *G* de los Griegos, que llamaban *gama*, y como esta letra se ponía al principio de la escala, por esta razon la escala, que decimos comunmente ahora, se llamó *Gama*, nombre que todavia se usa en el dia como sinónimo de escala.

**GARRAPATEA:** Nombre de una nota que tiene la mitad de valor de una semifusa. No se sabe quien inventó un nombre tan estrambótico para una nota que apenas se usa en la música. Consideramos que seria nombre mas apropiado llamándola *Veloz*.

**GENERANTE (nota):** Es la que sirve de fundamento á los acordes; En este sentido es lo mismo que *fundamental*. V.

**GÉNERO:** Es la division y disposicion del tetracordio considerado en los intervalos de los cuatro sonidos que le componen. Esta definicion de Euclides es solo aplicable á la música griega de la que hablaremos primero.

La buena formacion del acorde del tetracordio, esto es el establecimien-

to de un género regular dependia de las tres reglas siguientes, sacadas de Aristóteles. La primera era, que las dos cuerdas esternas del tetracordio debian permanecer siempre quietas, á fin de que su intervalo fuera siempre una 4.<sup>a</sup> justa ó diatesaron. En cuanto á las dos cuerdas intermedias variaban en efecto, pero el intervalo del *lichanos* al *Mese* no debia pasar jamas de dos tonos, ni disminuir de un tono; de suerte que se tenia precisamente el espacio de un tono para variar el acorde del *Lichanos*, y era la segunda regla. La tercera era, que el intervalo del *perhipate* ó segunda cuerda al *hipate* no excedia jamas del intervalo que mediaba desde el mismo *perhipate* al *lichanos*.

Como este acorde podia combinarse de tres maneras, podia igualmente constituir tres géneros principales; á saber, el *Diatónico*, el *cromático*, y el *enarmónico*. En el *diatónico* procedia por un semitono, un tono y otro tono, como *si, do, re, mi*, y como se pasaba por dos tonos consecutivos, de aqui le venia el nombre de *Diatónico*. El *cromático* procedia sucesivamente por dos semitonos y un hemi-ditono, ó lo que es lo mismo, una tercera menor, á saber, *si, do, do<sup>♯</sup>, mi*. Esta modulacion ocupa el centro entre el *diatónico* y el *enarmónico*, presentando diferentes gradaciones de sonidos, lo mismo que entre dos colores principales se producen otros colores intermedios en diferentes gradaciones, y de alli vino el llamarse este género *cromático* ó *colorado*. En el género *enarmónico* la modulacion procedia por dos cuartos de tono dividiendo, segun la doctrina de Aristóteles, el semitono mayor en dos partes iguales, y un ditono ó una tercera ma-

yor como *si*, *si*♯, enarmónico *do* y *mi*; ó bien, segun los Pitagóricos, dividiendo el semitono mayor en dos intervalos desiguales, que formaban, el uno el semitono menor, esto es nuestro sostenido ordinario, y el otro el complemento de este mismo semitono menor al semitono mayor, y en seguida el ditono, como se ha dicho antes *si*, *si*♯, *do*, *mi*: en el primer caso los dos intervalos desiguales de *si* á *do* eran ambos enarmónicos, ó de un cuarto de tono; en el segundo no habia enharmonismo sino en el paso de *si*♯ á *Do*, esto es la diferencia del semitono menor al semitono mayor, que es el sostenido llamado de Pitágoras, y el verdadero intervalo enarmónico dado por la misma naturaleza.

Ademas de estos géneros principales habia otros, que resultaban de las diferentes divisiones del tetracordio, ó de la manera de disponerlo, distinta de las que se acaba de hablar. Aristóxenes subdivide el género diatónico en *syntónico*, y *diatónico mol*, y el género cromático en *mol*, *hemiolio*, y *tónico* del que da sus diferencias. Aristides Quintiliano hace mencion de muchos otros géneros particulares; y cuenta hasta seis, que dice ser muy antiguos; á saber el Lidio, el Dórico, el Frigio, el Jónico, el Mixo-lidio, y el Sintono-lidio. Estos seis géneros, que no deben confundirse con los otros tonos ó modos de la misma denominacion, se diferenciaban por sus grados y por su acorde; unos no llegaban á la 8.<sup>a</sup>, otros se quedaban mas atras, y otros pasaban, de suerte que participaban á la vez del género y del modo.

Léese en Aristóxenes, que hasta el tiempo de Alejandro los géneros diatónico y cromático eran muy des-

cuidados de los músicos antiguos, y que solo se ejercitaban en el género enarmónico como el único digno de su habilidad, pero en tiempo de Plutarco ya se habia abandonado, y que el cromático habia caido tambien en desuso mucho antes de Macróbio.

Tenemos en el dia, como los antiguos los géneros *diatónico*, *cromático*, y *enarmónico*, pero los consideramos y tratamos de muy distinto modo que ellos. En los antiguos eran un cierto método de conducir el canto sobre ciertas cuerdas prescritas, pero en nosotros son otros tantos modos de conducir el cuerpo entero de la armonia, que obliga á las partes á seguir los intervalos prescritos por estos géneros, de suerte que el género pertenece mas á la armonia que lo engendra, que á la melodia que lo hace sentir.

Hay que observar tambien que en la música del dia los géneros van siempre mezclados; esto es que el diatónico entra en el cromático, y ambos van mezclados con el enarmónico. Una pieza entera de música, compuesta con un solo género seria detestable y de difícil arreglo, por que en el diatónico seria imposible mudar de tono; en el cromático tendria que mudarlo á cada nota, y en el enarmónico no habria absolutamente ningun enlace. Todo esto proviene de las reglas de la armonia, que sujetan la sucesion de los acordes á ciertas reglas incompatibles con una sucesion continua enarmónica ó cromática, y tambien de las de la melodia, que no seria posible sacar hermosos cantos:

GENIO: Es aquel fuego noble que anima al Músico, sea que componga, sea que ejecute. El genio para la composicion, dice Reicha en su tratado

de la melodia, se define: Una feliz disposicion para este arte. Demuéstrase esta: 1.<sup>o</sup> con una grande aficion y sensibilidad para la música: 2.<sup>o</sup> con una imperiosa necesidad de crear, ó de componer y sacar partido de lo que se hace: 3.<sup>o</sup> con una grande facilidad en concebir las ideas, y ponerlas en práctica: 4.<sup>o</sup> con una sensacion viva y profunda de este arte, cuyo discernimiento es tan pronto como seguro en todos los casos en que puede aplicarse, que es el sintoma mas exacto en la música. Por medio de estas señales se puede facilmente conocer el genio musical. De estas y otras observaciones que hace deduce: 1.<sup>o</sup> Que el ingenio sin el genio, especialmente si lleva por guia el gusto, puede ser ventajoso: 2.<sup>o</sup> Que el genio sin ingenio vale muy poco: 3.<sup>o</sup> Que el ingenio secundado por el genio es el todo.

Ya que tratamos del *genio* y del *ingenio* nos parece oportuno hablar de la diferencia que hay entre ambas cualidades y la del *talento* que no pocos confunden. *Genio* es el don de crear, inventar, ó ejecutar alguna cosa de un modo nuevo y orijinal. El *genio* es siempre profundo, aunque puede ser inculto y abandonado. Las dotes y atributos del *genio* son siempre de elevacion y dignidad, y escluye la imitacion. El *ingenio* es la facultad de concebir con exactitud, y combinar con delicadeza, de modo que escite y pique la curiosidad. Esta facultad incluye la imitacion y se produce con modelo. No es siempre profundo, aunque puede serlo, pero es atributo suyo el ser culto, esmerado, sutil, delicado, y picante. Puede tambien ser humilde, torcido, bajo, y corto: el *genio* nunca. *Talento* es la disposicion ó aptitud particular y habitual de concebir con facilidad, orden y claridad. No crea como el *genio*, ni es

sutil y picante como el *ingenio*. Completa lo que trata con todas las reglas, todas las circunstancias que piden la cultura y el gusto.

GIGA: Instrumento que se cita muchas veces en las obras francesas de la edad media. Unos quieren que sea una especie de flauta, y otros creen que era un instrumento de cuerdas. Ignórase lo cierto.

GIGA: Tocata de un baile del mismo nombre, cuyo compas de 6/8 era generalmente alegre y vivo. Las *Gigas* de Corelli fueron celebradas por mucho tiempo, pero ya no estan en uso. Hubo tambien un baile que se arreglaba por la tocata anterior, que tambien se llamó *Giga*, del cual ya no quedan vestigios.

GIMNOPEDIA: Tocata ó nome, á cuyo sonido bailaban desnudas las jóvenes de Lacedemonia.

GIOSO: Esta palabra italiana indica una ejecucion alegre y festiva. Cuando esta palabra sigue á otra de las que espresan movimiento como *allegro giocoso* quiere decir que se ha de dar un poco de viveza y ligereza al compas.

GIOSO (drama): Lo mismo que ópera buffa. V.

GLOPETE: Es una sucesion rápida de tres ó cuatro sonidos que sirven de adorno á las notas que el cantor cree ser demasiado sencillas para el efecto del canto, y que generalmente las preceden. El *glopete* se compone por lo regular de tres notas, y lo hay ascendiente ó descendiente. Supongamos que el *glopete* recae sobre la nota *Do*, en este caso será ascendiente diciendo *si, do, re, do*, y será descendiente subiendo la primera nota despues del *Do* diciendo, *re, do, si, do*. A veces en vez de las notas se ponen unas señales á saber esta S si es ascendiente

y esta  $\infty$  si es descendiente. Cuando se señala con notas deben ser algo mas pequeñas que las demas del texto.

GLOSA, GLOSAR: Lo mismo que Floreo y Florear ó *foriture* como se dice en italiano.

GLOTA: Una de las partes de que se componia la flauta antigua. Las *glotas* eran unas lenguetas que vibraban por medio del soplo del que tañia el instrumento.

GLOTOCOMEION: Nombre que daban los antiguos á una cajita ó estuche destinado á encerrar una flauta y sus diferentes partes, como eran las lenguetas ó *glotas* de que se ha hablado en el artículo anterior. En una pintura antigua del Herculano se encuentra una figura de este mueble, que al parecer era de madera cubierta de piel.

God save the king: Célebre himno inglés que quiere decir: Dios salve al Rey, equivalente al *Domine salvum fac regem* de la Iglesia Católica, con la diferencia que el himno inglés se canta y toca no solo en sus templos sino tambien en el teatro, en los conciertos públicos, y en los festines. La etiqueta exige que el Rey vaya al menos una vez al año á los teatros de *Covent-Garden*, *Drury-Lane*, y á la *Opera*, y al punto que se presenta en su palco, resuena melodiosamente el *God save*, y todos los espectadores, Señoras y Caballeros se ponen en pie con muestras de gran respeto.

Los Franceses disputan á los ingleses la música de este himno, pretendiendo que Hoendel compositor alemán tomó la idea del canto de una ópera de Lulli que aplicó á los versos líricos ingleses, y hasta llegan á decir que se le encuentra en la *invocacion de los Dioses*, palabras de Quinault, música de Lulli. Como quiera que sea, este célebre himno es mirado por los ingle-

ses como cosa suya esclusiva: es por trasmigracion el canto nacional, y le dan por autor á un tal John Bull.

GOLPE DE ARCO: El modo de manejar el arco en los instrumentos que se tocan con él es una de las mas importantes cualidades para ejecutar con perfeccion. Las divisiones del golpe de arco en general pueden reducirse á tres: 1.ª el *staccato* que consiste en emplear una pequeña parte del arco para picar muchas notas en un mismo golpe, y con cierto grado de rapidez. 2.ª El *destacado* ó *tirado*, que consiste en pasar, todo ó la mayor parte del arco sobre las cuerdas. 3.ª El *ligado* que es hacer dos ó mas notas con un solo golpe de arco. El modo de tenerlo y conducirlo pertenece ya á la escuela del profesor que enseña el instrumento, pues está sujeto á tantas modificaciones cuantos son los caracteres de la composicion musical.

GOMGOM: Instrumento muy comun en las costas de África, pero particularmente entre los Hotentotes. Los hay de dos maneras, unos grandes y otros pequeños, y todos de una misma construccion, que consiste en un arco de hierro ó de madera de olivo, encorvado por medio de una cuerda de tripa ó nervio de carnero secado al sol. Al extremo del arco se introduce en la cuerda el cañon de una pluma. El que toca este instrumento sopla en la pluma, y produce diferentes tonos segun la mayor ó menor fuerza con que se sopla.

GORGORITOS: Se dice que un cantor hace *gorgoritos*, cuando recarga el canto con muchos floreos ó glosas hasta rayar en abuso, é impacientar á los oyentes. Esto demuestra siempre falta de escuela en el canto, pues el que la tenga buena no hace sino lo indispensable.

GORGEO: Es un pasaje rápido de sonidos ejecutados con la voz, que indica mucha flexibilidad en la garganta. La agilidad con que se ejecuta le ha hecho tomar el nombre de *gorgeo*, como se dice del canto de las aves como el canario, el ruiseñor y otras.

GRADAZIONE: Con esta palabra italiana se indica la gradacion de los sonidos aumentando ó disminuyendo su intensidad gradualmente.

Tambien puede aplicarse á la mayor ó menor celeridad del compas.

GRADO: En música es la diferente posicion de dos notas colocadas en una pauta, y en una misma llave. Asi como las gradas sirven para subir ó bajar de un edificio, y el total de ellas componen la escala ó escalera, asi los grados sirven para denotar la mayor ó menor elevacion de los sonidos de la escala ó gama musical. Si dos notas se siguen inmediatamente, de suerte que la una esté en medio de una raya del pentagrama, y la otra en el espacio inmediato, la distancia de ambas notas es de un grado, y los dos sonidos forman una segunda; si es una tercera hay dos grados; si una cuarta hay tres, y asi de los demas de la escala hasta la octava. Tambien llamamos grados al sitio que ocupan las notas en el orden de la escala; asi en la de *Do* esta nota es el primer grado, *Re*, el segundo, *Mi*, el tercero, *Fa*, el cuarto, *Sol*, el quinto, *La*, el sexto, *Si*, el séptimo.

Llámanse grados *conjuntos* cuando el intervalo entre dos notas forman una segunda, y se llaman *disyuntos* cuando el intervalo es mayor de una segunda. Tambien se dice en el primer caso *gradatum inmediato*, ó *consecutivo*.

GRADUAL: V. Antifonario.

GRAMÁTICA DE LA MÚSICA Ó MUSICAL: Es un resumen de las reglas neces-

rias para saber, leer y escribir bien la música, y combinar los sonidos y los acordes. En ella se comprenden los conocimientos preliminares ó teoría del solfeo; la aplicacion de los caracteres musicales, ó sea la sintesis, el ritmo y la prosodia. En el solfeo se contienen los signos y notas musicales, las llaves, las figuras ó signos de valor y de silencio; los compases, ó signos de medida; los accidentes, ó signos de alteracion de las notas; los adornos y el movimiento. La *sintesis* trata del sonido; del tono y su division; de la octava y su formacion; de los intervalos y modo de formarlos; del modo y su teoría; de los acordes y de su doctrina; de las cadencias; de las disonancias y su resolucion. El *ritmo* comprende la simetría de las frases y de los miembros que componen los periodos; el arreglo de las partes melódicas con relacion á su estension. La *prosodia* musical es la que enseña á aplicar á los sonidos la acentuacion de las palabras, la duracion de las sílabas, y la terminacion de las dicciones en todos los versos de diferente construccion. Conócense en nuestro idioma algunas gramáticas musicales muy estimables y sin dar la preferencia á ninguna, tenemos por muy buena la que compuso el Brigadier D. Federico Moreti y se imprimió en Madrid el año 1821.

GRAVE: Esta palabra escrita al principio de un trozo de música indica un movimiento lento en el compas, y una ejecucion muy exacta y severa.

GRAVE: Quiere decir un sonido opuesto al agudo, pero la gravedad no es jamás absoluta sino relativa á otro sonido mas agudo, comparándolos entre si. La gravedad de los sonidos en los instrumentos de cuerda depen-

de del grosor, longitud y tension de ellas, y en general del volumen y de la masa de los cuerpos sonoros, pues cuanto mas lentas son las vibraciones mas grave es el sonido. La gravedad en los instrumentos de aire depende de la longitud y capacidad interior de los tubos de que estan contruidos.

**GRAZIOSO:** Con esta palabra italiana, que acompaña por lo regular á otra que indica movimiento, se quiere decir que la espresion ha de ser suave y elegante, y dar mucha gracia á la pieza de música. Es muy frecuente encontrar al principio de algunas las palabras *Andante* ó *Andantino grazioso*.

**GRITAR:** Es esforzar la voz en términos que los sonidos que se producen son desapacibles y casi inapreciables. Grita el cantor cuando su voz no llega á las cuerdas que encuentra escritas.

**GREGORIANO (canto):** V. canto llano.

**GRUPO ó GRUPPETTO:** Lo mismo que *Glopete* V.

**GULA:** Lo mismo que *Motivo*, V.

**GUIA-MANOS:** Es un aparato de madera inventado por Kalkbrenner célebre pianista alemán, el cual consiste en una tira de media pulgada de grueso, una de ancho y larga casi como el piano para el que ha de servir. Esta tira se atornilla á dos brazos de madera angulares sobre los que descansa, separándose como medio palmo del teclado, quedando á la altura de este. Estos brazos se sujetan por medio de una asa atornillada por debajo de la plataforma del teclado. El objeto del *guia-manos* es que los brazos del que toca esten horizontales, y que las muñecas no tomen una inclinacion mas baja que el teclado é impida contraer malos hábitos.

**GUIÓN:** Se llama la señal de una nota que se pone al fin de las pautas, la cual es la misma que la que principia en la pauta siguiente. Se llama *guion* por que guia al cantor ó instrumentista, á fin de que no vuelva á la misma línea que dejó, y se equivoque, en especial cuando se canta ó toca á primera vista. Esta señal se pone en el canto llano siempre, pero va cayendo en desuso en toda otra clase de música.

**GUIARRA:** Instrumento de cuerdas muy comun en España oriundo de ella. De todos los instrumentos de la familia del Laud, la guitarra es la única combinacion de aquel, que ha quedado en uso. La *guitarra* tiene seis cuerdas, tres de ellas de tripa y otras tres en forma de entorchados ó sean bordones; su estension es de dos octavas y media. Su cuerda mas grave está en el tono de *Mi* grave del piano, la quinta en *La*, la cuarta en *Re*, la tercera en *Sol*, la segunda en *Si* y la primera en *Mi*. La *guitarra* en un principio solo sirvió para acompañar jotas, boleros, romances y canciones, y esto rasgueando las cuerdas con el dorso de los dedos. Mas adelante se ensayaron á tocar algunas contradanzas y sonatas fáciles arpegiando las cuerdas ó punteándolas, como se dice mas comunmente, hablando de este instrumento, pero á pesar de ser la guitarra española no han sido los españoles los primeros en hacer adelantos en ella: mas últimamente tres profesores Españoles han vindicado nuestra anterior inferioridad, y han superado á todos cuantos extranjeros se reputaban buenos guitarristas. Siempre que se hable de guitarra se citarán con encomio los tres campeones en su manejo y habilidad D. Fernando Sor,

D. Dionisio Aguado, y D. José Huerta, con otros que aunque inferiores algun tanto no dejan de ser notabilidades artisticas en la guitarra.

Este instrumento, tan despreciado de los músicos, es una orquesta en miniatura. Verdad es que sus débiles sonidos, la poca energia que la caracterizan, no son de calidad que puedan producir sensaciones muy vivas, en especial en una época, en que los compositores introducirian, si fuese posible el trueno, la esplosion del cañon, y todo lo mas ruidoso de la naturaleza. La Guitarra, madre del Violin, hija del Laud de nuestros abuelos, y de la Lira griega, es facil de montar y de construir. Todo hombre dotado de una organizacion musical puede sacar de ella acordes, y servirse de sus sonidos sin que maestro alguno se lo indique. Si aspirais á los aplausos de numerosos oyentes necesitais de un instrumento mas sonoro, de una estension mas vasta, pero para el solitario tiene la guitarra un encanto indefinible. Ella vibra en el pecho del hombre; toda entera le pertenece; los dedos del músico pulsán las cuerdas sin la intervencion de un cuerpo extraño. En general, cuanto mas inmediato es el contacto del instrumento con el que lo toca, mas sensibilidad y poder tienen los acentos que emanan de él. La Gaita ó Cornamusa entre los instrumentos de viento, y el bandolin entre los instrumentos de cuerda no tienen ninguna espresion; en la primera, el viento, que sale de la boca, recorre un espacio mas largo y dilatado, y en el segundo se oye un desagradable *pizzicato*, y un timbre chillon y desapacible, por que no son los dedos los que hacen vibrar las cuerdas sino un pedazo de pluma ó

de ballena que las hiere. Por el contrario el arpa, el violin, la flauta y otros instrumentos de viento, cuyos sonidos se encuentran en los dedos, corresponden á las sensaciones del alma, é inspiran connciones que se identifican con el hombre que los produce.

La Guitarra espresiva como aquellos instrumentos, y colocada como ellos bajo la inmediata inspiracion del hombre, tiene suspiros, lamentos, acentos de alegría, de triunfo, de amor, de orgullo, de todo lo cual está privado el piano. Estos acentos son débiles sin duda; fáltales la fuerza y el ruido, y por lo mismo no será en un vasto teatro donde conoceréis el precio y el mérito de sus sonidos y la dulzura de sus arpegios y de sus acordes. Semejante á las miniaturas se han de conocer de cerca los encantos del arte.

Para que los sonidos de una guitarra produzcan un buen efecto es menester una cierta eleccion de circunstancias, y ciertas localidades escogidas. Una velada de Otoño, una oscura gruta de un jardin, un aposento poco alumbrado, y un silencio profundo son escenas propias para que los sonidos de una guitarra produzcan en los oyentes una dulce melancolia. Entonces acompañando á una hermosa voz, fina y ajustada con las delicadas cuerdas medias, con el bajo de los sonoros bordones, con su casi imperceptible dulzura, es conmueve, os alegra, os entristece, os arrebatada y os penetra hasta el alma. Entonces de esta máquina sencilla, de este instrumento mal apreciado salen, no tan solo sonidos melódicos, sino tambien acentos heroicos, marchas guerreras, himnos religiosos, tristes endechas, rondós rústicos y alegres,

en fin toda una música, y una completa armonía, aunque en una escala diminuta. No olvidaremos nunca una escena que presenciámos en medio del mar. Era una noche del mes de Junio. Brillaba la luna con todo esplendor, reflejando su luz sobre las ondas en calma de este elemento, y todo convidaba á un religioso recogimiento. En esta situación, sentado un marinero con la guitarra en la mano al pie del palo mayor, nos dejó oír unas modulaciones tan agradables que nos embelesó, pero subió de punto nuestro embeleso cuando despues de un agradable preludio cantó con una afinada voz de barítono unas canciones marítimas tan lastimeras, que nos hizo casi llorar, y luego otras andaluzas que inspiraban contento. La guitarra se prestó á estos géneros con una propiedad tal, que demostró bien que sus sonidos se adherían á todas las modificaciones de la espresion.

El poder de la guitarra se demuestra tambien en varios lances históricos. Durante la guerra con Portugal, un soldado de á caballo, enviado á un reconocimiento, sorprendió al centinela enemigo en el momento, que fastidiado sin duda, templaba una guitarra. El soldado de á caballo que vió que el centinela no podía salir con ello se la pidió, la afinó y se la devolvió diciendo: *ahora ya está templada*. Ciertamente que un instrumento tan pequeño, que tiene tal poder sobre las almas, debe tener algun secreto encanto. Tambien nos hablan los historiadores de un ejército portugués, que, obligado á batirse en retirada, dejó sobre el campo de batalla once mil guitarras.

El culto de la Guitarra, desde su invencion, nunca se ha perdido y pro-

bablemente sobrevivirá sin alteracion á tantos modernos instrumentos que se han inventado.

**GUIARRISTA:** Es el profesor de guitarra que tiene habilidad en tocarla.

**GUSTO:** De todos los dones naturales el gusto es el que se siente mejor, y que menos se explica, y si se pudiera definir no seria ya lo que es, pues juzga de los objetos en que el juicio tiene menos á que agarrarse, y sirve, por decirlo así, de anteojos á la razon.

Hay en la melodia cantos mas agradables unos que otros, aunque todos esten igualmente bien rimados; hay en la armonia combinaciones que producen un efecto hermoso, y hay otras que gustan menos apesar de ser regulares; hay en el enlace de las frases un arte esquisito en reunir las, pero no se sabe sino por los efectos la hermosura de sus contrastes; hay en la ejecucion de un mismo trozo de música diferentes maneras de producir su contesto sin salir del caracter de él, y de estas maneras unas gustan mas que otras, y lejos de poderse someter á reglas, ni aun se pueden determinar. Ahora bien, désenos la razon de estas diferencias, y entonces la daremos de lo que es *gusto*.

Cada hombre tiene un *gusto* particular por el cual da á las cosas, que llama buenas y hermosas, un orden peculiar á el mismo. El uno se conmueve con la música patética, otro prefiere melodias alegres; una voz dulce y flexible recargará sus cantos de adornos; otra voz sensible y fuerte animará á los suyos con los acentos de la pasion; este buscará en la melodia la sencillez; aquel hará mas caso de pasos difíciles, y unos y otros

llamarán elegancia al *gusto* que habrán preferido. Esta diferencia, unas veces procede de la diferente disposicion de los órganos, de la cual sabe el gusto sacar partido; otras, del caracter particular de cada hombre, por razon de ser mas sensible á un placer, ó á un defecto que otro; y otras de la diferencia de edad ó de sexo, que lleva su atencion hácia diferentes objetos. En todos estos casos, no teniendo que oponer sino su *gusto* al de otros, es evidente que no se puede disputar de él.

Hay empero un *gusto* general, sobre el cual estan acordes todas las personas bien organizadas, y solo á este se le puede dar el nombre de *gusto*. Haced que oigan un concierto personas de oído suficientemente ejercitado, y á hombres bien instruidos, el mayor número estará sin duda conforme en el juicio de los pasajes de la música, y en la preferencia que dará á ellos. Pedid á cada uno la razon de su juicio, y en muchas cosas serán casi de un mismo parecer. Estas cosas son las que estan sometidas á reglas, y este juicio comun es entonces el del artista y del conocedor. Pero de estas cosas, en que concuerdan en ser buenas ó malas, hay algunas sobre las que no podrán autorizar su juicio por ninguna razon sólida comun á todos, y este último juicio pertenece al hombre de *gusto*. Que si la unanimidad perfecta no se encuentra en él es por que no tienen todos igual organizacion, que todos no son gente de *gusto*, y que las preocupaciones del hábito ó de la educacion mudan muchas veces el orden de las bellezas naturales por conveniencias arbitrarias. En cuanto á este *gusto* muy bien se puede disputar de él, porque solo hay uno de bueno, y

no vemos el medio de terminar la disputa sino contando los votos, cuando no se conviene, y hé aqui lo que debe decidir sobre la música de todas las naciones.

Por lo demas el genio crea, pero el gusto escoje, y no pocas veces un genio, demasiado abundante, tiene necesidad de un censor severo que le contenga, y no le deje abusar de sus riquezas. Puedense hacer grandes cosas sin gusto, pero solamente el gusto las hace interesantes. El *gusto* hace sentir al compositor las ideas del poeta, y al cantor é instrumentista las del compositor. El gusto es el que provee á uno y á otro de todo cuanto puede adornar y hacer valer su objeto, y el que da al auditorio el sentir todas las conveniencias. Sin embargo el gusto no es lo mismo que la sensibilidad. Puedese tener mucho gusto, y al mismo tiempo una alma fria, y hombre hay, á quien las cosas verdaderamente apasionadas exaltan, que mira con indiferencia las graciosas. Parece que el gusto se adhiere mejor á las pequeñas espresiones, y la sensibilidad á las grandes.

**GUTURAL:** Se dice que los sonidos de la voz son guturales cuando se forman en la laringe; esto es que salen de la garganta y no del pecho.

**GUZLA:** Instrumento campestre de los *morlakos* sobre el cual no hay mas cuerdas que una trenzada compuesta de crines de caballo. Es sumamente original el oírles cantar el *pisma* (canto nacional) acompañado del violin guzla.

## H.

H... Con esta letra se designó en otro tiempo el *S<sup>n</sup>* natural, y se dica

que aun en el dia indican con dicha letra el mismo Si.

**HARMATIAS:** Nombre que se dió á un nome de la música griega, cuya invencion se atribuyó al Frigio Olimpo. Era un canto dactilico, por que en el se empleaba con frecuencia el ritmo dáctilo, cuyo compas se dividia en dos tiempos iguales.

**HARMODIA:** Nombre de una cancion que los Atenienses cantaban en sus festines en honor de Harmodio y Aristogiton por haberles librado de la tiranía de Hiparco.

**HARMONIA:** Véase en la letra A, lo mismo que las palabras *Armónica*, *Armónico*, *Armónista*, *Armónómetro*, y demas que antes se escribían con H. y modernamente se ha suprimido.

**HARMONIUM:** Nombre que se ha dado á un instrumento de viento y de teclado, inventado de pocos años á esta parte, en el cual se producen los sonidos por medio de unas laminas metálicas las cuales tienen comunicacion con unas cajitas de madera, especie de tubos acústicos, que hacen oficio de cuerpos sonoros. Aplicados estos tubos al interior de otras cajas colocadas sobre un fuelle, cuyo aire pone las láminas en vibracion, producen sonidos de un volumen é intensidad comparables á los tubos de un órgano que tuvieran 46 pies. Las diferentes combinaciones de las láminas constituyen la diversidad de sonidos y diferencia de timbre en los varios juegos, cuyos resultados se obtienen por medio de registros colocados sobre el teclado. Los juegos del *harmonium*, oídos aisladamente, imitan sucesivamente el fagot, oboe, clarín, cornu inglés, flauta, octavin, clarinete etc. y la combinacion de estos juegos ó registros producen tambien otras imitaciones, y entre ellas la de la voz

humana. La variedad de todos los efectos indicados, que antes solo los producía una orquesta, se obtienen con el *harmonium* tirando los mencionados registros. El teclado de este instrumento alcanza á cinco octavas, empezando por *Do*; pero por medio de registros, que transportan los sonidos á una octava grave, y otra aguda, su estension llega hasta siete octavas cromáticas. El *harmonium* tiene la ventaja de poder aumentar ó disminuir la intensidad de los sonidos, produciendo todos los matices del colorido, á voluntad del que lo toque, á cuyo fin basta empujar con mas ó menos fuerza los dos pedales que mueven el muelle. Otra ventaja tiene este instrumento, y es el de conservar la afinacion aun cuando se halle situado en un paraje húmedo.

**HARPÁLICE:** Era entre los antiguos Griegos una cancion que cantaban las muchachas durante sus labores.

**HEMI:** Esta palabra griega, muy en uso en las artes y en la música, significaba lo mismo que *semi* ó la mitad de una cosa.

**HEMICHE:** Palabra griega que significa un entero y su mitad, ó lo que es lo mismo, uno y medio. Esta dición con relación á la música expresa dos cantidades en razon de 15 á 10. Llámase tambien razon sexquialtera, que es de la que nace la consonancia llamada diapente ó quinta. Tambien era origen del antiguo ritmo sexquialtero.

**HEMIDITONO:** En la música griega era el intervalo de una tercera mayor disminuida de un semitono, esto es la tercera menor.

**HEMIOLIO:** En la música griega lo mismo que *hemiche*. (V). Los autores antiguos italianos daban todavia el nombre de *hemio* ó *hemio* á un

especie de compas triple, en el que entra una corchea en cada tiempo. Si entra tan solo una semínima, el compas toma el nombre de *hemio* *maggiore*, por que se lleva con mas lentitud, y que se necesitan dos corcheas por cada tiempo. Si en cada tiempo se pone una semicorchea el compas se lleva doblemente apresurado, y entonces se llama *hemio* *minore*.

**HEMIOLIO:** Nombre que dió Aristóteles á una de las tres especies del género cromático, cuyas divisiones esplica. El tetracordio 30 está dividido en tres intervalos, de los cuales los dos primeros, iguales entre sí, son cada uno la 6.<sup>a</sup> parte, y la tercera los dos tercios, esto es: 5—5—20—30.

**HEPTA:** Palabra griega que significa siete, y forma parte de los vocablos técnicos del arte musical, v. gr. *Heptacordio*.

**HEPTAMERIDES:** Nombre que dió M. Sauveur á uno de los intervalos de su sistema. Este autor divide la octava en 43 partes ó *merides*, y cada una de estas, en siete *heptamérides*; de suerte que la octava entera comprende 304 heptamérides, ó siete partes que es lo que significa este vocablo.

**HERMÓSMENON:** Parte de la música de los Griegos, que consistia en saber conocer y elejir la propiedad ó conveniencia en cada género de música, no permitiendo dar á cada sentimiento y á cada objeto todas las formas de que pudiera ser susceptible, sino que obligaba á limitarse á lo que era oportuno al asunto, á la ocasion, á las personas y á las circunstancias.

**HEX:** Es una palabra griega, que significa seis, y entra en la formacion de algunos vocablos musicales: v. gr. *Hexacordio*.

**HEXARMONIO:** Nombre de un canto ó nome de una melodía afemina-

da de la que Aristóteles reprocha á Filóxenes su autor.

**HIERACIO:** Nome ó canto griego llamado así de Hierax su inventor.

**HILAR LOS SONIDOS:** En la música actual es prolongar los sonidos ó el canto tanto como pueda permitirlo la respiracion. El modo de hacerlo con maestría es principiar piano, é ir aumentando hasta el fuerte, y luego irlos disminuyendo poco á poco, hasta volver al punto de partida.

**HIMEA:** Cancion de los molineros entre los antiguos griegos, la cual se llamaba tambien *Epiaulia* V.

**HIMAIOS:** V. *Epiaulia*.

**HIMENEO:** Llamábanse himeneos los versos que se cantaban en las bodas en alabanza de los esposos. Esta costumbre, que tomaron los Romanos de los Griegos, se remonta hasta los tiempos heroicos, y desde entonces ha continuado, hasta que la hizo desaparecer la civilizacion. Podriamos dar estensos pormenores de las ceremonias que se practicaban, pero esto no corresponde á un diccionario de la música.

**HIMNO:** Esta palabra viene de *himnos*, que en griego quiere decir alabanza. Este vocablo, ha pasado á casi todas las lenguas de la Europa en un mismo sentido ó significacion. Los Griegos engalanaron el himno con los ritmos de la poesia, y con los melodiosos encantos de la música. Tenian muchas especies de himnos; el *invocativo*, el *laudativo*, el *admirativo*, el *votivo*, el *theogónico*, y el *filosofico*. Los himnos de Orfeo pertenecen al género invocativo; los compusieron tambien de diferentes géneros Homero, Cleanto, Calimaco, Teócrito, Anacreonte, Tirteo, Safo, Simonides, Pindaro, y otros. Los coros de la tragedia griega no eran otra cosa que himnos ó

invocaciones. El himno profano llegó al mas alto grado de perfeccion en el *Carmen seculare* de Horacio, compuesto por orden de Augusto el año 736, en el que un coro de mancebos y de doncellas cantaban alternativamente este himno de alabanza de Apolo y de Diana.

Allá en Oriente en aquel pais de perfumes y de inciensos, bajo su esplendido firmamento, en el rico tabernáculo de *Jehovah* (el que fué, es y será) resonaron por la voz primera aquellas *alleluyas* (alabad á Dios) compuestas por los legisladores, los Pontífices y los Reyes. Estos cánticos referían y celebraban la grandeza de Dios, su poder, su justicia, su inmensidad, y su sabidoria infinita.

Los himnos mas antiguos que conocemos son los de Moises y de Débora la profetisa, quien cantó uno en accion de gracias al Señor 2710 años antes de nuestro señor Jesucristo. Esdras ha recogido en la Biblia el mayor número de cánticos hebreos con este epigrafe: *Sepertheillim*, libro de las alabanzas.

Cantábanse los *himnos* al son de las cítaras y de las flautas por coros alternativos; el primero cantaba el himno, y el otro, en determinados intervalos, repetía un distico de intercalo, ó un refran, imitando de este modo á los Serafines, que los Profetas han oído cantar alternativamente: Santo, Santo, Santo, Señor Dios de los ejércitos &c. Cuatro mil Levitas, cuyo gefe era Asaph, celebraban por turno estos cánticos en el templo del Señor, bajo los reinados de David y de Salomon, dos celeberrimos himnógrafos de Israel.

Desde los primeros siglos de la Era cristiana se introdujo en las ceremonias religiosas el uso de cantar

Salmos é himnos. San Ambrosio compuso una infinidad de estos, llenos de uncion, sublimidad, y energia; algunos Papas como Inocencio 3.º, Clemente 7.º, y San Gregorio los hicieron de una majestad sublime. Entre los cientos que usa la Iglesia católica citaremos el *Stabat-Mater*, produccion de Inocencio 3.º, ó de Japonio Religioso de San Francisco, segun dicen otros; el *Dies iræ*, composicion de Tomás Celano, tambien Franciscano; el *Ave maris stella*, parto de la melliflua pluma de S. Bernardo; el *Veni Sancte Spiritus* que lo fué de Inocencio 3.º; pero los himnos que descuellan por la magestad, sublimidad, y augusta locucion en las ideas son los que compuso el Angélico Doctor de la Iglesia Santo Tomás de Aquino para el rezo del Santísimo Sacramento, y festividad del dia de Corpus, los cuales arrebatan y entusiasman á todo verdadero Católico, y hasta el canto, con que se acompañan, tiene una elevacion y melodia tan sublime, que parece inspirada por aquel mismo Señor, á cuyo loor y obsequio se dirige. Séale dada toda alabanza y gloria.

**HIPATE:** Epiteto por el cual distinguian los Griegos el tetracordio mas bajo, y la cuerda mas baja de cada uno de los dos tetracordios mas bajos, lo que en ellos era todo lo contrario de nosotros, pues en sus denominaciones seguian un orden retrógrado, colocando arriba lo grave, que nosotros ponemos abajo. Llamaron pues tetracordio *hipaton*, ó de los hipates, aquel, que era el mas grave de todos é inmediatamente encima de la *proslambanomenos* ó cuerda mas baja del modo; y á la primera cuerda del tetracordio, que seguia inmediatamente á aquel, denominaron *hipate-hipaton*, esto es, cuerda principal del tetracordio de

los principales. El que le seguia luego despues del grave al agudo se llamaba *tetrachordo meson* ó de las cuerdas medias, y á la cuerda mas grave de estas se le daba el nombre de *hipate-meson*, esto es la principal de las medias. V. *Tetracordio*.

**HIPATE-MESON:** Era como hemos dicho en el artículo anterior la cuerda mas baja del segundo tetracordio, y al mismo tiempo la mas aguda del primero, porque los tetracordios eran conjuntos.

**HIPATOIDES:** En griego lo mismo que sonidos bajos. V. *Lesis*.

**HIPERBOLEON:** El tetracordio llamado asi era el mas agudo de los cinco que componian el sistema de los Griegos, derivado del sustantivo *hiperbolat*, estremidad ó parte superior, que era la posicion de los sonidos agudos.

**HIPERDIAZEUXIS:** Distincion de dos tetracordios, separados por el intervalo de una octava, como era el tetracordio de los *hipates* y el tetracordio *hiperboleon*.

**HIPER-DÓRICO:** Era un modo de la música griega llamado tambien *mixo-lidio*, del cual la nota fundamental ó tónica era una cuarta mas arriba de la del modo *dórico*. Atribúyese su invencion á Pitóclides.

**HIPER-EÓLIO:** Era el penúltimo hácia lo agudo de los quince modos de la música griega, cuya nota fundamental ó tónica era una cuarta mas arriba del modo *eolio*. Este modo, y el hiper-lidio no eran tan antiguos como los otros.

**HIPER-IASTIO ó MIXO-LIDIO:** Nombre que Euclides, y muchos de los antiguos, dieron al modo llamado mas comunmente *hiper-jónico*.

**HIPER-JÓNICO:** Llamado tambien *hiper-iastio* ó *mixo-lidio* tenia su fundamental una cuarta superior á la del

modo *jónico*. Este tetracordio era el duodécimo en el orden del grave al agudo.

**HIPER-LIDIO:** Era el mas agudo de los quince modos de la música de los griegos, cuya nota fundamental era una cuarta superior á la del modo *lidio*. Este modo, y el hiper-eolio, que le precede inmediatamente, no eran tan antiguos como los otros trece. Aristógenes, que los nombra á todos, no hace mencion de dichos dos modos.

**HIPER-FRIGIO:** Llamado tambien por Euclides *hipo-mixo-lidio*, era el mas agudo de los trece modos de Aristógenes, haciendo el diapason ó la octava, con el hipo-dórico el mas grave de todos.

**HIPO-MIXO-LIDIO:** V. *hiper-frigio*.

**HIPOFORBO:** Los pueblos de la Lidia, segun dice Polux, inventaron una especie de flauta de este nombre, por que daba un sonido agudísimo semejante al relincho de un caballo. Fabricábase de laurel, del que quitaban la corteza y la médula, y servía para los que guardaban los caballos durante el tiempo del pasto.

**HIPOCRITICA:** Música propia para las danzas pantomímicas. Llamáronla los Griegos *Orchesis*, y los Romanos *Sallatio*.

**HIPODIAZEUXIS:** Es el intervalo de quinta que se encuentra entre dos tetracordios separados por una disyuncion, y ademas por un tercer tetracordio intermedio.

**HIPO-DÓRICO:** Era el mas grave de todos los modos de la música antigua. Euclides, sin duda por error, dice, que era el mas agudo. El modo *hipo-dórico* tiene su fundamental una cuarta mas baja que el del modo *dórico*. Créesele inventado por Polixenes. Tiene un carácter afectuoso y alegre, uniendo la dulzura á la majestad.

**HIPÓ-EOLIO:** Modo de la música griega, llamado también por Euclides *hipo-lidio grave*. Este modo tiene su nota fundamental una cuarta inferior á la del modo *eolio*.

**HIPÓ-FRIGIO:** Uno de los modos de la música griega derivado del modo *frigio*, cuya nota fundamental era una cuarta superior. Euclides habló también de otro modo *hipo-frigio* más bajo que este, el cual más propiamente es el llamado *hipo-jónico*. El carácter de aquel modo era calmado, pacífico, y propio para templar la vehemencia del *Frigio*. Se dice que fué inventado por Damon amigo de Pitias y discípulo de Sócrates.

**HIPÓ-IASTIO:** Lo mismo que

**HIPÓ-JÓNICO:** El segundo de los modos de la música antigua principiando por el más grave. Euclides le dá también el nombre de *Hipo-iaustio* é *hipo-frigio grave*. Su nota fundamental es una cuarta inferior á la del modo *Jónico*.

**HIPÓ-LIDIO:** El quinto de los modos de la música antigua principiando por el grave. Su fundamental es una 4.<sup>a</sup> inferior al del modo *lidio*. Euclides admite dos modos *hipo-lidios*, á saber el agudo, que es el de que se trata en este artículo, y el grave que es el mismo que el *hipo-eolio*. El modo *hipo-lidio* era propio para los cantos fúnebres, y para las meditaciones sublimes. Atribuyese la invención á Polymnestes de Colofonia, y algunos á Damon el Ateniese.

**HIPÓ-MIXO-LIDIO:** Modo añadido por Guido Aretino á los de la música antigua. Propiamente no es más que el modo plagal del *mixo-lidio*, y su nota fundamental es la misma que la del modo *Dórico*.

**HIPÓ-PROSLAMBANÓMENOS:** Nombre de una cuerda añadida, según se dice,

por Guido Aretino un tono más bajo que el *proslambanomenos* de los Griegos, esto es más grave que todo el sistema. El autor de esta nueva cuerda la expresó con la letra G. del alfabeto griego, de donde nos ha venido la palabra *Gama*, ó principio de una escala; pero entre nosotros *Gama* es también el nombre de nuestra escala.

**HIPORCHÉMA:** Los Griegos dieron este nombre á una especie de poesía hecha, no tan solo para cantar, y tocar con la flauta, ó más comunmente con la cítara ó lira, sino también para bailar al sonido de las voces é instrumentos. No se sabe el número ni la calidad de los pies que entraban en los versos, y solo se conjetura que eran de desigual medida y que dominaba el *pirriquo*.

**HIPÓ-SINAFO:** En la música de los Griegos era la disyunción de dos tetracordios separados por medio de la interposición de otro tercero conjunto con ambos.

**HIPÓ-TEATRAS:** Era una especie de flauta, la cual se supone llamarse así, por que serviría únicamente para los teatros.

**HIPOTRETES:** Cierta especie de flauta de los antiguos, de la cual Ateneo trae solo el nombre.

**HOMÓLOGOS (sonidos):** Son los que son semejantes en los instrumentos de teclado, como *Do* sostenido y *Re* bemol, ó como *Fa* sostenido y *Sol* bemol.

**HOMOFONÍA:** En la música griega era una especie de sinfonía que se tocaba al unísono, por oposición á la Antifonía que se ejecutaba á la octava. Esta palabra viene de *homos* semejante y de *phone* sonido. V. *Antifonía*.

**HOMOFONO:** Sonido semejante.

## I.

**IGLESIA (Música de):** V. Música de Iglesia.

**IGUAL:** Nombre que dieron los griegos al sistema de Aristógenes, por que este autor dividía generalmente cada uno de sus tetracordios en treinta partes iguales, de las cuales señalaba un cierto número á cada una de las tres divisiones del tetracordio, según el género y la especie que quería establecer.

**IMITACION:** Esta palabra en la ciencia musical se toma en sentido técnico. Entendemos por ella la repetición de un mismo canto, ó de un canto semejante en muchas partes que lo reproducen, unas después de otras en diferentes intervalos. Siendo la imitación uno de los más hermosos recursos de la composición, nos proponemos estendernos en su doctrina de un modo que deje satisfecho al que quiera enterarse de su mecanismo, y seguir las reglas que ha sancionado el gusto con aprobación del oído.

Hay á veces en la melodía ciertas frases más agradables y melódicas que otras, y cuya repetición causa una nueva y grata sensación á los que las oyen; pero si una misma voz ó un mismo instrumento las repitiese acabarían por cansar y fastidiar, lo que no sucede cuando la repetición se hace no solo por distintas voces ó instrumentos, sino también trasportándolas unas veces, á la quinta, otras á la 8.<sup>a</sup> más alta ó más baja, y otras á otros intervalos. La frase variada de este modo toma el nombre de *imitación*, por que las voces é instrumentos se imitan mutuamente en la repetición. Así pues, se repite un canto cuando se hacen sentir sus sonidos dos ó más veces en una misma

parte, y con las mismas notas: se transporta, cuando con notas de igual valor respectivo asciende ó descende de 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> ó de cualquier otro intervalo, lo cual no puede hacerse sino mudando de tono ó de modo; pero cuando se distribuye en diferentes voces ó instrumentos la repetición del canto ó su transposición, entonces es lo que se llama una verdadera *imitación*.

Como una obra musical carecería de perfección si le faltara la unidad, no puede conseguirse esta cualidad sino repitiendo una frase ó un motivo de muchas maneras, y en diferentes partes. La *imitación* puede ser simple, doble, triple etc. Es *simple*, cuando no se repite sino un solo motivo ó frase, sea cual fuere el intervalo; es *doble*, *triple* etc. cuando se repiten al mismo tiempo dos ó tres frases diferentes, sea cual fuere el intervalo en que se hace la repetición.

Aun cuando las *imitaciones* pueden hacerse á todos los intervalos, sin embargo las más naturales son las que se reproducen en los intervalos de 4.<sup>a</sup>, de 5.<sup>a</sup>, de 8.<sup>a</sup> ó al unísono, por que entonces los tonos y semitonos se corresponden en unas y otras escalas. Así sucede en la de *Do*, que es una 4.<sup>a</sup> superior respecto á la de *Sol*, en la escala de *Sol*, que es una quinta superior respecto á la de *Do*. A estas imitaciones se las llama *regulares*, y á las que se hacen en escalas, en las que no se corresponden los tonos y semitonos, se las llama *libres*. La más fácil, más regular y más usada es la que se hace á la octava.

Al primer canto se le denomina motivo, tema, guía ó frase, y á la reproducción de él es á lo que se dá el nombre de *imitación*.

Con respecto al movimiento de las partes las imitaciones pueden hacerse



por movimiento *semejante*, *contrario* y *retrogrado*. Si se imita el tema caminando en la misma direccion, se hace por movimiento semejante. Cuando á una marcha ascendente del tema, se contesta con otra descendente, y vice-versa, es por movimiento *contrario*. Cuando se imita el tema principiando por su última nota para ir hasta la primera, el movimiento es *retrogrado*.

Hay imitaciones tambien por *aumento* ó *disminucion* en el valor de las notas; por imitacion en diferentes tiempos del compás ó á contratiempo, y por imitar solo por medio del movimiento, que son las de *cantidad*. Esta última, que reúne la imitacion por movimiento semejante y por movimiento contrario, es la que se usa mas á menudo, y la que propiamente se llama *imitacion libre*. Como esta es la que mas campea en las óperas, sinfonias, y música moderna, daremos una sucinta esplicacion del modo de hacerla. Se escoje un tema de dos, tres, ó cuatro compases, y despues se repite por dos, tres ó mas partes. Estas imitaciones pueden ser simples, dobles ó triples, y se hacen aumentando ó disminuyendo el valor de las notas, y por movimiento contrario. Estas imitaciones libres son fruto de la inspiracion; las otras, como que dependen mas del cálculo, pertenecen esclusivamente á la música antigua y clásica.

La doctrina de las imitaciones debe tenerse muy presente, por que forman una parte esencial de las *fugas* y de los *cánones*. V.º

**IMITATIVA (música)**. Es la que se compone con el fin de producir efectos sensibles de la naturaleza, como seria imitar una tempestad, el ruido de una cascada, el galope del caballo etc. Aunque esta clase de imitaciones no pueden menos de ser imperfectas, y solo

producen efectos de convencion, con todo son á veces muy necesarias. La música dramática debe ser siempre imitativa, por que en los dramas hay que imitar las diferentes pasiones de las personas, que entran en la representacion, con la mayor viveza posible, y el compositor, que acierte mejor á pintarlas, ese dará mas satisfaccion á los oyentes. Los grandes maestros, que nos han precedido, nos han dejado modelos en todos géneros, que es preciso estudiar, y algunos han llegado hasta dejarnos sentir los efectos del silencio, de la soledad y de la quietud. La armonia y la melodía han de concurrir de consuno á los efectos de la música *imitativa*.

Entre las bellas artes la que mas nos exalta, las que mas remueve todos nuestros sentimientos, nos aleja del mundo en que vivimos y de los objetos que nos circundan y la que menos medios de imitacion posee, es la música. Ninguna produccion artistica pone en movimiento nuestras facultades afectivas; ninguna emplea recursos tan variados; ninguna habla un idioma tan universal; ninguna se apodera tan omnimodamente de toda nuestra existencia como una composicion instrumental ó vocal, en que á la novedad, á la gracia, á la magestad, ó á la melancolia de la parte melódica se reúna la sabiduria y los bien manejados tonos del acompañamiento. No hay fibra en el corazon humano que no responda á las vibraciones del sonido. La música religiosa nos inspira sentimientos de piedad; la viva y alegre nos incita al gozo; la militar nos inflama y enardece. La música nos pone delante de la imaginacion escenas de amor, de entusiasmo, de ventura, de placeres campes- tres, y de afectos sublimes, sin tener un solo recurso que tenga analogía con las

impresiones que hacen aquellos mismos objetos en nuestros sentidos. Los artificios de que se han valido algunos compositores para introducir en sus sinfonias ú overturas el estampido del cañon, el canto de las aves, el murmullo de las fuentes, los horrores de una tempestad, y otros efectos análogos no son sino colores imperfectos para representar un cuadro grandioso, y arbitrios pueriles propios del que no sabe buscar la espresion en las mas nobles y filosóficas combinaciones. Hay algunos maestros que han sabido representarnos diferentes fases de la naturaleza y diversas afecciones del ánimo. Podria citar á Rossini en muchas de sus óperas, á Donizetti, y otros maestros, que seria largo el citarlos á todos, en cuyas producciones se encuentran trozos de música imitativa dignas del estudio de todo compositor.

**IMPERFECTO**: En lenguaje musical tiene este adjetivo algunas acepciones. Se llama acorde imperfecto aquel, que le falta una ó mas notas para tener cuantas deben y pueden entrar en él. Lllaman tambien consonancia imperfecta aquella, que puede recibir una alteracion ó ser mayor ó menor como las de tercera y sexta. Es imperfecta una cadencia, cuando no termina en la nota en que debe concluir una oracion musical; finalmente es imperfecto en música todo lo que se aparta de las reglas de la composicion, afinacion y ejecucion. En el canto llano son modos imperfectos los que son defectuosos en lo agudo ó en lo grave.

**IMPROVISAR**: Es ejecutar de repente un trozo de música vocal ó instrumental. No todos los músicos son aptos para improvisar, y algunos que creen hacerlo, no hacen mas que reproducir cantos, y acordes, que retie-

nen en la imaginacion de los que han oido, y si alguno improvisa es cuando ejecuta sin que nadie le oiga, pues entonces entre pensamientos de melodias ya conocidas produce algunos que son orijinales y tienen un verdadero carácter de improvisacion.

**INDISPARTE**: Es lo mismo que *á parte*, esto, es que el cantor ha de manifestar hallarse solo, ó como si no lo oyesen los demas cantores.

**INSTRUMENTACION**: Es el arte de emplear los instrumentos del modo mas conveniente, para sacar de ellos el mejor efecto posible en la música. Este arte puede aprenderse con el tiempo, y á fuerza de experimentar los efectos; pero lo mismo que las demas partes de la música, exige una disposicion particular, y un cierto presentimiento del resultado de las combinaciones. El compositor disponiendo enteramente del conjunto de los instrumentos, y coordinando lo que se llama la *particion*, esto es, la reunion de todas las partes que pueden concurrir al efecto escribiria aventuradamente sino tuviera presentes la calidad del sonido de cada instrumento, su acento, y los efectos que resultan de sus combinaciones totales y parciales. Es verdad que algunas veces se obtienen resultados, que no se hubieron previsto, y en otros casos salen fallidos, á pesar de que se hayan hecho esfuerzos para producirlos, pero generalmente un compositor habil llega á lograr el fin que se propone en el arreglo de la instrumentacion.

No es una de las menores maravillas de la música esta dificultad de preveer por la sola fuerza de las facultades intelectuales el efecto de una orquesta, cuya instrumentacion se dispone, como si aquella tocase real-

niente durante el trabajo del compositor; sin embargo, así sucede cada vez que se imagina un trozo cualquiera de música, por que el canto, la armonía, el efecto de los instrumentos, todo se concibe de un solo golpe, cuando un músico ha nacido digno de este nombre. En cuanto á los que no conciben estas cosas, sino separadas unas de otras, se puede asegurar, que su comprensión musical se quedará siempre en estrechos límites. Tal fué Gretry, que tenía genio para la expresión dramática, y para inventar cantos felices, pero que no siendo más que un mediano músico no podía formarse de un golpe la idea del todo de una pieza; pero Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Rossini, y otros nunca tuvieron necesidad de atender dos veces á ello para comprender los efectos que quisieron producir.

Hay también conocimientos materiales, que no son menos útiles al compositor, y son los recursos propios de cada instrumento, los pasos que pueden ejecutar, y los que ofrecen dificultades insuperables. Estos conocimientos pueden adquirirse fácilmente, ó con el estudio de las particiones, ó con las lecciones de un maestro, y aún mejor cultivando alguno de los instrumentos. El cuidado que ponga el compositor en no escribir para cada instrumento sino lo que los artistas pueden tocar con facilidad, redundará en beneficio de la ejecución de su música.

Pocas veces se emplea un instrumento solo de cada especie en la instrumentación, pues casi siempre van de dos en dos, en especial los clarinetes, los Oboes, los fagotes, las Trompas y los clarines; no obstante en los Solos se escribe nada más de uno. A veces se introducen

cuatro trompas, pero entonces se ponen dos de ellas en un tono, y las otras dos en otro. En las piezas, en que se necesita fuerza y brillantez se añaden también dos partes de clarinetes á las de trompas. El Trompón no se emplea solo sino que por lo regular se ponen tres que hacen el contralto, el tenor y el bajo. El sistema general de los instrumentos de aire en una sinfonia, ó cualquiera gran pieza dramática se compone de dos flautas, dos Oboes, dos clarinetes, dos ó cuatro trompas, tres trompones y dos fagotes, y también se añaden timbales. Una sinfonia ó cualquiera otra especie de música á grande orquesta se compone de los instrumentos de cuerda siguientes: Dos partes de Violines, dos de Violas, Violoncelo y Contrabajo. El número de instrumentistas que se juntan á cada parte de Violin es indeterminado, pues puede ser de ocho, diez, doce y hasta de veinte. Las partes de Violas, Violoncelos, y Contrabajos han de guardar cierta proporción con la de los Violines.

Mozart, Haydn, y otros compositores distinguidos variaban el sistema de instrumentación en sus composiciones; unas veces solo empleaban los oboes y las trompas como instrumentos de aire; otras veces las flautas y clarinetes reemplazaban á los oboes, y otras en fin reunían todas las riquezas de la orquesta, de cuya variedad resultaban efectos sabiamente opuestos. En la escuela moderna se reúnen siempre todos los medios para obtener el mayor efecto posible, cualquiera que sea el carácter de la pieza. Cada parte de la composición, tomada aisladamente, es más brillante, gracias á esa profusión de medios; pero de la uniformidad de este sistema nace una ine-

vitante monotonía. Desgraciadamente sucede con este defecto lo mismo que con el abuso del ruido, que ya ha llegado á ser un mal necesario. Acostumbrado el oído á este lujo de instrumentación, aun cuando le moleste, encuentra débil toda música que carece de él. Nada hay tan funesto que el fatigar los sentidos por medio de sensaciones fuertes demasiado prolongadas ó repetidas; el paladar de un gloton encuentra desabridos los manjares sencillos y naturales, cuando está acostumbrado á las salsas fuertes.

Los acompañamientos de una música bien trabajada no se limitan á sostener el canto con una armonía simultánea, pues se observa á menudo en ellos uno ó dos juegos, que al principio parece deben contrariar la melodía principal, pero que concurren realmente á formar con ella un tono más ó menos agradable. Este sistema de acompañamientos figurados pueden molestar un oído poco ejercitado, pero llenan el gusto de los músicos instruidos, y de los aficionados ilustrados. Unas veces vienen á ser la parte más importante de la pieza, y las voces les sirven de acompañamiento de algún modo. Esto se observa en ciertas arias bufas, y en los coros, en cuyos casos es necesario que las formas del acompañamiento sean graciosas y cantantes, ó traviesas y vivas. Las obras de Mozart, Cimarosa y Paisiello encierran cosas admirables en este género.

Los instrumentos de latón tales como las trompas, trompones, fígles, y clarines han adquirido una importancia en el día que no tuvieron en otro tiempo. Mehul y Cherubini empezaron á dársela, Rossini la completó, y enriqueció el juego de su instrumentación con una infinidad de com-

binaciones y efectos, que eran desconocidos antes de él. Estos mismos efectos, empleados con economía, aumentarán mucho el poder de la música en ciertas circunstancias en las cuales no basta emplear los medios ordinarios.

Después de haber dado una ojeada sobre las ricas combinaciones de efectos, de las que ha llegado á abusarse de algunos años á esta parte se nos presenta la siguiente cuestión. Hecha abstracción de las creaciones del genio, ¿que se hará en adelante para continuar la marcha progresiva de los efectos que tanto se han llegado á desear? ¿Se esperan tal vez otros nuevos con aumentar el ruido? No, por que la molestia sigue muy pronto á la sensación de aquel. Por otra parte sería muy difícil seguramente acostumbrar otra vez al público á la sencilla instrumentación de Cimarosa y Paisiello, pues se necesita más genio para hacer adoptar esta marcha retrógrada del que fué menester para conducirnos al punto en que nos hallamos. ¿Qué es pues lo que queda que hacer? Nos parece fácil indicarlo, y así espondremos nuestras ideas sobre ello.

Sabido es que en las bellas artes lo que más se desea, y lo que menos abunda es la variedad. El medio de obtener el mejor efecto de la orquesta sería pues establecer esta variedad en la instrumentación, en vez de adoptar un sistema uniforme, como se ha hecho siempre. Todas las óperas del siglo XVII tienen por acompañamiento violines, Violas, y bajos de viola: al principio del siglo XVIII consistía el acompañamiento en violines, bajos, flautas ú oboes; los recursos aumentaron sucesivamente, pero las formas de la instrumentación

son siempre las mismas, mientras está en vigor un sistema. En el día es muy raro el encontrar un duo, una aria, y hasta un romance que no tenga por acompañamiento dos partes de violines, violas, violoncelos, contrabajos, flautas oboes, clarinetes, trompas, clarines, fagotes, tímboles etc. ¿Qué manantial de monotonía no ha de ser semejante obstinación de reproducir continuamente los mismos sonidos, los mismos acentos, y el mismo conjunto! ¿Por que con medios mucho mas desarrollados no se da á cada pieza una fisonomía particular con la diferencia en la sonoridad de los instrumentos? Entonces se tendrían arias, duos, romances, y aun cuartetos acompañados con instrumentos de cuerda de varias especies ó tambien de una sola, como los violoncelos ó violines y violas. El sistema de los instrumentos de cuerda se podría dividir en dos; una parte sería de sonidos sostenidos y la otra de sonidos arpegiados. También se podrían emplear las flautas y clarinetes solos; los oboes con el corno inglés y los fagotes combinaciones de instrumentos de latón como los clarines, las cornetas de llaves, trompas, figles y trompones. Esta propuesta variedad podría usarse no solo en las piezas diferentes, si que tambien en toda una escena. La reunión de todos los recursos se reservaría en las situaciones fuertes, y en los finales etc. y entonces se sacaría de ellos tanto mas efecto, cuanto mas escasa sería esta reunión.

Se dirá que esto no es parto del genio; ya lo sabemos, y es una suerte el que sea así, pues si hubiera tipos fijos para hacer una buena música, el arte sería poco digno de fijar la atención de las almas elevadas. Pero ¿por que no se le ofrece al ge-

nio, sin el cual nada se puede, todos los recursos que se hallan en la experiencia y en la reflexión? ¿Reduzcase á Mozart y á Rossini en un cuarteto de Pergolese; en ellos encontrarán cantos hermosos y una armonía elegante, pero no podrán producir efectos tan enérgicos como se admiran en sus composiciones. Como suponer la existencia de un *Don Juan* y de un *Moisés* con violines, violas y bajos? No lo dudemos, los bellos efectos que se encuentran en estas composiciones son el resultado de una orquesta formidable, y del genio que supo combinarla. Los grandes maestros de las escuelas antiguas tambien inventaron efectos de otro género con medios mucho mas sensibles, y he aquí porque pretendemos que no se abandonen estos medios, deseando por el contrario que se usen todos, siendo lo demás obra del talento. Cualquiera habrá notado que en el teatro los trozos sin acompañamiento gustan siempre, cuando son bien cantados. Este efecto es una consecuencia natural de un cambio de medios independiente aun del modo mas ó menos feliz con que los emplea el compositor. Procedase del mismo modo en cuanto á la instrumentación, y se verá desaparecer esta pesadéz, que se deja sentir siempre al fin de la representación de una ópera muy larga, por buena que sea.

Hasta aquí es doctrina de M. Fétis, que se debe estudiar y profundizar, por que contiene los mas principales preceptos para arreglar una buena é interesante instrumentación, á la cual nada añadiremos, pues contiene lo mas esencial, y no podríamos decir mas ni mejor de lo que dice un autor tan ilustrado.

INSTRUMENTAL: Disponer convenientemente

los instrumentos de música que han de acompañar, ya á una pieza vocal, ya á un instrumento dado. Es una de las partes de la composición que mejor hacen brillar las producciones de un autor de música. En el artículo *instrumentación* hemos copiado los luminosos principios, que sienta M. Fétis, al cual nos remitimos.

INSTRUMENTAL (música): Llámase aquella, que consiste en sonidos no articulados, y que para hacer sentir lo que espresa no se vale de las palabras. Difiere de la música *vocal*, en que en esta se espresan los sonidos con palabras inteligibles.

Toda música tiene por base el poder que tienen los sonidos, aunque no sean articulados, de espresar diferentes pasiones, pues sino tuviera tal propiedad, ya no habría música. Bajo este sentido parece que en el arte musical, la música instrumental es el principal objeto. En efecto en las danzas, en las festividades solemnes, en las sinfonías, en las marchas militares se puede prescindir absolutamente de la música vocal, pues que los instrumentos pueden por si solos entretener, y escitar sentimientos convenientes ó determinadas circunstancias; pero, cuando se han de espresar estos mismos sentimientos de un modo ostensible y patentes, la música necesita del socorro de la palabra.

Nosotros podemos estar fuertemente conmovidos cuando oímos los acentos de la tristeza, del dolor, y de la desgracia, aun en un lenguaje que nos sea desconocido, pero cuando el que profiere sonidos lastimeros se espresa en un idioma que entendemos, cuando sabemos el motivo y las causas inmediatas de sus sufrimientos, nuestra conmoción sube ciertamente de

punto. Esto nos demuestra con certeza, que la música no produce un efecto completo sino cuando va unida á la palabra y mucho mejor á la poesía; esto es cuando la música vocal é instrumental caminan de consuno, y se maridan bien.

Sin embargo la música instrumental, además de su objeto en las danzas, en las marchas militares y en las festividades solemnes, es útil en los teatros, en los cuales, por medio de las Overturas y Sinfonías, se prepara al espectador al sentimiento principal que reina en toda la pieza. Sirve tambien de diversion ó de ejercicio útil por medio del cual el compositor se prepara para producir efectos mas importantes, cuando se dedica á los conciertos, sonatas, trios, &c.

Hay trozo de estos, que tienen un carácter fijo y determinado; tales son los que se componen para grandes bailes. Este carácter sirve de guía ó de regla al compositor en su trabajo, y tanto mas perfecta será su obra, cuanto mejor habrá conservado el carácter de cada género. Las Overturas y Sinfonías, que deben servir de introducción á una obra dramática, ofrecen á lo menos una cierta base á la invención del compositor por que en ellas se debe espresar el carácter principal de la pieza que ha de seguir; pero cuando se trata de conciertos, trios, sonatas &c. y de otras piezas, que no tienen objeto determinado, la invención está confiada á la casualidad. Facilmente se concibe que un hombre de genio puede inventar, cuando tiene algún pié ó fundamento, pero, cuando el mismo no ha formado un plan de lo que se propone hacer, no pueden menos de trabajar á Dios y á la ventura. De aquí nace que la mayor

parte de los trozos de este género, en el fondo no son otra cosa que un ruido agradable á los oídos, ó por su dulzura, ó por fuerza.

Para que el compositor evite el defecto de ser vago e indeterminado en esta clase de composiciones convendría que se imaginara vivamente el carácter de una persona, y se identificara con ella, ó bien se penetrara de una situación, ó de una determinada pasión, é inflamar su imaginación hasta el punto de figurarse, que una persona colocada en aquella situación habla un lenguaje apropiado á ella. Uno de los medios para conseguirlo es elegir entre los buenos poetas algunos pasajes análogos á la situación que se quiere pintar, y declamarlos con buena entonación, y cuando el espíritu se encuentre en la situación que el compositor desea expresar, entonces escribir aquel trozo de música. Apesar de esto no olvidará que la música que no dá á conocer por medio de un lenguaje claro é inteligible algun sentimiento ó pasión, en el fondo no es mas que un ruido grato.

No basta en la composición de la música instrumental el dar á cada trozo un carácter determinado, y una expresión justa y exacta es necesario además que el compositor conozca muy bien el timbre y extensión de los instrumentos en que se propone componer, las dificultades que cada uno tiene en la ejecución, y los tonos que mejor se adaptan á su naturaleza. Si le falta este conocimiento se espone: 1.º á componer trozos fuera del alcance de los instrumentos: 2.º á que los instrumentistas no puedan vencer las dificultades que les habrá escrito: 3.º á que le salga una música distinta, y aun contraria á la

que se propuso al componer. Otro de los cuidados del compositor es el que los instrumentos no produzcan sonidos demasiado lejanos entre sí, con relación á su extensión, y que haya partes intermedias que los aproximen en los acordes. Así sería una armonía inconveniente si, por ejemplo, se hiciera acompañar un primer violín con un violoncelo sin poner el alto ó viola como parte intermedia. En fin, como en todo lo concerniente al gusto debe el compositor tener á la vista la variedad agradable de los instrumentos, y que muchos sonidos formen contraste entre sí sin ser contrarios el uno al otro, la experiencia y el estudio le enseñarán los que se maridan bien. La voz humana es sin contradicción preferible á todos los instrumentos que pueden producir sonidos apasionados, y bien se puede sentar como máxima fundamental que los instrumentos que merecen la preferencia son aquellos, que son mas susceptibles de imitar el canto de la voz humana.

**INSTRUMENTAL:** Se llama el conjunto de instrumentos que entran en la partición de una pieza de música.

**INSTRUMENTISTA:** Músico que hace profesión de tocar un instrumento cualquiera. Con el mismo nombre designa también el fabricante de instrumentos de música.

**INSTRUMENTO:** Vocablo genérico, bajo cuyo significado se comprenden todos los cuerpos que pueden producir y variar los sonidos á imitación de la voz humana. Todos los cuerpos capaces de agitar el aire por algun medio, y excitar con sus vibraciones este aire agitado, haciendo ondulaciones bastante frecuentes, pueden dar sonido, y todos los cuerpos capaces de acelerar ó retardar es-

tas ondulaciones pueden variar los sonidos.

**INSTRUMENTOS DE MÚSICA:** Divídense en tres grandes grupos: 1.º los de percusión; 2.º los de cuerdas; 3.º los de viento. Los primeros se subdividen en cuatro clases, los que se tocan con baquetas sobre una piel de animal tirante, como el tambor, tamborino y timbales, etc.: los que la percusión cae sobre metal, como el triángulo, tamtam, campanas, címbalos; los que son de madera chocando unos pedazos con otros, como las castañuelas; y los en que el vidrio produce el sonido, como la armónica etc. Los instrumentos de cuerda pueden dividirse con relación á la materia de que estas son fabricadas esto es de metal, de tripa, de seda ó mixtas, ó relativamente al modo de tocarlos. Unas veces se puntean las cuerdas con los dedos, como en el arpa y la guitarra, ó se tocan con un plectro ó un mecanismo análogo, como el clave, ó se frotan con un arco como el violín, viola, violoncelo y contrabajo, ó en fin se ponen en acción por un mecanismo, bajo la apariencia de un clave, como el piano. Los instrumentos de viento, dejando á parte el órgano, se distinguen en instrumentos de madera é instrumentos de latón. Estos forman dos secciones segun que su canal lateral tiene ó no agujeros, como la trompeta, la trompa de una parte ó el ofigli y bugle de otra, aquellos se dividen segun los medios que se emplean para producir los sonidos. El medio puede ser la boca sin intervencion de ningun otro cuerpo, como la flauta, con un chiflo colocado en la parte superior del instrumento como flageolet, flauta de punta etc. con una boquilla, como el clarinete, requinto, y cor de bas-

sete, con la reunion de dos láminas ó piezas de caña como el oboe, el fagot, el corno inglés, ó con una embocadura semejante á la de los instrumentos de cobre como el serpentón.

Resulta pues que hay cinco maneras de producir sonidos por medio de los instrumentos: la primera comprende todos los que se tocan con arco; la segunda los de cuerdas punteadas; la tercera los de teclado; la cuarta los de aire; y la quinta todos los de percusión. Cada género de instrumentos exige calidades particulares para ser bien tocado; así pues los de arco piden, antes que todo, un oído fino, para acertar con las entonaciones, que solo se forman apoyando los dedos sobre las cuerdas, y mucha flexibilidad en el brazo para el manejo del arco. En los instrumentos de cuerdas punteadas, el que los dedos tengan grande energía para resistir á la presión de las cuerdas, y sacar de ellas buenos sonidos. Como en los instrumentos de teclado se hallan ya todas las entonaciones, solo se exigen dedos largos, flexibles, ágiles y fuertes. Para adquirir cierta habilidad en los instrumentos de aire es necesaria la misma finura de oído que en los de cuerdas, y á mas la facultad de mover los labios con facilidad, modificar la presión, y regular la fuerza del aire, calidades que se conocen generalmente con el nombre de *embocadura*. En cuanto á los instrumentos de percusión, parece á primera vista que todo hombre robusto tiene ya calidades necesarias para tocar, pero en los tímboles es necesario poseer cierta flexibilidad de muñeca, y cierto tacto que no se pueden analizar.

En los instrumentos de arco se cuentan el violín, viola, violoncelo y contrabajo: en los de punteado, el

arpa, la guitarra y todas las modificaciones de esta: en los de teclado el órgano, el piano, la espineta el clavicordio, y otros: en los de aire, la flauta, el clarinete, oboe, corno inglés, trompas trompones y todos los demas que suenan por medio del soplo; en los de percusion los timbales, el bombo, redoblante y demas que se tocan dando golpes.

Los instrumentos son tan antiguos como la música, y todas las naciones antiguas y modernas los han fabricado de diferente construccion, y por consiguiente de timbre mas ó menos dulce, y mas ó menos bronco ó áspero. Algunos han caido en un perpetuo olvido, y ni sus nombres nos han quedado; de otros nos han quedado los nombres, y solo por conjetura adivinamos su construccion y su sonido, tales son los siguientes que nombra la Sagrada Escritura: Assur.

—Bocina de diferentes hechuras y materias.—Caramillos de diferentes especies.—Cítara.—Címbalo.—Cuernos, cornetas, caracoles de mar.—Crótalo.—Flautas de diferentes tamaños y materias.—Gnacarrí.—Gneste.—Berusim.—Khalit.—Kinnor ó Arpa.—Lyra.—Maphra Kitha.—Magrapho.—Maghul especie de Sistro.—Metsiloth ó platillos de metal.—Minghinim.—Minnim.—Mizmor.—Nablum.—Nevel ó psalterium.—Organa.—Psalterium.—Pab ó bab.—Sacabuche.—Sistro.—Sinfonia.—Tambor.—Timpano llamado Thoph.—Trichórdon, llamado por los latinos triphidium.—Trompetas de diferentes dimensiones.—Tzetzelim, y otros.

En Rusia se conocen algunos instrumentos musicales dignos de estudio, á saber el *Vofock* especie de corneta comun en las montañas; el *Dudka* especie de flauta primitiva; el *Svirella* ó flauta de cañas usada por el Dios

Pan; el *Rog* ó cuerno de caza; el *Pital*, cornamusa de forma primitiva; el *Balaika*, especie de guitarra antigua muy parecida á una que se ve esculpida en un antiguo obelisco egipcio existente en Roma; el *Gondock*, violin antiquísimo; el *Gouzil*, arpa horizontal; y el *Losehki*, que es una modificación del antiguo *sistrum*.

Los demas instrumentos mas modernos, ó desde la Era cristiana son algo mas conocidos, y en especial los inventados de dos siglos á esta parte. De ellos hablamos con alguna estension en los respectivos artículos de este Diccionario, á los cuales nos remitimos.

**INTENSIDAD:** Es una cualidad del sonido, por la cual se le dá un grado diferente de fuerza independiente de su entonacion y duracion. Esta intensidad tiene diferentes matices, desde el mas débil hasta el mas fuerte y ruidoso, y cada uno de estos matices tiene su filosofia y aplicacion en la composicion, y puede producir diferentes sensaciones. Los sonidos dulces, por ejemplo, son propios para escenas de calma, reposo y placer tranquilo; los ruidosos, al contrario, son propios para expresar la cólera, el valor, la desesperacion, y todas las pasiones violentas; pero no como siempre pinta la música las modificaciones del alma, pues hay casos en que solo tiene un objeto vago é indeterminado. Para ellos se reservan los sonidos de mediana intensidad, y esta variedad es lo que constituye la música mas agradable, apartándola de toda monotonia y fastidio.

**INTENTO:** Lo mismo que *motivo* ó *guia*. V.

**INTERVALO:** Es la diferencia que resulta comparando dos sonidos uno grave y otro agudo; es el espacio que

uno de ellos ha de recorrer para llegar al unísono del otro. Llamóse tambien antiguamente *grado*, *distancia* ó *transito*.

Entre los sonidos perceptibles, unos agudos y otros bajos, hay en su mayor agudéz y gravedad una infinidad de gradaciones que forman intervalos mas ó menos aproximados; y de esto resulta que el número de dichos intervalos seria casi infinito; pero como el de los sonidos se limita en la música á los que componen un cierto sistema, tambien los intervalos se limitan á los sonidos que pueden formar entre si.

Los antiguos dividian los intervalos de su música en simples ó compuestos, que llamaban *Diastemas*, y en compuestos, á los que daban el nombre de *Sistemas*. Los intervalos, dice Aristóteles, difieren entre si de cinco maneras: 4.<sup>a</sup> en estension, esto es en la diferencia de un intervalo á otro

mas pequeño: 2.<sup>a</sup> en resonancia ó en acorde, que quiere decir, que un intervalo consonante difiere de otro consonante: 3.<sup>a</sup> en cantidad, como un intervalo simple se diferencia de otro compuesto: 4.<sup>a</sup> en género, que es la diferencia que se encuentra entre los intervalos diatónicos, cromáticos y enharmónicos: 5.<sup>a</sup> en la relacion que hay entre ellos, como el intervalo, cuya razon puede espresarse en números, difiere de uno irracional. Dejando pues á parte la doctrina de los antiguos con respecto á los intervalos, nos concretaremos á hablar del número, orden y empleo de los que usamos en la música moderna; que es lo que por ahora nos importa mas conocer.

Los intervalos que actualmente se usan en la música moderna son los siguientes sacados todos de la escala diatónica natural.

Unísono.....	Do—Do.	Esto no es intervalo.
2. <sup>as</sup> mayores.....	Do—Re: Re—Mi: Fa—Sol: Sol—La: La—Si	=Un tono.
2. <sup>as</sup> menores.....	Mi—Fa: Si—Do	=Un semitono.
3. <sup>as</sup> mayores.....	Do—Mi: Fa—La: Sol—Si	=Dos tonos.
3. <sup>as</sup> menores.....	Re—Fa: Mi—Sol: La—Do: Si—Re	=Un tono y un semitono.
4. <sup>as</sup> justas.....	Do—Fa: Re—Sol: Mi—La: Sol—Do: La—Re: Si—Mi	=Dos tonos y un semitono.
4. <sup>a</sup> aumentada ó tritono.....	Fa—Si	=Tres tonos.
5. <sup>as</sup> justas.....	Do—Sol: Re—La: Mi—Si: Fa—Do: Sol—Re: La—Mi	=Tres tonos y un semitono.
5. <sup>a</sup> diminuta.....	Si—Fa	=Dos tonos y un semitono.
6. <sup>as</sup> mayores.....	Do—La: Re—Si: Fa—Re: Sol—Mi	=Cuatro tonos y un semitono.
6. <sup>as</sup> menores.....	Mi—Do: La—Fa: Si—Sol	=Tres tonos y dos semitonos.
7. <sup>as</sup> mayores.....	Do—Si: Fa—Mi: Cinco tonos y un semitono.	
7. <sup>as</sup> menores.....	Re—Do: Mi—Re: Sol—Fa: La—Sol: Si—La	=Cuatro tonos y dos semitonos.
8. <sup>as</sup> .....	Do—Do: Re—Re: 8. <sup>as</sup> & cinco tonos y dos semitonos.	

Los intervalos de 2.<sup>a</sup> diminuta, de 2.<sup>a</sup> aumentada; de 3.<sup>a</sup> diminuta; de 3.<sup>a</sup>

aumentada; de 4.<sup>a</sup> diminuta; de 5.<sup>a</sup> aumentada; de 6.<sup>a</sup> diminuta, de 6.<sup>a</sup> aumentada; de 7.<sup>a</sup> diminuta y 7.<sup>a</sup> aumentada como que no pertenecen á la escala diatónica no los contamos entre los intervalos generales, además de que la mayor parte solo sirven para pasos enarmónicos de los acordes. Los intervalos de 9.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup>, 11.<sup>a</sup>, 12.<sup>a</sup> etc. estando reputados en la armonía como los de 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> etc. alejados una ó mas octavas, estan sometidos á las mismas modificaciones que estos últimos.

Hemos dicho que el intervalo es el espacio que una nota debe recorrer para llegar al unísono de otra; luego los intervalos serán mas ó menos grandes, según el número de grados que tiene que andar una nota para tener un sonido igual á otra. En la tabla siguiente se demuestra la distancia de una nota á otra entre las de una octava, tomando las notas de la escala en su progresión por primera, y siguiendo la línea hacia la derecha se encontrará el nombre de las otras notas que forman los intervalos principales.

Intervalos primitivos.	2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8.
8. <sup>as</sup> de dichos intervalos primitivos.	9 — 10 — 11 — 12 — 13 — 14 — 15.
Doble 8. <sup>as</sup> de los intervalos primitivos.	16 — 17 — 18 — 19 — 20 — 21 — 22.

Esta tabla puede alargarse cuanto se quiera, pero si se quiere saber la correspondencia de los intervalos, sean los que fueren, con los primitivos, se observará la regla siguiente:

Quítese 7 del número que designa un intervalo compuesto tantas veces como será necesario hasta llegar á encontrar un intervalo simple. Demostración: Quiero saber á que intervalo simple corresponde una 24.<sup>a</sup>. Primero quito 7 de 24, y quedarán 17. Vuelvo á quitar 7 de este número, y me quedarán 10. Vuel-

1	2	3	4	5	6	7	8
—	—	—	—	—	—	—	—
Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re
Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re	Mi
Fa	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa
Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol
La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La
Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si

Con respecto á los intervalos mayores que la octava se debe observar, que el octavo sonido de una nota cualquiera, no siendo mas que la repetición de esta misma nota, se sigue de aqui que no puede haber mas que siete intervalos primitivos, llamados *intervalos simples*. Los otros que no son mas que réplicas de los simples, se llaman *intervalos compuestos*, por que se componen de los primitivos, y de una ó mas octavas de estos: de lo que resulta que la 9.<sup>a</sup> no es otra que la 8.<sup>a</sup> de la 2.<sup>a</sup>; la 10.<sup>a</sup>, la 8.<sup>a</sup> de la 3.<sup>a</sup> & que una 16.<sup>a</sup> es la doble 8.<sup>a</sup> de la 2.<sup>a</sup> y la 17.<sup>a</sup>, la doble 8.<sup>a</sup> de la 3.<sup>a</sup> &. Para demostrarlo mejor véase la tabla siguiente:

vo á sacar siete de 10, y me quedarán 3: Luego la 24.<sup>a</sup> corresponde á una 3.<sup>a</sup>, ó mas exactamente una 24.<sup>a</sup> es una triple octava de la 3.<sup>a</sup> pues que hemos sacado tres veces el número siete.

Entre los intervalos los hay que son *consonantes*, y otros *disonantes*. Son *disonantes* los que se siguen inmediatamente en el orden de notas de una escala, sea subiendo sea bajando, esto es los que llamamos *grados conjuntos*, v. gr. *Do, Re* ó *Re, Mi*, y son

*consonantes* los que proceden de grados conjuntos, como *Do Mi—Do Fa—Do Sol* &. Estos intervalos se reducen á cuatro primitivos, á saber de 3.<sup>a</sup> de 4.<sup>a</sup>, de 5.<sup>a</sup> y de 6.<sup>a</sup>.

Cada intervalo tiene una forma precisa, que no puede alterarse sin desnaturalizarle. Esta precisión es conocida de cuantos se han dedicado á saber la teoría de la música, pero la mayor parte de los músicos y compositores no se ocupan ya de la teoría, y así es que ignoran la verdadera forma de cada intervalo. Todos dirán por ejemplo que una 5.<sup>a</sup> se compone de tres tonos y un semitono, pero si se les pregunta si estos tonos son mayores ó menores, dirán que para la práctica no les importa saberlo. Preguntadles de cuantos tonos y semitonos se compone una 5.<sup>a</sup> aumentada, responderán que de tres tonos y dos semitonos; pero si quiero que me digan, si estos tonos y semitonos son mayores ó menores, probablemente habrá pocos que sepan contestar.

Ahora bien: Observando que en todos los tratados de composición se toman los tonos y semitonos por iguales respectivamente, y que para probar esta igualdad nos presentan un instrumento de teclado, creemos que para la práctica será suficiente dividir los intervalos por semitonos del modo mismo que se nos presentan en un piano. Verdad es que se nos dirá, que aunque en los instrumentos de teclado se reputan iguales los tonos y semitonos, no lo son en realidad, pues que por las leyes del *temperamento* (V.) no son las quintas exactamente justas, y que por lo mismo no lo son los demás intervalos que se templan bajo esta base, pero ¿qué sacamos de que sean exactamente iguales los los intervalos, si todo el mundo ve-

rifica sus composiciones sobre un piano, y bajo sus sonidos arreglan la forma y enlace de los acordes? Por esta razón lo mas sencillo será buscar los intervalos por el número de teclas que entran en su composición, contando blancas y negras en el orden en que se hallan. De esta manera cuando diga, que una 3.<sup>a</sup> menor se compone de cuatro teclas, y se trata de encontrar la tercera menor de *Do*, contaremos: Uno en la tecla *Do*, dos en la tecla *Do* sostenido, tres en la tecla *Re* y cuatro en la tecla del semitono que le sigue, que será *Mi* bemol, tercera menor de *Do*. La 2.<sup>a</sup> aumentada consta de las mismas cuatro teclas, pero cambiará la denominación, pues en vez de decir *Mi* bemol tercera de *Do*, se dirá *Re* sostenido, segunda aumentada de *Do*, pues que la segunda de *Do* es *Re*.

Vamos ahora á recorrer todos los intervalos de una 8.<sup>a</sup> señalando la naturaleza de los tonos y semitonos que entran en ellos, y manifestando en cada uno el número de teclas que contienen.

La segunda puede ser *mayor*, *menor*, y *aumentada*. Es mayor la formada por un tono mayor ó menor, como *Do, Re*, y *Re, Mi*. Es mayor la formada por un semitono menor, como *Si, Do*; y finalmente es *aumentada*, cuando se compone de un tono mayor y un semitono menor, como *Do, Re*  $\sharp$ . En el piano se compone de las teclas siguientes:

Segunda menor = dos teclas.

Segunda mayor = tres.

Segunda aumentada = cuatro.

La tercera se distingue en *mayor*, *menor*, *diminuta* y *aumentada*. Es mayor la que se compone de dos tonos, uno mayor y otro menor como *Do, Mi*; Es menor la que se compone de un

tono mayor, y de un semitono mayor, como *Do Mi b*: es diminuta la que se compone de dos semitonos mayores, como *Do# Mi b*. Es aumentada la que tiene dos tonos y un semitono como *Mi Sol#*.

Tercera mayor = cinco teclas.

Tercera menor = cuatro.

Tercera diminuta = tres.

Tercera aumentada = seis.

La cuarta puede ser *justa*, *aumentada* y *diminuta*. La justa se compone de dos tonos, uno mayor, otro menor, y un semitono mayor *Do Fa*. La cuarta aumentada se compone de tres tonos, dos mayores y otro menor, como *Do Fa#*, ó *Fa Si*, por cuya razon se le llama *tritono*. La cuarta diminuta es de dos semitonos mayores y un tono, como *Do# Fa*.

La cuarta justa = seis teclas.

La aumentada ó tritono = siete.

La diminuta = cinco.

La quinta se divide en *justa*, *aumentada* y *diminuta*. La justa se compone de tres tonos, dos mayores y uno menor, y un semitono mayor, como *Do Sol*. La diminuta, que algunos llaman *falsa 5.*, se compone de dos tonos, uno mayor, otro menor y dos semitonos mayores, como *Do# Sol*. La aumentada se compone de tres tonos, dos mayores, y uno menor, y de dos semitonos, uno mayor y otro menor, como *Do Sol#*.

Quinta justa = ocho teclas.

Diminuta = siete.

Aumentada = nueve.

La sexta se divide en *mayor*, *menor*, *diminuta*, y *aumentada*. La mayor se compone de cuatro tonos, dos mayores, dos menores, y un semitono mayor, como *Sol Mi*. La menor de tres tonos dos mayores y uno menor y de dos semitonos mayores, como *Mi Do*. La diminuta tiene dos tonos

y tres semitonos, como *Mi Do b*. La aumentada tiene cuatro tonos un semitono mayor y otro menor, como *Mi Do#*.

La sexta mayor tiene = diez teclas.

La menor = nueve.

La diminuta = ocho.

La aumentada = once.

La séptima se divide en *mayor*, *menor*, *diminuta* y *aumentada*. La mayor se compone de cinco tonos, tres mayores y dos menores, y de un semitono mayor, como *Do Si*. Hay dos clases de séptimas menores, una es la inversion del tono mayor. La primera se compone de cuatro tonos, tres mayores y uno menor, y dos semitonos mayores como *Mi Re*, y la segunda que es la inversion del tono mayor se compone de cuatro tonos, dos mayores, dos menores, y dos semitonos mayores, como *Re Do*.

La séptima diminuta se compone de tres tonos, dos mayores, uno menor, y tres semitonos mayores como *Sol# Fa*. La séptima aumentada se compone de seis tonos, como *Mi Re#*. Este intervalo no está en uso, lo mismo que la tercera diminuta, y aumentada, y la cuarta diminuta.

La séptima mayor tiene = doce teclas.

Las dos séptimas menores = once teclas.

La séptima diminuta = diez teclas.

La octava se compone de cinco tonos, tres mayores y dos menores, y de dos semitonos mayores.

Los intervalos se invierten poniendo el sonido inferior en la parte superior, y el superior en la parte inferior, y de este modo reciben una nueva denominacion, del modo siguiente = El unisono invertido forma la octava. La 2.<sup>a</sup> es 7.<sup>a</sup>; la 3.<sup>a</sup> es 6.<sup>a</sup>; la 4.<sup>a</sup> es 5.<sup>a</sup>; la 5.<sup>a</sup> es 4.<sup>a</sup>; la 6.<sup>a</sup>

es 3.<sup>a</sup>; la 7.<sup>a</sup> es 2.<sup>a</sup>; y 8.<sup>a</sup> unisono.

Los intervalos, en virtud de la inversion, los mayores pasan á ser menores, y los menores mayores; los diminutos se hacen aumentados, y los aumentados diminutos: los justos quedan justos.

Los intervalos son tambien armónicos ó melódicos: si se tocan las notas simultáneamente son armónicos, y si se tocan unas despues de otras son melódicos. De estos los hay que la voz solo puede afinarlos con mucho trabajo, estos son los de 5.<sup>a</sup> menor, 5.<sup>a</sup> aumentada, 4.<sup>a</sup> mayor ó tritono, 4.<sup>a</sup> diminuta y 2.<sup>a</sup> aumentada, y por esta razon debe abstenerse el compositor de escribirlos en las voces.

Ademas de los intervalos de que se ha hecho mencion hay otros que no se derivan de la formacion de los acordes del sistema admitido, y que tan solo pertenecen al enharmónico.

Nos hemos detenido tanto en la doctrina de los intervalos por considerarla de la primera importancia, la que no encarecemos, por que todos lo conocerán facilmente al primer ensayo que hagan en la composicion.

INTRODUCCION: En algunas óperas en vez de principiar por una sinfonia se hace una introduccion, á la cual sigue sin interrupcion el drama. Introduccion se llama tambien un trozo de música corto que precede á una sinfonia, á unas variaciones, y á otras piezas instrumentales. Por lo regular estan compuestos en un movimiento lento para hacer contraste con el vivo que le sigue.

INVENCION: Es la facultad de saber encontrar ideas nuevas y originales para la composicion. La invencion, lo mismo que el genio que la produce, es un don de la naturaleza, y por consiguiente no está sujeta á reglas. La in-

vencion se puede distinguir en *invencion* propiamente dicha, que es la que nace del genio del compositor, y en *invencion* de imitacion. La primera es la que inventa lo que no se ha conocido hasta entonces, y es lo que propiamente puede llamarse una creacion. La segunda es saber disfrazar una produccion ya conocida, en términos que pueda reputarse como original. Esta facultad es propia del ingenio. Aunque esta parezca fácil, tiene tambien sus dificultades, pues si no tiene bastante habilidad, el disfraz puede dar á conocer el plagio. Una imitacion hecha con ingenio puede llegar á gozar de los honores de la invencion.

INVERSION: Se llama cuando un intervalo ó un acorde en vez de traer en el orden directo los sonidos, se trastuecan poniéndolos en distinta situacion, así el intervalo *do mi* tercera mayor en el orden directo, se transforma en 6.<sup>a</sup> menor *mi do* invirtiendo aquella. El acorde *Do Mi Sol* invertido en esta forma, *Mi, Sol, Do*, ó *Sol, Do, Mi*, cambia de denominacion, y forma una variedad en la armonia. Lo mismo podemos decir de los acordes disonantes. La inversion es un auxilio de variedad para la armonia, pues basta mudar la posicion de las notas de un acorde para obtener efectos diferentes. M. Rameau, que fué el primero que descubrió su mecanismo, merece el rango de los primeros fundadores de la ciencia armónica.

A la inversion la llaman algunos *trastruque*, y como, aunque castellana esta palabra, es poco musical y de difícil pronunciacion, no nos serviremos nunca de ella.

IRREGULARES (tonos): En el canto llano son aquellos que tienen una terminacion diferente de los regulares en la entonacion de los salmos, himnos ó

antifonas. V. tono.

ISON (canto en): V. Canto.

ITALIA (Música de): Sin perjuicio de estendernos en la palabra *Música* sobre todas las fases de este arte, su origen y progresos en esta nación, copiaremos un sucinto relato que de la música de Italia nos dá la Enciclopedia moderna. La Italia, dice, en la época que vivía San Gregorio el Grande era el manantial de la música. Guido de Arezzo, monge benedictino, inventó en el siglo XI un método de canto añadiendo los preceptos y reglas de sus predecesores y contemporáneos. En los siglos XIII, XIV, y XV sobresalieron por sus trabajos Marchetto Prosdócimo de Beldamantis, los dos de Padua, Franchino, Gafforio, Lodi, Juan Spataro de Bolonia y otros muchos.

En el siglo XVI la capilla del Papa y las de otras Cortes de Italia estaban pobladas de cantantes Flamencos y Picardos; en toda la Italia y aun en Roma se cantaba música de compositores flamencos y franceses. A fines del siglo XVI la Italia apareció sobre la escena y ocupó como verdadera creadora del período melódico el primer rango en los anales de la música. Octavio Petrucci, natural de Fossomblona inventó en 1503 en Venecia, los caracteres de la música, é imprimió en el mismo año algunas misas de Pedro de la Calle, Español. En el mismo siglo se introdujeron algunas reglas muy útiles para la modulacion por los grandes compositores Constancio Porta y Claudio Monteverde, ayudados por los célebres Pedro Luis de Palestina, el Abate Mateo Asola de Verona, Juan Maria Vanini de Valerano y otros maestros. Tambien pertenece á esta época la fundacion del conservatorio tan nombrado en Nápoles, y la invencion de

los Oratorios en música obra del piadoso Felipe Neri. En este siglo se inventó el fagote ó bajon por el Canonigo Afranio de Pavia, y se fundó la Sociedad filarmónica de Verona. La estructura del Violin fué muy perfeccionada en el siglo XVII por los Amati de Cremona, que despues ha llegado al mas alto grado de perfeccion por los Stradivari tambien de Cremona. La primera Sociedad música de Bolonia fué fundada en 1645 por el Padre Arian Banchieri y se llamó sociedad de los Gloridi. En 1662 el Maestro de Capilla Geromo Giacobbi estableció otra bajo el nombre de *Filomuso*, y en 1663 una tercera llamada *Filoschici*. Estas tres sociedades fueron absorbidas por la *Sociedad filarmónica*, ó *Academia filarmónica* que existe hoy fundada en 1666 por Vicente Cavati. Citaremos algunos de los principales maestros de las diferentes escuelas.

De la escuela romana Palestrina, Vanini, Benevoli, Emilio Rosi, Pedro Zingi Palestrina, Luigi Rossi, Domenico y Virgilio Mazzochi etc. etc. Escuela veneciana Villaent, Zarlino, Lotti, Gasparino, B. Marcello, Guiseppe Gazzaniga, Sebastiano Nasolini, Alessandro Marcello etc. etc. Escuela florentina, impropriadamente llamada así puesto que la mayor parte de los compositores célebres salian de las escuelas de Roma y Bolonia, tales como Giacomo Corsi, Giacomo Peri, Francisco Conti, Luigi Boccherino etc. Escuela lombarda, Porta, Ponzi, Vecchio, Monteverde, Carlos Pallavicini, Simpliciano Oliva etc. etc. Escuela napolitana Venoso Scarlati, Durante, Leo, Gian Batista Yesi llamado pergolese, Domenico Cimarosa etc. etc.

La gloria de Italia en el siglo XIX reside incontestablemente en el genio

de Gioachimo Rossini. Nació en el mes de Febrero de 1792 en Pésaro pequeña ciudad de los Estados del Papa. Su padre y madre formaban parte de una compañía de actores ambulantes que recorrían la Italia. Empezó el estudio de la música á la edad de diez años, y sus progresos fueron tan rápidos que en 1808 compuso una sinfonia y cantata llamada *Il pianto della Armonia*. Al año siguiente escribió su primera Opera *Demetrio é Polibio* que se ejecutó en Roma al año 1810. Compuso además una pequeña ópera con el título de la *Cambiale del Matrimonio*. En 1811, *El Equivoco Stravagante*. En 1812 *L'inganno felice*, *Ciro in Babilonia*, *La Scala di Seta*, *La Pietra di Paragone*, *L'occasione fa il Ladro*. En 1813 *il Bruschino ó il figlio per azzardo*, *L'Italiana in Algieri*, *Tancredi*. En 1814 *Aureliano in Palmira*, *Il Turco in Italia*, En 1815 *Sigismundo*, *Elisabetha, regina d'Inghilterra*. En 1816 *Torbaldó é Dorlska*, *Il Barbiere di Sieiglia*, *La Gazzeta*, *Otelo*. En 1817, *La Cenerentola*, *La Gazza ladra*, *Armida*. En 1818 *Il califfa di Bagdad*, *Adelaida di Borgogna*, *Ricardo é Zoraida*. En 1819 *Ermione*, *Eduardo é Cristina*, *La Donna del lago*. En 1820 *Bianca é Faliero*, *Mahometto 2.º*. En 1821 *Matilde di Shabran*. En 1822 *Zelmina*. En 1823 *Semiramide*. En 1826 *L'Assedio di Corinto*. En 1827 *Il nuovo Mosé*, En 1828 *Il Conte Orry*. En 1829 *Guillermo Tell*. En 1846 *Roberto Bruce*. Total de óperas 38.

Despues de Rossini los compositores mas notables son: Valentino, Trovavanti, José Nicolini, Paer, Spontini, Morlacchi, Carrafa, Coccia, Generali, Mercadante, Paccini, Bellini y Donizetti, quien, hasta su fallecimiento se le cuentan sesenta óperas escritas por

el. un gran número de trozos para canto, para instrumentos, misas etc. etc. Entre los instrumentistas célebres de este siglo se cuenta á Paganini nacido en Génova en 1784 y murió en 1840, violinista el mas extraordinario que ha existido. En el dia el repertorio italiano está sostenido por la pluma de Guiseppe Verdi nacido en Busseto pequeño pueblo de Lombardia en 9, de Octubre de 1814. Las producciones que han llegado á nuestra noticia salidas de su fecunda vena son: En 1839, *Oberto di San Bonifacio*. En 1840, *Il finto Stanislao*. En 1842, *Nabuco*. En 1843, *I Lombardi*. En 1844, *Hernani*. En 1845, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*. En 1846, *Atila*. En 1847, *Machbeth*, *I Masnadieri*. En 1848, *L'Assedio di Arlem*. En 1849, *Il Corsario*, *Luisa Miller*. En 1851, *Rigoletto*. En 1853, *Il Trovatore*, *La Traviata* y otras hasta el número de 20.

ITHIMBO: Nombre de una canción en honor del Dios Baco que usaban en otro tiempo los Griegos, y su música servía tambien para la danza. Tambien se daba el mismo nombre al músico que la cantaba.

## J.

JACARA: Cancion española inventada á principios del siglo XVI, que se acompañaba regularmente con la guitarra, en la cual se hacia relacion de algun suceso particular, y generalmente amoroso. Su poesia era del género de los Romances. Llamóse tambien *jácara* la música y el baile que se ejecutaba al son del canto y tañido.

JÁMBICES: Entre los instrumentos de cuerdas de los antiguos, de que habla Polux, se encuentra uno llamado *Jambices*, que se supone sería una citara triangular inventada por Ilico.



**JÁMBICO:** En la música de los antiguos habia dos especies de versos jámbricos; los unos se recitaban al son de instrumentos, y los otros se cantaban. No podemos comprender bien el efecto que debia producir un simple recitado, acompañado de instrumentos, pero lo que razonablemente se puede deducir es, que la mas sencilla manera de pronunciar la poesia griega, ó á lo menos el jámbrico, era por sonidos apreciables armónicos, que se asemejaban mucho á la entonacion del canto.

**Jocoso:** En italiano *Giocoso*, epíteto que se da á una composicion lirico-dramática del género cómico, ó que versa sobre argumentos alegres y divertidos. A estas composiciones se las llama *Dramas giocosos* en dicho idioma.

**JÓNICO:** El modo llamado jónico era el segundo de los cinco modos medios, contando desde los sonidos graves á los agudos, de la música de los Griegos. Este modo se llamó tambien *lastio*, y Euclides le da el nombre de *Frigio grave*.

**JOTA:** Baile, tañido y canto muy comun y vulgar en España, y principalmente en el Reino de Aragon, por cuya razon se le da el nombre de *Jota aragonesa*. La música está en compas ternario muy vivo en su movimiento, y es á la par de alegre, airosa y graciosa. Sobre su canto y acompañamiento se han hecho numerosas variaciones todas llenas de sal española.

**Justo:** Se llama el intervalo inalterable ó que no puede sufrir alteracion sin dejar de ser consonante, tales como el de 4.<sup>a</sup>, de 5.<sup>a</sup> y de octava.—Justo se dice tambien al canto ó ejecución que entona los sonidos con exactitud, y sin la mas minima discrepancia.

## L.

**LA:** Nombre de una de las seis silabas que adoptó Guido Aretimo para designar los sonidos de la escala diatónica. La silaba *La*, abreviatura de *A la mi re*, es el sexto y último sonido del exacordio, y por consiguiente es siempre la 6.<sup>a</sup> natural ó diatónica de la escala natural.

**LACRIMOSO:** Esta palabra, añadida á la de *largo*, ó *adagio*, indica que se ha de dar á la música un movimiento grave y reposado, y una ejecución sentimental, sencilla y llorona. Tambien se usa sola al principio de una pieza de música para indicar lo mismo, y una espresion triste, y si solo se encuentra en un pasaje determinado, á él se refiere cuanto hemos dicho anteriormente.

**LAMENTABLE:** Por esta palabra, puesta al principio de un trozo de música, se indica una espresion melancólica en la ejecución, y una cierta lentitud en el compas. En el mismo sentido se toma la palabra *lamentevole*, que tambien se encuentra algunas veces al principio de un trozo de música.

**LANGÜENDO:** Esta palabra indica que en la ejecución de la música, que la lleva, se han de ir debilitando los sonidos poco á poco, y que su ejecución ha de ser desnuda de adornos. En el mismo sentido se toma la palabra *Langüente*.

**LARGHETTO:** Diminutivo del nombre italiano *Largo*. Su movimiento es un poco menos lento que el *Largo*, mas que el *Andante*, y cercano al *Andantino*.

**LARGO:** Esta palabra, escrita al principio de una pieza de música, indica un movimiento en el compas mas lento que el *Adagio*, es decir que es

el último en lentitud. Es muy propio para espresar pasiones de tristeza, de calmada resignacion, y de solemnidad religiosa. Muchas va acompañada esta palabra de otra que la modifica como *Largo assai*, y otras. Para que este movimiento no llegue á fastidiar es preciso que la pieza no tenga mucha estension.

**LAUD:** Instrumento músico de cuerdas, que se tocaba punteando. El Laud era convexo por el dorso, y llano por encima, y tenia un mango largo dividido en diez casillas para poner los dedos y variar las entonaciones. Estaba montado con once cuerdas, nueve de las cuales eran dobles, tres al unisono y seis á la octava, en todo veinte y cuatro cuerdas. Las llamadas primas eran sencillas. La cabeza del instrumento estaba encorvada, por cuya razon dicen que era difícil de templar. Los bajos debian templarse, segun el tono en que se queria tocar. Este instrumento fué traído á España por los Moros, que la invadieron, y su uso se fué despues difundiendo por toda la Europa. Su forma sirvió mas adelante de modelo para la construccion de otros instrumentos de la misma naturaleza como fueron el *Archilaud*, la *Tiorba*, la *Guitarra* y otras modificaciones de estos. Los sonidos del Laud eran tiernos y sentimentales, pero dependian estos efectos del modo de puntear las cuerdas, segun el aplomo de la mano izquierda, y la suavidad ó fuerza de la derecha. Era instrumento de muchos recursos para los acompañamientos, y en este concepto estuvo muy en uso en los siglos 16 y 17, y principios del 18, pero la invencion del Arpa y de la Guitarra, le hicieron desaparecer de la escena musical, y por lo tanto ha caído ya en olvido.

**LEGANDO:** Palabra italiana, que

quiere decir que han de ligarse los sonidos, á saber, pasarlos con la voz por una sola inflexion de la garganta; en los instrumentos de arco, por un solo golpe de él; en los de viento por un solo golpe de lengua, y en los de teclado por un paso de los dedos de una tecla á otra con la correspondiente velocidad y sin levantarlos. Al mismo género de ejecución corresponde la palabra *Legato*, que se pone á veces debajo de las notas, y todo esto se señala con una curva que abraza todas las notas que se han de ligar.

**LEGGIERAMENTE:** Adverbio italiano, que quiere decir con lijereza gracia y soltura en la ejecución de la música; y al mismo fin se dirige la palabra *Leggiero*.

**LEMMA:** Silencio ó pausa de un tiempo breve en el ritmo cataléctico.

**LENTO:** Esta palabra corresponde á la de *Largo*, esto es, un movimiento el mas pausado de todos, y lo mismo el adverbio *Lentamente*.

**LEPSIS:** Nombre griego de una de las tres partes de la antigua *Melopea*, llamada tambien algunas veces *Euthia*, por la cual el compositor discernie, si debe colocar el canto en los sonidos bajos, llamados *Hypatoides*, ó en los medios que eran el *Mesoides*, ó en los agudos que eran los *Netoides*.

**LIBITUM (AD):** V. Ad libitum.

**LIBRETO:** Se llama un pequeño libro en verso en el que se contiene el argumento del Drama que se ha puesto en música para cantarse. En este libro se ponen las arias, los duos, tercetos, cuartetos, coros, y piezas concertantes, que han de formar el todo del Drama, llamado por otro nombre Ópera. Importa mucho al compositor que el argumento del drama sea interesante, ya en el género trágico ó serio, ya sea en el género cómico ó

bufo, á fin de que, identificándose, con las situaciones de los actores, pueda producir melodias y acordes convenientes á ellas. Componer sobre un argumento insulso es esponerse á trabajar sin resultado satisfactorio, y á que la música que produzca sea tan insulsa como el *Libreto*, pues que el compositor, antes de escribir, debe sentir los efectos de las pasiones que han de agitar á los actores, y mal podrá sentir lo que el argumento no presta. El inmortal Rossini, ademas del talento que tiene como compositor, ha sido muy feliz en saber escoger los *Libretos*, y acaso esta eleccion ha contribuido á que sus obras salieran más perfectas, y le inspiráran melodias sublimes. Cuando se escribe para la voz, mal se espresarian diferentes inflexiones con palabras frias, ó de una poesia ramplona, y todo el conjunto de la orquesta participará de esta frialdad. Para componer bien es menester sentir, y allí donde no hay sentimiento no hay poesia ni música.

**LICENCIA:** Entre compositores se dá este nombre á la libertad que se toman algunos para infringir ciertas reglas establecidas, y seguir otras que parecen contrariarlas. La licencia se distingue de la falta. Explicaremos la diferencia de una á otra. Era regla de composicion, por ejemplo, el que la 6.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> menores no subieran á la octava. Esta regla se derivaba de la ley del enlace armónico, y de la preparacion. Cuando se asciende, pues de la 6.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> menores á la 8.<sup>a</sup>, habiendo enlace entre ambos acordes, ó que se prepare la disonancia, hay licencia en esta operacion; pero si no hay enlace ni preparacion, se ha cometido una falta. Del mismo modo es una regla el no dar dos quintas justas seguidas en una misma parte, y

en movimiento semejante. El principio de esta regla se funda, en que en ello no hay unidad de modo: todas las veces, pues que se pueden dar dos quintas seguidas sin hacer sentir dos modos á la vez, se toma una licencia, pero no hay falta. Hay otros muchos casos en la armonia en que pueden tomarse licencias, sin incurrir en faltas. Es necesaria esta explicacion por que hay muchos músicos que no tienen una idea bien exacta de la palabra *Licencia*.

Como la mayor parte de las reglas de la armonia se han ido introduciendo poco á poco, estas reglas han variado segun los tiempos y el gusto de los compasitores, resultando de esto, que lo que en un tiempo fué licencia, en otro no lo fué ya. Hubo un tiempo en que no se permitian dos terceras seguidas, y mucho menos cuando eran de una misma especie, y en el dia se hacen trozos enteros de música en terceras. Los antiguos no permitian entonar diatónicamente tres tonos consecutivos, y en el dia se hace sin escrúpulo en cuanto lo permite la modulacion. Lo mismo sucede con las falsas relaciones, con la armonia sincopada, y con otros casos, que primeramente fueron faltas, despues fueron licencias, y en el dia no son ni uno ni otro, ni tienen nada de irregular.

**LICHANOS:** Nombre que dieron los antiguos Griegos á la tercera cuerda de cada uno de sus dos primeros tetracordios, por que esta cuerda se tocaba con el dedo índice, al cual llamaban *lichanos*. La tercera cuerda al agudo del tetracordio mas bajo, que era el de los *hipates*, se llamaba *Lichanos-hipaton*, y algunas veces *hipaton-diatonos enharmomos*, la del segundo tetracordio, ó el de las medianas, te-

nia el nombre de *Lichanos-meson* ó *Meson-diatonos*.

**LIDIO:** Nombre de uno de los modos de la música de los antiguos Griegos, el cual ocupaba el medio entre el modo Eolio, y el Hiper-dórico. Llamósele tambien bárbaro, por que tenia el nombre de la Lidia, pueblo de la Asia. Euclides distingue dos modos *Lidios*; uno el que hemos explicado, y otro, al que llama *Lidio grave*, que en resumen era el mismo que el modo Eolio, á lo menos en cuanto á la nota fundamental.

El carácter del modo *Lidio* era propio para afeminar las pasiones, por cuya razon Platon lo desterró de su república. La mitologia dice, que tocando en este modo Orfeo, amansaba las fieras, y Anfiion levantó los muros de Troya. Atribuyen su invencion á este Anfiion hijo de Júpiter y de Antiope; otros dan este honor á Olimpo, discípulo de Marsias, y otros en fin á Melampidas. Pindaro dice que este modo se empleó por la primera vez en las bodas de Niobe.

Actualmente el modo *Lidio* es el que corresponde al 5.<sup>o</sup> tono del canto llano, cuya escala principia en *Fa*, y de este modo los dos semitonos caen en la 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> nota, y entre la 7.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>. El modo hipo-lidio corresponde al 6.<sup>o</sup> tono de la Iglesia y su tónica en *Do*, cuya escala es igual á nuestra escala diatónica natural.

**LIDIO:** Nombre de un instrumento traído, segun se dice, á Italia por los Arcadios. Ignórase su uso y forma.

**LIGADAS:** Se llaman aquellas notas que se ejecutan con una sola arqueada en un Violin, Viola ó Violoncelo, ó con un golpe de lengua en los instrumentos de viento.

**LIGADURA:** Es un signo musical que sirve para prolongar el sonido de una

nota todo el tiempo que se necesitaria para ejecutar la nota siguiente con quien se junta. Las dos notas ligadas pueden ser de igual ó de diferente duracion. Inventáronse las ligaduras para suplir á los puntos, por que como algunas veces juntan una seminima y una corchea, era casi imposible el notar y leer de repente tanta cantidad de puntos como serian algunas veces necesarios. Hay ligaduras armónicas y melódicas. En armonia tiene lugar la ligadura cuando procede por una sucesion de sonidos tal, que las notas fundamentales que acompañan á un acorde sirven para el acorde siguiente, ó bien algunos sonidos de un acorde sirven tambien para el que le sigue. A estas ligaduras se las llama mas propriamente *prolongaciones*. (V.) y otros *Retardos* ó *Suspensiones* de todo lo cual se tratará en sus respectivos articulos.

Los antiguos llamaron á la ligadura *prision* ó *sinalefa*.

**LINEAS:** Son las rayas horizontales y paralelas que componen la pauta ó pentagrama, y sobre las cuales, y en los espacios de una á otra, se escriben las notas, segun sus grados de elevacion. Llamáronse antiguamente rayas ó *risguías*. En el pentagrama, que usamos en el dia, no hay mas que cinco rayas, pero como estas no serian bastantes para señalar todos los sonidos en una estension mayor de poco mas de una octava, se imaginó el añadir fragmentos de lineas á las notas que suben ó bajan mas que las del pentagrama, y el suprimirlas cuando ya no son necesarias. Ingeniosa fué esta invencion, pues si el pentagrama ó pauta constase de tantas lineas como son necesarias para todas las entonaciones, ó para abrazar la estension de la mayor parte de los instrumentos, resultaria una confusion, que la vista mas perspicaz

no podría descifrar. A estas líneas ó fragmentos de línea se les llaman *suplementarias*, porque suplen á las que están fijas.

La música de canto llano solo usaba antiguamente de cuatro líneas en la pauta, y aun en Francia continúan en el día este uso, pero en España ya no se escribe sino en pauta de cinco.

**LIMMA:** En la música griega era, lo que quedaba de un tono mayor, después de haber sacado el *apotoma*, que era un intervalo mayor de una coma que el semitono mayor. Los Griegos dividían el tono mayor de muchas maneras. De la una de estas divisiones inventada por Pitágoras, según unos, ó por Filolao, según otros, resultaba por un lado el *apotoma*, y por el otro el *limma*, que estaban en razón de 243 á 256. Pitágoras hacia del *limma* un intervalo diatónico, que correspondía á nuestro semitono mayor, de suerte que, según aquel filósofo, el intervalo de *mi á fa* era menos que el de *fa á fa sostenido*, que es lo contrario de lo que establece nuestra escala cromática. La generación del *limma*, principiando por *Do* se encuentra á la quinta 5.<sup>a</sup> Si, pues entonces el intervalo que supera entre *Si* al *Do* está precisamente en la razón que hemos dicho. Zarlino, que está de acuerdo con el P. Marsene sobre la división Pitagórica del tono mayor en *limma*, y en *apotoma*, la aplica nombres diferentes, pues llama *limma* á lo que el P. Marsene *apotoma*, y *apotoma* á lo que este llama *limma*.

**LINOS:** Nombre de un canto rústico entre los antiguos Griegos. También tuvieron un canto fúnebre del mismo nombre, que corresponde al que los Latinos llamaron *Nenia*. Unos dicen que el *linos* fué inventado en Egipto, y otros que lo fué por Lino Eubro.

**LIRA:** Este instrumento de cuerdas

es ordinariamente el distintivo de Apolo: no obstante algunos artistas se lo han dado á otras muchas deidades. Dióse también á este instrumento otros muchos nombres, como *phorminx*, *chelys*, *bárbitos*, *bárbiton* y *citara*. *Phorminx* era un nombre genérico, que se daba á las grandes liras que se llevaban á la espalda. Por un pasaje de Eurípides parece, que el *bárbitos* tenía las cuerdas más largas y más graves que la Lira, pero muy á menudo las palabras *Lira* y *Barbiton* se confunden entre los antiguos, de suerte que en el día es difícil el distinguirlos: sin embargo parece que la grande lira de Apolo citareo, y Palatino, son *Barbitones*. Se encuentra una prueba de ello en los primeros versos de la primera oda de Anacreonte, pues en ella se queja de que su *bárbiton* no quiere cantar sino el amor. He mudado, dice, las cuerdas, he cambiado toda la Lira, y solo quiere cantar el amor. Ateneo atribuye la invención de la Lira á Anacreonte, Horacio á Alceo, y muchos otros á Terpandro.

El número de cuerdas de la Lira fué vario. La de Olimpo y Terpandro solo tenía tres; la de Apolo, que era la que estaba más en uso y la más perfecta, constaba de siete: sin embargo la de Apolo del Herculano tiene nueve, lo cual se vé raras veces, pero se sabe que Simónides añadió una octava cuerda, y que la de Timoteo de Mileto tenía hasta doce cuerdas.

La Lira se tocaba con los dedos, ó con un pequeño instrumento de marfil llamado *pecten* y *plectron*, pero se tenía por más hábil el que la tocaba sin el plectro. Tocábase también algunas veces con las dos manos, á lo que llamaban *puntear* por dentro y por fuera. La grande Lira se tenía por invención de Apolo, Dios de la música, mientras que la pequeña Lira ó Citara

pasaba por invención de Mercurio.

Las diferentes partes de la Lira eran los montantes, llamados *ankónes*, á los cuales Luciano dá el nombre de *pecheis*. En la pequeña Lira ó Citara eran de cuernos de animales: el travesaño, llamado en griego *Zigos*; las clavijas á las que daban el nombre de *Kalamoi*; y las cuerdas y la tabla á que se sujetaban, que en griego llamaban *mogás* ó *mogadion*. Estaba hueca para aumentar la intensidad del sonido, pareciendo al cuerpo de nuestra Arpa. Las cuerdas pasaban sobre una concha de tortuga, llamada en griego *cheloné* y *chelys*, palabra que sirvió también para designar cierta especie de Lira. La añadidura del *mogás* hacia la Lira más pesada que la Citara, y por esta razón la llevaban colgada á la espalda por medio de una correa ó *tahali*, y de esto sacó Apuleyo el nombre de *apta balteo*, esto es propia para ser colgada en las espaldas. Filostrato describiendo la Lira de Amphion dice, que la madera empleada en la construcción de la Lira era boj, y lo demás era de cuernos de cabron montés. Los dos brazos de la Lira de Terpsicore, que hay en el Museo Napoleon, son hechos de anillos. Esta Lira representa una de aquellas que están formadas de una concha de tortuga, y los brazos de astas de cabron. La Lira, que Aquiles tiene en la mano, en la lámina 8.<sup>a</sup> del tomo 4.<sup>o</sup> de las pinturas del Herculano, es de color encarnado, de lo que puede deducirse que pintaban la madera de las Liras de aquel color que era su favorito. Por un pasaje de los fastos de Ovidio se demuestra, que los Citaristas tenían el gusto de llevar un *Chlamys* ó capa de color encarnado.

Los Poetas han entendido por Lira la más hermosa y más patética armonía, así es que hace un gran papel en

sus poemas, y hablan con entusiasmo del placer que causa. Tenía la ventaja de poderse cantar y acompañarse con ella, y se servían de ella en los coros trágicos.

Al arte de tocar la Lira se le llamaba *Citarística* ó *Lirística*. Al acto de tocarla se le daba los nombres de *Lyrizein*, *Kytarizein* y *Psallein*, y á los tocadores los de *Liristas* y *Citaristas*. El que cantaba y se acompañaba con la Lira era conocido con el nombre de *Lyrodos* ó de *Citharædus*, y los de *Lyrodia* y *Citharædia* eran las palabras que designaban la acción de acompañarse de este modo. Algunas veces la Lira y la flauta se acompañaban reciprocamente, á lo que Suidas dá el nombre de *Synaulia*, ó según el dialéctico ático *xynaulia*, con cuya palabra se entendía el recíproco acompañamiento de dos flautas.

Largo sería el poner el catálogo de los músicos que han sido célebres en este instrumento. La mitología señala como los más famosos á Apolo, Mercurio, Terpsicore, Orfeo, Lino, Amphion, Demodoco &c. Todos los Griegos aprendían la música, y al principio, ó al fin de las comidas cantaban unas canciones llamadas *Escólias*, y principalmente las de Harmodio y Aristógiton. Pasaba la Lira de uno á otro, y cada uno cantaba á su vez una estrofa, acompañándose con ella. Habiendo en una ocasión semejante pasado la Lira á manos de Temistocles, que no sabía tocarla, se le tuvo por falta de educación. La palabra *amousikos*, ó hombre que no sabe la música, significaba un hombre sin gusto, y sin educación, ó como se dice entre nosotros, un hombre sin letras, un paleta ó un grosero.

En una obra intitulada *Lira Barberina*, su autor *Doni*, hizo una colección de diferentes figuras de la Lira. Dióle aquel título, por que daba en ella la

explicacion de una, que hizo fabricar para el cardenal Barberini, segun el sistema de los antiguos, tal como la concibió. El editor de esta obra, despues de la muerte de Doni, reunió en dos grandes tomos, todo cuanto habia escrito éste sobre la música. Segun dice el viajero *Labreur* los Moscovitas usan un instrumento semejante á la Lira antigua, que tiene cinco ó seis cuerdas gruesas, las cuales puntean como el Laud.

**LÍRICO:** Lo perteneciente á la Lira. En otro tiempo se daba este epíteto á la poesía compuesta para ser cantada y acompañada con la lira ó cítara, como las odas y otras canciones, para diferenciarla de la poesía dramática ó teatral que se acompañaba con flautas que tocaban otros que los que cantaban. En el día poesía lírica se aplica principalmente á la que se compone para los dramas que han de cantarse, ó sean las óperas.

**LIRUDO:** Nombre que se daba al músico que tocaba la Lira, acompañándose con la voz, á diferencia del que tan solo tocaba dicho instrumento, al cual llamaban *Lirista*.

**LIROFENICION:** Instrumento de música de los antiguos, de que habla Mursionio en su tratado de *luxu graecorum*, sin dar la descripción de él.

**LLANO (canto):** V. canto llano.

**LLAVE Ó CLAVE:** Es una figura musical que sirve para determinar el nombre de las notas de la escala, y tambien manifiesta la relacion que deben guardar entre si las voces é instrumentos. Antiguamente se llamaban llaves las letras que se colocaban al principio de cada raya del pentagrama, con las cuales se señalaban los sonidos de la escala. Guido Aretino, que las inventó, ponía una letra ó llave al principio de cada linea, por

que todavía no se escribía en los espacios, como se vé en el ejemplo Letra **D** de la lámina.

Mas adelante ya no se señaló la llave en las letras al principio de cada linea, sino que se adoptaron unos signos ó llaves al principio del pentagrama, y por ellas se determinaban los sonidos en el orden natural. De las siete llaves que usaron primero, escogieron cuatro, que llamaron *claves signatae*, por que bastaba colocar una sobre cualquiera de las lineas para entender el orden de las notas, y no se tardó en suprimir una de las cuatro, á saber, la de que se servían para designar el *Sol* en primera raya, esto es el *hipoproslambanomenos* añadido al sistema de los Griegos. En el día ya no se usan mas que tres diferentes llaves que están á una 5.<sup>a</sup> de distancia unas de otras, á saber la de *Fa*, la mas baja de todas; la de *Do*, una 5.<sup>a</sup> mas alta que la primera, y la de *Sol* una 5.<sup>a</sup> mas alta que la de *Do*; debiendo observar que por una costumbre muy antigua, la llave se coloca siempre sobre una linea, y nunca en un espacio.

La variedad de voces dió origen á las llaves distintas, las cuales escritas al principio del pentagrama indican que el canto de las notas pertenece á tal ó cual voz, habiéndose señalado la llave de *Fa* para las voces é instrumentos bajos, la de *Do* para las voces ó instrumentos medios, y la de *Sol* para las voces é instrumentos agudos. La llave de *Fa* puede tener dos situaciones en el pentagrama, á saber en la 3.<sup>a</sup> y en la 4.<sup>a</sup> raya: la llave de *Do* puede tener cuatro situaciones, á saber en la 1.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> raya. La llave de *Sol* puede tener dos situaciones, á saber en la 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> raya. De estas llaves la

de *Sol* en 1.<sup>a</sup> raya es absolutamente inútil, por que el *Sol* que cae en esta raya está igualmente representado por llave de *Fa* en 4.<sup>a</sup> raya que hace caer el *Sol* en la misma primera raya; debiéndose observar solamente que las notas de la llave de *Sol* en primera raya se hallan á la doble octava de las de la llave de *Fa*. La llave de *Fa* en tercera raya, aunque no muy usada, no es enteramente inútil, pues que sirve para encontrar la tónica en el espacio de la 1.<sup>a</sup> á la 2.<sup>a</sup> raya, y por lo mismo importa que los cantores se familiarizen con ella, no solo para el fin que hemos dicho, sino tambien para cuando quieran transportar la llave. V. *transportar*.

Una de las cosas que mas embarazan á la vista y á la inteligencia en una particion, es la confusion que resulta de la multitud de llaves que se usan en el canto y el instrumental, hasta que uno se ha familiarizado con la algarabia que resulta de tantas llaves y de tantas notas de igual sonido en diferente posicion. El uso ha querido hasta ahora que el primer tiple ó sea la voz de Soprano se escriba en llave de *Sol* ó en llave de *Do* en la primera; el segundo tiple en esta última llave ó en la de *Do* en segunda raya; el Contralto, en llave de *Do* en tercera raya; el tenor, en llave de *Do* en 4.<sup>a</sup> raya, y el bajo en llave de *Fa* en cuarta raya, y hubo un tiempo en que la voz media entre el bajo y el tenor llamada *baritono* se escribía en llave de *Fa* en tercera raya.

Hasta que despues de muchos años de práctica, la vista y la imaginacion han adquirido cierta facilidad en conocer las diversas relaciones de unas llaves con otras, no es decible la

confusion que le resulta á un discipulo de composicion el vencer esta dificultad. Si queremos caminar hácia la simplificacion del arte, debemos eliminar todas las dificultades pueriles, para no ocuparnos sino de lo mas difícil. Si observamos la estension de un piano de siete octavas veremos, que con solo las llaves de *Fa* en 4.<sup>a</sup> raya y la de *Sol* se ejecutan una estension de sonidos en lo bajo y en lo agudo que casi no alcanza ninguno de los instrumentos conocidos; lo que prueba, que en rigor con estas dos llaves hay lo suficiente para todas las voces é instrumentos. Y en efecto ¿por qué el tiple y el tenor no podran escribirse en una misma llave, supuesto que una voz está á la 8.<sup>a</sup> de otra? Lo mismo decimos del bajo y del contralto. Y no haya miedo que de esto resulte cacofonia ó malsonancia, puesto que cada vez cantará en su propio timbre, del mismo modo que una flauta y un octavin, tocando una misma nota en una misma llave el segundo dará la 8.<sup>a</sup> de la primera. Esto no necesita mas demostracion. M. Colet en su obra de composicion no usa de otra llave que la de *Sol*, señalando con una llave en figura de un 8 los sonidos bajos, como si dijera que los ponía á la 8.<sup>a</sup>

En la palabra *uniclave* espondremos los medios, que se podrian adoptar, para que todas las voces é instrumentos tocasen y cantasen en una misma llave con grandes ventajas para la simplificacion y sencillez del arte. Harto hay que saber en él, para que se distraiga la atencion en otras menudencias que en nada conducen á su perfeccion.

**LLAVE TRANSPORTADA:** Es aquella que la imaginacion finge diferente de

la que se halla escrita. V. *Transportar*.

**LLEVAR EL COMPAS:** Es marcar los tiempos de él por medio de movimientos ejecutados con la mano ó con el pie. V. *Compas*.

**LOMBINOS:** Instrumento de aire. Los hay de tres cilindros en *Mi b* con dos tonos. No es mas que una de las muchas combinaciones de los instrumentos de metal, cuyo timbre no difiere mucho de otros análogos.

**LONGA:** Nombre que se daba á una de las notas antiguas, cuya figura era cuadrada con una cola á la derecha de ella, y valia cuatro compases, esto es, la mitad de otra nota llamada *máxima*. V.

Juan de Muris y sus contemporáneos tenian *longas* de tres especies, á saber; la longa perfecta, la imperfecta y la doble. La longa perfecta tenia una cola al lado derecho de su figura, que era cuadrilonga, y valia tres tiempos perfectos, á causa, dice el mismo Muris, de su relacion numerica con la trinidad. La longa imperfecta tenia la figura como la perfecta, y solo se distinguia por el modo. Llamóse imperfecta por que no podia ir sola, sino precedida ó seguida de una breve. La longa doble contenia dos tiempos iguales perfectos. Tenia la figura de una longa simple, pero el cuadrilongo una mitad mas largo. En el dia la palabra longa, tan solo se usa como nombre que designa dos breves, pero nadie se sirve de ella. V. *Nota*.

**LU:** Sin detenernos en la fábula alegórica inventada por los Chinos sobre el origen de los *Lu* ó semitonos, solo diremos que en el reinado de Hoang-ti, 2637 años antes de la Era cristiana se descubrió en la China, que la estension de sonidos, que nosotros

llamamos octava, era sensiblemente divisible en doce semitonos. Hallaron tambien que de los doce *Lu* habia seis perfectos y seis imperfectos, esto es, seis mayores y seis menores. Los nombres de sus *Lu* son simbólicos, y hacen alusion á las diferentes operaciones de la naturaleza en el espacio de doce lunaciones, de que se compone su año comun; por que cada *Lu*, conforme á la doctrina de los Chinos, tiene una lunacion que le da nombre. Por ejemplo el *Lu* mas grave, y que los chinos llaman el generador de todos los demas tiene el nombre de Hoang-tihoung, y corresponde á la tercera luna, y siendo este astro el en que se encuentra el solsticio de invierno, y principiando el año astronómico en el solsticio, la luna oncena es reputada como el principio de las demas. Los *Lu* son invariables por su naturaleza, porque no siendo por si mismos sino la representacion de la octava dividida en doce semitonos, conservan entre si la distancia que les ha sido señalada por la naturaleza. Los Chinos al principio no notaban su música, ni designaban los intervalos sino por los nombres de *Lu*. Este método, por mas fácil y exacto que fuese, les pareció insuficiente para abrazar toda la estension de un sistema completo. Reunieron pues un *Lu* mayor y otro menor, y estos dos *Lu* fueron llamados tonos, y entonces hicieron una escala de cinco tonos y dos semitonos, que les proporcionó 24 modulaciones. La formacion de los doce *Lu* por la progresion triple desde la unidad hasta el número 177. 147 inclusive, fecha desde los primeros siglos de la monarquía china, mucho antes del tiempo en que vivia Pitagoras. Si se desea saber mas sobre la música de los chinos léase la sabia memoria del Abate

Roussier sobre la *Musica de los chinos*.

**LURE:** Especie de baile de compas bastante lento y de la forma de 6/4. Cuando cada tiempo lleva tres notas, se puntua la primera, y se hace breve la del medio. *Lure* es tambien el nombre de un instrumento antiguo, semejante á una Gaita, en el cual se tañia la tocata propia para el baile de su nombre.

## M.

**MA:** Silaba con la cual espresan algunos músicos el *Mi b*, del mismo modo que llaman *fi* al *fa* sostenido.

**MADRIGAL:** Era una pieza de música sabiamente trabajada y combinada, muy de moda en Italia en todo el siglo XVI, y parte del XVII. Los madrigales se componian ordinariamente para música vocal, y á cinco ó seis voces todas obligadas por el estilo de las fugas. Tambien los organistas componian madrigales para el órgano, y aun se presume que el madrigal fué inventado para este instrumento. Este contrapunto, que estaba sujeto á unas leyes muy rigurosas, usado en otras composiciones, tomó el nombre de estilo *madrigalesco*. Muchos compositores se han immortalizado en los fastos del arte por haber sido sobresalientes en este género de composicion, y entre otros descollaron Lucas Maxencio, Luis Prenestino, Pomponio Nenna, Tomás Pecci, y sobre todos el famoso Principe de Verona, cuyos madrigales, llenos de arte y de gusto, fueron admirados de todos los Maestros, y cantados por todas las damas. Este género de música cayó en desuso luego que el de la ópera se hizo bastante interesante para llamar la atencion de los aficionados.

**MAESTOSO:** Esta palabra italiana, puesta al principio de un trozo de mú-

sica, indica que debe cantarse ó tocarse de un modo majestuoso y enfático, y por consiguiente con cierta lentitud y marcada espresion. A veces se une esta palabra á otra que espresa movimiento, por ejemplo *Largo maestoso*, *Andante maestoso* y otras.

**MAESTRO:** En música se dá este nombre no solo á los que enseñan este arte, sino tambien á todos los compositores en general, y en especial á los de óperas ó drama liricos. Tambien se dá el nombre de Maestro al que dirige á los músicos y cantores de las óperas, aun cuando no sea el compositor de ellas. Algunos años atrás el Maestro para dirigir á todos se sentaba en frente de un piano, y con sus sonidos llamaba al cantor ó instrumentista á sus entradas y á éste se le daba el nombre de *Maestro al cembalo*, pero en el dia, hechos los anticipados ensayos, se deja la direccion al primer Violin ó Director de Orquesta, el cual regula el compás llevándolo algunas veces para que no se falte á la rigurosa simultaneidad en la ejecucion.

Maestro es tambien la denominacion de los que enseñan á cantar ó tocar instrumentos. La eleccion de maestro para un principiante es de la mas alta importancia. Con un mal maestro se contraen vicios en un principio, que son muy difíciles de desarraigar, razon por la cual no se han de escatimar los gastos para proporcionarse el mejor posible. Otro de los errores en que caen muchos es el creer que cualquier músico es apto para enseñar todos los instrumentos. El que quiera saber de violin es preciso que busque un buen profesor de este instrumento; el que quiera aprender de clarinete dirijase á un buen profesor de este instrumento, y no trueque los frenos como comunmente

se dice, porque sino saldrá el discípulo muy mal parado.

También se suele cometer un error grosero en la elección de un Maestro de canto, cuando se figuran que cualquier músico es bueno para enseñarlo. En esta parte el error es más funesto aun, que el que hemos apuntado para la elección de un maestro de instrumento. Un maestro de canto que sabe su obligación, ya desde las primeras lecciones conduce al discípulo á la perfección. Ya desde luego le enseña á sacar todo el partido posible de la voz; ya por la extensión, ya por la afinación de los intervalos, ya por el arte de esforzar y disminuir la intensidad de los sonidos, y últimamente le enseña á economizarlos y modificarlos, conforme á los preceptos del arte. Un maestro de canto debe saber, y enseñar también, la prosodia de las lenguas, en que más ordinariamente debe cantar el discípulo, que entre nosotros será la lengua Española, Italiana, y latina, y el mejor modo de articular las palabras, porque los defectos de pronunciación son más reparables y mal sonantes en el canto que en la palabra.

**MAESTRO DE CAPILLA:** Se dá esta denominación al Director de las orquestas religiosas, que se ejecutan en las iglesias, á las que se les dá el nombre de capilla. Este maestro, además de este cargo, tiene el de la enseñanza de los niños de coro en el canto y la composición, para que á su tiempo y adelante lleguen á ser también compositores.

**MAESTRO:** En el canto llano se llaman Maestros los tonos primero, tercero, quinto y séptimo, que fueron los primeros tonos adoptados antes de que el Pontífice Gregorio Magno mejorase el canto antiguo, añan-

diendo cuatro tonos más, aunque teniendo las mismas notas finales. Para conocer en cualquiera composición de canto llano los tonos que son Maestros, y los que son discípulos, que son los tonos segundo, cuarto, sexto y octavo se tendrán presentes las reglas siguientes: 1.<sup>a</sup> se tendrá por tono Maestro cuando, medidos sus finales, suba el canto alguna voz más sobre el diapente ó sea la quinta; si subiese tanto como bajase se tendrá también por tono maestro, pero si bajase de su final alguna voz más de lo que suba sobre el diapente, entonces el tono se tendrá por discípulo. La razón es porque los tonos maestros forman su diapason de su final arriba, y los discípulos una cuarta más baja de su final.

La palabra *maestro*, hablando de tonos, es lo mismo que *auténtico*; y la de discípulo, lo mismo que *plagal*.

**MAGADIZAR:** En la música griega era lo mismo que cantar á la octava, como hacen naturalmente hombres y mujeres cuando cantan juntos; así los cantos magadizados eran siempre antífonías. Esta palabra viene de *Magas* instrumento que tiene dobles cuerdas afinadas á la octava; ó se aplica á las cuerdas de la Lira que estaban templadas á la octava.

**MAGAS:** Hesyquio da este nombre á una cavidad formada hacia la parte baja de la Lira para aumentar su sonido. Las cuerdas estaban atadas por la parte convexa de la plancheta que forma esta especie de tambor. Véanse *magas* en muchas liras de los museos del Herculano, y servían para distinguir la grande Lira de la pequeña, que no tenía *magas*. Estas se ven muy distintamente en el Apolo Citaredo del Museo Napoleon.

**MANCANDO:** Palabra italiana que

quiere decir que en el pasaje en que se encuentra, se han de ir disminuyendo los sonidos hasta que casi no se perciban. Significa casi lo mismo que decreciendo.

**MANDOLINA:** Instrumento de cuerdas de la familia del Laud, aunque de más pequeñas proporciones. Tiene cinco, que se templan del grave al agudo en esta forma: Si, Mi, La, Re, Mi. Se toca punteando con una pluma, ó un trozo de ballena, ú otra materia flexible.

**MANDORA:** Lo mismo que *Banduria* V.

**MANEROS:** Nombre que dieron los Egipcios á una canción lúgubre, que también se usó entre los griegos con el nombre de Linos. Esta canción, según Herodoto, trae su origen de la muerte prematura de *Maneros* hijo único del primer Rey de Egipto, y para honrar su memoria se compuso este canto, al cual dieron el nombre de aquel malogrado Príncipe.

**MANOCORDIO, MANUCORDIO, ó MANICORDIO:** Instrumento de teclado semejante al clave ó á la Espineta: Las cuerdas, que son de metal, se hacen vibrar por medio de una lámina de latón puesta verticalmente al extremo de las teclas. Llámale también algunos *Espineta sorda* ó muda, por que se ahogan los sonidos por medio de pedazos de paño de que están guardados los martinetes.

**MONOCORDIO:** Instrumento de una sola cuerda como lo dice su nombre. Se compone de una regla, que se divide y subdivide en muchas partes, y de una cuerda medianamente tendida sobre dos caballetes, en medio de los cuales hay otra pieza móvil, que llevándola hacia las divisiones de la línea, sirve para encontrar las diferencias y las proporciones de los so-

nidos. Atribúyese á Pitágoras la invención del *monocordio*. Los antiguos le llamaron *cánon*, y en el día se llama aun *regla armónica* ó *canónica*, sin duda porque no es un instrumento para ejecutar música ó tocar sonatas, sino porque no es propiamente sino la regla de la entonación. Algunas veces se hacen *monocordios* de tres ó cuatro cuerdas, para que después de haber representado con exactitud la longitud de cada cuerda, se pueda tener á la vez el sonido fundamental y la armonía completa. Para que el sonido del *monocordio* sea más agradable, algunas veces se le ha sentado sobre una tabla de armonía hueca, y se le añaden teclas para hacer vibrar la cuerda. Aunque en materia de música el oído es el único juez de la armonía, no es inútil el saber fijar matemáticamente los intervalos indicados por el *monocordio*, pues este conocimiento hace descubrir, no solo las verdaderas causas de la armonía, sino también otras observaciones, y sobre todo cuando se hace uso de un *monocordio* en que las cuerdas reciben su tensión por medio de pesos.

**MANO ARMÓNICA:** Nombre que dió Guido Aretino á la escala ó Gama que inventó para demostrar la relación del exacordio inventado por él, de sus seis letras, y de su seis sílabas con los cinco tetracordios de los Griegos. Representó esta gama bajo la figura de una mano izquierda, sobre cuyos dedos estaban señalados todos los sonidos de ella, tanto por las letras correspondientes, como por las sílabas que á ellas iban unidas, pasando por las reglas de las muanzas ó mutanzas de un tetracordio, ó de un dedo al otro, según el sitio en que se encontraban los dos semitonos de la octava por el becuadro ó bemol, esto es según eran

los tetracordios conjuntos ó disyuntos.

**MARCHA:** Tocata que se ejecuta con instrumentos de viento, acompañada muchas veces con cajas de guerra, y sirve para regular el paso de la tropa: hay tambien casos en que las cajas solas, y tambien acompañadas de cornetas, marcan el compas para la marcha. En la composicion de esas tocatas debe sobresalir la brillantez de la melodía y la marcialidad del aire, desterrando de ellas ciertas figuras armónicas, que no hacen tan buen efecto como en las composiciones de teatro ó de conciertos. Tambien se ven marchas muy hermosas en los Operas que en casos dados producen un maravilloso efecto. En las de Rossini hay una infinidad de ellas que pueden servir de tipo, sin hacer mencion de muchos otros compositores que las han introducido en sus Obras, todas dignas de ser estudiadas. Hay marchas lentas llamadas regulares en las que se andan 60 pasos por minuto, y otras redobladas, llamadas *Pasos dobles* en las que se andan 120 pasos por minuto, y a este tipo se ha de regular el compas de las marchas; y siempre que se encuentre en un trozo de música la palabra *tempo di marcia*, se debe entender del compas de sesenta pasos por minuto.

**MARCHA MELÓDICA:** Cuando en un trozo de música se quiere pasar de una idea accesoria á otra principal, esto es volver al primer motivo, regularmente se pone un calderon sobre la última nota del período, que termina en el tono de la quinta del principal. Entonces se hace una frase corta melódica que sea arbitraria, y conduzca al tono primitivo, y á esta frase se la llama *marcha melódica ó enlace*, ó lo que los italianos llaman *condotta*. Esta frase se hace de varias dimen-

siones, y algunas veces es tan corta que solo tiene dos ó tres notas. Los compositores dejaron en algun tiempo el hacer la marcha melódica al gusto y talento de los que han de ejecutarlas, pero ahora para evitar los abusos que podian hacer los cantores de ellas, han tomado el partido de escribirlas. Llamósele tambien *enlace* por que enlaza los periodos.


**MARCHA ARMÓNICA:** Lo mismo que *Progresion armónica* (V.)

**MARCHA FÚNEBRE:** Es la que se compone para situaciones tristes en las óperas, ó para acompañar á un difunto á su última morada. Estas marchas son por lo regular de las que se hacen 60 pasos por minuto. Su caracter patético y triste, es el que mejor conviene á esta clase de música.

**MARCIAL:** Este epíteto se añade generalmente á otra palabra que expresa movimiento, y se escribe al principio de un trozo de música. Con el se quiere decir que la tocata ha de tener un caracter bien marcado, brillante y militar, y una ejecucion enérgica.

**MARTELLANDO:** Esta palabra quiere decir tanto como Picado ó *staccato*.

**MASA:** Se dice del conjunto de las voces ó instrumentos de una pieza de música: asi se dice la *masa* de la orquesta, la masa de los instrumentos etc.

**MÁXIMA:** Se llama una nota de forma cuadrilonga, con una raya mas larga hácia abajo á su lado derecho en esta forma  la cual vale ocho compases. En otro tiempo se consideraba como la unidad musical, de donde partian las demas en progresion geométrica descendiente de valor. Esta nota cayó en desuso luego que se inventaron las barras para separar los compases, supliéndose en su duracion con notas de sonido continuo por

medio de las ligaduras.

**MÁXIMO:** Llamamos algunos intervalo máximo aquel, que es mas grande que el mayor de la misma especie, y que no puede notarse, pues que si se pudiera, ya no se llamaria *máximo* sino aumentado. El semitono máximo es la diferencia del semitono menor al tono mayor y está en razon de 25 á 27. Si todos los semitonos no se supusieran iguales por la ley del temperamento, habria un semitono de aquella especie entre el *Do* sostenido y el *Re*. El sostenido *máximo* es la diferencia del tono menor al semitono *máximo*, en la razon de 243 á 250. En fin la coma *máxima*, ó la coma de Pitágoras, es la cantidad en que difieren entre sí los dos términos mas inmediatos de una progresion por quintas ó de una progresion por octavas; esto es el exceso de la duodécima 5.<sup>a</sup> Si sostenido sobre la séptima 8.<sup>a</sup> *Do*, y este exceso es la diferencia que el temperamento hace desaparecer.

**MAYOR:** Se llama un intervalo que no puede ser mas grande sin ser falso ó disonante. Los intervalos llamados perfectos, como son la 8.<sup>a</sup> la 5.<sup>a</sup> y la 4.<sup>a</sup> no estan sujetos á aumento ni disminucion, pues en el momento que no son justos, son disonantes ó falsos. Los otros intervalos, sin mudar de nombre ni ser falsos, pueden sufrir alguna variacion. Los intervalos variables son cinco, á saber el semitono, el tono, la tercera, la sexta y la séptima. Con respecto al tono y al semitono su diferencia de mayor á menor tan solo se puede espresar en números, y no en notas. El semitono mayor es el intervalo de una segunda menor, como de *si* á *do* ó de *mi* á *fa*, y está en razon de 45 á 46. El tono mayor es la diferencia de la 4.<sup>a</sup> á la 5.<sup>a</sup> y está en razon de 8 á 9. Los otros

tres intervalos á saber la 3.<sup>a</sup> la 6.<sup>a</sup> y la 7.<sup>a</sup> difieren siempre de un semitono de ser mayores á menores, y su diferencia puede notarse; asi la 3.<sup>a</sup> menor tiene un tono y un semitono, y la 3.<sup>a</sup> mayor dos tonos. Hay otros intervalos mas pequeños, como son el sostenido y la coma, que se dividen en mínimos, menores, mayores, y máximos, pero como estos intervalos no pueden espresarse sino en números son inútiles en la práctica sus distinciones.

Mayor se dice tambien del modo, esto es, cuando la 3.<sup>a</sup> de la tónica es *mayor*, y entonces el modo se sobreentiende ya; aunque no se espresé. V. *Modo*.

**MAZOURKA:** Baile moderno oriundo de Polonia, en compas de 3/4 ó 3/8 muy animado.

**MEDIANTE:** Nombre que se dá á la nota tercera de la escala, que parte la quinta por medio y forma dos terceras. De estas, la una es mayor y la otra menor, y la posicion que ocupan estas dos terceras es lo que determina el modo, á saber, si la primera tercera es mayor y la segunda tercera es menor, el modo será mayor, y si la primera tercera es menor y la otra mayor, entonces el modo será menor. V. *Modo*.

**MEDIA ASPIRACION:** Signo de silencio de igual duracion á una semicorchea.

**MEDIA PAUSA:** Tomando la nota semibreve como unidad de la duracion del sonido de un compas, la pausa es un signo de silencio de medio compas.

**MEDIOS (sonidos):** Son los que en la estension de una octava ocupan el medio de una voz ó instrumento, equidistante de sus extremos del grave y del agudo.

**MEDIO SUSPIRO:** Lo mismo que *media aspiracion*. (V.)

**MEDIO TONO:** Lo mismo que semitono ó la mitad de un tono.

**MELISMÁTICO:** Se dice de todo cuanto se ejecuta en los adornos del canto ó del instrumental. Verificase esto, cuando una nota de alguna duracion se divide en otras pequeñas notas, que juntas tienen la misma duracion que la que representan, dando de este modo un giro gracioso á la ejecucion, y una agradable novedad. Llámense canciones *melismáticas* ciertas melodías muy sencillas, fáciles de retener, y propias en general para las populares. Los Gondoleros de Venecia inventan canciones de este género, cuyo aire es muy melodioso y fácil de conservar en la memoria. Los compositores italianos intercalan á veces algunas melodías en estilo *melismático* en sus óperas serias para agradar al público.

**MELODIA:** Es una sucesion de sonidos ordenada segun las leyes del compas y del Ritmo. Es la parte mas importante de la música, y la única capaz de expresar todos los sentimientos y pasiones humanas, y es un lenguaje universal que conmueve á todos, mas ó menos, segun su organizacion fisica, y la disposicion de su alma. Por medio de la melodía recibe la música una variedad prodigiosa, y es una mina inagotable que jamás se acabará. Hay quien se figura que por que la escala de sonidos solo se compone de siete, ha de ser muy limitada la melodía, y que los músicos compositores se ven precisados á repetirse muy á menudo. Vamoz á desengañar al que tal cosa crea, y despues que nos habrá leído se maravillará de los inmensos recursos, que tiene la melodía para variar la música

ca casi hasta lo infinito.

Combinadas de diferente modo las cinco notas *do, re, mi, fa, sol* nos producirán 120 melodías distintas; la combinacion de seis notas, nos darán 720 melodías; la de siete notas, 5040; y la de ocho 40.320: todas tomadas tan solo de la escala diatónica. Si tomamos la escala cromática por bemoles, y la cromática por sostenidos, unidos á la escala diatónica, forman una escala enharmónica de veintiun sonidos, y estos producirán 204.204 melodías distintas que para escribirlas se necesitarian muchísimos años. Añadamos á esta simple combinacion la variedad que resulta de los siete valores de las notas que estas pueden tener; los seis puntillos con que se puede aumentar su valor; las siete pausas que entre ellas se pueden intercalar, los sincopes, los ligados, los tresillos, seisillos &c., los diferentes compases que se pueden adoptar; los diferentes movimientos desde el *Largo* hasta el *Prestísimo*; los intervalos simples y compuestos; todos los adornos que se pueden introducir, como son las apoyaduras, trinos, mordentes, arpegios &c., los pasajes en unisono, los ligados, pizzicatos, dulce, piano; crescendo, diminuendo y todas las demas modificaciones del sonido y de la expresion; que mina tan inagotable de recursos para el genio!

La melodía fué sin duda la primera idea musical, pues que los primeros hombres tan solo conocieron la sucesion de los sonidos, y es de presumir, que la voz fuese el primer instrumento, que los emitió en diferente tonalidad, ó que formó una escala. Así es que la melodía es mucho mas antigua que la armonia, pero tambien es cierto que se tardarian muchos años antes de que los hombres

podieran explicar el origen de sus sensaciones, la causa de hallar placer en una sucesion de sonidos colocados de cierta manera, y del desagrado que experimentaban colocados en otro orden. Con el tiempo, pues, y la observacion se llegaron á sentar reglas invariables, para que pudieran crearse melodías interesantes, y apropiadas para representar pasiones y sentimientos: estas reglas nos conducirán á hablar de la melodía en el estado de perfeccion que le conocemos en el dia.

Pero antes de hablar de estas reglas, será bueno que digamos algo sobre la importancia de la melodía en toda clase composiciones. El fin de toda composicion es agradar, y la melodía consigue casi esclusivamente este objeto. Verdad es que sus bellezas nacen mas bien del genio y del gusto que de las reglas, pero tambien lo es, que con estas el genio y el gusto toman un vuelo rápido, y caminan con mas seguridad, impidiendo que una imaginacion acalorada ó un entusiasmo arrebatado los estravie.

En música la melodía es lo principal, la armonia solo es accesoria, y aun cuando hay ocasiones en que una armonía bien combinada produce por sí sola un efecto hermoso, no obstante un conocedor divisará la melodía que encierra, causa del placer que sentimos, al través de las combinaciones armónicas. La melodía agrada por sí sola; las bellezas de la armonia son conocidas tan solo de los profesores ó de las gentes de un talento músico cultivado, y como en un auditorio hay pocos de estos, debe el compositor poner todo su conato en inventar cantos gratiosos, y motivos que sean del gusto de todos. Hablando en general, la armonia solo ha de servir para dar

realce á la melodía, como la sombra realza la imágen de un cuadro. Y del mismo modo que si un poeta, falto de ingenio y de gusto hiciera versos en los cuales observase exactamente la consonancia, y el metro, pero que las palabras fueran incoherentes ó triviales, así una armonia, donde no hubiera una melodía espresa, sería una reunion de sonidos bien combinados, pero faltos de ritmo y de simetria.

No nos proponemos dar una estensa doctrina de la melodía en este artículo, pues es materia algo larga, y que solo puede aprenderse en una obra escrita exprofeso para esta ciencia, pero indicaremos los principales preceptos que han de observarse, á fin de que se conozcan las bases sobre que gira.

Las principales condiciones de una buena melodía pueden reducirse á las siguientes: 1.<sup>o</sup> á la conveniencia de la tonalidad, ó sea á la eleccion de la escala: 2.<sup>o</sup> á la simetria en el ritmo: 3.<sup>o</sup> á la simetria en el número: 4.<sup>o</sup> á la regularidad de la modulacion; todas las cuales forman, por decirlo así, la sintáxis melódica. Hablarémos de estas cuatro condiciones separadamente, para mayor claridad en la materia.

La conveniencia de la tonalidad consiste en la eleccion de la escala, ó del tono en que se ha de componer. Las escalas se dividen, como sabemos, en mayores y menores. En las escalas mayores hay que observar, que partiendo la escala de *Do*, las que van aumentando en sostenidos son mas brillantes y ruidosas, y por el contrario las que vayan aumentando en bemoles van siendo mas tristes y lúgubres. No es oportuno explicar aqui la causa de esta diferencia, pues tendríamos que apelar á la acústica y á sus cálculos.

Entra además en la conveniencia



de la tonalidad el movimiento mas ó menos acelerado del compás que se adopte. Nadie que tenga oído dejará de conocer la diferencia que hay de un compás de cuatro tiempos, al de dos, de tres, y de tres por ocho: estos tienen de sí ya mas viveza comparados con otros, y por lo tanto no es indiferente en la melodía la eleccion del compás.

Hablemos ahora del *ritmo* y de su simetría, que es lo mas importante de la melodía, pues que sin ritmo no hay música melódica, y es tal su poder, que sin sonidos apreciables que lo acompañen, puede existir con cierto placer del oído. Y sino obsérvese el sonsonete rítmico producido por el golpeteo de unos palitos encima de cualquier cuerpo mas ó menos sonoro, ó encima de una caja de guerra, ya sea de fantasía, ya sea acompañando mentalmente un canto, ó una tocata, y se verá en aquel ruido, no melódico, una simetría que agrada. Si este golpeteo se acompaña con sonidos apreciables, resultará una melodía, que bajo un mismo tipo se puede variar casi hasta el infinito. Como en esta materia de poco servirán las esplicaciones sino las acompañamos con ejemplos, vamos á poner los mas precisos para dar una idea aproximada de como se consigue, que de un golpeteo semejante podemos sacar diferentes cantos mas ó menos hermosos. Supongamos que el golpeteo es el siguiente. V. lam. letra **A**.

En este ejemplo observamos un movimiento simétrico, que atrae nuestra atención, y esta simetría existe: 1.º porque todas las divisiones constan de dos compases: 2.º porque despues de cada division hay un reposo que las separa: 3.º porque todas las divisiones, con respecto al movimiento, son entre sí iguales: 4.º porque los puntos de repo-

so están colocados á igual distancia, esto es porque el reposo mas débil se encuentra entre el 2.º y el 6.º compás, y el mas fuerte entre el 4.º y 8.º

Ahora bien: Si el movimiento rítmico formado por medio de divisiones iguales tiene ya un atractivo para nosotros ¿cuanto mayor no lo tendrá si vá acompañado de sonidos escogidos? Para demostracion de esto vamos á hacer ver como sobre aquel tipo rítmico se pueden crear un número casi infinito de melodias. Entre tantas como prodriamos inventar escogeremos tan solo tres, que pueden servir de norma á muchísimas mas. V. lam. letra **B**.

Para que una melodía sea buena se requiere pues, que esté dividida en porciones iguales, y que estas tengan un reposo mas ó menos fuerte, y se encuentren á igual distancia, esto es, que se hallen situados simétricamente, y estas condiciones se ven observadas en los ejemplos que hemos puesto con respecto al tipo rítmico de donde se han sacado.

Una division melódica no es otra cosa que una corta idea musical, que tiene al fin de ella un reposo, y sirve para distinguirla de la idea que sigue. A esta idea se la llama *frase*, *concepto* ó *diseño*, cuando es muy corta es preciso que se repita con otras notas iguales ó semejantes, que produzcan un reposo mas marcado, y entonces la melodía adquiere un sentido mas bien acabado.

Lo que distingue una idea de otra son los puntos de reposo, y estos los tiene la melodía lo mismo que el discurso. Estos puntos de reposo son la *cadencia*, la *semicadencia*, y el *cuarto de cadencia* que corresponden al punto, al punto y coma ó dos puntos, y á la coma del discurso. Por lo tanto, una frase melódica, termina en un

cuarto de cadencia ó coma; un miembro entero en una semicadencia ó dos puntos, y un periodo en una cadencia ó punto.

La frase es mas breve que el ritmo, aun que puede llegar á suceder, que una sola frase sea un ritmo, pero lo mas general es que dos ó mas frases constituyan un miembro ó parte de un ritmo, y que uno ó mas miembros formen tambien un ritmo. El miembro tambien puede ser un ritmo, pero con la diferencia, de que el ritmo solo tiene en cuenta el número de compases de un miembro, mientras que este tan solo se ocupa del número de frases. A veces el miembro solo tiene una, dos, tres ó mas frases, y un periodo puede ser regular en cuanto al ritmo, y ser defectuoso en cuanto á los miembros, y esto sucede cuando se componen de frases heterogéneas entre sí, destruyendo de este modo la unidad de la melodía. En cuanto á los periodos hablaremos en el artículo *Periodo*. V.

La melodía tiene infinitos recursos, que sabiendo sacar partido de ellos, son una mina rica y fecunda de nuevos cantos, y de hermosas variedades, solo falta saberlos sacar de la fuente de que manan. El primer medio de sacarlos es ejercitarse en inventar cantos, tomando un número determinado de notas, principiando por tres notas, y siguiendo el estudio, tomando despues cuatro, cinco, seis, siete, y ocho notas. Este ejercicio es de la mayor utilidad, y principalmente cuando no se toman mas que tres, cuatro ó cinco notas, para componer para instrumentos de limitada estension.

Hay otro medio de variar la melodía, y es el escoger una frase, y reproducirla en diferentes tonos, y en otras notas de una misma ó diferente

escala, que es lo que equivale á las imitaciones. Este ejercicio es tambien del mayor interés y utilidad, pues con una sola frase se pueden componer trozos de 60 hasta 100 compases, teniendo el carácter de unidad tan apreciable en toda composicion. Es uno de los recursos mas inagotables de la melodía.

Hay otro todavia muy fecundo, que consiste en escoger un motivo de ocho ó mas compases que se componga de frases distintas unas de otras, y tomando ahora una, ahora otra de ellas, pueden hacerse muchas y diversas combinaciones, que produzcan un hermoso trozo de música de bastante estension.

La melodía recibe tambien hermosura y variedad por medio de las variaciones de que es susceptible un motivo, ya añadiendo notas de paso, apoyaduras y otros adornos y floreos, ya con sincopas, retardos, pausas, diferente valor de las notas y otros recursos que se podrán emplear al efecto. Hay muchos autores que esplican el modo de hermohear un canto, y á ellos remitimos á los que quieran enterarse de su mecanismo, pues no es posible decir todo lo concerniente á la melodía en un artículo de Diccionario: no obstante concluiremos este con algunas observaciones importantes que debe tener presentes quien quiera interesar por el lado de la melodía.

Esta parte de la ciencia musical espresa diferentes caracteres, ó por mejor decir diferentes modificaciones del sentimiento. Dos trozos de música, ó dos arias compuestas en un mismo tono, modulando de la misma manera, con el mismo ritmo y con la misma forma, pueden sin embargo ser de distinto carácter, y ¿cual es la causa?

Esta puede depender: 1.º de la diferente sucesion de los sonidos y de los intervalos: 2.º del distinto valor de las notas: 3.º del compas mas ó menos acelerado en su movimiento; en fin esta diversidad depende de la eleccion de las *frases melódicas*. Estas deben crearse, pues que son una emanacion del sentimiento, del gusto, de la inteligencia, y sobre todo del genio.

Se sabe que el mismo compas llevado con un movimiento mas ó menos acelerado produce diferentes efectos; que entre el valor largo y breve de las notas, ejecutadas con el mismo movimiento de compas, hay una diferencia mas ó menos marcada, segun difieren entre si estos valores: todavía no conocemos con exactitud el poder de unas escalas con respecto á otras, y la diferencia absoluta de cada carácter entre las mayores y las menores. Toca pues al compositor el escojer entre todos los recursos melódicos, lo que quiere espresar. Pero en una melodía cualquiera es de absoluta necesidad observar los principios generales del ritmo, y la simetría perfecta de los periodos.

Otra de las cualidades de la buena melodía es la *Unidad* y la *Variación*; pero es necesario distinguir la una de la otra, y no creer que la mucha variedad puede perjudicar á la unidad. La variedad es el alma de la música: ella es para este arte sentimental, lo que la geometría para las ciencias exactas. Una pieza de música puede tener unidad y no variedad, y en este caso es pobre y monótona: puede tambien tener mucha variedad y no unidad, y en este caso es un vestido de arlequin compuesto de muchas piezas de diferentes colores. Cuando las piezas de música tienen unidad y variedad, enton-

ces es una verdadera produccion del arte, el tipo de un talento distinguido, y un modelo para los artistas. Todo cuanto se aparta de la monotonía, pertenece á la variedad; todo cuanto enlaza las ideas de un modo natural, y hace que una pieza sea bien proporcionada y sin ninguna etereogeneidad, pertenece á la unidad.

En todas las bellas artes no es difícil demostrar en que consiste la unidad, por que el entendimiento y la vista son los mejores jueces, pero en la música, que es un arte puramente sentimental, es imposible demostrar en que consiste la variedad, y en especial la unidad. Si se trata de evitar la monotonía, es preciso que el sentimiento del compositor se la indique, pero para evitarla en los sonidos, y en las escalas es precisa la modulacion, y para que no perjudique á la unidad es necesario que las modulaciones esten bien enlazadas. Una feliz combinacion de sonidos diferentes, del fuerte y del piano, de diversos ritmos, de frases, de periodos largos y cortos simétricamente distribuidos, y el diferente valor de las notas é intervalos, mantienen la variedad.

Es un error el creer, que para interesar en la melodía se han de inventar siempre nuevas ideas, pero es mas facil reunir muchas, que el saber estender y desarrollar dos ó tres de un modo interesante. El célebre Haydn decia: *Cuando encontraba una idea ó una frase feliz, procuraba estenderla y conducirla segun las reglas del arte*. Esto falta á muchos compositores del dia. Sus ideas son inconexas, y apenas son enunciadas ya están acabadas, y por esto sus composiciones no nos dejan recuerdo alguno.

En cuanto á las dimensiones melódi-

cas de las piezas de música hemos hablado en su propio artículo, y para familiarizarse con ellas encargamos el estudio y análisis de las piezas de igual dimension que nos han dejado Rossini, Bellini, Mercadante, Donizetti y otros compositores de nombradia de nuestros dias, en cuyos autores encontrará el estudioso hermosos modelos que imitar.

**MELÓDICA:** Instrumento de teclado en forma de clavicordio, y con registro de flauta inventado par Andres Stein de Ausburgo á últimos del siglo diez y ocho.

**MELÓDICON:** Instrumento de teclado inventado en Copenhague por el maquinista Pedro Rieffelsen. El sonido se producía por el roce de unas puntas de metal sobre un cilindro de acero.

**MELODION:** Instrumento inventado en Alemania por Dietz: su forma es como la de un piano. Su longitud de unos cuatro pies, y otros dos ancho y grueso. Tiene como la armónica pedales con los cuales se hace mover una rueda, que poniendo en roce unas láminas de metal perpendiculares, produce los sonidos, y corresponde á cada sonido una de dichas laminas con un resorte que hunde la tecla vibrando el resorte que toca al cilindro. El *melodion* imita perfectamente la mayor parte de los instrumentos de aire, tales como la flauta, el clarinete, el fagote, y marca los grados mas imperceptibles del fuerte, y piano, crescendo, disminuyendo. Otros le llaman *Melodium* ó sea órgano espresivo.

**MELODIOSO:** Se dice de todos los sonidos agradables al oido, de todas las voces sonoras y afinadas, de los cantos dulces y graciosos, y de la música que nos enternece y conmueve, y en fin de todo lo que se ajusta á las leyes de la melodía.

**MELODISTA:** Se llama al compositor que tiene el don de crear é inventar cantos melódicos, graciosos y originales. Un buen melodista tiene mucho adelantado para ser un compositor que dé gusto, puesto que el canto nos atrae desde luego la atención, antes que los acompañamientos.

**MELOFON:** Instrumento semejante á una guitarra, inventado por M. Leclerg. En su ancho mango hay siete hileras de botones de cobre salientes, que se hunden con los dedos, produciendo hermosos sonidos, dotados, como la voz humana, del crescendo, sostenuto y disminuyendo. Hay 94 botones en los cuales trabaja la mano izquierda mientras la derecha maneja una válvula ó pistón á manera de arco. Este pistón de doble efecto recorre el cuerpo del instrumento comprimiendo el aire en uno y otro sentido. La calidad de los sonidos del *Melofon* es admirable; tan pronto adquieren el vigor y el timbre del violoncelo, como el brillo del clarinete ó la suavidad de la flauta. Este instrumento se presta á todos los matices. Dobla los tonos por medio de una tecla colocada bajo del pulgar, y permite hacer acordes de toda especie. Posee á la vez las ventajas de los instrumentos de viento. Su diccion es fuerte y franca, y entre las manos del inventor dominaba en Paris la orquesta de Musard.

**MELODRAMA:** Es un drama puesto en música, á lo que llamamos por otro nombre una *ópera*.

El arte de juntar la música con la poesía no fué desconocido de los antiguos. Cantaban los coros en las tragedias griegas, y la manera de recitar los actores era como una especie de canto, acompañado de algunos instrumentos; pero no fueron Eschilo, Eurípides, ni Sófocles los inventores del

*melodrama* ó drama cantado, como han creído algunos, al que modernamente llamamos ópera. El idioma de los griegos era en extremo suave y cadencioso, su prosodia determinaba con exactitud el valor de cada sílaba, y por consiguiente su versificación armoniosa podía sin dificultad acomodarse á la música, de donde nacia que su declamación en general tuviera gran semejanza con el canto. Pero atendiendo á lo que sobre esto han dicho los escritores de la antigüedad, parece indudable que el modo de declamar los actores griegos era una especie de recitado, que en nada se parecía á las arias que es lo principal de nuestros melodramas. Con razon pues se atribuye á los Italianos la gloria de haber inventado el Drama lirico, porque no lo conocieron los antiguos, y porque las primeras obras de esta especie fueron italianas, y se representaron en Italia por primera vez á principios del siglo XVII.

El drama lirico no fué desde un principio un espectáculo popular, como vino á serlo no mucho despues, sino una obra destinada á divertir á algunos Príncipes y á sus cortesanos; y no es de estrañar que así sucediera, debiéndose en parte su invención á la generosidad con que la ilustre familia de los Médicis protegía y alentaba á los cultivadores de las artes y de las letras. Florencia, Mántua y Ferrara fueron las principales ciudades de Italia en donde se admiró este nuevo género de espectáculos, costeados por Príncipes, que no perdonaban gasto alguno para realzar su novedad con la magnificencia; mas como no era posible, que el genio de los Poetas y de los Músicos se contentase con los aplausos que alcanzaban en los palacios, en un pueblo tan aficionado á la música, bien

pronto hubo teatros liricos, y se representaron óperas en la mayor parte de las principales ciudades de Italia.

Sucedió con el melodrama lo que con todas las obras del ingenio humano, que nunca llegan de una vez á su mayor grado de perfección posible, sino que poco á poco van mejorándose, siguiendo las reglas que establece la razon, fundándose en la esperiencia, y en el conocimiento de nuestras facultades y de nuestra naturaleza. Las primeras fuentes de donde tomaron sus asuntos los poetas liricos de Italia fueron la mitología. Dioses, espíritus infernales, hechiceros y encantadores fueron los personajes de los primeros dramas liricos, cuyo efecto fué grande, porque concurrieron á aumentar el prestigio de la música y de la poesia, la pintura y la maquinaria; pero luego desaparecieron los seres sobrenaturales del teatro lirico italiano, y le dió sus argumentos la música trágica. Algunos han creído que esta variación fué una mejora debida al buen gusto y al estudio de los Italianos, y otros por el contrario han sostenido, que fué mas bien consecuencia de una necesidad, que de un nuevo precepto artistico, porque los dramas liricos, cuyo asunto era maravilloso, no podían representarse bien, sin hacer muchos gastos, lo cual no era posible, siendo ya una diversion popular, y no de solo Príncipes como antes. Esta cuestion fué debatida por M. Grim y Mr. Marmontel, aduciendo cada uno sus razones en apoyo de su respectiva opinion, las cuales omitiremos porque no creemos que sean necesarias para nuestro caso.

Introdujo en Francia la ópera italiana el cardenal Julio Mazarino, quien en 1646 hizo representar algunas por cantores traídos de Italia. Desde en-

tonces fué el melodrama uno de los espectáculos mas gratos al pueblo francés, que al cabo tuvo su ópera nacional contando entre sus poetas liricos algunos de no escaso mérito. Los primeros melodramas compuestos por los Franceses fueron del género maravilloso, al cual se mostraron por largo tiempo muy aficionados. Quinault, poeta no poco profundo, compuso varios dramas liricos, que se representaban con mucho aplauso, y le dieron grande celebridad. Dominado por la idea de hacer grande impresion en los sentidos, y no falto de talento ni de inventiva, buscó todos los argumentos de sus composiciones en la Mitología y en la Magia, y llenó el teatro de prodigios. Sino acertó en lo demás es indudable que tuvo muchos aciertos, y mereció bien los elogios que le han tributado sus compatriotas. Los asuntos de sus composiciones son por lo general sencillos, y los incidentes están bien enlazados.

Lo que los franceses llaman *ópera de Bamboches*, es invención suya. El primero que concibió la idea de este espectáculo lirico, cuyo objeto es siempre hacer reir, ó al menos, el que primero logró divertir con él al público Francés, fué Mr. Grille en 1674. Diferénciase esta ópera de la ordinaria, en que la acción se ejecuta por un gran titere, que se mueve y gestícula, conforme á lo que canta un músico, cuya voz sale de la abertura hecha en el suelo de la escena.

La *ópera cómica* tuvo principio en París en 1678, segun se cree, y la primera obra de esta especie en que se ejerció el ingenio francés, fué sin duda de poco, ó de ningun mérito. Tenia gran parte en ella la danza, ó el baile, y con los trozos de poesia que se cantaban, iban mezclados otros,

que eran recitados sin ningun acompañamiento musical, y hasta compuestos en prosa. Sea porque el pueblo de París ha sido siempre amigo de novedades, ó porque cuadrase mas con su genio este nuevo género de espectáculos, es lo cierto, que la concurrencia á ellos se aumentó de manera, que vinieron á quedar desiertos los demas teatros, y los cómicos, á quienes esto perjudicaba mucho, consiguieron que en virtud de antiguos privilegios, no se permitiera hacer á los actores de la *ópera cómica* nada de lo que se hacia en las representaciones ordinarias. Permittiaseles que cantaran, pero se les prohibía el declamar; y como sus representaciones eran una mezcla de declamación y canto, quedaban imposibilitados con esto de continuar divirtiéndolo á los parisienses. Para vencer este obstáculo se valieron al principio de unos cartones en que estaba escrito lo que ellos no podían decir en la escena y luego adoptaron otro medio mas ingenioso, que fué el de escribir coplas para arias ya conocidas que tocaba la orquesta, coplas, que cantaba gente asalariada esparcida entre los espectadores, y que tambien solía cantar el público formando coro. Así se conservó por algun tiempo la *ópera cómica*, pero al cabo fué prohibida por haberlo solicitado los cómicos franceses. En 1724 se renovaron en París estos espectáculos, y en 1745 fueron de nuevo prohibidos, mas en 1752 cesó por último la prohibición, y volvieron á ser una de las diversiones favoritas de los franceses.

Otra especie de ópera se inventó en Francia por Mr. Lamotte, cuyo primer ensayo fué la *Europa galante*, obra, que segun el decir de algunos criticos, merece considerarse como mo-

delo de las de su especie. Se distinguen estos poemas líricos de los demás, en que, aun que todos los actos ó partes de que se componian estaban comprendidos bajo un título comun, cada uno encerraba una accion dramática distinta, lo cual por una parte contribuyó á su variedad, y por otra hacia facil su composicion. En realidad cada una de las tres partes en que se dividian era una pequeña ópera, cuyo argumento necesariamente habia de ser sencillo y sin episodios, porque de otro modo no podría desenvolverse en un acto solo.

Despues de haber enumerado las diferentes especies de melodramas que se conocian, réstanos decir algo de las reglas generales relativas á este género de composiciones.

En todas las óperas hay que considerar como cosas distintas, pero que concurren á un mismo fin, la música y el poema. El arte de espresar las ideas, los sentimientos y las pasiones por medio del lenguaje poético; y el de deleitar y mover el corazon por medio de la música, son del todo puntos diferentes, pero como ambas concurren á la formacion del melodrama, el músico necesita del poeta y el poeta del músico, y cuando ambos no se reunen en un hombre solo, como de ordinario sucede, es necesario que el autor del poema conozca, cuando menos, los efectos de la música y el modo de producirlos, porque, á no ser asi, no acertará á producir una obra, cuya versificacion y estilo pueda combinarse con el canto de manera que produzcan grandes efectos en el alma y en los sentidos.

La música, que no sin razon está considerada como un idioma, tiene signos para espresar todo lo que pro-

duce sensacion en nuestro oido, y si no puede representar los objetos que obran sobre los demás sentidos, espresa al menos la sensacion que nos producen. Con ella, dice Marmontel, no daremos idea de la fragancia de las flores, ni de sus bellos colores, ni de sus variados matices, pero bien podremos significar la dulce impresion que estos objetos hacen en nosotros: jamás conseguirá un músico dar idea, por medio de su arte, de lo que es una lámpara sepulcral, pero bien puede espresar la tristeza que produce el contemplar la desmayada luz que alumbra un sepulcro. No hay, en fin, movimiento ni estado del alma que no pueda ser representado con la música, si esta imita los acentos con que la naturaleza nos hace revelar nuestro amor ó nuestro odio, nuestra alegría y nuestra penas. El arte del músico consiste en dar á la melodía inflexiones semejantes á las del lenguaje de las pasiones y del sentimiento: el arte del poeta en dar al músico una composicion versificada de manera, que pueda acomodarse á ella el canto, reproduciendo ó imitando esta variedad de inflexiones. En general el estilo difuso en las composiciones líricas, hace que los versos sean lentos, difíciles de combinar con la música, de donde resulta á veces la monotonía y la falta de movimiento en el canto. Cuando el estilo poético, por el contrario, es abundante en cláusulas demasiado pequeñas, está cortado á cada paso por reposos ó pausas, que ponen al músico en la necesidad de dar el mismo carácter á la música. Aquel muy rara vez podrá ser de buen efecto; este no es propio sino de los pasages en que el calor y el movimiento de la pasión hacen que el discurso sea cortado por

estas pausas frecuentes.

Aun cuando algunos han sostenido que los argumentos propios del melodrama eran únicamente los trágicos, contraponiendo esta opinion á la de los que sostenian que solo lo eran los mitológicos ó maravillosos, es la verdad que no han quedado reducidos á tanta estrechez los límites de la poesía lírico-dramática, pues, con asuntos que no pertenecen á ninguna de las dos especies que acabamos de mencionar, se han compuesto obras de gran mérito en este género, y Marmontel, que ciertamente no era de los menos apasionados á los asuntos maravillosos, confiesa, que la galantería, la vida pastoril, las costumbres, y todo lo que forma los argumentos de la comedia pueden dar tambien materia al melodrama, y ser embellecidos por la música. Mas, como el argumento no puede desenvolverse en el melodrama con tanta libertad como en las demás composiciones dramáticas no destinadas al canto, es necesario que el poeta cuide de elegirlos sencillos y los que puedan presentar un cuadro completo, sin acumular muchos incidentes, y sobre todo que sepa aprovecharlos de modo, que haya interés y variedad en las situaciones. Una vez elegido el asunto, y trazado el plan de una accion dramática, es necesario dividirla por la misma razon que ha habido para dividir la tragedia y la comedia en actos ó en jornadas. Por largo tiempo se siguió el sistema de dividir el melodrama en cinco actos, pero al fin se conoció que esta division, sin ser necesaria en manera alguna para dar mayor interés ó mas verosimilitud al espectáculo, tenia cuando menos el inconveniente de prolongarlo demasiado, y de aquí nació el que los italianos los redujesen á tres solamente, sistema

que generalmente fué adoptado, y se ha venido siguiendo hasta nuestros dias.

En cuanto á las unidades de lugar y tiempo no parece que se sujetara el poeta lírico-dramático á reglas muy estrechas cuando el asunto pertenecía á lo maravilloso, ó al menos tal es la libertad que tuvieron los italianos. «La mudanza de lugar, que se permitieron los italianos, dice Marmontel, no solo á cada acto, sino tambien á cada escena, es muy á propósito para que la arquitectura, la pintura y la perspectiva puedan brillar en la magnificencia y variedad de las decoraciones; y la grandeza de los teatros de Italia ofrecia ancho campo á la inventiva de los encargados de decorar el teatro; pero los asuntos, en que todo sucede naturalmente, no son susceptibles de lo maravilloso de las máquinas, y el tránsito de un lugar á otro, reducido á la posibilidad física, estrecha el círculo de las decoraciones.» Indudablemente cuanto mayor sea el número de veces que se mude el lugar de la escena, mayor puede ser tambien la variedad de las decoraciones, que, á decir la verdad, ni dejan de contribuir á la ilusion teatral, ni de ser una de las cosas interesantes en esta clase de espectáculos; pero seria reprehensible el preferir una especie de asuntos, solo porque son favorables á la variedad de la decoracion, porque lo principal en el melodrama es la poesía, es el canto, y todo lo demás no puede considerarse sino como accesorio. «En un poema, añade Marmontel, cualquiera que sea, si los acontecimientos van conducidos por medios naturales, el lugar no puede cambiarse sino naturalmente. En la naturaleza el tiempo, el espacio, y la velocidad tienen relaciones inmutables. Algo

se puede conceder á la velocidad; puede darse algun tanto de estension al tiempo ficticio á costa del tiempo real; pero con poca diferencia, el cambio de lugar no es permitido, sino cuando puede hacerse en el tiempo dado. El poema épico, tiene la libertad de atravesar un largo espacio, porque la tiene tambien en cuanto á su duracion; pero en el poema dramático no sucede lo mismo, porque el tiempo le mide el espacio, y la naturaleza el movimiento.» En estas palabras del preceptista francés está contenido el precepto riguroso de la unidad de lugar y de tiempo en el poema lírico dramático; pero aun cuando no creamos que esta regla deba olvidarse completamente, tampoco nos parece que hay razon para observarla hoy con mas rigor en el *melodrama* que en las demás composiciones del género dramático, sino que por el contrario debe permitirse en él lo que el arte y la razon han permitido en estas. La unidad, que tiene suma importancia en el *melodrama*, asi como en los demás poemas del género dramático es la de accion. Escenas y situaciones que no dependan unas de otras, que no tengan una estrecha conexión, nunca podrán ser interesantes. Conviene, y hasta es necesario en el drama lírico, que la accion dramática camine rápidamente, pero debe cuidarse mucho de que el suprimir incidentes no sea causa de que se forme un todo cuyas partes no aparezcan bien ligadas.

Hemos dicho antes, hablando de la música, que con ella podemos imitar todo lo que hace impresion á nuestro oido, y que ademas nos sirve para espresar los diferentes estados del alma. Hasta aqui llega su poder imitativo, y por consiguiente nunca basta para espresar una idea, nunca pa-

ra significar las operaciones del entendimiento. Se considera como un idioma, pero es necesario reconocer su vaguedad y convenir, en que su espresion es incompleta, cuando no está auxiliada por la poesia. Bien puede espresarse por un compositor de música la tristeza, el dolor y la desesperacion; ¿pero bastarán nunca su genio ni su habilidad, por grandes que sean, para hacernos conocer, quien sufre, quien padece, cual es causa del dolor, cual el origen de los padecimientos? Es indudable que su arte nunca enlazó ni alcanzaria á tanto. Pero teniendo en su auxilio al poeta, combinado el canto con la poesia, la vaguedad de la espresion desaparece, y el pensamiento queda completo. Asi, pues, siendo el *melodrama* una accion dramática, y debiendo haber en ella algo que sea meramente espositivo; siendo necesario que el frio razonamiento alterne algunas veces en los trozos en que resalta la espresion de las pasiones y del sentimiento, es necesario emplear la música de dos maneras distintas, de donde nace la diferencia entre el recitado y el canto.

La primera es una especie de declamacion cadenciosa, sostenida y conducida por un simple tono, que dejándose oír en algunos intervalos, impide que el actor se desentone. Cuando los personajes razonan ó deliberan, ó de cualquier modo forman diálogo no pueden hacer mas que recitar, por que pareceria sin duda en estremo impropio el que disputaran ó razonaran cantando, ó por medio de coplas, de las cuales las unas fuesen respuestas á las otras. El recitado, pues, como único instrumento del diálogo tranquilo, no debe ser cantante, pero á de espresar las verda-

deras inflexiones del discurso por medio de intervalos un poco mas determinados y sensibles que los de la declamacion ordinaria, si bien conservando la gravedad, la rapidéz y los demas caracteres que le son propios. Ademas el recitado, segun afirman algunos, no debe componerse con exacta medida, debiendo quedar esto al arbitrio del actor que podrá hacerlo mas lento ó acelerado, segun crea que ha de producir mejor efecto, atendiendo á lo mas ó menos que interese en el drama.

En el momento en que la pasion comienza á hablar, es el en que debe començar el *aria* ó el canto, y proseguir hasta que termine la escena. Pero el *aria* no siempre se canta por una sola persona, no siempre es un monólogo cantado, sino por el contrario algunas veces es un diálogo, y entonces para distinguirla, se le dá el nombre de *duo* ó *dueto*; siendo de notar, que en algunos momentos de los mas interesantes, pueden encontrarse y confundirse los acentos de los actores, ya espresen ambos una misma pasion, ya espresen cada uno una pasion opuesta á la del otro. Considérase esta parte del drama lírico, como la principal y mas difícil, en que el músico tiene que ejercitar su talento, debiendo ser su primer cuidado el de comprender los movimientos del alma en cada situacion, por que de otro modo ni sabria espresarlos, ni podrían servirle los recursos de su arte para causar un grande efecto. Es, para decirlo en pocas palabras como la recapitulacion ó peroracion de la escena, y por eso muy rara vez se ve, que despues de haber cantado un actor, vuelva al recitado.

En la ejecucion del *aria* hay que

distinguir el canto y el gesto; pareceria muy mal en un espectáculo de esta especie, que el cantante no acompañase su voz con los movimientos de su cuerpo, pero seria peor aun el permanecer inmóvil, el gesticular de manera, que la espresion de la fisonomía, el ademán y la actitud significasen otra cosa que el canto; pues, aunque en el *melodrama*, no se atiende al gesto tanto como en la tragedia y en la comedia y en el drama, siempre importa lo bastante para que no se descuide por los actores.

El carácter del *aria* es esencialmente distinto del de la *copla* y *cantinelas*; por que en estas la repeticion del mismo canto á cada *copla*, sin variacion alguna, produce la uniformidad de la espresion, que no se aviene en manera alguna con el movimiento vario, desordenado casi siempre y tumultuoso á veces de las pasiones; siendo por tanto indudable que nunca podrían tener de imitativo tanto como el *aria*, y que por esta razon tendrían poca cabida en la ópera.

Siendo el *aria*, como hemos dicho ya, la parte principal del drama lírico, y la que está destinada á producir los grandes efectos, debe reservarse para las escenas mas importantes y para los momentos de mas interés en la accion dramática. Una serie de *arias*, aunque fuesen las mas espresivas y variadas no podrían menos de producir el fastidio á los espectadores, si las unas siguiesen á las otras sin interrupcion, si con ellas no se mezclase el recitado, haciendo en la música un efecto análogo al de las sombras en la pintura; ademas de que sería impropio, y hasta inverosímil el que no se mezclasen asi; porque, como ya hemos dicho, nunca se conservan las pasiones en igual grado de mo-

vimiento ni de intensidad, ni los personajes pueden aparecer siempre apasionados.

De la misma manera se ha establecido como precepto del drama lírico, que los personajes jamás deben hablar en él, teniéndose por desagradable y por contrario á las reglas principales, en que se funda la imitación en esta clase de espectáculos, el pasar alternativamente del razonamiento al canto, y del canto al razonamiento; porque en ningún género de imitaciones debe olvidarse un solo instante la hipótesis ó ficción, que sirve de base á las composiciones. Si el poeta lírico deja que sus personajes hablen una vez, ó espresen sus ideas y sentimientos como de ordinario las espresan los demás hombres, es indudable que no establece diferencia alguna entre estos y aquellos, y que por consiguiente no puede hacerlos cantar sin que una de las dos maneras de espresion parezca inverosímil. Así es que el caracter distintivo del ária y del recitado, se considera como lo esencial en el drama lírico; pues aun que el uno á diferencia de la otra no necesita del auxilio de los instrumentos, siempre se distingue de la declamacion ordinaria en que las inflexiones del discurso estan determinadas por intervalos, que se perciben con mas claridad, y son mas susceptibles de notas, y aun puede ser acompañado de la orquesta cuando el discurso del actor se anime demasiado, y esté cercano el momento en que deba comenzar el ária.

En cuanto al idioma hay que tener presente, que la sencillez, la flexibilidad y la armonía son requisitos necesarios para que pueda ser empleado con buen éxito en este género de composiciones. Facilmente se cono-

ce que no pueden combinarse bien para que produzcan un solo efecto dos maneras de espresion, si entre ellas no hay grande analogía, y por lo tanto no cabe duda, que una lengua muy tosca, de sonido áspero, de voces demasiado largas, y de poca variedad en sus giros, nunca puede ser la mas á propósito para la música. Entre las naciones modernas de Europa ninguna tiene una lengua mas musical que la italiana, á lo cual creemos que puede atribuirse tanto como á su aficion y á su aptitud para las artes liberales, el haber superado á todas en el género lírico-dramático; pero si la lengua del Dante y del Petrarca se ha empleado hasta ahora con mayor ventaja que ninguna otra de Europa en las composiciones musicales, la que hablaron Fr. Luis de Leon, Herrera y Garcilaso, quiza podrá emplearse algun dia en el drama lírico con no menos buen éxito que aquella, por ser una de las mas variadas, de las mas capaces de prestarse á todo género de entonaciones, y finalmente por que cada dia deben esperarse en esto nuevos adelantos atendiendo á que ya no es entre nosotros un estudio de todo punto descuidado como antes el de la aplicacion de nuestro idioma á la música.

Hemos tomado casi todo este artículo de la Enciclopedia moderna que publica el Sr. de Mellado, por que coincide con nuestras ideas, que no hubiéramos podido ni sabido desarrollar con tanta maestría como el autor del artículo esta materia. Hablando ahora de la posibilidad de crear en España una ópera nacional ó en idioma patrio no podemos hacer nada de mejor, á beneficio de la brevedad, que remitirnos á la obra luminosa que escribió en 1840 el ilustrado Presbítero

D. José Rius, sobre las ventajas que ofrece la lengua castellana para el melodrama, donde se encuentra un Discurso, en que se manifiesta la necesidad y conveniencia de una ópera nacional, probando por principios de ortología, prosodia y arte métrico las eminentes calidades de la lengua castellana para la música y el canto. Demuéstralo con la traduccion al castellano de la ópera de Donizetti el *Belisario* arreglada á la letra y música del orijinal. Recomendamos pues la lectura de esta obra, en la cual hallarán nuestros lectores cuanto habrán menester para ilustrarse en esta materia.

**MELOFARO:** Es un farol con cuatro, seis ó mas ventanillas de encage, que en lugar de vidrios se les ponen unas hojas de papel en las cuales hay música escrita. El melofaro descansa sobre un pie, como el de los facistolles: en el interior se le pone una luz que al través de los papeles deja ver las notas que hay escritas en ellos, á cuyo fin se untan con aceite, y no se escriben sino por una cara. Por este medio cada músico puede leer de noche la parte que le corresponde ejecutar. En Francia se hace uso de este instrumento para las serenatas ó conciertos nocturnos que se dan al aire libre.

**MELOMANÍA:** Se llama á una aficion viva que se tiene por la música. Se ha dicho y se ha repetido no pocas veces que una aficion pronunciada en muchos individuos á la música podia existir, pero que nunca podia llegar á pasion. Esto es un error, pues son muchos los melómanos, verdaderamente dignos de este nombre, que no piensan ni sueñan mas que en música y que por ella se arruinan; y no faltan algunos que despues de verse por ella

en la indigencia, en el acto de morir no han tenido mas sentimiento que el dejar sin acabar una composicion musical. El maniático en este y otros géneros se puede definir, aquel que apesar de hallarse con sus facultades intelectuales integras, tiene no obstante pasion por algun objeto, acerca del cual sus ideas son exaltadas y exclusivas.

**MELOMANO:** Se llama el aficionado á la música con pasion y hasta con manía. Este, aun cuando pocas veces es músico, tiene siempre pretensiones de saber. Es siempre el primero en las funciones de música; alaba, reprueba y critica á roso y vellioso; hácese aristarco y juez infalible. Nadie posee como él el sentimiento exquisito de lo bello, y aquel perfecto criterio que distingue al verdadero talento de la mediania, lo bueno de lo comun ó trivial. Pero lo peor es aun cuando el melomano pretende pasar plaza de cantor, instrumentista ó compositor; pues entonces es la pesadilla de cuantos de grado ó por fuerza han de oírle cantar, tocar ó escuchar sus composiciones. Sin embargo, no todos los melómanos son tan ridiculos y extravagantes; pues á veces hay alguno de ellos que es hombre de gusto y de verdadero sentimiento artístico.

**MELOPEA:** Los antiguos tenían diferentes reglas para conducir un canto por grados conjuntos ó disyuntos, subiendo y bajando. Muchas se encuentran en Aristógenes que dependen todas del principio de que, en todo sistema armónico, el tercero ó cuarto sonido despues del fundamental debe dar siempre la cuarta ó la quinta, segun que los tetracordios son conjuntos ó disyuntos, cuya diferencia constituye un modo plagal ó modo auténtico á gusto del compositor. La recopilacion

pues de todas estas reglas es lo que se llama *melopea*. Compónese de tres partes, á saber el *lepsis*, que enseña al músico en que lugar de la voz debe establecer el diapason, el *mixis*, segun el cual se enlazan ó mezclan con oportunidad los géneros y los modos; y el *chresis*, que se subdivide en otras tres partes. La primera, llamada *euchia*, guia la marcha del canto, la cual es directa, ó de lo grave al agudo, ó inversa de lo agudo al grave, ó mixta compuesta de una y de otra. La segunda llamada *agogé* camina alternativamente por grados disyuntos al subir y conjuntos al bajar; ó al contrario. La tercera llamada *peiteia* elige los sonidos que se deben desechar, los que se deben admitir y los que se han de usar con mas frecuencia.

Quintiliano divide la *melopea* en tres especies, que hacen referencia á otros tantos modos, tomando este nombre en un nuevo sentido. La primera especie era la *hepatoide*, llamada así, de la cuerda *hipate*, que era la principal ó mas baja, por que, girando el canto solamente sobre los sonidos graves, no se alejaba de esta cuerda, y este canto era propio del modo trágico. La segunda especie era la *Mesoidé* de la palabra *Mese*, que era la cuerda del medio, porque el canto tan solo recorria los sonidos medios, y correspondia al modo *nómico* consagrado á Apolo. La tercera se llamaba *netoide* de *nete*, que era la cuerda última, ó la mas alta. Su canto solo recorria los sonidos agudos, y constituia el modo *ditirámico* ó *báquico*.

Estos modos tenian otros subordinados á ellos, que variaban la *melopea*, tales como el *erótico* ó amoroso, el *cómico*, y el *encomiaco*, destinado á las alabanzas. Todos estos modos, siendo

propios para escitar ó calmar las pasiones, influian mucho sobre las costumbres, y con respecto á esta influencia se dividia la *melopea* en tres géneros; á saber el *sistáltico*, ó el que inspiraba las pasiones tiernas y afectuosas, las tristes y capaces de enternecer el corazon, segun el sentido de esta palabra griega: el *diastáltico*, ó el propio para desimpresionar aquellos sentimientos, escitando la alegría, el valor, la magnanimidad y otros grandes sentimientos: el *euchástico*, que era un medio término entre los dos anteriores, y traia la tranquilidad al alma. La primera especie de *melopea* convenia á las pasiones amorosas, á las quejas y á otras espresiones semejantes; la segunda era propia de las tragedias, de los cantos de guerra, y de los asuntos heroicos; y la tercera era destinada á los himnos, á las alabanzas y á las instrucciones.

**MELOPLASTO:** Método de música inventado en Paris por Pedro Galin el año 1817, el cual consiste en un cuadro en el que estan marcadas las cinco lineas del pentagrama con algunas otras adicionales encima ó debajo del mismo. Este cuadro, que recorre el maestro con un puntero terminado por una pequeña esfera, sirve para representar por medio de una notacion movil las melodías que cantan los discípulos, á medida que el puntero les indica nuevos sonidos, lo cual les dispensa de tener que aprender la lectura de los signos ordinarios de la música, conocer las llaves y demas elementos de la notacion.

**MENESTRALES:** Músicos poetas, ó unicamente tocadores de instrumentos, que desde el siglo XI iban por las ciudades, villas, y castillos cantando y acompañándose con algun instrumento. Los reyes, y los grandes de las cortes casi

todos tenian *menestrales* á su servicio. Es creible que esta palabra *menestral* se oijina de la inglesa *ministril*, nombre que daban á esta especie de músicos.

**MENIAMBÍ:** Segun trae Polux, los *Meniambos* eran unos nomes arreglados para la lira, con arreglo á los cuales les acompañaba la flauta. Hablando Horacio de un concierto de dos flautas y de una lira, introdujo el canto dórico y el canto frigio. Por lo demás los comentadores de Ateneo no están acordes en el verdadero significado de la palabra *Meniambi*, ni sobre el género del nome, ó modo á que pertenecia.

**MELOS:** En griego es lo mismo que dulzura del canto. Es difícil distinguir entre los autores de aquella nacion el sentido de la palabra *Melos* del sentido de la palabra *melodia*. Platon, en su Protágoras, aplica la palabra *Melos* al simple discurso, y parece que entiende por ello el canto de la palabra. *Melos* parece ser la causal de ser la melodía agradable ó melodiosa, pues viene de una palabra griega que significa miel.

**MENO:** Palabra italiana, que significa menos, y que suele ir acompañada de otra palabra como *meno presto*, *meno forte* &c. es decir que la música que sigue á estas indicaciones se ha de ejecutar con menos viveza ó menos fuerza de la que se le habia dado antes.

**MENOR:** Se llaman intervalos menores los que pueden sufrir alteracion sin llegar á ser falsos. Es tono menor el diatónico que hay entre *re* y *mi* y entre *la* y *si* en toda escala. Los semitonos son tambien mayores y menores. Es semitono mayor el intervalo que hay desde *mi* á *fa* y desde *si* á *do*; y es semitono menor el que media entre una nota natural, y la misma

nota sostenida ó bemolada; como es el de *do* á *do* sostenido y el de *si* natural á *si* bemol, y viceversa.

Se llama escala menor aquella en que los semitonos están en diferente sitio que en la escala mayor.

Modo menor, y tambien tono menor, como dicen algunos, es el epíteto que se dá á la escala, cuyos semitonos se hallan en la disposicion propia y peculiar de la escala menor. Se dá tambien el nombre de menor al acorde en que la tercera nota de la fundamental es menor, es decir que dista tan solo de esta un tono y un semitono.

**MESÉ:** En la música griega antigua era el nombre de la cuerda mas aguda del segundo tetracordio. La palabra *Mese* significa mediana, y se dió este nombre á esta cuerda, no porque fuese intermedia y comun á las dos octavas del antiguo sistema, como dice el abate Brossard, pues que este nombre era muy anterior al sistema que requería esta estension, sino porque ocupaba precisamente el medio entre los dos primeros tetracordios de que se compuso al principio este sistema.

**MESOCOPO:** Especie de flauta de los griegos de la cual Polux trae tan solo el nombre.

**MESOCORO:** Era entre los griegos y romanos el músico que dirigia y conducia los conciertos, arreglando el compás, y llevándolo sobre el suelo con su *scabillum* ó sandalia sonora.

**MESOIDE:** Especie de melopea, cuyos cantos recorrian las cuerdas medias que se llamaban tambien *mesoides* de la palabra *Mese* ó del tetracordio *meson*. Dábase tambien el nombre de *mesoide* á los sonidos medios del sistema.

**MESON:** Nombre que dieron los griegos á su segundo tetracordio principiando á contar desde lo grave. Era tambien la denominacion por la cual

se distinguian cada una de sus cuatro cuerdas de sus correspondientes en los demás tetracordios. Así es que el *Meson* de que se habla, la primera cuerda se llamaba *hypate-meson*, la segunda *perhypate-meson*, la tercera *lichanos-meson* ó *meson-diátonos*, y la cuarta *mese*.

**MESOPYCINI:** Llamaron los antiguos con este nombre, en los géneros aproximados ó cerrados al segundo sonido de cada tetracordio; por esta razón los sonidos *mesopycinis* eran cinco.

**METACATAPROPA:** A esta parte de la música antigua Terpandro la tiene por el quinto modo de los citarísticos.

**METAL DE VOZ:** Por este nombre entendemos la cualidad de sonido que emite aquel órgano, y en este sentido se puede tomar como sinónimo de *Timbre*. V.

**METARCHA:** Segun Terpandro era, en la música de los antiguos, la tercera parte del modo citarístico.

**MÉTODO:** El método es absolutamente indispensable para aprender con más brevedad exactitud y perfección tanto las ciencias como las artes. Convencidos los profesores de esta verdad han recopilado en todos los ramos del saber la reglas y preceptos que les ha dictado la experiencia, y de aquí han nacido tantos métodos como se han escrito para aprender á cantar y á tocar diferentes instrumentos, pues que en el día los hay para cada una de las partes en que se divide el arte musical. El que quiera dedicarse á cualquiera de ellas, y desea hacer progresos, es menester escoger un buen método con un buen maestro que lo tenga en la enseñanza. Este es el único medio de salir una notabilidad en la parte que elija. Así decimos de un cantor ó instrumentista que tiene bueno ó mal método, segun que en su enseñanza ha sabido emplear bien los pre-

ceptos razonados de él.

**MÉTRICA (música):** Segun Aristides Quintiliano, era en general la parte de la música, que tenia por objeto combinar las letras, las sílabas, los pies, los versos y el poema. Entre la música métrica y la rítmica hay la diferencia, de que la primera solo se ocupa de la forma de los versos, y la segunda de los pies de que se componen. De aquí se sigue que las lenguas modernas pueden tener todavía una música *métrica*, puesto que tienen poesía, pero no una música rítmica, pues que su poesía no consta ya de pies.

**METRÓNOMO ó METRO-METRO:** Instrumento inventado en 1846 por Maelzel para medir la mayor ó menor velocidad del compas, el cual no es otro que el *cronómetro* (V.) perfeccionado. Este instrumento consiste en un péndulo que marca los tiempos ó partes del compas por medio de sus oscilaciones con relación á su lentitud ó viveza. Cuarenta golpes de estas oscilaciones marcan el mayor grado de lentitud, y 208 el mayor grado de presteza. Estos dos puntos extremos, y todos sus intermedios están calculados sobre la duración de un minuto.

Desde la invención del *Metronomo* muchas piezas de música llevan señalado el grado que en el instrumento corresponde al movimiento que ha querido darle el autor, el cual se señala por medio de un número y una nota. El número indica el punto en que se ha de fijar el contrapeso del péndulo en la escala que lleva el *metronomo*, y la nota indica el valor de una oscilación: por este medio un autor de música está seguro de que sus piezas serán tocadas y cantadas con un mismo movimiento de compas, sea

cual fuere el país en que se ejecuten, esté ó no esté presente. V. *Cronómetro*.

**MEZZA VOCE:** Con esta espresion italiana se indica que la música se ha de cantar ó tocar dando poca intensidad á los sonidos. En el mismo sentido se toma la espresion *mezzo forte*, *mezzo piano* y *sotto voce* todas las cuales por lo general se escriben en abreviatura con las letras M. F. = M. P. = S. V.

**MEZZO CARATTERE:** Epiteto que se dá al estilo de ciertas óperas ó de ciertas piezas de ella, lo mismo que á algunos cantores contratados para papeles cómicos ó bufos, y otros mas serios.

**MEZZO SOPRANO:** Es lo mismo que segundo tiple que es como decimos en castellano. Es una voz propia de los niños y algunas mujeres, y alcanza dos tonos mas grave que el Soprano ó primer tiple.

**MI:** Es el nombre de la tercera sílaba inventada por Guido Areteino para espresar la nota tercera de la escala diatónica.

**MIEMBRO:** En la ciencia de la melodía es la reunion de dos ó mas frases melódicas, que juntas componen un ritmo. Hay miembros que ocupan todo un período, pero estos son irregulares; los mas de los períodos admiten dos ó mas miembros. Véase la palabra *melodía* en la que se encuentra esplicada la teoría de las frases, miembros y períodos. Véase también la palabra *ritmo*, en que se explica la diferencia de este con el miembro.

**MILACOR:** Un cura de aldea en Francia presentó en la esposicion de la industria de Paris en el año 1839 un órgano llamado *milacor* que cualquiera puede tocarlo sin conocer ningun ins-

trumento, y sin que pueda producir ningun acorde falso. Este órgano puede servir para una iglesia de aldea, pudiendo cualquiera vecino de ella acompañar el oficio divino.

**MILVINA:** Algunos autores antiguos hablan de una flauta de este nombre, que acaso se le daria, ó porque estuviera construida de un hueso del milano, ó porque en su sonido, que era muy agudo, se pareciera al grito de esta ave de rapiña. Ninguno de dichos autores la describe, y por lo mismo ignoramos su construcción.

**MÍNIMA:** Nombre de una nota, cuya duración es la mitad de la semibreve, y el duplo de la semínima. En el compas de cuatro tiempos tiene el valor de medio compas, y si lleva punto aumenta la duración de una semínima.

**MINORE:** Palabra italiana que se encuentra á veces en las piezas de música, despues de un período principal que acaba en mayor, en cuyo caso indica que sigue el modo menor.

**MINUÉ ó MINUETE:** Nombre de un baile que segun el abate Brossart tuvo su cuna en el Poitu, y lo inventó segun se dice Lulli en 1660. El carácter de la música del minué es una sencillez elegante y noble, y el menos alegre de todos los bailes conocidos. El *Minué* toma su nombre del compas de tres tiempos en que se escribe. En otro tiempo su música tenia un movimiento casi tan lento como el baile, cuyo nombre lleva, pero su viveza, aumentó considerablemente, y Beethoven ha llegado á componerlos de movimiento muy vivo. Compónese de dos partes cada una de las cuales se repite. Cada parte principia al dar el compas, debe constar de cuatro, ocho, ó doce com-



pases, de forma que el reposo se halle bien marcado de cuatro en cuatro. La aceleracion que se ha dado últimamente al compas del minué le ha hecho mudar el nombre, y ya le dan tan solo el de *scherzo*, juguete. El minué va seguido generalmente de otro trozo llamado *trio*, y segun se opina, se le dió este nombre, por que en los cuartetos se suprimia un instrumento; así se ve que sucede en los minués de Mozart y de Haydn.

**MIXUETTO** (tempo de): Espresion italiana, que colocada al principio de un trozo de música indica un compas ternario pausado y al propio tiempo bien marcado.

**MIXIS**: Una de las partes de la antigua música griega por la cual el compositor aprendia á combinar bien los sonidos, y sus intervalos, y á distribuir bien los géneros y los modos, segun el caracter del canto que se proponia.

**MIXO-LIBIO**: Nombre de uno de los modos de la música griega antigua, llamado tambien *hyper-dórico*. Este modo era el mas agudo de los siete á que Tolomeo habia reducido todos los de la música griega. Este modo era afectuoso, apasionado y propio de los grandes movimientos y por consiguiente trágico. Aristógenes asegura que lo inventó Safo, pero Plutarco atribuye la invencion á Piróclides. Dice tambien que los Argivos multaron al primero que lo usó y que habia introducido siete cuerdas en la lira.

**MIXTO**: En el canto llano se da el nombre de modo mixto cuando el canto escende de una octava, y entra de un modo á otro, participando de esta manera del auténtico y del plagal. Esta mezcla no se hace sino en los modos correlativos, como del primer tono al segundo, del tercero al cuarto,

y en fin del plagal á su auténtico y reciprocamente.

**MODELO**: V. progresion armónica ó marcha.

**MODERATO**: Palabra italiana que significa moderado, y es como un punto central entre los diversos grados del movimiento, es decir, que este no ha de ser ni lento ni vivo. Cuando esta palabra sigue á otra de las que caracterizan el movimiento, como *Allegro moderato*, *Andante moderato* modifica la viveza del primero y la lentitud del segundo.

**Modo**: Es una determinada disposicion de las escalas y de la armonia, que califica toda la octava con relacion á su tónica ó primera nota de ella. El tono y el modo se diferencian, en que el tono solo indica el sonido ó nota que debe servir de tónica á una pieza de música, y el modo determina la tercera de la escala y clasifica toda la octava.

Nuestros modos no estan fundados sobre ningun caracter del sentimiento como los de los antiguos, sino unicamente sobre nuestro sistema armónico. Tres son las cuerdas esenciales al modo, las cuales forman juntas un acorde perfecto, á saber, la tónica ó cuerda fundamental del tono y del modo; la quinta de la tónica, que se llama dominante, y la tercera que es la que constituye propiamente el modo, á la que llaman muchos mediante por que ocupa el medio entre la tónica y su quinta. Como esta tercera puede distar de la tónica un tono y un semitono, y tambien dos tonos sin dejar de ser consonante, resulta que de esta alteracion nace el ser modo menor el primero y mayor el segundo.

El modo mayor nace inmediatamente de la resonancia del cuerpo so-

noro que del sonido fundamental produce la 3.<sup>a</sup> mayor, pero la ley fisica que produce la espresada tercera, no es la misma para producir el tono menor, y solo se encuentra por analogia. M. D'Alambert ha fundado el origen del modo menor en otro principio que daré á conocer copiando sus propias palabras.

«En el canto *do, mi, sol*, que constituye el modo mayor, los sonidos *mi* y *sol* son tales que el sonido principal *do* hace resonar á los dos; pero el segundo sonido *mi* no hace resonar al *sol* pues que tan solo es su 3.<sup>a</sup> menor.

«Imaginémonos pues, que en vez de este sonido *mi* se colocase entre los dos sonidos *do* y *sol*, otro sonido que tuviese como el *do* la propiedad de hacer resonar al *sol*, y que sea distinto del *do*. Este sonido habia de ser tal que tuviera por su diecisetena á *sol*, ó una de las octavas de *sol*; por consiguiente el sonido que se busca habia de ser una diecisetena mayor debajo del mismo *sol*, ó lo que es lo mismo, una tercera mayor debajo de *sol*. Siendo el sonido *mi* una tercera menor, luego el sonido que se colocase entre *do* y *sol* ha de ser precisamente un semitono mas bajo que *mi* y por lo tanto *mi* bemol.

«Esta nueva disposicion *do, mi b, sol* en la que los dos sonidos *do* y *mi b*, hacen resonar al *sol* no es tan perfecta como la primera disposicion *do, mi, sol*, porque en esta los dos sonidos *mi* y *sol* son engendrados por el sonido principal *do*; y en aquella el sonido *mi b* no es engendrado por el sonido *do*; pero esta disposicion *do, mi b, sol*, tambien es dictada por la naturaleza, aunque menos inmediatamente que la primera; y en efecto la esperiencia prueba que el sonido se

acomoda tanto con la una como con la otra. En este canto pues *do, mi b, sol, do*, es evidente que la tercera de *do* á *mi b* es menor, y tal es el origen del modo menor. *Elemens de musique.*»

Una vez determinado el modo todos los sonidos de la escala toman un nombre relativo al fundamental, y propio del lugar que ocupan en aquel modo. He aquí los nombres de todas las notas relativamente á su modo, tomando la escala de *Do* por ejemplo del modo mayor, y la de *la* por ejemplo del modo menor.

Mayor. *do re mi fa sol la si do.*

Menor. *la si do re mi fa sol la.*

Es menester observar que cuando la 7.<sup>a</sup> nota dista solo un semitono de la 8.<sup>a</sup> es decir, cuando está en un intervalo de 3.<sup>a</sup> mayor de la 5.<sup>a</sup> como el *si* natural en mayor ó el *sol*  $\sharp$  en menor, á esta séptima nota la llaman *sensible*, porque anuncia la tónica y hace presentir el tono.

No solamente cada nota de la escala toma el nombre que le es propio, sino que tambien cada intervalo se halla determinado relativamente al modo.

1.<sup>o</sup> En ambos modos la segunda nota debe estar de la tónica en intervalo de 2.<sup>a</sup> mayor, y la 4.<sup>a</sup> y la 5.<sup>a</sup> han de ser justas.

2.<sup>o</sup> En el modo mayor la 3.<sup>a</sup> la 6.<sup>a</sup> y la 7.<sup>a</sup> han de ser siempre mayores, pues esto caracteriza el modo. Por la misma razon estos tres intervalos han de ser menores en el modo menor; sin embargo como es necesario que deje sentir tambien la nota sensible, lo que no puede hacerse sin que resulte una falsa relacion, quedando menor la 6.<sup>a</sup> nota; esta diferencia produce escepciones, que se demuestran en el curso del canto y de la ar-

monía; pero es menester siempre que la llave en sus transposiciones dé todos los intervalos determinados con relación á la tónica segun la clase del modo.

Como todas las cuerdas naturales de la escala de *do* dán con relacion á esta tónica todos los intervalos prescritos para el modo mayor, y que lo mismo sucede en la escala de *la* para el modo menor, el ejemplo precedente debe servir tambien de fórmula para la regla de los intervalos de cada modo.

No se crea que esta regla está fundada en principios arbitrarios, sino que tiene por base la generacion armónica, á lo menos hasta cierto punto. Si sobre la tónica se dá el acorde perfecto mayor, sobre la 4.<sup>a</sup> y sobre la 5.<sup>a</sup> encontraremos todos los sonidos de la escala diatónica en el modo mayor: para tener la del modo menor, dejando siempre la 3.<sup>a</sup> mayor á la 5.<sup>a</sup>, colocad la 3.<sup>a</sup> menor á los otros dos acordes. Tal es la analogia del modo.

Como esta mezcla de acordes mayores y menores introduce en el modo menor una falsa relacion entre la 6.<sup>a</sup> y la 7.<sup>a</sup> nota ó sensible, para evitar esta falsa relacion, se dá algunas veces la tercera mayor á la 4.<sup>a</sup> nota al subir, y la 3.<sup>a</sup> menor á la quinta al bajar, sobre todo por inversion, pero entonces son escepciones de la regla.

Propiamente no hay mas que dos *Modos*, como acaba de verse, pero habiendo siete notas en la escala, y siendo susceptibles cada una de tener tres caracteres, á saber, uno natural, otro aumentadas de un semitono ó sostenidas, y otro disminuidas de un semitono ó bemoladas, resultan 21 escalas en modo mayor, y otras 21 en modo menor, total 42 escalas que com-

ponen todo nuestro sistema musical.

Ahora bien: como algunas de estas escalas, aunque distintas en su género, son iguales en sus sonidos, á lo menos en los instrumentos de teclado, resulta que nueve de ellas mayores y nueve menores no son mas que repeticion de sonidos, y por lo tanto se deben rebajar del sistema general; asi tan solo quedarán en la práctica doce escalas mayores, y doce menores, total 24. Asi en vez de componer en *sol*  $\sharp$  se toma la escala de *la* *b*, y en vez de componer en *re* *b* se toma el tono de *do*  $\sharp$ , pues que son unos mismos los sonidos en los instrumentos de teclado, y así de los demás tonos que resultan de iguales sonidos, y esto para evitar los dobles sostenidos y dobles bemoles.

Como para producir variedad en la música no siempre se continua la pieza en el modo en que se ha principiado, de aquí nace la distincion de modo *principal* y modo *relativo*. V. *Relativo*. El modo *principal* es aquel, en que principia y acaba una pieza, y modo *relativo* es aquel que se enlaza con el principal durante la pieza para modular. V. *Modulacion*.

Los antiguos difieren mucho entre sí sobre las definiciones divisiones y nombres de sus tonos ó *modos*. Oscuros en la esplicacion de todas las partes de su música, son casi ininteligibles sobre esta. Todos convienen á la verdad en que un modo es un cierto sistema ó una constitucion de sonidos, y parece que esta constitucion no es otra cosa en sí, que una 8.<sup>a</sup> llenada con todos los sonidos intermedios segun el género. Euclides y Tolomeo parece que le hacian consistir en las diferentes posiciones de dos semitonos de la 8.<sup>a</sup> con relacion á la cuerda principal del modo como se vé en el dia en los

ocho tonos del canto llano: pero la mayor parte parece que ponian la diferencia únicamente que ocupaba el diapason del modo en el sistema general, esto es en que el bajo ó la cuerda principal del modo era mas grave ó mas aguda, tomada en diferentes posiciones del sistema, guardando todas las cuerdas de la serie una misma razon con la fundamental, y por consiguiente cambiando de acorde á cada modo, para conservar la analogia de esta razon; tal es la diferencia de los tonos de nuestra música.

Segun el primer sentido no habria mas que siete modos posibles en el sistema diatónico, y en efecto, Tolomeo no admite mas; pues que no hay mas que siete maneras de variar la posicion de los semitonos con respecto al sonido fundamental, guardando siempre entre estos dos semitonos el intervalo prescrito. Segun el segundo sentido habria tantos modos posibles como sonidos, que es lo mismo que decir una infinidad, pero, concretándose al sistema diatónico, tampoco se encontrará mas que siete, á menos de que se quieran tomar como nuevos modos los que se pondrian á la octava de los primeros.

Combinando juntas estas dos maneras, tampoco hay necesidad sino de los siete *modos*, pues si se toman estos modos en diferentes situaciones del sistema se encuentran al mismo tiempo los sonidos situados diferentemente con relacion al sonido principal.

Pero ademas de estos *modos* se pueden formar muchos otros, tomando en la misma serie y sobre el mismo sonido fundamental diferentes sonidos por las cuerdas esenciales del *modo*, por ejemplo, cuando se toma por dominante la quinta del sonido principal, el modo es auténtico; si se

escoje la cuarta, es plagal, y propiamente no son sino dos modos diferentes sobre la misma nota fundamental: y como para constituir un modo agradable es menester, dicen los Griegos, que la 4.<sup>a</sup> y la 5.<sup>a</sup> sean justas, ó á lo menos una de las dos, es evidente, que en la estension de la octava no hay sino cinco sonidos fundamentales, sobre cada uno de los cuales se pueden establecer un modo auténtico, y uno plagal. Ademas de estos diez modos se encuentran otros dos, uno auténtico que no puede producir plagal, por que su cuarta es un tritono, y el otro plagal que no tiene auténtico porque su quinta es falsa. Quizá debe entenderse así un pasaje de Plutarco, en el cual se lee, que la música se queja de que Pirineo la ha corrompido, queriendo sacar de cinco cuerdas ó mas bien de siete, doce armonias diferentes.

He aqui pues doce modos posibles en la estension de una octava ó de dos tetracordios disyuntos, y que si se quieren reunir los dos tetracordios, esto es colocando un bemol á la séptima nota quitando la 8.<sup>a</sup> ó si se dividen los tonos enteros por los intervalos cromáticos para introducir nuevos *modos* intermedios; ó si teniendo solamente en cuenta las diferencias del grave al agudo se ponen otros *modos* á la 8.<sup>a</sup> de los precedentes, todo esto proporcionará diferentes medios de multiplicar el número de los modos mas allá de doce. Estas son las solas diferentes maneras de explicar los diversos nombres de los modos admitidos ó desechados por los antiguos en diferentes tiempos.

Habiéndose circunscrito la música antigua á los estrechos limites del tetracordio, del pentacordio, del hexacordio, del eptacordio, y del octacor-

dio, no admitió al principio sino tres modos, cuyos sonidos fundamentales estaban á un tono de distancia uno de otro. El mas grave de los tres se llamaba *Dórico*; el *Frigio* ocupaba el centro, y el mas agudo era el *Lidio*. Dividiendo cada uno de estos tonos en dos intervalos, dió lugar á otros dos modos el *Jónico* y el *Eólico*, el primero de los cuales fué injerido entre el *Dórico* y el *Frigio*, y el segundo entre el *Frigio* y el *Lidio*.

Mas adelante, habiendo estendido el sistema musical hácia lo agudo y hácia lo grave, los músicos establecieron nuevos modos hácia arriba y hácia abajo, los cuales sacaron la denominacion de los cinco primeros, añadiendo la preposicion *hyper*, que quiere decir *sobre* para los mas agudos, y la preposicion *hypo*, esto es *debajo* para los mas bajos. De esta suerte al modo *Lidio* se le seguian los modos *hyper-dórico*, *hyper-jónico*, *hyper-frigio*, *hyper-eolio*, é *hyper-lidio* al subir; y despues del modo *Dórico* al bajar le seguian el *hypo-lidio*, *hypo-eolio*, *hypo-frigio* *hypo-jónico*, é *hypo-dórico*; pero es preciso observar que el *hypo-dórico* era el solo modo que se ejecutaba en toda su estension. A medida que los otros subian, se quitaban ó cercenaban sonidos hácia lo agudo, para no traspasar los limites de la voz. Esta observacion sirve para entender algunos pasajes de los antiguos, en los cuales parece quieren decir que los modos mas graves tenian un canto mas agudo, lo cual era verdadero en cuanto estos cantos subian demasiado sobre la tónica.

De todos estos *modos* Platon deseaba muchos, por creerlos capaces de alterar las costumbres. Aristóxenes, segun Euclides, solo admitia trece,

suprimiendo los dos mas agudos, á saber el *hyper-eolio*, y el *hyper-lidio*; pero en la obra que nos ha quedado, dicho autor solamente cuenta seis, sobre los cuales trae diferentes pareceres que reinaban ya en su tiempo.

Tolomeo en fin, reducía el número de estos modos á siete, diciendo que los *modos* no se habian introducido con la mira de variar los cantos del grave al agudo, pues que es evidente que podian aumentarse á mas de quince, sino para facilitar el paso de un modo á otro por medio de intervalos consonantes fáciles de entonar. Por esta razon incluía todos los *modos* en el espacio de una octava, de la cual formaba el centro el modo *Dórico*: de manera que el *mixo-lidio* era una 4.<sup>a</sup> superior, y el *hypo-dórico* una 4.<sup>a</sup> inferior: el *frigio* una 5.<sup>a</sup> sobre el *hypo-dórico*; el *hypo-frigio* una 4.<sup>a</sup> mas baja del *frigio*; el *lidio* una 5.<sup>a</sup> mas arriba del *hypo-frigio*: de lo cual se deduce, que á contar del *hypo-dórico*, que es el modo mas bajo hasta el *hypo-frigio* habia el intervalo de un tono; del *hypo-frigio* al *hypo-lidio*, otro tono; del *frigio-lidio*, otro tono, y del *lidio* al *mixo-lidio*, un semitono; lo cual hace la estension de una 7.<sup>a</sup> en este orden.

1.	Fa.	Mixo-lidio.
2.	Mi.	Lidio.
3.	Re.	Frigio.
4.	Do.	Dórico.
5.	Si.	Hypo-lidio.
6.	La.	Hypo-frigio.
7.	Sol.	Hypo-dórico.

Tolomeo cercenaba todos los otros *modos*, pretendiendo que no se podian colocar mayor número en el sistema diatónico de una octava, hallándose empleadas todas las cuerdas

que la componian. De estos siete *modos* de Tolomeo, añadiendo el *hypo-mixo-lidio*, que aumentó Guido Arentino, se han hecho los ocho tonos del canto llano V.

Tal es la mas clara nocion que se puede sacar de los tonos ó *modos* de la música antigua, mirándolos como no difiriendo entre sí de lo grave al agudo; pero tenian tambien otras diferencias que los caracterizaban particularmente en cuanto á la espresion. Estas naciañ del género de poesia que se ponía en música, de la clase de instrumento que debia acompañarla, del ritmo ó de la cadencia que se observaba, del uso que algunos pueblos hacian de ciertos cantos, de donde nos han venido los nombres de los *modos* principales *Dórico*, *Frigio*, *Lidio*, *Jónico* y *Eolio*.

Habia tambien otro linaje de *modos*, que mejor pudieran haberse llamado *estilos* ó *generos* de composicion; tales eran el modo *trágico*, destinado para el teatro; el modo *nómico*, consagrado á Apolo, el *ditirámico* á Baco etc.

En nuestra música antigua se llamaban tambien *modos* con relacion al compás, ó al tiempo, ciertas maneras de fijar el valor relativo de todas las notas por un signo general. Entonces el modo era á corta diferencia lo que en el dia el compás. Señalaban tambien despues de la llave, primero por círculos ó semicírculos puntuados y sin puntos, seguidos de los guarismos 2 á 3 diferentemente combinados, á los que mas adelante substituyeron diferentes líneas perpendiculares al pentagrama segun era el modo, en número y en longitud, y de este antiguo uso nos ha quedado la **C** sencilla y la **C** con una barra perpendicular á ella.

En este sentido habia dos linajes de *modos*; el mayor, que tenia relacion con la nota máxima, y el menor con la nota larga. Uno y otro se dividian en perfecto é imperfecto. El modo mayor perfecto se señalaba con tres barras, que cada una llenaba tres espacios de la pauta, y otras tres que tan solo llenaban dos. En este modo la máxima valia tres longas. El modo mayor imperfecto se señalaba con dos barras, que cada una atravesaba tres espacios, y otras dos que solo atravesaban dos espacios, y entonces la longa valia dos breves.

El modo menor, perfecto, iba señalado con una sola barra que atravesaba tres espacios, y la longa valia entonces tres breves. El modo menor imperfecto se señalaba con una barra, que solo atravesaba dos espacios, y entonces la longa valia dos breves.

Todo esto hace mucho tiempo que ha caído en desuso, pero es menester entender estos signos para saber descifrar la música antigua, en lo cual se han visto muchas veces embarazados muchos músicos por otra parte muy entendidos.

**MODULACION:** Es el arte de mudar de tono y modo en las composiciones de música, segun las reglas establecidas y sancionadas por el gusto. Daremos un resumen de estas reglas en el siguiente artículo.

**MODULAR:** Es mudar de un tono ó de un modo á otro diferente, tomando la palabra tono por sinónimo de escala. Se ha dicho en la palabra *modo*, y repetiremos aquí, que con respecto á la modulacion hay dos clases de *modos*, á saber el principal y el relativo. El modo *principal* es aquel, en que principia y acaba una pieza de música, y el modo *relativo* es aquel, que por su afinidad con el tono prin-

principal le puede suceder inmediatamente con naturalidad. La modulacion mas agradable y homogénea es la que procede por quintas ascendientes ó descendientes, ó por tercera baja si es mayor, y por tercera alta, si es menor. Bajo este principio vamos á reducir á dos reglas cuanto se debe observar con respecto á esta sucesión, y á solos dos medios las diferentes maneras de enlazar los modos entre si.

Regla 4.<sup>a</sup>: Un tono principal tiene por relativos á los de sus quintas una superior y otra inferior; el de su tercera mas baja si es mayor, ó su tercera alta, si es menor.

Regla 2.<sup>a</sup>: Los tonos relativos á la quinta deben ser del mismo género que el principal, esto es mayores ó menores como ellos: el tono relativo á la 3.<sup>a</sup> debe ser de un género opuesto, esto es, menor si el principal es mayor, y mayor si el principal es menor.

*Medios propios para conducir la Modulacion.*

*Primer medio:* Cuando de un tono principal se ha pasado á otro relativo, puede este tomarse por principal, y aplicar las dos reglas anteriores, ya sea para pasar á otros tonos y modos ó ya para volver al tono principal.

*Segundo medio:* Tomando sucesivamente por tonos principales á los relativos de cada tono relativo, considerando ya como principal, y aplicando las dos reglas precedentes se podrá estender la modulacion tan lejos como se querrá, ó volver desde el tono mas lejano al principal ó primero. Este segundo, segun puede observarse, no es mas que el corolario del primero.

Esplanaremos todo lo dicho con ejemplos.

*Ejemplo en el tono mayor:* Del tono mayor de *Do* se puede pasar 4.<sup>o</sup> al

de *Sol*, 5.<sup>o</sup> superior: 2.<sup>o</sup> al de *Fa*, 5.<sup>o</sup> inferior: 3.<sup>o</sup> al de *La*, 3.<sup>o</sup> baja de *Do* por la Regla 4.<sup>a</sup>: Los tonos de *Sol* y de *Fa* serán mayores, y el tono de *La* será menor, por la Regla 2.<sup>a</sup>

Explicacion del primer medio.

1.<sup>o</sup> Si del tono de *Do* se pasa á *Sol* mayor, se podrá modular de este *Sol* á *Re*, ó volver al de *Do*, ó pasar al de *Mi* por la regla primera: los tonos de *Re* y de *Do* serán mayores, y el de *Mi* será menor por la regla 2.<sup>a</sup>

2.<sup>o</sup> Si del tono de *Do* se ha pasado al de *Fa*, se podrá volver al de *Do* ó pasar al de *Si* bemol, ó *Re*, por la regla primera. Los tonos de *Do* y de *Si* bemol serán mayores, y el de *Re* será menor por la regla 2.<sup>a</sup>

3.<sup>o</sup> Si se ha pasado al tono de *La* menor se podrá volver á *Do*, ó pasar al de *Mi* ó *Re*, por la regla primera. Los tonos de *Mi* y de *Re* serán menores, y el de *Do* será mayor, por la regla 2.<sup>a</sup>

Aplicando estas mismas reglas á cada uno de los tonos se podrán hacer ejemplos de todas clases.

Ejemplos en el modo menor.

Del tono de *Re* menor se puede modular 1.<sup>o</sup> al de *La*; 2.<sup>o</sup> al de *Sol*; 3.<sup>o</sup> al de *Fa*, por la regla 4.<sup>a</sup>. Los tonos de *La* y de *Sol* serán menores, y el de *Fa* será mayor, por la regla 2.<sup>a</sup>

Explicacion.

Si se ha modulado en *La* menor, se podrá volver á *Re* ó pasar á *Mi* ó á *Do* por la regla 4.<sup>a</sup>. Los tonos de *Re* y de *Mi* serán menores, y el de *Do* será mayor por la regla 2.<sup>a</sup>

2.<sup>o</sup> Si se ha modulado á *Sol* menor, se podrá volver á *Re*, ó pasar á *Do* ó *Si* bemol, por la regla 4.<sup>a</sup>. Los tonos de *Re* y de *Do* serán menores, y el de *Si* bemol será mayor por la regla 2.<sup>a</sup>

3.<sup>o</sup> Si se ha modulado á *Fa* mayor, se podrá volver á *Re* ó pasar á *Do* ó á *Si* bemol, por la regla 4.<sup>a</sup>. Los tonos de *Do* y de *Si* bemol serán mayores, y el de *Re* sera menor por la regla 2.<sup>a</sup>

De todo cuanto acabamos de decir resulta que son tonos relativos todos aquellos que tienen el mismo número de accidentes en la llave de la misma

naturaleza, ó que solo difieren de un accidente de mas ó menos. Hemos dicho de la misma naturaleza, porque los tonos de sostenidos han de corresponder á los de sostenidos, y los de bemoles á los de bemoles, por lo tanto cada tono principal tiene cinco tonos relativos, sea en mayor sea en menor, como puede verse en la tabla siguiente.

Tono principal *Do* mayor.

Relativos.	1. <sup>o</sup> <i>Re</i> menor.....	Con un bemol en la llave.
	2. <sup>o</sup> <i>Mi</i> menor.....	Con un sostenido en idem.
	3. <sup>o</sup> <i>Fa</i> mayor.....	Con un bemol en idem.
	4. <sup>o</sup> <i>Sol</i> mayor.....	Con un sostenido.
	5. <sup>o</sup> <i>La</i> menor.....	Sin accidentes como el principal.

Tono principal *La* menor.

Relativos.	1. <sup>o</sup> <i>Do</i> mayor.....	Sin accidentes como el principal.
	2. <sup>o</sup> <i>Re</i> menor.....	Con un bemol en la llave.
	3. <sup>o</sup> <i>Mi</i> menor.....	Con un sostenido en idem.
	4. <sup>o</sup> <i>Fa</i> mayor.....	Con un bemol.
	5. <sup>o</sup> <i>Sol</i> mayor.....	Con un sostenido.

Asi como hemos tomado el tono de *Do* mayor para el modo mayor, y el de *La* para el modo menor, podriamos hacer lo mismo con cualquiera otro tono ó escala, en la cual siempre se encontrarán cinco tonos relativos; recurso inmenso para la modulacion, sin necesidad de echar mano de otros tonos heterogéneos para producir hermosos efectos, pues que modulando en los tonos relativos se consigue mas unidad musical; y una variedad suficientemente necesaria. El saber modular en los tonos relativos es ya un grande arte, y mas melifluido que el entregarse á aquella extravagante mania de recorrer en pocos compases y de un modo extraño muchas esca-

las heterogéneas, sin gusto, sin discernimiento, y sin placer, lo cual tan solo sirve para fascinar á los ignorantes. De estos tales decia Haydn: *que entraban bruscamente en una habitacion, pudiendo entrar con urbanidad y cortesia.* Segun se ha visto en la tabla anterior de los tonos relativos, los tres de ellos tienen una relacion mas inmediata que otros: así los de 5.<sup>a</sup> subiendo y 5.<sup>a</sup> bajando, como en el tono de *Do* los de *Sol*, de *Fa*, y de *La* menor son homogéneos, los dos primeros porque pertenecen á sus dos 5.<sup>as</sup> de *Do*, y el otro por no tener alteracion en los accidentes de la llave. A la modulacion de estos les llamaremos relativos de primera clase, y á

los otros dos les llamaremos de segunda clase porque no tienen tanta intimidad con el tono primitivo.

Cuando se modula por 5.<sup>as</sup> ascendientes, el acorde lleva un sostenido mas, y si se modula por 5.<sup>as</sup> descendientes, el acorde lleva un bemol mas. Las mas dulces y naturales de estas son las descendientes, pues con solo añadir á un acorde perfecto la 7.<sup>a</sup> menor, produce una disonancia precursora del tono á donde se va á parar, subiendo el bajo siempre por 4.<sup>as</sup> y esto enlaza los acordes hasta dar un giro entero á la armonía. Además las modulaciones serán siempre armoniosas cuando el bajo fundamental lleva en ellas la marcha prescrita para el enlace de los acordes.

Esplicado ya el medio de modular en los tonos relativos cumple á nuestro propósito el indicar sucintamente los medios de poderlo hacer en los tonos lejanos.

El pasar de un tono mayor al mismo tono menor, y vice versa, no necesita preparacion, pudiendo reputarse esta modulacion como de segunda clase, y casi relativa, y esto ofrece un medio de modular á los tonos lejanos, como v. gr. de *Re* mayor á *Fa* sostenido mayor, y tambien se puede hacer saliendo de un tono mayor ó menor á todos sus relativos del mismo tono mayor ó menor, como v. gr. *Do* mayor á *Mi* bemol mayor.

Se modula tambien á los tonos lejanos del principal con dos ó tres acordes intermedios, que aproximen su relacion, ó bien con acorde comun á las dos escalas que se quieren unir como de *Do* á *Fa* menor.

Se ha dicho ya, que los tonos que aumentan en bemoles son por lo comun mas agradables, que los que aumentan en [sostenidos; así es que

será mas hermosa la modulacion si del tono del *Sol* mayor se pasa á *Si* bemol mayor que á *Si* natural mayor.

Se puede modular tambien á los tonos lejanos por medio de las cadencias interrumpidas, y además empleando dos ó mas compases en unísono hasta llegar á una nota que forme parte del acorde, á donde se quiere ir á parar, ó dejando el canto á una sola parte que marche por tonos ó semitonos hasta la nota del acorde á donde se quiera ir.

Pero el medio mas fecundo para salir de un tono é ir á otro lejano es el empleo de las transiciones enharmónicas, las cuales permiten tomar una nota por otra diferentemente escritas, como por ejemplo un *Do* sostenido por un *Re* bemol y vice-versa. Este cambio enharmónico puede hacerse en una sola nota del acorde, ó en dos, tres, ó cuatro. *Sol*  $\sharp$ , *Si*  $\sharp$ , *Re*  $\sharp$  puede convertirse por enharmonía en el siguiente: *La*  $\flat$ , *Do*, *Mi*  $\flat$ ; El acorde *Sol*  $\sharp$ , *Si*  $\sharp$ , *Re*  $\sharp$ , *Fa*  $\sharp$  puede representarse tambien por el siguiente: *La*  $\flat$ , *Do*, *Mi*  $\flat$ , *Sol*  $\flat$ .

Las modulaciones enharmónicas se hacen con el acorde de la 7.<sup>a</sup> diminuta, en el cual cada nota puede ser sonido fundamental ó nota sensible, y resolver sobre ella hácia un nuevo tono lejano. Sabemos que la 7.<sup>a</sup> diminuta se compone de tres terceras menores, v. gr. *Sol*  $\sharp$ , *Si*, *Re*, *Fa*. Esta 7.<sup>a</sup> generalmente es precursora de un modo menor, aunque hay casos en que tambien se resuelve en modo mayor.

Ahora bien: Si tomamos por primera nota cualquiera de los sonidos de que se compone la 7.<sup>a</sup> diminuta, nos dará cuatro acordes distintos precursores del modo menor. Así tomando

el *Sol*  $\sharp$  por primera nota del acorde *Sol*  $\sharp$ , *Si*, *Re*, *Fa*, nos conducirá al acorde de *La* menor, y á sus enharmónicos *Si*  $\flat$  ó *Sol*  $\sharp\sharp$ . Si tomamos el *Si* por primer sonido, esto es *Si*, *Re*, *Fa*, *Sol*  $\sharp$  nos conducirá al tono de *Do* menor, y á sus enharmónicos *Re*  $\flat$ , y *Si*  $\sharp$ . Si tomamos el *Re*, esto es, *Re*, *Fa*, *Sol*  $\sharp$ , *Si*, nos conducirá al tono de *Mi*  $\flat$  menor y á sus enharmónicos *Fa*  $\flat$  y *Re*  $\sharp$ . Finalmente si tomamos al *Fa* esto es *Fa*, *Sol*  $\sharp$ , *Si*, *Re* nos conducirá á *Sol*  $\flat$ , y á sus dos enharmónicos, *Fa*  $\sharp$  y *Mi*  $\sharp\sharp$ .

Hemos de advertir que para la mayor sencillez hemos prescindido de la ortografía musical, segun la cual la segunda serie debe llevar el *La*  $\flat$  en vez del *Sol*  $\sharp$ ; la tercera serie debe llevar el *Do*  $\flat$  en vez del *Si*; y la cuarta debe llevar el *Mi*  $\flat$  en vez del *Re* para seguir la progresion de terceras menores.

La destruccion de este acorde fundamental produce unos fenómenos musicales que son tan curiosos como sorprendentes. El primero es la prerrogativa que tiene de poderse repetir sin intermision haciendo descender un semitono todas las cuatro voces hasta donde se quiera. El segundo es el que bajando un semitono una cualquiera de las cuatro voces produce un acorde de 7.<sup>a</sup> dominante que conduce á un acorde mayor, ó si se quiere menor, en el cual la nota que ha descendido sirve de quinta al acorde en que resuelve.

La 7.<sup>a</sup> diminuta ofrece pues infinitos medios de modular hácia los tonos lejanos, pero no se debe abusar de estas transiciones enharmónicas, pues si, empleadas oportunamente producen muy buenos efectos, usadas con demasiada frecuencia llegan á fatigar. Una modulacion fran-

ca y natural tiene mil veces mas mérito á los hombres de gusto.

Nos hemos detenido algun tanto en este artículo de la modulacion por la importancia que tiene este estudio con el arte de componer.

MODULACION PASAJERA Ó SEMIMODULACION: Esta modulacion se verifica cuando no está determinado el tono á que pertenece por una cadencia. Aunque no se pueden dar reglas fijas para saber emplear las modulaciones pasajeras, no obstante indicaremos algunos principios que hay que observar en ellas.

Uno de los mejores medios de obtener estas modulaciones es el mudar cromaticamente uno ó dos sonidos del acorde. En el curso de una frase puede haber una ó muchas otras frases escritas en diferentes tonos, sin que haya modulacion entera. Tambien pueden ir unidas las modulaciones enteras y las pasajeras. Estas ofrecen tambien un medio para modular en tonos lejanos.

En la música moderna se encuentran muchas modulaciones pasajeras, pues producen una armonía mas rica y elegante, y no solo se hacen en los tonos relativos, sino tambien en otros lejanos. Con estas apuntaciones y la práctica se podrán usar con deleite estos adornos de la armonía.

MONOSON: Palabra griega que quiere decir un solo sonido ó la unidad sonora. Este nombre dá el Sr. Virués en su Geneufonia al primer sonido resultante de la primera existencia musical, ó sea de la entonación del ruido, sonido desnudo de valor, de nombre ó de carácter gámico en la escala diatónica, y por lo mismo se le puede dar el nombre que se quiera sin que padezca alteracion en su entonacion. Si sobre esta nota ó sonido

neutro ó ambiguo se funda una escala, entonces el *monoson* será tónico, porque entonces ya dá nombre á la escala, y representa un lugar determinado entre los sonidos de ella. Cuando permanece neutra ó ambigua entonces el *monoson* será *atónico*, por que no representa ningun oficio ni en la melodía, ni en la armonía.

**MONOTONO:** Palabra griega, adoptada por nosotros, que significa un solo tono. En general se dá este epíteto á todo lo que es uniforme, y por lo mismo fastidioso. Aplicada esta palabra á la música es lo mismo que componer un trozo de ella sin salir del tono, ó con poca ó ninguna variedad, causando fastidio por su uniformidad: de esta palabra se deriva la de *Monotonía* á la que se dá la misma aplicación, tanto en la música, como en el lenguaje comun en que se emplea en el mismo sentido.

**MORDENTE:** Es una doble apoyadura ó dos pequeñas notas que forman una melodía de grado ó de salto con el sonido á cuyo lado se pone. El mordente toma su valor de la nota que le precede, y se considera de grado inferior, esto es si la nota que le precede es corchea el mordente se señala con semicorchea; si es semicorchea se señala con fusa, y aun cuando la nota anterior sea mínima ó semiminima siempre se señala con semicorchea. Esta clase de apoyadura se hace prontamente, pero de modo que se perciba.

**MORENDO:** Por esta palabra italiana se indica, que el sonido ó sonidos señalados con ella han de ir disminuyendo hasta que casi no lleguen á percibirse. Puede tomarse como sinónima de *perdendosi*, pero no de *diminuendo*, pues en este caso quiere decir disminuir los sonidos, pero no hasta hacerse imperceptibles.

**Mosso:** Esta palabra italiana unida á otras que espresen movimiento quiere decir que aumenta la viveza de su ejecución. Así *allegro mosso* denota un movimiento mas animado que el alegre, y *Piu mosso* quiere decir acelerar el movimiento del compás en que se halle escrita la pieza de música.

**MOTETE:** Esta palabra significaba antiguamente una composición muy trabajada y rica de todas las bellezas del arte en un periodo muy corto; de donde le viene, segun algunos, el nombre de *motete*, de la palabra francesa *mot*, como si dijéramos que era tan solo un vocablo.

En el dia se llama *motete* toda especie de música compuesta sobre palabras latinas para el uso de la Iglesia Católica Romana, como salmos, himnos, antifonas, responsos, y todo cuanto en general se llama música latina.

En esta clase de composiciones los franceses han sido mas felices que en su idioma, por ser la lengua latina mas adecuada para el canto que la francesa, pero ponen demasiado esmero en el trabajo, como les echa en cara el Abate du Bos. En general la música latina no tiene bastante gravedad para el uso á que se la destina. En ella no debe buscarse la imitación como en la música teatral, pues que los cantos sagrados no deben representar pasiones humanas, sino súplicas y plegarias á aquel divino Ser á quien se dirijen, y una igualdad de alma de aquellos que las pronuncian, y digan lo que quieran las palabras, toda otra espresion es un contrasentido.

Los músicos de los siglos 13 y 14 daban el nombre de *motetus* á la parte cantante que en el dia llamamos *contralto*. Estos nombres, y otros estravagantes por el estilo, producen bastante

incertidumbre para los que se aplican á descifrar los manuscritos antiguos de música, la cual no se escribía en particion como en el dia.

**Motivo:** Es una frase, una espresion, ó una idea primitiva y principal sobre la cual el compositor determina su plan y arregla sus partes. Un motivo melodioso y nuevo, una vez encontrado, pone al compositor la pluma en la mano para trasladar al papel la idea, y sobre ella hacer una pieza de música. En este caso el *motivo* principal debe estar siempre en la imaginacion del compositor sin perderlo de vista jamás, y hacer sentir el sabor de su melodía en toda ella, pues si no, se dice que un compositor divaga, ó cose cantos y acordes sin un enlace que los una. Además del motivo principal que, como se ha dicho, no es mas que una idea primitiva, hay motivos particulares que son las ideas determinantes de las modulaciones, de los enlaces y texturas armónicas.

El motivo en la fuga se llama tambien proposicion, antecedente, tema, guía ó intento, como se esplica en la palabra *Fuga*. V.

Damos tambien el nombre de *motivo* á cualquiera canturia que sirve de tipo y fundamento, y sobre el cual se armonizan las otras partes llamadas *contramotivos*, *contra intentos* etc.

**Moto (con):** Esto es con mas movimiento ó velocidad en el compás. *Andante con moto*, quiere decir un andante con movimiento mas vivo.

**MÓVILES (cuerdas):** Los Griegos llamaron cuerdas móviles, ó sonidos móviles á las dos cuerdas medias de cada tetracordio, pues se templaban diferentemente, segun los géneros, á diferencia de las dos cuerdas estremas, que no variaban jamás de soni-

do, y se llamaban cuerdas estables.

**MOVIMIENTO:** En música es el grado de presteza ó lentitud en el compás de una pieza de música. Los antiguos tomaron por regla del movimiento una pulsacion, ó un segundo de tiempo, representado por una nota semibreve. Si querian que la música tuviera un movimiento mas veloz partian la semibreve, ó la **C**, que representaba en el compás la referida nota con una raya perpendicular, ó ponian un 2 al lado de la llave, y de este modo conocia el músico, que en el tiempo de una pulsacion se habian de ejecutar dos semibreves ó dos compases. Cuando la música debia espresar languidez usaban del compás 6/4, es decir que en un compás debian emplear tres pulsaciones ó tres semibreves. Esta confusion hizo imaginar á los italianos la invencion de unas palabras que han pasado á ser técnicas del arte musical. A su modo de ver cada especie de compás tiene un movimiento que le es propio, y que distinguen por las palabras *tempo giusto*. Pero además de su peculiar movimiento hay cinco principales modificaciones, que en el orden desde el mas lento hasta el mas veloz se espresan con las palabras *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*. Cada uno de estos grados de velocidad se subdivide y modifica en otros, en los cuales hay que distinguir los que tan solo indican el grado de presteza ó lentitud como *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Prestissimo*, de los que tan solo señalan el carácter ó espresion de la música, como *Agitato*, *Vivace*, *Grazioso*, *con brio* etc.

Movimiento armónico ó sinfónico, es la marcha de los sonidos hácia lo grave ó lo agudo, y vice versa. Tres especies de movimientos se emplean

en la marcha de los sonidos, á saber: movimiento *semejante*, movimiento *contrario*, y movimiento *oblicuo*. Marchan las notas en movimiento semejante cuando todas las partes suben ó bajan á un mismo tiempo; van por movimiento contrario, cuando unas partes suben al mismo tiempo que las otras bajan; y proceden por movimiento oblicuo, cuando unas partes suben ó bajan mientras que las otras están quietas. Cuando se repiten las notas sin variar de entonacion se le dá el nombre de movimiento *paralelo*, pero este movimiento es propio tan solo de los instrumentos.

**MUANZAS Ó MUTACIONES:** En la música antigua se dió este nombre á todos los pasajes de un orden, ó de un motivo de un canto á otro. Aristóxenes lo define, una especie de paso en el orden de la melodía: segun Bacchio es, la mudanza de motivo ó sea transposicion de un semejante á otro lugar desemejante: Aristides Quintiliano dice, que es, una variacion en el sistema propuesto, y en el carácter de la voz: Mariano Capella, una transicion de la voz en otro orden de sonidos.

Todas estas definiciones oscuras y demasiado generales necesitan ilustrarse por medio de divisiones, pero los autores no están mas acordes en estas que en la misma definicion. No obstante se ha podido conjeturar que todas estas mutaciones pueden reducirse á cinco especies principales: 1.º Mutacion en el género, que es cuando el canto pasaba del Diatónico al cromático, ó enharmónico, y recíprocamente: 2.º En el sistema, que era cuando la modulacion unia dos tetracordios disyuntos, ó separaba á dos conjuntos, ó lo que es lo mismo cuando del bemol iba la melodía al becuadro, y vice versa: 3.º En el mo-

do, que era el tránsito del Dórico al Frigio ó al Lidio y vice versa: 4.º En el ritmo, cuando se variaba de un movimiento á otro, como del lento al presto, ó de un género de compás á otro. 5.º En la Melopea, esto es cuando se interrumpia un canto grave, serio, ó majestuoso para pasar á otro alegre, impetuoso ó bullicioso.

**MUANZA:** En la música de los últimos siglos se dió este nombre á las diferentes maneras de aplicar á las notas los nombres silábicos de ellas, segun las diferentes posiciones de los dos semitonos de la octava, y segun los distintos caminos para llegar á ella. Como Guido Aretino solo inventó seis silabas, y hay siete sonidos para llegar á la octava, era necesario repetir el nombre de alguna de ellas; de aquí vino la necesidad de que se nombrasen *mi fa* las dos notas entre las cuales se encontraban los semitonos. Como los dos semitonos están sujetos á mudar de sitio en la modulacion, y que en la música hay una multitud de modos distintos de aplicar las mismas seis silabas, llamaban á estos modos *muanzas* ó *mudanzas*, por la razon de que las mismas notas mudaban continuamente de nombre. Luego que se añadió la silaba *Si* para nombrar la séptima nota, las *muanzas* fueron ya inútiles, con notable adelanto y aprovechamiento de los discípulos de solfeo que por este medio avanzaron mucho en aprenderlo.

**MÚSICA:** Llámase así el arte de combinar los sonidos de un modo agradable al oído. Nos atenemos á esta definicion, despues de haber examinado y comparado otras muchas que se han dado en diferentes tiempos, y por diversos autores, que no copiamos aquí por que seria difuso, y acaso ninguna satisfaria completamente. Por lo de-

mas, si la que hemos adoptado no satisface del todo podrá cualquiera admitir la de Rousseau, la de Kant, de Fetis, de Berlioz y de otros entre los modernos; ó las que dan los Griegos y los autores de los primeros siglos. Nos queda mucho que decir de este arte, para que nos entretengamos en discutir cual es la mejor. Tampoco consideramos de utilidad el averiguar la etimología de la palabra *música*, por la discordancia que hemos observado en los que han querido entregarse á esta investigacion, así es que venga de *Musa* como dicen unos, ó de una palabra Egipcia *Mosar* como dicen otros, lo cierto es que la palabra *música* es antiquísima, y basta esto á nuestro propósito. Para dar á este artículo toda la importancia que se merece, recopilaremos de varios autores todo cuanto han escrito sobre la música, tanto antigua como moderna, que será en parte una abreviatura de todo cuanto puede dar una noticia de ella, dejando ú omitiendo algunos pormenores que tan solo pertenecen á la historia de ese arte.

Por raciocinio natural se deduce, que la música es tan antigua como los hombres, principalmente en la parte que mira al canto, pues se ha observado que todos los pueblos hasta los mas salvajes é idiotas tienen idea del canto, sin que hayan aprendido de nadie el saber dar inflexiones á la voz. En cuanto á la música instrumental no podemos darle tanta antigüedad, aunque es remotísima. El sacar sonidos diferentes de un tubo, no podia ser sino efecto de la casualidad, y conocido un primer dato se harian progresivamente varias experiencias, y con ellas se irian perfeccionando los instrumentos, aunque lentamente. La primera música instrumental seria sin du-

da la de viento, por que la naturaleza indicaria primero los medios de sacar sonidos con el soplo que con las cuerdas. La primera noticia que tenemos de el nacimiento de la música es lo que se lee en el Génesis, donde dice que Jubal *fuit pater canentium cithara et organo*. Esto supone que ya en tiempo de Jubal la música era cultivada, y habia llegado á un cierto estado de perfeccion. Del mismo libro deducimos tambien que los Egipcios, fueron los primeros músicos; que de ellos la aprenderian los Hebreos, y así se iria propagando la música de unas naciones á otras hasta nuestros dias. Siguiendo pues el orden natural de los tiempos hablaremos en este artículo 1.º de la música de los Egipcios: 2.º de la de los Hebreos: 3.º de los Griegos 4.º de los Romanos, y despues daremos noticias de la de los demas pueblos que dominaron, y últimamente desde la edad media hasta nuestros dias. De los primeros pueblos seremos algo sucintos, no así de la música de nuestros tiempos, y en especial de la de Italia, que ha sido la nacion que la ha llevado á mayor altura, y continua llevando el estandarte en los adelantos de ella. Principiaremos pues por dar un resumen de la

**MÚSICA DE LOS EGIPCIOS:** Es una verdad reconocida por todos, el que florecieron en Egipto las artes y las ciencias desde la antigüedad mas remota. Tenemos muchos testimonios positivos de antiguos autores que nos aseguran, que Moises y Pitágoras aprendieron la música entre los Egipcios, no obstante que algunos historiadores, apoyados por Diodoro de Sicilia, han repetido, que este pueblo despreciaba la música como un arte, no tan solo frivolo, sino inútil y aun peli-

grosso. Pero si Moises y Pitagoras recibieron de los Sacerdotes del Egipto sus conocimientos musicales, por mas cortos ó frívolos que fueran, puede deducirse de aqui que no era tan despreciado como se supone este arte entre aquella nacion. Observa M. Goguet, apoyándose en el testimonio de Herodoto, de Platon, de S. Clemente de Alejandria y otros autores, que la asercion de Diodoro no debe tomarse sin restriccion. Segun un pasaje de la obra de Platon sobre las leyes, comparado con otro de Clemente de Alejandria, creian los Egipcios que cierto género de música podia romper las costumbres, y para que no pudiera ser adoptada, habian prohibido toda especie de inovacion, y cuanto pueda alejarse de los modos prescritos; pero no se deduce de ninguno de estos pasajes, que la prohibicion ó el desprecio de la música fuese general. Esta prohibicion de toda inovacion se estendia tambien á las demas artes, á la escultura, la pintura, á las leyes, á las costumbres, y formaba uno de los principales rasgos del carácter de los Egipcios. Aun en el mismo Diodoro se encuentran ciertos pasajes, que prueban con evidencia, que la prohibicion de la música no era absoluta y general. Dice, que Hermes habia inventado la armonia de los sonidos y la lira de tres cuerdas; y añade tambien, que Osiris era muy aficionado á la música. Verdad es que Estrabon dice que los Egipcios no hacian uso de los instrumentos de música en sus templos ni en sus sacrificios, pero esto no era por desprecio á la música en general, sino que la costumbre queria que los cantos sagrados no fueran acompañados de instrumentos. Lo mismo se ve en otro pasaje de Estrabon, en el cual

dice, que á los jóvenes no tan solo se les instruia en las ciencias en general, sino que se les enseñaban ciertos cantos señalados por las leyes. Ademas en el mosaico de Palestrina, y en dos pinturas del Herculano se ven á unos Egipcios tocando algun instrumento.

Nada de positivo se puede decir sobre la naturaleza y carácter particular de la música de los Egipcios. Todo cuanto algunos autores, y en especial el Abate Roussier, han escrito sobre ella se reduce á meras conjeturas. Este último autor atribuye á los Egipcios un cierto sistema en la música, y aun le compara con el nuestro, para hacer ver la diferencia entre ambos, pero previene al mismo tiempo, que no puede salir garante de la exactitud.

Teniendo en consideracion todo cuanto sabemos de las ciencias y de las artes de los Egipcios, nadie podrá persuadirse que en efecto hayan tenido un regular sistema de música. Su inclinacion por las alegorias, que tambien se estendian á la música, demuestra con evidencia un pueblo, cuyas ideas son todavia confusas y mal ordenadas; la vanidad que les inducia á creer que su pais era el único en que florecian las artes y las ciencias, y que no les dejaba adoptar todo cuanto de bueno tenian las otras naciones, su servil adhesion á sus antiguos usos, todo concurre á probar que no se hallarian en estado de reducir su música á un sistema formal tal como nos lo quiere hacer creer el Abate Roussier.

Se ha dicho que los Egipcios han sabido encontrar una cierta relacion entre los sonidos de su escala, el orden de los planetas, de los dias de la semana y de las horas del dia. Roussier ha acójido esta idea con avidéz para

hacer un elogio exaltado de los Egipcios, los cuales, dice, que no se contentaban con enseñar cada ciencia en particular, sino todo cuanto se componia de ciencias bajo un punto de vista comun. Es menester estar muy prevenido á favor de los Egipcios para conceder á estas ideas simbólicas tanto mérito: mas bien se puede decir, que esta conformidad ó concordancia de su gama musical con el orden de los planetas, de los dias de la semana y de las horas, es una prueba evidente de que no unian en un lazo comun todas sus artes y todas sus ciencias.

Por lo demas el pasaje de Dion Casio, sobre el cual ha querido Roussier fundar su opinion sobre la música de los Egipcios, nada dice de un sistema tan perfecto como supone. Habla solamente de la veneracion que los Egipcios, lo mismo que todos los pueblos antiguos en general, tenian por el número siete, pero esta veneracion no prueba con evidencia que su sistema de música haya seguido la progresion de siete, y considerando tambien que la lira inventada por Hermes compuesta solo de tres cuerdas, que se reputaba como una alusion á sus tres estaciones, se ve que muchas veces no hacian caso de este número para ellos sagrado. A esto añadiremos que los griegos que habian sacado su sistema musical de los egipcios, jamas han podido llevar el arte de la música al grado de perfeccion de dividir su escala por eptacórdios, pues la mayor perfeccion la consideraban en los tetra-córdios. Aun en los tiempos modernos se ha conservado durante muchos siglos el exacordio poco natural de Guido Aretino, y han sido menester muchas penas é investigaciones antes que se haya encontrado, que la division

de la escala en octava era la mas cómoda y la mas natural. En el dia, que una escala musical natural está, por decirlo así, formada insensiblemente del caos de los sonidos, bien se puede decir, que no hay ninguna otra posible, y que no depende de la voluntad del hombre el añadir alguna cosa á esta disposicion actual ó suprimirla. La invencion y la division de nuestra escala musical no ha sido sino el resultado de una ciencia cultivada desde mucho tiempo y no obra de un solo pueblo y de un solo siglo.

El uso que los egipcios hacian de su música se diferenciaba bien poco del que hacen la mayor parte de los pueblos antiguos y modernos. Empleabanla sobre todo en sus funerales, y en las fiestas de sus divinidades. La historia de los Hebreos nos proporciona una prueba clara de que la música hacia el primer papel en la celebracion de las fiestas de los Egipcios, que eran muy numerosas. Impacientes los Israelitas por su larga mansion en el monte Sinai, pidieron á Aaron que les hiciera un becerro de oro, y cuando Moises descendió de dicho monte los encontró entretenidos en danzas y cantos, que no podian ser sino imitacion de los que habian aprendido de los Egipcios, y así es como Herodoto y otros autores describen las fiestas de los Egipcios. Este pueblo no conociendo ni las piezas de teatro, ni las corridas de caballos y de carros como los Griegos, ni otros regocijos públicos ó privados no podian emplear la música sino en las ceremonias religiosas.

Entre los instrumentos que usaban los Egipcios hemos citado ya la lira de tres cuerdas, invencion atribuida á Hermes. Sobre el obelisco traído de Egipto á Roma en tiempo



de Augusto se vé la figura de un instrumento de música con dos cuerdas y un mango que tiene mucha semejanza con el *Colascione*, del que se sirven los nopolitanos aun en el día. La flauta sencilla, llamada *monanlia*, es igualmente invención de los Egipcios la cual se debe, según los historiadores de la antigüedad, á Osiris, y dicen que es mas antigua que la lira. Los Egipcios la llamaron *Photinx*. El *sistro* era de tal manera particular á los Egipcios que ha llegado á ser uno de los símbolos de su país. El timpano ó caja de guerra es tambien según San Clemente de Alejandria de invención egipcia; Eustathes atribuye á Osiris la invención de la tuba; y Polux dice, que este príncipe fué tambien inventor de una flauta, cuyo sonido era muy fuerte. En la obra de M. Denon se ven li-ras triangulares y otros instrumentos de música copiados de los monumentos que existían en Egipto. Estos instrumentos, muy mal perfeccionados, no podían dar sonidos muy agradables; así lo juzga Claudiano, que vivió en un tiempo que podía convenirse de ello. Parece pues que, á causa de la imperfección de los instrumentos, los Sacerdotes los desterraron de sus templos, en donde cantaban sus himnos sin acompañamiento. Tambien parece que los egipcios no conocieron el arte de notar la música, y de aqui se deduce tambien cuan distante debia estar de su perfección.

Todo cuanto hemos dicho hasta ahora de la música de los Egipcios no tiene relacion sino á los tiempos en que este pueblo se gobernaba por sus propias leyes sin ninguna influencia estrangera. Tan luego como fueron subyugados se borró el tipo original, y todo lo que se cree ser artes y cien-

cias de los egipcios, aunque se conceptua ser de origen egipcio, sin embargo no era obra de los indigenas, sino de los conquistadores estrangeros. El cambio mas notable bajo este concepto se hizo despues de la conquista de Alejandro magno. Desde entonces las costumbres griegas, el gusto, las ciencias, las artes y por consecuencia la música se introdujeron en el Egipto bajo el reinado de los Tolomeos. En esta época los indigenas se adhirieron á las prácticas supersticiosas de su religion, pues las ciencias y las artes solo fueron cultivadas por los griegos. Entre los Tolomeos sucesores de Alejandro hubo muchos aficionados á la música. Los tres primeros, Tolomeo Soter, Tolomeo Filadelfo y Tolomeo Evergetes tenían una corte brillantísima en Alejandria, en donde atraían los hombres mas notables de todos los países en las artes y en las ciencias.

La fiesta que Tolomeo Filadelfo dió en Alejandria, y de la que hace una detallada descripción Ateneo, es muy notable bajo el concepto musical, pues en ella habia un coro de seis cientos músicos, entre los cuales habia tres cientos citaristas. La descripción de esta fiesta hace ver á la verdad que un coro tan numeroso no podia ejecutar una música muy agradable y solamente se reuniria para aumentar la magnificencia de la corte; este hecho prueba sin embargo, que habia muchas personas en aquella época que se dedicaban al arte de la música, puesto que pudieron reunir tan grande número de músicos. Y esto es lo que espresamente dice Ateneo cuando asegura que en ninguna parte habia músicos mas hábiles que en Alejandria, ya sea para tocar la flauta, ya sea para tocar la citara, añadiendo que aun la gen-

te vulgar tenia el oído tan ejercitado, que al instante se apercebían de cuantas faltas cometían los músicos cuando tocaban. De todos los Tolomeos, el último, que fué padre de Cleopatra, fué el mas aficionado á la música, y por su pasión á tocar la flauta se le dió el epíteto de *Auletes*, esto es, tocador de flauta. Estrabon no dice que se aplicaba de una manera tan particular á tocar este instrumento, y tenia tan grande opinión de su talento, que se atrevia á disputar publicamente con los músicos mas célebres de su tiempo. Adoptó tambien el vestido particular de los tocadores de flauta, y cometió tantas tonterías musicales, poco decorosas para un Rey, que sus subditos le dieron el apodo de *Photingos* y el de *Monaulos*, esto es de flauta simple. Bajo el reinado de su hija Cleopatra el Egipto pasó á ser provincia romana, y desde esta época nada tenemos que decir de particular, ni sobre la música, ni en general sobre las ciencias y las artes de los Egipcios como á una nacion particular.

MÚSICA DE LOS HEBREOS: Desde la antigüedad mas remota ha sido célebre este pueblo por el uso que supo hacer de la música para aumentar la pompa de su culto religioso. No tan solo los libros sagrados, sino tambien muchos historiadores estrangeros á este pueblo hablan de esta música de una manera que nos hace sentir vivamente el no poder hacernos una idea justa de ella, despues de un periodo de mas de treinta siglos, porque es de esencia de la música el no dejarse conocer sino por medio de la ejecución. Nosotros no nos hallamos en estado de hacernos una idea exacta de la música de los pueblos mismos, cuyos signos musicales y princi-

pios sobre los cuales combinaban los sonidos, han sido transmitidos á nuestro conocimiento. De aqui se puede juzgar cuanto mas difícil, y casi imposible debe ser el conocer la música de un pueblo cuando nos falta el débil recurso de la notación. En este caso nos hallamos con respecto á la música de los hebreos. La Biblia y todos los historiadores dicen solamente que su música era pomposa y excelente. El Génesis atribuye á Jubal la invención de los primeros instrumentos. En la historia del patriarca Jacob se trata de la música vocal é instrumental de una manera, que demuestra que entonces una y otra eran conocidas de los hebreos, y sin embargo parece que no habia llegado todavía á un grado muy alto de perfección. La música y otras artes no habian hecho aun grandes progresos en el tiempo de Moises, quien compuso el primer himno en honor de Jehovah, y estableció en su pueblo ciertas fiestas religiosas, cuya pompa contribuia á aumentar la música. Moises habia recibido su educación en Egipto, y la música que sabia, no era otra que la que sabian los Egipcios, y ya hemos visto que no estaban muy adelantados en esta ciencia. Por lo demas la larga esclavitud que sufrieron los Israelitas en Egipto, y la vida nómada que llevaron por espacio de 40 años en los llanos de la Arabia fueron desfavorables al desarrollo del genio musical. Lo que dice Moises con motivo del canto de victoria, que con los Israelitas entonó despues del paso del mar Rojo, nos hace ver que entonces las mugeres tomaban parte en las ceremonias religiosas, y que la música vocal iba acompañada de danzas al son de instrumentos. De aqui han deducido muchos autores,

que la música entre los Israelitas estaba ejercida por las mugeres, siendo esto muy conforme con lo que nos dicen los viajeros de las costumbres orientales. Para hacernos una idea de lo que podían ser aquellos cantos hay que tener presente, que se ejecutaban casi siempre bailando, y se concibe que el movimiento del baile no era propio para que el canto fuese muy agradable y melodioso. Sin duda estos cantos, acompañados de danzas y de instrumentos ruidosos, no eran mas que gritos tumultuosos, tales como fueron los cantos egipcios acompañados del *sistro*, y tales como son todavía en el día los cantos de todos los pue- de las estremidades del Oriente y del Africa.

Durante la conquista que hicieron los hebreos de la Palestina, y en los primeros tiempos despues de ella, en que era preciso ocuparse de los medios de conservarla, parece que se aplicaron tan solo á la música guerrera. En tiempo de los Jueces se encuentran muchos ejemplos que parecen probar, que en esta época se aplicaban las mugeres principalmente á la música. El largo y pacífico gobierno de Samuél fué muy favorable á las artes, en especial á la música, la cual parece haber sido enseñada en las escuelas públicas designadas en los libros de los hebreos, bajo el nombre de escuelas de los Profetas, de las cuales habia muchas en Judea. Los ejemplos de la union de la música con los oráculos de los profetas son muy numerosos; pero cuando la poesia y la música fueron cultivadas con mayor esmero fué en el reinado de David. Bajo este Rey adquirió consideracion é importancia, consagrándola á las ceremonias de la Religión; pues se lee que los Israe-

litas, que precedian á la arca santa; hacian resonar las liras, las arpas, los tamborinos, los sistros, los címbalos y las bocinas, instrumentos que sin duda imitaron y recibieron de las naciones vecinas; pues no se lee en ninguna parte que ellos inventaran ningun instrumento. Véase sin embargo en la version de los Setenta, que David hizo un instrumento de música al que llamó *salterion*, pero es mas natural el pensar que le perfeccionó y fué hábil en tocarle.

Cuando el arca santa fué al fin colocada en Jerusalem, este Rey nombró cantores que debían acompañar á los instrumentos de música. Heman, Assaph y Echan fueron nombrados para cantar tocando címbalos metálicos; Zacarias, Ozel, etc. para cantar los misterios con el salterion; Matatias, Eliphala con el arpa de ocho cuerdas entonaban los cantos de victoria; Chonenias, el primero de los Levitas, era el presidente de la profecía, esto es del canto, en que se entonaba la melodía; Schenias, Josafat y otros sacerdotes tocaban lo trompeta delante del arca; y Jehiel tocaba el salterio y la lira. Vese pues que bajo el reinado de David, la música vocal caminó á la par con la música instrumental, y que probablemente habian llegado ambas al mismo estado de perfeccion.

Salomon fué apasionado á la música, y en este arte, lo mismo que en otros muchos, hizo grandes progresos. Josefo dice que á imitacion de su padre tuvo en su Corte muchos músicos de ambos sexos, los cuales figuraron mucho en la dedicatoria que hizo del templo de Jerusalem con una pompa la mas extraordinaria que han visto los siglos. Hay motivos para creer que para esta festividad hizo fabricar

millares de instrumentos de una mezcla de oro y plata; pero Josefo, que nos da esta noticia, no nombra los instrumentos. Sabemos que Samaria quiso rivalizar con Jerusalem en la magnificencia de las fiestas que se solemnizaban en su tiempo; pero nunca pudieron igualar á Jerusalem, ni por sus poesias, ni por su música.

Despues de esta dedicatoria no se encuentra ya ningun pasage que demuestre mas adelantos en la música; solamente nos dice la Biblia, que los cantores concurren al buen éxito de la batalla ganada por Josafat á los Amonitas y Moabitas. A juzgar por los himnos ó cánticos que nos quedan, la poesia hebrea debia tener alguna cosa de grave, noble y elevada. La música de los cantos de Jeremias debia ser patética y lamentable. La cautividad de Babilonia, aunque debilitó el gusto por la música, duró sin embargo hasta los últimos tiempos de Jerusalem. Se prueba por diferentes pasages de la Biblia, que los hebreos usaban de la música en sus comidas, y que la empleaban tambien en las ceremonias fúnebres. En la época de Herodes el grande se introdujeron los usos y costumbres estrangeras en dicha ciudad, y entonces se vió desaparecer la música y poesia hebrea, las cuales fueron reemplazadas por las de los griegos.

De la música de los Fenicios y otros pueblos orientales no nos quedan sino nociones obscuras é insignificantes. Dicen que los Fenicios inventaron un instrumento llamado *Fenicio* y otro llamado *Nablum*, que se cree ser el antiguo *salterio*, de los cuales se servian para escitar á sus pantomimicos á bailar y saltar en las fiestas de Baco. Se servian tambien en sus funerales de una flauta larga llamada en su len-

gua *gingrós* ó *gingria*.

Se atribuye á los Sirios la invencion del triángulo en la forma que lo conocemos en el día, y se sabe tambien que usaban de otros instrumentos de cuerdas y de viento.

No podemos dudar que la música fué conocida tambien de los Asirios, y que se servian de la *pandora*, instrumento de tres cuerdas; de los Babilonios entre los cuales fué de un excesivo lujo, y de los Scitas que inventaron el *pentacordio*, instrumento de cinco cuerdas, que para tocarlo se servian de una quijada de perro en vez de *plectro*.

MÚSICA DE LOS GRIEGOS: Los Griegos de comun acuerdo estaban conformes en la opinion, de que la música era un don inmediato de los Dioses, y tan antigua como la raza humana. La mayor parte de los filósofos de la antigüedad dicen, que la voz no solo se dió al hombre para espresar sus pensamientos, sino tambien para alegrarse por medio del canto, pero no están acordes sobre el modo con que los Dioses comunicaron la música á los hombres, y sobre aquellos, á quienes hicieron este presente en un principio. Herodoto y otros autores de la antigüedad atribuyen la primera introduccion de la música á Cadmo y á sus compañeros los Euretós, los cuales en las ceremonias religiosas por medio de sus tambores, de sus címbalos, acompañados del golpeteo de sus armas en compas, producian á la verdad mas ruido que verdadera música, pero que sin embargo dió la primera idea de cultivarla y emplearla. Entre las grandes divinidades, á quienes los griegos atribuian la invencion de la música y de ciertos instrumentos encontramos á Júpiter, el cual segun Plutarco la enseñó á su

hijo Amfion. La invención de la flauta con diferentes agujeros se atribuye á Minerva, y esto supone, que habia ya una flauta mas sencilla, pues se necesita mucha reflexion y experiencias para encontrar, que por medio de un cierto número de agujeros se puede con la misma flauta producir el mismo efecto que con muchas otras de diferente longitud. El *Syrinx* ó flauta de Pan, compuesta de muchas flautas de desiguales dimensiones, parece ser la mas antigua conocida. Mercurio se reputa como inventor de una de las diferentes suertes de liras, Apolo se llama con preferencia el Dios de la música; Baco no fué extraño á este arte, y en sus ruidosas fiestas se presentaban muchas ocasiones en que ejercitarla; en fin las Musas, reputadas como divinidades, no solo dicen que inventaron la música, sino que se distinguieron, en cultivarla y en prueba de ello los mitógrafos traen muchos combates musicales sostenidos por estas diosas lo mismo que los atribuyen á Apolo. Pan, los Sátiros y las Sirenas son divinidades de un orden inferior, que tienen mas íntima relacion con el arte de la música; y en los tiempos heroicos se distinguieron por sus talentos en el mismo arte Orfeo, Amfion, Lino, Museo, Chiron y otros.

Segun relacion de Homero, el poeta, el compositor, y el instrumentista estaban siempre reunidos en una misma persona en los tiempos heroicos, como sucedia entre los antiguos Bardos de los Celtas, de los Escaldos en Irlanda, y en Escandinavia, y de los trobadores en la edad media. Todos cantaban sus propias composiciones, y como personas que pasaban por inspiradas, se les tenia en gran consideracion. No obstante esta reu-

nion de la poesía, de la composición musical y de la ejecución y por otros detalles que nos trae Homero se puede venir en conocimiento que no debemos hacernos una idea muy grande de la música de aquellas épocas. Lo demas parece haber sido tan solo un medio de dar mas armonia á los versos que probablemente no se cantaban, sino que se recitaban ó declamaban de una manera, de la que tenemos nociones bastantes exactas. La reunion de la danza con el canto entre los Griegos, los Egipcios y los Hebreos prueba suficientemente que lo que Homero llama cantar no tenia la misma significacion que damos en el dia á esta palabra.

El número de los instrumentos de música de que hace mencion Homero se concreta á la cítara, la lira, y forminx, que fueron los tres nombres con que se designaron los instrumentos de cuerda. Las cuerdas se hacian de tripas de carnero, y algunas veces de hilo de lino. En cuanto á los instrumentos de viento, los poemas de Homero solo hacen mencion de dos, designados con los nombres de Aulos y Sirinx.

El segundo período de la música, en que el canto se acompañaba con instrumentos dulces, tales como la cítara, la lira y la flauta, parece haber durado hasta que se establecieron los juegos *pitios*, unos quinientos ochenta y seis años antes de la era vulgar. El canto entonces era el objeto principal, el cual consistia en una especie de declamacion que acentuaba las palabras mas marcadamente que en el uso comun. La lira le acompañaba para sostener, no el sonido de la voz, sino el ritmo de los sonidos. En aquella época, ni en el canto ni en el acompañamiento de los instrumentos

habia una melodia tal como la conocemos ahora. El primer paso que dieron los griegos para llevar su música á mayor perfeccion, fué el de separar el canto del acompañamiento de los instrumentos, y el confiar cada parte á un individuo separado. Luego que un instrumento sirvió únicamente para acompañar el canto, y que debia quedarse solo, fué menester pensar en llenar el vacío que dejaban las palabras cantadas por medio de sonidos ligados, armoniosos, formando un todo propio para fijar la atencion del auditorio. Tambien fué menester dar mas estension á los instrumentos, y esto es lo que hicieron. El principio del cambio que experimentó la música griega coincide con la época de la segunda pitíada, ó sea quinientos ochenta años antes de nuestra era, y cuando *Sacadas* se presentó por primera vez para tocar solo la flauta en público. Dado este primer paso una multitud de otras circunstancias favorecieron los progresos que se hicieron en esta nueva ruta. Los juegos pitios continuaron, y los ritmicos y panatencos fueron restablecidos. Unos veinte años despues principiaron las representaciones teatrales que fueron para el arte de la música una escuela de tal modo favorable, que bien pronto pudo representar uno de los primeros papeles. Asi continuó gozando de animaciones de toda especie, y consiguió acercarse, bajo los mas felices auspicios, á una perfeccion tal como llegó en el siglo de Alejandro, y que podria llamarse la juventud de este arte. Las turbaciones civiles, que en esta época desolaron la Grecia, y la conquista que no tardaron en hacer los Romanos de los diferentes estados de que se componia este pais, impidieron que la música llegara á la

perfeccion á la cual hubiera llegado á no haber los obstáculos de que acabamos de hablar.

Mientras que la música conservó entre los Griegos un carácter sencillo, grave y magestuoso, fué consagrada, como en otras partes, á los Dioses y á los héroes, pero tomando insensiblemente otro carácter se corrompió juntamente con las costumbres, y se vió nacer la poesía diti-rámica, la mas licenciosa en la expresion, en el ritmo y en los sentimientos, y fué menester una música del mismo género y por consiguiente muy apartada de la noble sencillez de la antigua. El ritmo ó el compas era el punto capital de la música de los Griegos, mientras que la simple melodia no era, por decirlo así, sino el cuerpo. Los Griegos indicaban sus diversos géneros de ritmos por las letras *Alfa* y *Beta*, y estas dos letras, regulando la cantidad de cada sílaba, regulaban al mismo tiempo el compas ó la duracion de cada uno de los sonidos que correspondian á estas sílabas. Estos sonidos tenian igualmente sus notas ó caracteres; cuya disposicion formaba una especie de tablatura diferente de la nuestra, pues las notas de los antiguos, puestas todas sobre una misma línea, solo expresaban la naturaleza ó la calidad de los sonidos. Estas notas eran las 24 letras del alfabeto griego enteras ó mutiladas, simples, dobles, é inclinadas, unas veces á derecha, otras á izquierda, opuestas horizontalmente, ó de manera que sus puntas estuvieran hácia arriba; en fin barradas ó acentuadas; sin contar el acento grave y el agudo que formaban parte tambien de estas notas. Puede verse en los comentarios de Meibomio sobre Alipio todos los detalles de estos

caracteres, que ascienden al número de 4620. Por este considerable número de notas el arte musical llegó á ser muy complicado, y así eran menester tres años á los jóvenes para aprenderle, según nos asegura Platon, en su libro de las leyes. Nada nos quedaria que pudiera darnos una idea de la música de los antiguos sin las sabias investigaciones de M. Burette, á quien se debe un conocimiento mas exacto de los cuatro solos trozos de música griega, que se ha encontrado notada con las palabras, los cuales fueron impresos en el tomo 5.º de las memorias de la Academia, y publicados despues de él por Laborde, en su Ensayo sobre la música antigua y moderna, impreso en Paris en 1780 en cuatro volúmenes en 4.º Consisten estos en tres himnos dirigidos, el primero á Caliope, el segundo á Apolo, y el tercero á Nemesis. Encuéntrase en una edición griega de las poesias de Aratus, que pareció en Oxford en 1672. El precioso manuscrito de que se hizo esta edición fué hallado en Irlanda en los papeles del famoso Usserio. Burette cree estar seguro de que estos himnos estaban compuestos en el modo lidio y en el género diatónico. Vicente Galileo en su diálogo de la música antigua impreso en Florencia en 1584 publicó ya estos mismos himnos con sus notas griegas. Estos tres himnos se encuentran tambien al fin de un manuscrito griego de la biblioteca imperial, en donde se hallan los tratados de música de Aristides Quintiliano y del viejo Bacchius. De los quince sonidos que componian el sistema de la música antigua no hay mas que diez empleados en la modulación de estos tres himnos, y estos son los mas bajos; sin embargo se

encuentran en ellos once notas, porque dos de ellas la *T* y la *E* sirven para designar el mismo sonido en dos distintos parages. Se ha observado que el canto de estos himnos se parecia mucho en la sencillez al canto llano de nuestras Iglesias.

Ademas de estos tres himnos, de que Burette nos da la mas satisfactoria esplicacion le debemos tambien el haber ilustrado el fragmento de música antigua del Padre Kirker, que descubrió en el monasterio de S. Salvador cerca de Mesina. Este fragmento contiene los ocho primeros versos de la primera oda de Pindaro, acompañados de notas de música que son las mismas que Alpio atribuye al modo lidio. De estos ocho versos, los cuatro primeros forman un canto seguido y terminado, lo cual se halla indicado por las notas destinadas á la música vocal; lo que prueba que el canto de estos cuatro versos se ejecutaba por una ó mas voces. Los cuatro últimos componen un segundo canto, y sobre las palabras de cada verso se hallan escritos los caracteres peculiares á la música instrumental, lo que hace ver, que este segundo canto era ejecutado, no solo por las voces, sino tambien acompañado de cítaras al unísono ó á la octava.

Estos son hasta ahora los solos restos que nos quedan de aquella música tan alabada de los antiguos. Apesar de esto no podemos negar que no ha habido pueblo alguno que haya tenido en mas estimacion la música que los Griegos, y su entusiasmo llegó hasta atribuirle efectos maravillosos, como los de curar varias enfermedades y aun de alejar la peste. Sobre estos efectos se encuentran tambien ejemplos en la música moderna, pues se lee de Eurico Rey de Dina-

marca que cierta clase de música le enfurecia de tal manera, que mataba á sus mejores amigos y á sus mas fieles criados.

En cuanto á los efectos milagrosos que los autores antiguos atribuyen á la música debemos decir, que esta opinion se nos ha transmitido desde los tiempos fabulosos, pero á medida que el arte se perfeccionó, ya no se trató de semejantes efectos, esto es que á medida que estos hombres se instruyeron mas, vieron las cosas bajo su verdadero punto de vista, y ningun efecto milagroso encontraron en los acentos de la música. En los tiempos mas antiguos se empleó como recurso de instruccion por medio de cantos, cuyas palabras tenian relacion con los deberes de la vida, y por lo tanto los efectos de estos cantos eran debidos, mas bien á la poesia, que á la música. Este arte era entonces tan poco conocido, que el instrumento mas malo, y la melodía menos armoniosa escitaba ya la admiracion, y cuando se empleó en difundir lecciones útiles no podian menos sus efectos de ser saludables. Vemos todavia ejemplos de este género. En las campañas distantes de las ciudades, el instrumento menos agradable basta algunas veces para reunir y divertir á todo un pueblo. Por otra parte en aquellos tiempos era la música muy sencilla y los versos tan solo se recitaban, motivo por el cual se podian comprender tan facilmente como un discurso ordinario, y los asuntos que los poetas músicos escogian eran de una naturaleza, que interesaban á todo el mundo. La música de los griegos era pues una música popular, y la impresion que les hacia debe atribuirse, no á su excelencia sino al interés que tomaban generalmente en ella.

Los Griegos modernos tambien tienen pasion por la música como los antiguos, pero no hacen de ella su principal ocupacion. Como no la cultivan sino como aficionados, no ha llegado entre ellos á cierto grado de perfeccion, pues que desconocen absolutamente la verdadera teoria de la música. No se sirven de notas semejantes á las que se usan en el resto de la Europa, pero tampoco emplean las letras del alfabeto como sus antepasados, y por lo regular se sirven de los acentos, si bien este modo de notar la música tiene el inconveniente de no poder indicar la naturaleza de cada nota y si tan solo su posicion en la escala. Ellos mismos convienen en que han perdido el ritmo ó el compas musical, pues lo que designan en el dia por esta palabra es tan solo el movimiento de la melodía. En fin por varias obras de algunos viajeros, que han publicado algunos fragmentos, la música de los Griegos modernos manifiesta que entre ellos todavia está en la infancia.

**MÚSICA DE LOS ROMANOS:** Los Romanos en un principio fueron demasiado bárbaros y demasiado guerreros para cultivar las artes, y en especial la música. Las primeras ideas que tuvieron de ella les vino de los Etruscos, pero grosera é informe y sin principio alguno. Según Dionisio de Halicarnaso, Rómulo y Remo, habiendo sido educados en casa de Fáustulo, allí aprendieron la literatura, el ejercicio de las armas y la música. Dice el mismo autor, que los Arcádios llevaron á Italia los primeros las letras griegas y la música instrumental, la cual se limitaba entonces á ciertos aires tocados en una especie de lira, ó en dos instrumentos llamados *trigon* y *lidio*. Antes de este tiem-

po no se conocia en Italia sino las flautillas de los pastores. En tiempo de Rómulo, ó poco despues de él, se tocaba la flauta y los cimbalos en los sacrificios que se hacian á la Diosa Cibeles. Numa Pompilio escogió para ella los patricios que tuvieran hermosa figura, á quienes llamó *Saliens* cuyas funciones se limitaban á cantar himnos en honor del Dios de la guerra. Servio Tulio mandó, que dos centurias enteras se compusieran de trompetas y cuernos. Se encuentra tambien en la ley de las doce tablas, instituidas en el año 302 de Roma, que el maestro de los funerales podia emplear en ellos doce tocadores de flauta. Solo cuando se instituyeron los juegos escénicos en el año 445 es cuando se tuvo la música en algun honor. Segun escribe Horacio, Lucio fué el primero que en el año 540 inventó en Roma una comedia, que solo consistia en recitar versos acompañados de tocadores de flauta, y despues por otros de cuerda. Bajo el consulado de Emilio año 560 de Roma la música pareció con mayor brillo, y se introdujo en los festines, y entonces se concedieron privilegios á todos los músicos de los demás países, que quisieran establecerse en Roma. Poco tiempo despues, Manlio, para que su triunfo fuera mas magnifico, hizo venir de diferentes países y sobre todo de la Grecia los músicos mas afamados, y desde entonces la música contribuyó en gran parte al esplendor de las fiestas y sacrificios. En el espectáculo de Naumaquia que dió César en el lago Fucino cerca de Roma, se dijo que habia en él muchos millares de músicos y mugeres, que cantaban y tocaban instrumentos. En la pompa fúnebre de este dictador, los músicos arrojaron sobre su hoguera

sus instrumentos y los trofeos con que acostumbraban hermosear el Teatro.

Aunque Augusto no fué apasionado á la música su reinado no fué desfavorable á este arte. Considerando que los espectáculos eran un medio excelente para contener y distraer al pueblo, no solamente dió á menudo fiestas semejantes á las sobredichas, sino que tambien mandó que todas las piezas de teatro y de música, antes de ejecutarse en público, fueran examinadas y aprobadas por unos magistrados particulares llamados *Ediles*. Desde el tiempo de este Emperador data el uso de manifestar su satisfaccion ó su descontento por medio de aplausos ó de silvidos: recompensaba á aquellos que en los espectáculos públicos superaban á los otros, y era el primero en demostrar su satisfaccion aplaudiéndolos. La muerte de Augusto fué la decadencia de la música, pues Tiberio, con motivo de un asesinato cometido en el teatro, desterró á los músicos, á los cómicos, y á muchos de los espectadores. Calígula hizo volver á Roma los músicos y los cómicos, y les colmó de beneficios. Los historiadores dicen que cantaba muy bien, teniendo por favorito á un cierto Nestor, que pasaba por buen cantor y buen actor. Cláudio, que le sucedió, protegió tambien á los músicos, y les distribuyó no tan solo los salarios acostumbrados, sino tambien coronas de oro, pero sin embargo preferia los combates de los gladiadores á las piezas de teatro. Nerón volvió á la música todo su esplendor, cultivándola él tambien como profesor. Tenia hermosa voz, cantaba muy bien, y tocaba la lira y la cítara de manera que podia disputar el premio en los juegos públicos. Seria

largo de enumerar las extravagancias de este Emperador para ser tenido por músico hábil, y algunas de ellas son de tal naturaleza, que causan indignacion solo de leerlas en el Gefe de un Estado, que descuidando su gobierno, se ocupaba tan solo de cosas tan ajenas de un verdadero Emperador. Su locura llegó á tal extremo por la música, que la reputó como el principal elemento de la felicidad del imperio, y esto contribuyó á que los Romanos la despreciaran en lo sucesivo. Desde entonces nada se encuentra que nos pueda dar un conocimiento exacto de lo que fué la música entre los Romanos hasta la decadencia del Imperio, despues de la cual se apoderaron los griegos que fueron á fijar su residencia en Roma, y todo cuanto podriamos decir lo continuaremos cuando hablaremos de la música en Italia cuna de la verdadera música, y de la perfeccion con que ha llegado hasta nuestros dias.

**MÚSICA ITALIANA:** No se puede negar de que esta música trae su origen de la griega, pero por medio de la meditacion y del estudio fué adelantando en aquel pais clásico de lo bello con pasos mas ó menos apresurados, y sino llegó desde luego á una perfeccion progresiva y rápida es porque, para llegar hasta nosotros, ha tenido que atravesar ocho siglos de barbarie, en que las guerras y las disensiones han absorbido toda la atencion de los hombres de mejor organizacion musical. Desarrollaremos las nociones que hemos podido recoger sobre la música italiana tomándolo de los mejores autores que han escrito sobre ella. No nos proponemos escribir una historia general de la música, pero si una reseña de los trámites por los cuales ha pasado hasta encontrarse con la

perfeccion que se halla en el dia, y una idéa general de sus progresivos adelantos, haciendo mencion de cuantos han contribuido á hacerlos.

Es un hecho en que convienen todos los autores sobre el origen de la música moderna, que la entonacion del canto fermo es el documento mas antiguo que ha llegado hasta nosotros. Rousseau sostiene que la espresada entonacion fué un adelanto precioso de la música greco-latina. El P. Martini opina, que deriva de la música judaica, ó de la que usaban los hebreos en el templo de Salomon, la cual habiendo llegado hasta el tiempo de los Apóstoles, y adoptada en la liturgia de la Iglesia eristiana, se transmitió á nosotros por una sucesion no interrumpida de los sagrados ritos del culto. Empero esta cuestion parece que consiste mas en palabras, que en hechos por ser muy verosímil, que entre la música de los hebreos y la de los Griegos no hubiera diferencia esencial. El mismo canto fermo puede servirnos para demostrar esta verdad.

En este canto todos los sonidos de la escala tienen las mismas proporciones y el mismo orden que en la música actual. Son iguales los intervalos de los tonos y semitonos, y el canto hace la misma cadencia. Los tonos escogidos de la música griega, son semejantes á los del canto figurado, escepto la escala de los sonidos plagales, transportada á la 4.<sup>a</sup> del agudo al grave. En suma la mayor diferencia entre si consiste en la diversidad de la escritura, y en la denominacion de las partes elementales. En el hecho hubo muchos maestros de Capilla que compusieron misas cánones y fugas á muchas partes sobre la entonacion del canto coral, ó canto fermo.

Hasta el tiempo del Emperador

Constantino, que estableció el libre ejercicio del culto cristiano, no principiaron á introducirse alteraciones en la música eclesiástica. Para remediar este desorden y restituirla á su primitiva pureza, S. Ambrosio Arzobispo de Milan, que floreció en el siglo 4.º envió algunas personas peritas en la música al oriente para recoger de la fuente primitiva las antiquísimas entonaciones de las antifonas de los salmos, cuyo estudio no era permitido en aquella Iglesia hasta la fundación del Cristianismo, y de ella se sirvió para la reforma del canto de coro, que se llamó despues Ambrosiano. Pero en los siguientes siglos, por la calamidad universal de los tiempos y la general ignorancia, se introdujeron algunas licencias que destruian la grave sencillez primitiva, por lo cual estableció el Pontífice S. Gregorio Magno un nuevo sistema que rigiera en las Iglesias de todo el orbe cristiano, y fulminó anatemas contra él que hiciera la menor innovacion. Tambien parece cierto que dicho Pontífice fué el primero que adoptó las letras del alfabeto latino en la escritura musical, y se cree que hizo tambien otras innovaciones, por ser él muy perito en la música; pero con seguridad no se puede decir cuales fueron. Como en su tiempo la gramática de la música se regia aun por el sistema de los tetracordios griegos, el cual abrazaba dos de nuestras octavas, dicese que notaba los sonidos del tetracordio grave con letras mayúsculas y los del agudo con letras minúsculas. Cualquiera que conozca los principios gramaticales del arte puede facilmente comprender la imperfeccion de dicho sistema. La música no puede alabarse del título de ciencia sino despues de la introduccion del sistema de la oc-

tava: 1.º porque contiene todos los siete sonidos primitivos y originales: 2.º porque la octava abraza todas las consonancias y disonancias y todas sus diferencias: 3.º porque en las réplicas, tanto hácia lo grave como hácia lo agudo, contienen la misma progresion de tonos y semitonos: 4.º por que en ella se rige la armonia siempre sobre la cuerda fundamental de cualquier acorde. Verdad es que los dos tetracordios disyuntos abrazaban los siete sonidos de la octava, pero en la música antigua no habia disyuncion sino en el sistema máximo, esto es cuando sin mudar de modo querian llegar hasta el sonido agudo de la escala. La introduccion pues del sistema de la octava ha de ser bastante posterior al tiempo de S. Gregorio, pues no puede ser obra de un solo hombre el derribar todo lo practicado antes en el arte, especialmente cuando se trata de hombres que vivieron en siglos de ignorancia como lo fueron los de la edad media.

No obstante el infatigable P. Martini desenterró un documento muy antiguo, que creyó escrito en el siglo 9.º. No se sabe de donde le vino, pero el hecho es, que produjo grandes ventajas para la práctica del arte el descubrimiento de dicho documento, en el cual se ve evidentemente la sucesion de todos los sonidos, y el puesto que cada uno ocupaba en la escala general. La figura de las notas eran al principio puntos redondos; mas adelante, quizá para mayor comodidad de la vista fueron cuadrados, hasta que la moda los restituyó á su primera forma. Estos puntos se colocaban al principio en las líneas, mas viendo que dificultaba la lectura tanto número de ellas, comprendieron que se podian escri-

bir tambien en los espacios, y entonces redujeron las líneas á cuatro.

Como los Monges eran los únicos que cultivaban la música, y tenian poca comunicacion los monasterios entre si, es posible que cada uno adoptase el modo de escribir la música que le pareciese mejor. No sabemos si la invencion de las llaves se ha de considerar de utilidad. Su inventor es desconocido. Si por una parte suministran medios de notar en un corto número de rayas la serie de todos los tonos, por otra parte los frecuentes cambios de nombre dificultan la lectura. Reflexionando en la escesiva é inutil multiplicacion de las cifras musicales, no sabemos como no se ha pensado en reducir el número de aquellas claves, pues solo con las del bajo y violin se pueden comodamente notar todos los sonidos comprendidos en el espacio de seis octavas, que es la estension mayor que pueden tener todas las voces é instrumentos.

Créese que las llaves se inventaron al propio tiempo que se adoptó el poner letras al principio de cada raya, como se deduce de un fragmento publicado por el padre Martini. Reducidas despues á cuatro el número de las rayas no se usaron para el canto fermo sino las llaves de *fa* y de *do*, pues fundándose el referido canto en el sistema máximo de los griegos, el número de dos llaves era mas que suficiente para notar los quince sonidos que componian aquel sistema.

Encontrados pues los caracteres propios para indicar mas facilmente la cualidad de los sonidos, faltaba inventar los signos que espresaran su valor. Ya hemos dicho en la palabra *nota* (V.) los varios cambios que se hicieron en la caligrafia musical. Allí

manifestamos que, despues de varios ensayos, las notas figuradas se redujeron á cinco con los nombres siguientes, á saber: máxima, longa, breve, semibreve, y minima, pero con el tiempo, introduciéndose un canto mas artificial, se inventaron once figuras de notas hasta que colocando líneas perpendiculares para dividir los compases, cayeron en desuso las figuras de mas valor de un compas, y esta innovacion parece ser bastante reciente, pues que no se encuentra esta costumbre antes del siglo 16. Esta invencion fué una de las mejoras mas útiles de la música, pues con ella, no solo se facilita la lectura sino tambien contribuye á fijar con mayor precision la medida del tiempo y la distincion de las cadencias, que forman el primer elemento de la elocucion musical. Tampoco se sabe de cierto el inventor de las notas figuradas. La opinion general de que fué Juan de Muris que vivió en 1330 no es admisible, despues de la publicacion de varios documentos de música de los siglos 9.º y 10 hecha por el P. Kirker, y el P. Martini, en los cuales se ven ya lineadas figuras como aquellas. Las notas figuradas fueron entonces las mismas que se adoptaron para la música del canto fermo, que son en número de tres; á saber el paralelógramo para el tiempo largo, el cuadrado para el menos largo, y el romboide para el mas breve.

Hablando ahora de los accidentes diremos que, como la letra *B* llamada por nosotros *si*, se entonaba en el canto fermo de dos diferentes maneras; cuando ascendia un tono, como de *la* á *si* natural, la llamaron *beuadro* ó *bduro*, por la razon de que el pasar la voz por tres grados consecutivos de un tono, al que llamamos

por esta razon tritono, hacia la entonacion dura al oido; y vice versa, cuando de la solo se ascendia un semitono, siendo la entonacion mas dulce, la llamaron *bemol*. Se atribuye al espresado Muris la invencion del sostenido, pero creemos que es mas antiguo que él, mayormente cuando no trae su figura. Consistiendo el efecto del sostenido diatónico en la elevacion de la voz de un semitono, lo admite como simple sinónimo de semitono.

La etimologia de la palabra contrapunto descubre la antigüedad de las composiciones armónicas ó en consonancia. Llamóse contrapunto por el uso de notar en puntos puestos en las rayas el uno contra el otro las terceras, quintas, sextas, y otras consonancias del canto de muchas voces. Hemos demostrado ya, que sino fué Guido Aretino el autor de las rayas de las notas simples y figuradas, de las claves y de los accidentes y otros elementos de la nueva escritura musical; no obstante todos los escritores le dan la palma de inventor del solfeo para cuya enseñanza adoptó las seis primeras silabas del himno de S. Juan, *ut, re, mi, fa, sol, la*, con cuya invencion hizo Guido un servicio importante á la música facilitando la enseñanza del canto.

No obstante despues de la invencion de este solfeo se continuó el uso de las letras en la nomenclatura de los sonidos de la escala, y solamente se juntó la letra á la silaba correspondiente al solfeo y las de su 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>. Por ejemplo de A se hacia A, *la, mi, re*, compuesto de la letra A, de la silaba *La* y de sus 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> *mi* y *re* y así de los demas. La fama de Guido proviene de que, despues de la resurreccion del arte, recogió las

reglas de la música en un tratado que escribió, dividido en dos partes, una en prosa, y otra en verso, al que intituló *Micrólogo*; pero muchos niegan la existencia de semejante tratado, supuesto que nada habla de él el P. Martini que habia leído cuanto se habia escrito en su tiempo sobre la música, aun cuando Mazzachelli diga que habia un ejemplar en la libreria pública de Leiden. El español Pedro de Urena rebaja el mérito de Guido en una obra que publicó en Roma el año 1569 intitulada: *Arte nueva de música, inventada en el año 600 por San Gregorio, desconcertada en el año 1202 por Guido Aretino, y restituida á su primera perfeccion en el año 1520 por Fray Pedro de Urena*.

Durante el curso de tres siglos despues de Guido, y por falta de documentos históricos ó por el estado de incultura en que el arte continuó, la historia de las vicisitudes de la música se reduce á muy poca cosa. Lacerada la Italia con las sangrientas guerras entre el Sacerdocio y el Imperio, fueron estas un obstáculo á los progresos de la música. El Teatro no habia nacido todavia, pero la música eclesiástica no dejó de cultivarse en las principales ciudades de Italia, en que subsistia el canto fermo, y la escuela de mas nombrada fué la de los Frailes franciscanos, los cuales, por el entusiasmo con que se recibió su orden en toda la Italia, pudieron erigir en Asis, Roma, Bolonia, Milán, Padua y Venecia aquellos soberbios templos que todavia se admiran. A fin de atraer á los fieles á la Iglesia se aplicaron con el mayor fervor al estudio de la música, por cuyo motivo florecieron allí los mas insignes profesores, tanto en la teórica, como en la práctica, los cua-

les sostuvieron hasta nuestros dias el honor de la escuela franciscana.

Pero ¿qué música podia ser la de los siglos desde el 11 al 14? si se exceptua algun ejercicio sobre el *canto fermo*, todos los maestros de aquella época solo se limitaron á la composicion de alguna misa ó himno para cantarse en las festividades de alguna iglesia, y en esta ocasion solamente podian dar muestras de su saber, arreglando el canto en consonancia con un acompañamiento de órgano; pero nada podemos decir de esta clase de composiciones, porque no han llegado hasta nosotros. Dos son los himnos sagrados mas famosos de aquella época, á saber el *Dies iræ* parto del Franciscano Tomas Celano que vivió en 1300, y el *Stabat Mater* composicion de Jacobo de Todi, sobre los cuales nuestros clásicos compositores han dado en nuestros dias muestras de su ingenio, vistiéndoles con la túnica de la inmortalidad.

Si por falta de escritos poco se puede saber sobre la música eclesiástica de los tres primeros siglos despues del año de mil, mucho menos podremos saber de la música profana. Los profesores de este arte eran casi todos eclesiásticos, y solo estos tenian cuidado de guardar su música en los archivos; no obstante el pueblo tambien tendria su música, porque los hombres nunca han dejado de tenerla y usarla en sus reuniones y bailes rústicos y campestres. Muchos fueron los cantos populares que se usaron en los convites, en las bodas, en las vendimias, y otras ocasiones. Aun se puede leer en el Ateneo el titulo de algunas de estas canciones. El documento mas antiguo que nos ha quedado es una coleccion de ellas con nota, que se conservan manuscritas en París en

la Biblioteca Real. Contiene algunas canciones del famoso Castellano de *Coucy* que vivia en el siglo 12. Se ven tambien en el mismo cuaderno las del no menos célebre *Tebaldo de Champagna* Rey de Navarra, que floreció en el siglo 13, compuestas por Blanca esposa de San Luis. La música de estas canciones es una especie de *canto fermo*. Otro manuscrito hay que pertenece á la misma época en dicha Biblioteca. Es un cuaderno escrito á mediados del siglo 13 intitulado, *officium stultorum ad usum Metropoleos ac primatialis Ecclesie Sennonensis*. Encuéntrase en él la cancion del asno, que cantaba el pueblo en la misa de Navidad antes del *Deus in adjutorium*, que principiaba así—*Orientis partibus—Adventavit asinus—Pulcher et fortissimus—Sarcinis aptissimus*, etc.

Hemos hecho mencion de este documento, porque contribuye á dar alguna luz sobre la música profana de que estamos hablando. Antes de principiar la historia del siglo 15 no puedo dejar de recordar un músico célebre italiano á quien alaba mucho Gafurio, citado por Muratori, á saber *Marchetto* de Padua, que floreció á fines del siglo 12, y principios del siglo 13. Fué autor de un tratado de música intitulado: *Lucidarium in arte Musicae*, escrito con mas critica y doctrina de la que podia esperarse en aquellos siglos.

En todo el curso del siglo 15 no brilló en Italia la estrella de la música. Desventura fué para el arte que los Italianos se dejasen arrebatarse el cetro de la música que empuñaron los Belgas. Las composiciones de los maestros flamencos llenaron por un gran número de años á toda la Europa. Como nunca imaginaron que la música fuese un arte imitativo, su único

fin era sorprender con un contrapunto horriblemente artificioso, falto enteramente de la gracia de una agradable armonía. Incapaces de inventar la mas pequeña cantinela, sacaron todos sus caprichos de la entonación del *canto fermo*, el menos apto para sostener la unión de un canto á muchas voces. Esta peste pasó tambien hasta la Italia, pero el buen Papa Marcelo 2.º airado contra la música flamenca, que le parecia indigna de la magestad del Santuario, y atribuyendo á defecto del arte lo que era defecto de los artifices, iba á prohibir toda especie de música en las iglesias, cuando *Palestrina*, que estaba de cantor al servicio del Papa le hizo variar de propósito, haciéndole oír una misa que compuso en un estilo muy diferente de aquel que habia escitado la cólera del Papa. Esta misa que todavia se llama del Papa Marcelo, era la única que el Pontífice mandó cantar en S. Pedro. En 1516 se publicó en Roma por el impresor *Andres Antico* una colección de 15 misas compuestas por los mas famosos maestros flamencos del siglo anterior. Fué este el primero que imprimió música, segun se deduce de las siguientes palabras de la dedicatoria: *easque incisis in lineas tabulas notis (quod nullus ante me fecit) nova imprimendi ratione sociorum sumptibus excudi atque publicavi*. Estas misas estan escritas á cuatro partes separadas, cuya incómoda manera de escribir se vé aun en escritos de solfa de la primera mitad del siglo 17.

Otra prueba hay del ascendiente de los flamencos sobre los italianos en la música, y es que en todo el siglo 15 no se hace mención de ningún compositor italiano, cuando se citan con encomio los nombres de los maestros flamencos.

Los mas monstruosos partos de la escuela flamenca fueron la invención de los malaventurados cánones á la derecha, á la izquierda, el cojo, el cancrizante etc., que pueden parangonarse con los varios *acrósticos* ó á los *logógrafos*. Otra de las invenciones monstruosas fué la del *cánon enigmático*, llamado así por que en cada uno de ellos se permitia un movimiento, que debia servir de clave á los que debían ejecutarlo. Se sabe que el cánon es una composición de muchas voces que deben entrar una despues de otra al unisono á la 8.ª á la 3.ª ó á la 5.ª, así sin una declaración preliminar, y sin les respectivos signos de entrada no podia nadie adivinarlo de modo alguno. El sábio P. Martini, aunque trae algunos ejemplos de estos cánones nunca pudo adivinar su artificio.

Hablaremos ahora de los famosos *Giulleri* de la edad media y de la espúrea música de los *trobadores provenzales*, que iban á las cortes de los Príncipes para alegrar los convites, las bodas etc. con sus canciones toscas y groseras; y de los *ludi de la passione*, que se representaban en un teatro hecho de tablas en las Iglesias por Sacerdotes disfrazados de varias maneras, cuyo desorden prohibieron los sumos Pontífices. Como algunos escritores pretenden que de aquellas burlescas representaciones naciera el actual drama musical, no he querido hablar de ellas hasta esta época, en que se vió el primer embrión de este género de representaciones. Este fué el *Orfeo* de Policiano, que se representó en Mantua, instancia del Cardenal Gonzaga. Policiano, versado en la literatura griega, quiso probar el transportar á la escena italiana las composiciones dramáticas de los Griegos. Escogió el

argumento en la fábula de Orfeo. No se sabe el compositor de esta música, pero si, que se cantó por un tal *messer Braccio Ugolini*. En el siguiente siglo encontró imitadores la invención de Policiano, y se esforzaron á llevarla á un grado mayor de perfección, pero no se le puede quitar á aquel la gloria de la invención, que tanto ha contribuido á la perfección de la música moderna. A los cantos *carnavalescos* inventados por *Lorenzo de Medicis* en Forencia fuimos deudores del incremento que tomó la música en aquel siglo. Estos cantares se hacian en los caminos públicos por comparsas alegres de paisanos, que se esforzaron en superarse unos á otros con la gracia de la invención. Este uso se mantuvo en Florencia por mas de un siglo, de forma que *Lasca* pudo hacer de aquellas canciones dos gruesos volúmenes, que publicó en 1594. Se sabe tambien, que se cantaban al son de varios instrumentos, pero no ha llegado á nosotros el nombre de los músicos que las pusieron en nota.

Al fin de este siglo todas las cortes italianas se apresuraron á promover los estudios musicales. Los Médicis, los Gonzagas, los Escaligeros atrajeron á si los mejores artistas y profesores por medio de premios. Los nuevos Príncipes, que salieron de las ruinas en que habia quedado la Italia despues de tantas guerras, tomaron el partido de divertir con espectáculos á los pueblos para hacerles olvidar su libertad perdida, y los azarosos sucesos pasados. *Luis Sforza* instituyó en Milan una escuela de música, á cuya cabeza puso á *Gafurco*, organista de la Catedral. En Ferrara se promovió el ejercicio de la música con la liberalidad de los Prin-

cipes de la Casa de Este, y los maestros flamencos encontraron en su corte su primer nido.

He aqui todo cuanto hemos podido recoger de interesante sobre la historia de la música del siglo 15.

No con mejores auspicios fué caminando en el siglo 16. Muchos escritores teóricos y prácticos hubo en este siglo, entre los cuales brillaron *Zarlino*, el español *Salinas*, *Vicente Galilei*, padre del gran Galileo, *Doni* y *Mei* florentinos, *Botrigari* de Bolonia y *Andres Vicentino*, pero escepto algunos preceptos verdaderamente aureos esparcidos en las obras de *Galilei* y *Doni*, en los que mostraron cuanto sentian en este arte, poco se puede aprender en sus tratados. Tabajaron mucho para conocer la música antigua, y para averiguar cuales eran las escalas que servian para el modo *Frigio*, *Dórico*, y *Jónico*, pero cuando componian sus misas tenian que acogerse á los tonos de *ut*, de *sol*, ó de *re*; finalmente, despues de haberse devanado los sesos para comprender la naturaleza de los géneros *diatónico*, *cromático* y *enarmónico*, se vieron obligados á componer en el diatónico toda su vida. A mediados de este siglo cesó afortunadamente para los músicos la moda de aquellas vanas investigaciones.

Tampoco fué afortunado este siglo en la práctica del arte, pues si se esceptua *Palestrina*, á quien la naturaleza concedió un ingenio creador, no se le encontrará segundo entre tantos escritores que hubo en su tiempo. Dos cosas hubo en el siglo 16 notables en la perfección musical: 4.ª el carácter del estilo de *Palestrina*, y la invención del recitado melodramático, atribuido á *Jacobo Peri* florentino.

*Palestrina* hizo en la música flamenca lo que Virgilio en los versos de



Enio: separó el oro de la escoria, conoció el partido que podía sacarse del estilo *fugado*, y le dió una forma mas lógica, fijando primeramente el *motivo* y el *contramotivo*, distinguiendo simétricamente las partes de la composición, y haciendo proceder el desenlace, del enlace de las modulaciones con una regularidad y pureza de acordes maravillosa. La fuga se deriva del principio de la *imitación*, y lejos de merecer que sea considerada como una invención digna de los siglos bárbaros, en manos de una persona hábil puede ser uno de los instrumentos mas eficaces de la espresion musical. El *misere* de *Palestrina*, los *Madrigales* de *Lucas Marenzio*, y del *Principe de Venosa*, los salmos de *Marcello*, las composiciones sagradas y profanas de *Pargolese*, de *Durante*, de *Galluppi*, de *Hasse*, de *Jomelli*, algunos recientes duetos y tercetos dramáticos de *Piccini*, y algunos finales de ópera bufa de *Paesello* deben la mayor parte de su efecto á la aplicacion juiciosa de la *fuga*. *Palestrina* fué el primero que se separó de la rutina del *canto fermo*, y con sola su imaginacion, creó los motivos mas originales, y mas propios para espresar la poesia de David. En la música concertante de *Palestrina* cada parte llena su oficio respectivo. El bajo, que forma la parte del edificio, llevó por la primera vez aquella marcha sabia y regular por la cual se individualiza la calidad de cada cadencia, y se determina con precision los *conceptos melódicos*. Las *modulaciones*, los *pasos*, las *consonancias* y las *disonancias* van regidas por el principio esencial de la *unidad* con la *variedad*: en fin ha sido el creador de un nuevo lenguaje musical.

Las composiciones de *Palestrina*, que parecian anunciar largos dias lu-

minosos para el arte, no fueron sino destellos fugaces, que iluminaron breves momentos, pues el mal genio de la música flamenca armado de *números*, y de proporciones geométricas, continuó á prevalecer en las capillas y catedrales. Pero al fin de este siglo vino en socorro de la música para levantarla de su abatimiento y mal gusto una reunion de caballeros toscanos eruditos, que con ardor emprendieron el cultivo de la música. La academia se reunia en casa de *Juan Bardi* conde del Vernio, y eran miembros de ella los principales profesores de entonces, á saber: *Mei*, *Galilei*, *Doni*, *Corzi*, *Strozzi*, *Julio Caccini*, y *Jacobo Peri*.

El primer fruto de sus reuniones fué la publicacion del *Diálogo* sobre la música antigua y moderna, escrita por Galilei padre del gran Galileo en Florencia en 1584. El tratado de los *géneros* y de los *modos* de *Doni*. El aureo discurso del mismo sobre la perfeccion de la melodia; y el tratado de *Modis* de *Mei*. Vino pues el arte á hablar en un lenguaje claro é inteligible, y lo mas apreciable de todo, las reflexiones sobre las verdaderas máximas de la imitación musical.

El primer ensayo práctico de sus doctas producciones fué la representacion de *Dafne*, escrita por *Ranuccini*, puesta en música por *Peri*, y ejecutada en casa de *Corsi* en el año 1597. Escribió despues el mismo *Ranuccini* la ópera *Euridice*, llamada entonces el tipo del melodrama moderno. Representóse en Florencia en 1600 con motivo de las bodas de Maria de Medicis con el Rey Cristianisimo. De ella unos hacen autor de la música á *Caccini*, deduciéndolo de lo que el mismo dice en la dedicatoria al Conde del Vernio sobre las reglas que ob-

servó en el recitado, el cual dice: *Viendo que tal música y tales músicos no daban otro gusto que el que podia dar la armonia al oido solo, porque no podian mover al entendimiento sin la inteligencia de la palabra, me vino al pensamiento el introducir una especie de música, con la cual se pudiese casi hablar en armonia, usando en ella un cierto noble desden en la sprezzatura del canto, pasando por algunas faltas, pero teniendo firme la cuerda del bajo.* Hé aqui que *Caccini* esplica claramente los verdaderos principios del estilo del recitado. Pero los que han visto aquella composicion dicen que no los observó mucho.

Dos hechos sucedieron en el siglo 16 que contribuyeron á perfeccionar la música: la creacion de Teatros estables, destinados á las representaciones melodramáticas, y la introduccion de los castrados en la escena. La mayor parte de los escritores didácticos de 1600 conocieron que no debian ocuparse de la música antigua, y que debian dedicar toda su atencion á la música moderna.

En los tratados teóricos y prácticos de *Angleria*, *Bonancini*, *Branchieri*, *Teco*, *Fux*, *Frezzi*, *Gasparini*, etc. se vieron esplicados por la primera vez los principios de la armonia, y las reglas de la composicion con el *Diccionario práctico* del arte. No diré que todos sus principios fueran fundados sobre la justa nocion del *bajo fundamental*, la cual ha estado bastante confusa en las obras de los mas insignes teóricos, como fueron un *Eulero*, un *Rameau*, un *D'Alambert*, y no se fijó claramente dicha nocion de los verdaderos principios de la armonia, sino en estos últimos tiempos, gracias al tratado aureo de la *signatura numerica musical* de *Sabbadini*. Otra reconvention se les podria hacer, y es el ser

demasiado profundos en los pretendidos misterios del contrapunto, al que dieron el nombre de florido, pero á lo menos pueden aprenderse con él todas las reglas *gramaticales* del lenguaje musical, y los principios mas claros y seguros para aprender á formar todo género de composiciones.

Hablaremos en otro lugar de las célebres escuelas de música fundadas en este tiempo en Nápoles, Roma, Florencia, Bolonia, Milan, Venecia y de la admirable conformidad de máximas y métodos ingeniosos con que se regulaban para la enseñanza de la composicion y del canto. Hubo en este tiempo tambien una revolucion en el empleo del instrumental. Examinando las partituras musicales desde 1500, se vé que todos los acompañamientos de la orquesta consistian en instrumentos de teclas, en el arpa, laud, y guitarra; y cuando mas se le unian las violas, los pifanos, los clarines, y la corneta. De algunas palabras de *Caccini* se puede deducir, que la orquesta no tenia sitio señalado, y que se colocaba en semicírculo en el proscenio. Para reforzar la espresion del canto se necesitaba un instrumento, que á una grande estension tuviera la calidad de voz fuerte, flexible, penetrante y armoniosa. Este instrumento no podia ser sino el *violín*. Este instrumento, en manos de *Angelo Corelli*, vino á ser el mas importante de la orquesta cuando antes habia sido despreciado por su aspereza y rechido.

Hemos dicho que la institucion de las representaciones *melodramáticas* contribuyó á la perfeccion de la música, y mucho mas cuando se construyeron teatros dedicados esclusivamente á la *ópera musical*, y que esta diversion llegó á ser el espectáculo favorito de las naciones. Entonces fué, que cuantos

en Italia tenían alguna feliz disposición para la música, se aplicaron á aprender un arte, del cual esperaban sacar medios de una subsistencia honrada. Mas como el talento de las artes imitativas es concedido á pocos, entre tantos malos y medianos compositores, cantores, tocadores y poetas que pulularon en toda la Italia pudieron sobresalir un *Marcelo*, un *Pergolese* un *Galuppi*, un *Bernachi*, un *Farinelli*, un *Tartini* y un *Metastasio*.

Diremos además que como los dramas del siglo anterior se representaban en salas privadas, en donde no intervenían sino los caballeros de la corte y otros personajes convidados, por corto que fuese el mérito de los cantores y de la composición, siempre se les daba aplauso; pero cuando el pueblo pagó su entrada al teatro, adquirió el derecho de manifestar su aprobación ó disgusto, y entonces los aplausos animaron al mérito, y los silvidos castigaron la ignorancia ó la presunción. De esta manera fué creciendo la emulación y dió impulso á perfeccionar diariamente todas las partes que componían el espectáculo *dramático-musical*. La diaria experiencia del efecto que producían sus dramas en la representación enseñó á los poetas las reglas de este género de poemas. El estilo del *recitado* que en 1500 era afectado, y demasiado lírico fué mas variado y mas acomodado al diálogo de la escena. Las *arias*, parte mas interesante del melodrama, tomaron un carácter propio con mas *variedad*, *rítmico*, y *armonía* que antes, y con la diversidad de los metros, con la juiciosa colocación de los acentos, con la elección de palabras sonoras, armoniosas y abundantes de vocales fueron mas aptas para caracterizar el ímpetu de la pasión llevada á su col-

mo, que es en lo que consiste la belleza de la *aria*. Desaparecieron las combinaciones armónicas llenas de contrapunto, los enlaces de las partes complicados y faltos de espresion. Conociéron que el canto dramático debe esforzarse á imitar los tonos y los acentos de la voz humana, agitada de diferentes pasiones; en fin la imitación de la naturaleza, y la espresion de los afectos sin lo cual la música no es mas que ruido.

El primer teatro que se vió en Italia fué en Parma en la casa de *Farnesio* el año 1618. Á mediados de 1600 se levantó en Venecia, en el terreno en que estaba la casa del famoso *Marcó Polo*, el antiquísimo teatro de San Juan Crisóstomo, destinado desde un principio a las óperas musicales. En 1670 se construyó otro antiquísimo en Fano, y á ejemplo de estos se fueron levantando otros, de manera que, á fines del siglo, las principales poblaciones podían gozar ya del espectáculo *dramático musical*.

La 2.<sup>a</sup> causa que hemos dicho haber contribuido á perfeccionar la música fué la introducción en la escena de los *castrati*, pero parece que antes del siglo 17 no se pensó en valerse de las voces de estos *neutros* de la especie humana. Si se empezaron á usarse en las capillas ó en los teatros, y cual fué la ciudad de Italia que principió á valerse de ellos, no se sabe á punto fijo, pero lo que es cierto, que la invención de los *castrados* fué la época mas luminosa del canto italiano. En efecto en un tiempo en que las mujeres no salían á cantar al teatro, no había otro medio que los *castrados* para suplir á una voz aguda, necesaria para completar los acordes de la armonía.

En este siglo se cultivaron poco

los instrumentos de viento, porque ningún uso se hacia en las orquestas teatrales. Véanse las partituras de *Scarlatti*, *Vinci*, *Feo*, *Sarri*, *Leo*, *Pergolese*, etc. en las cuales todos los acompañamientos están compuestos de solo instrumentos de arco. La escuela de *Corelli*, y la dificultad de poder encontrar profesores que siguieran sus huellas, impidió el que se hiciese de dicho instrumento un uso completo, hasta que *Tartini* perfeccionó la práctica de él, y por lo mismo tampoco se sacaba un gran partido.

En la composición se hicieron mayores adelantos, principalmente en las composiciones eclesiásticas. Entre las varias especies de música profana, había una llevada en 1600 á tal punto de perfección que no llegaron *Porpora*, *Lotti*, *Marcelo* y otros insignes compositores del siguiente siglo. Hablo de la música *madrigalesca* ó de Cámara, género enteramente perdido en el día, al cual sucedieron los *nocturnos*, los *romances*, las *canciones* para arpa y guitarra etc. compuestas todas con el mismo color, con los mismos proverbios amorosos, vestidos de notas recogidas en el establo de la melodía mas baja. Hubo infinitos escritores de música *madrigalesca*, de los cuales solo cuatro merecen ser citados, como cabezas de la escuela de este género, á saber: *Claudio Monteverde*, Maestro de capilla de S. Marcos de Venecia, *Lucas Marenzio*; el *Baron de Astorga* y el *Príncipe de Venosa* ambos sicilianos. Cada uno de estos desplegó su propio carácter en las composiciones, pero estaba reservado á D. Carlos Gesualdo Príncipe de Venosa, (pais natal de Horacio) el llegar á la perfección de la música *madrigalesca*. Todas las bellezas admiradas en los demas escritores se reunieron bajo la pluma de Ve-

nosa. Entre otros elogios que se le pueden dar basta decir, que sus *madrigales* han servido de ejemplo para las composiciones de *Marcelo*.

Fáltannos documentos de la música teatral del siglo 17, y por lo mismo no puede decirse mucho sobre ella, y lo poco que se vé es solo un estilo lánguido, bajo, y falto de verdad y espresion teatral. Conviene reflexionar que la distinción de los *géneros*, en la música, que es el primer elemento del estilo, no se había introducido en la italiana. La creación del verdadero estilo dramático ha sido obra de los clásicos de la primera mitad del siglo 1700, y así se vé, que solo los maestros de capilla escribieron para el teatro. Pero lo que mas brilló fué la música de Iglesia, que llegó á tal estado de perfección que no la tuvo mayor en el siguiente siglo. Quizá se puede condenar en estos escritores un esfuerzo demasiado estudiado del contrapunto, especialmente en sus fugas concertadas á cuatro coros y á 32 partes reales. En esto pagaron tributo á la moda reinante, que exigía de los compositores estos arranques, pero compensaron esta ligera falta con inmensas bellezas de armonía, de gusto y de espresion.

Entre los compositores originales de este siglo merece particular mención *Frescobaldi* de Ferrara, y *Mercella* inventor de los conciertos instrumentales á solo. En este siglo atribuyen algunos escritores á *Viadana* Maestro de Capilla de la Catedral de Mantua la invención del *bajo continuo*, pero en los papeles de música del siglo 1500 y especialmente en el *Euridice*, y los *madrigales* de *Caccini* se ven compuestos con acompañamiento de *bajo continuo*.

Llegado hemos á la primera mitad del siglo 18 siglo de oro de la mú-

sica Italiana. En este tiempo apareció un Metastasio, que con su divina musa inspiró tantos hermosos conceptos; y *Apostolo Zeno*, los cuales dieron al melodrama serio toda la majestad y dulzura que le corresponde, acercándose á la perfección, en Nápoles y en Venecia algunos esforzados potas hicieron el mismo servicio á la comedia en música. Tulio napolitano escribió la *Serva Padrona*, que puso en música *Pergolesé*, y se reputa por un perfecto modelo de ópera buffa. Vino después *Lorenzi*, escritor de varios graciosos dramas, entre los que se distinguen *fra i due litiganti*, *il terzo gode*, música de *Sarti*; el ídolo *Cinese* de *Buranello* y la *Petra simpática* de *Palma*. Compareció al propio tiempo el *Don Chisciotte* de *Apostolo Zeno*, *il Socrate imaginario* de *Galiani*; la *buona figliuola*, *il filosofo de Campagna*, *il mondo de la luna* y otros dramas bufos de *Goldoni*.

No tardaron los compositores á corresponder á los esfuerzos poéticos. Las semillas esparcidas por *Metastasio* encontraron el terreno tan bien dispuesto que de pronto nacieron frutos de la nueva era musical. Aparecieron en Nápoles un *Scarlatti*, un *Vinci*, un *Leo*, los cuales crearon las leyes melódicas, y los acompañamientos de la aria dramática; un *Logroscino*, que presentó el primer modelo del estilo bufo musical; un *Pórpura* que reunió la última perfección en la prosodia y modulacion patética del recitado; un *Durante*, que acompañando la unidad del motivo con la continua variedad de las modulaciones, ofrece la perfecta idea del dueto, y finalmente un *Pergolesé*, que enriqueció, de mil maneras originales y sublimes, el lenguaje musical, despojándole de la antigua groseria; y encontrando

nuevos caminos para penetrar en el corazón humano, y despertar todas las pasiones de que puede ser capaz. En el mismo tiempo del extremo opuesto de la Italia salió aquel inmenso gigante un *Benedicto Marcello*, en cuyas manos se oyó resonar el arpa de David con aquellos acentos, unas veces tiernos y piadosos, otras veces magestuosos y terribles, que elevan la mente al cielo, á adorar la grandeza del Criador, mientras en una humilde isla del mismo país crecía un *Galuppi*, llamado el *Buranello*, genio fecundo y universal, que supo adornar la música teatral con mil bellezas nuevas, difundiendo tesoros de gusto, de sensibilidad y de imaginacion en cada género, en cada estilo. Detrás de estos genios luminosos aparecieron una infinidad de excelentes maestros entre los cuales descuellan *Jomelli*, *Hasse*, *Gluck*, de *Maró*, *Sacchini*, *Piccini*, *Traietta*, *Auffossi*, *Sarti*, *Gudehmi*, *Cimarosa*, y el inmortal *Paesiello*.

El instinto filosófico les enseñó á dividir todos los afectos humanos en débiles, y en vehementes. Colocaron entre los primeros el miedo, la tristeza, la languidez etc. y entre los segundos la alegría, la cólera, y el atrevimiento, porque nuestra pronunciacion es *tarda* y *lánguida* en los afectos débiles, y *fuerte* y *veloz* en los vehementes. Estudiaron con la diversa cualidad de los tonos y de los movimientos rítmicos los efectos que produce en nosotros cada una de estas dos especies de afectos; siendo la voz del hombre *grave*, la emplearon para espresar los atributos de la *magestad* de la *firmeza* y del *valor*, y la de la muger, siendo mas aguda, la hicieron servir para espresar la *gracia*, el *cariño* y la *voluptuosidad*. Adoptaron tambien el *compas par* para la espresion de la *tranquilidad* y de la

firmeza etc. el *compas impar* para los movimientos desordenados de la *ira*, de la *alegria* etc. Las ligaduras para espresar la *tenacidad*, la *obstinacion* etc. los sincopes para espresar el *llanto*, la *afliccion*, y la *palpitacion*; discurriendo de esta manera sobre todos los sentimientos del ánimo, y todos los movimientos correspondientes del cuerpo.

Aplicando estos principios á las partes constitutivas del melodrama, pusieron en primer lugar el mayor cuidado en el estilo del recitado, que cincuenta años antes, tan solo estaba bosquejado, estudiando por medio de una entonacion sencilla á hacer mas sensibles los acentos naturales de la voz parlante, y hacer resaltar mejor la cantidad de las sílabas y de los pies. Á la invencion del recitado parlante juntaron la del recitado obligado, que debemos á *Vinci*. Este, que habia estudiado la *estética* (es un término nuevo que designa la filosofia de las bellas artes, ó la ciencia que enseña á deducir de la naturaleza, del gusto la teoria general y las reglas fundamentales de las bellas artes; ó tambien es la ciencia del sentimiento) en la escuela de la naturaleza, conoció, que cuando estábamos poseidos del ímpetu de la pasion, sentiamos levantarse en el corazón un tumulto de afectos, que en vano nos esforzariamos á espresarlos con las palabras. Hizo pues que la orquesta fuese en este caso intérprete de los sentimientos del ánimo, y presentase el retrato de nuestras perturbaciones interiores.

Hemos visto á que punto de perfección el aria dramática se elevó en la mano de *Zeno* y de *Metastasio*, pero faltaba lo mas importante, que era la música con la poesia. Los legisladores del arte conocieron que uno es el afecto dominante de una obra poé-

tica, y uno debe ser el *concepto melódico*, destinado á espresarlo. Pero esto no podia bastar al efecto de la música, y convenia encontrar el modo de amalgamar las frases poéticas con las musicales, y dar, por medio del canto, la mayor analogia y desarrollo al sentido de las palabras: obtuvieron su intento con la *repeticion* de las mismas. Algunos preceptores de *estética* modernos pretendieron haber descubierto en las repeticiones una de las mayores imperfecciones de la música moderna, pero si hubieran estudiado los signos exteriores, en que el hombre manifiesta sus internas afecciones habrian conocido, que la repeticion de las mismas palabras es uno de los caracteres mas obvios del lenguaje de la pasion. Por lo tanto el mecanismo de la aria dramática, tal como la establecieron *Vinci*, *Scarlatti*, *Leo*, y *Pergolesé* ha sido, y será siempre el *canon* del arte para todos los compositores.

Bajo los mismos principios se gobiernan los *Duos* y piezas concertantes de muchas voces, aunque se encuentra la dificultad de espresar á veces en ellos pasiones contrarias. Convenia pues desatar el problema de poder acordar entre si la *unidad* de toda la composicion con la diversidad inevitable de la canturia.

Pero de nada servirian los esfuerzos de tan insignes compositores si la otra parte de la música, á saber la ejecucion del *canto*, no se hubiera perfeccionado, y no se hubiera dedicado á imitar la verdadera naturaleza del sentimiento. Para acudir á esta perfección nacieron en las ciudades principales de Italia en este tiempo los fundadores de la bella escuela de canto. Se citan aun con encomio los nombres de un *Scarlatti*, de un *Leo*, de

un Greco napolitano, y otros muchos maestros célebres de aquella edad, que fueron los que mas impulso dieron á la perfeccion. Véamos que método y doctrina siguieron.

El primer fundamento de este estudio eran las lecciones de las dos escala *diatónica* y *cromática*, en las cuales se ejercitaban los discipulos por mucho tiempo á ascender y descender de *grado* desde los sonidos mas graves, á los mas agudos, y á entonar con rigurosa exactitud todos los intervalos del *tono* y *semitono*. Cuando habian conseguido con este ejercicio que la voz hubiera adquirido *entonacion*, *igualdad*, y *equilibrio* entre la voz de pecho y la de cabeza, y la *fuerza* y *redondez* necesaria, se pasaba al ejercicio del *solfeo*. Estos perfectos ejemplos de la mas pura melodía y de la mas noble y elegante modulacion, se compusieron para el uso de las escuelas por *Durante*, *Leo*, *Hasse*, *Martin*, que supieron reunir las flores de toda la elegancia, y todos los adornos mas propios para cada género de canto. Principiando por las canturias mas sencillas, y por los saltos mas fáciles se llegaba gradualmente hasta las mayores dificultades del arte, amaestrando á los discipulos á *fermare*, *rimforzare*, *smorzare*, *flare*, *vibrare*, *racogliere* la voz, á tomar imperceptiblemente aliento para *ammorbidire*, los pasos de un tono á otro como *enarmónico*, á tener abierta con gracia la boca, primer elemento de la buena pronunciacion, sin lo cual las palabras, reflejando de la valla de los dientes, vuelven á la garganta del cantor, y parece el canto semejante al gorjeo de canarios y ruiseñores. El primer oficio del cantor es mover los afectos, y no podrá conseguirlo sino pronuncia las palabras de un modo que el auditorio las oiga.

Un *Facinelli*, un *Egiselli*, un *Caffarelli*, un *Marchesi*, un *Pachieroti*, aunque cargados de los aplausos obtenidos en todos los teatros, no dejaban pasar ningun dia sin hacer un ejercicio sobre estas escalas y solfeos.

Si se quiere tener una idea del método de estudiar el canto que se usaba en aquel tiempo, véase lo que dice Angelini: «Las escuelas de Roma obligaban á los discipulos á emplear cada dia una hora en cantar cosas difíciles, que se sabia por experiencia cuales eran; otra hora en el ejercicio del *trino*; otra en los pasos, otra en el estudio de la literatura; otra en los ejercicios, y amaestramientos del canto, bajo la direccion del maestro, delante de un espejo para acostumbrarse á no hacer movimiento alguno inconveniente, en los carrillos, en la frente, en la boca ni en la cara en general. En esto empleaban toda la mañana. Despues de medio dia se empleaba media hora en la teórica; otro en recibir ó poner por obra las lecciones de contrapunto que se les daba, otra en el estudio de las letras, y el resto del dia en los ejercicios del piano, en la composicion de algun salmo, motete, cancioncita ú otra especie de canturia, segun su propio genio. Estos eran los ejercicios diarios y nunca salian los discipulos fuera de casa. Los ejercicios fuera de ella eran por lo regular ir á cantar, y oír las respuestas de un eco fuera de la puerta. Angélica hácia el monte Mario, para juzgarse así mismos; ir á cantar á todas las funciones de música que se hacian en las iglesias de Roma, y observar los estilos de canto de tantos insignes cantores como florecian en el Pontificado de Urbano 8.º; ejercitarse y dar razon de ellas al maestro,

cuando volvía á casa, el cual después, para imprimirlo mejor en la mente de los discipulos hacia las necesarias advertencias.» (Pág. 170) ¿Qué dirán los modernos cantores cuando lean en la insigne obra del canto figurado compuesta por *Mancini* que en la antigua escuela se usaba entretenerse muchos meses en la leccion del *paso* de la cuerda de *pecho* á la de *cabeza*, y se empleaban seis meses enteros en la leccion del *trino*?

Pasada la mitad del siglo 18, la naturaleza, después de una creacion abundante de extraordinarios ingenios, pareció estar cansada, y aun que salieron de vez en cuando tal cual compositor y cantor, fueron plantas que solo daban muestras de los últimos destellos de una moribunda vegetacion.

Aunque en este siglo hubo no pocos escritores teóricos y prácticos de composicion, mas han servido para aumentar el catálogo, que á mejorar la enseñanza. *Tartini* ocupa el primer lugar entre los escritores teóricos, pero su estilo es tan confuso y embrollado, que nadie puede soportar la lectura. Véase para enterarse de su sistema el Diccionario de Música de Rousseau. *Paolucci* fué autor de un libro sobre el arte práctico del contrapunto, en el que siguiendo el método de los preceptores de retórica y poesia, publicó una serie de ejemplos clásicos de diferentes géneros de composicion acompañados de notas instructivas. Este método es preferible á tanto farrago de preceptos áridos, que solo sirven de embrollar el entendimiento de los discipulos. Para la enseñanza del *canto figurado* escribió *Mancini* una obra áurea, que por si sola sería bastante para formar maestros en este arte. Faltaba una obra clásica á la música, y la publicó el P. *Sabbatini* Maes-

tro de Capilla de los SS. Apóstoles en Roma con el título: *Vera idea delle musicali numeriche segnature*; compuso el primer tratado de *armonia práctica*, en la cual los principios de esta ciencia están apoyados en la verdadera nocion del bajo fundamental. Demuestra hasta la evidencia que no hay mas que una armonía, esto es, el acorde perfecto de 3.º 5.º y 8.º; que todos los demas acordes son todos simples destrucciones ó invenciones del espresado acorde directo fundamental; que las disonancias no forman parte del sistema armónico, siendo sonidos accidentales, ó meros retardos de algunos de los sonidos del acorde perfecto, de los cuales deben salir y volver inmediatamente. En suma redujo la ciencia hasta su tiempo misteriosa del contrapunto, á principios tan pocos y claros, que cualquiera de mediano talento puede comprenderla. También escribieron obras filosóficas los célebres *Algarotti*, *Planelli*, *Paoli*, *Colle*, *Signerelli*, *Arteaga* etc. que como son conocidas, puede cada uno consultarlas.

En este tiempo se hicieron también notables mejoras en el acompañamiento de la orquesta, y en esto llevaron mucha ventaja á los antiguos, pues en su *instrumentacion* faltaba variedad y espresion, y en especial tenia el defecto de hacer tocar al violin al unisono con la parte cantante. Los instrumentos de viento jugaban poco en los antiguos, y se servian tan solo de la flauta y de la corneta.

Siendo una sola la naturaleza de los sonidos que se firman, tanto por los órganos naturales de la voz, como por los artificiales de los instrumentos, por consiguiente el *canto* y el sonido de estos deben acompañarse y sostenerse mutuamente, no debiendo los compositores ofender las leyes de la

conveniencia, arbitra y legisladora suprema de todas las artes imitativas. Dije de la conveniencia, porque á ella sola pertenece señalar el lugar y los respectivos empleos de todas las partes constitutivas de la música, ninguna de las cuales debe usurpar los derechos de la otra, sino adelantar todas con igualdad á la imitación de la naturaleza.

Terminaremos la pintura del estado de la música italiana de este siglo, haciendo conmemoracion de los cuatro seminarios de muchachas que existian en Venecia llamadas de los de *mendicanti*, de los *Incurabili*, *Ospedaleto*, y de la *Pietà*. En cada uno de estos establecimientos se recogian un considerable número de muchachas pobres, que se ejercitaban en el canto, y en tocar varios instrumentos. El empleo de Maestro de aquellos *conseruatorios* era ambicionado de los mejores compositores, y se cuentan en el número los nombres de *Caldara*, *Gasparini*, *Buranello*, *Hasse*, *Traietta*, *Sarti*, *Sacchini*, *Aufossi*, *Bertroni*, etc. Tenian por obligacion componer algunos oratorios ó melodramas en lengua latina, los cuales eran ejecutados, tanto en las voces como en los instrumentos por las referidas muchachas, pero la revolucion, que socabó hasta los cimientos el edificio de la sociedad civil, arruinó estos establecimientos, y queda cerrada para siempre esta fuente agradable para los aficionados al arte musical.

Vamos ahora á bosquejar lo que fué la música italiana, alemana y francesa desde la mitad del siglo 18, porque hubo maestros de estas tres naciones, que rivalizaron mutuamente en varias composiciones, siguiendo la narracion que hace de ella el historiador Cesar Cantu en la historia que escribió de los cien años.

Los franceses, dice, se separaron del sistema de Rameau para seguir la fácil y graciosa simplicidad, enseñada por el intermedio de Juan Jacobo Rousseau, el cual sostenia con Grim no existir ninguna otra música buena á no ser la italiana, ni un maestro superior á Pergolese. El italiano Duni, y despues Philidor, compusieron entrambos óperas cómicas, y el francés Monsigny tuvo bastante habilidad para hacer olvidar enteramente la pesada música francesa: completó mas adelante esta revolucion Andrés Gretry (1741-1803). Este, natural de Lieja, á los cuatro años manifestó su sensibilidad para el ritmo musical, y habiendose prendado de la composicion italiana de una ópera de Pergolese, se separó de los métodos mezquinos de las escuelas de su patria, y con una comitiva entre alegre y estravagante, cuyas aventuras nos describen sus *memorias*, llegó á Italia. Sus bellezas fueron, dice el mismo, las que me dieron la primera leccion de música que recibí; y el canto de las hermosas milanesas djó la memoria de un eco eterno en mi alma. Otro tanto efecto, y aun mas le produjeron las colinas de Roma, sus Iglesias y sus palacios. Dedicóse primero á la música religiosa, que se despojaba de las profanidades por especial cuidado de Clemente XIII; pero aplicándose mas adelante á la teatral, sintió su propio poder. Habiendo superado despues aquellas primeras amarguras, reservadas en Paris á quien se presenta para proporcionarse gloria, fué ensalzado hasta las nubes; y en cuarenta y cuatro óperas vino á ser el creador de una música francesa, amable, alegre, ó ingénuo, como aquella sociedad. Buscó el sentimiento mas que el estrépito, mas bien la gracia que la fuerza, y la inspiracion con preferen-

cia á la ciencia. Decia: «quiero cometer faltas, pero la armonia no perderá nada en ello.»

Mientras en la ópera cómica se reformaba la música, en la séria persistian los partidarios de la música francesa, y duraron hasta que se presentó Cristobal Gluck. Este, hermanando la profunda ciencia armónica de los alemanes con la melodiosa inspiracion de los italianos y el racionalismo francés, obtuvo las combinaciones armoniosas, la melodia, la oportuna expresion, y creó la verdad musical y dramática en su *Orfeo* representado en Viena por los años de 1774; la *Armida*, el *Alcestes* y las dos *Ifigenias* patentizaron hasta donde puede llegar un genio culminante para la música. Gluck se apoya completamente en la severa expresion dramática, componiendo sonidos medidos con armonias expresivas, con vaivenes de una á otra frase, y reusando las dulces pausas de la cadencia natural; por lo que carece de los giros largos y simétricos, de las ondulaciones propias del canto, y de los pasajes improvisados de nuestros maestros. La proteccion de Maria Antonieta le auxilió, pero sus muchos contradictores hicieron venir á Paris á Nicolás Piccini de Bari, el cual en la *Zenobia* de Metastasio sobrepujó á todos sus contemporáneos. Introdujo muchas novedades como fueron los semitonos en lo patético, mas arte en los conciertos, y los instrumentos de viento en las orquestas. En las óperas bufas substituyó á los recitados (*música de note e parole*) la expresion graciosa y la armonia. Habia ya puesto en escena cien óperas cuando llegó á Francia, en donde se formó luego la faccion de los *Piccinistas*, los cuales se valieron de las bellezas artísticas de su jefe para combatir la

verdad músico-dramática en nombre de la melodia pura. Decia que consistia en eso la música, y que se subvertiria si se viese obligada á seguir las frivolidades de los poetas: los partidarios de Gluck sostenian por el contrario, que la verdad de la expresion es inseparable del verdadero bello dramático, en el cual deben asirse de la mano música y poesia.

Músicos iliteratos, y sabios que ignoran este arte, la multitud ociosa y los filósofos regañones bajaron fervorosos á la arena con esta cuestion. Pero entre extrañas charlatanerias brotó algo de verdadero; sin embargo no se llegó á comprender, que la rigurosa expresion de cada silaba no puede lógicamente producir en la música sino los recitados, al paso que la melodia no es mas que un medio de halagar los oidos sin motivo alguno. Pero existe un punto de union cuando la melodia, sin declararse esclava de cada silaba, coge sin embargo el sentimiento del actor, é imita su expresion en aquel sobrante que está concedido por medio del arte.

Mehul de las Ardenas, entusiasta de Gluck, comprendió por el instinto de la armonia elegante y pura, mas bien que por fuertes estudios, que era menester aprovechar algunas formas italianas; y fué el primero en dar un ensayo en la ópera cómica *Eufrosino* con piezas sueltas, con orquesta esmerada en las particularidades, y con modulaciones inesperadas para coronar la cadencia final; pero tiene poca variedad y menos gracia aun.

Habiéndose reorganizado, despues de la caída de Robespierre, el conseruatorio de música, el teatro volvió á florecer, pero con melodias pasadas; y así como en todo se volvía á lo pasado sucedió lo mismo con respecto á la música por obra del florentino *Chechubini*

(1760-1843), que continuó escribiendo aun mas de medio siglo. A los 24 años habia hecho ya siete óperas aplaudidas, cuando habiéndose trasladado á Londres y á Paris, adoptó un nuevo método de composicion, que tenia algo de patrio y francés (1794). En la *Lodotska* dió á la música una estension desconocida y proporciones desacostumbradas, así en el canto como en la orquesta. Su franqueza no agradó mucho á Napoleon, por lo cual los maestros de los últimos años del imperio fueron Spontini y Nicoló.

Haendel habia elevado hasta lo sublime en Alemania el *Oratorio* y en Londres entusiasmado á los teatros (1736-1794). Wolfgang Mozart recorrió una carrera mas espléndida en todos los géneros de música. Tanto su *Don Juan* y su *flauta mágica*, como sus misas, su *Requiem*, y su música de piano son insignes. Este maestro es profundo y pensador, al paso que Cimarosa es vivaz y suave. El primero toca mas el intimo del alma; el segundo tiene mas esterioridad. El estilo del alemán es largo y firme, pero el maestro italiano es todo fuego, y sus composiciones son de primera inspiracion; aquel conmueve el alma; este deleita los sentidos. Preguntado Gretry por Napoleon sobre el particular dijo: *Cimarosa coloca la estatua en el teatro, y el pedestal en la orquesta; Mozart hace lo contrario.*

El austríaco Haydn, el Miguel Angel de la música hizo una revolucion en la parte instrumental, que hasta entonces se habia quedado secundaria, y como un acompañamiento de la música vocal. Sacando mucho partido de la habilidad de los suyos en tocar, creó la sinfonia perfeccionando las diversas combinaciones de la orquesta, y todavia mas en encontrar la verdadera forma de las frases, de los periodos y de las dimen-

siones convenientes á la música aislada de la poesia, debiendo suplir en esta ocasion la palabra con una combinacion musical que escite en el oyente el sentimiento manejado por el maestro. Hé aquí la unidad del motivo, esto es, la de escoger una fórmula melodiosa, ó tambien únicamente rítmica, que encontrase los gérmenes de muchos desarrollos de toda naturaleza, derivados unos de otros, así que el compositor pudiese en sus temas hacer alarde de todas las riquezas de la armonía, de la modulacion y de la sonoridad de la orquesta. Esta unidad sin monotonia es imposible de verificarse en el drama, por el cambio de situaciones; sin embargo la música sin la palabra necesita repetir frecuentemente las fórmulas melodiosas, á fin de que el oyente pueda darse cuenta á si mismo de las impresiones recibidas por ellas, y del sentimiento del compositor. Por lo tanto habiéndose Haydn habituado á pintar sin objeto, y sin ser guiado por el habla particular á los diversos caracteres, como dice Gretry, no salia muy airoso en el drama, porque debia sujetar las ideas propasi á las del poeta. Sus arranques atrevidos, las combinaciones estrañas, los artificiosos pasajes de este maestro, perjudicaron á sus imitadores, los cuales sofocaron últimamente el canto con el acompañamiento esmerándose en buscar las dificultades y las pompas propias del arte.

El *Fidelio* de Beethoven fué silvado en 1805; pero en 1815 las que habian parecido armonias estrañas y confusas, se juzgaron bellezas, y se alzaron hasta las nubes su energia austera y potente, sus sublimes divagaciones y la misteriosa espresion de sus pensamientos vagos. Beethoven puso en música los cantos nacionales escoceses dados á luz por Thomson. Este maestro superó tal

vez en lo sublime á Haydn y á Mozart; pero tanto él como Crómer carecen de unidad y natural sencillas, y substituyen con arbitrariedades las reglas. Así es, que despues de que Gluck y Gretry han meditado la palabra, buscado su espresion rítmica y la declamacion natural, tomándola por base del canto, la música concluyó por soltarse enteramente de la palabra, é invadió hasta la Iglesia de donde habia tenido la cuna. El canto quedó en Mayer (1845) secundario á los acompañamientos, y el recitado fué desterrado como la línea recta de los diseños toscos.

El sentimiento afectuoso de Mozart, el profundo y robusto de Weber, el trágico y patético de Gluck cedieron el puesto á Joaquin Rossini de Pésaro (1792), reformador de la música, despues de los sistemas de Gluck y Piccini. Este maestro italiano no mas que francés y alemán escujo lo que habia de mejor entre todos, y formó con este material una música ornadisima y llena de flores, pero sencilla en su primitivo concepto, menos elaborada y magestuosa que la de Haydn, Mozart y Beethoven pero con simetría rítmica, y con irregularidad y desproporciones, y por lo tanto generalmente comprendida. Aunque no ignora lo delicado, vale mas en lo festivo y burlesco, manifestándose lleno de viveza y de espíritu, de calor y movimiento. Su primera ópera (*Demetrio y Polbio*) lleva la fecha de 1809; pero su fama comenzó con el *Tancredi* en 1823. La *italiana in Algeri* lo colocó entre los primeros compositores. El *Otelo* e *il Barbiere* quitaron á los demás la esperanza de superarle. Le culparon de uniformidad de estilo y de pobreza en las variaciones, porque perennemente volvía á los crescendos y apoyaduras; de apropiarse atrevidamente los pensamientos ajenos y de repetir los propios;

de haber perjudicado al arte del canto escribiéndolo todo, de suerte que el aria tiene siempre la misma igualdad, cantada por cualquiera que sea, y de llevar el compás tan lleno, que no deja lugar á la habilidad y al gusto del cantante. Todo esto encubrió la mediania de los ejecutores, así como el estruendo de la orquesta sofocaba la palabra.

Siguieron sus huellas Coccia, Generali, Vaccai, Pacini, Donizzeti, Verdi..., y su popularidad fué tal, que toda otra especie de música enmudeció hasta cuando el *Freischutz* de Weber (1787-1825) despertó las inspiraciones de la antigua escuela germánica, oponiendo á aquel torbellino revuelto y estrepitoso la fresca montañesa. No hubo entonces ciudad ni aldea de Alemania que no desease haber podido oír aquella música, y todos se inclinaron nuevamente hácia el sentimiento, y lo infinito.

Habiéndolo conocido Rossini, compuso su *Guillermo Tell* con ideas profundas, con instrumentacion estudiada y con calor interno.

En la época de Zeno y Metastasio la música estaba aun subordinada á la poesia; el cantabile se descuidaba en favor del recitado; el canto era lento, y se declamaba como en las tragedias griegas, y la orquesta tenia poca parte. Hoy por el contrario la poesia no es nada, y se la entrega á personas que escriben por oficio, y que se sujetan con resignacion á las exigencias de un maestro. Bellini, queriendo corregir los excesos dominantes, y no permitir que las notas ahogaran las palabras, lejos de dar la preferencia, como Rossini, á los libretos medianos, los exigía de un interés dramático intenso lo mas posible, con concentraciones sombrías ó con pasiones exaltadas, y con emocion dramática acompañada de impetus apasionados, aun cuando mengosaban el

efecto músico. Esto que á algunos pareció novedad lo juzgaron esterilidad de imaginación, y fallaron de la misma manera acerca de las interrupciones frecuentes de los motivos en vez de la repetición insistente y acerca de la breve duración de la melodía, la cual es el alma de la música; pero Bellini, á fin de curarla, descuidó la orquesta.

Lesueur, Berlioz y con especialidad la escuela germánica, modificada sobre la italiana, quisieron atemperar los arranques del grande innovador. Mayerbeer en el *Roberto el diablo* y en los *Hugonotes* fundió la música sagrada con la profana: abrazó como en un vastísimo cuadro todos los géneros del arte, y la expresión sentida de las pasiones y de los caracteres con un lujo de recursos que asombra. El que carece de genio original, combina los méritos de diferentes maestros.

Como tan solo nos hemos propuesto bosquejar la historia de la música de los países que mas han sobresalido en ella, no damos mayor extensión á este artículo, que acaso merecería tener mayores dimensiones. Tampoco hemos querido hablar de la música de otras naciones como los Árabes, Chinos, Rusos, Turcos y otros países, porque nada encontraríamos en ella que nos enseñase, ni se encuentran trozos de armonía y melodía que puedan darnos idea de los recursos que entre ellos tiene para exaltar y conmover. El hablar extensamente de todos pertenece ya á la historia, y nuestro cargo no es el de ser historiadores.

Teníamos hechos algunos rebuscos para escribir con alguna detención la historia de la música española, pero habiendo emprendido esta tarea D. Mariano Soriano Fuertes, nos remitimos á su obra impresa en Barcelona en el año de 1855. Este distinguido escritor ha

recopilado en su obra con exacto criterio, y abundancia de datos históricos y científicos, todo lo perteneciente á la antigüedad de la música española. Como amante de su patria hace mención de los innumerables maestros y profesores españoles que sobresalieron en todos los siglos y que fueron encomiados por escritores extranjeros. Relata los muchos de entre ellos que ocuparon los primeros puestos en Alemania, Francia, Italia y sobre todo en la capilla Pontificia. Ardua tarea sería el querer compendiar su obra, pues para no dejar nada que desear sería preciso copiarla toda. Aconsejamos pues á todos los músicos españoles amantes de las glorias de su patria que procuren adquirir la expresada historia de la música del Sr. Soriano Fuertes, si quieren penetrarse de que los españoles han tenido tanta ciencia y gusto en el arte como las demás naciones, si más no. Es lastima que á esta fecha (Junio de 1859) no se haya concluido de publicar, pues tan solo alcanza hasta la página 64 del tomo cuarto; esperamos sin embargo que su autor la concluirá, dejando de esta manera un monumento á su patria de su talento y laboriosidad, siendo yo el primero que hago el debido aprecio de uno y otra.

## N.

**NABLUM:** Instrumento de música muy antiguo, que se cree inventado por los fenicios, y del cual hicieron tambien uso de los Hebreos. Diferentes son las opiniones sobre la forma y usos del *nablum*: unos toman este instrumento por la viola moderna. En P. el Calmet, á través de su vaga descripción, se deduce de ella que era lo mismo

que el *Psalterion*. El P. Kirker en su *musurgia* dá otra figura al *Nablum*, asegurando que la habia sacado de un manuscrito antiguo del Vaticano, motivo por el cual se debe dar la preferencia á su descripción sobre la del P. Calmet. De ella se deduce que aquel instrumento era como el salterio moderno con corta diferencia, pues que para tocarlo debia ponerse llano, y herir las cuerdas suspendidas con el plectro, ó puntearlas con los dedos. Este último modo de tocar el salterio moderno está todavia en uso en Italia. El *nablum* tenia unas veces mas cuerdas y otras menos. Algunos autores suponen que tenia 22 cuerdas, ó tres octavas, pero el historiador Josefo tan solo le da doce.

**NATURAL:** Se llama la escala, que no tiene accidentes en la llave, como es la escala de *Do* mayor, y de *La* menor—Se dice tambien de las notas que no tienen alteración alguna en sus sonidos—Solfear por natural es seguir los nombres silábicos de las notas, aun cuando lleven sostenido ó bemol por la escala natural, ó sin transportar la llave.—Se dice que un canto es natural cuando es fluido, dulce, fácil y gracioso, y lo mismo se dice, que una armonía es *natural*, cuando se enlazan bien los acordes, están bien preparadas y resueltas las disonancias, recorre pocos acordes lejanos, y marcha la modulación de un modo que deja satisfechos los oídos de los que oyen la música.

**NAVIDADES:** Especie de música destinada á celebrar las fiestas de Navidad, acompañada de cantos de un carácter campestre y pastoril, segun corresponde á la sencillez de las palabras de los pastores que se supone que son los que cantan.

**NETA:** En la música griega anti-

gua era la cuarta cuerda, ó el mas agudo de los tetracordios que seguian á los dos primeros, desde el grave al agudo. Cuando el tercer tetracordio era conjunto con el segundo, era el tetracordio *synemenon*, y su neta se llamaba *netasynemenon*. Este tercer tetracordio tenia el nombre de *diezeugmenon*, cuando era disyunto, ó separado del segundo por el intervalo de un tono, y su neta se llamaba *neta-diezeugmenon*. En fin el cuarto tetracordio, llevando el nombre de *hiperboleon*, su neta tenia el de *neta-hiperboleon*. En cuanto á los primeros tetracordios, como eran siempre conjuntos, no tenian neta. La cuarta cuerda del primero, siendo siempre la primera del segundo, se llamaba *hipalemeson*, y la cuarta cuerda del segundo, siendo la del medio del sistema se llamaba *neta*.

**NETOIDES:** Lo mismo que sonidos agudos. V. *Lesis*.

**NEUMA:** En griego *pneuma*, y en latin *jubilum*, es un seguido de notas que se añaden al fin de las antifonas en el canto llano. Estas neumas son propias para demostrar júbilo, y para manifestar una alegría santa, que debe acompañar á todas nuestras oraciones. El *neuma* se manifiesta, poniendo varias notas sobre una sola y confinal silaba de la palabra cantable, advirtiendo que no se ha de tomar por *neuma* la ligadura de las notas, pues este procede de mayor solemnidad, y de una porción de notas enteramente variadas. Nunca han de omitirse, cuando se encuentren en el canto llano, juzgándolas superfluas, pues en donde la Iglesia lo practica es en las expresiones de mas alto misterio.

**NEUTRA** (precadencia): Nombre que dá el Sr. Virués en su Geneufonía al acorde de 7.<sup>o</sup> dominante, compuesto de las notas 2, 4, 5, 7, de cada esca-

la. Aprobamos el epíteto de *neutra* por su cualidad de resolver la disonancia, así en mayor como en menor. pero no hallamos tanta exactitud en el nombre de *precadencia*, pues aunque es cierto que es un acorde disonante, que hace presentir á otro consonante, no es siempre cadente, y la palabra *cadencia* con que califica todo acorde consonante no es bastante significativa de consonancia, pues que puede confundirse con otras acepciones que tiene la palabra *cadencia*. Profesamos el mas profundo respeto al filósofo autor de la *Geneufonia*, en cuyo tratado hay luminosas doctrina, pero adoptariamos con preferencia la palabra *disonancia* con el epíteto de *neutra*, en vez de *precadencia*, en lo cual creemos que habria mas precision de lenguaje.

**NOCTURNO:** Antiguamente se dió este nombre á una música compuesta para ser cantada y acompañada de instrumentos al aire libre en las serenatas. Tambien se ha dado este nombre á cierta especie de música de corta estension, de un carácter por lo regular dulce y apacible que se componen para una, dos, ó mas voces con acompañamiento de uno ó mas instrumentos, y tambien para instrumentos solos.

**NOME:** Todo canto establecido bajo reglas que no se podian infringir tenia entre los Griegos la denominacion de *nome*. Sacaron esta denominacion, ó de ciertos pueblos, ó de la naturaleza del ritmo, ó de su modo, ó en fin de su inventor. Habia *nomes* bipartitos, que se cantaban sobre dos modos, y los habia tripartitos, de los que fué inventor *Sacadas* ó *Clonas*, que se cantaban sobre tres modos á saber: el *Dórico*, el *Frigio*, y el *Lidio*.

**NOMION:** Era una canción que versaba sobre asuntos amorosos entre los antiguos griegos.

**NÓMICO:** El estilo musical que llevaba este nombre estaba dedicado entre los Griegos á Apolo Dios de los versos y de las canciones, cuyos cantos se procuraba que fueran brillantes y dignos de la divinidad á que se consagraban.

**NON TANTO:** Esta espresion italiana se une siempre á las palabras que espresan movimiento, y con ella se denota que se ha de disminuir la lentitud ó viveza de ellas, v. gr. *Allegro non tanto*, *Adagio non tanto*, que en el primer caso es decir menos que allegro, y en el segundo menos lento que el Adagio. Tambien se usa para el mismo fin de la espresion *non troppo*.

**NOTACION:** Se llama el conjunto de los signos que se emplean para escribir bien la música. Estos signos son cinco principales; unos corresponden á la entonacion, otros á la duracion de los sonidos, y otros á la espresion. Los de entonacion son las notas, los accidentes, y las llaves: los de duracion son los compases, y las diferentes figuras de las notas, y las pausas ó signos de silencio; y los de espresion son las apoyaduras, mordentes, grupetos etc, todos los cuales van esplicados en las respectivas palabras.

**NOTAS DE LA MÚSICA:** Son los signos ó caracteres de que nos servimos para espresar el grado de elevacion de los sonidos y su duracion relativa. Las notas para el canto son lo mismo que las letras para la lectura.

Los griegos se sirvieron de las letras del Alfabeto para representar la elevacion ó descenso de los sonidos, ó digamos los diferentes grados de entonacion, las cuales colocaban encima de las silabas del canto, pues que su música era mas bien de canto que de instrumental. Estas letras indicaban tan solo la mayor ó menor elevacion de

los sonidos, pero no su duracion, pues que para esta no habia mas regla que la prosodia de su idioma. Los Romanos, adoptando la música de los Griegos, mudaron los nombres de los sonidos que componian los cuatro tetracordios en las primeras letras del alfabeto. Duró este modo de notar hasta el tiempo del Papa S. Gregorio, el cual, pareciéndole escusivo el número de quince letras que se necesitaban para espresar los quince sonidos de los cuatro tetracordios, las redujo á siete, á saber las letras *a, b, c, d, e, f, g*, que corresponden á nuestras silabas, *La, Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol*; Cuando los sonidos eran graves se espresaban con las letras arriba figuradas mayúsculas, y si eran agudos, entonces se duplicaban las letras minúsculas.

Con esta especie de notacion se encontró en la biblioteca de la Catedral de Sens el hymno de San Juan Bautista, de cuyos primeros monosílabos sacó Guido Aretino los nombres silábicos que usamos ahora en el solfeo, en la forma siguiente: Véase en la lámina la letra **C**.

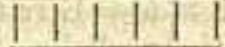
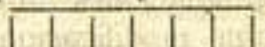
Despues andando el tiempo se trató de simplificar el referido modo de escribir la música y para ello se valieron de tirar siete rayas paralelas poniendo al principio de cada una de ellas las letras que señalaban los sonidos, marcando con puntos las diferentes entonaciones en la forma siguiente. Véase la lámina letra **D**.

Cualquiera puede conocer que tantas rayas habian de ofuscar la vista, y que debia necesitarse mucho ejercicio para cantar unas notas escritas por el referido método, pero á falta de otro mejor siguieron así, hasta que el monje Guido Aretino, tantas veces citado, redujo á cuatro las líneas para

representar los sonidos, pero valiéndose tambien de los espacios para colocar las notas. De este modo con las cuatro rayas podia representar tantos sonidos como las siete.

Gafforo trae unas figuras musicales, que dice se usaron despues de los puntos, y cuando estableció la diferente duracion de los sonidos. Heaquisus nombres, sus figuras y su valor. V. Letra **E**.

Despues de estas figuras se inventaron las siguientes: V. Letra **F**.

Algunos años despues se usaron las mismas figuras, pero vacías ó blancas, variando la bislonga máxima, y añadiendo otra de mayor valor llamada cuadrupla longa mayor, las cuales tenian la forma siguiente: Bislonga máxima  de doce compases, y cuadrupla longa mayor  de diez y seis compases.

A las figuras anteriores se siguieron mas tarde las siguientes: V. letra **G**.

A medida que se hicieron mas adelantos en la música se fueron simplificando la forma de las notas y su valor, así es que despues de aquellas figuras se inventaron otras de menos valor, y las redujeron á la forma y valor que se vé en este ejemplo. V. letra **H**.

Todas estas notas no se usan ya sino en el canto eclesiástico ó llano, y tal cual vez en el canto figurado. Entonces se tenia la nota máxima por unidad musical, pero actualmente que en la música no se hace uso de las anteriores figuras, y que le han substituido otras de menos valor, se ha tomado la semibreve por unidad musical, y partiendo de ella en progression geométrica descendiente, decimos, que la semibreve tiene el valor de un compás; la mínima la mitad del valor de aquella; la semínima la mitad del



valor de la mínima; la corchea la mitad del valor de la semínima, la semicorchea la mitad del valor de la corchea; la fusa la mitad del valor de la semicorchea, y la semifusa la mitad de la fusa.

Volviendo ahora á la historia de las diferentes notas y figuras de ellas nos resta decir que despues que Guido Areentino hubo adoptado para el solfeo los seis monosilabos *ut, re, mi, fa, sol, la*, para representar las letras que se usaban antes, se fué añadiendo á cada letra la sílaba que representaba la 4.<sup>a</sup> y la 5.<sup>a</sup>, ó bien sus quintas superior é inferior de cada nota, y de ello resultó la combinación siguiente:

A *mi re* = B *fa mi* = C *sol fa* — D *la sol* = E *bi la* = F *ut bi* = G *re ut*. Luego que se inventó la sílaba *si* para nombrar la B, las combinaciones anteriores sufrieron alguna modificación y se arregló así: A *la mi re* — B *fa mi si* = C *sol fa ut* = D *la sol re* — E *la si mi* = F *fa ut si* = G *sol re ut*. Esta disposición es igual á la primera con la añadidura de la octava, algunas veces invertida.

Es probable que el actual modo de notar, y las figuras de las notas esté á la prueba de los siglos, pues que satisface todas las condiciones de orden, de tonalidad y de espresion. La palabra *nota* se aplica á diferentes significaciones. Se dice saber de *nota*, por decir saber de música. *Nota* es tambien sinónimo de sonido; así se dice que la escala se compone de siete notas distintas en vez de decir de sonidos, y así en otros casos.

**NOTA PRINCIPAL:** Es lo mismo que nota fundamental ó la que sirve de bajo generador de los acordes.

**NOTA CARACTERÍSTICA:** Es la que caracteriza el modo de un acorde, tales son la 3.<sup>a</sup> y la 6.<sup>a</sup>, que por su posición de mayores ó menores dan el nombre

al acorde. Otros quieren que por nota característica se considere la nota sensible. Tambien se titula característica la nota que en la entonacion de los salmos miden las sílabas que preceden á la cadencia final.

**NOTA SENSIBLE:** Se dá este nombre á la 7.<sup>a</sup> nota de la escala, por su tendencia á subir á la octava, ó á la tónica. Su posición es hallarse á una 3.<sup>a</sup> mayor sobre la dominante, ó á un semitono debajo de la tónica.

**NOTAS ACCIDENTALES:** Son las que se introducen en la armonia estrañas al acorde correspondiente, á diferencia de las notas armónicas que son las que forman parte del acorde. A estas se les dá el nombre tambien de notas *armónicas*, ó notas reales. Las notas accidentales son las que dan variedad á la música, y sin las cuales no habria casi melodía posible. Aunque sujetas á ciertas reglas, dependen mas del buen gusto, de la imaginacion y del genio. Sirven dichas notas para enlazar las que son partes integrantes de una melodía, y darles una fisonomía nueva y picante. Debe procurarse que la armonia despojada de las notas accidentales sea correcta.

Las notas accidentales son de dos especies. En la primera se comprenden los *floreos*, adornos de todas clases, *apoyaduras* y *notas de paso*; en la segunda los *retardos*, *suspensiones* y el *pedal*. La diferencia que hay entre ambas especies es, que las de la primera se pueden hacer en un solo acorde, cuando las de la segunda necesitan á lo menos dos acordes, pues que siempre son una prolongacion del acorde que antecede. Las notas accidentales de primera especie se dividen, en notas que se encuentran entre dos notas armónicas semejantes, como son las *apoyaduras*; en notas que se ponen antes de las notas

armónicas, como las *apoyaduras*, y en notas que se hallan entre dos notas armónicas, como las *notas de paso*, todas las cuales van esplicadas en sus respectivos artículos.

**NOTAS ARMÓNICAS:** Son todas aquellas que forman parte, ó entran en los acordes. Llámanselas tambien *notas reales*.

**NOTAS CAMBIADAS:** Son aquellas notas de paso que en vez de caer en un tiempo débil del compás caen en el tiempo fuerte, y por lo mismo son disonantes al acorde. Se conoce que son cambiadas en que forman disonancia en el primer tiempo del compás; y consonantes en el segundo. De dos sonidos que caminan por grado conjunto, uno de ellos ha de ser de necesidad consonante; si la nota anterior es consonante, de necesidad la que le sigue en el tiempo fuerte ha de ser nota cambiada. Estas notas toman tambien el nombre de *anticipaciones*, y en su caso tambien el de *apoyaduras*, *notas de paso*, *floreos*, etc.

**NOTAS SINCOPADAS Ó SEMICOPADAS:** V. Sincopo.

**NOTAS LIGADAS:** Son aquellas, que en diferente compás ó parte de él conservan el sonido durante el valor que tienen ambas. Esto se espresa con una línea circular, ó fraccion de círculo que abraza á las dos notas.

**NOTAS REALES:** Son las que son parte integrante de los acordes. Es lo mismo que *notas armónicas* V.

**NOTAS DE PASO:** Son aquellas que se hallan entre las armónicas y sirven para enlazarlas. Estas notas deben caminar siempre por grados conjuntos, llenando los intervalos que hay entre dos notas reales diferentes. Las notas de paso caen ordinariamente en los tiempos débiles del compás, ó en las partes débiles de los tiempos, sobre todo cuando se colocan en el bajo; si se ponen en muchas partes á

la vez han de ser con intervalos entre sí de 3.<sup>o</sup> ó 6.<sup>o</sup>, y algunas veces por movimiento contrario, y en este último caso pueden darse siempre entre estas notas accidentales los intervalos de 5.<sup>o</sup>s, 4.<sup>o</sup>s, 2.<sup>o</sup>s, y 7.<sup>o</sup>s.

Cuando se ponen notas de paso en muchas partes á la vez, es menester, en cuanto sea posible, que sea en las altas, en un movimiento vivo, y raras veces en el bajo. Aun cuando las notas de paso pueden colocarse durante un acorde cualquiera, es mejor y mas armónico el que la entrada del acorde sea una nota real, y sobre todo en el bajo, y en movimientos lentos, y que se emplean en ello notas de corto valor.

Una escala que finaliza en la nota que ha principiado, recorriendo *cromáticamente*: sea subiendo sea bajando, todos los intervalos comprendidos entre estas dos notas, puede acompañarse con todos los acordes en que esta nota, que la principia y que la termina, es nota real, no importa el tono en que se halle.

En el tono ó escala menor las notas de paso son mas difíciles de intercalar en razon de los 6.<sup>o</sup> y 7.<sup>o</sup> grados de ella, que muchas veces hay necesidad de alterar accidentalmente con un semitono. Así es que en menor se puede subir la 6.<sup>a</sup> un semitono, sin mudar de tono, aunque no se proceda cromáticamente, pero entonces es preciso que la preceda ó siga la nota sensible. Tambien se puede bajar de un semitono la 7.<sup>a</sup> nota cuando vá precedida ó seguida de de la 6.<sup>a</sup> sin alteracion.

Estas son las reglas principales en el empleo de las notas de paso, que tan importante papel hacen en la música moderna. En todos los tratados de composicion se encontrarán ejemplos

sobre el modo de manejarlas con acierto, á los cuales nos remitimos.

**NOTITA Ó PEQUEÑA NOTA:** Esta sirve para sostener la nota que la sigue, y toma la mitad de su valor. Si la nota tiene punto, la notita vale una tercera parte del valor. Se escriben en la forma de corchea, semicorchea, fusa ó semifusa segun que la nota que le sigue sea semínima corchea, semicorchea ó fusa. Si es mínima ó semibreve tambien se escribe corchea.

**NOVENA:** Se llama novena la octava de la segunda nota de la escala, y se le dá este nombre por que para llegar á ella son necesarios nueve sonidos diatónicos desde la tónica. La novena es mayor ó menor como la segunda de la cual es octava. Hay un acorde por suposicion llamado de novena, para distinguirlo del acorde de segunda, que se prepara, acompaña y resuelve de diferente manera. El acorde de novena se forma añadiendo una 3.<sup>a</sup> mas baja á la nota fundamental del acorde de séptima, una 3.<sup>a</sup> mas alta al mismo acorde de 7.<sup>a</sup>: en el primer caso la 7.<sup>a</sup> pasa á ser novena, y en el segundo la 3.<sup>a</sup> añadida dá nombre á la novena, á saber si dicha 3.<sup>a</sup> es mayor se la llama novena mayor, y si la 3.<sup>a</sup> es menor se la llama novena menor. La novena, pues, consta de tónica, de 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, y 9.<sup>a</sup>, y en su empleo debe estar á lo menos á distancia de novena de la nota fundamental, y á la de 7.<sup>a</sup> de la tercera. Por esta razon la cuarta inversion de este acorde es insoportable, á causa de la proximidad de las tres notas *sol, la, si* que resultan conjuntas en dicha cuarta inversion.

Por lo demas la resolucion de la novena se hace sobre la tónica lo

mismo que la 7.<sup>a</sup> dominante. Puede usarse sin preparacion, pero resolviéndola descendiendo, ó quedando quieta. Para su armonia y enlace debe conformarse á las reglas y excepciones de la 7.<sup>a</sup> referida de que es parte. La segunda inversion es poco usada por razon de la 4.<sup>a</sup> justa que se encuentra con el bajo, y que por lo mismo debe prepararse. El acorde de novena se usa muy á menudo sin su nota fundamental, y en este caso queda sometida á las mismas reglas.

La novena menor sigue las mismas reglas que la mayor. En cuanto á las primeras cuatro notas, se siguen las reglas de la 7.<sup>a</sup> dominante de un tono menor, y siempre que se use sin la nota fundamental, pasa á ser séptima diminuta ó raiz armónica y entonces se maneja como este acorde.

**NSAMBEI:** Especie de guitarra muy en uso entre los habitantes de Congo, y con la cual acompañan sus canciones amorosas. Las cuerdas de este instrumento están fabricadas de hilos de palmera, y tiene un sonido bastante melodioso.

**NUDOS:** Mr. Sauveur dá este nombre á los puntos fijos por los cuales una cuerda sonora puesta en vibracion se divide en partes alicuotas vibrantes, que dan otro sonido diferente del total de la cuerda. Por ejemplo, si de dos cuerdas una fuese triple de otra, haciendo vibrar la mas pequeña, responderá la mayor, no con el sonido que tiene la cuerda entera, sino al unisono de la mas pequeña, porque entonces esta cuerda grande, en vez de vibrar en su totalidad, no vibra sino en su tercio. Los puntos inmóviles que forman las divisiones, y que en cierta manera hacen vez de puentecillos, son los que

Mr. Sauveur llama *nudos*, así como dá el nombre de *vientres* á los puntos medios de cada parte alicuota, en donde la vibracion es mas reposada, ó en que la cuerda se aparta mas de la linea de reposo. El espresado inventor demostró estos *nudos* y estos *vientres* á la Academia de una manera muy sensible, poniendo sobre la cuerda papeles de dos colores, uno en la division de los *nudos* y otro en la de los *vientres*. A la vibracion de la parte alicuota se veian caer siempre los papeles de los *vientres*, y los de los *nudos* permanecer quietos.

**NUNIA:** Entre los Griegos era el nombre de una cancion peculiar de las Nodrizas.

## O.

**O :** Esta letra mayúscula formada como circulo perfecto á dos CC era en nuestras músicas antiguas un signo de lo que llamaban tiempo perfecto, esto es compas de tres tiempos, á diferencia del tiempo imperfecto ó compas doble, que se marcaba por una simple C ó con una O truncada hácia la derecha ó izquierda, que formaba una C recta ó inversa. El tiempo perfecto se señalaba algunas veces con una O con un punto en medio de ella, y tambien por la misma letra, pero atravesada por medio por una raya perpendicular.

**OBLIGADO:** Epiteto que se da á un instrumento que en las orquestas toca la parte principal, ó lleva el canto ó melodia, y así se dice que un concierto es obligado de Violin, Flauta, Oboe ó de cualquier otro instrumento, para designar que aquel instrumento es la parte principal, y para que luzca la habilidad del que lo toca se escriben á su papel los pasajes

mas brillantes y difíciles. *Obligado* se toma tambien sustantivamente, y así se dice: Un *obligado* de clarinete, de Trompa, de Oboe etc.

**OBOE:** Instrumento de viento que se toca por la punta por medio de una embocadura de caña ó estrangul. Su cavidad interior es piramidal y termina en una campana como la de una trompeta. Se compone de tres piezas, que entran una á otra por un extremo. No se sabe á punto fijo la época de su invencion, solo si que á fines del siglo XVI ya estaba en uso entre los menestrales, pero entonces era un instrumento grosero, produciendo un sonido ronco y duro, que no tenia mas de ocho agujeros sin ninguna llave, y de unos dos pies de longitud. Continuó por mucho tiempo en tan imperfecto estado, que no mereció que se introdujera en la orquesta, concretándose á servir para música campestre. Por los años de 1690 ya se le puso una llave y un fabricante de Paris llamado Lussé le añadió otra en 1780. Desde entonces se han hecho otras mejoras hasta llegar al estado de perfeccion en que se encuentra.

La calidad del sonido del Oboe se presta maravillosamente á la espresion cuando es bien tocado. Su sonido tiene mas acento y variedad que el de la flauta, y, aunque sea producto de un instrumento pequeño, tiene mucho vigor, y sobresale entre muchos otros instrumentos, aun en orquestas numerosas. Un siglo atrás era el instrumento mas agudo de que hacian mas uso los compositores, y hace mucho efecto tanto en la orquesta como en los solos.

El arte de tocar el Oboe con cierta maestria tuvo origen en Italia. La dificultad mayor que hay que vencer para tocarlo bien consiste, en la

necesidad que hay de detener el soplo para dulcificar el sonido, y evitar lo que vulgarmente se llama *pifias*, en cuyo defecto se incurre cuando la caña vibra, sin que el instrumento produzca sonido. Hay tambien que tomar precauciones cuando se quiere dulcificar el sonido, pues sin ellas acontece salir la octava del verdadero sonido que se quiere producir. Su estension desde el n.º 37 hasta el 65.

**OCTACORDIO:** Instrumento, y tambien un sistema de música compuesto de ocho sonidos. Igual número de sonidos tenia el octacordio de Pitágoras, ó su lira que comprendia dos tetracordios conjuntos.

**OCTAVA:** Es la repeticion de una nota cualquiera ocho sonidos mas baja ó mas aguda. Llámase octava, por que para pasar de un sonido hasta ella hay que recorrer ocho sonidos diatónicos. El sistema completo y riguroso de la octava se compone de tres tonos mayores, dos menores, y dos semitonos mayores, pero el sistema producido por el temperamento dá á la octava cinco tonos iguales y dos semitonos. Como cada tono puede dividirse en dos semitonos, la misma octava puede tambien dividirse cromaticamente en doce intervalos de un semitono cada uno; de los cuales los siete guardan su nombre respectivo, y los otros toman el del sonido diatónico mas inmediato, inferior, si es por sostenidos, y superior si es por bemoles.

La octava es la primera de las consonancias en el orden de su generacion, y la mas perfecta; no obstante en el contrapunto y composicion no deben hacerse dos octavas seguidas, y sobre todo por movimiento semejante, porque hacen dudoso el tono y el modo; pero es permitido y aun elegante en ciertos casos el hacer marchar to-

da la masa de una orquesta por octavas ó unisonos.

**OCTAVA (regla de la):** Es una fórmula armónica, que determina los acordes con que se debian acompañar los sonidos de una escala diatónica, tanto en mayor como en menor, y tanto subiendo como bajando. Esta fórmula, inventada, segun se dice por M. Delaire en 1700, fué adoptada por los músicos de aquel tiempo como un cánon armónico, del que no era licito separarse, pero mas tarde se conoció cuan pobre era la tal fórmula, que sujetaba el genio á inventar otros acompañamientos, y los compositores, sacudiendo el yugo que les sujetaba fueron despreciándola, y entregándose libremente á su inspiracion con aprobacion del gusto y adelanto del arte. En aquel tiempo no hubiera podido hacerse una marcha de 4.ºs sostenidas por 3.ºs en el bajo, y en el dia es una de las mas deliciosas.

**OCTAVAR:** Cuando se esfuerza demasiado el soplo en un instrumento de viento; el sonido, en vez de salir como se intenta, sube á la octava, y á esto se le llama *octavar*. Los autores esplican la causa de este fenómeno de la manera siguiente. Cuando se esfuerza el soplo, del aire, que corre por el caño del instrumento, se vé obligado por el aire exterior á ceder á la velocidad de las vibraciones, y dividirse en dos columnas iguales, teniendo cada una la mitad de la longitud del tubo, y de esta manera cada una de estas mitades produce la octava del todo. Por un principio semejante octavea la cuerda de un Violin, Viola ó Contrabajo, cuando se dá una arqueada fuerte y repentina en un sitio muy inmediato al puente-cillo.

**OCTAVINA:** Es una especie de pe-

queña espineta la cual para poder ser transportada mas facilmente tiene tan solo la mitad de la estension de un piano.

**OCTAVIN:** Instrumento de aire de igual estension y construccion que la flauta, pero de dimensiones mas cortas, y dá la entonacion una octava mas alta que aquella, de donde le viene el nombre de *Octavin*. Está en el tono de *Re* como la flauta, y puede tocar en los de *Do*, *Sol*, *Re*, *La*, *Mi*, y sus relativos menores. En los tonos de bemoles puede tocar en los de *Fa*, *Si b*, y *Mi b*. Este instrumento, no solo se usa en las músicas militares sino tambien en las orquestas, en las cuales hace un excelente efecto si se sabe emplear con oportunidad, y no se abusa de él, pues que su timbre chillon le hace poco á propósito para introducirlo indistintamente en todo. Su estension es igual á la de la flauta.

Hay otras clases de octavines mas propios para tocarse en las músicas militares que en las orquestas. Una de ellas es el octavin en *Mi b*, que es un semitono mas alto que el octavin de flauta, y por lo tanto mas cómodo para tocar en los tonos de bemoles, pues tocando la música en *Mi b* toca el octavin en *Re*. El otro es el octavin en *Fa* que toca una tercera menor mas alta que la música, pues tocando esta en *Re* el octavin toca en el tono de *Fa*. El otro es el octavin en *Re b* propio para cuando las piezas de música estan en tono de muchos bemoles, pues que se pueden ejecutar con mas facilidad. Este se escribe un semitono mas bajo que el octavin en *Re*, y que la orquesta. Asi es que si la orquesta toca en el tono de *Re b*, como que este octavin tiene a misma entonacion, toca por *Do* na-

tural; si la orquesta toca en *Si b* menor, el octavin en *La* menor; si en *La b*, el octavin en *Sol*, y asi en los demas tonos, siempre un semitono mas bajo. El octavin se llama tambien *Flautin*.

**OCTOBAJO:** Con este nombre presentó M. Vuillaume en la esposicion de Paris un instrumento que consta de tres cuerdas. La mas alta suena al unisono con el *Do* grave del contrabajo, y la inferior con la octava baja. La cuerda intermedia da el *Sol*. Son pues solamente dos grados mas que el contrabajo de cuatro cuerdas que tiene el *Mi*. Este instrumento tiene un mecanismo especial, que consiste en palancas, que coloca sobre el instrumento una barra ó mano de hierro, que cubre á las tres cuerdas de manera, que el ejecutante tiene siempre á su disposicion tres grados, entre los que el segundo es la 5.ª y el tercero la octava del primero. Las básculas se mueven per medio del pie y de la mano izquierda, teniendo el *Octobajo* por apéndice una especie de cajón, sobre el cual se coloca, y que contiene en su exterior un teclado para que el ejecutante, apoyando la punta del pie izquierdo obtenga el sonido que desea, y no lo conseguiria con las básculas de la mano sin que resultase una interrupcion bastante notable. Cuando el ejecutante no encuentra la nota que quiere, en el punto que se halla colocada la barra, hace alternar el pie y la mano. El sistema de las barras exige una fuerza grande, por que si la barra no apoyase suficientemente sobre las cuerdas no produciria el efecto deseado. Se comprende, que siendo las cuerdas y el arco proporcionados al enorme volumen del instrumento, no podria tener cabida en un teatro, si se pensara algun dia introdu-

circulo, á menos de que no se hiciere para colocarlo una escabacion en la orquesta. Si el efecto de estos voluminosos sonidos, obtenidos por el arco no son de los mas importantes, conviene mejor emplearlos en las piezas solemnes ó lúgubres que en los trozos puramente brillantes, si se quisiera aumentar su efecto por medio de instrumentos ruidosos y sonoros. Es la descripcion que hace de este instrumento M. de la Fage y trae la gaceta musical de Madrid de 2 de Setiembre de 1855.

**ODEOFON:** Nombre de un instrumento inventado en Londres por Vanderburg de Viena, el cual consiste en una modificacion bien ideada del clavicilindro de Chladin, produciendo el sonido por medio de unos pedacitos de metal puestos en vibracion por un teclado ó un cilindro.

**OIDO.** Esta palabra en lenguaje musical solo se emplea en estilo figurado. Tener *oido* es lo mismo que tener este órgano, sensible, fino y exacto, que sabe apreciar los primores de la música; no tener oido es no conocer la afinacion ó desentono de los sonidos, cuando se toca ó canta, ó cuando otro lo hace. El sentido del oido es, ha sido, y será siempre el solo legislador en materia de música: hablamos del oido musical y cultivado, y no del oido fisico puramente, pues de éste al musical hay una notable diferencia. Los hombres del campo y los salvajes tienen en lo general un oido muy fino, pero carecen de oido musical.

Un oido, pues, fino y ejercitado es un juez que decide sin apelacion de las bellezas de todas las formas armónicas, y de todas las gracias de la melodía. El es el que ha dictado en todos tiempos las leyes musicales, y el que ha inventado las sucesivas mejoras que se han ido introduciendo en la música, dando

el fallo incontestable de que todo lo que place y agrada es bueno y todo lo que desagrada es malo.

**ONCENA:** Es una nota que está á distancia de una octava de la cuarta de un tono. Llámase oncena, porque para llegar desde una nota cualquiera á ella tiene que recorrer once sonidos diatónicos.

**ÓPERA:** es un drama puesto en música, y en el cual concurren casi todas las bellas artes reunidas. Tal como tenemos en el dia este espectáculo puede decirse, que es uno de los mas hermosos, á la par que de los mas imponentes. Hemos dicho que reúne todas las bellas artes, porque concurren á su hermosura y propiedad, la poesia, la música, la pintura, la óptica, la arquitectura y otros accesorios secundarios. Daremos una idea de este espectáculo desde su nacimiento hasta nuestros dias para lo cual recopilaremos todo cuanto se ha dicho por los autores de nota en esta materia. Siguiendo en primer lugar cuanto dice M. Millin en su diccionario de las artes sobre este espectáculo, continuaremos observaciones de otros autores hasta dar una completa idea de él.

La accion dramática que es el objeto principal de la ópera, es debida á la poesia. En otro tiempo en la Italia se tomaban los argumentos de la Mitología de los antiguos, de la ficcion, de los hechizos, y de la historia fabulosa de los caballeros se sacaban los personajes de los argumentos. En nuestros dias los poetas, que componen óperas, aunque han abandonado la idea de introducir asuntos mitológicos, echando mano de otros históricos, han amalgamado escenas cómicas con escenas trágicas. En uno y otro caso se representa una accion de corta duracion, grande y abundante de pasiones, que obran de diferente ma-

nera, y terminan por un desenlace; pero el poeta que trabaja solamente para la ópera parece haber abandonado enteramente el camino de la naturaleza, teniendo por máxima el atraer la atencion por medio de escenas muy variadas, y de una pompa imponente, introduciendo combates, triunfos, naufragios, tempestades, y todo cuanto puede escitar la admiracion de los espectadores.

Segun esto fácilmente se concebirá cuantas veces el poeta se veria obligado á desviarse de su principal argumento; y cuantas otras forzado á sacrificar lo esencial de la accion trágica al desenvolvimiento de grandes caracteres, y de grandes pasiones á un objeto secundario, pero que atraia mas la atencion. Hé aquí porque se encuentran en los planes de casi todos los argumentos de las óperas algunas cosas forzadas, contrarias á la naturaleza, y aun extravagantes. Estos han sido los absurdos á que ha obligado la moda á los mejores poetas, y desgraciadamente no son los únicos. Los cantores tienen tambien sus pretensiones. Se quiere en cada ópera que las mejores voces se oigan mas á menudo, pero es menester tambien que los medianos y aun los malos que se han escriturado para el teatro, y que por lo mismo se les han de pagar; se oigan una ó mas veces en cantos de cierta estension. Se quiere tambien que el primer cantor y la *prima donna* canten juntos, y he aquí porque se ve obligado el poeta á introducir en el drama duos, tercetos y cuartetos, etc. Hay mas: hay cantores que no saben brillar sino en un solo carácter, uno en el *tierno adagio*, y otro en el *alegro vivo*: de consiguiente se ve obligado el poeta á componer sus arias de manera, que cada uno pueda brillar en el género que le es mas favorable, y no es posible figu-

rarse los numerosos inconvenientes que de esto resultan. Se exige tambien que uno ó dos de los principales papeles femeniles se encarguen de los primeros requiéralo ó no la naturaleza de la accion, y á falta de otro espediente recurra el poeta, muy á menudo á ingerir una intriga de amor, por mas contraria que sea á la accion del drama. Así es que uno de los mejores autores del ópera, el célebre *Metastasio*, para dar ocasion á dos cantatrices de brillar se vió obligado en la ópera de la *muerte de Caton* á colocar contra la naturaleza de la accion, y á despecho de las ideas razonables á dos mugeres, á saber Cornelia viuda de Pompeyo, y Marcia hija de Caton, á las que representa como enamoradas de Cesar, y á quienes hace amar un principe Nümida. No se necesita mucha reflexion para conocer la inconveniencia, ó mas bien el absurdo de introducir unas intrigas de amor en un asunto tan sério y trágico.

Otras extravagancias se observan en las óperas. Para dar á cada cantor motivo de hacerse oír se les hace á veces cantar en ocasiones en que ninguna persona razonable se atreveria á hacerlo en su caso; así es que *Pilades* en la ópera *Ifigenia en Tauride* música de M. Guillard, canta una aria, mientras que no tiene momento que perder para socorrer á su amigo puesto en extremo peligro. El asunto del canto no está mejor escogido; unas veces son frias reflexiones y máximas generales, y otras alegorias poco naturales; tal es la reflexion que se encuentra en la quinta escena del segundo acto de *Adriano* de *Metastasio*, que un guerrero veterano, y ejercitado no pega jamás ciegamente sino que reserva su valor para cuando se halle en una posicion ventajosa; tal es tambien en el *Teseo* de *Quinault* la fria reflexion del

líeroe las cadenas mas dulces cuestan muchos suspiros, y para llegar al placer hay que pasar por muchas penas. Otro de los absurdos chocantes de que hay ejemplos en muchas óperas es, que las personas que con motivo de los inminentes peligros de que se hallan amenazadas, y que deberían desplegar mucha actividad en sus empresas permanecen sobre la escena con la mayor frialdad durante el ritornello, y se ponen en seguida á cantar arias en que se repiten todas las palabras hasta fastidiar, como sino existiera el peligro. Este defecto se encuentra en los mejores poemas, así es que en el soberbio coro de la *Armida* de Quinault y de Gluck los guerreros repiten cien veces: *persigamos hasta la muerte al enemigo*, en vez de ir á perseguirle. Tales son las extravagancias y absurdos que se encuentran en muchas óperas debidos al poeta, y muchas veces al compositor.

Hay otras muchas debidas al compositor de la música. Este arte no es ni puede ser, segun su naturaleza, sino la espresion de las pasiones, ó bien la de los sentimientos de una alma tranquila ó agitada; pero los compositores, los cantores, y los músicos no se contentan con esta aplicacion del arte al solo fin que puede tener. Se parecen en esto á los bailarines sobre la maroma, que para admirar mas á los espectadores se sirven de las manos para andar, y de los piés para manejar la espada, ó para otras acciones reservadas á las manos. Lo mismo sucede en las óperas; pocas hay en que el compositor no haya invadido el dominio del pintor. Unas veces representa el trueno, los rayos, la tempestad, la impetuosidad de los vientos, el ruido de las cascadas, el vuelo de las aves y otros objetos naturales, que ninguna relacion tienen con los sentimientos del

corazon. Este gusto depravado de los compositores ha sido sin duda la causa de que los poetas hayan hecho entrar en sus composiciones los rugidos del leon, los bramidos del tigre y otros objetos que afectan la imaginacion.

Añádase á todo esto el deseo de muchos compositores, cantores y músicos de brillar por medio de la introduccion de dificultades. Quiere el cantor que el público admire la facilidad con que sabe sostener la voz, ó bien su extraordinaria estension, ó su flexibilidad y otras cualidades semejantes. El instrumentista tiene tambien la pretension de dar muestras de su habilidad tocando pasages difíciles y brillantes; el compositor pues debe proporcionarles ocasion para ello: y de aqui salen aquellos pasages, cuyo único mérito es la dificultad vencida, y que muchas veces en las arias mas apasionadas destruyen absolutamente toda especie de sentimiento: á esto se deben las bordaduras y floreos del canto, por medio de los cuales, aunque sea de una melodia espresiva, se halla de tal manera rodeado de pequeñas notas que apenas puede conocerse.

La música de muchas óperas se compone á veces de cantos fastidiosos y soporíferos sin ofrecer sentimiento alguno, por la razon de que se quiere que haya á lo menos una aria en cada escena. Sin embargo como una obra dramática no consiste tan solo en demostraciones de sentimiento, se vé obligado algunas veces el poeta á mezclar en el estilo lirico observaciones, proyectos y órdenes, que el compositor tiene que meter en el asunto arias de un insoportable fastidio.

Las decoraciones y los vestidos ofrecen tambien muy á menudo cho-

cantes inconveniencias. Se quiere que en cada ópera se presenten á la vista del espectador algunas escenas que sorprendan á la vista, sin tener en cuenta, si conviene ó no á la naturaleza de la accion. Se ha visto algunas veces entrar en una sala de Audiencia á principes seguidos de todas sus guardias y corte, que durante algunos momentos se colocan alli en orden de parada; pero como se trata de una conversacion secreta no tarda el principe en despedir á todo su acompañamiento, y antes que hayan salido principia ya la conversacion. Otras veces, para representar un ejército entero ó una batalla, se hacen desfilar unos cuantos soldados, y, para ocultar á los espectadores su corto número, se les hace salir y entrar muchas veces por entre bastidores. Largo seria si se hubieran de enumerar todas las inconveniencias que se practican, y que son causa de que un espectáculo, que podría ser imponente, pase á ser una ridicula farsa. No obstante todos estos chocantes adefesios, la ópera ofrece algunas veces ciertas escenas aisladas, que maravillan, y que hacen olvidar que este hermoso espectáculo en muchas de sus partes se aparte tanto de lo natural. Escenas tales dán á conocer fácilmente cuán mas agradables serian, si se disponia con todo el arte que exige y produce el sentimiento, que unos trozos tan patéticos se vean anegados, por decirlo así, en un mar de absurdos. Conocidos los defectos, fácil le es al buen sentido evitarlos, y un poeta, que tuviera genio, encontraria muchos argumentos de ópera sin apelar á los absurdos que los desfigurán.

En cuanto al canto diremos, que por lo general se emplea demasiado adornado y demasiado artificial. Los compositores van de tal manera á caza

de lo agradable, que olvidan completamente la espresion. Es un grande abuso sin contradiccion el florear un canto hasta el punto que en vez de uno ó dos tonos haya cuatro, seis ó mas sobre una misma silaba. Este abuso procede sin duda del inmoderado deseo de los cantores de introducir en todas las arias ciertos cambios que puedan dar á conocer la flexibilidad de su voz. Despues de haberse apercebido que el canto tenia mas energia y vivacidad no estacionándose en los tonos de una manera monotoná, ó acompañándolos de una cadencia, los cantores abusaron y mudaron casi todos los tonos. Los compositores comprendieron sin duda que esto no convenia siempre á la armonia simultánea, y por lo mismo tuvieron por conveniente prescribir á los cantores los adornos que podian permitirse. Los cantores no se contentaron, y cediendo los compositores á su mal gusto, introdujeron en el canto tantos adornos y floreos, que las palabras y aun las silabas se hacen ininteligibles.

Seria de desear que cesáran estos abusos, y se redujera el canto á la mayor sencillez, buscando la fuerza principal en la verdadera espresion del sentimiento, y no en los grupos de tantas notas. En piezas, cuyos argumentos son cómicos ó graciosos, y en las que el sentimiento tiene alguna cosa de voluptuoso, se podrán permitir estos adornos; pero en asuntos serios y patéticos son siempre absurdos por mas agradables que sean al oido. Los numerosos trinos que se hacen en muchos pasos de las arias, y algunas veces en cada vocal que pueda prestarse á ellos, es un abuso recibido de tal manera, que el público no presta atencion muchas veces á un cantor, sino en razon de su talento por estas difi-

cultades. Pueden leerse sobre este asunto las juiciosas reflexiones del conde Algarotti en su *ensayo sobre la ópera*. En fin sería de desear, que los compositores no se fijaran de una manera tan servil á la forma ya recibida de las arias, y que introdujeran en este punto mas variedad. Porqué siempre un ritornello cuando no es necesario? Porqué siempre una segunda parte cuando representa el mismo sentimiento que la primera? Porqué cortar siempre las dos partes de una aria por medio de la música instrumental y repetir la primera? En ciertos casos todo esto puede ser conveniente, pero muchas veces sería mejor darle nueva forma. El *airoso* que produce muchas veces tan buen efecto, y el recitado cadenciado, se han desterrado casi enteramente de la ópera, de forma, que entre el recitado y la aria trabajada con la mayor perfeccion, no hay género alguno intermedio, y no se concibe porque se ha angustiado tanto el dominio del canto en este espectáculo.

La distribución de los efectos escénicos, y todo cuanto tienda á la decoracion del vestuario, si son importantes en toda clase de espectáculos, en la ópera deben ser escrupulosos. La mas mediana puede producir muy buen efecto cuando se ha tenido cuidado en la propiedad de aquellos objetos; y la mejor llegará á fastidiar, cuando se han descuidado. Un taciturno silencio, una sombría y triste escena, ó bien una magnífica y suntuosa; la entrada de los personajes, su posicion, sus vestidos, y cuanto competa al exterior y sea conforme al carácter de la escena, todo esto reunido lleva á los espectadores de tal manera hácia la pasion, que solo se necesita un ligero impulso para hacerla aparecer con todo el brillo. Supuesto esto, fácilmente se con-

cibe, que la ópera debe ser superior á todas las obras del arte, con relacion á la vivacidad de la impresion. Los ojos, los oídos, la imaginacion y todos los resortes de las pasiones se ponen en movimiento á la vez, y he aqui porque los pormenores accesorios, que tanto contribuyen á conseguir la impresion que desea, exigen la mas seria atencion.

El arquitecto y el pintor deben ser hombres de un gusto fino y seguro, y cada vez que se mude la escena deben tener presente el objeto que se propone el poeta. Se debe además observar fielmente la exactitud de los vestidos de manera que la vista esté preparada de antemano á lo que las orejas van á oír. Las escenas de la naturaleza, los aspectos que la arquitectura se halla en estado de demostrar á la vista pueden tomar el tono de cada disposicion del sentimiento. Un paisaje puede hacernos contentos y alegres, ó tiernos y melancólicos, y las mismas sensaciones puede producir el aspecto de los edificios, y la disposicion de las piezas interiores. El arquitecto y el director de escena pueden preparar al poeta, por decirlo así, el camino para introducirse al corazón del espectador; pero es preciso que no se aparten de las vias que éste les ha indicado, no mezclando cosas insignificantes, solo por lisonjear la vista, ni querer sorprender por efectos contrarios á las ideas recibidas. El vestuario de los personajes es igualmente de la mayor importancia para producir la deseada impresion, y es muy absurdo proponerse tan solo deslumbrar á los ojos con la riqueza de ellos; no obstante es lo que se vé muchas veces en los teatros, en los cuales se busca mas bien la magnificencia que la verdad.

En cuanto á la historia de la ópera

sabe todo el mundo que tuvo su cuna en la Italia, y que en su origen ni tenia ni podia tener la forma actual, y aunque se supone que las primeras óperas se hicieron en el siglo 15, no se pueden llamar tales, comparadas con las que tenemos en el dia. Por un pasage de los prolegómenos del noveno libro de la obra de *gestis italarum* por Albertino Mussatus, que Muratori cree que vivió hácia el año 1260, y que se encuentra en el tomo 10 de los *Scriptores italici* del mismo autor, así que tambien de otro pasaje de un Coronista de Milan, inserto en el segundo tomo de las *Antiquitates italicae mediæ ævi* del mismo han hecho creer á muchos autores italianos, que en una época tan anterior habia ya en Italia dramas puestos en música. En el primero de estos pasajes funda Maffei, en su introduccion á su Teatro italiano, principalmente esta opinion, y no se trata de una representacion teatral de acciones ó hechos de reyes, sino diciendo que se cantaban; y esto podria considerarse, lo mismo que se hace en el dia cantando por las calles las hazañas de los héroes; y comparando con el otro pasaje citado esta opinion, tiene un cierto grado de certeza. Parece pues muy probable, que los primeros dramas que se conocieron en Italia, y en general en toda la Europa bajo el nombre de misterios, han sido intermediados de canto, sin que por esto se diga que fueran puestos enteramente en música; todo lo cual se prueba por muchos pasajes de estos dramas que ha citado Planelli en su tratado de la ópera en música. La primera pieza de teatro puesta enteramente en música, ó á lo menos ejecutada con canto, parece remontarse al año 1480, si se ha de juzgar por la dedicatoria de las notas sobre Vitrubio dirigida al cardenal

Riari por Simplicius. La palabra *cantare*, que en este pasaje se aplica á la ejecucion de esta pieza, no puede significar declamar, como lo ha creído *Cresciubeni* en su historia de la vulgar poesia, pues mucho tiempo antes los modernos Romanos conocian ya las representaciones teatrales dramáticas; y es de creer que era una especie de recitado ó declamacion notada. El argumento de esta pieza era la *conversion de San Pablo*, por consiguiente estaba en la clase de los misterios; y Martinnelli en sus cartas familiares y criticas dice, que la música era de *Beverini*. Se concibe que el estilo de ella no sería como el de la ópera actual, sino solamente un *canto fermo*. Por otro lado el gusto de meter música en los espectáculos y fiestas públicas se hizo de dia en dia mas general; tal fué entre otros la fiesta dada en 1489 por Berganzo Botra con motivo del matrimonio de Galeazzo conde de Milan con la primera Isabel de Aragon, que atrajo la atencion de toda la Europa, pues no tiene fundamento lo que dice la Enciclopedia en el artículo *Danza teatral* de que esta fiesta diera fundamento á la ópera.

La poesia, reunida á la música en estas fiestas, no consistia siempre en verdaderos dramas ó en accion, y los dramas, tragedias, farsa ó comedias no estaban enteramente puestos en música sino tan solo los coros, ó los prólogos y epilogos, ó bien se intercalaban cantos en la accion de la pieza, y algunas veces entre los diferentes actos habia acciones particulares en las cuales se cantaba todo, y tenian relaciones una con otra. Así es que una parte sola de la farsa, nombre que el poeta dió á su obra, escrita por Jacobo Sanmazar, y representada en Nápoles en 1492 parece haber sido pues-

ta en música. El asunto es alegórico; entran en el la Alegria, acompañada de tres mujeres, saliendo del templo de la Fé, cantando y acompañándose. Sin embargo se vió poco á poco formarse insensiblemente la regularidad del Drama en Italia. Ácia el año 1508 se dió en Urbino y en 1514 en Roma la *Calandra*; y en esta última Ciudad se dió la *Sofonisba* en 1516. Parece que esta mezcla retardó los progresos de la ópera; ó á lo menos Riccoboni, en sus *Reflexiones históricas y críticas sobre los diferentes teatros de la Europa* dice, que en los veinte ó treinta años primeros despues del restablecimiento del antiguo drama, se ha suprimido enteramente el uso de introducir la música en las representaciones teatrales. Sin embargo el gusto de tener piezas regulares no pudo resistir por mucho tiempo á los encantos de la música. Á mediados del siglo diez y seis, el gusto por las piezas pastorales introdujo también el de la música, y no se contentaron ya con solo usarla en los prólogos, los coros y los intermedios. En el *Sacrificio* dado en Ferrara en 1550 música de *Becconi*, parece que habia una escena entera con acompañamiento de música. La *Aretusa* de Lollo fué representada en 1563; el *Sfortunato* de Argenti fué puesto en música por Alfonso de la Viola, y representada en Ferrara en 1567. En Florencia los intermedios de la comedia *Amico fido* fueron puestos en música por Strigio y Malvetzi, y representados en 1585 con mucha pompa de máquinas y decoraciones. Las personas de estos intermedios eran divinidades y héroes, de forma que la pieza se parecía ya á las óperas de los tiempos siguientes. No obstante no estaba la música en el estilo de ópera, á lo menos, si hemos de

creer á Arteaga, ni tampoco en el de las piezas de Laura Guidiccioni puestas enteramente en música en 1590 por Emilio del Cavaliere, á quien pertenece el honor de haber inventado el recitado. Puede consultarse á este propósito el capítulo primero del cuarto tomo de la *historia de la música* escrita por Burney.

Al mismo tiempo recibió la música nuevos desarrollos por los trabajos de muchos florentinos, tales como Mey, Galilei, Caccini y otros, y puede considerarse como haciendo época en la música un intermedio intitulado el *Combate de Apolo con la serpiente*, composición del Conde de Vernio, según dice Arteaga. Puede reputarse como la primera ópera una pieza intitulada *Dafne*, compuesta por Rinuccini, puesta en música por Caccini y Peri, y representada por la primera vez en 1594 en una casa particular; pero esta pieza, á escepcion de algunos pasajes, considerada como poema y como drama musical, era verdaderamente despreciable. La representación no podia producir mucho efecto, porque el todo de la orquesta no se componia sino de un clave, de una grande guitarra, de un violoncelo y de algunas flautas: pero esta pieza sin embargo estaba escrita espresamente y toda entera para ser puesta en música, y el diálogo no era ni cantado ni declamado sino un verdadero recitado. En la misma pieza habia muchas arias, á despecho de Plannelli, que pretende que estas no fueron introducidas sino en 1649 por *Liccognini*, aun que á la verdad no valian lo que nuestras canciones modernas mas fáciles. En seguida se vió parecer la *Euridice* del mismo autor: esta pieza, que vale mas que la precedente, fué representada publicamen-

te por la primera vez en 1600 con motivo del casamiento de Enrique 4.º con Maria de Médicis. En fin en 1608 la *Ariadne* del mismo autor fué puesta en música por Claudio Monteverde. En la misma época pareció también el *Rapto de Cefala* de Chiabrera, pieza en la cual, la estravagancia maravillosa de que se habia abstenido aun Rinuccini, pareció haberse introducido en la ópera.

Desde entonces el gusto por las obras de este género se generalizó, pero todavía no eran mas que espectáculos dados en ocasion de festejos públicos, ni se habian construido en parte alguna teatros regulares espresamente para estas representaciones; y los mismos personajes que hacian el papel de Arlequin, de Doctor, y otros, cantaban también en la ópera: En la obra escrita hácia el año 1640 por *Pietro della Valle*, intitulada *de la música de nuestra época*, se vé, que á principios del siglo diez y siete todavía se representaban en Italia dramas musicales sobre una carreta, que se paseaba por las calles. En fin en 1637 se representó en Venecia en público teatro *Andrómeda*, pieza que compuso Herrari, y puso en música Manelli. Despues de esta época se vió levantarse en Venecia y en otras ciudades de Italia muchos teatros de ópera, y en Venecia llegó el número hasta quince: empero el gusto de lo maravilloso, que dió motivo á tantas decoraciones y que exige numerosas máquinas, pudo al fin mas que el buen sentido, y se intercalaron intermedios estraños y grotescos en las piezas mas serias. El primer poeta que se prestó á este gusto tragi-cómico fué *Trousarelli*, según opinion de Cresciubeni, y según la de Arteaga fué *Cicognini*. Una de las piezas de esta época que mas se distinguió por sus numerosas máquinas, fué la *Divisione del mondo*,

puesta en música por Legrenzi, y representada en Venecia el año 1675. Desde entonces la poesía no se reputó sino como un accesorio. Entre las numerosas obras de este género que parecieron pasar por las mejores fueron las de Salvadori Bonarelli. Los que deseen conocer los autores de otras producciones monstruosas que han parecido en gran número en el teatro italiano hasta el tiempo de Apostolo Zeno, pueden consultar la historia de Quadrio tomo 3.º Zeno tuvo sin embargo un predecesor célebre en *Sirvio Stampiglia*, el cual libertó á la ópera de la ridícula mescolanza de lo ridiculo con lo cómico, de los sucesos demasiados complicados, y del gran número de máquinas superfluas, combinando mejor el conjunto de estas piezas, pudiendo en esto ser émulo de Magge y de Lemene. Su mejor pieza fué la intitulada *Caduta dei decemviri*, en la cual tuvo mucho cuidado en la espresion poética, siendo su estilo en general precioso, y todas sus piezas tuvieron una doble intriga. La primera pieza de Apostolo Zeno, que murió en 1758, se titulaba *Gl'inganni felici* y es del año 1695. Este autor procuró dar á la ópera mas regularidad, y acercarla mas á la tragedia de los griegos; por consiguiente abandonó la Mitología y el mundo maravilloso, é hizo tomar á la ópera italiana casi la misma forma que tiene en el dia; pero su estilo es débil y está lejos de ser tan musical, tan facil y tan natural como el de Metastasio.

En cuanto á la música de ópera hizo al principio pocos progresos con relación á la espresion musical. Claudio Monteverde, que vivió hácia el año 1620, no se sujetó á la verdad á la mayor parte de los multiplicados y minuciosos preceptos, y á las sutilezas musicales que se reputaban entonces como reglas inviolables; pero los preceptos

del arte no estaban todavía bastante meditados y depurados, para que pudiera llevarle á un cierto grado de perfeccion, y el mayor número de sus sucesores continuó en querer pintar sin objeto y sin razon, objetos que no son del resorte de la música. En fin, hácia últimos del siglo diez y siete la música, que durante mucho tiempo no habia consistido sino en una composicion de acordes, insensiblemente fué á parar á su verdadero objeto, esto es, al de espresar las pasiones. Poco á poco se determinó con mas precision el compás y el movimiento; y el recitado, que hasta entonces se habia distinguido poco del canto, pasó á ser un género separado, y recibió particulares formas y bellezas. Cassati, Malani, Colonna, Bassani, y otros fueron los primeros que abrieron este camino, teniendo por sucesores á principios del siglo diez y ocho á los grandes armonistas Albinoni, Caldara, Bononcini, Sandoni etc. pero la perfeccion en la espresion solo se debe á Scarlatti y á Leo. En las composiciones de estas arias tienen ya la gracia y melodía convenientes, y un acompañamiento rico y sostenido; la marcha en ellas es mas viva y espiritual que no habia sido hasta entonces, lo que hizo sentir la diferencia entre el recitado y el canto propiamente dicho. Las notas y los adornos están distribuidos con tal discernimiento, que no se halla alterada la hermosura de las arias.

Hácia el año 1725 el compositor Vinci perfeccionó lo que se llama recitado obligado, y en esto sirvió de modelo á dos célebres compositores de Alemania, Graunt y Hasse. Rinaldo de Capua sobre el año 1740 superó á Vinci en el hábil y espresivo empleo de los instrumentos, y Pórpura se distinguió por la maravillosa facilidad de su canto. En fin, el caballero Gluk se presentó con un

nuevo sistema, y trató de libertar á la música teatral de las inverosimilitudes que se habian notado, estableciendo buena concordancia entre las palabras y la modulacion, y dando á sus composiciones un carácter elevado y trágico. Desenvolvió estos principios en el prefacio de su *Alceste* impreso en Viena.

Además de los compositores de ópera, de que hemos hecho mencion hasta ahora, hay otros muchos que han dejado mucha nombradía y hecho alteraciones importantes en la música de ópera, bien que no mencionaremos sino aquellos que han hecho alguna revolucion en ella y entre otros *Lampugnani*, que fué el primero que procuró sacar partido de la música instrumental, y dió origen al gusto moderno de ahogar el canto con los instrumentos. Citaremos tambien á *Pampani* imitador de *Lampugnani*, que elevó á mejor altura la música instrumental; á *Piccini*, que principió á trabajar las arias á estilo de rondó, y á *Scarlatti*, en cuyas arias se encuentran el primer *da capo*, ó á lo menos se encuentra en muchas de las arias de su ópera *Teodo:ca* representada en 1693.

Hemos dicho ya que en su origen la representacion y ejecucion de las óperas estaba confiada á los cómicos ordinarios, ó á los aficionados, pero bien pronto se dedicaron actores particulares á esta clase de espectáculos. En un principio las partes agudas, ó de soprano eran cantadas por muchachos. El bárbaro uso de mutilar á los niños para conservarles la voz de tiple, estaba ya en boga á principios del siglo 17. Los primeros castrados que se dieron á conocer fueron Guido, Valdo, Gregori, Angelucci, Victori etc. Sin embargo se principió á confiar á las mujeres los papeles de sopranos que

hasta entonces habian desempeñado los muchachos. En fin se fundaron escuelas de canto en Roma, Florencia, Venecia, Módena y Ginebra, y las mas célebres fueron las de Bolonia y Nápoles.

No nos detendremos aquí en describir todos los demás adelantos de esta clase de espectáculos. El que quiera mas amplias nociones de ellos podra consultar una obra intitulada: *la Gloria de la poesia é della musica*, impresa en Venecia en 1730, y el Ensayo sobre la música de la Borde, el Almanaque musical impreso en 1783 en idioma aleman, y otras en que se encontrarán catálogos de compositores cantores y cantatrices de Italia que se han distinguido desde 1709 en adelante.

La introduccion de la ópera en Francia se debió al cardenal Mazarini, el cual en 1645 hizo venir de Italia cantores, cantatrices, y músicos para la representacion de una pieza italiana de Torelli intitulada: *la festa teatrale della finta pazza*, que se cantó delante del Rey y de la Reina madre. En 1647 se representó otra pieza italiana en música, y en tres actos de Zarlino, con el título de *Orfeo y Euridice*. Este espectáculo sorprendió, no menos por su novedad, que por la hermosura de las voces, la variedad de los conciertos, las maravillosas mudanzas de las decoraciones, el juego sorprendente de las máquinas y la magnificencia de los vestidos. El buen resultado que dió esta ópera hizo desear el que se trabajara en óperas francesas. En 1650 se cantó la *Andrómeda* de Corneille, que exigió muchas máquinas, y estaba intermediada de música. La prevencion que se tenia contra las palabras francesas, que no creian susceptibles de los mismos adornos y gracias que las palabras italianas, fué un obstáculo pode-

roso á la introduccion de la ópera francesa. Pedro Perrin pudo superar estos obstáculos: las palabras de la pieza, que compuso enteramente en francés, eran á la verdad de mal gusto, pero sostenidas por la música de Cambert, intendente de la música de la Reina, tuvieron buen éxito; era una pastoral en cinco actos. Este mismo Perrin compuso otras despues, y cuando hacia el ensayo de *Adriana*, que iba á dar al público, murió el cardenal Mazarini, suspendiéndose de este modo los progresos de la ópera francesa en su nacimiento.

Dejando á parte las demás vicisitudes que se sucedieron durante la vida de Perrin, nos concretaremos á decir, que á Lully debe la ópera francesa su perfeccion: sus contemporáneos mismos le hacen esta justicia. Despues de la muerte de Lully acaccida el 22 de Marzo de 1687, la direccion de la ópera pasó á su yerno Francine, quien la conservó bastante tiempo, y despues de su retiro en 1728 muchos otros fueron sucesivamente encargados hasta que la ciudad de París en 1749 tuvo la direccion de la Academia Real de música bajo las órdenes de M. el conde de Argenson Ministro y Secretario de Estado. En la época de la revolucion la direccion de la ópera se hallaba entre manos de Dauvergne. A esta época fué confiada su administracion á algunos miembros del cuerpo municipal. En tiempo del Directorio se dió la direccion á unos comisarios del gobierno, y con este título se confió á M. Bonnet.

En Inglaterra los coros que se cantaban en las representaciones de muchas tragedias regulares abrieron el camino á la introduccion de la ópera propiamente dicha. En la primera tragedia, verdaderamente inglesa, intitu-



lada *Gordobuc*, que se representó en 1561, había ya coros que cantaban en ella. Las mascaradas iban ordinariamente mezcladas de música y baile, y se representaban con decoraciones y máquinas inventadas por Jones, sobre todo en el reinado de Carlos I. Una de las primeras fué la de Johnson, de la cual escribió Laniere la música en el estilo del recitado, que fué representada en 1647. A esta siguieron otras muchas hasta el tiempo de las guerras civiles, en que se prohibieron las tragedias y comedias, pero no las piezas líricas, y en esta época Guillermo Davenant compuso algunas, y entre otras el *Sitio de Rodas*, que se acercaba ya al estilo de ópera; y cuando despues del restablecimiento de Carlos II se le confió la direccion de una de sus nuevas óperas Davenant procuró hacer mas atractiva la escena por medio de decoraciones y de máquinas, de manera que fuera propia para representar verdaderas óperas.

La primera vez que se empleó la música italiana en las óperas fué en la representacion de *Arsinoe* traducida del italiano. Se cita como autor de la música á Clayton, el cual en el prefacio de la edicion de 1707 dice, que ha hecho traducir esta pieza en estilo muy vulgar, porque las expresiones débiles y prosáicas convenian mejor á la música italiana; que la música estaba compuesta segun el gusto italiano; que su objeto había sido introducir la música italiana en el teatro inglés, que no se había ensayado hasta entonces, y que todos los actores eran ingleses. Esta pieza fué cantada en Drurylane en 1705. Hacia esta época escribió Addison su *Rosamunda*.

Como el gusto por la ópera se había hecho en este tiempo general, y

la mayor parte de las piezas eran escritas entonces con mucha estravagancia é irregularidad, quiso Addison ensayar si seria posible contentar al buen sentido satisfaciendo á los oídos, pero ni su pieza, ni la música de Clayton tuvieron un éxito feliz, y entonces recurieron de nuevo á las traducciones de las óperas italianas, conservando tambien la música italiana. De este género era *Camila*, representada en 1706, música de Bononcini. El italiano Valentini cantó en su lengua materna el papel de *Turno* y los otros actores cantaron en inglés. A la llegada de Nicolini á Inglaterra en 1708 todavia se cantaba medio inglés medio italiano las piezas sacadas de Italia, y puestas en música por compositores italianos, pero por los años 1709 ó 1710 la ópera italiana tomó posesion esclusivamente del teatro inglés con la ópera de *Almahide*. Llegó entonces á Inglaterra el célebre Händel, en donde escribió hasta 39 óperas, la última de las cuales *Himeneo* y *Deidamia* fué del año 1740. Desde entonces se ha visto aparecer de vez en cuando la antigua costumbre de dar representaciones de ópera parte en inglés y parte en italiano.

Sobre la historia de la ópera en Inglaterra se podrá consultar el tomo 15 de la Biblioteca británica, la cual llega hasta el año 1700, y desde este al de 1762, las noticias hebdomadarias de Hiller escritas en Aleman, donde se encuentra un catálogo de las óperas y piezas líricas ejecutadas en Inglaterra desde 1700 hasta 1762.

En Alemania las primeras poesias dramático-líricas fueron compuestas por Ayner desde 1570 hasta 1580, y desde este año hasta el de 1737 se sostuvo en Hamburgo, Leipsick, y Brunswick la costumbre de dar las óperas

en Aleman, aun que en muchas de ellas las arias estaban escritas en italiano, y los recitados en Aleman. En 1744 las óperas en Aleman desaparecieron de los teatros de Alemania, habiéndose dado la última en dicho idioma en Dantzick en el espresado año. En la misma época muchas de las primeras cortes de Alemania, y entre otras las de Viena, Dresde, Berlin etc, hicieron cantar óperas italianas, para lo cual mandaron construir teatros magníficos, é hicieron venir de Italia con grande gasto cantores y cantatrices. En 1749 se procuró hacer revivir la ópera alemana, y se cantaron varias hasta el año 1785. En este tiempo se introdujeron los monodramas, y duodramas, esto es piezas en que la declamacion estaba sostenida por la música instrumental. Parece que el *Pigmalion* de Rousseau sirvió de modelo á estas piezas, pero los italianos desde 1654 ya tenían una pieza por el estilo. Desde 1785 hasta 1794 se escribieron tambien varias óperas con mas ó menos éxito en diferentes teatros de Alemania, cuya historia puede verse en varios tratados que se han escrito sobre ella, que no enumeraremos por evitar prolijidad.

Hemos recorrido hasta aquí en resúmen la historia y progresos de la ópera en diferentes naciones, y nos hemos coneretado á seguirlos hasta principios de este siglo XIX. Mucho mas hubiéramos podido decir transcribiendo los trozos mas notables de las obras que se han escrito sobre el nacimiento y progresos de la ópera, pero nos alejaríamos demasiado de nuestro propósito, ademas de que todas estas noticias son mas bien del dominio de la historia que de un artículo de Diccionario. Ahora cumple á nuestro deber de Españoles el tratar

tambien del nacimiento y progresos de la ópera en España, que no cede á ninguna otra nacion en disposicion para la música, en dotes para cultivarla, y en grandes compositores y artistas. ¿Y como no podia haberlos en un pais donde han abundado tanto los buenos compositores? Por desgracia tenemos pocos escritos antiguos que nos revelen la época en que principió á usarse la ópera en España, pero no nos cabe duda de que Barcelona fué la primera ciudad que tuvo esta clase de espectáculos, es decir una Opera propiamente tal, representada en idioma italiano. La Opera en idioma nacional no tuvo séquito á pesar de haber hecho venir de Italia al célebre Farinelli. En 1749 se dió en Madrid la ópera intitulada la *Lira de Apolo* de Agustin Monciano, á la que siguieron otras pocas, pero pronto se abandonó, por que faltó proteccion á las empresas, y no hubo suficiente amor patrio para sacar de la dulzura y armonia de la habla castellana todo el partido de que es susceptible para el canto, que á escepcion de la italiana, ninguna otra le es comparable. Asi lo ha demostrado evidentemente D. José Rius Presbítero en una obra que escribió y dió á luz en 1840 en Barcelona en la imprenta de Joaquin Verdeguer, con el título de *Opera Española*, y ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama, demostradas con un ejemplo práctico de la traduccion de la ópera italiana el *Belisario*. En esta obra manifiesta la necesidad y conveniencia de la Opera nacional, probando por principios de ortologia, prosodia y arte métrica las eminentes calidades de la lengua Castellana para la música y canto. Esta obra, que merece ser estudiada por los poe-

tas y músicos dá luminosos preceptos á unos y otros para la creacion de una Opera nacional, que podria establecerse con ventaja sobre todas lenguas que la han tenido y tienen. El hombre de oído musical mas torpe conocerá la diferencia de la lengua inglesa, francesa y alemana á la española en dulzura, armonia y sonoridad, y no obstante todas las sobredichas naciones tienen ópera nacional y nosotros no.

**ORATORIO:** Drama lirico de corta estension, que se ejecuta en algunos paises en tiempo de vacaciones de la ópera, y regularmente en la cuaresma, ó en ocasion de grandes festividades religiosas. Designado el oratorio con el nombre de Drama lirico se indica suficientemente, que no se trata de una accion que se desarrolla sucesivamente, y en el que hay enlace, intriga y desenlace como en un drama compuesto para el teatro. En un oratorio se suponen diferentes personas que se hallan vivamente penetradas de un asunto religioso, y que manifiestan sus sentimientos, unas veces individualmente, y otras juntos de una manera muy espresiva. El fin de este género de dramas es inspirar iguales sentimientos al auditorio. Por lo tanto el asunto que se toma para un oratorio es ya conocido; es una accion ó un hecho relativo á la religion, y á la memoria del cual se consagra la fiesta que se celebra. El asunto pues puede arreglarse enteramente de una manera lirica, en el cual no debe haber diálogo, relacion, ni pormenores de lo que se pasa. El auditorio sabe ya de antemano cual es el efecto que deben inspirar las diferentes personas; conoce igualmente las circunstancias particulares, y el punto de vista bajo el cual se muestra cada uno de ellos. Aun cuando el argumento del oratorio, sea un acaesimiento, no

por esto exige narracion; el asunto puede presentarse de una manera lirica en lo fuerte de la emocion del sentimiento. El método lirico es el que conviene al oratorio. El diálogo no es conveniente, porque en lo general no es propio para una clase de música, que no debe presentar ideas ni pensamientos sino sentimientos. Es un absurdo imperdonable, y del cual muchos oratorios dan ejemplos, el oír en música trozos semejantes al siguiente: Y la criada dijo á Pedro, *tu tambien eres del número de estos Galileos?* — Y Pedro respondió: *No, no le conozco.*

En un oratorio debe el poeta evitar absolutamente la forma épica y dramática ordinaria; cuando quiere hacer una narracion, ó trazar el cuadro de un asunto cualquiera, debe hacerlo como poeta lirico. Esto sin embargo no excluye la variedad, y por lo mismo puede emplear alternativamente el recitado, el aria, el duo y los coros etc. y lo que aumenta la variedad es el introducir personas que presenten contrastes de carácter. Todos los sentimientos de los interlocutores deben nacer de la elevacion y magestad del asunto principal, y el poeta no debe olvidar jamás que las personas que hace hablar se han reunido para una ocasion muy solemne, en donde todo debe ser grande. No debe tampoco hacer explicacion de los asuntos elevados, á lo que es particular é individual á pocas personas ni que haga reflexiones morales en general.

La música debe mostrar toda su magnificencia pero sin elegancia buscada; no basta que sea hermosa ó agradable, es menester además que sea sublime y sentimental.

El origen de los oratorios remonta á una época bastante lejana, y puede reputarse en cierta manera como una continuacion de los misterios, cuyas repre-

sentaciones se hacian á veces en las iglesias, en las cuales se introdujo tambien canto. Burney que escribió la historia de la música cita una comedia de la *Pasion*, en la cual el Padre Eterno tenia el papel de cantar en tres voces á la vez.

Los oratorios recibieron de la Italia su forma actual. Atribúyese su invencion, ó su introduccion á S. Felipe Neri fundador de la Congregacion de los Padres del oratorio en 1540. Con el fin de proporcionar á los Romanos el placer de oír estos dramas en música durante todo el año, hizo componer por algunos poetas diferentes diálogos espirituales, como fueron los de la Samaritana con Jesucristo, de Tobias con el Angel que le acompañaba etc. y tambien entre personas alegóricas tales como la Fé y el arrepentimiento, los hizo poner en música y cantar en la Iglesia. Los primeros de estos poemas fueron impresos con el título de *Laudi spirituali*, y uno de los primeros autores que los compusieron fué el P. Agustin Mauni. Cítase como uno de los mas notables el intitulado: *Representazione di ánima é di corpo* que puso en música Emilio del *Cavaliere*, en el cual se ve el primer ensayo del recitado; no tiene ária alguna y solo se compone de coros y recitados. Estos dramas espirituales hasta mitad del siglo diez y siete tomaron el nombre de oratorios, probablemente porque tuvieron su origen de los Padres del oratorio. *Arcángelo Spagna* introdujo alguna diferencia en su forma hácia el año 1656, y fué un escándalo para las almas piadosas la supresion que hizo en su *Debora* de la historia ó testo. Porque estos dramas en un principio mas bien fueron narraciones que dramas. Una persona contaba á los espectadores la historia de lo que iba á representarse; indicábales el sitio de la accion, y las circunstan-

cias que la acompañaban, y esta historia ocupaba la mayor parte del drama, y por lo mismo debian cansar y ser fastidiosos; y esta es la razon porque los suprimió *Spagna*, y publicó los motivos de la supresion en un discurso dogmático. *Strimalli* es el autor del primer oratorio en tres actos titulado: *San Adriano*; y el primero en cinco actos titulado *San Jorge* es de Julio Grazzini.

No ha mucho que en Francia se principió á ejecutar oratorios en los conciertos espirituales. El primero ó uno de los primeros, fué la *Salida de Egipto*, puesto en música por *Riegel* que tambien compuso la toma de Jericó. A principios de este siglo se ejecutó un oratorio en francés intitulado *Saul*, cuya música era un compuesto de diferentes trozos ya conocidos; y mucho antes se habia ejecutado el célebre oratorio de Haydin intitulado la *creacion del mundo*. Los oratorios en Italia, España, Alemania é Inglaterra hacen parte de la música de Iglesia, pero en Francia pertenecen á la de concierto, porque allí nunca se cantan oratorios en las Iglesias. *Hoendel*, célebre músico alemán, que pasó la mayor parte de su vida en Inglaterra, compuso magníficos oratorios en poesia inglesa, tales como el *Mestas*, *Judas Macabeo*, *Atalia*, *Sanson*, cuyas obras se citan como las mejores, y como modelos del estilo mas elevado.

Sobre la historia del Oratorio en Italia se encuentran pormenores en la obra *della volgar poesia de Cresciubeni*, y en la de *Quadrio*.

**ORPHICLEIDE** ó **OPHICLEIDE:** Nombre alemán de un instrumento de viento de laton que nosotros hemos traducido por *Figle*, ú *Ofigle*. V.

**ORGÁNICO:** Entre los Griegos era aquella parte de la música que se ejecutaba con diferentes especies de instrumentos, cuya parte tenia su ca-

rácter propio, y sus notas particulares, como se puede ver en las tablas de Baccio y de Alipio.

**ORGANINO:** Pequeño órgano de cilindro V. al cual se le da también el nombre de *Organillo*, todos contruidos bajo un mismo mecanismo.

**ORGANISTA:** Nombre que se da al músico que toca el órgano en las iglesias. Atendidas las dificultades que se ofrecen en el arte de tocar este instrumento parecería imposible encontrar quien lo desempeñara con perfección, pero el órgano tiene recursos inmensos, y estos recursos cubren muchas veces las medianías. La facultad de servirse de tres ó cuatro teclados, ya uniéndolos, ya separándolos; de tener á su disposición tantos instrumentos diferentes en otros tantos registros, que le proporcionan medios de inventar combinaciones nuevas, todo esto, digo, puede hacer brillar á un mediano organista, pero el arte exige más, para ser un perfecto organista. Hay un error general que dá por buen organista á un buen pianista, porque los que tal creen no conocen la diferente escuela que hay que estudiar en ambos instrumentos, pero los mismos profesores de ellos no se equivocan en la diferencia. El tacto, es decir la pulsación de las teclas, este tacto indispensable para tocar bien el piano, no se parece al del órgano, que debe ser más bien ligado que brillante.

Si en general un organista debe estar adornado de muchos conocimientos músicos, muchos más necesita tener uno de la Iglesia Católica. Este debe conocer bien todos los tonos del canto llano, y los varios modos de acompañarlos, ya sea colocándolos en el bajo, ó dejándolos oír en los sonidos altos, con este conocimiento podrá acompañar con propiedad las misas,

los salmos, los himnos, las antifonas y el Te-Deum, según las festividades del rito. Las fugas ó sea el estilo fugado debe ser el carácter distintivo de la ejecución en el órgano, que es el género que se adapta más á este instrumento. Por una preocupación vulgar un organista es un artista ordinario, y del que se hace poco caso, y sin embargo en el fondo, el que posea todas las cualidades de su arte debería respetarse tanto como los compositores más famosos, porque nada hay más difícil que encontrar reunidos en un solo hombre todas las cualidades que se requieren; pero esto depende de que en nuestra España no hay una sola plaza de organista competentemente dotada, ó que ofrezca recursos suficientes para vivir con comodidad, y por lo mismo, faltándole emulación, no es de admirar que los organistas, que han conseguido una plaza cualquiera, abandonen el estudio y no salgan nunca de la medianía.

Muchos son los organistas que en siglos anteriores han brillado, y su número es tanto que sería difuso el querer enumerar tanto de Alemania como de Francia é Italia los que han conseguido una fama inmortal por sus obras, pero entre todos no queremos pasar en silencio las brillantes cualidades de Juan Sebastian Bach, que se puede decir que las reunió todas. Este grande artista fué uno de esos genios raros, que como faros puestos en medio de los siglos, han servido para alumbrarlos á todos. Su superioridad como compositor y como ejecutor fué tal, que sirvió de modelo á todos sus sucesores los cuales ambicionaron acercarse pero no le igualaron. Hemos tenido en España también muy buenos organistas, que no han cedido á los de otras naciones, y sino les han cese-

dido no ha sido sino por falta de protección. Nos sería muy gustoso el hacer mención de ellos aquí, pero son tantos, que no se podrían nombrar todos por ser largo el catálogo ni suprimir á ninguno por no hacer agravio á su habilidad. De todos modos aconsejaremos á nuestros organistas que estudien los mejores modelos nacionales y extranjeros, y sobre todo las obras de Bach, que á nuestro entender se puede tener por el patriarca de los organistas.

**ORGANIZAR EL CANTO:** Al principio de la invención del contrapunto era insertar algunas terceras en el seguido de un canto llano al unísono, de manera que si una parte del coro cantaba estas cuatro notas *do, re, si, do*, la otra parte cantaba al propio tiempo estas otras cuatro, *do, re, re, do*. Los ejemplos citados por el abate de Beuf, y otros hacen presumir, que la organización no se practicaba sino sobre la nota sensible inmediata á la final; de donde se sigue, que jamás se organizaba sino por una tercera menor. Para un acorde tan fácil y tan poco variado, los chantres, que organizaban, no dejaban de recibir más paga. Con respecto al órgano *triplum* ó *cuadruplum* no era otra cosa que el mismo canto de partes organizantes entonado por contraltos á la 8.<sup>a</sup> de los bajos, y por los triples á la octava de los tenores.

*Organizar* significa también unir un órgano á otro instrumento de cuerdas y teclado, de forma que bajando la tecla, no solo hiera las cuerdas, sino también abra la válvula para dar paso al aire ó introducirle en la correspondiente flauta. De aquí viene el llamarse *pianos organizados* los que tienen registros de flautas.

**ORGANO:** Instrumento de viento y teclado que se usa en las Iglesias pa-

ra dar mayor solemnidad á los oficios divinos. Este nombre de órgano parece que en la antigüedad indicaba todo instrumento de viento, y en este mismo significado han tomado la palabra *organum*, que se encuentra en los salmos del Profeta Rey, tomándolo como instrumento genérico de viento. Así cuando en el salmo 450 dice: *laudate eum in chordis et organo* han traducido por la palabra *chordis* todo instrumento de cuerdas y en la de *organum* todo instrumento de viento. Corrobora este significado el salmo 436 en donde se lee: *in salicibus in medio ejus suspendimus organa nostra*, que han traducido por estas palabras: «Allí colgamos de los sauces nuestros instrumentos músicos», y como estos en la antigüedad eran la mayor parte de viento, deduce de aquí, que por *organum nostra* se comprendían los instrumentos de viento.

Dejando aparte toda clase de interpretaciones nos ocuparemos tan solo de seguir á M. Fetis en todo cuanto dice de este instrumento, añadiendo nosotros cuanto sepamos para el cabal conocimiento de este importante artículo.

El órgano es de todos los instrumentos de aire el mayor, el más magestuoso y rico en variedad de efectos, y al mismo tiempo el más hermoso. Se ha dicho de él que más bien es una máquina que un instrumento; y aun cuando no sea así, ó de cualquier modo que se le califique, no es menos cierto que es una de las más bellas invenciones del espíritu humano.

Algunas relaciones de los escritores de la antigüedad, y particularmente de Vitruvio, han puesto en un laberinto á los comentadores, que querían aclarar lo que aquellos entendie-

ron por *órgano hidráulico*, cuya invención atribuyen á *Ctesibio* matemático de Alejandria, que vivió en tiempo de Tolomeo Evergetes. Todo cuanto han dicho estos comentadores del órgano hidráulico solo ha servido para probar, que ignoraban enteramente el objeto de que trataban, y es muy probable que nunca se sabrá en que consistia su mecanismo.

En cuanto al órgano *neumático*, esto es el que se pone en acción por medio de la vibración del aire encerrado en tubos, se dice que también fué conocido de los antiguos, sin otra garantía de esta opinión, que algunas indicaciones oscuras de los poetas, y parece que no era otro que un instrumento rústico de los Escoceses y Auvernios, que nosotros llamamos *gaita*.

El órgano mas antiguo que hace mención la historia es el que el Emperador Constantino Coprónimo envió á Pepin padre de Carlo magno el año 757. Este órgano, que fué el primero que se vió en Francia, y que se colocó en la Iglesia de San Cornelio de Compiéna, era sumamente pequeño y portátil, lo mismo que el que construyó un árabe llamado Giafar, que el Califa de Bagdad envió á Carlo Magno.

Un sacerdote veneciano llamado *Gregorio* fué el primero que ensayó la construcción de los órganos en Europa. Luis el piadoso le encargó la fabricación de uno para la Iglesia de Aquisgran en el año 826. Los progresos que se hicieron en el arte de construir los órganos fueron lentos, y aun parece que hasta el siglo XIV no empezó á desplegarse este arte. Francisco Landino llamado con el apodo de *Francesco degli organi* por su mucha habilidad en este instrumento, hizo muchas me-

jas en él por los años de 1350, y en 1470 un alemán llamado Bernard organista de Venecia inventó los pedales.

Compónese el órgano de muchos tubos, que comunmente se llaman flautas, de los cuales, unos son de madera, y otros de metal compuesto de plomo y estaño; unos tienen una abertura como las flautas de punta, y otros tienen en la embocadura lengüecitas de cobre con cañas de lo mismo. Los tubos se ponen perpendiculares y su embocadura se encaja en unos agujeros que se han abierto en una caja de madera llamada *secreto*, el cual recibe el aire que le envian unos grandes fuelles, y desde el se reparte á los tubos. A cada orden de tubos corresponde una regla de madera llamada *registro*, agujereada á distancias iguales de los agujeros de la caja-secreto, la cual está dispuesta de modo que pueda correrse facilmente cuando el organista la saca ó la mete. Metido el registro, sus agujeros no corresponden ya á los del secreto en que están colocados los caños, y entonces el aire no puede entrar en ellos, pero si se saca, los agujeros se corresponden perfectamente, y el aire puede penetrar en los caños. Entonces al undirse la tecla sobre la que pone el dedo el organista, tira una varilla, la cual abre una válvula correspondiente al agujero del registro, penetra el aire en él, y el caño ó flauta de la nota dá el sonido que le pertenece; si se sacan muchos registros á un tiempo, suenan todos los caños de los registros que corresponden á la nota que se toca. Si el caño es un flauta, el sonido es producido por la columna de aire que vibra en el tubo; si es de oboé, el sonido resulta de las agi-

taciones de la planchita que hiende el aire contra las paredes de la punta del caño.

Además de la variedad de sonidos que provienen de esta diversidad de principios en su producción, tiene otros el órgano que son el resultado de las diferentes formas y dimensiones de los tubos. Por ejemplo, si el caño de la nota que corresponde al *do* de la llave de *fa* sobre el pentagrama es un juego de flauta de ocho piés de largo se llama *flauta abierta*, cuyo juego comprende toda la extensión del teclado al unisono de las diferentes voces que comprende toda esta extensión, á saber el bajo, el tenor, el contralto, el tenor y el soprano mas agudo. Cuanto mas suben las notas, menor es la altura de los tubos. Si el caño mas alto no tiene sino dos piés, y fuese de la especie de las flautas se le dá el nombre de *flautado*, que quiere decir excelente, por ser el juego que suena con mas limpieza, y que conserva mas la afinación. Este juego es una octava mas alto que la flauta abierta. Si el caño no tiene mas de un pié de alto, en su nota mas grave, suena á dos octavas sobre la flauta abierta; la reunión de todos estos tubos se llama *flajolet*. Un juego de flautas que tenga ocho piés en su *do* grave, suena una octava mas baja que la flauta de cuatro piés, y hay juegos que tienen 16 y hasta 32 piés.

Cuando el espacio en que haya de estar un órgano no es bastante vasto para poder emplear caños de tan grandes dimensiones, se echa mano de un medio ingenioso, que consiste en tapar el extremo opuesto á la embocadura del tubo. Entonces la columna de aire sonora, no hallando salida, forzosamente ha de volver á bajar para salir por una pequeña abertura que se llama

ma luz, y recorriendo de este modo dos veces la altura del tubo, suena una octava mas grave, que si saliese inmediatamente por lo alto de este mismo tubo. Este especie de juego de flauta se llama *bordon*; si fuese un juego de cuatro piés cerrado, se llama *bordon de á ocho*, y si es de ocho piés *bordon de á 16*.

Entre los juegos de flauta los hay de metal, cuyo tubo termina en otro mas pequeño que se llama *chumenea*; otros hay que tienen la forma de dos conos inversos y sobrepuestos, teniendo cada uno de estos juegos una calidad particular de sonidos etc. Los juegos llamados *trompetas*, *clarines*, *bombardas*, *vozes humanas*, se presentan bajo la forma de un cono inverso abierto. Los fabricantes de órganos pueden variar estas clases de juegos segun su gusto ó fantasia.

Hay en el órgano una especie de juego de una cualidad particular, y que produce un efecto misterioso. Este juego, que se designa generalmente con el nombre de juego de *mutación* se divide en *mixtura* y en *címbalo*, cada uno de los cuales se compone de cuatro, cinco, seis y hasta diez tubos por cada nota. Estos tubos de corta dimensión y de un sonido agudo están acordados en 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> ó 5.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup> y doble 3.<sup>a</sup> etc. de modo que cada nota produce un acorde perfecto doblado muchas veces; de lo que resulta que el organista no puede hacer muchas notas seguidas sin producir series de terceras mayores quintas y octavas. Pero no consiste aun en esto el misterio; si el organista hace acordes, cada una de las notas que entran en su composición produce tantos acordes perfectos doblados y triplicados, que parece ha de resultar una cacofonia espantosa, pero por una especie de encanto,

cuando estos juegos se unen á los de la flauta de dos, cuatro, ocho, diez y seis y treinta y dos piés, abiertos ó cerrados, resulta de esta mezcla, que se llama *juego lleno* ó simplemente *lleno*, un todo el mas magestuoso y admirable que se puede oír, y del que no puede dar idea alguna otra combinacion de sonidos ó instrumentos.

A mas de los solos de flauta, oboe, clarinete, fagote y clarín que se pueden hacer en el órgano, puede dividirse su ejecucion en tres grandes efectos que son: 1.º la reunion de todos los juegos de flauta que se llaman *fondos del órgano*; 2.º la de todos los juegos de lengüeta, que se les dá el nombre de grande juego ó grande coro; 3.º la del juego lleno.

Un órgano grande tiene por lo regular tres, cuatro y cinco teclados para las manos, y otro para los piés llamado *teclado de pedal*. El primer teclado sirve para un órgano pequeño separado del grande que llaman algunos *positivo* y otros *sillita*, por ocupar parte del asiento y espalda del organista. El segundo teclado sirve para el órgano grande, y puede tocarse junto con el primero para reunir los sonidos de ambos órganos. El tercer teclado llamado de *bombarda* sirve para tocar los juegos de lengüetas mas fuertes. El cuarto sirve para los solos, y se llaman de *recitado*. El quinto es para producir los efectos del eco. El teclado de pedales sirve para hacer el bajo, cuando el organista quiere ejecutar partes intermedias con la mano izquierda.

Por mucho tiempo se ha echado de menos en el órgano la expresion, que por otra parte abunda en medios de variedad, y cuyo efecto es tan grande y poderoso, es decir, que no existiesen en él medios para aumentar y disminuir gradualmente la intensidad

del sonido. Algunos fabricantes ingleses concibieron primero la idea de hacer abrir ó cerrar unas ventanillas por medio de un pedal que concentrase el sonido en el interior del instrumento, y lo fuese dilatando; pero este género de expresion no era suficiente para dar las graduaciones convenientes al sonido. M. Sebastian Erard, antes de la revolución francesa, emprendió la construccion de un piano organizado, en el cual se hacian los sonidos con expresion por medio de la presion de los dedos sobre las teclas el cual habia tenido una completa aceptacion cuando se manifestaron los trastornos de la revolución, y la cosa quedó en este estado. Despues un aficionado instruido llamado M. Grenié imaginó hacer al órgano expresivo por medio de un pedal, cuya presion, mas ó menos fuerte, dá á los sonidos mayor ó menor intensidad. M. Erard colmó la perfeccion del órgano, reuniendo en uno que construyó para la capilla real, el género de expresion del pedal sobre los dos teclados del órgano grande con la de la presion del dedo sobre un tercer teclado. El órgano en este estado es verdaderamente el instrumento mas hermoso, magestuoso y poderoso que existe, y se puede decir una de las obras maestras del espíritu humano.

Ha habido artistas célebres en la construccion de órgano en todas las naciones, y en nuestra España los ha habido que no ceden en habilidad á los mas famosos de la Europa, testigos los templos españoles en los cuales los hay de maravillosa construccion. Citare entre muchos á dos que han dejado excelentes recuerdos artisticos en la construccion de órganos. Uno fué Francisco Cases, catalán, hijo de Reus, que ha dejado muchos monumentos admirables de su habilidad, y entre otros el

órgano que construyó para el Monasterio de Nuestra Señora de Poblet en Cataluña, en el cual se veian todos los primores del arte. Desgraciadamente esta notabilidad musical desapareció en los trastornos, saqueos é incendios de la guerra de la independencia. El segundo fué Jorge Bosch natural de Palma en la isla de Mallorca, autor del órgano de la Capilla Real y de la Catedral de Sevilla, del que dice D. Antonio Ponz en su viaje por España, que excede en magnitud y variedad á cuantos hay dentro y fuera de España.

Pero el mayor capricho que ha cabido en cabeza de artista ha sido el autor del órgano de la Catedral de Harlem en Holanda, en comparacion del cual son pignos todos los demás que se conocen. La iglesia es mayor y mas alta que la de la Abadia de Westminster. Elévanse desde el suelo hasta los arquivadas inmensos tubos blancos y pulidos, que parecen columnas de plata, y que llenan toda el ala inferior de la Catedral. Son los pulmones del gigante; de allí salen los truenos que acompañan una salmodia puritana de tres mil voces reunidas. Uno de sus registros, el de la voz humana, mas brillante y mas atrevido que los demás, se deja oír sobre dobles diapasones, y descuella por encima de este abismo de armonia. Los adornos que introduce el organista entre los salmos parecen los juegos de un monstruo, ó los embates del Océano contra las rocas.

El órgano en fin es el rey de los instrumentos, al cual ningun otro gana, en dulzura, variedad, poder y extension; profundo y severo como la fé, é inimitable en magestad y en sus efectos grandiosos.

La fabricacion de estos instrumentos gigantescos va disminuyendo, y acabará por desaparecer casi enteramente,

despues de los nuevos descubrimientos por los cuales se imitan sonidos mas poderosos con mucho menos gasto con esta especie de chimeneas de vapor que se elevan desde treinta y dos hasta sesenta y cuatro piés, y cuyo magestuoso aparato se reemplazará mas tarde con adornos de pintura.

Un alicionado de Bruselas llamado M. Meus-Wouters, ha encontrado el medio de producir en un cofre de madera de tres ó cuatro piés de largo, y tres ó cuatro pulgadas de ancho unos sonidos semejantes á los de las mas grandes bombardas. El mismo construyó un órgano que reunia todos los juegos posibles en un espacio de algunos metros cuadrados. Si esta invencion se propaga todas las grandes máquinas que en el dia se usan desaparecerán completamente.

ORGANO FONOCRÓNICO: Según la Revista franco-italiana que copia la Gaceta musical de Madrid del 8 de Julio de este año de 1855 M. Lorenzi presentó en el palacio de la industria en la parte italiana (Lombardia) un órgano llamado por el inventor *Fronocrónico* ó modelo de un órgano, porque está reducido á sus menores dimensiones para mayor comodidad del transporte, y sin embargo estas dimensiones son suficientes para dar una idea exacta del instrumento. Tiene un solo teclado de unas cinco octavas, partiendo del *Do* grave de ocho piés hasta el *La* agudo, y once registros.

El método de este órgano es diferente del de los conocidos con el nombre de órganos expresivos de lengüetas libres, porque en estos obra el fuelle sobre todo el teclado indistintamente, en tanto que en el órgano *fonocrónico* la expresion depende del hundimiento mas ó menos posible de las teclas. La propiedad principal de este órgano es

dar á los sonidos de la armonía el colorido, esto es matizar la voz por la presión de la tecla; de aquí su nombre de *fonocrómico*.

El teclado obra sobre tres puntos de apoyo. Bajando la tecla hasta el primer punto se obtiene una nota delicada y *apianada* y bajándola totalmente se obtiene un aumento de sonido, que adquiere amplitud, reforzándolo con *filatura* (por graduación), á medida que se comprime el teclado, y según que vá breve ó ligeramente descendiendo.

Además de este medio de expresión tiene el temblor ó batido de la voz en *crescendo* y *decrescendo* á medida que la presión del penúltimo pedal alto es más sensible. El efecto de esta combinación es tal, que se puede llevar la nota al grado más enérgico de fuerza como uno á diez, y en seguida volverla gradualmente (con *filatura*) y luego ir la disminuyendo hasta tanto que comprimiendo un pedal se obtiene el *smorzo* hasta su extinción.

Hace mucho tiempo que la manera de dar expresión al órgano era un problema insoluble, un escollo invencible; pero ahora el problema parece resuelto, y el escollo salvado. La sola dificultad que se presenta para tocarlo es, que para que el músico conozca todos los efectos que quiera producir es necesario que sea artista y que sea poeta.

**ORGANO ESPRESIVO:** Un aficionado de París llamado Grenié tuvo la ocurrencia de hacer espresivo el órgano por medio de un pedal, cuya presión más ó menos fuerte dá mayor ó menor intensidad á los sonidos. El autor hizo la prueba de su descubrimiento, aplicándolo primero á los órganos pequeños, y luego á otros más grandes y obtuvo bellísimos efectos. M. Erard,

fabricante de París perfeccionó este invento reuniendo la expresión del pedal en los dos teclados de un grande órgano por la presión del dedo sobre el tercer teclado. Con esta aplicación el órgano es verdaderamente el instrumento más hermoso magestuoso y poderoso que existe, y se puede decir también una de las obras maestras del ingenio humano. También se le dá el nombre de órgano espresivo al *melodion* que se inventó en Alemania por M. Dietz.

**ORGANO DE CILINDRO:** Este instrumento es un órgano que se toca por medio de un cilindro erizado de pequeñas puntas de metal colocadas artísticamente, y según reglas del arte dentro de una caja de madera. Puesto en movimiento el cilindro por medio de un manubrio, las puntas metálicas mueven sucesiva ó simultáneamente unas pequeñas teclas las cuales abren los tubos neumáticos para dar paso al aire y producir los sonidos.

**ORGANO HIDRÁULICO:** De este instrumento solo se conoce el nombre, pues las descripciones que los autores de la antigüedad hacen de él son tan oscuras, que no es fácil formar idea de su forma y mecanismo y tan solo se sabe que producía el sonido por medio del agua. Este instrumento fué acaso el primero que se inventó en este género, cuyo autor se cree que fué Ctésibio de Alejandria.

**ORGANO LIBICON:** Este instrumento fué invención de un francés natural de París llamado Saint-Pern en el año 1810 su forma era como la de un armario que contenía un piano regular al rededor del cual se agrupaban algunos instrumentos de viento.

**ORQUESTA:** En los teatros griegos se daba este nombre á un sitio bastante extenso comprendido entre el proscenio,

ocupado por los actores, y los asientos del teatro, el cual estaba destinado para colocar los coros. Había en la orquesta la *Thimelé* que servía de altar al Dios Baco, en el cual se sacrificaba á esta divinidad antes de principiar el espectáculo, y también se cree que hacían lo mismo durante el tiempo que se ejecutaban las danzas por los coros. Por medio de estos sacrificios el teatro se convertía también en un templo de Baco. Al propio tiempo servía el *Thymelé* de tribuna, desde donde los magistrados y generales arengaban al pueblo cuando se reunían para deliberar sobre los intereses del estado. Hallábase colocada esta tribuna en medio de la orquesta, y probablemente menos elevada que el proscenio, para no impedir la vista á los actores durante la representación. En los teatros romanos el sitio de la orquesta era más pequeño que en los teatros griegos, por la razón de que aquellos no tenían coros como estos, pero había sitio para los senadores, los magistrados, las vestales y otras personas de distinción.

En el día la palabra *orquesta* se aplica á la música bajo diferentes acepciones. La primera se toma por el sitio que ocupan los músicos en los teatros; la otra, por la reunión de todos los instrumentistas en cualquier parte; la otra por la colección de todos los músicos de ejecución instrumental, y en este último sentido se dice que la orquesta es buena ó mala, para espresar que el conjunto de los instrumentos toca ó nó con exactitud y afinación.

En las músicas numerosas, como las de una ópera, es de la primera importancia que los instrumentos de la orquesta estén bien distribuidos, y á su buena disposición se deben los efectos sorprendentes de las orquestas en Italia. En primer lugar se ha de tener mucho

cuidado en el sitio que ha de ocupar; en segundo lugar se ha de procurar que los músicos estén cuanto más reunidos se pueda, y distribuidos convenientemente; en tercer lugar ha de encajonarse, digámoslo así, en una grande caja de madera ligera y resonante, como de pino, sentarla sobre una especie de botareles, y estar separada de los espectadores por medio de una balustrada colocada á un pié ó dos de distancia de aquellos, de suerte que el cuerpo de la orquesta hallándose en cierto modo suspendida sin estar en contacto con cosa alguna, vibre y resuene sin obstáculo, y forme como un instrumento grande, que responde á todos los otros y aumente el efecto.

Con respecto á la distribución interior se aconseja que el número de cada especie de instrumentos sea proporcionado al efecto que han de producir todos juntos; que los instrumentos graves y los agudos no se ahoguen unos á otros; que los de viento no dominen á los de cuerda, ni las partes segundas á las primeras; que los instrumentos de cada especie, excepto los bajos, estén reunidos para que ejecuten con más simultaneidad; que los bajos estén en varios puntos de la orquesta, porque son los que sirven de fundamento á todas las demás partes de ella, á fin de que todos los músicos les oigan; y finalmente importa que todos los músicos vean al primer violin ó director de la orquesta.

El todo de la orquesta se compone de dos cuerpos, á saber, uno primario y otro secundario. El cuerpo primario es el cuarteto, esto es el 1.º y 2.º violines, la viola y el bajo, y el cuerpo secundario le forman los instrumentos de viento y de ruido. Como el sonido de los instrumentos de cuerda no tienen, ni la fuerza ni la calidad de timbre que los de viento, es necesario multiplicar

cada instrumento de los que forman el cuarteto en unisono, hasta que se encuentren en justa proporcion ambos cuerpos de la orquesta.

El maestro Bonifacio Asioli establece las siguientes proporciones para tres clases de orquestas: una pequeña en su sentir se han de componer de los instrumentos siguientes: 4.º seis ú ocho violines, la mitad primeros y la otra mitad segundos. 2.º Dos violas: 3.º Un violoncelo: 4.º Dos contrabajos: 5.º Una flauta: 6.º Dos oboes, y en su caso clarinetes: 7.º Dos trompas: 8.º Un fagote.

Para una orquesta mediana establece las siguientes proporciones: 1.º Dece ú diez y seis violines: 2.º tres ú cuatro violas: 3.º dos ú tres violoncelos: 4.º cinco ú seis contrabajos: 5.º una flauta: 6.º dos oboes: 7.º dos clarinetes: 8.º dos trompas: 9.º dos fagotes: 10.º dos clarines.

Para una orquesta grande ó que ha de llenar un vasto Teatro la orquesta debe constar de el número de instrumentos que á continuacion se notan. 1.º veinte y cuatro y treinta Violines: 2.º seis ú ocho Violas: 3.º cinco ú seis Violoncelos: 4.º ocho ú diez Contrabajos: 5.º dos Flautas: 6.º dos Oboes: 7.º dos Clarinetes: 8.º dos Trompas. 9.º dos Fagotes: 10.º dos Clarines. 11.º un Trompon.

Desde que el Maestro Asioli combinó las orquestas en la disposicion antedicha se han introducido en ellas otros muchos instrumentos de moderna invencion, que las han robustecido, y entre otros el Flautin ú Octavin, que aunque de uso antiguo en las músicas militares, no se habia usado en las músicas de ópera hasta pocos años ha. los Cornelines de piston los Figlis ú Ofigles, y los trompones alto, tenor, y bajo. Ademas se

han aumentado instrumentos de percusion como son las timbalas el bombo, platillos, triángulos y redoblante. Declaman algunos contra la profusion de tantos instrumentos de percusion que nada añaden al efecto de la melodia y armonia, y con todo esta profusion tiene sus partidarios. En efecto, usados oportunamente pueden producir un efecto maravilloso en algunas ocasiones, pero esto es que como la Sal, que echando demasiada en un guiso le hace áspero.

En la ópera los Hugonotes de Mayerbeer que se representó en Paris se compuso la orquesta de 40 primeros Violines.—40 segundos.—40 Violas.—40 Violoncelos.—7 Contrabajos.—2 Flautas.—2 Clarinetes.—2 Oboes.—4 Trompas.—4 Fagotes.—2 Cornelines.—2 Trompetas.—3 Trompones.—4 Ofigli.—2 Timpanos.—7 Arpas.—Bombo.—Platillos.—Redoblante etc.

Las proporciones para una música militar las gradua M. Fetis de la manera siguiente: 1.º un Requinto: 2.º nueve Clarinetes, divididos en tres partes: 3.º un Flautin: 4.º dos Trompas: 5.º dos Clarines: 6.º un Ofigle alto que haga de Primer Fagot: 7.º un Bugle en Si bemol, ó una corneta de pistones, aunque es preferible el bugle: 8.º tres Trompones: 9.º Tres Bajos de Ofigle y fagot ruso, que entodo son veinte y dos músicos, á los cuales hay que añadir el bombo, el Redoblante y los Platillos. Tambien en nuestros dias se ha aumentado la música militar en nuevos instrumentos como son los Bombardinos y Bombardones, los bastubas, Paredones, Fiscornos, Fiscornetos, y otros que le han dado una robustez imponderable. Todos los dias se van inventando instrumentos, y el Fabricante Sax ha producido una porcion, arreglados á un

sistema nuevo, á los que ha dado su nombre; como son, el Saxofon, el Saxhorn de diferentes entonaciones, y no sabemos hasta donde llegará la plethora, que se ha introducido en la instrumentacion, y acostumbrados como están los hombres á este torrente de sonidos, encuentran desabridas las producciones de los antiguos maestros. La moda es la reina del mundo.

ORQUESTRINO: Instrumento inventado en Francia por un maquinista llamado M. Pouleau en 1808 ó 1810. Tiene la forma de una caja cuadrilonga, y en uno de los extremos de ella hay un teclado con el mecanismo de un piano ordinario: en el otro extremo hay otro teclado destinado á hacer mover unos pequeños arcos cilindricos que hacen sonar unas cuerdas de tripa. Este instrumento, que imitaba al Violin y la viola de amor, se hizo á semejanza de otra que M. Schmidt fabricante de Pianos de Paris presentó en la esposicion de productos industriales en el año 1806.

ORQUESTION: Se dió el mismo nombre á dos instrumentos de teclado que se inventaron á fines del siglo XVII. El uno de ellos es un órgano portátil, compuesto de cuatro teclados de 63 teclas cada uno, y otro teclado de pedales con 39 teclas. El todo del instrumento es un cubo de nueve pies, y fué construido en Holanda sobre el plano que dió de él el Abate Vogler, y se manifestó por primera vez en Amsterdam en Noviembre de 1789. Este instrumento tenia un registro de crescendo y decrescendo, y en su intensidad se parecia á un órgano de 46 pies. El otro instrumento del mismo nombre fué inventado en Paris en 1796 por Tomás Antonio Kunz, el cual consistia en un piano con algunos registros de órgano.

OVERTURA: Es una pieza instrumental que en general precede á los dramas liricos ó sean Operas. A esta palabra con el espresado significado los Italianos, y con ellos nosotros, la hemos substituido con la de *Sinfonia*. (V.) pero los franceses continuan á darle el nombre de Overtura, en donde principiaron á usarla. Los preceptos para hacer una Overtura interesante los esplicaremos en la palabra *Sinfonia*.

## P.

P.: Esta letra en la ortografía musical es una abreviatura de la palabra *piano*, que quiere decir, que las notas de música, debajo de las cuales se encuentra la espresada letra, han de tocarse con un sonido poco intenso. Si esta letra estuviera duplicada quiere decir *pianissimo*, y que por lo mismo debe disminuirse la intensidad del sonido producido por la palabra *piano*.

PACIENTE: Los antiguos contrapuntistas daban este nombre á la nota que en el contrapunto permanecia quieta, y llamaban *agente* á aquella que se movia en diferentes sentidos para pasar de unos intervalos consonantes á otros consonantes, ó de disonantes á consonantes.

PÆAN: Especie de himno ó canto en honor de los Dioses ó de los hombres ilustres. Se atribuye su invencion á Xenodamo y Pratinas. Citase tambien á Thaletas, pero este tal vez no hizo mas que perfeccionarlo.

PALEOMAGADA: Era, segun Ateneo, una flauta que daba dos sonidos uno grave y otro agudo. Supónese que esta flauta debia componerse de dos tubos, uno que diera los sonidos graves, y otro los agudos. Dice el mismo autor

que este instrumento era el mismo que la magada.

**PANARMONICON:** Sabemos solo de este instrumento que fué inventado algunos años ha por J. Maelzel de Viena, el cual por medio de un doble fuelle y de un cilindro imitaba con bastante propiedad á los instrumentos de aire y de percusion.

**PANDERETA ó PANDERO:** Instrumento de percusion ordinariamente de figura circular, el cual consiste en un arco de madera cubierto por un solo lado de pergamino ó de piel de choto muy lisa. En el hueco que forma entre dicha piel, y el otro borde del arco se ponen unas cuerdas cruzadas, y en ellas se cuelgan cascabeles ó sonajillas, y en algunos dos ó tres pares de castañetas. Tócase batiéndolo y agitando, y arrastrando un dedo mojado sobre la piel. Este instrumento debe ser muy antiguo, pues ya se encuentra su figura en pinturas y bajos relieves de edad muy remota. En nuestros dias le hemos visto introducido en muchas músicas, y principalmente en las militares, pero ya va cayendo en deuso, y solo se conserva en las fiestas y regocijos populares.

**PANDORA:** Especie de Laud, con el mismo número de cuerdas, la misma estension, y el mismo modo de afinarse, pero se diferencian ambos instrumentos, en que en la *Pandora* las cuerdas eran de latón ú acero, y en el Laud eran de tripa. En su construccion hay tambien la diferencia de que el reverso de la *pandora* es llano, ó á lo menos no tan convexo como el del Laud. Este instrumento ya no se usa.

**PANMELODION:** Este instrumento fué inventado en Viena en 1810 por M. Loeplich, el cual consiste en un cilindro cónico, movido por una rueda que pone en vibracion unos pedacitos de me-

tal en ángulos rectos, los cuales se tocan lijeramente por medio de un teclado.

**PANTALÉON:** Nombre de un instrumento inventado por un músico alemán llamado Pantaleon Hebenstreit, á principios del siglo XVIII. Tenia la estension del clave con dos hileras de cuerdas, unas de metal, y otras de tripa. Producia unos sonidos muy magestuosos principalmente en los bajos.

**PANTOMIMA:** Es una música compuesta espresamente para bailes pantomimicos, en los cuales los actores representan con la accion y el gesto sin emplear las palabras. Esta música ha de ser muy imitativa á fin de ayudar á la inteligencia del público en los diversos pasos que hace el actor.

**PARADIAZEUXIS, ó DISYUNCION INMEDIATA:** En la música de los Griegos era el intervalo de un tono entre las cuerdas de dos tetracordios; tal era la especie de disyuncion que habia entre el tetracordio *synnemenon*, y el tetracordio *diezeugmenon*.

**PARAFONIA:** En la música antigua era una especie de consonancia, no resultante de los mismos sonidos, como el unisono que se llamaba *homofonta*, ni de la réplica de los sonidos, como la octava, que tenia el nombre de *antifonia*, sino de sonidos realmente diferentes, como la 5.<sup>a</sup> y la 4.<sup>a</sup> que eran las únicas *parafonias* admitidas en la música, no contando por tales la 3.<sup>a</sup> y la 6.<sup>a</sup> porque las tenian por disonantes.

**PARAMESE:** En la antigua música griega era el nombre de la primera cuerda del tetracordio *diezeugmenon*. Es preciso tener presente que el tercer tetracordio podia ser conjunto con el segundo, y entonces su primera cuerda era la *mesa*, ó la cuarta cuerda del segundo, es decir, que este *mesa* era común á los dos; pero cuando este tercer

tetracordio principiaba, era disyunto, por la cuerda llamada *paramese*, la cual, en vez de confundirse con la *mesa*, se encontraba un tono mas alto, y este tono hacia la disyuncion, ó distancia entre la cuarta cuerda, ó la mas aguda del tetracordio *meson*, y la primera ó mas grave del tetracordio *diezeugmenon*. *Paramese* quiere decir inmediato á la *mesa*, por que en efecto solo distaba un tono, aun cuando hubo algunas veces una cuerda intermedia.

**PARANETE:** Nombre que se dió en la música de los Griegos por muchos autores á la tercera cuerda de cada uno de los tetracordios *synnemenon*, *diezeugmenon* ó *hyperboleon*, cuerda que muchos no distinguian sino por el nombre del género en que se empleaban los tetracordios. Asi la cuerda tercera del tetracordio *hyperboleon* se llamaba *hyperboleon-diatonos*, y Euclides le dio el nombre de *paranete-hyperboleon*.

**PERHYPATE:** Este es el nombre de la cuerda que sigue inmediatamente al *hypate* desde lo grave al agudo. En el diagrama de los Griegos habia dos *perhypates*; á saber el *perhypate-hypaton*, y el *perhypate meson*. La palabra *perhypate* significa debajo, ó cercano al principal.

**PERIAMBO:** Instrumento antiguo de cuerdas, de que hace mencion Polux en su *Onomasticon*, pero no describe su figura, ni dice el uso que se hacia de el. Algunos autores dicen que habia una especie de flauta de este nombre, cuyo sonido era mas propio para acompañar que los otros, y en especial los versos *jámbricos*.

**PERIAMBIDES:** Palabra con la cual se designaba un modo particular de tocar los pequeños tañedores de la citara, segun la esplicacion que Polux dá. El mismo autor dice, que este modo se ejecutaba tambien con flautas. *Periambides* se supone que tambien era el nom-

bre que se dió á estos tañedores de citara.

**PARODIA:** Trozo de música ó sinfonia sobre el cual se arreglan las palabras de un canto. En el orden natural y ordinario se inventa un canto sobre las palabras, pero en la *parodia* se arreglan las palabras sobre el canto. Todas las coplas de una cancion, excepto la primera son *parodias*, lo que se conoce viendo estropeada la prosodia en las restantes. El teatro italiano ha estado por mucho tiempo en posesion de la *parodia*. Esta palabra significa literalmente *imitacion burlesca*.

**PARRAFO:** Es una señal que denota que los compases entre los cuales se halla colocado deben repetirse. Estos señales son convencionales pues las hay de muchas maneras.

**PARTENIANA:** Nombre de una flauta á cuyo tañido bailaban las virgenes griegas.

**PARTE:** Nombre de cada voz ó instrumento diferente, cuya reunion forma el concierto composicion ó particion. Para que haya acorde es preciso que tres ó mas sonidos se hagan oír á la vez. Para formar un seguido de acordes cantando es menester que haya un número proporcionado de voces, el canto pues de cada voz separada es lo que se llama parte, y la reunion de todas las partes de una misma composicion escritas una encima de otra es lo que se llama particion ó reunion de las partes que forman un todo.

**PARTE:** Es uno ó mas periodos musicales que forman un trozo de música. No hay pieza en que no se divida en dos ó mas partes, en los cuales se vé muchas veces un cambio de tono ó de modo, para hacerla mas variada.

**PARTE DEL COMPAS:** Es una fraccion en que se divide el compas; asi decimos compas de dos, tres; ó cuatro partes,



las cuales se componen de un número de notas de un valor determinado, según la naturaleza del compás.

**PARTE DEBIL DEL COMPAS:** Es la segunda y cuarta parte en los de dos y de cuatro tiempos, y la segunda y tercera en los de tres tiempos. Las primeras partes siempre son fuertes, y en las cuales cae siempre el acento musical y vocal, en los cantos.

**PARTES REALES:** Es lo mismo que sonidos armónicos, ó sonidos que son parte integrante de los acordes. Decimos que un canto es á cuatro partes reales, cuando cada una de ellas, llevando una marcha diferente producen los acordes.

**PARTICION:** Es la coleccion de todas las partes, tanto vocales como instrumentales que componen una pieza de música, las cuales reunidas forman la armonía y melodía de ella. Por medio de la *particion* se ve de una ojeada el juego de las diferentes voces ó instrumentos, que concurren al todo de la composicion, y un conocedor juzga á la vista del mérito de una pieza de música sin oirla, lo que seria imposible si las partes estuvieran escritas sueltas.

El uso de las *particiones* es indispensable para componer, y no lo es menos al que ha de dirigir un concierto, para tener á la vista todas las partes, y saber si cada una de ellas desempeña bien su papel. Es igualmente necesaria al que ha de acompañar para seguir con exactitud la armonía, pero no á los demás músicos á quienes se les dá solamente su parte separada de los demás. En las partes de canto se pone regularmente el bajo continuo, para evitar al cantor la pena de contar los compases ó pausas de silencio, siguiendo con la vista el bajo, y tambien para acompañarse así mismo y ensayarse.

Las dos partes de un duo conviene

que se pongan en un solo papel, á fin de que teniendo el cantor á la vista todo el diálogo, pueda dar mejor el sentido que corresponda, y se ajusten mejor ambas voces. En los recitados obligados se ha de tener cuidado de notar en los instrumentos la parte cantante, á fin de que, en las alternativas de canto acompañado y de canto sin compás, pueda el músico tomar el tiempo sin retardo.

Dos son los métodos que usan los maestros para arreglar las *particiones*. El uno es poner los violines en las pautas superiores del papel, á los cuales siguen despues la viola, los instrumentos de viento agudos, en seguida los mas graves, despues las voces y ultimamente el violoncelo y contrabajo. El otro es colocar en las primeras pautadas los instrumentos de viento agudos, despues los mas graves; los violines y la viola antes de las voces, y despues el violoncelo y contrabajo. Los partidarios de este último metodo dan la razon de su preferencia sobre el otro método, en que de esta manera se halla el cuarteto reunido con las voces, y la vista puede abrazar en un momento toda la armonía para acompañar.

Llábase la *particion* tambien *partitura*. El Diccionario de nuestra lengua no trae ni uno ni otro vocablo en este significado. Nosotros hemos tomado sin duda la palabra *particion* del francés, y la de *partitura* del italiano, y por lo mismo creemos que de ambos modos se dice bien.

**PARTIMENTI:** Voz italiana lo mismo que bajo numerado que es como decimos nosotros.

**PARTITURA:** Lo mismo que *Particion*. (V).

**PASACALLE:** Es una música semejante á la Chacona. Compónese de un canto muy tierno en compás de tres

tiempos, no muy vivos. Llámase tambien *Pasacalle* en algunos pueblos de España la ronda con música que pasea las calles antes de principiar un baile ó diversion, para avisar que se vá á empezar.

**PASAMEZZE:** Especie de baile sobre un canto á la italiana, que en otro tiempo servia de introduccion á otros bailes. Consistia en dar algunas vueltas por la sala, de donde le ha venido el nombre italiano *pasamezzo*, como si dijéramos pasar por en medio. Dábase el mismo nombre á la música destinada á esta clase de baile.

**PASAJE:** Es una cláusula musical, ó una frase que sirve de tipo á una imitacion, ó es un motivo susceptible de desarrollo, que sirve de antecedente ó guia en una fuga. En todas estas acepciones es sinónimo de *paso*, y antiguamente se llamaba *paso forzado* á una cláusula que habia de reproducirse por entero ó por fracciones. Por pasaje entendemos una sucesion de notas rapidas, ó un trozo de música de difícil ejecucion.

**PASO DOBLE:** Es una tocata á cuyo compás marcha la tropa. El compás del paso doble es por lo regular de 2-4 ó de 6-8 y su velocidad ha de ser tal que se hagan 420 pasos por minuto, que es lo que marca la ordenanza militar.

**PASIONE (con):** Esta expresion manifiesta que la música señalada con dichas palabras ha de ser espresiva y apasionada.

**PASTICCI:** Llaman los italianos á toda obra compuesta de retazos etereogeneos, y en música á toda pieza compuesta de diferentes conceptos, ó pasos tomados de diferentes autores. Es lo que en España llamamos *Pastel* y tambien Olla podrida y los franceses *Potpourri*.

**PASPIÉ:** Nombre de un baile muy comun en otro tiempo en España, pero originario, según dicen, de Bretaña, cuyo estilo es de un carácter jocosoy alegre. Su música se escribia en compás de tres tiempos. En el paspié se pueden introducir los sincopes, á diferencia del Minué, que apenas les admite. M. Brossard coloca el *paspié* en el número de los minués, y lo define, un minué de movimiento vivo y alegre. Algunas veces á la primera parte le sigue otra en menor, la cual concluida se vuelve á la primera que se llama *paspié mayor*.

**PASTORAL:** Es una composicion de música destinada para bailes campes- tres de los pueblos dedicados á la vida pastoril. Esta música en su origen no fué sino unos aires sumamente sencillos tocados con la gaita, y con unos instrumentos llamados *torlorotos* con compás de dos tiempos ó de 6-8, pero mas adelante las pastorales se trabajaron mas científicamente en Italia y en España principalmente, tomando por tipo las primeras canturias. Se dá tambien el nombre de *pastorales* á otras piezas de música con cantos que imitan el de los pastores, cantos populares que son de un género tierno y dulce.

Llábase tambien *pastoral* una pequeña ópera campestre, cuyos actores se suponen ser todos pastores. El argumento es una accion agradable y entretenida, sacado de las costumbres pastoriles, por lo regular imaginario, y tomado de las fábulas de la edad de oro. El poeta no debe separarse en el poema del carácter de la égloga, y la música debe pintar la sencillez de las costumbres que se cree tener los pastores. Ya no se usan óperas pastorales, porque ya no es fácil en el dia encontrar compositores que sepan hallar conceptos musicales, propios de la sen-

cillez que requieren, y los hay que brillarán mas en óperas grandes, además de que no teniendo la música del día la sencillez de otros tiempos, se espondría un compositor á no agradar. Acostumbrados, como estamos, á manjares fuertes, no nos nutrirían otros mas sencillos. No obstante todavía se ven de vez en cuando algunas composiciones del género pastoral en tocatas ó sonatas para instrumentos, y muy raras en el canto. Hay una sinfonia de Beethoven obra maestra en este género.

**PASTORELA:** Es una pieza de música del género pastoral, á la cual dan este nombre los Italianos. Aunque los franceses han compuesto algunas de ellas, no les han sabido dar el acento, la gracia y la dulzura de los italianos, pues estos las componen en compás de 6-8, cuando aquellos han adoptado el de 2-4 cuya diferencia hace resaltar mas la belleza de los aires italianos, y la sosería de los adoptados por los franceses.

**PASTORIL:** Lo mismo que Pastoral. V.

**PATENTES:** Epiteto que se dá á las quintas y octavas que se encuentran en las partes extremas de la armonía ó entre el tiple y bajo, las cuales prohíbe la ley musical que es el oído. Llámense tambien *manifestas*.

**PATÉTICO:** En la música se dice de ciertos tonos y modos que inclinan el ánimo á la tristeza, le penetran y conmueven. Lo mismo decimos de ciertas frases melódicas y armónicas que por su estructura espresan melancolía, y una cierta compresion de ánimo. Hay fibras que reciben mas placer en la música patética, y otras en la música alegre. La causa de esto es desconocida al mismo que la siente, y no es extraño, pues la organizacion humana

es un misterio, lo mismo que muchas cosas que nos rodean.

**PAUSA:** Es un intervalo de tiempo durante el cual el instrumento ó voz ha de callar cuanto espresese este signo de silencio. Este signo corresponde á la duracion de las notas que representa, y tomando en la música moderna la semibreve por unidad de la duracion, se representa el silencio con una pausa, y la mitad de esta duracion con una media pausa. Aun cuando se designan con el nombre general de *pausa* toda clase de silencios, cuando representan notas de menos valor de medio compás se les dá mas propiamente el nombre de *suspiros* ó *aspiraciones*. Son tambien *pausas* los signos de silencio de mas de un compás, y por convenio general se ha establecido, que una barrita perpendicular al pentagrama que abraza tres rayas, espresese el silencio de cuatro compases, y si solamente abraza dos rayas, el silencio es de dos compases, pero cuando son muchos los compases en que se ha de callar, se ha adoptado el signo de una barra diagonal sobre la cual se ponen en guarismos el número de compases que ha de pasar en silencio. Las *aspiraciones* ó *suspiros* pueden recibir un aumento de valor por medio de puntos, igual al de las notas que representan.

**PAUTA:** Nombre de una maquinita ó aparato de oja de laton, compuesto de cinco láminas dobladas de dicha materia, colocadas á igual distancia, con un mango de oja de lata ó de madera, por cuyo medio se trazan cinco rayas paralelas en el papel, las cuales sirven para escribir la música. Hay pautas que se componen de diferentes divisiones de cinco rayas cada una, para pautar mas papel en menos tiempo, y se hacen mas ó menos aproximadas, segun el número de pautas que quieren que quepa en

cada llana del papel. Llámase tambien *Pentagrama*, y *Portada*.

**PAVANA:** Era un baile muy usado en España en los siglos XVI y XVII. Se le dió esta denominacion, porque, las figuras que se hacian bailando, formaban una rueda como la cola de un pavo. Su música tenia un movimiento pausado y grave. Para este baile el hombre no dejaba la capa ni la espada, y por alusion á la actitud de sus movimientos se ha originado el verbo *pavonearse* cuando alguno hace actitudes vanidosas.

**PAVELLON:** Es la parte de los instrumentos de viento por donde sale el aire cuando se tocan. Se llama tambien *campana* por la figura que tiene de este instrumento.

**PECTIS:** Instrumento de cuerdas que usaron los antiguos, y en especial los Lidios. Ateneo dice que no tenia sino dos cuerdas, pero otros aseguran que el *Discordio* era un instrumento igual al *Pectis*.

**PEDAL:** Es una nota prolongada por muchos compases en la parte mas baja de la armonía. Parece verosímil que esta palabra haya tenido origen del órgano, cuyos tubos mayores se tocan con los pies. El *pedal* tiene el privilegio de adaptarse á todos los acordes por lejanos que sean del principal. La prolongacion de su sonido se hace, ó con la nota fundamental del tono, ó con su quinta, ó con ambas á un mismo tiempo, y entences se llama *doble pedal*. Su duracion es arbitraria, pero debe principiar y concluir cuando sea nota armónica del acorde. El *pedal* es pues, ó nota armónica ó disonante del acorde, y por lo mismo cuando sea nota integrante de él ya no se le dará el nombre de *pedal*. Este tambien puede tener dos ó tres compases tan solo, y en este caso no se le llama sino *pedal pasajero*.

El mejor *pedal* en general es aquel que alternativamente es nota armónica y disonante del acorde, y para que su efecto sea menos áspero se ha de tener cuidado de que los acordes estraños al *pedal* caminen por grados conjuntos.

El mejor sitio para introducir el *Pedal* es despues de una cadencia perfecta, que termina un Periodo, y cuando se comienza una frase, con tal de que todos los reposos terminen en un acorde en que el *pedal* sea nota armónica.

El *pedal* se emplea en toda clase de música de tres ó mas partes, pero raras veces en un duo, á menos de que los acordes sean arpegiados, para que la armonía resulte mas rica. Tambien puede doblarse á la octava, con tal de que su sonido no sea superior á una nota que esté á distancia de segunda con él.

Preguntan algunos si se puede llamar *Pedal* una nota prolongada por muchos compases en una parte superior, pero la opinion mas comun es de que no se le puede aplicar semejante nombre, puesto que el sonido agudo prolongado no es tolerable sino cuando es continuamente parte integrante de la armonía.

**PEDALES:** Son las teclas del órgano que se tocan con los pies, y sirven para hacer oír las notas del bajo, interin las manos ejecutan otras partes en los teclados superiores. Se llaman tambien *pedales* unas pequeñas palancas de laton que sirven para hacer subir un semitono á las cuerdas del Arpa sencilla, ó un tono, á gusto del que ejecuta, en el arpa de doble movimiento.

**PÉNDULO:** La importancia del compás en la ejecucion de la música ha sugerido á muchos la idea de emplear las oscilaciones de un péndulo, para determinar de un modo fijo é invariable el

género de movimiento que el compositor ha querido dar á sus producciones. Las palabras italianas *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Presto* etc son muy vagas, y no espresan con exatitud el grado de velocidad que ha de darse al compás, y para fijarlo ha habido muchos, que con mas ó menos buenos resultados han tomado el *pendulo* por tipo, y con el han hecho diferentes ensayos. Véase sobre esto lo que digimos en las palabras *Cronómetro* y *Metronomo*.

**PENTACORDIO:** Dióse este nombre á la lira antigua cuando se le añadió una quinta cuerda; de este modo se tenia en este instrumento la consonancia de quinta además de la tercera y de la cuarta que producía ya el tetracordio. La palabra *pentacordio*, que quiere decir cinco cuerdas, designaba tambien un orden ó sistema formado de cinco tonos, y en este sentido la 5.<sup>a</sup> ó diapente se llamaba tambien *pentacordio*.

**PENTAGRAMA:** Nombre griego que es lo mismo que *Pauta*. V.

**PENTATONON:** En la música antigua se daba este nombre al intervalo que nosotros llamamos 6.<sup>a</sup> aumentada. Componiase de cuatro tonos, de un semitono mayor y otro menor, de donde le viene el nombre de *pentatonon*, que significa cinco-tonos.

**PERCUSION (instrumentos de):** Son todos aquellos que producen un sonido uniforme, y no tienen variedad diatónica, y tan solo sirven para aumentar el volumen musical cuando acompañan á otros melódicos. Los instrumentos de esta clase que se han ido añadiendo á las orquestas hasta el dia son el Bombo, Redoblante, Timbalas, Platillos Campanas, Triángulos, Chinescos, y aun á veces cajas de guerra.

**PERDENDOSI:** Con esta palabra italiana, cuando se ve escrita en algun trozo de una pieza de música, se indi-

ca la disminucion progresiva del sonido hasta que casi no se perciba.

**PERFECTO:** Este adjetivo califica muchas palabras musicales. En primer lugar decimos que una obra es perfecta cuando sus partes y su todo concurren á hacerla exenta de falta, porque llena y satisface al oido y á la imaginacion, y en fin que no tiene tilda. Unido el adjetivo *perfecto* á la palabra acorde significa, una reunion de sonidos todos consonantes, sin mezcla alguna de disonancia, tales son los de fundamental, tercera, quinta y octava. Unido á la palabra cadencia, espresa la caída desde el acorde de 5.<sup>a</sup> al de la tónica. Si se une á la palabra consonancia, demuestra un intervalo justo y que no puede ser mayor ni menor, como son los de 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>: Finalmente si califica la palabra *modo* quiere decir que el compás corresponde al de cuatro tiempos.

**PERFIDIA:** Vocablo sacado del verbo italiano *perfidare*, que significa en dicha lengua una cierta afectacion en hacer siempre una misma cosa, de conservar un mismo movimiento, un mismo carácter en el canto, y emplean los mismos pasos y las mismas figuras en las notas. Tales son los bajos continuos, semejantes á las antiguas chaconas, y una infinidad de maneras de acompañamientos continuos llamados por los italianos *perfidate* que dependen del capricho de los compositores.

**PERIELESIS:** Término de canto llano, que es la interposicion de una ó mas notas en la entonacion de ciertas piezas de canto, para asegurar la final, y advertir al coro que debe proseguir lo que sigue. La *periclesis* se llama tambien cadencia ó pequeña *neuma*, y se hace de tres maneras, á saber por *circunvolucion*, por *intecadencia* ó *diaptosis*, y en fin por simple duplicacion.

**PERIFERA:** Término musical anti-

guo que significa una sucesion de notas, tanto ascendientes como descendientes que proceden inversamente hácia el punto de donde partieron. La *perifera* se formaba del *anacamplos* y de la *entha*. (V).

**PERIODO:** Es la reunion de varias frases melódicas en el cual se completa el sentido musical, sujeto á las leyes del ritmo. Los *periodos* pueden ser largos ó breves como los del discurso. Los mas largos contienen mayor número de miembros y por consiguiente de frases; los mas cortos son los de dos miembros, y aunque los puede haber de un solo miembro, no es bastante melodioso por su corta estension; y así es que tiene poco ó ninguno uso: sin embargo se ven algunos de estos destinados á preparar un canto ó para servir de ritornelos.

Los *periodos* de dos miembros entran ya en la clase de los regulares; pero es preciso que el primer miembro termine en una semicadencia, y el segundo en una cadencia perfecta, que es la verdadera terminacion de todo *periodo* como lo es el punto final en todo *periodo* del discurso.

No basta crear *periodos* hermosos sino se saben enlazar de modo que parezcan hechos los unos para los otros, ó se sucedan de un modo conveniente, y para esto se necesita genio, estudio, y un tacto fino. El modo de ejercitarse en todo lo relativo á los *periodos* se reduce á saberlos alargar, acortar y reunir los largos con los cortos.

Se alarga un *periodo* mudando la cadencia perfecta de su última frase en una semicadencia, ó en una cadencia interrumpida, y añadiendo una dos ó mas frases. Se abrevia un *periodo* cuando se suprimen una, dos ó mas frases, segun el número de que constan: así es que en un *periodo* de cuatro miembros, se pueden suprimir uno ó dos; en uno de cinco miembros, se

pueden suprimir uno, dos, ó tres. Para esto no se necesita sino saber mudar una cadencia perfecta en una semicadencia para alargarlo, y una semicadencia en una cadencia perfecta para acortarlo. En todos estos casos no debe descuidarse la regularidad del ritmo, que es el gran fundamento de la melodía. Para enlazar los *periodos* hay que tener presente que haya unidad de carácter, con la posible variedad, la cual se encuentra en los conceptos ó frases, en las escalas, y en las cadencias, é igualmente en las modulaciones. Importa pues ejercitarse en hacer *periodos* cortos medianos, y largos y unirlos entre si simétricamente, teniendo presente que los *periodos* cortos en los compases acelerados son ligeros; los largos son mas graves, y los medianos se hallan entre estos dos extremos.

**PETEIA:** Palabra griega, y nombre de la última de las tres partes en que se dividia la antigua *melopea*. Segun Aristides Quintiliano era el arte de saber discernir los sonidos que podian usarse, y los que no: los que debian repetirse con mas frecuencia, y los que no: los sonidos por los cuales debia principiarse, y los que debian servir para finalizar. La *peteia* era la que constituia los modos en la música, y la que determinaba la composicion en la eleccion del género de melodía relativo al movimiento, y á lo que queria espresarse ó escitar al alma, segun las ocasiones y segun las personas.

**PIACEVOLE:** Puesta esta palabra debajo ó al principio de un trozo de música significa una ejecucion graciosa y agradable.

**PIANGENDO:** Esta palabra indica una ejecucion triste y lamentable, y como que imita el llanto.

**PHIBELIA:** Era segun Ateneo, un canto ó himno que los antiguos griegos dedicaban al Dios Apolo.

**PUÓNICO:** Era en otro tiempo el arte de combinar los sonidos, segun los principios de la acustica.

**PIANISTA:** Designamos con este nombre á un artista hábil en tocar el piano, y sobre todo cuando es una notabilidad.

**PIANISIMO:** Superlativo de piano, con el cual se denota una disminucion de la voz ó sonido hasta ser casi imperceptible.

**PIANO:** Esta palabra denota la disminucion de la voz ó del sonido de los instrumentos hasta un grado suave. Regularmente se señala con una P. puesta debajo de las notas que han de cantarse ó tocarse piano, y con dos PP, cuando ha de disminuirse todavia mas el sonido que en el piano, y esta disminucion dura hasta que otro signo destruya su efecto. La palabra piano en este sentido es opuesta á *Forte*.

**PIANO Ó FUERTE PIANO:** De todos los antiguos instrumentos de teclado, á saber el clavi-citerium, la Virginale, el Clavicordio, la Espineta, el Clave y algunos otros nació el piano-forte. Ya en 1746 un fabricante de Paris, llamado *Marius* presentó á la Academia de las ciencias dos clavicordios, en los cuales en vez de láminas para herir las cuerdas habia substituido los martillitos. Dos años despues, un florentino, llamado *Cristófoli*, perfeccionó esta invencion, é hizo el primer piano que sirvió de modelo á los que se han fabricado despues; pero parece que se hizo poco caso en un principio de los primeros ensayos que se hicieron en este género, pues hasta en 1760 que Zumpé en Inglaterra, y Siberman en Alemania tuvieron fábricas regulares, no se empezaron á propagar los pianos. Algunos autores alemanes aseguran que en 1717

habia ya en Dresde un verdadero piano *forte* con martillos hecho por Gottlob Schrotre, que producian sonidos fuertes y pianos á voluntad del que lo tocaba, pero la resonancia de las cuerdas confundian la armonia, y para evitarlo *Cristófoli* inventó los apagadores. El piano pasó de la Alsacia á Inglaterra, y esta nacion estuvo por mucho tiempo en posicion de fabricarlos para Francia. España y otras naciones, continuando tambien los Alemanes en proveer de ellos á su nacion y á la Italia hasta que Sebastian Erard que era natural de la Alsacia pasó á Paris en 1775 dedicándose á la construccion de pianos, adquiriendo allí una notable superioridad sobre todos cuantos se habian dedicado á construirlos. Ya habia eclipsado á todos sus ribales cuando Petzold trajo de Sajonia un nuevo mecanismo llamado de *escape* en los pianos, el cual consiste en que, despues de haber el martillo herido la cuerda, escapa por sí mismo, pronto para recibir un nuevo impulso de la tecla. Este descubrimiento aumentó los recursos del piano, é hizo una verdadera revolucion en el arte de construirlos. El mismo Petzold introdujo tambien el poner largas tablas que se estienden por todo el instrumento, y cubren el lugar ocupado por las teclas y sus accesorios, con lo cual consiguió, que si los sonidos no eran muy fuertes eran muy agradables. Cuando el establecimiento de Sebastian Erard hubo adquirido una importancia, que duró hasta 1845, llamó á Paris á su hermano Juan, pero este desde dicho año hasta el de 1823 que regentó la fábrica se obstinó en conservar los antiguos martillos cuando todos los constructores habian adoptado el *escape* de Petzold, y su fábrica perdió una parte de su reputacion. A vista de esto Juan Erard se vió precisado á valerse del mismo meca-

nismo, se sometió á esta innovacion de mala gana, y lo hizo mal, pero vino su hijo Pedro, y con su genio volvió á realizar la gloria que en su tiempo adquiriera su tío Sebastian, y en el dia se le tiene en Francia por el principe de los constructores, no solo por la bondad intrinseca de sus pianos, sino tambien por los adornos que los acompañan.

Tambien en España se han construido pianos de medio siglo á esta parte, y aunque en un principio solo fueron pequeños y de poca solidez, en el dia ya se fabrican excelentes, y en especial en Madrid y Barcelona donde hay talleres abundantes, en los que se fabrican con elegancia solidez y hermosura.

Sebastian Erard tan solo daba á sus pianos cinco octavas, pero con el tiempo se ha ido aumentando la estension hasta seis octavas y media, y aun siete, y las cuerdas hasta tres por cada nota, para aumentar la fuerza y volumen. Con esto ha sido preciso aumentar tambien la robustez del instrumento. La menor tension que las cuerdas antiguas ó de hilo de hierro tenian era de 40 á 45 libras cada cuerda lo cual multiplicado por las 240 cuerdas de que se componian los primeros pianos asciende á 3000 libras; ahora que las cuerdas son de acero, y que se usan mas general se eleva la tension de 7000 á 12000 libras segun el cálculo de M. Jobard de Bruselas.

La forma de los pianos ha variado, segun los fabricantes han querido. Se han construido cuadrilongos, de cola, y verticales, sin que su figura haya dañado á su bondad, y es de creer que se tardará mucho en darles nuevas figuras, y que no se podrá darles mayor perfeccion á menos que se llegue á inventar el que sus sonidos vibren por mucho mas tiempo que ahora.

**PIANO MELÓGRAFO:** En Agosto de 1827 M. Carreyre hizo el ensayo de un

piano, al que dió el espresado nombre; que consistia en un movimiento de reloj que desplegaba de un cilindro á otro una lámina delgada de plomo en la que, por la accion de las teclas, se imprimian ciertos signos particulares que podian traducirse en la notacion ordinaria por medio de una tabla de esplicacion. Despues del experimento se sacó la lámina para hacer la traduccion, y se nombró una comision para verificarla, pero como no se dió cuenta de ella, es probable que la traduccion no saldria exacta. A la sazón M. Baudouin leyó en la academia de Francia una memoria, acompañando el dibujo de otro piano melógrafo, pero aquella corporacion todavia no ha fallado acerca del mérito de este descubrimiento. Ultimamente en la exposicion de Paris de 1844 ha llamado la atencion un piano, que tambien puede llamarse melógrafo, con el cual se imprime la música á medida que se vá tocando el piano. Si este descubrimiento es cierto, mucho trabajo ahorraria á los compositores, pero seria preciso que fueran de aquellos que no necesitan limar ni corregir sus composiciones, y de estos no sé si los ha habido hasta ahora.

**PICADOS (sonidos):** Son los que se producen en los instrumentos tanto de arco como de viento por medio de una cierta sequedad en la ejecucion de las notas, lo cual se señala por medio de unos puntos redondos colocados encima ó debajo de ellas.

**PIEZA DE MÚSICA:** Es una obra musical de cierta estension, unas veces de un solo trozo ó periodo, y otras de muchos, formando un todo para ejecutarse entera. De este modo una overtura, una sinfonia, un duo, un coro, una aria son piezas de música, y lo es tambien una ópera entera, aun que lo sean tambien las subdivisiones de ella que forman otras tantas piezas.

**PIEDRAS SONORAS:** Hay en la China una clase de piedras llamadas *sonoras*, de las cuales se hacen allí instrumentos de música muy estimados. Los autores mas antiguos, y los monumentos mas preciosos de aquel imperio hablan de estos instrumentos. Es difícil saber si la colonia que fué á la China llevó la idea de ellos, ó si las piedras sonoras que encontró les condujo á esta curiosa invención. Un antiguo comentario de *Chou-King* dice, que habiendo notado sus antepasados, que la corriente del agua hacia resonar las piedras de las orillas, estrellándose contra ellas, arrancaron algunas, y sorprendidos de su hermoso sonido, hicieron de ellas un instrumento llamado *King*.

Se conocen piedras sonoras de diferentes clases, las cuales se distinguen entre sí por su mayor hermosura, por la fuerza y duración del sonido, y por sus grados de dureza, pesadéz y finura. La primera es la llamada *yu*, que es la mas preciosa y estimada de todas; la segunda en bondad es la llamada *nicou-yeou-ché*; la tercera es la *huang-ché*; y la cuarta se parece al marmol en su color, pero no sabemos su nombre.

Aunque hay mas noticias sobre la bondad, cualidad y uso de las piedras sonoras de la China, terminaremos este artículo, porque no le consideramos de un interés tan inmediato para la ciencia musical entre nosotros.

**PIFIAR:** Producir en los instrumentos de viento unos sonidos desagradables ó chillones debidos á la falta de embocadura, ó á la desigualdad relativa del soplo. También se hacen *pfias* con la voz.

**PIFANO:** Instrumento de viento semejante en su construcción al flautin ú octavin, y con igual cantidad de agujeros, pero sin llave alguna, el cual servia para acompañar en la milicia á las ca-

jas de guerra en sus diferentes toques. Los Suizos fueron los que los introdujeron en los Regimientos despues de la batalla de Marignan en 1515, y estos los introdujeron en Francia en tiempo de Luis XI, y desde entonces se fué generalizando y traído á España por los mismos cuerpos suizos, en donde se usaron hasta el fin de la guerra de la independencia. Dicen que el nombre de *Pifano* se deriva del Coronel Pifer, cuyo regimiento fué el primero que le usó. También se le ha dado entre nosotros el nombre de *Pito* por la agudéz de su sonido, é igualmente al que lo tocaba.

**PISTONES:** Es un mecanismo añadido á las Trompas, clarines, cornetas y otros instrumentos de metal, que tenían limitada estension ó que estaban faltos de sonidos, á fin de que pudieran obtenerse todos los tonos y semitonos de la escala musical. Los *pistones* son unos tubos rectos que terminan en boton. Estos tubos, que se introducen en otros pegados al instrumento, producen entonaciones en él, de que antes carecian, haciéndolos subir y bajar con los dedos de la mano derecha ó de ambas manos. Ultimamente se ha adoptado la palabra *cilindro* á la de *piston* pero el efecto es el mismo.

**PIU:** Sabiendo que esta palabra italiana significa *mas*, se entenderá el significado de las voces *piu forte*, *piu dolce*, *piu andante*, *piu presto* etc. Lo mismo diremos de la espresion *piu tosto* que quiere decir *mas bien* en las espresiones *allegro piu tosto presto*; *andante piu tosto allegretto*, por decir en el primer caso que el *allegro* ha de acercarse al *presto*, y al *andante* que ha de acercarse al *allegretto*.

**PIZZICATO:** Vocablo italiano que quiere decir *punteando*. Cuando esta palabra se encuentra encima ó debajo de las notas de un instrumento de arco,

entonces, en vez de arco, se emplean los dedos para hacer resonar las cuerdas y ejecutar las notas, y esto dura hasta que se encuentra la espresion *col arco*.

**PLAGAL (tono ó modo):** Cuando la octava se halla dividida aritméticamente, segun el lenguaje comun; esto es, cuando la 4.<sup>a</sup> se encuentra en la parte grave, y la 5.<sup>a</sup> en la aguda se dice que el tono ó modo es *plagal*, para distinguirlo del auténtico en el que la 3.<sup>a</sup> se halla en la parte grave, y la 4.<sup>a</sup> en la aguda. La diferencia pues del modo plagal al auténtico, en el fondo no es mas que imaginaria y de convencion, porque en realidad todos los tonos no son sino auténticos, y la distincion tan solo está en el diapason del canto, y en la eleccion de la nota en que se para, que en el auténtico es la tónica, y en el plagal es la quinta. Lo que es auténtico en un trozo puede ser plagal en otro. En el dia ha desaparecido esta distincion, y solo se ha conservado en el canto llano.

Los acordes de tres sonidos que forman la tónica con su 3.<sup>a</sup> inferior y su 5.<sup>a</sup> superior son la distincion, que en el dia puede hacerse de los tres modos. La triada *Do, Mi, Sol*, como generadora es la *magistral*; la triada *Fa, La, Do*, su 3.<sup>a</sup> inferior ó su 4.<sup>a</sup> superior, forma la *plagal*; y la de *Sol, Si, Re* su 3.<sup>a</sup> superior ó 4.<sup>a</sup> inferior es la auténtica.

**PLAGAL (tono):** En el canto llano lo mismo que *discipulo*.

**PLAGIARIO:** Se dice de aquel, que se apropia las ideas ó doctrinas de otros. Este defecto es comun á todas las ciencias, lo mismo en literatura que en música; y así el que zurze una pieza de música componiéndola de trozos ó idas ajenas es un plagiario. Llamamos pues *Plágio* á toda composicion

que contiene retazos ó motivos de otros autores.

**PLATILLOS:** Son dos laminas de metal de figura circular semejantes á un plato cada uno, con una pequeña cavidad en medio, los cuales dando el uno contra el otro producen un sonido metálico muy agudo, ruidoso y vibratorio. Los mejores platillos que conocemos son los que se fabrican en Constantinopla, en donde parece que saben dar una aligacion tal al metal, que ningunos otros les pueden ser comparados. En el dia se trabajan bastante buenos en Paris, pero no han llegado nunca á la perfeccion de los de Constantinopla. Este instrumento de percusion solo servia en un principio para acompañar el sonido ronco del bombo en las músicas militares, pero de algunos años á esta parte se ha introducido ya en los teatros, y forma parte de la orquesta en algunas óperas para aumentar el efecto en algunos pasajes, que si bien en algunas ocasiones producen un brillante resultado, en otras nos roba la atencion de la armonia, que sin estos instrumentos ruidosos de percusion se nos haria mas grata. Todo depende de la oportunidad.

**PLECTRO:** Sacado del latin *plectrum*, era un general una verita que servia para producir sonidos en un instrumento de cuerdas. En los tiempos antiguos se hicieron de hueso ó de astas de animales, y en especial de las cabras; pero mas adelante se hicieron de materias diferentes, y principalmente de marfil. En la forma hubo tambien algunas variedades, y los encorbados por una punta fueron los mas comunes. En los monumentos antiguos se observan estas diferentes formas, de las que nos abstendremos de hablar porque su investigacion pertenece mas bien á la arqueologia que á la música.

**PLECTRO EUFÓNICO:** Nombre de una especie de piano, inventado por M. Gama de Nantes, el cual tenía la propiedad de sostener los sonidos como los instrumentos de viento y los de arco. Este instrumento se oyó por la primera vez en París en 1828. No sabemos si ha tenido aceptación.

**PLEXIMETRO:** Máquina parecida al Metrónomo, que inventó el Dr. Juan Finazzi de Omena en Cerdeña. Se diferencia del metrónomo de Maclzel en que marca el primer tiempo de cada compás por el escape de unas paletas con ruedas que se encuentran sucesivamente.

**POEMA:** Obra escrita en verso para ser puesta en música. Los italianos le dan el título de *Libreto*, y de Drama lírico.

**POIKILÓRGANO:** Instrumento de teclado, y de cañas libres inventado por Cavailler, padre é hijos fabricantes de órganos, construido bajo los mismos principios que la *fisarmónica* (V.), y cuyo sonido muy fuerte, y sobre todo en los bajos, es susceptible de esfuerzo y disminución. El *Poikilórgano* tiene la forma de un piano cuadrado, y solo tiene tres pies de largo sobre dos de ancho.

**PLICA:** En la música antigua era una especie de ligadura ó un signo de retardo ó lentitud. Juan de Muris la llama *signum morositatis*. Hacíase pasando de un sonido á otro desde el semitono hasta la 5.<sup>a</sup>, sea subiendo ó sea bajando. Había cuatro especies de plicas, á saber la *plica larga ascendiente*, que era una figura cuadrilonga con una sola raya hácia arriba á la derecha, ó con dos rayas á derecha é izquierda, siendo la de la derecha mas alta. La *plica larga descendiente* tenía dos rayas hácia abajo, de las cuales la de la derecha era mayor: la *plica breve ascendiente* tenía la

raya de la izquierda hácia arriba y mas larga que la de la derecha; y la *plica breve descendiente* tenía la raya de la izquierda hácia abajo mas larga que la de la derecha.

**POLACA:** Pieza de música, que en Polonia sirve para un baile nacional. En los conciertos tocan también los polacos piezas de música de este género juntamente con otras. El compás adoptado es el de 3-4 y consiste en dos partes de 6, 8, ó 40 compases ó mas. En otras partes de Europa se componen también *polacas*, pero tienen un carácter enteramente distinto de las que se usan en Polonia. El verdadero carácter de la polaca, propiamente dicha, es solemne, grave, y generalmente se toca con trompas, oboes, y otros instrumentos semejantes, que algunas veces son obligados. Ultimamente la música solemne de la verdadera *polaca* ha sufrido considerables alteraciones por los adornos y floreos que los italianos han introducido en ellas.

**POLICEFALO:** Llamaron los Griegos á una especie de nome para flautas, que se tocaba en honor de Apolo. Según opinion de algunos fué inventado por el segundo Olimpo Frigio descendiente de Marsyas, y según otros por Crates discípulo del mismo Olimpo.

**POLICÓRDIO:** Instrumento de cuerdas y arco, inventado por M. Hilmer de Leipsick en 1799, el cual se parecía al Contrabajo, pudiendo hacer sus veces, á pesar de no tener sino 16 pulgadas de largo sobre 10 de ancho. Su mango era de 11 pulgadas de largo y cuatro de ancho con diez cuerdas que le daban una estension considerable. En este instrumento las entonaciones se hacían por medio de teclas, y nada mas sabemos de su mecanismo.

**POLIMNASTIA:** Nome para las flau-

tas inventado, según unos por una mujer llamada Polimnesta, y según otros por Polimnesto hijo de Melo colofonio.

**POLIPLECTRO:** Instrumento de teclado inventado por M. Dietz en el año de 1828, que tiene la propiedad de sostener los sonidos como los instrumentos de arco. Consiste su mecanismo en dos arcos sin fin, compuestos de correas muy delgadas que giran al rededor de un cilindro, que está en la parte superior del instrumento, y de correas que están sobre el teclado. El movimiento de las teclas hace acercar el arco á la cuerda por medio de una laminilla de cobre, lo cual produce inmediatamente un sonido susceptible de varios caracteres, que dependen del modo de atacar la nota. Así es que, tocando con un poco de fuerza, se obtiene el efecto de un buen órgano, y un sonido lleno; y, tocando con suavidad, produce el efecto de los instrumentos de arco. En los sonidos graves y medios tiene analogía con el contrabajo, el violoncelo, y la viola. A medida que van siendo mas agudos los sonidos toman el carácter de la viola y violin. Según dice M. Fetis, los principios, según los cuales construyó M. Dietz este instrumento, están mas conformes con lo que enseña la observacion sobre la resonancia de los instrumentos de arco, que con los que habian adoptado sus predecesores. Habla de los que procuraron conseguir el mismo objeto en otros instrumentos de distintas denominaciones como, fueron M. Pouleau en su *Orquestismo* que hizo en 1840; el Abate Gregorio Trentin en su *Violin-cembalo*; M. Mott en el *Sostenante-piano-forte* y M. M. Gama de Nantes en su *plectro-eufónico*. El *polipleitro* es susceptible de producir muchos efectos hermosos, pero mas

como instrumento particular, que como imitador del violin y de otros instrumentos de arco, en el que pueden tocarse también los pasajes mas rápidos y complicados.

**POLITONOGAMISMO:** Nombre inventado por el Sr. Virués en su *Geneifonia* para representar la multitud de tónicas del sistema musical, capaz cada una de por sí de engendrar una escala diatónica ó cromática. Toda la esplicacion que dá dicho autor se reduce á probar, que cualquier sonido apreciable, sea el que fuere, puede ser primera nota de una escala diatónica, desechando el sistema de la resonancia como insuficiente para probar su generacion.

**POLONESA:** Lo mismo que *Polaca*. V.

**PONTICELLO:** Esta palabra italiana quiere decir en castellano *puentecillo*, (V.) Cuando en un trozo de música ó parte de el se encuentra la espresion *sul ponticello*, quiere decir, que el arco se ha de arrimar al puentecillo para ejecutar los pasos que se indiquen con dicha espresion, produciendo de este modo un sonido forzado y aflautado.

**PORTADA:** Lo mismo que *Pauta*. V.

**PORTAMENTO Ó CONDUCCION DE LA VOZ:** Se llama la articulacion de dos sonidos que se hacen uniendo el primero al segundo por una ligazon de la garganta. Esta palabra italiana, que hemos admitido en el idioma español, indica la facilidad de conducir la voz sobre el sonido que se debe atacar, ó debajo de él, pasando por los sonidos intermedios hasta llegar á la entonacion que se quiere. Este método produce buen efecto cuando no se abusa de el.

**POSICION:** Se llama el sitio de la pauta donde se colocan las notas pa-

ra fijar el grado de elevacion del sonido. Estas con respecto á la pauta no tienen mas que dos posiciones diferentes; una es en las líneas y otra en los espacios que hay entre ellas. En el manejo de los instrumentos de cuerda se dá tambien el nombre de posicion el sitio del mango donde debe colocarse la mano, segun el tono en que se quiere tocar. La primera posicion es la mas inmediata á la cejilla; las otras á medida de que se vá subiendo á los sonidos agudos, se llaman 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> ó 4.<sup>a</sup> posicion, y se marca con guarismos seguidos de la palabra posicion. Tambien se dá el nombre de posicion á la distancia en que se hallan las notas de los acordes con respecto al bajo. En los acordes de tres notas, puede cada una de ellas hallarse mas ó menos aproximada al bajo, de lo que resultan tres posiciones, una *compacta*, que es cuando las notas distan poco del bajo, *aproximada* cuando están mas distantes, y *estensa* cuando median dos ó mas octavas.

**POSTURA:** En el lenguaje de los antiguos compositores lo mismo que *acorde*.

**POT-POURRI:** Llamán los franceses á unas piezas de música instrumental, que se componen de muchos trozos ya conocidos, enlazados con otros de la imaginacion del compositor.

**PRELUDIAR:** Es cantar ó tocar en un instrumento algun concepto ó fantasia bastante corto, pero pasando por las cuerdas esenciales del tono de la pieza que vá á tocar ó cantar, ya sea para predisponer la voz, ó para recorrer el instrumento en diferentes sentidos antes de principiar. El arte de preluar en el piano y en el órgano exige mas conocimiento y tacto, pues en estos instrumentos se han de componer de pronto todos los recursos mas

sobresalientes que pueden dar de sí, tanto en hermosos motivos, como en modulaciones, fugas, imitaciones y transiciones armónicas. En los preludios es donde los grandes músicos dan á conocer su inteligencia en armonia, y en donde libres de las trabas que les imponen las reglas, hacen brillar con sabias modulaciones su habilidad, y arrebatan á los oyentes. No basta ser buen compositor, manejar bien el teclado, y estar bien ejercitado en el instrumento, necesita además fuego, entusiasmo, espíritu de invencion, y saber encontrar al momento los motivos mas sabios y graciosos, y las armonías mas favorables y mas gratas al oido.

**PRELUDIO:** Trozo de música que sirve de introduccion, de preparacion ó introduccion á un canto ó á una sonata. El preludio es generalmente un capricho ó fantasia del que toca, en el cual anuncia el tono en que se vá á tocar. Los preludios han de ser cortos.

**PREPARACION:** Es disponer un acorde consonante en disposicion de pasar á otro disonante sin ofender el oido con la espereza que resultaria sino se preparara. Toda disonancia requiere preparacion, y aun cuando algunos Maestros la dispensan en los casos, que mas adelante diremos, siempre será mas dulce el tránsito de un acorde consonante á otro disonante si se prepara la nota que forma la disonancia. Cuando para preparar una disonancia se exige, que el sonido que la forma, haya hecho consonancia anteriormente, no hay fundamentalmente sino una sola disonancia que deba prepararse, esto es la 7.<sup>a</sup>, y aun esta preparacion no es necesaria en el acorde sensible, porque entonces, siendo la disonancia característica, tanto en el acorde como en el modo, está suficientemente anun-

ciada, puesto que el oido la espera, y no se engaña ni en el acorde ni en su natural progreso; pero cuando la 7.<sup>a</sup> se oye en un sonido fundamental, que no es esencial al modo, entonces debe prepararse para prevenir toda equivocacion, y como este acorde de 7.<sup>a</sup> se invierte y combina de diferentes maneras, de aquí nacen diferentes maneras aparentes de preparar, cuando en el fondo son y resultan las mismas.

En el modo de manejar las disonancias es menester considerar tres cosas, á saber, el acorde que las precede, el acorde en que se encuentran las disonancias, y el acorde que las sigue: lo primero se llama *preparacion*, lo segundo *percusion*, y lo tercero *resolucion*. Cuando se quiera preparar una disonancia, para llegar á este acorde, es menester elegir una marcha tal en el bajo fundamental, que el sonido que haga la disonancia sea una prolongacion en el tiempo fuerte de una consonancia, que se halle en un tiempo débil en el acorde que precede. De esta preparacion resultan dos ventajas: 1.<sup>a</sup> que hay enlace necesariamente armónico entre ambos acordes, pues que la misma disonancia forma el enlace: 2.<sup>a</sup> que, no siendo esta disonancia sino la prolongacion de un sonido consonante, se hace menos dura al oido que si fuese un sonido nuevamente introducido. Hay disonancias que están exentas de preparacion; tales son la 4.<sup>a</sup> cuando proviene de la segunda inversion de un acorde de primer grado en ambas escalas, á menos de que se encuentre en el tiempo débil del compás, y la 7.<sup>a</sup> dominante que puede prepararse ó no segun convenga. Sino se prepara debe hacérsela marchar por grado conjunto y por movimiento contrario con la fundamental y con la tercera del acorde. Por lo demás en

caso de duda de si ha de prepararse ó no un acorde disonante siempre se debe preferir la preparacion.

**PRESTISIMO:** V. Presto.

**PRESTO:** Esta palabra italiana, escrita á la cabeza de un trozo de música, indica el mas vivo y animado de los cinco principales movimientos en que se divide la duracion del compás. Para apresurarle todavia mas se valen los compositores del superlativo *prestissimo*. Como estos movimientos son muy vivos, es necesario que no se pongan notas de una duracion rápida, como las semicorcheas, fusas y semifusas, pues no seria posible tocarlas ni cantarlas con la conveniente velocidad, porque su ejecucion á la par de ser difícil, no dejarian las notas la impresion deseada.

**PRIMA:** Nombre que se dá á la cuerda mas delgada de los instrumentos de cuerdas, y que por lo mismo produce los sonidos mas agudos.

**PRIMA INTENZIONE:** Se dice de un trozo de música hecho de repente todo entero, y con todas sus partes en la imaginacion del compositor. Los italianos han calificado de *prima intenzione* á aquellos raros golpes del genio, en los cuales todas las ideas están de tal modo enlazadas, que no hacen, por decirlo así, mas que una sola, que no ha podido presentarse á la imaginacion la una sin la otra. Estos trozos son los únicos que pueden causar aquellos éxtasis, aquellos arrebatos, y aquellos impetuosos vuelos del alma, que transportan á los oyentes fuerza de sí mismos.

**PRINCIPAL:** Se designa con este nombre la parte mas esencial de una pieza de música instrumental, para distinguirla de otras que tan solo sirven de acompañamiento, como decir *vclm principal*, *clarinete principal* en un con-

cierto, en unas variaciones etc. Tono principal es el que se escoje para componer una pieza de música, y en el cual principia y acaba.

PROCESSIONAL: V. *Antifonario*.

PRODUCENTE: Llamam los italianos 7.<sup>o</sup> producente al acorde á que nosotros damos el nombre de 7.<sup>a</sup> dominante.

PROFESOR: Se llama al que hace profesion de algun arte o ciencia, y la ha estudiado desde sus primeros rudimentos. En música es profesor la persona que se ha dedicado á ella desde sus tiernos años, y que está versado en la teórica y práctica de la parte que ha querido saber con preferencia, ya como cantor, ya como instrumentista y ya como compositor. Tambien dan algunos este titulo al que enseña algun ramo del arte en los conservatorios Colegios etc.

PROGRESION Ó MARCHA ARMÓNICA: Cuando se repite algunas veces simétricamente en diferentes grados, sea subiendo, sea bajando una frase compuesta de algunos acordes, entonces se hace una progresion armónica. Esta primera frase se llama *modelo*, diseño primero; las otras frases, que imitan á esta primera, se llaman segundo diseño, tercer diseño etc; por consiguiente la progresion ó marcha armónica es la reunion de muchos modelos. Estos deben proceder con regularidad y con enlace. Es regular el modelo, cuando los acordes de que se forma, se enlazan segun los principios del enlace general de los acordes. Puede formarse de un solo compás, ó de una ó mas notas. Los acordes de que se compone pueden modular, pero raras veces, y si fuesen disonantes deben tener una resolucion regular y una preparacion exacta.

El modelo puede principiar por un acorde, 4.<sup>o</sup> de 7.<sup>a</sup> dominante, 2.<sup>o</sup> de 7.<sup>a</sup> diminuta pocas veces: 3.<sup>o</sup> de 6.<sup>a</sup> au-

mentada raras veces; todos los demas acordes disonantes, que necesiten preparacion no deben emplearse sino en el seguido del modelo, y debe finalizar siempre en acorde consonante.

Los modelos se enlazan cuando las fundamentales de los que imitan proceden por 3.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> inferiores, ó por 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> superiores, aunque tambien se pueden enlazar con todos los intervalos: pero en este caso el 2.<sup>o</sup> diseño, y los que siguen, imitan al 4.<sup>o</sup> con relacion á los acordes; que tengan las mismas inversiones, asi es que un acorde de tres, cuatro ó cinco sonidos debe corresponder á otro de tres, cuatro ó cinco sonidos, pero pueden ser diferentes con relacion al modo, esto es que un acorde mayor puede corresponder á otro menor ó diminuto y vice versa. Cuando el 1.<sup>o</sup> y 2.<sup>o</sup> diseño se enlazan bien, todos los demás son buenos, apesar de las faltas en que pueden incurrirse algunas veces, pero es menester que los dos primeros sean siempre puros y correctos.

Un modelo puede producir muchas progresiones armónicas repitiéndose 1.<sup>o</sup> por 2.<sup>as</sup> superiores; 2.<sup>o</sup> por 2.<sup>as</sup> inferiores; 3.<sup>o</sup> por 3.<sup>as</sup> superiores; 4.<sup>o</sup> por 3.<sup>as</sup> inferiores; 5.<sup>o</sup> por 4.<sup>as</sup> superiores; y 6.<sup>o</sup> por 4.<sup>as</sup> inferiores. El mismo modelo puede reproducirse tambien alternando todos los sobredichos intervalos, ya superiores, ó ya inferiores. Una progresion armónica puede principiar en un tono y acabar en otro, haciendo una modulacion entera; ó bien principiar y acabar en un mismo tono, tomando cada transposicion del modelo, en un tono diferente por medio de modulaciones pasageras, pero no podrán hacerse marchas armónicas en menor sin alterar la escala por medio de modulaciones permanentes ó pasageras.

Todas las progresiones armónicas

pueden hacerse tambien melódicas, pero la dificultad está en saber convertir las progresiones melódicas en armónicas, porque, como hemos dicho ya, hay que acompañar estas últimas de una manera simétrica, en la que las notas fundamentales de los acordes se enlazan regularmente bajo el primer modelo y su primera imitacion.

Las progresiones armónicas que son bastante usadas, producen siempre buen efecto; y podria dársele mas novedad acompañándolas, como en armonia, en la que cada parte no estuviera sometida á una marcha simétrica.

PROLACION: En la música antigua era un cierto modo de determinar el valor de las notas semibreves con respeto á las breves, ó de las mínimas con respeto á las semibreves. Esta prolacion se señalaba despues de la llave, y algunas veces despues del signo del modo con un círculo y un punto en medio, ó un semicírculo con punto ó sin él.

PROSLAMBANOMENOS: En la música griega era el sonido mas grave de todo su sistema, ó un tono mas bajo que *hypate hypaton*. Su nombre queria decir supernumeraria ó añadida, porque la cuerda que daba aquel sonido fué añadida un tono mas grave, que todos los tetracordios, para acabar el diafrason, ó la octava con el *mesé*, y el diapason ó doble octava con la nota *hyperboleon* que era la mas aguda de todo el sistema.

PRÓLOGO: Introduccion á una ópera, que estaba en uso en otro tiempo, y cuyo carácter no tenia á veces relacion alguna con el de la pieza. Á veces se hicieron tan largos los prólogos que por si solos formaban casi una ópera. En el día se hace uso algunas veces de los prólogos, pero tan solo para preparar la marcha del argumento.

PROLONGACION: Una nota sostenida, que no se halla en la parte mas grave

de la armonia, ni es la duplicacion del pedal, es lo que se llama *prolongacion*, la cual se diferencia del pedal, en que aquella nota ha de ser siempre parte integrante de la armonia, y el pedal puede serlo ó no. Algunas veces se encuentra prolongada al mismo tiempo la tónica y la dominante, lo que parece producir un doble pedal, y en este caso una sola nota es pedal, que es la tónica, y ha de colocarse en la parte mas grave, mientras que la dominante debe ser una prolongacion, y como á tal, nota armónica del acorde, pudiéndose en este caso doblar en una ó mas octavas.

PRONUNCIACION: Es el arte de articular las palabras en el canto, dando á cada sílaba y cada letra, sea vocal, sea consonante, el sonido que debe tener segun los buenos principios de la prosodia de la lengua en que se cante. La pronunciacion es el eslabon que liga la parte material á la parte moral del canto, porque de ella derivan la acentuacion y la expresion. El estudio de la pronunciacion consiste; 1.<sup>o</sup> en el deletreo enérgico y completo de la consonante con que empieza la palabra; 2.<sup>o</sup> En la articulacion conveniente sin énfasis ni mezquindad de las consonantes que ligan á las vocales entre si; 3.<sup>o</sup> en la pureza fónica de los diptongos; 4.<sup>o</sup> en la emision sonora de las vocales, que forman las sílabas, y sobre las cuales descansa la voz; y en el carácter que ha de darse á las sílabas finales, que es el que mejor se percibe. Cuantos preceptos daríamos sobre la pronunciacion no equivaldrian á la doctrina de un buen maestro de canto, que es el único que puede guiar con seguridad en la pronunciacion de todos los vocablos de la lengua en que se canta.

PROSODIA: Por esta palabra se en-



tiende el modo regular de pronunciar cada una de las sílabas de una palabra; es decir, siguiendo lo que exige cada sílaba por separado, y considerada en sus tres propiedades, que son: el acento, la respiración y la cantidad. Siendo el canto una declamación más libre, y acentuada con mayor fuerza que la ordinaria, no puede concretarse el cantor á seguir las reglas de la prosodia, y á dar á cada palabra un grupo de notas que se avenga justamente á la cantidad de las sílabas que la componen. Esta sujeción sería muy perjudicial al diseño melódico; pero se ha de tener cuidado en colocar las sílabas fuertes, abiertas y significativas sobre las notas buenas y en los tiempos fuertes, y hacer caer las sílabas no fuertes sobre los tiempos débiles. También se ha de procurar que la cantidad de las palabras concuerde, en cuanto sea posible, con la de las notas, y el sentido del discurso oratorio con el del discurso musical; de modo que el uno no quede suspenso cuando el otro se termine. La prosodia gramatical es la cadencia de las palabras, y la de la música es la cadencia de las notas.

**PROSODIA:** Especie de nombre para flautas propio para cantar los griegos en sus sacrificios. Plutarcio atribuye la invención de las prosodias á Chlonas de Tegea, según los Arcadios, ó de Tebas, según los Beocios.

**PROSODIACO:** Este era un nombre que se cantaba en honor del Dios Marte, inventado, según se dice, por Olimpo.

**PUNTEO ó PUENTE:** Es un pedazo de madera delgada, sobre del cual se apoyan las cuerdas de los instrumentos de arco.

**PROTHESIS:** En la música antigua era la pausa de un tiempo largo, á diferencia del *Lemma*, que era la pausa de un tiempo breve.

**PUNTA DE ARCO:** Cuando en un trozo de música se encuentra esta expresión quiere significar una cierta ejecución con solo la punta del arco sobre las cuerdas, la cual produce unos sonidos desligados ó picados.


**PUNTEAR:** Es emplear los dedos en vez del arco en los instrumentos que se tocan con él. Hay otros instrumentos de cuerdas, que porque no tienen arco se tocan punteando siempre, tales son la guitarra y todas las combinaciones y fracciones del mismo instrumento. Cuando los de arco han de tocarse con los dedos, los italianos lo señalan con la palabra *pizzicato*, que también hemos adoptado nosotros. Aunque el Arpa es también instrumento de punteo, es más propio llamar *arpeggiar*, cuya voz hemos hecho extensiva á la guitarra, cuando decimos *arpeggios* de guitarra.

**PUNTILLOS:** Se llaman dos barras que atraviesan perpendicularmente al pentagrama con dos puntillos en medio de ellas para denotar que la parte ó partes en que terminan con esta señal debe repetirse.

**PUNTO:** Es un signo que se usa para aumentar el valor de la nota, á cuya derecha se pone. Así después de una semínima, el punto vale una mínima; después de una mínima vale una corchea; después de una corchea, una semicorchea, y así de las demás. Cuando se quiera aumentar el valor de una nota una mitad más que no tenía con un punto, se le ponen dos puntos, y la nota que sigue pierde la mitad del valor con que se aumenta la anterior; v. gr. una semínima con dos puntos tiene el valor de un tiempo y tres cuartas partes de otro, y entonces la nota que sigue ha de ser semicorchea, y resultarán dos tiempos cabales.

En la música antigua había seis especies de puntos, á saber; punto de

perfección, punto de imperfección, punto de aumento, punto de división, punto de translación, y punto de alteración. Como las antiguas divisiones del tiempo en perfecto é imperfecto sobre las que se fundaban estas diferentes denominaciones no están ya en uso omitimos su explicación.

**PUNTO DE ÓRGANO:** Es una señal que se pone encima de una nota de la figura de una C en esta forma  con un punto en medio, á cual se la llama también corona, ó punto de reposo. Cuando esta señal se encuentra en todas las partes á la vez en sus notas correspondientes, denota una suspensión general del compás. Lo más común es colocar este signo en la parte principal, la cual mientras todas las demás sostienen el sonido, ó callan del todo, hace ad libitum algunos pasajes de adorno que los italianos llaman *cadenza*; pero si el signo, llamado corona, está en la nota final de una sola parte entonces se le dá el nombre de punto de órgano, y señala que es menester continuar el sonido de esta nota hasta que las otras partes lleguen á su conclusión final. También se usa del mismo signo en los cánones para demostrar el pasaje en que todas las partes se han de detener cuando se quiere terminarlo. Relativamente á esta especie de punto, que se llama punto de órgano, hay una especie de cantos acompañados ó sin compás, escritos ó no, que todas estas sucesiones armónicas que se hacen pasar sobre una nota del bajo prolongada. Cuando este mismo punto coronado se escribe sobre la última nota de un trozo de música indica que se acabó y se llama punto final.

## Q.

**QUINCENA:** Nombre que se dá á la doble octava.

**QUINTA:** Intérvalo de cuatro grados diatónicos compuesto de cinco sonidos, de donde le viene el nombre de quinta. Se conocen en la música tres especies de quintas: 1.<sup>a</sup> la quinta *justa* compuesta de tres tonos y un semitono, la cual es la segunda consonancia perfecta en el orden de la generación armónica; 2.<sup>a</sup> la quinta *diminuta*, que otros llaman *menor*, que se compone de dos tonos y dos semitonos; la 3.<sup>a</sup> es la quinta *aumentada*, que se compone de tres tonos y dos semitonos. En el antiguo lenguaje musical la 5.<sup>a</sup> diminuta se la dió el nombre de 5.<sup>a</sup> *falsa*, y á la 5.<sup>a</sup> aumentada el de *superflua*, y tanto una calificación como otra son sumamente impropias, por que lo que es falso, no es de buena ley, y lo que es superfluo es inútil, cuando los acordes de quinta diminuta y quinta aumentada hacen muy buen papel en la armonía, aunque como disonantes necesitan usarse con ciertas precauciones.

Las quintas justas sucesivas están prohibidas, y desechadas de la buena armonía, por que hacen incierto el tono del acorde. De estas hay de dos clases: *manifestas* y *ocultas*. Son *manifestas* las que se hacen entre el bajo y las partes altas, y siguen por grados conjuntos ó disyuntos por movimiento semejante ó contrario; y son *ocultas* cuando se hallan en las partes intermedias, ó proceden desde una consonancia imperfecta á una consonancia perfecta por movimiento semejante.

He aquí la doctrina que sobre las quintas secretas dan los autores

de composicion. Dos quintas justas y dos octavas seguidas deben evitarse aun cuando marchen por movimiento contrario; pero si son de diferente naturaleza son toleradas. No se consideran prohibidas dos quintas cuando son precedidas de terceras v. gr.

$\frac{mi}{do} \frac{re}{sol} = \frac{la}{fa} \frac{re}{sol}$  por que tan so-

lo producen mal efecto cuando van por movimiento semejante. Son muy usadas las 5.<sup>as</sup> cuando la parte superior camina por grado conjunto, y la inferior por grado disyunto, y se llega por movimiento semejante á una consonancia perfecta. Se usan cuando la parte inferior camina por grado conjunto y la superior por grado disyunto. Se permiten cuando las dos partes proceden por grados disyuntos de una consonancia imperfecta á una consonancia perfecta. Se toleran cuando se vá de una octava á una quinta ó vice-versa. En general se toleran las 5.<sup>as</sup> y 8.<sup>as</sup> ocultas cuando una de las dos notas es comun á los dos acor-

des como  $\frac{fa}{re} \frac{re}{sol}$  por que el *Re* se halla como preparado por el oido, pues que ya se hallaba en el acorde anterior. Tambien se toleran dos 5.<sup>as</sup> y dos 8.<sup>as</sup> seguidas por movimiento contrario, y por lo tanto, estrictamente hablando, no se deben prohibir sino dos 5.<sup>as</sup> manifiestas que marchan por movimiento semejante; todas las demas son mas ó menos permitidas.

Cuando un acorde muda de posicion, sin mudar de naturaleza, se pueden dar dos, quintas y dos octavas por movimiento semejante, por que las faltas de dos quintas y dos octavas seguidas no son sensibles sino cuando se encuentran entre dos acordes diferentes. Es menester tener

presente que la quinta es un intervalo neutro, y por lo mismo incapaz de producir acentos apasionados, asi es que no debemos servirnos de ella sino para completar los acordes. No debe pues seguirse como regla, que son permitidas dos quintas justas seguidas por movimiento semejante, con tal de que las partes caminen por semitonos, pues seria un defecto emplearlas cuando sobran medios de evitarlas.

Segun puede verse por lo que acabamos de decir, la quinta es un intervalo difícil de manejar, y por lo mismo hay que estudiar su empleo en todos los casos de que hablan los autores, casos que nosotros no hemos hecho mas que apuntar.

QUINTETO: Composicion de música para cinco voces ó cinco instrumentos. El mérito de este género de composicion instrumental consiste en lo mismo que en los tríos, cuartetos y sextetos de que tan buenos modelos no han dejado muy célebres maestros, y en especial Haydn, Mozart, Beethoven, Onslow, Krommer y otros. Encargamos su estudio antes de entregarse cualquiera á este género de composiciones.

## R.

RABEL: Antiguo instrumento pequeño de cuerdas, semejante al Laud, que solo tenia tres, templadas por quintas como el violin. Se tocaba con arco como este, y tenia un sonido muy alto y muy agudo. El violin no es mas que un Rabel perfeccionado. Los habia de cuatro clases, á saber, altos, quintas, tenores y bajos. Dejó de usarse á fines del siglo diez y siete.

RAFFRENANDO: Esta palabra italiana, escrita debajo de algunas notas, quiere decir que se ha de ir

moderando el movimiento del compás.

RALLENTANDO: Otra de las palabras italianas que designan retardar el movimiento en la parte donde está escrita.

RANZ DE LAS VACAS: Nombre de uno de los aires populares de las montañas de la Suiza. Aunque cada uno de los cantones de este pais tiene sus aires históricos, y los músicos del pais inventan nuevos todos los dias, ninguno ha sido tan celebrado como el *Ranz de las vacas* por la sublime sencillez, naturalidad y carácter campestre de su melodía. Los pastores suizos lo tocan con la gaita ó la chirimía.

RAIZ ARMÓNICA Ó DE LA ARMONIA: Llama con este nombre el Sr. Virués en su *Geneufonia* á la 7.<sup>a</sup> diminuta ó al acorde de tres terceras menores. Le dá esta denominacion, porque por medio de este acorde se puede modular y pasar con prontitud á todos los tonos y modos, aun los mas lejanos, y por esta razon le cae bien el nombre de raiz ó fundamento de la armonia. Como en el empleo de este acorde se siguen los mismos principios que en el de la 7.<sup>a</sup> diminuta, nos reservamos hablar de ella cuando tratemos de toda clase de séptimas.

RAPIDÍSIMO, RÁPIDO. Denota una ejecucion veloz en las notas en que se encuentra esta palabra.

RASGUEAR: Se dice de los instrumentos de cuerdas, que se tocan con el dorso de los dedos, haciendo oír de este modo todos los sonidos de los acordes. Este modo de tocar la guitarra ó el tiple se usa mas particularmente para acompañar los cantos de jotas, boleros y otras melodías españolas.

RAYAS: Lo mismo que líneas de la pauta ó pentagrama, y asi decimos llave de *Do* en la 4.<sup>a</sup> raya, llave de *Fa* en 3.<sup>a</sup> raya.

RAYADO: Lo mismo que pautado: y asi se dice papel rayado para música. lo mismo que papel pautado.

RE: Silaba que sirve para solfear y nombrar la segunda nota de la escala diatónica segun el sistema de Guido Aretimeo.

RECITADO: Es una declamacion musical, ó un medio entre el canto y la declamacion ordinaria: En cuanto es canto, procede por tonos determinados propios de una escala musical, sin atenderse al ritmo del verdadero canto: como declamacion sigue exactamente las reglas de la prosodia, del acento y de las inflexiones de la voz. Su nombre le viene de que el recitado se emplea en los dramas liricos á narrar ó recitar los sucesos, y al diálogo que nace de ella. Los antiguos distinguieron tres maneras de pronunciar un discurso; atribuyendo al canto los tonos desligados ó separados; á la declamacion los tonos continuos, y al recitado el medio entre los dos. Marciano Cappella les dá el nombre de *genus vocis continuum, divisum, medium*, y añade, que este último género, que llamamos *recitado*, se emplea en las poesias. Segun esto puede decirse, que entre los antiguos Griegos y Romanos los poemas se declamaban como nuestros recitados. Como su idioma era tan melodioso bastaba añadir la cadencia del metro, y el recitado sostenido, para que fuera esto enteramente musical, de donde procede que entre los antiguos el estudio de la música era inseparable de la poesia, y que los versificadores llamaron canto á sus poesias. Hasta la simple declamacion se notaba tambien entre los antiguos, pero solamente por acentos, en vez de notas.

El recitado se distingue de la simple declamacion, en que se vale de intervalos musicales; en que se observa

en él una modulación sometida á las reglas de la armonía; y en que puede notarse y acompañarse con un bajo, que dá una armonía completa. Se distingue del canto verdadero por los caracteres siguientes; porque no se observa el compás con la misma precisión que en el canto; porque hay notas que se ejecutan con mas velocidad que otras del mismo valor, mientras que en el canto, propiamente dicho, el movimiento conserva la mayor uniformidad durante el tiempo que subsiste el mismo compás; porque el recitado no tiene ritmo tan determinado como el canto, y que sus diferentes cortes no están sometidos á otras reglas que á las que deben observarse en el discurso; de lo que se infiere, que el recitado no tiene verdadera melodía. En fin el recitado se distingue del canto, propiamente dicho, en que en parte alguna, ni aun en las cadencias perfectas, se sostiene una nota mas de lo que se haría en una declamación. Hay no obstante aires que tienen de comun con el recitado en que no duran mas tiempo del que se necesitaria para la declamación; y sin embargo se encontrarán sílabas en que el tono se sostiene por mas tiempo.

Se usa del recitado en los oratorios, y en las óperas. Se distingue de las arias, y en general de la parte del texto que está destinado al canto propiamente dicho, en que no es lirico. La verificación es libre, los versos desiguales, y el metro muchas veces variado. Tambien el asunto del recitado se diferencia del de las arias; verdad es que debe ser siempre apasionado, pero con mas variedad que en el aria. En el mismo recitado hay unas veces pasajes de calma y que no contienen mas que una simple narración, y luego despues siguen otros pasajes patéticos:

esta desigualdad no existe en las arias. Sin embargo debería evitarse en los recitados, porque parece un absurdo razonar cosas indiferentes cantando.

Seria error el creer que el poeta deba reservar para los recitados los pasajes mas débiles y los mas indiferentes de su obra, y que tan solo guarde para el canto propiamente dicho la expresión de las pasiones fuertes: Las pasiones mas vivas, la cólera, la desesperación, el dolor, y aun la alegría y la admiración raras veces pueden expresarse bien y de un modo natural en una aria. La expresión de estas pasiones no tienen suficiente calma, cual lo exige el canto ordinario, pero los sacudimientos, por decirlo así, que producen aquellas, requieren un modo de proferir desigual. Rousseau ha hecho sobre el recitado una observación muy justa, y es que su perfección depende mucho del carácter de la lengua, y que cuanto mas acentuado y melodioso es un idioma mas se acerca el recitado al natural y al verdadero discurso: y añade que no es sino el acento notado en un idioma verdaderamente musical; pero en un idioma sordo y sin acento, el recitado no es mas que canto, gritos, y salmodia, pero la palabra no se encuentra allí; así el mejor recitado es aquel en que menos se canta. Bajo este respeto es cierto que la lengua italiana tiene una ventaja señalada sobre todas las lenguas modernas de Europa; pero en lenguas menos favorables que la italiana poetas distinguidos han conseguido escribir de manera que se observa bien el acento musical, con tal de que el asunto se preste al desarrollo de grandes pasiones. Si *Klopstock* y *Rammler* han dado pruebas suficientes de este talento en la lengua alemana, y *Pope* en la lengua inglesa ¿porque no podrían nuestros poetas sacar partido de la hermosura y

acento mas musical que ninguna otra de Europa, excepto la italiana de nuestra habla castellana? Floreciendo en el dia tantos y tan insignes poetas en nuestra España ¿porque no hemos de crear una ópera enteramente nacional, sin necesidad de mendigar de los extranjeros ni cantores ni compositores ni poetas? Hagamos todos un esfuerzo, y tal vez no se tardarán muchos años en ver cumplidos nuestros deseos, y los de un sinnúmero de personas amantes de la gloria nacional. Pero no queremos estendernos mas por ahora, quizá en otra parte nos alargaremos mas sobre este asunto; prosigamos el artículo.

No se acompaña el recitado del modo que caracteriza las arias, porque cecharia á perder la declamación. Solo es el acento gramatical ú oratorio el que debe dirigir la lentitud ó la rapidéz de los sonidos, del mismo modo que su elevación ó su descenso. El compositor, al escribir el recitado en un determinado compás, solo tiene la mira de buscar el bajo continuo y el canto, é indicar como se deben marcar las sílabas, cadenciar y medir los versos. Los italianos solo se sirven para el recitado del compás de cuatro tiempos, pero los franceses los usan de todas clases. Estos colocan á la llave los accidentes y toda suerte de transposiciones, pero los italianos siempre notan con llave natural ó sin accidentes.

En el recitado es donde el compositor debe hacer uso de las transiciones enarmónicas mejor combinadas, y de las modulaciones mas enérgicas. Las arias, no presentando sino un sentimiento ó una imagen y circunstancia á la unidad de expresión, no permiten que el compositor se aleje del tono principal y si quisiese modular mucho en tan corto espacio solo presentaria frases amontonadas y extravagantes que

no tendrían ni enlace, ni gusto, ni canto; empero en el recitado, donde las expresiones, los sentimientos y las ideas varían á cada instante, deben emplearse modulaciones tambien variadas, que puedan por su contestura representar, las sucesiones expresadas por el discurso del que recita. Las inflexiones de la voz que habla no están limitadas á intervalos musicales, pues son infinitas é imposibles de determinar. No pudiendo pues fijarlas con cierta precisión debe el músico seguir la palabra, é imitarlas en cuanto le sea posible, á fin de que el auditorio pueda penetrarse de la idea, de los intervalos; y en los acentos, que no pueden expresarse con notas, recurrir á las transiciones que los suponen. La marcha del bajo basta muchas veces para mudar todas las ideas, y dar al recitado el acento y la inflexión que el actor no puede ejecutar.

Por lo demas como importa que la atención del auditorio se pare en el recitado y no en el bajo, que debe producir su efecto sin ser escuchado, de aqui se sigue que el bajo debe permanecer en una misma nota tanto como sea posible, pues tan luego como muda de nota, ó toca otra cuerda ya se hace sentir. Siendo estos momentos raros y bien escogidos, no perjudican á los grandes efectos, y distraen con menos frecuencia al espectador, y le dejan mas facilmente en la persuasión de que tan solo oye hablar, aun cuando tenga los oídos llenos de armonía. Nada demuestra tanto un mal recitado como esos bajos continuamente salteados, que van de corchea en corchea buscando una sucesión armónica. El compositor debe saber prolongar y variar los acordes sobre la misma nota del bajo, y no mudar sino en el momento en que, haciéndose mas viva la inflexión del recitado, recibe mayor efecto por esta mudanza del bajo,

y no lo deja observar al auditorio.

El recitado no debe servir sino á enlazar el drama, á separar y á dar importancia á las arias; á prevenir el atolondramiento que produciria la continuacion de un grande ruido; pero por mas elecuente que sea el diálogo, por mas enérgico y bien combinado que sea, un recitado no debe durar sino lo preciso para su objeto, porque no está en lo recitado el encanto de la música, y solo para desplegar este encanto se ha inventado la ópera. Los italianos abusan á veces del recitado en largas escenas; y es menester decir que por mas enérgico y hermoso que sea, llega á fastidiar si es muy largo, puesto que no vamos á la ópera para oír recitado.

Con todo aun cuando no buscamos comunmente en el recitado la misma energia de espresion que en las arias, se encuentra en él algunas veces; y si está, hay ocasiones que hacen mejor efecto que las arias mismas. Apenas hay ópera buena que no haya algun trozo de recitado, que excita la admiracion de los conocedores y el interés de los espectadores: este efecto manifiesta bastante que el defecto que se imputa á este género no consiste en otra cosa que en saberlo trabajar.

*Recitado acompañado* es aquel, en que además del bajo continuo se introducen violines, y otros instrumentos. Este acompañamiento que no puede ser sino silábico en vista de la rapidez del discurso, ordinariamente se forma de notas largas y sostenidas por compases enteros, y por esta razon se escribe debajo de las partes del acompañamiento la palabra *sostenute*, principalmente en el bajo, sin los cual solo daria sonidos secos y desligados cada vez que mudase de nota, como en el recitado *simple*, en vez de que entonces es menester sostener los sonidos con todo el valor de las

notas. Cuando el acompañamiento es acompasado obliga tambien á acompañar el recitado, y entonces este acompañamiento en cierto modo al acompañamiento. En el dia todas las óperas serias se componen con el recitado acompañado. En el reciben los acentos apasionados una fuerza de energia maravillosa con el acompañamiento de los instrumentos, eligiendo entre ellos aquellos que pueden producir mayor efecto segun las situaciones escénicas y la pasion de que se siente apoderado el que recita. Tenemos excelentes modelos en Rossini, Mercadante, Bellini, Donizetti y otros compositores de primera nota.

Hay tambien recitado *acompañado*, aunque parecen contradictorias estas dos palabras. En todo recitado en que se oye otra cadencia que la del verso, no es ya *recitado*, segun lo hemos definido; pero sucede á menudo, que un recitado simple se muda de repente en canto, y toma compás y melodia, lo que se nota al escribir sobre las partes á *tiempo* ó á *battuta*. Este contraste ó esta mudanza traida á propósito, produce sorprendentes efectos. En el discurso de un *recitado* declamado, una reflexion tierna y llorosa toma el acento musical, y se desenvuelve instantáneamente por las inflecciones mas dulces del canto; despues, cortada de la misma manera por alguna otra reflexion viva é impetuosa, se interrumpe repentinamente para volver á tomar la inflexion de la palabra. Estos trozos cortos y acompasados, acompañados ordinariamente con flautas obues ó trompas, no son raras en los recitados de las óperas italianas.

Quando se compone una aria, cuyas frases se cortan á cada instante ó muy á menudo por medio de pausas, y que aquellas no se corresponden segun las leyes del ritmo y de la cadencia se llama *recitado obligado* ó *aria declamada*. Estas

tan solo se emplean en los momentos mas dramáticos y apasionados. Las frases son irregulares y arbitrarias. Deben servir para imitar el desorden de las pasiones que espresan. Regularmente se principia por componer la orquesta, y sobre este trabajo se dispone el *aria declamada*; por consiguiente todo el interés debe estar en la orquesta, y depende de la armonia y de las frases mas ó menos dramáticas que se inventan.

El verso adoptado para los recitados es generalmente el endecasílabo, ó de once sílabas intermediados de otros de siete sílabas, y aunque son susceptibles otros tambien de poder entrar en los recitados, el uso á prevalecido en adoptar aquel por razones que tienen algun valor.

**RECITATIVO:** Lo mismo que *recitado*.

**REDOBLANTE:** Es un caja cilindrica de una media vara de larga, con dos parches de pergamino ó piel de cabra en los dos extremos, que produce un sonido grave, y si se redobla con las baquetas se parece á un rumor sordo. Tiene la misma hechura que el tambor de guerra, solamente que la caja es mas larga y no hay bordones como en aquel. Este instrumento solo servia antes para acompañar las músicas militares, pero de algunos años á esta parte se ha introducido tambien en las orquestas del teatro, en las cuales tal cual vez produce buenos efectos.

**REDUCCION:** Es arreglar una particion entera ó de muchos instrumentos para el piano ó para trios ó cuartetos. No es tan facil como algunos imaginan el hacer esta clase reducciones. Daremos algunas reglas, para la reduccion al piano que sirvan de guia. Quando se ha de reducir una grande particion para piano se ha de tener cuidado en ejecutar las melodias superiores con la mano derecha y repetir con la iz-

quierda toda clase de acompañamiento. El quinto dedo y el pulgar hacen el primer tiempo del bajo en octavas, y los otros dedos de la mano izquierda llenan las demas partes del acorde. Se ha de cuidar tambien de aproximar la armonia en cuanto los instrumentos pasan mas allá de la estension de la mano derecha, y llenar la octava de la mano izquierda con sonidos pertenecientes al acorde, siempre que no sea en los sonidos graves del piano, en cuyo caso estará bien la simple octava, ó sola la tercera, ó sola la quinta unida á la octava, y no el acorde completo, el cual produciria sonidos confusos. Quando se encontrará en el violoncelo ó en la viola un paso arpegiado deberá este hacerse con la mano izquierda juntamente con el bajo. Se permitirá cambiar aquellas notas que pasan mas allá de la estension de la mano, y que puedan interrumpir el seguido del bajo. Quando se encuentra el mismo movimiento entre la viola y el segundo violin, ó se ejecuta con la mano izquierda, ó se divide entre ambas manos, ó se hace con la derecha, dejando á la izquierda la obligacion de desempeñar el bajo y el primer violin cruzando los brazos.

Se permitirá al que reduzca el suplimir alguna nota de acompañamiento para dar lugar al bajo. Podrá principiarse un acompañamiento con una mano, y acabarlo con la otra, cuando la viola ó el segundo violin se aproximan mas al primero que al bajo, ó vice-versa. Si dos pasages ó motivos de orquesta se contrarian bajo una melodia esencial, que deba ejecutar la mano derecha, se elige el mas sobresaliente, privándose de hacer oír el segundo. Como el clarinete ó el obúe tocan al unisono, cuando una frase escrita para la flauta esté doblada por uno de estos dos instrumentos, se ejecutará en

octavas con la mano derecha; pero si esta frase fuere acompañada del octavín, se ejecutará una octava alta de la nota escrita porque es el instrumento mas agudo de todos los de la orquesta.

Muchas otras reglas hay que tener presentes en la reduccion de las particiones al piano, pero la práctica y el conocimiento de los instrumentos instruirá mas que las reglas, y cuando se presentaren dificultades se podrá recurrir á la obra intitulada *L'Allievo al Clavicembalo* de Bonifacio Asioli, en donde encontrará el estudioso ejemplos que solventarán todas sus dificultades, pero para ejercitarse con provecho en la reduccion de una particion al piano no deberá empezar este ejercicio sino con particiones escritas con sencillez, dejando para cuando esté algo ducho el reducir las particiones de Mozart, Weber, Rossini, Mayerbeer, y otros.

**REGLA DE LA OCTAVA:** Es una fórmula armónica que publicó por primera vez M. Delaire en 1700, la cual determina por la marcha diatónica del bajo el acorde que corresponde á cada nota de él, tanto subiendo como bajando, y tanto en el modo mayor como en el modo menor. Para estos acordes tan solo se echa mano de los sonidos diatónicos. Cuando se publicó esta regla se creyó haber hecho un descubrimiento armónico de la mayor importancia, pero en el dia se han hecho tantas mejoras en la escala diatónica del bajo, que la regla de la Octava se ha arrinconado y colocado entre las antiguallas musicales.

**REGLAS DE LA COMPOSICION:** Es la coleccion de todos los preceptos que han formulado los maestros de todos los siglos, guiados por la observacion, la meditacion y la esperiencia. Estas reglas han variado á medida que se ha ido perfeccionando la ciencia armónica, y se

ha ido afinando el gusto. Corresponde á la historia de la música el manifestar la ilacion de los adelantos que se han ido haciendo en la composicion, hasta llegar al estado en que se halla en el dia. Todas las artes y ciencias han seguido el mismo rumbo, y esto se debe á los progresos de la inteligencia humana, que camina siempre hácia la perfeccion en los hechos y en las ideas.

**REGRAVES:** Se llaman los sonidos mas bajos que los graves.

**REGISTROS DE LA VOZ:** Son las diferentes modificaciones de ella en su estension natural. Las voces de bajo y de contralto solo tienen un registro al que se le llama de *pecho*. Las de tenor tiene dos, á saber la de *pecho* y la de *cabeza*, á la que llamamos tambien *falsete*. Las mugeres carecen de la facultad de subir por medio del falsete. Aunque el bajo puede subir á puntos mas altos de la voz de *pecho*, no lo usan ordinariamente por el contraste desagradable que presentan unas notas agudas y débiles con los sonidos firmes, y sonoros de las notas naturales. Los tenores, cuya voz es mas dulce y menos varonil, sacan mejor partido del medio ficticio de pasar de la voz de *pecho* á la de *cabeza*, pero para hacer este paso, sin que choque, ó acaso se perciba tienen que hacer dilatados y perseverantes estudios.

Los registros ó porciones de voz no son iguales en cuanto al número de notas que abrazan, pues varían de un individuo á otro. Las notas de cada una de estas divisiones son todas del *pecho*, y la sola diferencia que existe entre ellas consiste en la posicion de la laringe, que exige una modificacion misteriosa para ejecutar el pasaje de un registro á otro, sin que la debilidad de la última nota del primero contraste con la sonoridad de la primera nota del segundo. Los estudios para facilitar estas

transiciones concurren tambien á obtener la flexibilidad y velocidad necesarias para el gorgeo.

**RELACION:** Es la concomitancia que hay entre dos sonidos oídos en dos partes, una inmediatamente despues de otra. Cuando ambos sonidos contribuyen á dejar en el oído una sensacion grata, producida por una consonancia exacta, la relacion es buena, pero en caso contrario, es falsa. V. *Falsa relacion*.

**RELATIVOS:** Se llaman los tonos y modos que tienen relacion con otro tono y modo, el cual por ser él en que principia la pieza de música, se le da el nombre de tono principal. Un tono ó escala tiene por relativos. 1.º todos aquellos que tienen un número igual de accidentes en la llave: 2.º los que tienen solamente un accidente de mas ó de menos, los cuales han de ser de una misma naturaleza, á saber los sostenidos han de corresponder á sostenidos y los bemoles á bemoles.

Así, suponiendo que el tono principal de una pieza de música está en *re* mayor que lleva dos sostenidos á la llave tendrá por relativos los tonos siguientes:

*Mi* menor y *sol* mayor que tienen un sostenido menos.

*Si* menor y *fa* sostenido menor, que los tienen iguales.

*La* mayor que tiene un sostenido mas.

En todos estos, que son relativos, se observa que siguen una escala ascendiente, á saber, *re* tono principal, *mi*, *fa*  $\sharp$ , *sol*, *la*, *si*; los dos primeros y último menores, y los otros dos mayores. Si partimos del último *si* menor, y lo tomamos como tono principal encontraremos en escala descendiente los mismos tonos relativos *la*, *sol*, *fa*  $\sharp$ , *mi*, y *re*.

Los tonos relativos son de dos clases; en la 1.ª clase se comprenden todos aquellos que difieren solo de un accidente en la llave; los demás entran en el número de los de 2.ª clase. Cuando de un tono principal se modula á otro relativo, puede entonces tomarse este último por tono principal, y pasar á modular á los demás relativos de él, y de este modo dar un giro entero á la armonia.

Como escepcion de la regla primitiva con respecto á los tonos relativos, que son los que tengan un accidente de mas ó de menos, se tienen tambien por relativos los tonos mayores y los mismos tonos menores y viceversa, aunque se diferencian en mas accidentes, y por lo mismo tenemos al *do* mayor como relativo de *do* menor, y *do* menor como relativo de *do* mayor, pues aunque no tienen el mismo número de accidentes hay entre ellos una afinidad muy inmediata que los hace homogéneos con el tono principal.

**REMINSCENCIA:** Es el recuerdo ó reproduccion de una idea ya imitada por el autor, ó retenida en la emaginacion de otro autor sin poder decir de quien. Es menester tener un genio creador para no reproducir ideas, ya escritas ó ya oídas, porque no se desprende con facilidad un compositor de lo que ha escrito y ha oído. Las reminiscencias pueden ser de dos clases; las unas de las que se reproducen por medio de conceptos ó frases enteras, y otras de fracciones de estos mismos conceptos ó frases. Estas últimas pueden pasar por originales, ó tener toda la novedad apetecida en un autor que sepa disfrazarlas.

**REPENTISTA:** Se llama al que toca ó canta á primera vista cuanta música se le presente, ejecutándola con toda la precision y exactitud que requiere.

Esta cualidad tan solo se alcanza á fuerza de haber leído ó cantado mucha música, y se concreta á la voz y á un instrumento cuando á fuerza de una grande práctica se ha llegado á la perfeccion.

REPERCUSION: Lo mismo que *percusion*. V.

REPLICA: En término musical se llama un sonido unisono ó equisono de otro; así la octava es replica del sonido que lo es, y lo son en los acordes los sonidos unisonos, ó equisonos que se hallan en dos partes diferentes. En los acordes perfectos mayor y menores debe haber por precision un sonido replicado cuando la música es á cuatro partes por la razon de no tener mas que tres sonidos diferentes, y en la música á cinco y mas partes debe haberla por necesidad sin que por esto quede debilitada la armonia sino al contrario mas robusta.

REPOSO: Es la terminacion de una frase despues de la cual el canto ó la melodía hace una especie de descanso. Si el reposo es tal, que el oído queda satisfecho, y no espera la continuacion del canto, entonces á este reposo se le llama cadencia perfecta, pero pudiendo el reposo ser mas ó menos absoluto y pronunciado, resulta que puede haberlos de distinta duracion, y á estos reposos se les llaman semicadencias ó cuartos de cadencia.

REQUINTO: Instrumento de viento semejante en un todo al clarinete, de menores dimensiones, pero de igual estension relativa. Hay cuatro clases de requintos, á saber uno en *mi* bemol, otro *fa*, otro en *re* y otro en *la*. Este instrumento solo se usa en las músicas militares, porque su sonido chillon seria casi insufrible en una orquesta. Por la diferente entonacion de estos requintos se vé claramente la cor-

respondencia de los sonidos de la orquesta con los de dichos instrumentos en dichos tonos, y por consiguiente no es difícil hacerlos concordar. Como esto es solo propio de un mecanismo no nos estenderemos mas en esta doctrina.

RESOLUCION, RESOLVER: Esto no es otra cosa en la música que hacer pasar una disonancia á la clase de consonancia en el siguiente acorde. Para proceder á esta operacion hay una marcha prescrita, tanto en el bajo fundamental del acorde disonante, como en la parte que forma la disonancia. La naturaleza indica que la nota disonante debe caminar lo menos posible para llegar á la nota consonante; de que se infiere, que debe ascender ó descender diatónicamente, segun la naturaleza de la disonancia. Con arreglo á este principio el acorde disonante de 7.<sup>a</sup> y demás que se deriven de ella, la nota que forma disonancia debe descender, y en el acorde de 6.<sup>a</sup> aumentada, y toda disonancia que se derive de este acorde, debe la nota disonante ascender. Esta es regla general. Otra regla general se ha de tener presente en la resolucion, y es que cuando la nota disonante está accidentada de un sostenido tiene una tendencia á subir un semitono, y cuando está accidentada de un bemol la tiene á descender para buscar la nota consonante. Puede haber y hay disonancias que no necesitan prepararse, pero ninguna que no deba resolverse. Hay disonancias que tienen una marcha mas dulce para la resolucion que otras; las primeras son resoluciones naturales, y las otras son resoluciones por excepcion, que aunque tenidas por buenas, no son tan gratas al oído. No nos detendremos en explicar unas y otras porque haríamos muy difuso este artículo, y por lo mismo nos concretamos á las reglas generales,

dejando al estudioso el cuidado de enterarse por menor en los muchos tratados de composicion que enseñan á resolver todos los acordes disonantes recibidos en la armonia. V. *la palabra* 7.<sup>a</sup>

RESONANCIA: Es la reflexion de un sonido producido por cualquier cuerpo sonoro, y en especial por las cuerdas de un instrumento, ó por el aire encerrado en un tubo como en los de viento. El *eco* es el resultado de la resonancia de un sonido, que dando contra un cuerpo duro, refleja ó despide la sonoridad, dirigiéndola ó hácia el mismo cuerpo sonoro que la produce, ó hácia otras partes. La resonancia de un sonido produce otros tambien que son homogéneos con él. La esperiencia demuestra que dado un sonido cualquiera resuenan al mismo tiempo su doceno y su dieziseteno, y de este descubrimiento nació el acorde perfecto, cuya doctrina hemos explicado en otra parte. No entraremos en el exámen de los que en la resonancia encontraron el fundamento del sistema musical, y en el de los que defienden lo contrario. Hemos leído razones de los partidarios de ambas opiniones, pero como estas polémicas en nada conducen á los adelantos musicales, abandonamos á los curiosos un exámen que nosotros tenemos por inútil.

RESPUESTA: En la composicion de una fuga se llama respuesta la transposicion del motivo de ella á un tono diferente. En la época en que los motivos de la fuga se tomaban del canto llano el motivo y la respues no podian salir de los límites de la octava, y como en dicho canto no habia accidentes, la fuga no salia del tono, y por eso la llamaron *fuga del tono*, mas ahora que se permite modular en los tonos relativos, y que si la respuesta no ha de salir de los límites de la octava, se

ha establecido, que si el motivo principia por la tónica, la respuesta ha de principiar por la dominante, y si el motivo principia por la dominante, la respuesta ha de empezar por la tónica. Esta es una regla que no tiene excepcion. En la respuesta no se ha de alterar el valor de las notas del motivo, por cuya razon la tónica y la dominante se han de corresponder exactamente. Sucede á veces escojer un motivo cromático; para encontrar la verdadera respuesta de él, se despojan las notas del motivo de los sostenidos ó bemoles que contenga, y se combina la respuesta de manera que imite en cuanto se pueda, el motivo con los semitonos. Si el motivo principia ó acaba con cualquiera otra nota que no sea la dominante, se ha de responder á la tónica con los grados correspondientes á la dominante, y á la dominante con los grados correspondientes á la tónica. V gr. Principia el motivo en *Re* segundo grado de *Do*, la respuesta será en *La* segundo grado de la dominante *Sol*, y así en todos los demás casos. Esta es la doctrina general de la respuesta en la fuga, y la que sigue en la composicion de la fuga libre, que es la que está mas en uso.

RETARDO: Emplean los autores de música esta palabra para indicar que toda disonancia es un retardo de la consonancia, como se verifica en las prolongaciones, y en los acordes semicopados. En efecto al enunciarse una disonancia, el oído está inquieto, inquietud que le dura todo el tiempo que subsiste la disonancia, y tan solo queda satisfecho cuando despues de ella se entra en la consonancia, retardándole esta satisfaccion todo el tiempo que dura la disonancia.

RIGODON: Baile muy usado en nuestros dias, cuya música en compás

de dos tiempos ó de 6-8 es animado, y bien rimado. Cada parte se compone de ocho compases, la cual á veces se repite y á veces no, segun las figuras establecidas para cada clase de rigodon. Este baile, en cuanto es moderno, nos vino de Francia y los nombres de los rigodones son todos franceses, como la *Poule*, *L'eté*, y otros. Antes de adoptar los rigodones franceses, tuvo la España un baile del mismo nombre, pero en el que no se observaban las mismas figuras.

**RINFORZANDO:** Esta palabra italiana quiere decir que el trozo de música en que se encuentra se ha de ir aumentando la intensidad del sonido gradualmente, desde el piano al fuerte, y desde este al fortísimo.

**RIPieno:** Esta voz italiana no tiene equivalente en Español con otra voz, y solo se puede entender explicándola. Cuando un compositor ha inventado la melodía de un canto ó de un instrumento, con el correspondiente bajo, introduce otras partes intermedias para llenar el cuarteto, y á esta adición la llaman los italianos *ri-pieno*. También designan con el mismo nombre la introducción de otros instrumentos al cuarteto compuesto ya, para dar mas volumen á la pieza de música. Los franceses llaman á esta operación *remplissage*, y nosotros complemento por que completan todo el lleno de una orquesta. V. Complemento.

**RIPRESA:** Palabra italiana que significa lo mismo que repetición.

**RISOLUTO:** Con esta palabra indican los compositores italianos una ejecución viva, vigorosa y destacada.

**RESTRINGENDO:** Denota esta palabra que se ha de ir apresurando poco á poco el movimiento.

**RITARDANDO:** Lo mismo que *ralentando*. V.

**RITMICA:** Entre los antiguos era aquella parte del arte musical, que enseñaba las reglas del movimiento y del ritmo, segun las leyes de la *ritmópea*. La rítmica consistía en general en saber escojer, entre los tres modos establecidos por la *ritmópea*, el mas propio para el carácter de la música que se proponían; en conocer y saber á fondo todas las clases de ritmos; en discernir y emplear los mas convenientes á la ocasión; en enlazarlos del modo mas espresivo y agradable, y en fin en distinguir el *arsis* y el *thesis* para la marcha mejor cadenciada.

**RITMO:** Palabra derivada del griego, que quiere decir lo mismo que medida ó cadencia. El ritmo, entre los antiguos griegos, nacia de la cantidad y valores de las sílabas de su lengua, que eran mejor determinados que en la nuestra. Los versos que cantaban se componían de un cierto número de pies, y estos de sílabas largas y breves diferentemente combinadas, y el ritmo del canto seguía la marcha de estos pies. Dividíanse, así como estos en dos tiempos, uno al dar y otro al alzar, contándose tres, cuatro y mas géneros, segun las diferentes relaciones de estos tiempos. Estos géneros eran el género igual, al que llamaban también *dáctilo*, en el que el ritmo estaba dividido en dos tiempos iguales; el doble *troqueo* ó *jambico*, en el cual la duración de uno de los tiempos era doble de la del otro; el *sesquialtero* que también llamaron *poémico*, cuya duración de uno de los dos tiempos era al otro, en razón de tres á dos; y en fin el *espirito*, que era el menos usado, en que la razón de los dos tiempos era como de tres á cuatro. Los tiempos de estos ritmos eran susceptibles de

mas ó menos lentitud segun el mayor ó menor número de sílabas que los componían; pero los dos tiempos conservaban siempre entre sí la razón determinada por el género del ritmo. Además de esto, el movimiento y la marcha de las sílabas, y por consiguiente de los tiempos y del ritmo, que de ellos resultaba, era susceptible de aceleración y de retardo, segun la voluntad del poeta, segun la expresión de las palabras, y el carácter de las pasiones que era menester espresar. Así por medio de estas combinaciones nacían muchísimas modificaciones posibles en el movimiento de un mismo ritmo, que no tenían otros límites que aquellos en que el oído no podía apreciar las proporciones.

El ritmo, con relación á los pies que entraban en la poesía que se ponía en música, se dividía en otros tres géneros. El sencillo, que no admitía sino una clase de pies; el compuesto, que resultaba de dos ó mas especies de pies; y el mixto, que podía resolverse en dos ó mas ritmos, iguales ó desiguales, segun las diversas combinaciones de que era susceptible. Otro manancial de variedad en el ritmo era la diferencia de las sucesiones de este mismo ritmo, segun el enlace de los diferentes versos. Podía el ritmo ser siempre uniforme, es decir, de dos tiempos siempre iguales, como en los versos exámetros, pentámetros etc., ó siempre desiguales como en los versos puros iónicos; podía diversificarse, esto es mezclado de pies iguales y desiguales, como en los coriámicos etc. Pero en todos los casos los ritmos iguales ó semejantes podían ser muy diferentes en velocidad segun la naturaleza de los pies.

El silencio se encontraba también en el ritmo antiguo; á la verdad no como lo espresamos nosotros, para hacer callar á alguna de las partes, ó para dar ciertos caracteres al canto, sino solamente para llenar la medida de los versos llamados *Catálecticos*, á los que faltaba una sílaba; por esta razón no podía haber silencio sino al fin del verso para suplir á esta sílaba. Con respecto á las suspensiones, sin duda las conocieron los antiguos, por que tenían un vocablo propio para nombrarlas.

La práctica debía ser muy rara entre ellos, á lo menos se puede inferir de la naturaleza de su ritmo, que no era sino la expresión del compás y la armonía de los versos. También parece que desconocieron los trinos, los síncope y los puntos, á menos de que los instrumentos hicieran alguna cosa semejante, acompañando á la voz, de lo que no ha quedado indicio alguno. *Vasio* ensalza mucho el antiguo metro, y le atribuye toda la fuerza de la música antigua. Dice que un ritmo suelto como el nuestro, que no representa ninguna imagen de las cosas, no puede producir efecto alguno, y que los antiguos números poéticos, no habían sido inventados para este fin, de que nosotros no hacemos caso. Y añade, que el lenguaje y la poesía modernos no son apropiados para la música, y que jamás tendremos buena música vocal, hasta que hagamos versos favorables al canto, es decir, que á imitación de los antiguos, no demés á nuestra lengua la cantidad y pies medidas, proscribiendo para siempre la bárbara invención de la rima. Véase el tratado de Isaac Vossio de *poematum cantu et viribus rhythmici*. Edición de Londres 1673.

Los griegos señalaban el ritmo á la cabeza de la poesia con una *alpha* y una *beta* que correspondian en nuestros guarismos 4 y 2. El n.º 4 era señal de una breve, porque solo tenia un tiempo, y el 2 señalaba una longa, porque tenia dos tiempos. Esta señal se llamaba *cánon*, esto es, pauta, regla ó modelo.

Los Romanos llamaban al ritmo *numerus*, y tambien tenian para señalarlos unos signos llamados tambien *numerus* ó *æra*, que quiere decir número, y su canto debia estar tan subordinado á las palabras, que Virgilio en la Egloga 9.º verso 45 dice, *numeros meminisse, si verba tenerem*, esto es, me acordaria del canto si tenia presentes las palabras. *Saumaize* pretende que como esta palabra *æra* queria decir entre los Romanos, no solo número y compas, sino tambien canto, de aqui deduce que nos ha venido la palabra *air* en frances, *aria* en italiano y *aire* en español.

El ritmo de nuestros dias ó moderno es muy superior al de los antiguos. En efecto entre nosotros es una especie de compas musical, que mide las frases melódicas, lo mismo que el compas ordinario mide las notas, y en esta parte son semejantes y tienen los mismos atributos, esto es que el ritmo hace en grande lo que el compas en pequeño. El compas divide en partes iguales un seguido de tiempos simples, como lo son las seminimas en el compas de cuatro tiempos, y el ritmo divide en partes iguales y simétricas una sucesion de compases. Segun este principio se puede muy bien decir, que el compas es un tiempo simple del ritmo, como las seminimas constituyen el tiempo simple del compas. La naturaleza nos ha dado el instinto del compas y del ritmo, y parece que no hay nada bello en música, y en especial en melodia, sin que sean observadas dichas dos condiciones.

La música que carece de ritmo es vaga y sin significado positivo, aunque á veces se emplean melodias vagas para espresar un frenesí, un desvario y otras pasiones fuertes, pero esto se usa pocas veces. El atractivo y fuerza del ritmo es tal que aun sin variedad de sonidos se lleva nuestra atencion, y la esperiencia nos enseña, que cuando oimos un golpeo bien acompasado, y que forma una agradable cadencia, nos causa un cierto placer. Si oimos á un tambor ó cualquier otro instrumento sonoro, tocado con simetria y cadencia, sentimos cierta satisfaccion y atrae nuestra atencion. Es una sonata en esqueleto en donde se encuentra el ritmo solo, aislado, y desnudo de melodia; pero si á este ritmo le añadimos sonidos escogidos entonces ya es melodia completa.

Es de la mayor importancia la doctrina del ritmo en la música, y encargamos su estudio completo á todos cuantos quieran dedicarse á la composicion, pero si hubiéramos de esplicar todo cuanto hay que saber en él, escribiríamos una obra, y no un artículo de Diccionario: no obstante concluiremos este con una observacion no conocida de muchos músicos, á saber que pueden usarse varias combinaciones en los compases del ritmo, destruyendo la preocupacion de los que creen, que el único ritmo melódico es el que consta de cuatro compases, al que se le da el nombre de ritmo *cuadrado*. La simetria es el alma del ritmo, pero esta simetria es susceptible de mucha variedad. Las frases melódicas no solo pueden sucederse de dos en dos compases sino tambien de 3 en 3; de 5 en 5; de 6 en 6; ademas de los de 4 en 4 que es el comun.

Hay ritmos, que, tomados aisladamente, son desiguales y no simétricos, pero la inmediata repeticion de los mis-

mos les constituye perfectamente melódicos. Aun el ritmo de siete compases que, al parecer es el mas desigual, si se combina de esta manera; á saber 3 compases, 4 compases y se repite con iguales ó diferentes sonidos forman una simetria no despreciable en algunos casos. Esto demuestra que para calificar si un ritmo es bueno, no hay que considerarlo separadamente, sino comparándolo con su antecedente ó consiguiente. Los verdaderos músicos, los que sienten, y se penetran de la necesidad de variar la melodia, viendo cuan gastadas han sido las frases cantábiles en el ritmo de cuatro compases, que á penas podian encontrar un canto nuevo en este ritmo probaron de variarlo en frases desiguales como de 2 y 3, de 4 y 5, y otras combinaciones diferentes, y buscando la simetria en la repeticion, encontraron cantos menos conocidos, y melodias mas sorprendentes. Se encuentran en varios autores pasages por este estilo, que dejan satisfecho el oido. Consagre el compositor, y el que quiera salir buen melodista una parte del tiempo en ejercitarse en todos los ritmos posibles, y no tendrá por perdido este trabajo.

**RITMOMETRO:** Nombre que dió M. Duclós relojero de Paris á una máquina que inventó en 1782 para medir la velocidad del compás. Esta máquina á sido relegada al olvido desde que M. Pelletier dió á conocer las ventajas de *Cronómetro*. V.

**RITMOPEA:** Nombre de aquella parte de la ciencia musical antigua, que prescribia á la rítmica las leyes del ritmo, y todo lo perteneciente á él. La *ritmopea* era á la rítmica lo que la *melopea* á la melodia. La rítmica tenia por objeto el movimiento ó el tiempo del que marcaba el compas, las divisiones, el orden ó la mezcla, sea para conmover las pasiones, para calmarlas ó para mu-

darlas. En ella se contenia tambien la esencia de los movimientos mudos, llamados *orchests* y en general todos los movimientos regulares, pero en especial se dedicaba á la poesia, por que entonces solo la poesia arreglaba los movimientos de la música, y no habia música puramente instrumental que tuviera un ritmo independiente. Se sabe que la *ritmopea* se dividia en tres modos ó tropos principales; uno bajo y aproximado, otro elevado y grande, y el mediano apacible y tranquilo, pero de lo demás, los antiguos no nos han dejado sino preceptos generales sobre esta parte de su música, y todo cuanto nos han dicho solo hace referencia á los versos ó á las palabras destinadas para cantar.

**RITORNELO:** Llámase un trozo de música, que se emplea como una especie de prelude al principio de una aria, cuyo canto anuncia. Otras veces se coloca al fin del canto, imitándole, y otras se usa en medio de una aria para dar descanso á la voz, esforzar la espresion ó hermostear la pieza. Es palabra italiana que hemos adoptado como otras infinitas. En otro tiempo se consideraba absolutamente necesario el que cualquier asunto fuera procedido del *ritornelo*, pero esta costumbre va envejeciendo.

**RITUAL:** V. *Antifonario*.

**ROMANCE:** Es una pieza de música que acompaña á un canto, cuya poesia tiene el mismo nombre. La música del romance tiene por lo regular un carácter sencillo, y una melodia dulce. Se repite tantas cuantas veces se cantan distintas estrofas de la misma poesia.

**ROMANZA:** Palabra italiana que significa romance.

**RONCONES:** Son los tubos largos de una gaita, que sirven como de pedal á las tocatas producidas por el tubo que da las entonaciones. V. *Gaita*.



**RONDÓ:** Cierta especie de pieza de música, compuesta regularmente de tres partes, cada una de las cuales puede tener uno ó mas periodos, pero en lo general cada parte se compone de un solo periodo. Habiéndose observado que un periodo melódico agradable seguido de otro, podia ser repetido el primero con interés, se imaginó dar esta forma á una aria ó pieza de música. Para la construccion de estas se inventa un periodo gracioso, al fin del cual se hace una cadencia perfecta. Se principia despues otro periodo modulando en uno de los tonos relativos al principal, ó en el que se escribió el primer periodo, y concluido este se repite el primero. Es importante que el segundo periodo se haga en un tono relativo al primero, pues de lo contrario toda la pieza quedaria en un mismo tono y produciria una monotonía fastidiosa.

Despues del segundo periodo se hace una cadencia para tomar el tema del primero de una manera mas agradable. Esta cadencia, ó es acompasada y escrita por el compositor, ó inventada por el cantor ó instrumentista; en todos estos es menester que la cadencia esté bien marcada y ejecutada con gusto y finura, á fin de que contribuya de un modo interesante á la repetición del primer periodo.

Hay casos en que el tercer periodo es una repetición en todo ó en parte del segundo. En este caso es menester que el primero termine en otro tono del que principió sino acabarían los tres en un mismo tono.

La palabra *Rondeau* ó Rondó es francesa; los italianos dán á la estructura de esta pieza el nombre de *Cavatina*. V.

**RUBEBA:** Especie de viola antigua, que no tiene mas que dos cuerdas templadas en quinta. Este instrumento, andando el tiempo, fué el que dió origen

á diferentes combinaciones de la viola, hasta quedar en el estado en que la conocemos en el dia. V. Viola.

**RUIDO:** Llámase así toda vibración inapreciable de un cuerpo sonoro, y en este sentido es opuesta á sonido. Hay ruido siempre que un cuerpo sonoro deja vibrar todas sus partes capaces de obrar en el buen sentido del oído. Entonces no solamente se halla afectado por un efecto muy sensible y por sus armonías, sino por una multitud de efectos sonoros graves y agudos que se confunden mutuamente. Lo que constituye mutuamente la diferencia que hay entre el ruido y el sonido es la unidad, ó la confusión de los efectos producidos, y de las impresiones comunicadas. No es la fuerza la que constituye el ruido; el ruido puede ser grande ó sordo sin que deje de ser ruido, y el sonido por intenso que sean será un ruido, porque este es esencialmente antimusical: de aquí nace la necesidad de emplear con mucha discreción en las orquestas los instrumentos de persecución, porque prodigándolos, la música no pase á ser ruido, cuando no se oye sino ruido. De aquí tambien el epíteto de ruidosa que se da por desprecio á una música confusa que aturde, y en la cual se oye mas estruendo que armonía. V. Sonido.

**RUTINA:** Es la costumbre ó hábito que se contrae en el manejo de un instrumento, y que á fuerza de práctica ha conseguido tocar la música que se le presenta, pero sin poder dar razón de las bellezas de ella, y de las faltas que puede cometer, porque carece de la teoría del arte, y además es incapaz de adelantos ni innovaciones que puedan perfeccionarle. A este se le llama rutinario, porque ejecuta ó enseña lo que aprendió por rutina, y sin aprovecharse y estudiar los adelantos ó progresos de su arte respectivo.

**S.**

**S.:** Cuando esta letra se encuentra escrita al pié de un trozo de música significa, que la voz ó el instrumento que la lleva canta ó toca solo, pero es de advertir que la mayor parte lo escriben con todas las letras para que el músico lo vea mas claro.

**SACABUCHE:** Instrumento musical de viento y el mismo que nosotros llamamos *Trompon*. V.

**SALMO:** Es un cántico compuesto en hebreo por el Real Profeta David, y que traducido al latin se ha introducido en las festividades y oficios de la Iglesia Católica. Dicho Profeta Rey compuso 450 en los cuales campea todo lo mas sublime, todo lo mas cariñoso, y todo lo mas afectuoso que puede expresar la poesía lírica antigua y moderna. No nos detendremos en explicar el fruto místico que se puede sacar de su lectura; en su lugar nos concretaremos á manifestar el uso que se ha hecho de ellos para la música. En efecto todos los ingenios compositores se han complacido en hacer hablar al Profeta Rey con los acentos musicales, ya acompañados de orquestas enteras y voces, ó ya acompañadas tan solo con el órgano y con la magestad de canto llano, ó ya con armonías voces acompañadas tambien con el órgano. De todas estas maneras los Salmos son tiernos, son magestuosos y la música que sepa expresar mejor sus misterios y su sublime sentido será la que tendrá mayor aprecio de los inteligentes, y de los hombres religiosos.

**SALMODEAR:** En el idioma de la Iglesia, se llama así al cantar ó recitar salmos de una manera particular, porque ni bien es canto, ni bien es el acento de la palabra. Es canto, porque la voz se sostiene en una cuerda mayor que

la palabra; y es palabra porque no sale de un mismo tono.

**SALTERIAS:** Nombre de unas tañedoras de instrumentos de música que se llamaban á los festines y banquetes para divertir á los convidados. Esta costumbre se introdujo en Roma despues que los Romanos hubieron conquistado el Asia, de cuyo pais la trajeron á Roma.

**SALTERIO:** Instrumento de música muy usado entre los Hebreos, pero del que no tenemos noticia de la figura que entonces tenia. El salterio que hemos visto en nuestros dias tiene la forma de un triángulo truncado ó mas bien tiene la figura de un rombo. Las cuerdas son de acero ó de latón, y se toca por medio de unos dedales que forman punta, aunque otros lo tocaban tambien con las uñas de los dedos, y otros con dos varitas algo corvas por un extremo iguales á la que se llamó en otro tiempo *plectro*. Tiene un sonido muy chillón, por cuya razón, y por no ser apto para acompañar ni para tocar grandes primores, se va desterrando su uso y no se construyen.

**SALTO:** Es toda sucesión de notas que no sigue estrictamente el orden de la escala, sea subiendo sea bajando, y en este sentido son notas de salto todas las que proceden por grados disyuntos.

**SALVAR UNA DISONANCIA:** Es lo mismo que resolverla.

**SAMBUCO:** Instrumento de cuerdas inventado en la Siria por Samlices, y segun opinión de Suidas por Ilico. Ateneo dice, que era un instrumento agudo compuesto de cuatro cuerdas, y Porfiro afirma que su forma era triangular y sus cuerdas de diferente longitud. Esto coincide con la opinión de los que creen que tenia la figura del arpa. La Sagrada Escritura habla del *Sambuco* como de otro de los instrumentos que usaron los hebreos, y esto da lugar á creer,

que era del género del arpa muy usada entre ellos; no obstante se lee en San Gerónimo y San Isidoro que el Sambuco se tenía por instrumento de viento hecho de un tronco de sauco llamado en latín *Sambucus*.

SAX: M. Adolfo Sax de nación belga establecido hace algunos años en París, se ha hecho célebre por las ventajas y adelantos que ha hecho en los instrumentos de viento en general, y en los de latón en particular de diez años á esta parte en los cuales ha hecho una completa revolución. Dotado Sax de un genio investigador é innovador, y siendo él fabricante y profesor de varios instrumentos ha sabido aprovecharse de los pequeños é infructuosos ensayos que otros fabricantes y acústicos hicieron antes que él; perfeccionólos en mayor escala, y haciendo aplicación de su sistema en instrumentos ya conocidos, á mas de los inventados por él, ha llegado á crear una numerosa familia instrumental, cuyos individuos llevan casi todos el nombre de su célebre inventor. La nomenclatura de los instrumentos de Sax es la siguiente:

SAXHORN: Es un contrabajo de viento en *mi* bemol á cinco pistones. Su estension comprende desde el *mi* *regrave* hasta el *si* *bemol* *sobreagudo* en llave de *fa*. Hay otro *Saxhorn* contrabajo en el mismo tono con solos tres pistones, cuyo diapason es como una octava mas alto, esto es desde el *fa* *regrave* hasta el *sol* *bemol* *sobreagudo* en llave de *sol*.

Saxhorn bajo en *si* bemol á cuatro pistones: instrumento que por su estension é intensidad reemplaza al *figli* bajo ó de acompañamiento.

Saxhorn barítono en *si* bemol á tres pistones. Este instrumento reemplaza al *figli* cantante.

Saxhorn en *si* bemol á tres pistones, que reemplaza á la corneta de llaves.

Saxhorn mas pequeño en *mi* bemol á tres pistones, que reemplaza á la corneta de llaves requintada.

Saxhorn en *si* bemol á tres pistones, para uso de la caballería, que solo se diferencia del anterior por la forma, pues que tiene la dirección vertical.

Saxhorn en *si* bemol á cuatro pistones, para uso de la caballería que es como el anterior.

Saxhorn mas pequeño ó requintado en *mi* bemol á tres pistones para la caballería, que reemplaza á la corneta de llaves requintada.

Además son de construcción de Mr. Sax el clarín á tres pistones para la caballería de figura vertical.—El clarín á tres pistones para infantería de figura horizontal, el cual lo mismo que el de la caballería reemplaza al antiguo clarín.—Cornetin á cuatro pistones para caballería de figura vertical.—Cornetin á tres pistones para infantería de figura horizontal con mas ó menos ventajas.

SAXOFON: De todos los instrumentos inventados por M. Sax este es el mas notable, y que está destinado á jugar un papel muy importante en las orquestas, y en las músicas militares, así por la cualidad de su voz, como por la estension, siendo un intermedio entre los débiles y los fuertes; de modo que no sufoca á aquellos ni es sufocado por estos. A esta inapreciable ventaja se juntan la de un timbre del todo original, de una brillantez y suavidad extremas; una afinación é igualdad perfectas en toda su estension, que es considerable, y abraza casi por entero la estension general de los sonidos entre todos los saxofones de diapasones diferentes. El *Saxofon* difiere de todos los demás instrumentos conocidos hasta hoy, no solo en el sonido, que es re-

dondo, fuerte, muy simpático y expresivo, si que tambien en la figura, que varia segun el diapason y tonalidad de cada uno. Los saxofones son todos de latón, de un solo tubo, armados de veinte llaves para abrir y cerrar otros tantos agujeros, y terminan en la parte superior con una boquilla de madera igual á la del clarinete, aunque de mayor dimension. Los saxofones se dividen en:

Saxofon sobreagudo en *do* ó en *si* bemol, formado de un solo tubo cónico y recto terminado en campana.

Saxofon agudo en *fa* ó en *mi* bemol formado como los anteriores, solo que en el extremo superior termina en arco saliente.

Saxofon soprano en *si* bemol.

Saxofon contralto ó tenor en *fa*.

Saxofon tenor ó barítono en *mi* bemol.

Estas tres clases de saxofones están contruidos de un solo tubo recto y cónico en el cuerpo principal, cuyo tubo termina en arco por la parte superior y aumenta de diámetro por la parte inferior, la cual se encorva hácia arriba y termina en campana; de modo que el conjunto del instrumento tiene la figura de una pipa. El timbre del saxofon barítono y tenor en *mi* bemol es muy parecido al del violoncello.

Saxofon soprano en *si* bemol; instrumento muy semejante al oboé, así en la figura como en el timbre y en la estension; de modo que se puede llamar el oboé de las músicas militares.

Saxofon bajo en *do* ó en *si* bemol.

Saxofon contrabajo en *fa* ó en *mi* bemol.

Saxofon bordon en *do* ó en *si* bemol.

Estas seis clases de saxofones tienen la forma vertical y su figura casi igual á la del *figli*. (V. estapal).

Saxtromba tenor en *mi* bemol á tres pistones. Este instrumento reemplaza al *figli* tenor en *mi* bemol.

Saxtromba á cuatro pistones, que tambien reemplaza al *figli* tenor en *mi* bemol.

Saxtrombon tenor y bajo de figura horizontal.

Trombon-contrabajo en *si* bemol á tres pistones, cuya forma es vertical y su estension comprende desde el *mi* *regrave* hasta el *si* bemol agudo en llave de *fa*.

Trombon-contrabajo en *fa* ó en *mi* bemol (cambiando un tubo) á tres pistones, que tiene la forma del anterior, y la estension desde el *si* *regrave* hasta el *fa* *sobreagudo* en llave de *fa*.

Trombon tenor á tres pistones, que tiene la misma figura que los dos anteriores y reemplaza al antiguo trombon.

A mas, Mr. Sax ha inventado otra clase de fagote para las músicas militares, en cuyo instrumento hizo desaparecer la opacidad y desafinación de los sonidos, defectos de que adolecía el antiguo fagote, al paso que simplificó tambien mucho la dificultad del mecanismo de dicho instrumento.

Aunque los cilindros á piston en los instrumentos de aire tubieron origen en Alemania, no hay duda que *Sax* perfeccionó el sistema, dándoles mas solidez é igualdad. Tambien reformó los instrumentos de aire modernos de invención alemana, dándoles formas mas naturales y elegantes, al par que cómodas para la ejecución, sin que hayan perdido nada de la brillantez de los respectivos sonidos. Además, *Sax* ha dado dos formas distintas á una misma clase de instrumentos, de modo que la una forma sirve para las músicas de infantería y la otra para las de la caballería, conservando empero ambas

formas la misma calidad de timbre y efectos.

La grande ventaja que tienen los instrumentos del Sistema de *Sax* sobre los demas consiste, en que siendo el mecanismo de los pistones igual para la ejecución en los instrumentos de una misma familia, el que sepa tocar uno, los sabrá tocar todos, sin mas diferencia que la de la embocadura que requiere cada boquilla, la cual varía de dimensiones en cada instrumento.

Otro no menos importante adelantado hecho por M. *Sax* en el instrumental de las músicas militares consiste, en haber resuelto un gran problema en el arte, logrando la exacta afinación de los instrumentos entre si. Asi como los Alemanes tienen tres ó cuatro clases de Clarinetos, requintos, clarinetes y flautas, y que tienen los instrumentos de metal afinados casi en todos los tonos de la escala; conociendo *Sax*, que este sistema complejo de diapasones se habia adoptado para comodidad y ventaja de los instrumentistas, á fin de hacerles mas facil la ejecución, y sabiendo que los tonos favoritos para la música militar son los de *Si b*, *Mi b*, y *La b* pensó en construir todos los instrumentos de su invención en dichos tres tonos. De aqui la doble ventaja de que, además de estar cada instrumento en el diapason mas favorito, la ejecución es mucho mas facil en todos, por que desaparecen en aquella los accidentes, se logra producir los sonidos en las posiciones mas naturales á cada instrumento; que los puntos salgan mucho mas afinados, y tengan mayor tonalidad, que los instrumentos del antiguo sistema.

**SCHERZANDO:** Quiere decir una ejecución ligera y juguetona.

**SCHERZO:** Es una composición de movimiento vivo, en la cual se encuentran pasajes graciosos y traviosos, y en cierto modo improvisados, sin sujetarse á ningun género, y solo en su dimension se parece al Minué.

**SCORDATURA:** Designan los italianos con este nombre la afinación de un instrumento, distinta del orden natural de la entonación de las cuerdas, subiéndolas ó bajándolas un semitono, ó un tono ó mas, segun el capricho del que lo toca. El fin que se proponen en esta operacion es el de facilitar la ejecución de ciertos pasos musicales, que de otra manera no podrian verificarse, y producir efectos mas nuevos. Los tocadores de guitarra practican muchas veces la alteración de la entonación normal de este instrumento, para que las posiciones de la mano izquierda sean menos violentas, y la han practicado muchas veces algunos tocadores de violin y entre otros el célebre Paganini.

**SEGNO (al):** Al señal, esto es que ha de volverse á principiar al sitio en que se halla una señal, semejante al que se pone al fin de una pieza ó trozo de música, cuya señal es convencional.

**SEGUIDILLA:** Es un canto antiguo en España que muchas veces se halla compuesto en compas ternario muy animado. Las mas nombradas seguidillas son las llamadas *manchegas*, quizá por que tuvieron su origen en la Mancha, ó porque se usan en este país mas que en otro alguno.

**SEGUNDA:** Es un intervalo de dos notas inmediatas en el orden diatónico. Hay tres especies de segundas, á saber *segunda menor* como *si do*, *segunda mayor* como *do re*, y *segunda aumentada* como *fa sol*. Las segun-

das todas son disonantes, sea en el orden directo, sea en el inverso, que entonces forman las Séptimas, mayor como la primera, menor como la segunda, y diminuta como la tercera.

**SEISILLOS:** Nombre que se dá al conjunto de seis notas que se pone en una parte del compas, en vez de cuatro que corresponden á él. Esta adición de notas no aumenta el valor intrínseco del tiempo, pero pierden de su duración respectiva cuanto se necesita para pronunciar ó entonar seis notas en vez de cuatro. Estas notas son por lo regular semicorcheas, fusas ó semifusas.

**SEMEYOTECKNIA MUSICAL:** Nombre que se dá á la notación de la música.

**SEMI:** Palabra latina que significa la mitad de una cosa. Hablando de las figuras de la música, la palabra *semi* se toma en el sentido de una mitad como semi-corchea, semi-fusa, esto es la mitad de en valor de la corchea, ó de la fusa; en este caso la palabra *semi* viene de *semis* que denota mitad perfecta; pero los demas vocablos como semitono, y otros muchos que se hallan en la música vienen de *semun*, que quiere decir cosa imperfecta, y esto se vé claramente en el lenguaje de los intervalos. Semi-diapente no es una justa mitad de la 5.<sup>a</sup> perfecta, ni el Semi-ditono no es mitad de la 3.<sup>a</sup> mayor ó *Ditono*, ni el semitono es la mitad del tono, por que este se divide en dos semitonos desiguales, uno mayor y otro menor; y esta es la razón por que solo las figuras vienen de *semis* que significa mitad perfecta, y los demás términos de *semun* que denota cosa imperfecta, ó no justamente medida.

**SEMI-BREVE:** Es el nombre de una

nota musical de figura de una **o** pequeña, cuyo valor es de un compas entero de cuatro tiempos, es decir equivalente á dos minimas, y cuatro seminimas. En la música moderna se considera como la unidad musical.

**SEMICORCHEA:** Nombre de una nota de música cuyo valor en el compas es la mitad de una corchea ó la cuarta parte de una seminima.

**SEMICOPADAS (notas):** Son aquellas que se encuentran encajonadas entre dos notas, que juntas tienen el mismo valor que la *semicopada*.

**SEMINIMA:** Nombre de una nota ó signo musical, cuyo sonido tiene igual duración á la mitad de una minima ó á la cuarta parte de una semibreve.

**SEMI-FUSA:** Asi se llama actualmente una nota cuyo sonido tiene la mitad del valor de una fusa ó la octava parte de una corchea. Tiene la figura de una seminima con cuatro barras que atraviesan la cola.

**SEMI-MODULACION:** Lo mismo que *modulación pasajera*.

**SEMITONO:** Es el menor intervalo de la música moderna. Hay dos clases de semitonos, á saber el mayor y el menor. El semitono mayor es la distancia que hay del sonido *Mi* al sonido *Fa*, ó del sonido *Si* al sonido *Do* de la escala diatónica. El semitono menor es el intervalo que hay entre el *Do* natural y el *Do* sostenido, y en general de una nota á la misma nota, alterada con un sostenido ó bemol. Hay tambien otros tres semitonos, á saber, el máximo, el mediano y el mínimo, pero son conocidos tan solo en los cálculos matemáticos, que nada sirven en la práctica. Tampoco en esta hacemos distinción entre el semitono mayor y el menor, pues los consideramos iguales, porque bien averiguado no hay tal diferencia en los instrumentos de teclado,

y la que hay en realidad desaparece ante las leyes del temperamento que los iguala.

**SENSIBLE:** Damos este epíteto á la séptima nota de todas las escalas del sistema musical, porque se deja sentir con mas sonoridad en los acordes, y por su tendencia á resolverse hácia la tónica, aunque esta resolución no sea siempre de rigurosa observancia, pues tambien puede en algunos casos permanecer quieta ó marchar por grados conjuntos.

La nota sensible no debe duplicarse porque solo tiene un medio de resolverse: esta regla en menor es imprescindible, pero en mayor no es tan estricta la observancia de que haya de resolverse hácia la tónica, pues hay compositores que la han hecho bajar de tercera. Estas son escepciones de las que no debe abusarse.

**SEPTETO:** Composición musical compuesta para siete voces ó siete instrumentos.

**SÉPTIMA:** Se llama un intervalo disonante, al que llamaron los Griegos *heptacordon*, porque se compone de siete sonidos diatónicos, que es la inversión de la segunda. Hay en la música cuatro especies de séptimas, á saber, la 7.<sup>a</sup> menor compuesta de cuatro tonos y dos semitonos; la 7.<sup>a</sup> mayor compuesta de cinco tonos y un semitono; la 7.<sup>a</sup> diminuta compuesta de tres tonos y tres semitonos; y la 7.<sup>a</sup> aumentada compuesta de seis tonos. Esta última no tiene uso en la melodía ni en la armonía, y su inversión tan solo produce un semitono enharmónico.

La armonía conoce y admite cuatro acordes de 7.<sup>a</sup>, á saber la 7.<sup>a</sup> dominante ó de primera especie que se compone del acorde mayor y de una 7.<sup>a</sup> menor, v. gr. *Sol, Si, Re, Fa* que se resuelve por 4.<sup>a</sup> superior ó por 5.<sup>a</sup>

inferior sobre el acorde de la tónica.

La 7.<sup>a</sup> de segunda especie que se compone del acorde menor y de una 7.<sup>a</sup> menor, v. gr. *Re, Fa, La, Do*, que se resuelve tambien por 4.<sup>a</sup> superior ó por 5.<sup>a</sup> inferior sobre el acorde de la dominante de su escala.

La 7.<sup>a</sup> de tercera especie, que se compone de fundamental, tercera menor, 5.<sup>a</sup> diminuta y 7.<sup>a</sup> menor, v. gr. *Si, Re, Fa, La* que tambien se resuelve por 4.<sup>a</sup> superior ó por 5.<sup>a</sup> inferior sobre la dominante de su escala menor.

La 7.<sup>a</sup> de cuarta especie, que se compone del acorde perfecto mayor y de 7.<sup>a</sup> mayor, v. gr. *Do, Mi, Sol, Si*, que se resuelve tambien por 4.<sup>a</sup> superior ó por 5.<sup>a</sup> inferior, sea cual fuere el grado que se coloque.

De estas séptimas la primera puede prepararse ó no, la segunda ha de prepararse, lo mismo que la tercera y cuarta. Hay otra séptima llamada *diminuta* compuesta de tres terceras menores, v. gr. *Sol, Si, Re, Fa*, que resuelve generalmente en un acorde menor, y por escepcion en un acorde mayor, cuyo acertado manejo es una mina de efectos sorprendentes, un recurso inmenso para modular hácia unos tonos lejanos del principal por medio de las transiciones enharmónicas. Veamos como. La nota fundamental del acorde de 7.<sup>a</sup> diminuta es siempre nota sensible, que resuelve subiendo un semitono. Siendo cuatro las notas que componen la 7.<sup>a</sup> diminuta, cualquiera de ellas puede pasar á ser fundamental en las cuatro series que presentan las cuatro notas.

1.<sup>a</sup> Serie: *Sol, Si, Re, Fa*, resuelve sobre el acorde menor *La, Do, Mi*.

2.<sup>a</sup> Serie: *Si, Re, Fa, La* resuelve sobre el acorde menor *Do, Mi, Sol*. Adviértase que en esta serie el

*La*  $\flat$  ha reemplazado al *Sol*  $\sharp$  porque este *Sol* no es tercera menor, como lo requiere el acorde, sino una 2.<sup>a</sup> aumentada, y he aquí una transición enharmónica.

3.<sup>a</sup> Serie: *Re, Fa, La*  $\flat$ , *Do*  $\flat$ , resuelve sobre el acorde *Mi*  $\flat$ , *Sol*  $\flat$ , *Si*  $\flat$ . En esta serie el *La*  $\flat$  reemplaza el *Sol*  $\sharp$  de la primera serie, y el *Do*  $\flat$  al *Si* natural, y he aquí otra transición enharmónica.

4.<sup>a</sup> Serie: *Fa, La*  $\flat$ , *Do*  $\flat$ , *Mi*  $\flat\flat$  resuelve sobre el acorde *Sol*  $\flat$ , *Si*  $\flat$ , *Re*  $\flat$ , en la cual el *La*  $\flat$  ha reemplazado al *Sol*  $\sharp$ , el *Do*  $\flat$  al *Si* natural, y el *Mi*  $\flat\flat$  al *Re* natural: otra transición enharmónica. De manera que las transiciones enharmónicas producidas por la 7.<sup>a</sup> diminuta son una mina inagotable para la modulación en los tonos mas lejanos, y producen muy buenos efectos en cuanto no se abuse de este recurso, pero una modulación franca y no violenta es preferible á los oídos de los hombres de buen gusto, y de criterio.

**SERENATA:** Es un concierto instrumental, acompañado algunas veces de canto, que se ejecuta de noche y en la calle, debajo de los balcones de la casa en que vive la persona á quien se quiere obsequiar. Toma el nombre de *serenata*, porque los músicos se colocan al sereno, esto es al aire libre. Algunas veces se componen sonatas y canciones espresas para las serenatas, y antiguamente estaban muy en boga los romances, boleros, jácaras, letrillas y otras canciones esencialmente españolas, pero en el día ya no se hacen composiciones espresas para las serenatas contentándose los músicos con tocar algunas piezas de ópera.

**SERPENTON:** Instrumento de viento, cuya figura encorbada en diferentes direcciones le ha hecho dar este nom-

bre, porque forma los mismos pliegues que una serpiente andando. Tócase por medio de una embocadura de plata, de latón ó de marfil semejante á la de una trompeta. No tiene mas que seis agujeros sin ninguna llave, y la diferencia en taparlos y destaparlos junto con la embocadura le dá una extensión de mas de dos octavas. Este instrumento fué inventado por *Guillaume* canónigo de Auxerre el año 1590. En España solo se usaba en las músicas militares por razon de su sonido áspero, pero hace cerca de medio siglo que se ha desterrado de ellas.

**SEXQUI:** Emplearon los músicos antiguos esta partícula para componer algunas palabras que servian para espresar los diferentes especies de compás, diciendo por ejemplo al compás 6-8 sexquialtero. Tambien á la 5.<sup>a</sup> justa llamaron sexquialtera. En el día no está en uso esta denominación.

**SEXTA:** Es un intervalo de seis grados diatónicos. Hay cuatro especies de sextas; la *diminuta* compuesta de dos tonos y tres semitonos; la *menor* compuesta de tres tonos y dos semitonos; la *mayor* compuesta de cuatro tonos y un semitono; y la *aumentada* compuesta de cinco tonos. En la armonía se conoce un acorde de *sexta aumentada*, que sirve para modular mediante un enharmonismo convirtiéndola en 7.<sup>a</sup> dominante, en especial para evitar la 3.<sup>a</sup> diminuta que es intervalo inarmónico. Siendo varias y largas las reglas que han de observarse en su empleo, nos remitimos á los tratados de composición.

**SEXTETO:** Composición musical á seis voces ó á seis instrumentos.

**SEXTILLOS:** Lo mismo que *Seisillos*. V.

**SFORZANDO:** Palabra italiana que quiere decir aumentando gradualmente la estensidad del sonido.

**SPORZATO Ó CON SFORZO**: Espresion italiana que indica que el paso señalado con ella ha de ser vigoroso, y con un golpe seco.

**SI**: Es el nombre que actualmente se dá á la séptima nota de la escala de *Do*. Cuando Guido Areino compuso la escala diatónica con los monosílabos que estableció para nombrar las notas, no hizo otra cosa que mudar ó convertir en exacordios los tetracordios de los griegos, pero como la escala diatónica se componia entonces, lo mismo que ahora, de siete sonidos, para nombrar la séptima nota era preciso valerse del medio de mudar los nombres de las otras notas, y formar de este modo una nueva escala, á lo que llamaron *muanzas* ó *mutaciones*, mas despues de haber dado el nombre de *Si* á la 7.<sup>a</sup> nota se ha simplificado mucho el solfeo. No estan acordes los autores en quien fué el inventor de dicha sílaba; la mayor parte lo atribuye á Juan Lamairé que otros llaman Juan de Muris, pero Rosseau dá este honor al flamenco Van-der-Putten.

**SICILIANA**: Cierta sonata pastoril propia de la Sicilia de un movimiento semejaute al del andantino en compás de 6-8 ó de 3-8.

**SIGNOS**: Son los diferentes caracteres que sirven para notar ó escribir la música. Estos caracteres comprenden las notas, las llaves, las pausas, los puntos, los sostenidos, los bemoles, los becuadros, y todas las modificaciones de las notas y modo de ejecutarlas. De todos los cuales se habla en sus respectivos artículos.

**SILENCIO**: Signo que representa la nota ó notas que han de callarse durante el tiempo que durarian aquellas. V. Pausas.

**SIMETRIA**: Es la adecuada proporcion y duracion de una pieza de música en sus partes. La simetria en la música

puede compararse con la de la arquitectura y otras artes, que sin ella no hay idea de lo bello y de lo proporcionado. La simetria en su caso es tan poderosa para interesarnos la música, como el compás y el ritmo; y si estos son tan influyentes en el sistema musical, no lo es menos la simetria entre las partes que concurren al todo. Donde no hay simetria no hay mas que confusion de ideas, y aberraciones en el tiempo.

**SIMILE**: Puesta esta palabra italiana en un compás en vez de notas quiere decir que se han de repetir las del compás anterior.

**SINAFOS**: Confusion de dos tetracordios, ó hablando con mas propiedad resonancia de cuarta ó diatesaron, que se hace entre las cuerdas homólogas de dos sinafos en el sistema de los griegos; la una entre el tetracordio de los hypates y el de los meses; la otra entre el tetracordio de las meses, y el de las conjuntas; y la tercera entre el tetracordio de las diyuntas, y el de las hiperboles.

**SINAULIA**: Concierto de muchos músicos que antiguamente tocaban, y se respondian alternativamente entre diferentes flautas, sin mezcla de voces.

**SINCOPA**: Se dá este nombre á una ó mas notas que están encajonadas entre otras de un valor inmediato inferior, ó es la prolongacion de un sonido que principia en un tiempo débil, y se alarga hasta el tiempo fuerte del compás inmediato. La sincopa tiene por objeto repartir el valor de la nota en dos mitades que se añaden á las notas anterior y posterior. La nota sincopada se reputa como dos notas de igual valor y sonido á las cuales abraza una ligadura. La sincopa puede existir en la armonía lo mismo que en la melodía: en esta sirve para dar espresion y gusto al canto, pero en la armo-

nia es donde tiene su principal utilidad para manejar las disonancias. La primera parte de la sincopa sirve de preparacion, y en la segunda se dá la disonancia. En un seguido de disonancias, la primera parte de la sincopa que sigue sirve al mismo tiempo para resolver la disonancia que precede, y á preparar la que le sigue. Tambien hay ocasiones en que hay sincopas sin que haya disonancia. Las notas que llevan sincopa se llaman *sincopadas* ó *semicopadas*.

**SINEMMENON**: Los Griegos dieron este nombre á su tercer tetracordio, cuando era conjunto con el segundo, y separado del cuarto. Por el contrario cuando era conjunto con el cuarto, y separado del segundo, este tetracordio tomaba el nombre de *diezeugmenon*.

**SINFONIA**: Esta palabra, de origen griego, significaba antiguamente la union de los sonidos que forman un concierto. Es opinion recibida y casi demostrada, que los griegos no conocieron la armonía en el sentido que nosotros le damos en el dia. Su sinfonia pues no formaba acordes, sino que resultaba del concurso de muchas voces ó de muchos instrumentos, ó de voces é instrumentos, cantando ó tocando á la vez la misma melodía. Esto se hacia de dos maneras; ó todos tocaban al unisono, y entonces la sinfonia se llamaba mas particularmente *homofonia*, ó una parte tocaba ó cantaba al unisono de la otra, ó tambien á la octava y entonces se le daba el nombre de *antifonia*. Hallanse pruebas de estas distinciones en Aristoteles.

En el dia la palabra *sinfonia* se aplica á toda música instrumental compuesta, asi de piezas destinadas para instrumentos solos, como de las que se ejecutan con acompañamiento de voces,

pero mas particularmente se dá el nombre de sinfonia á las piezas de música que se tocan antes de principiar el drama de las óperas. Antiguamente se llamaban *Overturas*, y los franceses usan todavia de esta palabra. Nosotros lo mismo que los italianos, de quienes lo hemos tomado, continuamos en darle el nombre de *sinfonia*. No obstante ya se escriben óperas sin que preceda sinfonia propiamente dicha, sino una especie de obertura ó preliminar de la ópera.

La sinfonia en su forma ha recibido algunas variaciones. En el siglo último se fijaron la estension y estilo de ella, dividiéndola en cuatro partes, comprendiendo cada una de ellas un trozo completo, y de carácter opuesto entre si. El primer trozo se designaba con un cierto movimiento del compás, como *allegro*, *Maestoso* ó *Vivace*, el segundo con el de *Largo*, *Adagio*, *Andante*; el tercero con el de *Minué* y *Trio*; y el cuarto con el de *Presto*, ó *Vivo*.

El primer trozo se escribia en un movimiento de cierta velocidad, como el *Allegro* modificado con adjetivos que lo aceleraban ó retardaban, como *allegro moderato*, *vivace*, *piu allegro* y otros, y dividido en dos, tres ó cuatro tiempos. Dividiase en dos partes de estension desigual, por que como la primera se repetia y la segunda no, era preciso que tuviera esta una mayor estension. Cuando una sinfonia se hallaba compuesta en el modo mayor, la primera parte terminaba ordinariamente con la cadencia perfecta de la dominante del tono principal; asi por ejemplo, si la sinfonia estaba en el tono de *Mi b* mayor su primera parte terminaba en *Si b* mayor, y lo mismo en todos los tonos mayores, pues de este modo se facilita volver rapidamente al principio. Si la sinfonia estaba compuesta en el modo menor, la terminacion era en el tono relativo ma-

yor del tono principal, y para que produzca mejor efecto se le añade una pequeña *coda*. En la segunda parte desplegaba el compositor toda su ciencia dando curso á los arranques de su imaginación, recorriendo con maestría y arte todas las modulaciones relativas, y algunas veces estrañas al tono principal y haciendo dialogar alternativamente entre los diversos instrumentos el motivo de la sinfonia por medio de las imitaciones. En fin en este primer trozo es donde usaban de las reglas de la fuga, cuyo verdadero objeto ha sido enseñar el arte de desarrollar un motivo y deducir de él todas las consecuencias á fin de obtener efectos maravillosos con la apariencia de una gran variedad, sin dejar de someter las inspiraciones del genio á las reglas inviolables de la unidad.

El segundo trozo se componia ordinariamente en un movimiento lento como *Largo*, *Adagio*, *Andante* en compases de 4, de 2, de 3 tiempos, y en los de 6-8 y 12-8. La melodía en este trozo representaba el primer papel; su gracia, su suavidad y su elegancia constituian todo su mérito; los acompañamientos sencillos y la armonía pura y sin afectación: en fin siguieron el célebre dicho de Gretry, que los acompañamientos no debían ser mas que el pedestal y la melodía la estatua. Este segundo trozo se escribía ordinariamente en el tono de la dominante del tono principal de la sinfonia ó en el de su subdominante ó bien en el de su relativo menor, si la sinfonia está en tono mayor cuando se componía en menor escribían este segundo trozo en el tono relativo mayor ó en los tonos análogos mayor y menor. A veces este trozo se hallaba dividido como el primero en dos partes, aunque lo comun era dividirlo en muchas, y pueden presentarse grande número de ejemplos de sinfonías en que estos trozos se

componían de cuatro, cinco ó mas partes. En este caso en la primera se dejaba oír desde luego el motivo, y en las otras se desarrollaba variándolo, dialogándolo entre diferentes instrumentos, ó bien si uno de ellos le producía en toda su pureza los otros le imitaban disfrazándolo con lijeros y elegantes *floreos* ó *floriture*.

Al tercer trozo se le ha dado probablemente el título de *Minué* porque se escribe siempre en el aire de compás de baile que lleva este nombre, sin embargo que el de la sinfonia era mucho mas vivo, que el del *Minué* destinado á bailarse. Su único punto de semejanza era la medida del compás que era el de 3-4. El *Minué* se repetía ó tocaba dos veces, y entre la primera y segunda parte se intercalaba un trocito en un tono análogo, con el mismo movimiento y compuesto tambien de dos partes; despues de la segunda se volvía al *minué*.

Despues del *minué* se escribía el *trío*, que era el episodio del mismo. Esta palabra *trío* denota que entonces no se escribía sino á tres partes. Aunque despues se han compuesto muchas sinfonías en que los tríos estaban escritos á mas de tres partes reales, se ha conservado el nombre de *Trío*.

El cuarto y último trozo, que llamaban *Rondó final* se escribía ordinariamente en el mismo tono de la sinfonia, y en compás vivo y presto. Debía ser el motivo cantable y ligero porque debiendo reproducirse en todas las partes, y bajo diferentes faces era preciso que fuera de tal naturaleza que los oyentes le conservaran en la memoria.

Hasta mediados del último siglo conservó la sinfonia la misma estructura y estension, y algunos compositores le han dado tambien despues las mismas formas, pero desde entonces la mayor parte de las sinfonías han

sido compuestas, principiando por un movimiento pausado como el *Largo*, *Adagio* y *Andante*, dando á esta introducción mas ó menos estension, y seguir despues en un movimiento vivo ó acelerado, luciendo en uno y otro caso las galas de una melodía fácil de retener, y una armonía sabia y bien nutrida de instrumental. Tenemos tipos perfectos en este género de varios autores, y que con la fuerza de su genio han sabido dar á esta clase de composición toda la novedad mas encantadora: no hay mas que estudiarlos.

Muchos son de parecer que la sinfonia de una ópera debe ser un compendio de los pasos principales de ella, y algunos han adoptado esta idea, haciendo de la sinfonia una especie de olla podrida; pero otros son de opinion contraria, entre cuya diversidad de pareceres no espondremos el nuestro, solo si diremos, que una hermosa sinfonia, en la que se hallen reunidas todas las bellezas de la melodía y armonía, es una pieza justamente apreciada. Las hay que deben estudiarse como modelos en este género, tales son la del *flauto mágico* de Morart, las de *Egmont* y de *Prometeo* de *Beethoven*; las del *Tancredo*, *Otelo*, y *Semiramide* de *Rossini*, y sobre todo la de *Guillermo Tell*. Estas deben servir de tipo para crear otras, tanto con respecto á las ideas, como al modo de desarrollarlas, y de conducir la modulacion, pues que cuanto pudiéramos decir no sería mas que una superfluidad. Las obras de los Maestros insignes son los libros donde se deben estudiar los primores del arte musical; y sin ponerse trabas el genio creador, el que carezca de él, tendrá guía segura para no estraviarse.

**SINFONISTA:** Nombre que se dá á los profesores en el arte de tocar los instrumentos. Este vocablo no está en

el diccionario de la Academia, pero se ha adoptado generalmente en este significado porque con esta palabra expresamos con mas brevedad y precisión la habilidad de los profesores en el arte de tocar los instrumentos diciendo: fulano es un buen sinfonista de Obué ó un excelente sinfonista de violin etc.

**SINÓNIMOS MUSICALES:** La música tiene demasiadas palabras sinónimas para la perfección de su lenguaje, y sería de desear que se simplificase para no oscurecer un arte ó ciencia que debería ser clara, concisa y demostrable como la misma geometría. Modernamente se han eliminado ya una infinidad de voces usadas por los antiguos, pero para entender sus escritos es preciso saber su equivalencia en el moderno lenguaje, á fin de apreciar y entender su doctrina. Por esta razón hemos recopilados los principales sinónimos de las voces musicales, porque lo conceptuamos de utilidad é instruccion y propio de un diccionario del arte. He aquí los principales.

Alto, contralto.—*Altus*, *vox acuta*, *contra tenor acutus*.

Afinar.—*Entonar*, dar el tono.

Alzar la mano.—*Elevatio*, *Arsis*, *Diástole*.

Bajo.—*Contrabajo*, *contra tenor gravis*, y á veces *Barítono*.

Bajar la mano.—*Battere*, *Contractio*, *Thesis*, *Sístole*.

Calderon.—*Nota coronada*, *suspension*, *fermata*.

Cantar unisono.—*Cantar prosachorda*, *sympatiar*.

Cantar en consonancia.—*Cantar symphone*, *symphonizar*.

Compás.—*Misura*, *Batuta*, *Plausa*, tiempo, tiempo sonoro.

Compás mayor.—*Compás entero* ó *total*, *compás largo*, *compás á la breve*,

compás per dimidium ó tiempo de por medio.

Compás menor.—Compasete, compasillo, á la semibreve, comun.

Compositor.—Componedor, Sitrapheo.

Composicion.—Compostura.

Consonancia.—Emmele, Noemele, buena sonoridad.

Cuarta justa.—Diatessaron.

Discipulos (tonos).—Plagales, Pares, segundos, laterales, subyugales.

Docena.—Diapason cum diapente, tripla ó número triplo.

Duo.—Dueto, symphone, cantar en consonancia.

Disonancia.—Eemele, Noeemele.

Grado (de).—Gradatim, inmediato, consecutivo.

Intérvalo.—Grado, distancia, tránsito

Maestros (tonos).—Auténticos, Nones, primeros, principales.

Músico perfecto.—Meloqueo.

Música compasada.—Ritmica, canto figurado, mensurable, variable, de órgano.

Música plana.—Música armónica, canto inmensurable, canto llano ó plano, canto firme ó fermo, canto uniforme, canto coral, canto comun, canto gregoriano ó romano.

Octava.—Diapason, diatessaron cum diapente, número duplo, Æquisonantia, unisonancia, prima consonantia, tertia symphonia, gazza, mater ó regina consonantiarum.

Pausa.—Figura obmisa, tácita ó muda.

Particion.—Partitura, borrador, lazo ó corchete.

Preludio.—Capricho, fantasia, cadencia lata, ad libitum.

Quinta justa.—Diapente, sexquialtera, pentachordo, número hemolio.

Quinta aumentada.—Tetratonon, excesiva.

Quinta diminuta.—Quinta disonante, semidiapente, syndiapente.

Quinta hácia arriba.—Epidiapente.

Quinta hácia abajo.—Subdiapente.

Quincena.—Cuadrupla, bisdiapason, disdiapason, constitutio máxima, sistema máximo.

Séptima.—Eptachordo, ditonus cum diapente.

Séptima mayor.—Eptachordo mayor.

Séptima menor.—Eptachordo menor, semiditonus cum diapente.

Sostenido.—Semitono, Diesis diatónico, sollevato, diesis cromático.

Silencio de uno ó mas compases.—Tace, tacet, silet, obmutuit, requiescit.

dormit, ægrotat, in lacum cedit, pausat usque ad..... abscondit semortus est.

Segunda menor.—Tono imperfecto, semitono mayor.

Segunda mayor.—Tono perfectísimo, tono, segunda máxima.

Tercera menor.—Semiditono, thremitonio menor, consonancia sexquiquinta, tercera cromática.

Tercera mayor.—Ditono, thremitonio mayor, consonancia sexquicuarta, tercera enharmónica, mediante.

Tiple.—Soprano, cantus vox acuta.

Tonos.—Tropós, modos, armonias, sistemas, constituciones enteras.

Tono menor.—Tono perfecto, sexquinono, segunda mayor.

Tono mayor.—Tono perfectísimo, sexquioctavo, segunda máxima.

Tocar en unisono.—Sympathiar.

Tritono.—Semidiatessaron, cuarta imperfecta, disonante.

Unisono.—Consonantia æqua, proschorda, ptongo.

Florear.—Revestir, glosar.

Ligadura.—Prision ó sinalefa.

Leer música.—Rezar los nombres de las solfas.

Volata.—Pasaje velóz.

Segunda nota de la escala.—Seper-tónica.

Cuarta nota.—Subdominante.

Sexta nota.—Super dominante.

SINTÓNICO, ó duro: Epiteto con que Aristógenes designa las dos especies del género diatónico ordinario, cuyo tetracordio está dividido en un semitono y dos tonos iguales, en vez de que en el diatónico *mol*, despues del semitono, el primer intervalo es de tres cuartos de tono, y el segundo de cinco. Además del género sintónico de Aristoxenes, llamado tambien diatono-diatónico, Tolomeo establece otro, en el cual divide el tetracordio en tres intervalos; el primero de un semitono mayor, el segundo de un tono mayor, y el tercero de un tono menor. Este diatónico duro ó *sintónico* de Tolomeo nos ha quedado, y es tambien el diatónico único de Didimo, con la diferencia, que Didimo habia colocado este tono menor á la parte grave, y el tono mayor á la parte aguda, todo al revés de Tolomeo. Habia tambien otros *sintónicos*, de los cuales se conocian de éuatro especies principales, á saber, el antiguo, el reformado, el templado y el igual, pero es inútil detenernos en las esplicaciones de ellos.

SINTÓNICO-LIDIO: Nombre que se dió á uno de los modos de la música antigua. Platon dice, que los modos mixolidio y sintónico-lidio, eran propios para hacer derramar lágrimas, pero no dá esplicacion alguna de este último.

SIRIGMALIENO: Apellido de uno de los cantos ó nomes propios para las flautas, como nos dice Polux. Este epiteto puede hacernos creer que esta tocata se compaña de los sonidos mas agudos.

SIRIGMON: Nombre de un instrumento de música de los antiguos, del cual Ataneo solo trae el nombre. Un escritor moderno ha calculado, que si

la palabra *sirigmos*, de que aquella se deriva, significa *silvido*, y que el *sirigmalieno* era á propósito para las flautas *sirigmon* debia ser la denominacion de una flauta que tuviese el sonido agudísimo.

SIRINX: Instrumento compuesto de siete cañutos desiguales, llamado comunmente la flauta del Dios Pan. Figura este instrumento ordinariamente en los monumentos antiguos, y generalmente en manos de los faunos y Sátiros, ó de pastores y gente rústica. En mi tiempo he visto un músico que con el Sirinx tocaba varias piezas de música con bastante precision y exactitud haciendo tambien semitonos inclinados, los cañutos hácia la boca. Desde entonces no he visto otro ejemplo.\*

SISTEMA: Dáse el nombre de sistema á todo intérvalo compuesto, ó que se imagina compuesto de otros intervalos mas pequeños, los cuales considerados como los elementos del sistema se llaman *Diastima* V. Hay una infinidad de intervalos diferentes, y por lo tanto una infinidad de sistemas posibles.

Los antiguos dividian los sistemas en generales y particulares. Daban el nombre de sistemas particulares á todo agregado de dos intervalos á lo menos, tales como pueden concebirse la 8.<sup>a</sup> la 3.<sup>a</sup>, la 4.<sup>a</sup> la 6.<sup>a</sup> y aun la 3.<sup>a</sup>; los sistemas generales, que denominaban mas comunmente *diagramas*, se formaban de la suma de todos los sistemas particulares, y por lo mismo se comprendian en ellos todos los sonidos que se emplean en la música. Aquí nos limitamos al examen de su sistema en el género diatónico. Debe formarse juicio del estado y progresos del antiguo sistema por los de los instrumentos destinados á su ejecucion,

pues que estos instrumentos acompañando en unísono á las voces, y tocando todo cuanto estas cantaban, debian formar tantos sonidos diferentes como entraban en el sistema. Como las cuerdas en estos instrumentos se tocaban siempre sin pisarlas se necesitaban otras tantas cuerdas como sonidos contenia el sistema; asi es que desde el origen de la música, sabiendo el número de las cuerdas del instrumento se puede determinar el número de sonidos del sistema.

El de los griegos no se compuso pues en un principio sino de cuatro sonidos á lo mas, que formaban el temple de su lira ó cítara. Estos cuatro sonidos, segun algunos, estaban dispuestos por grados conjuntos, y segun otros no tenian una progresion diatónica; pero los dos extremos formaban la octava, y los dos del medio la partian en una cuarta por cada lado y un tono en el medio, de la manera que pondriamos en el dia *do. sol. fa. do.* A esto llama Boecio tetracordio de Mercurio que tan solo tenia tres cuerdas.

Este sistema no se limitó por mucho tiempo á tan corto número de sonidos. Chorebes, hijo de Atis Rey de Lidia, añadió la quinta cuerda; Hyagnis la sexta; Terpandro la séptima; y en fin Lichaon de Samos la octava. Esto es lo que dice Boecio, pero Plinio dice que habiendo Terpandro añadido tres cuerdas á las cuatro de que se componia la lira, fué el primero que toco con una cítara de siete cuerdas, que Simonides añadió otra, y Timoteo otra. Nicómaco atribuye á Pitágoras la edicion de la octava cuerda, á Theofrasto la novena, á Histicco de colofonia la décima, y á Timoteo de Mileto la onena.

Ferecrates, en Plutarco, hace ha-

cer un progreso mas rápido al sistema, pues que atribuye doce cuerdas á la cítara de Menalipe, y otras tantas á la de Timoteo. Sea cual fuere la verdad entre tantas contradicciones, es á lo menos cosa cierta, que el sistema de los griegos fué estendiéndose insensiblemente tanto hácia lo alto como hácia lo bajo, y que llegó á tener, y aun á pasar de la estension del disdiapason ó doble octava, á cuya estension dieron el nombre de grande sistema, ó sistema perfecto, inmutable por excelencia, por motivo que entre sus estremidades, que hacian entre sí una consonancia perfecta, se contemian todas las consonancias simples, dobles, directas, é inversas de todos los sistemas particulares, y segun ellos los mayores intervalos que pudiera haber en la melodía. Este sistema entero se componia de cuatro tetracordios, tres conjuntos y uno disyunto, y ademas de un tono superior para completar la octava; á cuya cuerda dieron el nombre de *proslambanomenos* ó añadida. Esto á lo que parece, no debia de haber producido sino quince sonidos en el género diatónico, y, sin embargo habia diez y seis, pero es por la razon, de que la disyuncion que resultaba unas veces entre el segundo y tercero tetracordio y otras entre el tercero y el cuarto, en el primer caso sucedia, que despues del sonido *la* el mas agudo del segundo tetracordio seguia el *si* natural subiendo, en que principiaba el tercero; ó bien en el segundo caso, que este mismo sonido *la* principiando por el tercer tetracordio estaba inmediatamente seguido del *si* bemol, pues el primer grado de cada tetracordio en el género diatónico era siempre de un semitono. Esta diferencia producía pues un dé-

cimo sexto sonido á causa del *si b*, que por un lado era natural, y por otro bemol.

Los diez y seis sonidos se representaban con 48 nombres, es decir qu el *do* y el *re*, siendo, ó sonidos agudos, ó sonidos medios del tercer tetracordio, segun estos dos casos de disyuncion, á cada uno de estos dos sonidos se le daba un nombre que determinaba su posicion Pero como el sonido fundamental variaba, segun el modo, resultaba de aqui, por el sitio que ocupaba cada modo en el sistema total, una disonancia del grave al agudo, que multiplicaba mucho los sonidos; pues si los diferentes modos tenian muchos sonidos comunes, habia tambien de particulares á cada uno, ó tan solo á algunos. De este modo en solo el género diatónico la estension de todos los sonidos admitidos en los quince modos, numerados por Alipio, es de tres octavas; y como la diferencia del sonido fundamental de cada modo al de su inmediato era solamente un semitono, es evidente que todo este espacio graduado de semitono en semitono producía en el Diagrama general la cantidad de  $3\frac{1}{2}$  sonidos que se practicaban en la música antigua.

Si, deduciendo todas las réplicas de los mismos sonidos, nos limitamos á los de una octava, se encontrará esta dividida cromáticamente en doce sonidos diferentes, como en la música moderna, lo que se manifiesta con solo ver las tablas que Meibomio puso al principio de la obra de Alipio.

Con respeto á los géneros enharmónico y cromático, los tetracordios se encuentran bien divididos con arreglo á otras proporciones pero como siempre contenian igualmente cuatro sonidos, y tres intervalos consecutivos, lo mismo que el género diatónico, estos sonidos tenian cada uno en su género el mismo

nombre que les correspondia en este. Los curiosos podrán consultar las tablas que Meibonno colocó á la cabeza de la obra de Aristógenes.

Tal fué en su perfeccion el estado de la música de los griegos y su sistema, en el cual permaneció con cortas variaciones hasta que Guido Aretino hizo una revolucion en la música, desde cuya época se debe contar una nueva era, y el nacimiento de la música moderna, y como se ha hablado ya en diferentes partes de este Diccionario, no alargaremos mas este artículo.

Llámase tambien sistema un método de cálculo para determinar las relaciones de los sonidos admitidos en la música, ó un orden de figuras establecidas para espresarlas; y generalmente se llama sistema el método que cada uno tiene de concebir los sonidos melódicos y armónicos y de espresar sus reglas.

SISTRO: Instrumento músico de los antiguos, que consistia en un arco de metal atravesado de muchos hilos ó varillas tambien de metal, que sonaban al ímpetu de la mano. En su origen parece no haber servido sino para acompañar los cantos lastimeros sobre Osiris. La construccion era tal, que no se podian producir otros sonidos sino un ruido agudo que concordaba bastante bien con los lamentos. Mas adelante se perdió su verdadero uso en este sentido, y cuando las supersticiones egipcias se introdujeron en Roma, las personas adictas á ellas tocaban el sistro á horas fijas. Los *sistros* variaron algo en la forma, pero lo mas comun era de figura oval y hecho de una lámina de metal sonoro. La circunferencia de cada lado estaba agujereada, cuyos agujeros se correspondian los unos á los otros; por los cuales pasaban unas varillas del mismo metal que atravesaban el cuerpo del instrumento por el diametro mas corto.



Estas varillas terminaban en gancho á sus estremidades, y por la parte inferior habia una empuñadura que servia para agarrarlo y agitarlo acompasadamente. Algunas veces el *sistro* no tenia adorno alguno, pero otras tenia en la parte superior algunas figuras. En algunas medallas antiguas se encuentra la figura del *sistro* adornada de una cabeza de gato sin adornos.

**SLARGANDO:** Palabra italiana que significa alargando, cuya significacion es sinónima de rallentando.

**SMORZANDO:** Palabra italiana que significa apagando, é indica que se ha de ir perdiendo insensiblemente el sonido hasta dejarse de oír casi del todo.

**SOAVE:** Esta palabra indica que se ha tocar con delicadeza y dulzura ligando la ejecucion.

**SOBREAGUDOS (sonidos):** Son aquellos que se hallan una octava mas alta que los agudos y en este sentido es lo mismo que agudísimos.

**SOL:** Es la quinta de las seis sílabas inventadas para el solfeo por Guido Aretno. Esta sílaba designaba la quinta del exacordio cuando su ostension no pasaba de los límites de los seis tonos. El *Sol* natural corresponde á la letra G. y su denominacion es G. *sol, re, ut.*

**SOLFA:** Llamamos á todo escrito ó impreso de música en general; así decimos una libreta de solfa; leer la solfa; tocar por la solfa etc. Es también el arte de saber conocer y entonar las notas, con el correspondiente compás, y por lo mismo es común la expresion. Fulano sabe de solfa.

**SOLFPEAR:** Es aprender á leer las notas de la música, y entonarlas, pronunciando las sílabas de la escala, acompañando este ejercicio con el conocimiento del compás que se haya señalado en el papel, y que se lleva al mismo tiempo. Este es el primer ejer-

cicio que se hace practicar á los que aprenden la música, á fin de acostumbrar la vista á la posición de las notas, á los intervalos de su entonacion, y á llevar el compás con exactitud.

Aristides Quintiliano nos dice que los Griegos tenían para solfear cuatro sílabas ó denominacion de notas que repetían á cada tetracordio como lo hacemos nosotros repitiendo siete á cada octava. Habiendo substituido Guido Aretno el exacordio al tetracordio de los Griegos, substituyó también para solfear otras seis sílabas á las cuatro de los antiguos, y este método se adoptó en toda la Europa. No obstante ha habido inovadores que han querido cambiar aquellas sílabas por otras; y bajo pretesto de que las tres primeras emittian un sonido algo sordo ó poco claro, las desterraron para substituir otras de su invencion. M. Sauveur, que quiso variar el modo de notar la música, quiso variar también las sílabas de la escala de que nos servimos, por las siguientes: *pa, ra, ga, da, so, bo, lo, do*, pero ni este silabario, ni su manera de escribir la música hicieron fortuna, y su sistema ha sido enviado al país de las quimeras.

Tres son las maneras de solfear que hemos conocido: la primera la de las *muanzas*, la segunda la *natural*, y la tercera la transportada. La manera de solfear por *muanzas* era la que se usaba antes de adoptar el *si* para nombrar la 7.<sup>a</sup> nota de la escala; y esto se hacia de la manera siguiente: como entonces lo mismo que ahora los sonidos se reproducian de siete en siete, y que Guido tan solo habia inventada seis sílabas, cada vez que se encontraba un semitono, variaban los nombres de las sílabas. Cuando debia pronunciarse la nota que actualmente decimos *si*, la llamaban *mi* y para ello se preparaban tomando la

nota anterior al *mi*, diciendo en vez de *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*, las sílabas en esta disposicion *do, re, mi, fa, sol, re, mi, fa*. Cuando habia un bemol se principiaba dos notas antes del *mi*, y así en vez de decir, *do, re, mi, fa, sol, la, si b, do* pronunciaban, *do, re, mi, fa, re, mi, fa, sol*, y á estos cambios y variaciones llamaron *muanzas*. V.

La segunda manera de solfear es la *natural*. En este solfeo las notas no mudan su denominacion, aunque se hallen aumentadas ó disminuidas de un semitono por medio de los sostenidos y bemoles, solamente que al encontrar el accidente se aumenta ó disminuye de un semitono la voz en su entonacion; así el *do* siempre se llamará *do*, aunque se halle accidentado de un sostenido ó bemol, pero la voz entonará un semitono mas alto si tiene un sostenido ó un semitono mas bajo si tiene bemol. Este modo de solfear tiene sus ventajas y sus inconvenientes, ventajas en cuanto á que, acostumbrada la vista á la posición de las notas en el pentagrama, no tiene que distraerse con darlas otra denominacion de la que realmente tiene, pero es grande el inconveniente en cuanto á la entonacion, pues que para afinarla en donde haya muchos sostenidos y bemoles fijos ó accidentales se necesita mucho ejercicio, destreza y hábito. No obstante hay muchos que prefieren este método á todo otro.

La tercera manera de solfear es por llave *transportada* y con este método se canta siempre por escala natural por mas accidentes fijos de sostenidos y bemoles haya en la llave, no haciendo entonces mas que las alteraciones accidentales que pueda haber en el discurso del canto. Para poder hacer la transposicion es preciso, que el que solfee tenga conocimiento de todas las siete llaves que se conocen en la música, á

fin de que en cualquier punto del pentagrama que caiga el *do* de la escala transportada pueda continuar el canto sin hacer accidente alguno. Este método de *solfear* tiene muchas ventajas pero no deja de ser difícil en los principios, y hasta que el discípulo ha conseguido la facilidad de la transportacion; pero por otra parte sabida esta, se facilitan también muchas de las operaciones de la armonia, y se simplifican muchas de las reglas. Veamos ahora como se verifica la transposicion. Para este efecto ténganse presentes las dos reglas siguientes:

Regla 1.<sup>a</sup> Si en la llave se encuentran uno ó mas sostenidos, el lugar que ocupa el último sostenido siempre será la nota séptima de la escala transportada, ó mas bien diremos que será el *si*, por consiguiente la nota subsiguiente será el *do*. El lugar que ocupe en la escala natural este *do* dará nombre á la escala.

**Demostracion:** Supongamos que en la llave se encuentran cuatro sostenidos. Sabemos que para su colocacion se procede por quintas ascendientes despues del primero, por lo tanto el cuarto sostenido se coloca en *re*, de la escala natural. Ahora bien: llamemos *si* á este *re*, despreciando los demás, y tendremos que el *mi* es el *do* de esta nueva escala, y tomará esta la denominacion de *mi*, y diremos que la escala es de *mi* que es su tónica. Si hacemos igual operacion con un sostenido, tendremos el *si* en el *fa* y en el *do* en el *sol*, y la escala será de *sol*, que será su tónica. Si la hacemos con dos sostenidos tendremos el *si* en el *do*  $\sharp$  y el *do* en el *re*, y la escala será de *re* que será su tónica. Del mismo modo procederemos en los demás casos en que haya sostenidos en la llave. Si la escala es de modo menor, procedere-

mos de la misma manera buscando el *la* tónica de todas las escalas menores. Si hay un sostenido en la llave, encontrando el *i* en el *fa* sostenido, encontraremos también el *la*, bajando un tono en el *mi*, y esta nueva escala menor, tomaría las denominaciones de este *mi* y diremos que es de *mi* menor. Si hay dos sostenidos en la llave encontraremos como hemos dicho el *si* en el *do* sostenido, y el *la* en el *si* natural: luego la escala sería de *si* menor. Si hay tres sostenidos encontraremos el *si* en el *sol* sostenido y el *la* en el *fa*, que también es sostenido por estar en la llave, luego diremos que la escala es de *fa* sostenido menor, y así se procede en todos los casos análogos á este.

Regla 2.<sup>a</sup> Si en la llave se encuentran uno ó mas bemoles, el lugar que ocupa el último bemol en la escala natural, siempre será la nota cuarta de la escala transportada, ó mas bien diré el *fa*; por consiguiente, contando por arriba ó por abajo se buscará el *do* de la nueva escala, el cual se encontrará una quinta subiendo ó una cuarta bajando. El lugar que ocupa en la escala natural este *do* dará nombre á la nueva escala.

*Demostracion:* Supongamos que en la llave se encuentran cuatro bemoles. Sabemos que para su colocacion se procede por cuartas ascendientes sobre el primer colocado, por lo tanto el cuarto bemol se encontrará colocado en *re* de la escala natural. Llamemos pues *fa* á este último bemol, despreciando los demás, y subiendo una 5.<sup>a</sup> ó bajando una 4.<sup>a</sup> encontraremos el *do* tónica de la nueva escala, que en nuestro caso recaerá en el *la*, y como este *la* se halla ser bemol, diremos que será la escala ó tono de *la* bemol. A este *la b* le llamaremos *do*, al *si b* le

llamaremos *re*, y seguiremos la escala natural. Si hacemos igual operacion con tres bemoles tendremos el *fa* en el *la b*, y el *do* tónica en el *mi*, que por ser bemol en la llave será *mi b*, y por lo mismo principiaremos la escala natural llamando *do* al *mi b*, y así lo haremos en mas ó menos bemoles llamando siempre *fa* en la nueva escala á la nota donde se halla sentado el último bemol.

En las escalas de modo menor haremos igual operacion para buscar el *la* tónica de todas las escalas menores y el tono tomará la denominacion de la nota que en la escala natural tenga tal nombre. Así cuando haya cuatro bemoles en la llave se encontrará el *la* en el sitio donde se halla el *fa* en la escala natural, y el tono tomará la denominacion de *fa* menor. Si hay tres bemoles se hallará el *la* en el sitio donde está el *do* en la escala natural, y el tono tomará el nombre de *do* menor.

Parando un poco la atencion en lo que acabamos de explicar se aprenderá la teoria de la transposicion en mucho menos tiempo de lo que me ha costado á mí escribirla; pero la práctica es mas costosa, porque es preciso acostumbrar la vista á dicha transposicion para cantar con ella con toda velocidad. Pero esta dificultad se vencería mas fácilmente si se adoptase el método que propone M. Fétis en su obra. Este autor dice, que la lectura de la música es independiente del arte de cantar, y que por consiguiente debería separarse el estudio de ambas cosas.

Si las lecciones, dice, del maestro del *solfeo* se limitasen á hacer leer la música, nombrando solo las notas, en vez de cantarlas, y á dividir exactamente todos los tiempos del compás,

y todas las combinaciones de las notas, alcanzarían sin duda el intento que se propone en este estudio preliminar. En cuanto á la entonacion, á que es menester acostumbrar el oído, sería cuidado del maestro de canto quien dispondrá sus discípulos á ella con las precauciones convenientes. Desde la primera vez que un niño probase á producir sonidos con la voz, se le debería prevenir contra los errores de un método vicioso, y todo concurriría á sacar el mejor partido posible de las primitivas disposiciones del órgano. No se crea que se trate aquí de una nueva teoria de la division de los estudios musicales, pues se hacian estos estudios en Italia, cuando el arte del canto se cultivaba allí con buen resultado; á mas de que tanto la experiencia como la razon demuestran la necesidad de adoptar este método.

Todo esto coincide con nuestra opinion de que para el *solfeo* se adopte el método de la transposicion, con preferencia á los otros. Los músicos partidarios del método de dar nombres fijos á las notas, tales como los determinan las teclas de un piano, no tienen sin duda presente, que todas las notas, teniendo un mismo nombre, tienen distinta entonacion lo que carga la memoria, por la continua atencion que se ha de tener á los sostenidos y bemoles que hay en la llave, quita á los nombres de las notas la idea de los intervalos que hay entre ellas, y borra en cuanto es posible las leyes de la modulacion. En fin por medio de la transposicion se simplifica el estudio de la armonia, y las reglas de esta son menos en número, y mas fáciles de retener, como acaso demostraré en un tratado que pienso publicar sobre aquella, si Dios me concede los medios de llevar adelante mi pensamiento.

Dados á conocer los métodos de *solfeo* por nombres fijos á las notas, y por medio de la transposicion, vamos á dar á conocer otro método moderno inventado por M. Wilhem, tomando este artículo de una obra llamada Cien Tratados sobre los conocimientos humanos.

Método de *Solfeo* de Wilhem. Desde 1844 habia Wilhem introducido en la enseñanza de la música algunas prácticas ingeniosas que tenian analogia con el sistema de la enseñanza mútua. Ya se sabe que este sistema, de que Heurbault y Paulet habian dado en Francia la primera idea, acababa de ser extendido por Bell y Lancastre. Esto es lo que los ingleses llaman el modo *self-intuition*, y de él toma Wilhem su pensamiento fundamental. El primer carácter de su método fué la gradacion perfecta de las partes de que se compone, procediendo siempre del conocido al incógnito y del simple al compuesto. El segundo fué la ligacion intima de los elementos á que se aplica con las partes mas sublimes del arte musical. Wilhem imaginó además el hacer concurrir al estudio la voz, el oído, los ojos y el tacto. Inventó al efecto una serie de procedimientos que dieron á su método un carácter de novedad, de conjunto, y que le distinguieron desde el principio de todos los sistemas análogos.

En 1820 estaba establecida la enseñanza en la escuela de la calle de San Juan de Beauvais, y confiada á los cuidados de Wilhem. Desde el 4 de Diciembre del mismo año un ejercicio público atestiguaba al mismo tiempo la habilidad del profesor, la escelencia de su método, y comenzaba á demostrar la importancia de la reunion de esta enseñanza á la de las escuelas primarias.

El estudio de la música se puede comparar al de una lengua. Este estudio comprende tres grados: 1.<sup>o</sup> La lec-

tura y la recitación : 2.º La gramática y las reglas del lenguaje : 3.º La aplicación de estas reglas al discurso, y el conocimiento de las leyes del gusto que dirigen su uso. Estos mismos grados se hallan en el estudio de la música. El primero comprende la lectura musical, y el canto elemental. El segundo, la gramática musical, la construcción melódica de la frase, las reglas de la formación y de la sucesión de los acordes. El tercero comprende la retórica y la poética musical, esto es, la composición y todas las partes de que se compone esta rama del arte.

El método Wilhem se limita únicamente al primer grado de instrucción, es decir á la lectura de la música, y al estudio del canto elemental. La aplicación del método mútuo á la enseñanza musical es ingeniosa, y completa. Está fundado en el principio de orden general : *un destino para cada cosa, y cada cosa para su destino*. Su carácter consiste : 1.º en una clasificación rigurosa de los principios y grados del estudio : 2.º en el uso de cuadros graduados : 3.º en la enseñanza mútua y simultánea : 4.º en una clasificación que deja á un solo profesor dar lección á un gran número de discípulos de diferentes fuerzas, y finalmente en la posibilidad de admitir nuevos discípulos sin perjuicio á los progresos de los antiguos.

Se distinguen dos cosas principales en la lectura de la música, la *entonación* y la *duración*. Wilhem ha tenido la idea feliz de dividir las en dos elementos para reunirlos después, y con esto ha disminuido considerablemente las dificultades del estudio. Este aislamiento le ha permitido reunir en un mismo círculo ejercicios diferentes. Después creó los procedimientos generales de su método. Estos procedimientos fueron elegidos de manera que hicieron los principios sen-

sibles á la vista, apreciables al espíritu y fáciles de transmitir del Maestro á los discípulos. Cada clase se educa progresivamente, y los grados que las separan son precisamente los intervalos de la escala diatónica. Resultó de esta primera idea, que el número de discípulos podía ser indefinido y que todo discípulo de un grado superior podía servir de pasante á la clase del grado inferior.

En fin Wilhem pensó en los medios materiales de su método, compuso los cuadros graduados, inventó un sistema de medios y de signos propios para obrar sobre la inteligencia tocando los sentidos : tales son, la *escala vocal*, la *mano armónica*, el *indicador vocal* y otros varios procedimientos, cuya disposición y empleo veremos luego.

Para hacer conocer mejor el conjunto y los detalles prácticos de esta enseñanza comencemos por transportar al lector á una sala donde se hallen reunidos 80 niños en el momento de recibir la lección de música, y sigámonos en los diversos ejercicios á que van á dedicarse. Los 80 discípulos están divididos en grupos. Cada grupo está dispuesto en semicírculo delante de un cuadro con un pasante en el centro, todo dispuesto de la misma manera que para la lectura ordinaria en las escuelas mútuas. Los grupos son dirigidos por un pasante, y estos por un pasante general que ordena las clases, las operaciones, y que de tiempo en tiempo guía la voz por medio del diapason. El tiempo consagrado á cada lección no debe pasar de una hora. Este tiempo se divide en tres períodos, cuya distribución y empleo son como sigue.

El primer período está consagrado á la escritura musical. A la voz del pasante la primera clase traza sobre la pizarra las notas *semibreve*, *minima*, *se-*

*minima*, *corchea* etc. los signos de silencio correspondientes, luego sucesiones de notas, compases enteros etc. La segunda clase escribe sobre la pizarra reglada intervalos de 2.º. El pasante dicta ocho compases sin entonación. A esto llamó Wilhem el *dictado hablado*. A una señal el pasante corrige, el dictado vuelve á empezar lo mismo que la corrección, y luego los niños cantan lo dictado. En este tiempo, que dura cinco minutos, la tercera clase hace lo mismo con intervalos de 3.º y lo mismo sucede con las clases 4.º, 5.º, 6.º, 7.º y 8.º. En el segundo período, que dura como cinco minutos, cada pasante hace sufrir á sus discípulos un examen sobre los cuadros, que ya se han estudiado.

Finalmente en el tercer período, cada grupo solfea sucesivamente el cuadro que está para estudiar, sea en unísono, sea á muchas partes con otros grupos que ejecuten el acompañamiento. Mientras uno ó muchos grupos solfean, los demás se ocupan de la lectura medida, ó del análisis de los intervalos y de los tonos ó de los modos.

Los grupos y clases están distribuidos según orden progresivo. He aquí este orden. La primera clase, como hemos dicho, no se ocupa más que de los elementos de la lectura musical sin entonación; la segunda clase canta con intervalos de 2.º, la tercera con intervalos de 2.º y 3.º; la cuarta con los de 4.º y las precedentes; la quinta con los de 5.º; la sexta con los de 6.º; la séptima con los de 7.º; y la octava con los de octava. Es inútil añadir que las piezas cantadas por cada clase encierran solo los intervalos correspondientes á su número. Estos períodos de ejercicios duran juntos una hora. Tal es la mar-

cha de los ejercicios, echemos una ojeada sobre los procedimientos.

Los cuadros son la parte capital del método, estos son los primeros medios de la enseñanza. Estos cuadros en número de 73 están divididos en dos cursos, que se pueden enseñar juntos ó sucesivamente. El primero comprende 42 cuadros, y el segundo 31. La primera serie encierra un conocimiento completo de todas las nociones relativas á la lectura y al canto elemental; la segunda presenta descubrimientos más avanzados.

Desde los primeros cuadros recibe el discípulo una noción perfectamente justa y sensible de la escala diatónica, por medio de la escala vocal. Wilhem ha llamado así una figura donde todos los tonos y semitonos del diapason están representados por una especie de escala ó de escalera de grados desiguales, propia para hacer sensibles á la vista los cinco tonos y los dos semitonos que componen la escala diatónica, y después los doce semitonos de la escala cromática.

Una de las figuras siguientes representa la *mano musical* en la cual los dedos de la mano izquierda representan las líneas de la pauta con la clave de *Sol*. El ejercicio á que se aplica consiste en pasar el índice de la mano derecha por encima de los dedos ó sus intervalos para figurar las notas de una melodía. Mientras que el pasante toca de este modo en silencio esta melodía, los discípulos la cantan tocándola ellos mismos.

Se atribuyó á Gui de Arezzo la primera idea de la mano musical, pero es dudoso este origen. Su empleo se reprodujo en diversas épocas desde Elias Salomon en el siglo XIII has-

ta Sebaldo Heyden en el siglo XVI y hasta Rameau en el siglo último. Wilhem no solamente la aplicó á su método, sino que la modificó con acierto. La representó de una capacidad de once líneas entre ambas manos, la primera figurando los altos con la llave de *Sol*; la segunda representando los bajos con la llave de *Fa*. Las dos manos están reunidas por medio de la llave de *Do* y que sirve de transición entre ambas partes. Véase la figura **I** en la lámina.

Finalmente en la que se llama *mano cromática* las falanges de los dedos representan las primeras notas bemolizadas; las segundas, notas naturales, y las terceras las notas sostenidas. He aquí la mano Letra **J** de la lámina.

Las divisiones que contiene tienen la mayor relación con las divisiones verticales del *indicador vocal* del cual vamos á ocuparnos.

Las figuras siguientes tienen por objeto la relación de las llaves entre sí, los signos de duración, y la lectura rítmica, la solmisación progresiva. Todas estas nociones se adquieren sucesivamente haciendo siempre concurrir á su estudio todos los medios que pueden obrar á la vez sobre los sentidos y sobre el espíritu.

El medio más ingenioso es el que Wilhem ha dado el nombre de *indicador vocal*. Este es una figura que representa una pauta ordinaria formada de cinco líneas gruesas transversales con dos líneas suplementarias, una superior y otra inferior. Estas líneas están cortadas perpendicularmente por cuatro fuertes barras que las dividen en tres compartimientos laterales. Su figura es la siguiente. Véase la letra **L** de la lámina.

El compartimiento del centro está reservado para las notas naturales, las

bemolizadas en el compartimiento de la izquierda, y las notas sostenidas se colocan en el compartimiento de la derecha. Las líneas y las interlineas están taladradas con agujeros destinados á recibir peones ó *notas móviles* con las cuales se figuran todas las combinaciones posibles. Finalmente en la primera barra de la izquierda se halla también una hilera de agujeros destinados á recibir otros peones en los cuales están figuradas las claves de *Sol*, de *Do* y de *Fa*. Veanse las formas de los peones en el indicador vocal.

Este aparato tiene por objeto el hacer sencillas, familiares y sensibles á la vista como al oído y al tacto las nociones más complicadas de la lectura musical. Ofrece los medios de componer con prontitud y corrección el diapason en sus dos modos, cualquiera que sea la tónica tomada; ejecutar con facilidad las transposiciones, los cambios de tono; figurar todos los intervalos, en fin hacer sensible todo el sistema armónico con las inversiones y transformaciones de todos los acordes.

Veámos como se sirve del *indicador vocal*, por ejemplo para la composición de los diapasones.

Las notas *móviles*, que hemos dicho, llevan, las unas números romanos, y otras arábigos. Las primeras marcadas I, IV, V, VIII representan las notas tonales porque son invariables, y que si se las llega á sostener ó bemolizar se las cambia necesariamente de tono. Las notas marcadas 3, 6, 7 se llaman modales ó variables, por que si se las llega á bajar, no se las cambia de tono sino de modo. El juego de estas notas móviles alternativamente colocadas en los compartimientos y sobre las líneas é interlineas de la pauta, da todas las mo-

dificaciones posibles del diapason y hábitua rápidamente á los discípulos, no solamente á hacerse cargo de la composición de cada diapason, sino á ejecutar todos los cambios de tonos ó de modos.

En fin para ejercitarse en las transposiciones y en el juego de las diferentes claves, se advierte desde luego que cualquiera que sea la línea en cuya cabeza se coloca el peon que lleva la clave de *Do*, esta línea viene á ser la 6.<sup>a</sup> del diapason general. Se coloca la clave de *Sol* dos líneas más arriba, y la de *Fa* dos líneas más abajo. Se advierte igualmente que entre *Do* y *Sol* la línea es siempre *Mi* y entre *Do* y *Fa* la línea siempre es *La*: esto es lo que determina en el mismo instante el nombre de las cinco líneas de la pauta ordinaria. Así cualquiera que sea la posición de la clave de *Do* las notas que la rodean no forman más que un sistema que subiendo ó bajando, ofrece siempre los mismos nombres de líneas y espacios partiendo de la clave.

Hemos dicho que al estudio de los principios de la lectura se reunía el de los elementos de la escritura musical y del canto. Los ejercicios relativos á la escritura se componen de *dictados* sujetos, en cada clase á los intervalos de cada pauta, y á los valores rítmicos.

En el primer curso los dictados se hacen sin entonación. El Pasante pronuncia las notas sin solfearlas. Los discípulos juzgan de la duración de una nota por el número de los tiempos que se pasan entre su pronunciación y la de otra nota ó un silencio, ó también por el número de notas que forman parte de un tiempo. En el segundo curso los dictados son vocalizados por el Pasante,

y los discípulos deben hallar, no solamente las figuras, sino también los nombres de las notas. Cada discípulo escribe el dictado en una pizarra ó en un cuadro negro preparado de antemano.

En cuanto al canto, una vez adquiridos los primeros elementos de la entonación, las clases cantan sucesivamente entre sí piezas de una dificultad progresiva. A los ejercicios de solmisación suceden aires acompañados de palabras. Ciertos versos elegidos y adoptados á los diversos cuadros han proporcionado los medios de emplear el acorde perfecto, sus variaciones, y diversos géneros de melodía fáciles de analizar. Estos ejercicios pulen la voz y forman el oído á la medida musical y al ritmo poético. La parte principal se canta primeramente en unisono por los pasantes en tiempo de marcha; al cabo de algunos días toda la escuela toma parte en ella en un coro general, cuyas partes secundarias ejecutan los pasantes y los discípulos más fuertes.

Como se deja ver el método Wilhem descansa en los primeros principios que la enseñanza mutua. Tanto las faltas como los aciertos eran notables no solo para el Maestro sino para la clase entera, de suerte que la corrección se hacía provechosa para todos. Cuando un discípulo pasa de una clase á otra posee tan perfectamente los conocimientos que forman el objeto de la precedente, que puede servir de guía á todo discípulo de orden inferior; en fin los procedimientos, tan sencillos de concebir, como fáciles de ejecutar conducen rápidamente á los discípulos á un conocimiento tan preciso de los elementos de la música y del canto, que

llegado el fin del curso se les hace como imposible el equivocarse en la ejecución.

En 1830 no había en París sino nueve escuelas sobre este método, pero en 1835 se introdujo en todas las escuelas públicas, y algunos años después más de veinte mil discípulos recibían la enseñanza en más de cien establecimientos.

Después de la muerte de Wilhem acaccida en 1842 siguió su método Mr. Hubert con todo el zelo y capacidad de su antecesor.

Entre otros profesores que han imaginado simplificar el método seguido hasta el día en la enseñanza de la música, debemos contar á nuestro paisano D. Francisco Frontera de Valldemosa Maestro de canto de S. M. la Reyna Isabel 2.<sup>a</sup>. Este profesor ha publicado en nuestros días un tratado de *Equinotacion* ó sea un nuevo sistema musical de llaves sin variar la figura de estas. El objeto de la obra se reduce á hacer desaparecer la actual complicación, facilitando la inteligencia de toda música escrita á dos ó más partes, la de las grandes partituras y el arte de trasportar para los acompañantes. Por este sistema se abrevia el estudio de los alumnos, y estos pueden ejecutar y trasportar la música en breve tiempo.

Parece que el Sr. Valldemosa solo admite tres llaves en su sistema, la de *Sol*, para las voces agudas, y para los instrumentos de timbre elevado; la de *Re* para las voces medias é instrumentos bajos en sus notas más agudas; y la de *Fa* en 5.<sup>a</sup> raya para las voces bajas é instrumentos bajos en sus notas graves.

Todos ó la mayor parte de los profesores de nuestra corte han encontrado recomendable el tratado de *Equino-*

*tacion* del indicado profesor, porque el sistema de sus tres llaves satisface todas las necesidades de la notación musical. Falta ahora que la experiencia acredite la bondad de la innovación, adoptándola los profesores y calculando los resultados.

Todos los medios de solfear que hemos propuesto tienden á un mismo fin que es la exacta lectura musical; el que llegue más pronto á dicho fin este es el que llevará la sanción del mundo musical.

**SOLFEO:** Es el acto de solfear y la enseñanza de este arte. V. el art Solfear. Llámase también *Solmisación*.

**SOLO:** Se pone esta palabra en una partitura, ó en la parte de un instrumento, para advertir al que lo toca, que él solo lleva el canto ó la melodía, y que los demás instrumentos tan solo acompañan. En este sentido se dice: un solo de flauta, de oboe, ó de otro instrumento. En las piezas concertantes, cuando un instrumento canta solo se escribe esta palabra en el paraje en que ha de principiar su canto.

**SONATA:** Se dá este nombre á una pieza de música instrumental compuesta para uno, dos, tres ó más instrumentos. *Sonata* viene del nombre italiano *suonare*, que significa tocar ó tañer. La sonata, lo mismo que la sinfonia y el cuarteto se divide en muchos trozos de diferente carácter. Lo más común era principiar con un movimiento alegre: seguía después un adagio, y acababa con un rondó: otras principiaban con un adagio, seguía un alegre y finalizaba con un rondó ó minúete. El corte de las sonatas ha seguido siempre al capricho del compositor, aun cuando algunos, y en especial los antiguos, se hayan atendido á las formas que hemos indicado.

En el día se componen pocas sona-

tas propiamente tales, y á ellas han substituido las fantasías, los caprichos, los temas variados etc. Hay sonatas compuestas espresamente para un instrumento, que conduce la melodía, acompañado de otros, á las que más generalmente se dá el nombre de *Conciertos*. En estos el compositor se dedica solamente á escribir todo cuanto pueda contribuir á hacer brillar la ejecución del artista, escogiendo los tonos y pasajes más favorables al instrumento. Estas sonatas se componen generalmente para ejercitar á los profesores ó aficionados en todo cuanto pueda haber de más difícil.

**SONATINA:** Sonata corta, y de fácil ejecución para principiantes.

**SONIDO:** Cuando un cuerpo da contra otro, que sea sonoro, comunica al aire un movimiento vibratorio, el cual llega á nuestros oídos, produciendo una sensación llamada *ruido*. El ruido no obstante es un agregado de sonidos apreciables. Toquemos por ejemplo todo el teclado de un piano ó de un órgano, y no oiremos sino ruido, y sin embargo, descompuesto, ó separando los sonidos caofónicos, encontraremos sonidos apreciables y melodiosos. Por lo tanto *sonido* es: un ruido apreciable á nuestros oídos, capaz de producirnos sensaciones agradables. Con relación á la música tiene el *sonido* tres objetos principales que han de considerarse, á saber: el *tono* ó entonación, la *fuerza* ó la intensidad, y el *timbre*. Bajo cada una de estas relaciones el sonido puede modificarse; 1.<sup>o</sup> desde lo grave al agudo; 2.<sup>o</sup> desde el fuerte al piano; 3.<sup>o</sup> desde lo desagradable al dulce ó meliflúo.

La resonancia del sonido, ó su permanencia y prolongación, nace de la duración de la agitación del aire. Interiormente esta agitación existe, el aire, vi-

brando sin cesar, viene á herir el órgano de nuestro oído, y de esta manera produce la prolongación de la sensación del *sonido*: renovando las vibraciones del aire que se van sucediendo, la impresión á cada instante se va renovando. Esta agitación del aire es producida por otra semejante agitación en la parte del cuerpo sonoro, cuyas vibraciones pueden observarse con facilidad. Tóquese el cuerpo de un contrabajo, al mismo tiempo que se haga vibrar una de sus cuerdas, la mano siente el temblor, durante el tiempo que la cuerda vibre; y á medida que vaya cesando la vibración la mano siente menos temblor. Mil otras experiencias se podrían citar en comprobación, pero, como hecho de que nadie duda, no necesita más demostraciones.

Dos cuerdas de una misma materia, iguales en grosor, y también en tensión darán un unisono perfecto; si las longitudes son desiguales, la más corta dará un sonido más agudo. Tomemos una de estas cuerdas y reduzcamos á la mitad su longitud, y tendremos, que el sonido que producirá esta mitad será la octava del total de su longitud; reduzcámosla á los dos tercios; y entonces dará la quinta del primero; si se reduce á los  $\frac{3}{4}$  dará la 4.<sup>a</sup> del primer sonido; reducida á los  $\frac{4}{5}$  dará la tercera mayor; á los  $\frac{5}{6}$  dará la tercera menor; á los  $\frac{8}{9}$  dará un tono mayor; á los  $\frac{9}{10}$  dará un tono menor, y en fin á los  $\frac{15}{16}$  dará el semitono como el que se encuentra en nuestra escala del *mi* al *fa* ó del *si* al *do*.

Sabido esto podemos hacer con los acordes las cuatro reglas de la aritmética, á saber sumar, restar, multiplicar y partir. Principiemos por sumar dos acordes. Para esto pondremos los que se han de adicionar con la frac-

cion que les es propia, y multiplicando en seguida ambas fracciones numerador por numerador, y denominador por denominador, el número que resulte espresará el acorde.

Ejemplo: Queremos sumar la quinta con la cuarta: la fraccion de la quinta es  $2|3$ , la de la cuarta es  $3|4$ ; multiplicando del modo que se ha dicho las dos fracciones sumarán  $6|12$  igual á  $4|2$  que es la fraccion de la octava. Sabemos efectivamente que la octava se compone de una quinta y de una cuarta.

Si se pregunta que acorde resulta de la suma de la tercera mayor y de la tercera menor; como la fraccion de la tercera mayor es  $4|5$  y de la tercera menor  $5|6$ , será su producto  $20|30$  ó  $2|3$  que es el de la quinta. Y en efecto la quinta se compone de una tercera mayor y otra menor.

Si queremos saber que acorde producen dos tonos mayores sumados el uno por el otro, encontraremos que siendo la espresion del tono mayor  $8-9$  sumados nos dará la espresion  $64|81$ , y como esta fraccion es menor que  $64|80$  ó  $4|5$  que es la espresion de la 3.<sup>a</sup> mayor, resulta que el acorde  $64|81$  es mas grande que la 3.<sup>a</sup> mayor, y por lo mismo dos tonos mayores son mas que una 3.<sup>a</sup> mayor.

Por el contrario sumando dos tonos menores que se espresan por la fraccion  $9|10$ , su suma  $81|100$  es mayor que  $80|100$  ó  $4|5$  que es la espresion de la 3.<sup>a</sup> mayor; de que resulta que dos tonos menores son menos que una 3.<sup>a</sup> mayor.

Del mismo modo se podria demostrar, que dos semitonos mayores son mas que un tono mayor, y dos semitonos menores menos que un tono menor; y en fin que un semitono mayor y un semitono menor, suman precisamente un tono menor.

Para restar un acorde de otro, en vez de multiplicar las fracciones que espresan los acordes dados, se ha de invertir la fraccion del que se ha de restar del otro, y multiplicándolo en este estado, el producto dará la fraccion que espresará el acorde buscado.

Ejemplo: queremos quitar ó restar la 5.<sup>a</sup> de la 8.<sup>a</sup>; la fraccion de la 8.<sup>a</sup> es  $4|2$ , la de la 5.<sup>a</sup> es  $2|3$  que invirtiéndola dá  $3|2$ ; multiplíquese  $4|2$  por  $3|2$  y se tendrá,  $3|4$  espresion de la 4.<sup>a</sup>

Si se pregunta cual es la diferencia que resulta de un tono mayor á un tono menor, diremos; el tono mayor se espresa por esta fraccion  $8|9$  y el tono menor por esta  $9|10$ , fraccion que invertida dá  $10|9$ ; el producto pues de  $8|9$  y  $10|9$  es  $80|81$  que es la espresion del intervalo de que difiere el tono mayor del tono menor, y esta diferencia es lo que se llama *coma*.

Para doblar ó multiplicar un acorde tantas veces como se quiera, no hay sino elevar los términos de la fraccion, que espresa el acorde dado, á la potencia designada por el número de veces que sean necesarias para hacerlo multiple, á saber al cuadrado si se ha de duplicar, y al cubo si se ha de triplicar etc.

Así el acorde que es triple de un tono mayor es  $512|729$  que corresponde al intervalo que hay entre *do* y un *fa* mas alto que el *fa* sostenido de la escala.

Si queremos dividir un acorde por el número que se quiera, ó bien encontrar un acorde que sea la mitad, el tercio etc. de un acorde dado, lo haremos del modo siguiente. Tómese la fraccion que espresa el acorde, y sáquese la raiz designada por el divisor determinado; por ejemplo la raiz cuadrada, si se trata de dividir el acorde

en dos, ó la raiz cúbica si se trata de partirlo en tres etc. y esta raiz dará por resultado el acorde buscado.

Ejemplo: Siendo la espresion de la 8.<sup>a</sup>  $4|2$ , si se saca la raiz cuadrada será con corta diferencia  $7|10$ . Ahora bien estos  $7|10$  es menos de  $3|4$  y mas de  $2|3$ , por consiguiente el término medio justo de la 8.<sup>a</sup> está entre la 4.<sup>a</sup> y la 5.<sup>a</sup> esto es cerca del *fa* sostenido.

Todos estos cálculos que proporcionan la division del *monocordo* nos conduce á hablar de lo que constituye los *sonidos* graves y agudos en los instrumentos de cuerda y de viento. Hemos dicho que dos cuerdas de igual longitud, de idéntica tension, y de un mismo grosor nos darán el unisono; pero si la una tiene menos tension ó tiene mas grosor que la otra hará menos vibraciones en tiempos iguales, y por lo mismo dará un sonido mas grave. Segun estos principios se puede explicar fácilmente la construccion de los instrumentos de cuerdas, como el piano, los violines y los contrabajos, que por medio de los dedos se acortan ó alargan sus dimensiones en longitud, produciendo la diversidad de los sonidos, que se saca de estos instrumentos. Lo mismo sucede en los instrumentos de viento; los tubos mas largos en igual cavidad dan los sonidos mas graves, si el viento es igual; los agujeros en las flautas ú oboes y otros instrumentos semejantes hacen el oficio de los dedos en los instrumentos de cuerdas, es decir que sirven para acortarlos ó alargarlos para dar los sonidos mas graves ó mas agudos á voluntad del que los toca.

La fuerza del sonido depende de las vibraciones del cuerpo sonoro; cuanto mayores y mas fuertes sean estas vibraciones, mas fuerte y vigoroso es el

sonido, y por lo mismo se oye de mas lejos. Cuando la cuerda está bastante tirante, ó que no se esfuerza demasiado la voz ó el instrumento, sus vibraciones permanecen siempre *isocronas*, esto es, que marchan en tiempos iguales, y el tono es el mismo, tanto si se esfuerza como si se debilita el sonido, pero si se aprieta mucho el arco sobre las cuerdas ó se sopla con fuerza, puede perderse en las vibraciones el *isocronismo* necesario para la identidad del tono. La velocidad del sonido no depende de la fuerza; esta velocidad es siempre igual y constante, si el viento no lo retarda ó acelera; esto es, que el sonido sea fuerte ó sea piano se extenderá siempre con uniformidad, y hará en dos segundos doble camino del que hará en uno. Sin aflojar su marcha se debilita el sonido cuanto mas se estiende, y esta flojedad, si la propagacion de él es libre, y no encuentra obstáculos, ni el viento lo debilita, sigue ordinariamente el cuadrado de las distancias.

La diferencia que se observa en los sonidos por la cualidad de su *tímbr* no depende ni del grado de su elevacion, ni tampoco de su fuerza. Un oboe por ejemplo por mas que se ponga al unisono con una flauta; el sonido de la flauta será siempre dulce, y el del oboe siempre áspero. Cada instrumento tiene su *tímbr* particular, que se diferencia del de los otros. Hasta en las voces hay un *tímbr* particular que las distingue, aunque sean de una misma cuerda.

Estas tres cualidades principales el *tono*, la *fuerza* y el *tímbr* aunque en diferentes proporciones entran en el objeto de la música, que es el *sonido* en general. El compositor no considera solamente si los sonidos que emplea deben ser graves ó agudos, sino en si

deben ser fuertes ó débiles, agrios ó dulces, brillantes ó sordos. Con esta atención los distribuye entre instrumentos diferentes, entre voces distintas, en coros, en arias, ó recitados, en los extremos ó en el medio de los instrumentos y voces, con pianos y fuertes, según considere conveniente.

Para tener un sonido *fijo* sería menester poderse asegurar, que este sonido sería el mismo en todas temperaturas. Sabido es que el calor hace subir el tono de los instrumentos, y que la pesadez ó la ligereza del aire atmosférico contribuye á su alteración, y por lo mismo que el tono de una ópera cantada en Madrid no sería el mismo en Lima donde el calor sube á veces á 35.º pero si consiguiéramos lo que llamamos un *sonido fijo* ¿qué utilidad sacaría el arte musical? Ninguna, y así no nos tomaremos la pena de explicar como se conseguiría esta precisión, que algun autor ha querido por el cálculo demostrarnos. Harto tenemos que saber de útil; abandonemos pues lo no necesario.

**SONIDO GENERADOR:** Se dá este nombre al sonido principal que produce un cuerpo sonoro para distinguirlo de los otros sonidos concomitantes. También damos este nombre al bajo fundamental de todos los acordes.

**SONIDOS ARMÓNICOS Ó AFLAUTADOS:** Estos sonidos se sacan de diferentes instrumentos de cuerdas, como son el violin y demás de arco y la guitarra. En el violin se sacan arrimando el arco hácia el puentecillo, y poniendo el dedo ligeramente sobre las cuerdas en diferentes divisiones de ellas, sin pisarlas fuertemente sobre el mango. Estos sonidos son muy distintos, tanto en el tono como en el timbre, de lo que serían si se apoyase fuertemente el dedo sobre el mango. En cuanto al tono darán la 5.ª cuando darian la 3.ª, ó darán la 3.ª

cuando darian la 6.ª. En cuanto al timbre son mucho mas dulces y suaves, y por esta razón les llaman sonidos aflautados, porque en efecto se parecen á los de una flauta.

**SONIDOS MEDIOS:** Son aquellos que en las voces é instrumentos distan de los extremos, ó que están entre los graves y los agudos. Los sonidos medios tienen una cierta extensión que varían según las voces é instrumentos. Los sonidos agudos son brillantes, pero casi siempre forzados; los graves son mas magestuosos, pero mas sordos. Un término medio es mas melodioso, y llena mejor nuestros oídos. Los sonidos demasiado graves ó agudos, que se sacan de la voz, ponen en tortura á los que cantan y á los que oyen. Buen efecto hacen en ciertos pasos, pero se ha de permanecer poco tiempo en ellos sino se quiere destruir su efecto.

**SONIDOS MÓDICOS:** En los acordes perfectos tanto mayor como menor son sonidos módicos la 3.ª y 6.ª porque determinan á que modo pertenecen los espresados acordes.

**SONÓMETRO:** Instrumento inventado algunos años ha por M. Montu de Paris, que sirve para medir la intensidad del sonido. Esta palabra se tiene también por sinónima de *monocordio V.*

**SONORO:** Se dice de todo cuanto produce sonido, y de aquí nace el llamar cuerpo sonoro, metal sonoro etc. También se dice particularmente de todo lo que dá un sonido suave, fuerte, limpio, justo y de buen timbre; y del instrumento ó voz que reúne dichas cualidades se dice que es sonoro.

**SOPRA:** Palabra italiana que significa *sobre*, y de esta se hace uso algunas veces como cuando se dice, *sopra* una cuerda, lo que significa que no se ha de salir de ella.

**SOPRANO:** Los italianos designan

con esta palabra la voz aguda que nosotros llamamos *tiplé*. Esta voz es la que naturalmente tienen las mujeres y los niños, y la tenían también en otro tiempo los castrados. Al *tiplé 2.º* le llaman *mezzo soprano*.

**SORDINA:** Es un pedazo de madera que se encaja en el puentecillo del violin, viola ó violoncelo á fin de sofocar las vibraciones del instrumento, y por consiguiente disminuir el sonido, con cuyo medio cambia el instrumento de timbre dándole un carácter sombrío y melancólico. Además de los instrumentos de cuerda se usa la sordina en los de viento de formas proporcionadas á su construcción, pero se ha de tener presente que las sordinas en los instrumentos de viento hacen subir la entonación.

**SOSTENIDO:** Lo mismo que *sustenido* vide.

**SOSTENUTO:** Esta palabra se une generalmente á otras que espresan movimiento, como *andante sostenuto*, *adagio sostenuto* y otros, y esto indica una ejecución de un movimiento mas pausado.

**SOTTO VOCE:** Espresión italiana que indica que el pasaje en que está escrita debe tocarse ó cantarse á media voz, ó dando poca intensidad al sonido. Se usa como sinónima de *mezzo forte* ó *mezza voce*.

**SORDELINA:** Instrumento de viento que tiene mucha semejanza con nuestras gaitas. Atribúyese su invención á Juan Bautista Riba y á Julio Vincencio.

**SOSTENANTE PIANO FORTE:** Nombre de una especie de piano que tenía la propiedad de sostener los sonidos como los instrumentos de arco, y fué invención de M. Mott de Brighton en 1812. Este instrumento parece que no ha tenido aceptación, quizá porque no llenaba del todo las condiciones de su nombre.

**SPICATTO:** Palabra italiana, la cual escrita en una parte de un trozo de música quiere decir que los sonidos se han de ejecutar secos y desligados. También se llama *Staccato*.

**SPONDAULA:** Nombre que dieron los antiguos griegos á un tañedor de flauta, ó de otro instrumento semejante, el cual tocaba al oído del sacerdote alguna sonata interin ofrecía los sacrificios, con el fin de no dejarle escuchar cosa alguna que pudiera distraerle.

**SPONDEASMO:** En la música antigua de los griegos era una alteración en el género armónico, esto es, cuando una cuerda se eleva accidentalmente tres sostenidos sobre su ordinario acorde, de suerte que el Spondeasmo era todo lo contrario del *echése*.

**STACCANDO:** Palabra italiana con la que se indica que se han de desligar las notas, de modo que de un sonido á otro pase un intervalo de tiempo muy pequeño. — Cuando *staccare* se refiere á la espresión, á fin de pintar el sobresalto ú otro sentimiento semejante, se escribe regularmente con pausas de medio suspiro, ó de un cuarto de suspiro. Cuando no es mas que adorno, como en las cuerdas agudas de algunas carreras, ó en la sinfonia, siendo las notas muy rápidas para admitir silencios entre ellos; ó en fin, cuando la pausa que se exige ha de ser muy poco ó casi insensible, se marca el *staccato* con puntos prolongados sobre las notas, como en el *picado*. Vide.

**STRETA Ó STRETO:** V. Estreta.

**SUBDOMINANTE:** Nombre que dió M. Rameau, y otros que le han seguido despues, á la cuarta nota de la escala, la cual se halla en el mismo intervalo de la tónica bajando que de la dominante subiendo. Esta denominación viene de la afinidad que dicho autor encuentra por inversión entre el modo menor de

la subdominante, y el modo mayor de la tónica. La multitud de nomenclaturas antiguas de los sonidos de la escala, y sus afinidades y deducciones no conducen á la sencillez del arte, y por lo mismo creemos que es conveniente desterrarlas, y á la subdominante llamarla simplemente cuarta, y así todo el mundo se entiende.

**SUBMEDIANTE:** En el lenguaje de los que llaman mediante á la tercera nota de la escala, la palabra submediante debe significar una nota mas baja que la tercera, esto es la segunda, pero hay otros que le dan otro significado que nada significa.

**SUBIR:** Es elevar la entonacion, tanto en la voz, como en los instrumentos; así es que pasar de *Do* á *Re* es subir un tono; ó tambien es pasar de los sonidos graves á los agudos en todos los casos análogos.

**SUPERDOMINANTE:** Nombre que algunos dan á la 6.<sup>a</sup> nota de la escala.

**SUPERFLUA:** Se ha llamado por mucho tiempo todo intervalo, que es un semitono mayor que el intervalo justo, de donde han sacado su denominacion. Así llamaron 2.<sup>a</sup> superflua, 5.<sup>a</sup> superflua á estos intervalos, que tenían un semitono mas que los justos. Con muy buen criterio se vá desterrando la palabra *superfluo*, y en su lugar se ha adoptado la voz *aumentado*, por el aumento que reciben los intervalos, cuando á los justos se les añade un semitono, puesto que una cosa superflua supone una cosa inútil, y los intervalos aumentados de ninguna manera son inútiles ni á la melodía ni á la armonía.

**SUPERTÓNICA:** Nombre antiguo que se daba á la 2.<sup>a</sup> nota de la escala.

**SUPLEMENTARIAS (líneas):** Son aquellas que se ponen en las notas que son mas altas ó mas bajas de las líneas es-

tremas del pentagrama. Llámense así, porque suplen á las que debería haber, con la advertencia de que tan solo las llevan la nota ó notas mas agudas ó mas graves de las cinco líneas del pentagrama. Llámense tambien rayas accidentales.

**SUPOSICION:** A esta palabra se le ha dado en música dos sentidos. El primero, cuando muchas notas suben ó bajan diatónicamente en una parte, sobre una misma nota en otra; entonces estas notas diatónicas no pueden ser todas armónicas, ni entrar en un mismo acorde todas á la vez: hay pues algunas de ellas que no se cuentan para nada, y á estas notas estrañas á la armonía son las que han llamado *notas por suposicion*, y otros con mas propiedad llaman en el dia *notas de uso ó de tránsito*.

El segundo sentido en que se emplea la palabra *suposicion* es, cuando el bajo continuo supone un nuevo sonido mas grave que el bajo fundamental, de lo que resulta, que los acordes llamados por *suposicion*, pasen siempre de la estension de una 8.<sup>a</sup> Las disonancias de estos acordes deben siempre hallarse preparadas por medio de sin copas, y resolverse descendiendo diatónicamente sobre un acorde, en el cual el mismo bajo supuesto puede servir de bajo fundamental ó de bajo continuo. De esto se infiere, que los acordes por suposicion, bien examinados, pueden ser mirados como puras suspensiones. Hay tres acordes por suposicion, y todos de séptima. El primero es cuando el sonido es una tercera mas baja que el sonido fundamental, que es el acorde de novena. Si el acorde de 9.<sup>a</sup> está formado por la 3.<sup>a</sup> añadida mas baja del acorde sensible en modo menor, entonces este acorde toma el nombre de 5.<sup>a</sup> aumentada. El se-

gundo es, cuando el sonido supuesto es una 5.<sup>a</sup> inferior al sonido fundamental, como en el acorde de 4.<sup>a</sup> ó de onena; si el acorde es sensible, y que se supone la tónica, toma el nombre de 7.<sup>a</sup> aumentada. El tercero es cuando el sonido supuesto está debajo de una 7.<sup>a</sup> diminuta, pues si es una 3.<sup>a</sup> inferior, ó que el sonido supuesto sea la 5.<sup>a</sup>, el acorde toma el nombre de 2.<sup>a</sup> menor y 3.<sup>a</sup> mayor, acorde que tiene poco uso en la armonía. Si el sonido añadido es una 5.<sup>a</sup> mas baja, ó una 3.<sup>a</sup> el acorde se llama de 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> aumentada, si es una 7.<sup>a</sup> mas baja, esto es la misma tónica, el acorde toma la denominacion de 6.<sup>a</sup> menor y 7.<sup>a</sup> aumentada. Ya se deja conocer que las inversiones en estos acordes, ó cuando el sonido supuesto se traslada á las partes altas han de producir necesariamente unos acordes duros é ingratos, y por lo mismo son poco usados. He puesto toda esta nomenclatura, con que se esplican algunos maestros, para la inteligencia de su doctrina, pero todo el mundo se convencerá, de que esta cáfila de nombres entorpecen los verdaderos progresos del arte, y que deberian desterrarse enteramente del diccionario musical substituyéndoles otros mas lacónicos.

En el lenguaje de la melodía se llama *suposicion* cuando una frase concluye al dar el compas, y en el mismo principia otra, que en este caso es inicial de una, y conclusion de la otra. Este compas se cuenta por dos para la regularidad del ritmo. En un duo cantado alternativamente por dos voces puede tener lugar la *suposicion*, cuando la frase de la primera parte acaba en el compás en que principia la segunda, cuyo compas debe ser considerado como compas final del ritmo de la primera, y el compás inicial del segundo

ritmo. Lo mismo sucede cuando una parte termina un *solo*, en que el compas final es principio del ritornelo que le sigue. En la *suposicion* el oído se halla sorprendido y engañado, tomando un compas por dos, y parece que cuando el compositor sabe colocarla en su propio lugar tiene algo de picante y espresivo. En la música para bailes, debiendo ser el ritmo riguroso, no puede tener lugar la *suposicion*.

**SUSPENSION:** Llámase en música todo acorde ó nota, sobre cuyo bajo se continúan ó sostienen uno ó mas sonidos del acorde anterior, antes de pasar á los que forman parte integrante de él. Fórmase por medio de una nota armónica que se encuentra en la parte débil del compas, cuyo sonido se prolonga hasta el tiempo fuerte del compás siguiente en un nuevo acorde, en el que dicha nota es estraña al que hace su resolucion en un tiempo débil, regularmente bajando. En el momento que en esta prolongacion, la nota de la forma pasa á ser disonante en el acorde siguiente, es lo que se llama *suspension*. La *suspension*, pues, como disonancia debe prepararse en el acorde anterior, y resolverse despues; esto es debe prepararse la nota que ha de suspenderse haciéndola armónica del acorde que esté en el tiempo débil del compas, hacer la *suspension* en el tiempo fuerte de él, y resolverse en el mismo compás ó en el siguiente, bajando la nota suspendida, y raras veces subiendo.

Para emplear la *suspension* son menester á lo menos dos acordes, uno para la preparacion, y otro para la *suspension* y resolucion: la *suspension* representa una nota real del acorde. Para que una *suspension* se repunte buena, es necesario que pueda supri-



mirse. sin que haga falta la nota en el acorde siguiente.

Puede darse á la *suspension* el valor de un compas entero, y entonces la resolusion se hace en el tiempo fuerte del compás siguiente. Tambien puede hacerse un seguido de suspensiones, y en este caso la nota suspendida puede servir de resolusion á la *suspension* que precede, y de preparacion á la que sigue.

La *suspension* puede colocarse en cualquiera de las partes de la armonia, y darle arbitrariamente mas ó menos valor que á la resolusion. Ella es de necesidad disonante, y para que produzca un efecto mas sensible es menester dar una nota armónica que haga con ella un intervalo de 2.<sup>o</sup> 7.<sup>o</sup> ó 9.<sup>o</sup>

La resolusion se hace casi siempre bajando diatónicamente, y raras veces subiendo, y en este caso solo se emplea en la parte superior, y en los acordes de tónica, cuarta y quinta, en que la nota suspendida es nota sensible ó séptima de la escala.

Las notas del acorde que pueden suspenderse son la fundamental, la tercera y la 5.<sup>a</sup>. La suspension de la nota fundamental no puede hacerse sino en los acordes de tres ó cuatro sonidos. La suspension de la 3.<sup>a</sup> puede hacerse en toda clase de acordes, y como la 3.<sup>a</sup> raras veces se duplica, se evitará tambien el duplicarla, ni aun á distancia de 8.<sup>a</sup> inferior cuando sea suspendida.

La suspension de la 5.<sup>a</sup> tambien se emplea en todos los acordes, pero nunca en el bajo, y pocas veces en las otras partes.

Por regla general toda nota que necesite preparacion no debe suspenderse.

Aun cuando puedan suspenderse todos los acordes, han de preferirse

los de tres sonidos, como son los acordes mayor y menor y el acorde diminuto, el de 7.<sup>o</sup> dominante y 7.<sup>a</sup> diminuta y todos cuantos reciben alteracion descendiendo, y del que tan solo se suspende ordinariamente la nota sensible: los otros acordes y el de 9.<sup>o</sup> con fundamental son suficientemente disonantes por sí mismos, y podrian producir un efecto intolerable.

Las suspensiones pueden ser tambien dobles, triples y cuádruplas: en todos estos casos se evita el poner la suspension en el bajo. Estas suspensiones son mas dificiles de manejar que las simples, porque para hacerlas se necesita una doble, triple ó cuádrupla preparacion, y tambien una doble triple ó cuádrupla resolusion. Tambien diré que estas suspensiones tienen menos agrado, y no se deja sentir el efecto de la suspension como en las sencillas.

A veces se hacen resolver estas suspensiones unas despues de otras. Si marchan por terceras, y son dobles, es menester resolver la superior antes que la inferior, y si marchan por 6.<sup>as</sup>, ha de resolverse la inferior antes que la superior. En las suspensiones triples ó cuádruplas es menester tener cuidado de no resolver la nota superior antes que la nota inferior que dobla á la octava.

Los antiguos no conocieron las suspensiones, y en su origen no tuvieron otro fin que producir un cierto gusto en el canto, y una idea vaga de introducir en la música algunas disonancias para evitar en algun modo la monotonia de los acordes consonantes. La música moderna se ha enriquecido de esta manera con un medio de hacer las consonancias mas picantes y los cantos mas graciosos.

Las suspensiones en el canto si-

guen las reglas de las suspensiones simples.


**SUSPIRO:** Lo mismo que aspiracion, pausa ó signo de silencio correspondiente á una corchea.

**SURBALIN:** V Burbelin.


**SUSTENIDO Y TAMBIEN SUSTENIDO:**

Era en la antigua música el mas pequeño intervalo. Zarlino dice que Filola Pitagórico dió el nombre de sostenido al *lima*, pero poco despues añade que el sostenido de Pitágoras es la diferencia del *lima* al *apotama*. En cuanto á Aristógenes, dividia el tono en dos, tres, ó cuatro partes iguales. De esta última division resultaba el sostenido enharmónico menor, ó el cuarto de tono; de la segunda el sostenido menor cromático, ó la tercera parte de un tono; y de la tercera el sostenido mayor que hacia un semitono justo.

El *sostenido* en la música moderna es un signo de elevacion de sonido, y la nota que lo lleva sube un semitono sobre su entonacion natural, sin que por esto mude de posicion y de nombre. Mas como la elevacion del sonido puede hacerse de tres maneras en los generos establecidos hay tambien tres sostenidos diferentes, á saber:

1.<sup>o</sup> El sostenido enharmónico menor, ó simple sostenido, que se nota por una cruz de San Andrés en esta forma . Segun todos nuestros músicos, que siguen la práctica de Aristógenes, eleva la nota un cuarto de tono, pero propiamente no es otra cosa que el exceso de un semitono mayor sobre el semitono menor. Así del *mi* natural al *fa* bemol hay un sostenido enharmónico, cuya razon es de 425 á 428.

2.<sup>o</sup> El sostenido cromático ó sostenido ordinario que se señala de esta

manera  eleva la nota un semitono menor. Este intervalo es igual al del bemol, esto es á la diferencia del semitono mayor al tono menor. De este modo para subir un tono desde el *mi* natural al *fa* es necesario poner un sostenido al *fa*: la razon de este sostenido es como de 24 á 25.

3.<sup>o</sup> El sostenido enharmónico mayor, ó triple se señala con dos sostenidos cromáticos y eleva segun los Aristoxénios, la nota cerca de tres cuartos de tono. Zarlino dice, que eleva la nota un semitono menor, lo que podria entenderse de nuestro semitono, pues que entonces este sostenido no se diferenciaria de nuestro sostenido cromático.

De estas tres clases de sostenidos, cuyos intervalos se practicaban en la música antigua, solo el cromático ha quedado en uso en la moderna, puesto que los sostenidos enharmónicos serian para nosotros de una insuperable dificultad, ademas de que el temperamento los ha hecho desaparecer.

Los sostenidos, lo mismo que los bemoles, se colocan siempre á la izquierda de la nota que debe llevarlos, y en los guarismos de la tablatura, delante ó despues de ellos.

De dos maneras se hace uso de los sostenidos, una accidental, que es cuando tan solo se coloca al lado de una nota para alterar su sonido momentáneamente, y otra fija que es cuando se coloca en la llave, y rige para todo aquella pieza de música, interin que algun becuadro no destruya su efecto. Los sostenidos colocados á la llave denotan el tono de la pieza, pero no los accidentales. La posicion de los sostenidos á la llave está sujeta á las reglas de la sucesion de los tetracordios de nuestra escala as-

cediente, partiendo de los dos tetracordios centrales, como se verá demostrado en la palabra *tetracordio*. Veráse allí que por cada nuevo sostenido que entra en la llave, sube la escala de quinta, y lo mismo la posición de los sostenidos; y de esta manera su posición, partiendo de la escala *do*, el primer sostenido colocado en *fa* nos conduce á la escala de *sol*, el segundo sostenido colocado en *do* 5.<sup>a</sup> de *fa* nos conduce á *re* 5.<sup>a</sup> de *sol*; el tercero colocado en *sol* 5.<sup>a</sup> de *do* nos conduce á *la* 5.<sup>a</sup> de *re* y así de los demás en esta forma:

*Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si.*

Como no hay mas que siete notas distintas en una escala no puede haber mas de siete sostenidos á la llave, pues que cada una de ellas es susceptible de recibir la alteración de un semitono subiendo.

## T.

**TABLA DE ARMONIA:** Se da este nombre á la plancha de madera muy delgada que cubre la caja de los instrumentos de cuerdas, sobre la cual se apoya el puentecillo tanto del piano como de los violines, violas y bajos. Esta plancha con la caja que cubre sirve para aumentar la sonoridad de dichos instrumentos.

**TABLADURA:** Esta palabra significaba en otro tiempo la totalidad de los signos de la música. Aun mucho tiempo despues de la invención de las notas que se usan en el día, algunos compositores Alemanes, para escribir la música á muchas voces é instrumentos, empleaban la *tablatura*, esto es, las mismas letras y sílabas con las cuales de-

signan aun en el día los tonos, colocando encima ciertos signos para indicar en que octava debía tomarse el tono para dar á conocer su especie. Esta manera de escribir con letras se llamó *tablatura alemana*, y cuando se escribía con notas se le daba el nombre de *tablatura italiana*.

Se designa con el mismo nombre de *tablatura* un mapa en el que se halla pintado un instrumento de viento de los que tienen agujeros para producir las diferentes entonaciones, como la flauta, clarinete, oboe etc. Desde cada agujero parte una raya horizontal hasta llegar á las diferentes posiciones de los dedos, en donde se representan los sonidos abiertos por medio de un cero vacío, y los tapados por medio del mismo cero cerrado. En los métodos de todos los sobredichos instrumentos se halla por lo regular al principio una *tablatura*.

En el día tambien entendemos por *tablatura* el bajo numerado con guarismos y otros signos encima de las notas, para que el que acompañe con el órgano, ó con el piano, pueda saber con que acorde ha de acompañar las notas del dicho bajo. Sabemos que las notas del bajo, unas veces pertenecen á la nota fundamental, y otras á una de las inversiones del acorde, y por consiguiente es indispensable que sobre estas notas se coloquen guarismos que demuestren la clase de sonidos que han de acompañar á las notas del bajo. De esta manera, si sobre una nota cualquiera se ponen los números siguientes en esta forma 5<sup>3</sup> diremos que aquella nota ha de acompañarse con la 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> de la nota del bajo, y si hay los números 6<sup>4</sup> habrá que acompañarla con la 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> y así en los demás casos análogos.

En cada época y en cada escuela

se han adoptado diferentes maneras de numerar el bajo, unas mas complicadas que otras. Solo el diccionario de Rousseau trae 424, número exorbitante, y que no puede retener la memoria mas feliz; dejando pues á parte tanta multitud de signos, como se han inventado, pues que cada maestro y cada nación los tiene adoptados de diferente manera, daremos á conocer el método de M. Colet, por si algun compositor quiere adoptarlo en beneficio de la claridad, y de la enseñanza del acompañamiento, á los que se dedican á este ramo importante de la música.

El espresado autor sienta el principio de que todos los acordes se forman de 3.<sup>a</sup> en 3.<sup>a</sup> subiendo sobre la nota fundamental. Bajo este principio se arregla la numeración, no indicando sino las dos notas extremas, á saber, una la que se encuentra en el bajo, y otra los guarismos que denotan las notas extremas del acompañamiento. Demostremoslo. Supongamos que en el bajo se encuentra un *Do* y encima de este *Do* un 5, este guarismo indicará la 5.<sup>a</sup> superior de la nota *Do*, y si este guarismo se escribe en la parte inferior del *Do* denotará la 5.<sup>a</sup> inferior de *Do*. En ambos casos, como hemos dicho que los acordes se forman por intervalos de 3.<sup>a</sup> en 3.<sup>a</sup>, resultará que *Do* representará el acorde perfecto *Do, Mi, Sol*, y *Do* representará el acorde *Fa, La, Do*, introduciendo entre las notas extremas la 3.<sup>a</sup>, que falta en el acorde: si esta 3.<sup>a</sup> fuese menor se señalará tambien con el accidente que le corresponda. Reasumamos esta doctrina.

1.<sup>o</sup> Los guarismos espresan la distancia que hay entre la nota del bajo y la que aquellos representan. 2.<sup>o</sup> Cuando los acordes se hallan en su estado directo se numeran con un cinco pues-

to encima de la nota del bajo. 3.<sup>o</sup> Mientras no se module no hay necesidad de representar con guarismos sino las dos notas extremas de los acordes. 4.<sup>o</sup> En el modo menor hay necesidad de numerar la tercera del 5.<sup>o</sup> grado, y de colocar al lado del guarismo, que la representa, el accidente que corresponda. 5.<sup>o</sup> El guarismo colocado debajo de la nota del bajo denota siempre el sonido fundamental del acorde, y el que está escrito encima indica la nota mas aguda del acorde. El de tres sonidos que no está invertido se puede usar sin numerar. Hé aquí pues la numeración en los acordes de tres, cuatro, y cinco sonidos.

Acorde de tres sonidos:  $\overset{5}{Do}$ —representa *do, mi, sol*:  $\overset{3}{Mi}$ : El mismo acorde:  $\overset{3}{Sol}$ —Es el mismo acorde.

Acorde de cuatro sonidos:  $\overset{5}{Sol}$ —representa *sol, si, re, fa*:  $\overset{5}{Si}$ :  $\overset{5}{Re}$ :  $\overset{7}{Fa}$ : todos el mismo acorde.

Acorde de cinco sonidos:  $\overset{9}{Sol}$ —representa *sol, si, re, fa, la*:  $\overset{7}{Si}$ :  $\overset{5}{Re}$ :  $\overset{2}{Fa}$ : todos el mismo acorde.

El acorde menor, y el diminuto se numeran de la misma manera. La 7.<sup>a</sup> dominante sin la nota fundamental se numera como el acorde diminuto, y la 9.<sup>a</sup> sin fundamental se numera como la séptima.

En la 7.<sup>a</sup> dominante en menor y la 9.<sup>a</sup> menor es preciso no descuidarse de poner el accidente que le constituye delante del guarismo que lo representa.

$\overset{7}{\#3}$  ta: v. gr.  $\overset{7}{\#3}$  *Mi*—*mi, sol* sostenido, *si, re*:  $\overset{9}{\#3}$  *Mi*—*mi, sol* sostenido, *si, re, fa* y lo mismo en todos los acordes alterados.

Este método de M. Colet acaso se encontrará insuficiente por algunos, pero no deja de ser muy simplificado, y sino llena todas las condiciones á lo menos es el que está al alcance de las mas cortas inteligencias que es una ventaja no despreciable.

**TACE:** Palabra latina que quiere decir *calla*. Úsase en la música para denotar, que la parte en que se halla escrita, ha de guardar silencio todo el tiempo que se halla señalado por dicha palabra latina. La pausa que produce la palabra *tace* es regularmente de muchos compases, y á veces de un trozo entero.

**TALENTO MUSICAL:** Es la disposicion ó aptitud que tiene una persona para este arte. Este talento en unos se demuestra de un modo, y en otros de otro. Hay talento para la composicion, y talento para la ejecucion; sentimiento intimo para el compás, y otro para la espresion. Hay mas marcada disposicion para la armonía, y en otros para la melodía, y para crear cantos hermosos y originales. El que reuna mas dotes de los sobre dichos es el que se le tendrá por músico completo.

**TÁMBULA:** Instrumento que usan los negros de la América, el cual les sirve para marcar el compás, y la cadencia en un baile, que usan llamado *caliula*. Dicho instrumento es una especie de tambor, cuyo sonido, aunque lúgubre se oye de bastante lejos.

**TAMBOR:** Instrumento de percusion, que sirve para marcar el compás en la marcha de los soldados, y para otros toques de la ordenanza militar. Se compone actualmente de una caja cilindrica de madera cuyos dos extremos están cubiertos de una piel tirante llamada parche. De estos se llama el uno parche *batidor*, y el otro *bordone-ro*, porque atraviesan este parche dos

bordones ó cuerdas de tripa, que le dan mayor sonoridad. Se toca encima del parche batidor por medio de dos palos llamados baquetas. Este instrumento se tiene por antiquísimo, y no es dable fijar la época de su invencion. Los Griegos le atribuyen á los Frigios, y los Romanos á los Sirios, pero es mas probable, que los Griegos, lo tomaran de los Asiáticos, y lo transmitieran á Italia por medio de las colonias. Los Griegos le dieron el nombre de *timpanon*, y los Romanos el de *timpanum*. Este instrumento, además de las músicas militares, lo hemos visto figurar en las orquestas de las óperas, y muchas veces inoportunamente.

**TAMBORINO:** Tambor de muy cortas dimensiones, que se toca con solo la mano derecha al cual generalmente acompaña una pequeña flauta, cuyos agujeros se tapan y destapan con los dedos de la mano izquierda. Esta palabra *tamborino* es tambien el nombre de un baile campestre que usan los pastores y gentes del campo al son del espresado tamborino y flauta, muy alegre y de un movimiento muy vivo.

**TAM-TAM:** Instrumento de percusion originario de la China, de una vibracion extraordinaria. Su forma es la de una pandereta de mayores dimensiones, su materia es una aligacion de cobre y estaño en razon de 70 partes del primero sobre unos 20 del segundo. Se toca con una especie de badajo cubierto de piel ó de otro cuerpo blando que produce un sonido fuerte y grave que dura mucho tiempo. Se ha hecho uso de este instrumento en algunas óperas y en escenas en que se ha querido inspirar terror y espanto.

**TAPADOS (sonidos):** Son los que se ejecutan con la trompa, introduciendo la mano derecha en el pabellon ó cam-

pana del instrumento, por cuyo medio se producen entonaciones, que sin este recurso no se obtendrian.

**TARANTELA:** Baile y canto napolitano de carácter alegre y melodioso y de un compas de 6-8 muy vivo.

**TASTO SOLO:** Esta espresion, que usan los italianos en los acompañamientos del órgano, quiere decir que cuando se halle escrita en uno ó mas compases de la pieza de música, han de tocarse únicamente las notas del bajo, pero no las que completan el acorde.

**TECLADO:** Es la reunion ó conjunto de todas las teclas que sirven para hacer resonar las cuerdas de un piano, ó producir sonidos en el órgano, las cuales representan todos los que contiene el instrumento, y pueden emplearse en la armonía. Hay dos maneras de construir los teclados; en unos las teclas que dan los sonidos diatónicos son blancas, y las que dan los semitonos son negras, y otros al contrario, los sonidos diatónicos tienen el teclado negro, y los semitonos blanco.

**TÉCNICO:** Esta palabra se aplica á las significaciones propias de las artes y de las ciencias. El lenguaje técnico de la música es la recopilacion de todas las voces empleadas en los diferentes ramos que abraza. Cuando los artistas y profesores han de hablar de su arte ó ciencia, por lo regular usan de vocablos y espresiones propias de la profesion, y á estas palabras ó espresiones se les llaman voces *técnicas* ó términos *técnicos*.

**TEMA:** Es un período melódico corto, que inicia por lo general una composicion musical. Esta palabra es mas propia cuando se habla de variaciones, que se propone hacer alguno sobre el contexto de dicho período: pues hablando de la fuga, aunque se puede decir *tema* á la frase inicial de ella, es mas

propio llamarle *motivo*, *intento*, ó *guia*; lo cual debe tenerse presente para hablar con mas propiedad el idioma técnico de la música.

**TEMPERAMENTO:** Entendemos por esta palabra las alteraciones que se hacen á ciertos intervalos en la escala diatónica. Otro autor lo define diciendo: que es un modo de modificar de tal manera los sonidos por medio de una lijera alteracion en la justa proporcion de los intervalos, que puedan emplearse las mismas cuerdas para formar diferentes sonidos sin displicencia del oido. Y luego añade, que en el piano y en el órgano y en todos los demás instrumentos de teclado, no hay ni puede haber intervalo perfectamente justo sino la octava.

La invencion del temperamento debida á nuestro español D. Bartolomé Ramos. Maestro de capilla de la ciudad de Salamanca, que vivió en el siglo quince, ha dado por resultado la simplificacion de la teoria de la música en Europa. Descubiertas las leyes del temperamento han desaparecido tantos cálculos acústicos, que solo servian antes para embrollar el estudio de la música, y sobrecargarla de dificultades, en detrimento de los adelantos en la práctica, que es el fin de la música, y no la averiguacion de la multitud de sonidos en que puede dividirse la 8.<sup>a</sup> Veamos ahora cuales son las leyes del temperamento, y en que se fundan, siguiendo la esplicacion que dá D. José Nonó en su obra de música.

Escójase en un piano una tecla que dé el sonido *Do*, y témplese sobre este *Do* su 5.<sup>a</sup> ascendiente *Sol*, que sea justa; sobre esto *Sol* témplese tambien justa su 5.<sup>a</sup> superior *Re*. Es evidente que este *Re* estará en la 8.<sup>a</sup> inmediata superior de la octava en que principiamos, y que este *Re* tendrá en

la escala otro *Re* que le corresponda en 8.<sup>a</sup> justa debajo del *Re*, y este *Re* estará á una 4.<sup>a</sup> del *Sol* de la primera octava. Témplese en seguida el *La* de la primera 8.<sup>a</sup> en 5.<sup>a</sup> justa del *Re* de la primera 8.<sup>a</sup>; luego el sonido *Mi* 5.<sup>a</sup> justa de este *La* y por consiguiente el *Mi* de la primera 8.<sup>a</sup> en la 4.<sup>a</sup> justa debajo de este mismo *La*. Concluida esta operacion se hallará que el último *Mi* no forma una 3.<sup>a</sup> mayor justa con el primer sonido *Do*; es decir que no es posible que *Mi* pueda formar al mismo tiempo la tercera mayor de *Do*, y la 5.<sup>a</sup> justa de *La*, ó lo que es lo mismo la 4.<sup>a</sup> justa de *La* bajando.

Aun hay mas: Si despues de haber templado sucesiva y alternadamente las cuerdas *Do*, *Sol*, *Re*, *La*, *Mi*, por 5.<sup>s</sup> y 4.<sup>s</sup> justas entre si se continua templando por 5.<sup>s</sup> y 4.<sup>s</sup> justas las cuerdas *Mi*, *Si*, *Fa*, *Do*, *Sol*, *Re*, *La*, *Mi*, *Si*, hallaremos que este *Si* no forma octava justa con el primer *Do*, y que resulta mas alto, sin embargo de que este *Si* no debia ser en el piano, diferente de la octava alta de *Do*, supuesto que estos *Si* y *Do* son uno mismo, y que la octava ó la escala tan solo consta de doce semitonos.

De aqui se sigue necesariamente: 4.<sup>o</sup> que es imposible que todas las 8.<sup>s</sup> sean justas, si lo son tambien las 5.<sup>s</sup>, particularmente en los instrumentos de teclas y de trastes, en los cuales no se conocen intervalos mas pequeños que el semitono: 2.<sup>o</sup> que por consiguiente será preciso alterar las 8.<sup>s</sup> si se templan justas las 5.<sup>s</sup>; pero como la semejanza que existe entre un sonido y su 8.<sup>a</sup> no permite la mas minima alteracion, se sigue que esta semejanza hace que la octava sirva de limites á los intervalos, y que todos los sonidos contenidos mas allá de la escala ordinaria no son mas que réplicas, ó lo que es lo

mismo repeticion de todo lo que ha precedido. Por esta razon si se alterara la octava, no podria haber un punto fijo en la melodía ni en la armonía. Es pues absolutamente necesario templar el último *Do* ó sea el *Si* á la octava justa del primero; de donde resulta que en la progresion de 5.<sup>s</sup>, ó lo que es lo mismo en la serie alternada de 5.<sup>s</sup> y 4.<sup>s</sup>, *Do*, *Sol*, *Re*, *La*, *Mi*, *Si*, *Fa*, *Do*, *Sol*, *Re*, *La*, *Mi*, *Si*, es necesario que todas las quintas, ó á lo menos algunas, sean alteradas. Supuesto, pues, que no hay razon para que se alteren unas con preferencia á otras, debemos alterarlas todas. Por este medio, hallándose la alteracion repartida igualmente en todas las quintas, será en cada una de ellas casi imperceptible; y así la 5.<sup>a</sup> que despues de la 8.<sup>a</sup> es la mas perfecta de todas las consonancias, y la que nos vemos en la necesidad de alterar, es preciso que se altere lo menos posible. Es verdad que las terceras serán un poco altas, pero siendo la tercera un intervalo menos consonante que la quinta, es necesario sacrificar la exactitud de esta á la de la quinta; porque cuanto mas consonante es un intervalo tanto mas desagrada al oído la alteracion. En la octava la mas minima alteracion la hace intolerable.

He aquí toda la teoria del temperamento, que reducida á la práctica en la afinacion de los instrumentos de teclado esplicaremos en la palabra *templar*. Antes de conocer el temperamento y de determinar sus leyes, existia ya en la práctica, supuesto que no podia templarse un clave, un piano ó un órgano sin el recurso del temperamento, pero estaba reservado, como hemos dicho, al español D. Bartolomé Ramos el determinar las causas y los efectos de él. Con su doctrina han desaparecido los calculos matemáticos, y las sutilezas de

la acústica para concretar la ciencia armónica al único juez de la eufonia ó bien sonancia, que es el oído, y este nos desembaraza tambien de tantos acordes duros como se introdujeron en la armonía, que los Maestros admitieron en el nombre sin poderlos usar jamás, por ser tan repugnantes á nuestro sentido musical. Concretada, pues, la ciencia armónica al temperamento y al oído, se acorta su estudio, se simplifican las combinaciones, y se entra en la verdadera senda musical, que es el deleite del oído y la emocion de nuestras sensaciones.

TEMPO (á): Se escribe esta palabra despues de un calderon, de un ad libitum, de un recitado, ó de otros signos que alteran el movimiento del compás, para significar que ha de volverse á tomar el tiempo primitivo. Las palabras *tempo di marcia*, *tempo di minueto*, *tempo di polaca*, que se encuentran en algunos trozos de música, indican un tiempo característico de la clase de tocatas que se espresan.

TEMPLAR, AFINAR Ó ACORDAR: Es aliojar ó tirar las cuerdas de un instrumento que las tenga, ó acortar ó alargar los tubos de los de viento, hasta que estén en unisono con otro sonido dado, y á esto se le llama *dar el tono* ó *tomar el tono*. El sonido que sirve de comparacion á los demas es generalmente el *La*, y en otras partes el *Do*, que se saca de unos instrumentos de acero llamados *coristas*. Determinado el primer sonido todos los demás se templan por aquel en los intervalos que se han establecido para cada instrumento del modo siguiente.

En el violin se templan las cuatro cuerdas de que se compone por 5.<sup>s</sup> principiando por *Sol* que es la mas baja, resultando en la disposicion siguiente: *Sol*, *Re*, *La*, *Mi*.

En la viola se templan tambien sus

cuatro cuerdas por 5.<sup>s</sup> principiando por *Do* que es la mas baja, resultando en la disposicion siguiente: *Do*, *Sol*, *Re*, *La*.

En el Violoncelo se templan igualmente sus cuatro cuerdas por 5.<sup>s</sup> principiando por *Do* que es la mas baja, y resulta *Do*, *Sol*, *Re*, *La*.

El Contrabajo llamado *Aleman*, que tiene cuatro cuerdas, se templa por 4.<sup>s</sup> principiando por *Mi* que es la mas baja, en la disposicion siguiente: *Mi*, *La*, *Re*, *Sol*. El Contrabajo llamado *Francés*, que se compone de tres cuerdas, se templa por 5.<sup>s</sup> principiando por *Sol* que es la mas baja, en el orden siguiente: *Sol*, *Re*, *La*. El Contrabajo llamado *Italiano*, que tambien se compone de tres cuerdas, se afina por 4.<sup>s</sup>, principiando por *La* que es la mas baja en esta forma: *La*, *Re*, *Sol*.

La Guitarra que generalmente tiene seis cuerdas, á las que se las llama órdenes, se templan por 4.<sup>s</sup> excepto la tercera y segunda que solo distan un intervalo de 3.<sup>a</sup> mayor, principiando por *Mi*, que es la mas baja en esta disposicion *Mi*, *La*, *Re*, *Sol*, *Si*, *Mi*.

Estos son los principales instrumentos de cuerda cuyo temple importa conocer. Ahora hablaremos de la afinacion del Fuerte-piano que es la mas difícil. Los afinadores de profesion de este instrumento siguen cada uno su método particular, pero el Maestro Asioli en su método de Piano propone el siguiente como el mejor, y mas conforme con las leyes el temperamento.

Para esto divide el método en cuatro partes con tres quintas interpuestas entre ellas. La primera parte principia en el *Do* del segundo espacio de la llave de bajo, y divide la octava en tres terceras mayores un poquito altas, de forma que el sonido mas alto de la última 3.<sup>a</sup> se encuentra en 8.<sup>a</sup> justa con

el primer *Do*, del modo siguiente: *Do, Mi—Mi, Sol—Sol* ó *Lab Do*, probando despues si este último *Do* está en 8.<sup>a</sup> con el primero. Hecho esto se tomará el *Lab*, y sobre este sonido se templará *Re b*, quinta baja de manera que quede insensiblemente mas baja.

Con este *Re b* se dá principio á la segunda parte, la cual se dividirá tambien en tres terceras mayores un poquito altas como en la primera: v gr. *Re b, Fa—Fa, La—La* ó *Si b b, Re b*, probando despues si este último *Re b* está en 8.<sup>a</sup> justa con el primero. Hecho esto se tomará el *La* natural, y se templará la 5.<sup>a</sup> baja *Re* de manera que esta 5.<sup>a</sup> quede insensiblemente baja.

Con dicho *Re* natural se dará principio á la tercera parte. En esta, como en las dos anteriores se harán las tres terceras mayores un poquito altas en esta forma: *Re, Fa—Fa, La—La* ó *Si b, Re*, probando si este último *Re* está en 8.<sup>a</sup> justa con el primero. Hecho esto con el *Si b* se templará el *mi b* su 5.<sup>a</sup> baja, de forma que el *Mi b* quede un poquito bajo.

Finalmente con este *Mi b* se dará principio á la última parte. Tambien en esta se tomarán las tres terceras mayores algo altas, á saber: *Mi b, Sol—Sol, Si—Si* ó *Do b, Mi b*; probando luego si este último *Mi b* está en octava justa del primero.

Ejecutado esto con la posible exactitud no queda ya mas que hacer que templar las octavas, saliendo del *Mi* tercer espacio de la llave de bajo con su octava superior para subir, y del *Si* encima de la última raya con la octava inferior para bajar. De esta afinacion resulta que las 4.<sup>as</sup> han de ser un tanto aumentadas, las 5.<sup>as</sup> un poco disminuidas, y las 3.<sup>as</sup> algo du-

ras. Solo con este sacrificio, que exige el temperamento, se podrá templar el piano y el órgano, sacrificio con el cual desaparece su aparente desafinacion, por el complejo de los sonidos.

TENOR: Cierta timbre de la voz humana, y la segunda en el orden de ellas, contando desde la grave hasta la aguda. Esta voz es peculiar de los hombres, y la mas agradable, flexible, y apta para ejecutar todos los primores del canto, y la mas importante ó imponente que puede oirse. El tenor tiene dos modificaciones en la estension de la voz, una, cuando tiene la facultad para alcanzar hasta unos sonidos mas agudos que el tenor comun, al que llamaremos *tenor acontralado*, y otra cuando puede alcanzar á sonidos mas bajos, y al que llamaremos *baritono*, y otros dan el nombre de *concordante*. La estension de la voz del tenor comun es, desde el *Do* bajo la primera raya en la llave de *Sol*, hasta el *Do* encima del pentagrama, que comprende dos octavas. Los sonidos desde el *Sol* á *Do* agudos se llaman voz de *cabeza*, y los restantes, voz de *pecho*. Los mejores sonidos son desde el *Sol* á su octava, y en los que generalmente ha de girar la voz.

TENUTO: Escrita esta palabra en un trozo de música quiere decir que se han de sostener las notas por un cierto tiempo.

TEORBE: V. *Tiorba*.

TEORIA: El que quiera ser músico completo ha de estudiar la teoría del arte, pues sin ella la práctica camina á tientas. Pululan los músicos prácticos en todas partes, pero solo para tocar lo que encuentran escrito, sin cuidarse del colorido, de la expresion, y de la estética. Pocos,

poquisimos de estos profesan la música por amor al arte, y en no habiendo el interés de por medio, no quieren tocar una nota; tan solo se encuentra este amor en algunos aficionados, que sin ser músicos de profesion, pueden rivalizar con los profesores de mas nota, y sobre todo por que conociendo la teoría de la música son capaces de juzgar de ella con acierto, y sienten lo que oyen ó tocan. Se han visto academias de aficionados, que se reúnen para tocar piezas escogidas, solo por amor al arte; pero una reunion de profesores para el mismo objeto, jamas.

TERCERA: Es un intervalo musical consonante. Llamase tercera porque para llegar á ella desde un sonido dado hay que recorrer tres grados de la escala diatónica, por ejemplo en la 3.<sup>a</sup> *Do, Mi* se han de nombrar tres notas, á saber *Do, Re, Mi*. A este intervalo se le ha llamado siempre consonancia *imperfecta*, porque, sin dejar de ser consonante, puede ser alterada con un semitono, ó ser mayor ó menor; pero esta calificacion la consideramos impropia, por que la tercera nunca es imperfecta, pues nada le falta para ser eufónica por sus dos caracteres de tónica y módica. Dad todos los acordes posibles en 4.<sup>as</sup> 5.<sup>as</sup> y octavas, siempre estaremos inciertos de tono y modo, hasta que se introduzca la *tercera*, que entonces nos determinará al momento uno y otro. Por esta razon creemos que deberia desterrarse del lenguaje musical la calificacion de *imperfectas* á las consonancias de 3.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> y en su lugar llamarlas consonancias *alterables*. Poco á poco se ha de ir reformando el idioma musical, y darle mas exactitud y precision: harto sobrecargado se halla todavia de sinónimos.

La tercera se distingue en *mayor* y *menor*. La 3.<sup>a</sup> mayor se compone de dos tonos, como *Do, Mi*; y la menor de un tono y un semitono como, *Do, Mi b* ó *Re, Fa* etc. Hay otra clase de tercera llamada *diminuta* por que tan solo se compone de dos semitonos, pero esta tercera, aunque ortograficamente lo es, como *Do # Mi b* en rigor los sonidos no forman mas que una segunda, y es tan disonante en el concepto de *diminuta*, que se halla proscribita de la buena melodía y armonía, encargando los maestros, que siempre que se presente en un acorde, se prefiera el uso de la 6.<sup>a</sup> aumentada que resulta de su inversion.

TERCETO: Pieza de música vocal á tres voces con acompañamiento, ó sin él. Si la pieza es tan solo de tres instrumentos entonces se llama *Trio*, una y otra palabra de origen italiano.

TERNARIO: Se aplica esta palabra á la calificacion del compás de tres tiempos ó tres movimientos de la mano.

TERPODIUM: Instrumento de la clase del clavicilindro, inventado en 1817 por Juan David Buschman en el Ducado de Gotha.

TETRACOMO: Ateneo dice, que era una música de danza que se tocaba con la flauta, y por lo que asegura Polux la tal danza era militar consagrada á Hércules, y por lo mismo debe suponerse, que la sonata de la flauta debia ser viva é impetuosa.

TETRACORDIO ó TETRACORDO: Nombre griego compuesto de las palabras *tetra* cuatro, y de *chordon* cuerda. En la música antigua era un orden ó sistema particular de los sonidos, que resultaba de cuatro cuerdas ordenadas de diferente manera, segun el género y la especie. Nicómaco, segun trae Boecio, dice que la música en su primitiva sencillez no tenia sino cuatro sonidos, cu-

yos extremos daban entre sí el diapason, mientras que las dos cuerdas del medio, distantes un tono una de otra, daban cada una la 4.<sup>a</sup> con la extrema mas inmediata, y la 5.<sup>a</sup> en la que estaba mas lejos. A este le llama el tetracordio de Mercurio, nombre del que se supone ser el inventor. Y añade Boecio, que despues que otros autores distintos fueron aumentando tres cuerdas, Licaon de Samos añadió la octava, que colocó entre la Trita y la Paramese, que antes no eran sino la misma cuerda, con lo cual quedó completo el octacordio, compuesto de dos tetracordios disyuntos, en vez de que en el eptacordio eran conjuntos.

No es esto, dicen otros autores, lo que escribió Nicómaco; al contrario dicen, que habiendo observado Pitágoras, que aunque el sonido medio de dos tetracordios conjuntos diera la 4.<sup>a</sup> con cada uno de los extremos, comparados estos entre sí eran disonantes, y por lo mismo introdujo entre los dos tetracordios una octava cuerda, que dividiéndolos por el intervalo de un tono, substituyó el diapason ó la octava á la 7.<sup>a</sup> entre sus extremos, y produjo una nueva consonancia entre cada una de las cuerdas del medio y la extrema opuesta.

Si ha de creerse á Boecio, y á otros escritores antiguos, no podian darse limites fijos á la estension del tetracordio, pero es menester pararse en lo que dice Bacchio, el cual define el tetracordio,

un sistema de sonidos, cuyas cuerdas extremas daban la cuarta. En efecto este intervalo de cuarta es esencial al tetracordio, y por esta razon los sonidos extremos que formaban este intervalo se denominaron inmutables ó fijos, y los del medio móviles, porque podian templarse de diferentes maneras. Por el contrario, el número de cuatro cuerdas, de donde tomó el nombre el tetracordio, fué tan poco esencial, que en la música antigua se ven tetracordios que solo tenian tres, y de esta clase fueron los llamados enarmónicos, y tal fué segun Meibonio, el segundo tetracordio del sistema antiguo, antes que se añadiera á él una nueva cuerda.

Los tetracordios no fueron por mucho tiempo tan solamente dos, pues se añadieron el tercero y cuarto, á cuyo número permaneció fijo el sistema de los griegos. Todos estos tetracordios eran conjuntos, esto es, que la última cuerda del primero servia de primera cuerda al segundo, y así á los demas, á escepcion de uno solo hácia el agudo ó hácia lo grave del tercer tetracordio, en donde habia disyuncion, esto es intervalo de un tono entre la cuerda mas alta del tetracordio inferior y la mas baja del tetracordio superior; y como esta disyuncion del tercer tetracordio se hacia, unas veces con el segundo y otras con el cuarto fué esta la razon de dar á este tercer tetracordio un nombre particular para cada uno de estos dos casos.

Hé aqui la Tabla de los nombres de los Tetracordios y de sus cuerdas comenzando por los sonidos mas graves.

	Proslambanómenos.....	Cuerda añadida al sistema.	
1. <sup>o</sup> Tetracordio Hipaton.	{ Hipate-hipaton..... Perhipate-hipaton... Lichanos hipaton..... Hipate meson.....	Tetracordio de los principales.	
2. <sup>o</sup> id. Meson.	{ Perhipate meson..... Lichanos meson..... Mese.....	Tetracordio de los medios. Mese.....	
3. <sup>o</sup> Diezeugmenon.	{ Paramese..... Trite diezeugmenon... Paranete diezeugmenon	Trite synem menon Paranete synem menon Nete synem menon	Tetracordio de los conjuntos, cuando la 1. <sup>a</sup> cuerda principiaba á la mese, y la ora común con el 2. <sup>o</sup> Tetracordio al que estaba unido.
4. <sup>o</sup> hiperboleon	{ Nete diezeugmenon... Trite hiperboleon.... Paranete hiperboleon.. Nete hiperboleon.....	Tetracordio de los agudos.	

Podríamos coninuar mas noticias sobre el tetracordio de los griegos; pero lo dicho hasta aqui nos parece muy suficiente para tener una noticia é idea general de su sistema musical, y formar concepto de su manera de explicar la música. Los que quieran saber mas podrán recurrir á los autores antiguos que han hablado de ella con mayor estension, á saber Marco Meibonio, Aristóxenes, Euclides, Nicomaco, Alipio, Aristides, Quintiliano y otros muchos.

Vamos ahora á hablar de las propiedades de los dos tetracordios en que se divide nuestra moderna escala, las cuales nos conducirán á un descubrimiento particular sobre el asiento de los sostenidos y bemoles en las diferentes escalas.

La octava en nuestro sistema musical se compone de dos tetracordios ó series iguales de cuatro sonidos cada una, cuyos intervalos guardan igual colocacion á saber:



Estos dos tet racordios forman juntos la escala de Do.

Si se escriben por arriba ó por abajo otros tetracordios, principiando por cualquiera de las notas ó series de notas, se verá que el primer tetracordio de *Do*, es segundo tetracordio del tono de *Fa*, y que el segundo tetracordio de este tono de *Do*, es primer tetracordio del tono de *Sol*. Y nótese, que cada uno de los tetracordios que vayamos añadiendo hácia arriba de la escala primitiva trae un sostenido, que no había en ella; y cada uno de los tetracordios que vayamos añadiendo hácia abajo, trae consigo un bemol que no había en ella. Veamos como:

### Escala de *Dó*.

1. <sup>er</sup> TETRACORDIO		2. <sup>o</sup> TETRACORDIO.	
Fa, Sol, La, Si $\flat$	Do, Re, Mi, Fa,	Sol, La, Si, Do,	Re, Mi, Fa $\sharp$ , Sol.
⋮	⋮	⋮	⋮
⋮	⋮	⋮	⋮
⋮	⋮	⋮	⋮
⋮	⋮	⋮	⋮
⋮	⋮	⋮	⋮
1. <sup>er</sup> Tetracordio.	2. <sup>o</sup> Tetracordio.	1. <sup>er</sup> Tetracordio.	2. <sup>o</sup> Tetracordio.
Escala de <i>Fa</i> .		Escala de <i>Sol</i> .	

Este ejemplo continuado hácia abajo nos dará la serie de bemoles que entran en los tonos, pues que el primer tetracordio de *Fa* sería el 2.<sup>o</sup> de *Si $\flat$* ; el primer tetracordio de *Si $\flat$*  sería el 2.<sup>o</sup> de *Mi $\flat$* , y así de los demas continuando hácia abajo. Si hacemos la misma operacion hácia arriba encontraremos, que el 2.<sup>o</sup> tetracordio de *Sol* es el primero del tono de *Re*, y el 2.<sup>o</sup> tetracordio de *Re* es el primero de *La* y así de los demas, subiendo los tonos por 5.<sup>as</sup> en los de sostenidos y bajando en los de bemoles.

En el referido ejemplo se demuestra que las dos escalas por abajo y por arriba de la central de *Do* son la de *Fa* y la de *Sol*, y de la afinidad de estas tres escalas nace el agrado que causa al oído la modulacion que procede por ellas, y el origen de la antigua regla de hacer siempre la primera modulacion en *Sol*, y la segunda en *Fa*. Demuestra tambien

que la analogia que tienen los tonos entre sí, no proviene de la mayor proximidad de sus tónicas, sino del menor número de alteraciones, que hacen el uno en la escala del otro: así es que los tonos de *Do $\flat$*  y de *Do $\sharp$*  son los menos análogos al de *Do* natural, porque alteran con bemol el primero, y con sostenido el segundo todas las notas del tono de *Do* que todas son naturales.

**TETRADIAPASON**: Nombre que dieron los griegos á la cuádruple octava que tambien llamaron veintinovenaria. Como su sistema musical no llegaba á tanta estension solo conocian este intervalo de nombre.

**TETRATONON**: Denominacion griega del intervalo de cuatro tonos que llamamos en el día quinta aumentada, y en otro tiempo superflua.

**TESSITURA**: Nombre italiano, que significa los limites ó estension que tienen las voces.

**TIEMPO**: Entendemos por tiempo en lenguaje musical la duracion de los sonidos con relacion al compás, ó á la fraccion del mismo compás en partes de él: y así decimos compás de dos tiempos, de tres y de cuatro tiempos.

Una sucesion de sonidos, por mas bien dirigida que esté en su marcha, en sus grados de lo grave al agudo, y vice versa, no produce por decirlo así sino unos efectos indeterminados. Lo que dá el verdadero carácter á la música, y su mas fuerte energia, es la duracion relativa y proporcional de los referidos sonidos. El tiempo es el alma de la música; los trozos que se tocan con un aire lento, nos entristecen al paso que otros alegres, vivos y bien cadenciados nos escitan á la alegría, hablando todo esto en general. Quitese el compás, destrúyese la proporcion de los tiempos, y la música carecerá enteramente de fuerza y de encanto, y será incapáz de interesar y agradar. El tiempo por el contrario saca la fuerza y la gracia de sí mismo, no depende mas que de él solo, y puede subsistir sin sonidos apreciables. El tambor nos presenta un ejemplo, lo mismo que cualquier otro cuerpo sonoro, de los cuales se sacan melodias inarticuladas, por decirlo así, con sola la cadencia y el tiempo.

El tiempo se considera en la música, ó con relacion al movimiento en general de una pieza de música, y en este sentido se dice que es lento ó vivo, ó con relacion á las partes alicuotas de cada compás, partes que se marcan con el movimiento de la mano, del pié, ó de las máquinas que los suplen, como el cronómetro ó metrónomo, que es lo que mas particularmente se llama tiempo, ó del valor propio de cada nota.

Nuestros músicos antiguos no conocian mas que dos especies de compás,

uno de tres tiempos, que llamaron perfecto, y otro de dos tiempos que calificaban de imperfecto; y dieron el nombre de tiempos, modos ó prolaciones á los signos que añadian á la llave, para determinar uno ú otro de estos compases. Estos signos no servian tan solo para este uso, como en el día, sino que fijaban tambien el valor relativo de las notas, como ha podido verse en las palabras *Modo* y *Prolacion*, con respecto á la máxima, á la longa y á la semibreve. Con respecto á la breve, el modo de dividirla era lo que llamaban mas precisamente tiempo, y este tiempo era perfecto ó imperfecto. Nosotros hemos conservado el compás triple y doble de los antiguos, pero por una extravagancia estraña, de los dos modos de dividir las notas, no hemos conservado sino el subdoble; aun cuando no tenemos menos necesidad del otro; de suerte que para dividir un compás ó un tiempo en tres partes iguales nos faltan signos, y apenas sabemos como hacerlo, sino recurrimos á los guarismos y á otros expedientes, que demuestran la insuficiencia de los signos. A las músicas antiguas hemos añadido una combinacion de tiempos, que es el compás de cuatro; pero como este puede reducirse á dos compases de dos tiempos, puede decirse, que tan solo tenemos absolutamente dos tiempos y tres tiempos por partes alicuotas de todos nuestros diferentes compases. Hay tantos diferentes valores de tiempos como especies de compases y de modificaciones del movimiento; pero, determinado ya el compás y el movimiento, todos los demas compases deben ser en un todo iguales entre sí. Para hacer sensible esta igualdad, se baja la mano á cada compás, y se marcan los tiempos de él por diferentes movimien-

tos de la mano, y por estos movimientos se regulan exactamente los diferentes valores de las notas, según el carácter del compás.

De los diferentes tiempos de un compás los hay que son más marcados y sensibles que otros, aun cuando sus valores sean iguales. El tiempo más sensible se llama *fuerte*, y el que lo es menos se llama *débil*. El tiempo más fuerte es aquel en que se baja la mano ó se pega en todos los compases, el segundo tiempo siempre es débil, el tercero es menos débil en el compás de cuatro tiempos, pero no tan fuerte como el primero; y en el compás de tres tiempos fuera del primer tiempo los demás se consideran débiles, aunque el tercero lo es poco menos que el segundo. Si se subdividiera cada tiempo en dos partes iguales, que también pueden llamarse tiempos ó semi-tiempos, será fuerte la primera mitad, y débil la segunda, y no hay parte alguna de un tiempo que no pueda subdividirse de la misma manera. Toda nota, que principia en un tiempo débil y concluye en un tiempo fuerte, esta á contratiempo, y porque choca y hace cojear el compás se la llama *sincopa* V. Estas observaciones son necesarias para manejar bien las disonancias, pues que toda disonancia bien preparada debe principiar á serlo en el tiempo débil, y caer en tiempo fuerte, escepto en las cadencias evitadas en que esta regla, aunque aplicable á la primera disonancia, no lo es igualmente á las demás.

TIBIAS: V. Flautas.

TIBICINOS: Nombre que dieron los Romanos á los tañedores de flautas, los cuales formaban una especie de cuerpo ó colegio. Tenían el derecho de ir á tocar en los festines y banquetes, y sahan á la plaza á donde iban á

buscarles los que querían alquilarlos.

TIMBALAS: Es un instrumento de percusión bastante ruidoso, que se toca con dos palillos como el tambor. Se distingue de los demás de su género en que puede templarse ó variar sus entonaciones. Consisten las timbalas en dos cuencas ó vacías de cobre, cubiertas de una piel tendida en cada una por medio de un aro de hierro que tiene tornillos, y sirven para poner más ó menos tirante la piel, según la entonación que se las quiera dar. Cada uno de los dos timbales produce un sonido diferente, que por lo regular son la tónica de la pieza y su quinta. Se escribe siempre con la llave de *Fa* en cuarta raya. Al principio se indica el tono en que deben tocar, poniendo los sostenidos y bemoles, y se afina un timbal con el tono en que se halla la pieza, y sobre esta se arregla la otra en quinta, unas veces más alta y otras veces más baja, según venga mejor. Aunque para algunos oídos no es fácil percibir la entonación de las timbalas, no obstante un oído bien ejercitado conoce perfectamente la afinación de este instrumento.

TIMBRE: Entendemos por esta palabra una cualidad del sonido peculiar de cada voz ó de cada instrumento. Una misma calidad de voz ó sea un tiple, un tenor ó un bajo puede ser más dulce ó brillante que otra, ó tener mejor timbre, y una misma especie de instrumento puede también tener mejor timbre, esto es una sonoridad más agradable que otro. El timbre de la voz reside en la naturaleza ó en la conformación de la laringe, y por lo mismo nadie es dueño de reformarlo por medio del estudio, lo mismo que el que tiene mala voz no es dueño de tenerla buena.

TIMPANI: Voz italiana, lo mismo que *Timbales*.

TIMPANON: Instrumento antiguo de música montado con cuerdas de latón que se tocaba con unos palillos en forma de plectros. En su forma se diferencia poco del Salterio.

TIORBA: Instrumento de cuerdas semejante al Laud, inventado según se dice por un músico italiano llamado Bardella á principios del siglo XVI. Tenía dos mangos unidos paralelamente, pero desiguales en longitud, el primero de los cuales, esto es el más corto, tenía un número de cuerdas igual al Laud, y el más largo sostenía ocho cuerdas para los bajos, las cuales no se pisaban nunca con los dedos. Este instrumento estuvo muy en boga hasta el siglo XVIII, pero ya hace un siglo que no se construyen. Llamóse también *Teorbe*.

1. <sup>a</sup> melodía—Tiple.....	4	8. <sup>a</sup> .....	1	8. <sup>a</sup> .....	7	.....	4	8. <sup>a</sup> .....
2. <sup>a</sup> melodía—Contralto.....	5	.....	6	.....	5	.....	5	.....
3. <sup>a</sup> melodía—Tenor.....	3	.....	4	.....	4	.....	3	.....
4. <sup>a</sup> melodía—Bajo.....	4	.....	4	.....	2	.....	4	.....
Bajo tipo-métrico.....	4	.....	4	.....	5	.....	4	.....

Los números indican el lugar que ocupan las notas en cada escala. La primera postura ó grupo en la escala de *Do* representa esta serie *Do, Mi, Sol, Do*, octava del primero; la segunda postura representa esta serie *Do, Fa, La, Do*, octava del primero; la tercera postura representa esta serie *Re, Fa, Sol, Si*; y la cuarta postura es lo mismo que la primera, y así en los demás tonos, sea cual fuere la nota que se tome por tónica ó número primero.

Aquella fórmula, dice el mismo autor, enseña y demuestra que la marcha invariable, ó la mejor con que cada melodía se dirige á un nuevo acor-

TIPLE: Se llama la más aguda de las voces humanas por su timbre. Es la misma que los italianos dan el nombre de *Soprano* V. Se dá también el nombre de Tiple á un instrumento semejante á una guitarra de más cortas dimensiones, y que por lo mismo produce un sonido más agudo.

TIPOMETRO MELO-ARMÓNICO: Nombre que dá el Sr. Virues en su *Geneufonía* á una fórmula armónica ú operación inalterable para el movimiento musical llamado canto, sea simple ó melódico, sea múltiple ó armónico. Esta fórmula, compuesta de los siete sonidos de la escala y de la octava alta del primero, la considera dicho autor como fórmula universal para todos los tonos de ambos modos, haciendo la distribución del modo siguiente.

de en toda la serie ó duración de una frase, haciendo ver, que si para ello dá á veces mayor salto, que el que señala el tipómetro, es porque va á cambiar de lugar con otra de las melodías, y á adoptar su marcha para lo sucesivo; por manera que si el tiple toma la nota 5.<sup>a</sup> en lugar de la nota 4.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup> no hace otra cosa que tomar el carácter y marcha del contralto, elevándolo ó no á la 8.<sup>a</sup>, siguiendo esta marcha todo el tiempo que quiera tardar en volver á tomar su propia melodía que es el extremo agudo de la escala. De la misma manera la melodía del bajo, que se cree vulgarmente que es



siempre la mas baja, se halla muchas veces trasladada á otra de las voces tipométricas, la cual trueca con el bajo, ó parte grave su propia melodía, y esta se vuelve entonces bajo melódico con el carácter de tenor, de contralto ó de tiple. A esto queda reducida, añade, toda la inmensa mole de la doctrina antigua de las inversiones de los acordes, de su nomenclatura, y de las reglas individuales de la nota exclusiva sobre que se debe fundar cada uno.

**TIPOTONO:** Nombre de un nuevo diapason ó corista inventado por M. Pinsonnat de Amiens, que consiste en una pequeña chapa de nacar con una abertura oblicua, sobre la cual se halla una pequeña lámina metálica. Esta chapa se pone entre los dientes, haciendo que el lado de la lámina vaya á la parte interior de la boca. El menor soplo basta para producir un *La* parecido al que produce un Oboe. Puesto así el *tipotono* dá el sonido *La* tantas veces como se quiera hasta que se encuentre el unisono perfecto del instrumento que se aline.

**TIRANA:** Cancion española muy graciosa, que se usaba en otro tiempo, la cual tenia un movimiento moderado, y semicopado en compás ternario.

**THESIS:** Palabra griega que corresponde á lo que nosotros decimos bajar la mano ó el dar en el compás. Es lo contrario de la palabra *Arsis* que significa levantar la mano.

**TOCAR:** Verbo que espresa el acto de sacar de los instrumentos los sonidos propios de cada uno, y ejecutar con ellos toda la música escrita, segun las reglas y método peculiar de cada uno. Tambien se llama tañer.

**TOCATA:** Lo mismo que *Sonata*. V.

**TONADILLA:** Es una corta pieza de música dramática inventada en España

hácia el siglo XVII. Estas piezas eran una mezcla de canto y declamacion cuyos argumentos generalmente versaban sobre asuntos jocosos; han estado muy en voga en otro tiempo, en nuestros teatros, y la aficion á ellas fué en onces muy grande. Estas composiciones nunca pasarán de ser unas canciones mas ó menos graciosas alternadas con declamacion formando un corto argumento. Sus formas tuvieron poca variedad, y así es que cuando la música dramática, verdadera ó digamos las óperas italianas se introdujeron en la escena española, fueron abandonándose las tonadillas, y solo ha sobrevivido la tonadilla del Presidario que de vez en cuando hemos visto representar por su melodiosa música y su gracioso aunque chocarrero argumento. A las Tonadillas se sucedieron las Zarzuelas que aunque en el fondo no fueron mas que una especie de tonadillas por lo que tenian de canto y declamacion, tuvieron un argumento mas desarrollado, y entraban en ellas mayor número de personajes. V. *Zarzuela*.

**TONALIDAD:** Se dice en música de la propiedad característica de un tono, y tambien de la cualidad de una pieza escrita en un tono bien determinado.

La nota sensible y el acorde perfecto determinan la tonalidad de ella. Tambien se llaman tonalidades las diferentes maneras de combinar los sonidos musicales y formar un sistema de música. El sistema musical de los Griegos, el canto llano, la música moderna, son otros tantos ejemplos de estas combinaciones.

**TONARION ó TONARIUM:** Nombre de un flauta que daba el tono á los oradores.

**TÓNICA:** Se llama la primera no-

ta de cada escala tanto en las mayores como en las menores, é igualmente á toda nota fundamental de los acordes. La tónica determina la escala, pero no el modo, y hasta que se deja sentir la tercera, el modo no está decidido. El acorde *Do, Mi, Sol*, es mayor porque lo es en su tercera, y *Do, Mi<sup>b</sup>, Sol*, es menor porque lo es su tercera, y sin embargo ambos tienen una misma tónica, y de aqui se deduce que la tónica no determina el modo.

Todas las notas de la escala pueden ser tónicas, tanto si son naturales como

si son accidentadas, por consiguiente, siendo siete las notas naturales de la escala, las cuales pueden subir un semitono por medio de un sostenido, y siete las que pueden bajar un semitono por medio de un bemol resultarán 24 escalas con 24 tónicas en el modo mayor, y si á estas añadimos 24 escalas en el modo menor resultarán 42 escalas, y otras tantas tónicas ó notas fundamentales, que son las de que se compone todo el sistema de la música moderna, todo lo cual se demuestra claramente en la Tabla siguiente :

TON — 419 — TON

**TABLA de los 21 sonidos tónicos de la música en las 42 escalas.**

ESCALAS.		1. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup>	5. <sup>a</sup>	5. <sup>a</sup>	4. <sup>a</sup>	5.	6. <sup>a</sup>	6. <sup>a</sup>	7.
				MENOR.	MAYOR			MENOR	MAYOR	
DO	b	1 Dob	2 Reb	3 Mi bb	3 Mi b	4 Fa b	5 Sol b	6 La bb	6 La b	7 Si b
	n	1 Don	2 Ren	3 Mi b	3 Mi n	4 Fa n	5 Sol n	6 La b	6 La n	7 Si n
	s	1 Dos	2 Res	3 Mi n	3 Mi s	4 Fa s	5 Sol s	6 La n	6 La s	7 Si s
RE	b	Re b	Mi b	Fa b	Fa n	Sol b	La b	Si bb	Si b	Do n
	n	Re n	Min	Fa n	Fa s	Sol n	La n	Si b	Si n	Do s
	s	Res	Mi s	Fa s	Fa ss	Sol s	La s	Si n	Si s	Do ss
MI	b	Mi b	Fa n	Sol b	Sol b	La b	Si b	Do b	Do n	Re n
	n	Mi n	Fa s	Sol n	Sol n	La n	Si n	Do n	Do s	Re s
	s	Mi s	Fa ss	Sol s	Sol ss	La s	Si s	Do s	Do ss	Re ss
FA	b	Fa b	Sol b	La bb	La b	Si bb	Do b	Re bb	Re b	Mi b
	n	Fa n	Sol n	La b	La n	Si b	Do n	Re b	Re n	Mi n
	s	Fa s	Sol s	La n	La s	Si n	Do s	Re n	Re s	Mi s
SOL	b	Sol b	La b	Si bb	Si b	Do b	Re b	Mi bb	Mi b	Fa n
	n	Sol n	La n	Si b	Si n	Do n	Re n	Mi b	Mi n	Fa s
	s	Sol s	La s	Si n	Si s	Do s	Re s	Mi b	Mi s	Fa ss
LA	b	La b	Si b	Do b	Do n	Re b	Mi b	Fa b	Fa n	Sol n
	n	La n	Si n	Do n	Do s	Re n	Mi n	Fa n	Fa s	Sol s
	s	La s	Si s	Do s	Do b	Re s	Mi s	Fa s	Fa ss	Sol ss
SI	b	Si b	Do n	Re b	Re n	Mi b	Fa n	Sol b	Sol n	La n
	n	Si n	Do s	Re n	Re s	Mi n	Fa s	Sol n	Sol s	La s
	s	Si s	Do ss	Re s	Re ss	Mi s	Fa ss	Sol s	Sol ss	La ss

Aunque al parecer no puede presentar dificultad la inteligencia de la tabla anterior, esplicaremos no obstante su mecanismo. La casilla primera ó de la izquierda contiene todas las tónicas naturales, sostenidas y bemoladas señaladas con las letras *n*, *s*, *b* y en las líneas horizontales los intervalos que hay de dichas tónicas en cada escala. Por ejemplo, queremos saber cual es la 3.<sup>a</sup> menor de *Do* natural; siguiendo la línea horizontal encontraremos que es *Mib*; si queremos saber su 5.<sup>a</sup> encontraremos que es *Sol*. Por el mismo medio sabremos que la 6.<sup>a</sup> mayor de *Mib* es *Do* natural; que la 6.<sup>a</sup> menor de *Solb*, es *Mibb* igual á *Re* natural, y que la 7.<sup>a</sup> de *Reb* es *Do* natural; y así de los demás.

La única dificultad que en todo caso se puede ofrecer es el ver los dobles sostenidos y dobles bemoles, que se han debido emplear en la formación de las escalas de la tabla, pero ha sido preciso hacerlo así para guardar los intervalos iguales á los de una escala natural.

Las 42 escalas que comprende el sistema musical del día, en la práctica pueden reducirse á 24 á saber 12 en el modo mayor y 12 en el modo menor, porque componiéndose cada escala de cinco tonos y dos semitonos, total doce semitonos, no pudiendo haber mas que una escala en cada semitono, ó una escala en que cada semitono sea tónica, no puede en realidad haber mas que doce escalas en cada modo. Las 18 restantes son iguales á las otras por el temperamento, pues *Do b* es igual á *Si* natural; *Do* sostenido á *Re b*; *Re* sostenido igual á *Mib*, y *Mi* sostenido igual á *Fa* natural etc. etc.

Tono: Esta palabra tiene en la

música diferentes significados. 1.<sup>o</sup> Se toma por un intervalo que caracteriza el género diatónico. En este sentido se dice que hay dos especies de tonos; á saber, el tono mayor que es el que resulta de la 4.<sup>a</sup> á la 5.<sup>a</sup>, y el tono menor que es la diferencia de la 3.<sup>a</sup> menor á la cuarta. La generación del tono menor se encuentra igualmente á la segunda 5.<sup>a</sup> *Re*, principiando en *Do*, pues la cantidad en que este *Re* pasa de la octava del primer *Do* está justamente en la razón de 8 á 9, y la que este mismo *Re* pasa de *Mi* tercera mayor de esta octava, está en razón de 9 á 10.

2.<sup>o</sup>: Llámase también tono el grado de elevación que toman las voces, ó los instrumentos para ejecutar la música, y en este sentido se dice, que el tono de tal aria ó pieza de música es demasiado alto ó demasiado bajo.

3.<sup>o</sup>: Tono se toma por una regla de modulación relativa á una nota principal que se llama *tónica* V. Los diferentes tonos de la música difieren entre sí por los diversos grados de elevación entre el grave y el agudo, que ocupan las tónicas de las escalas musicales. También se diferencia el tono en razón á las alteraciones de los sonidos, y de los intervalos producidos en cada tono por el temperamento, de suerte que en un piano bien templado, un oído ejercitado conoce sin dificultad un tono cualquiera, cuya modulación oye, y estos tonos se conocen también, sea que el piano esté templado alto ó bajo, lo que manifiesta que este conocimiento nos viene, así de las diferentes modificaciones que cada tono recibe del acorde total, como del grado de elevación que ocupa la tónica en el teclado. De este principio nace un ma-

nantial de variedades y de bellezas en la modulación, una multitud de diferencias y de energía en la expresión, y en fin la facultad de excitar sentimientos diversos con acordes semejantes tocados en diferentes tonos. Si se quiere música magestuosa y grave, el tono de *fa*, y todos los tonos mayores por bemoles lo espresarán bien. Si se quiere música alegre y brillante, tómese el tono de *la* ó de *re*, y otros tonos mayores por sostenidos. Si se quiere música tierna y sentimental, tómese los tonos menores por bemoles, el de *do* menor lleva al alma la ternura, y el de *fa* menor es lúgubre y doloroso. En una palabra cada tono y cada modo tiene su peculiar expresión que es preciso conocer, y este es uno de los medios por los cuales un compositor habil se hace dueño de los afectos de los que le escuchan: es como una especie de equivalencia á los modos de los antiguos, aunque lejanos de su variedad y de su energía. Sin embargo Rameau ha querido privar á la música de esta rica y agradable variedad, considerando por las leyes del temperamento la armonía de cada tono á una igualdad monótona. Según ese autor por este medio saldría la armonía mas perfecta, pero hay que confesar, que si se ganara por un lado se perdería otro tanto ó mas por otro; y aun cuando se suponga que la armonía en general sería mas pura, lo que es disputable, no indemnizaría de lo que se perdería en la expresión.

Tonos: Se llaman unos tubos circulares que se añaden á los clarines y trompas para variar sus entonaciones. Por medio de estos tonos se ajustan los sonidos á los de una orquesta, y por consiguiente los hay mas ó menos graves ó agudos, los cuales

se señalan al principio de la pieza de música, poniendo antes de la llave el que corresponda al tono de la pieza poniendo v. gr. trompa ó clarín en *sol*, en *re* en *si* bemol y otros por este estilo

TONOS ABIERTOS: Se dá este nombre á aquellos sonidos, que produce la trompa naturalmente, y se llaman tonos cerrados aquellos que se ejecutan poniendo la mano en el pabellón ó campana del instrumento, con cuyo medio se pueden producir otros tonos y semitonos que no puede dar la trompa sin este recurso.

TONOS RELATIVOS: Son aquellos que tienen mas íntima relación con otro tono dado. Cada nota de la escala tiene cinco relativos. V. *Relativos*.

TONOS DE LA IGLESIA: Son los que se usan para el canto llano. Estos han tenido su origen en los antiguos modos griegos. Cuéntanse ocho tonos regulares, cuatro de los cuales se llaman auténticos principales ó maestros, y los otros cuatro plagales, colaterales ó discípulos. Se dá el nombre de auténticos á aquellos en que la tónica ocupa el grado mas bajo del canto, pero si este desciende tres grados mas bajo que la tónica, entonces el tono es plagal. Los cuatro tonos auténticos tienen sus finales á un grado superior unos de otros, á saber, el primer tono en *re*, el segundo en *mi*, el tercero en *fa*, y el cuarto en *sol*. El primero de estos tonos corresponde al modo *dórico* de los griegos, el segundo al modo *frigio*, el tercero al modo *lidio*, y otros dicen *colio*, y el cuarto al modo *mixo lidio*.

San Mirocleto Obispo de Milan, y según la mayor parte de los autores, San Ambrosio, en el año 370 de nuestra era, escogió dichos cuatro tonos para componer el canto de su iglesia,

y la eleccion y aprobacion del Santo Obispo hizo dar á estos cuatro tonos el nombre de auténticos, principales, ó maestros. Como los sonidos empleados en estos cuatro tonos no ocupaban todo el disdiapason, ó las 45 cuerdas del antiguo sistema, el Papa San Gregorio que vivió en el 6.º siglo formó el proyecto de emplearlos todos, añadiendo cuatro tonos nuevos, á los cuales dió el nombre de plagales, que teniendo los mismos diapasones que los precedentes tenían tambien el final igual á sus respectivos auténticos, los cuales correspondian propiamente al hipo-dórico, hipo-frigio, hipo-lidio, hipo-mixolidio, aunque hay quien atribuye la invencion de este último á Guido Aretino. De aqui resulta que los cuatro tonos auténticos tienen cada uno su plagal por colateral, de suerte que despues del primer tono, que es autentico, viene el segundo que es su plagal; el 3.º autentico, el 4.º plagal; el 5.º autentico, el 6.º plagal; el 7.º autentico, y el 8.º plagal; por lo que se vé que los tonos auténticos son los impares, y los plagales son los pares. Este conocimiento de los tonos auténticos y plagales es indispensable al que dá el tono al coro, pues si el canto está en un tono plagal debe tomar el final en el medio de la voz, y si el tono es autentico debe tomarlo en lo bajo de ella; si falta esta entonacion se espone á darla ó demasiado alta ó demasiado baja.

Hay tambien tonos que se llaman mistos, esto es, mezclados de autentico y de plagal, ó que en parte son principales y en parte colaterales. Tambien se les dá el nombre de tonos ó modos comunes. En estos casos el nombre numeral de la denominacion del tono se toma de aquel que entre los dos

domina, ó que se deja oír mas, sobre todo al final del canto. Algunas veces se transporta un tono á la quinta, y así en vez de *re* final del primer tono se hará en *la*; si en vez de *mi*; *do* en vez de *fa*, y así de los demás. Pero obsérvese, que si el orden y la modulacion no se mudan, tampoco se muda el tono, aun cuando se transporte el final para comodidad de las voces. Todas estas observaciones deben tener presentes, no solo los chantres de las iglesias, sino tambien los organistas que han de dar el tono. V. *Canto llano*.

A fin de apropiarse en todo lo posible la estension de todos estos tonos á los de una sola voz, los organistas han buscado la correspondencia de los tonos de la iglesia con los de la música, y en consecuencia han establecido para el primer tono el de *re* menor; para el segundo el de *sol* menor; para el tercero el de *la* ó *sól* menor, y algunos el *mi*; para el cuarto el de *la* menor finalizando en la 5.ª; para el quinto tono el de *do* ó *re* mayor; para el sexto tono el de *fa* mayor; para el séptimo tono el de *re* mayor; y para el octavo tono el de *sol* mayor finalizando en la 5.ª. Hubieran podido reducirse estos ocho tonos á menor estension todavia, poniendo en unisono la nota mas alta de cada tono, ó si se quiere aquella que es mas repetida, y que en términos de canto llano se llama *dominante*, pero como se ha encontrado que la estension de todos estos tonos, arreglados de esta manera, escedian á la de la voz humana, no se ha tenido por oportuno el disminuir esta estension por medio de transposiciones mas difíciles y menos armoniosas de las que están en uso. Por lo demás los tonos de la iglesia no están sujetos á las leyes de los tonos de la música, porque en aquellos no se trata de la 3.ª

ni de la nota sensible; el modo es poco determinado; se dejan los semitonos en donde se encuentran en el orden natural de la escala, con tal de que no produzcan el tritono ó la falsa 5.ª sobre la tónica.

**TONOTECNIA:** Es el arte de saber colocar unas puntas en un cilindro de madera, que sirven para levantar las valvulillas de los órganos ambulantes, á fin de dar paso al viento que hace sonar las flautas. Dando vueltas al espresado cilindro por medio de un mango se obtiene el tocar diferentes sonatas.

**TORLOROTO:** Instrumento rústico con que se festejan y regocijan los aldeanos ó pastores. Se toca por la punta y con estrangul de caña produciendo un sonido bastante voluminoso.

**TORNABOYA:** Instrumento de viento usado en Inglaterra. Tiene diez agujeros para producir diferentes sonidos, y tiene una embocadura de caña semejante á la del oboe.

**TRANSICION:** Es una manera de endulzar el canto cuando la voz dá un salto en un intervalo disyunto, introduciendo entre dicho intervalo otros sonidos diatónicos. La transicion en la armonía es una marcha fundamental propia para mudar de género ó de tono de una manera sensible y regular, y algunas veces por medio de algunos intermedios.

**TRANSPORTAR:** Es escribir, cantar ó tocar un instrumento que está en un tono, en otro tono distinto, que es lo mismo que decir, á una escala diferente. La transposicion se hace cuando una pieza de música de canto está demasiado alta ó baja para la voz que desea cantarla, ó se halla en un tono muy difícil para un instrumento, y se quiere transportar á otro mas fácil en la ejecucion. Cuando se quiere trans-

portar de un tono á otro se debe proceder primero á subir ó bajar la tónica, y todas las notas uno ó mas grados, segun el tono que quiere elegirse, y despues arreglar la llave con los accidentes que correspondan al tono que se ha elegido, v. gr. Hay una pieza que por ejemplo es una 3.ª alta á mi voz, y se trata de bajarla dos notas para que se ajuste á ella. Lo primero buscaré que tónica tiene la pieza escrita, y esta tónica la trasladaré una 3.ª mas baja, mayor ó menor, como se quiera; y todas las demás notas por el mismo estilo. Supongamos que una pieza esté en *la* mayor, y queremos trasladarla una 3.ª mayor mas baja. Como la tónica es *la*, bajando una 3.ª mayor tendremos á *fa* por tónica. Como el tono de *fa* requiere un bemol en la llave, lo colocaremos, y desaparecerán los tres sostenidos, que lleva el tono de *la*. Despues no hay mas que bajar todas las notas de la pieza una 3.ª mayor, y estará hecha la transposicion, advirtiendo que los becuadros que se encuentren en el tono que se transporta, son bemoles en los tonos de sostenidos, y sostenidos en los tonos de bemoles. En cuanto á las demás operaciones de la transposicion véase la palabra *solfear* donde se esplican.

La grande dificultad está en transportar de repente un sinfonista una pieza de música, que está en un tono á otro. En este caso, aunque se guía por las notas que tiene á la vista, su imaginacion debe suponer otras para la ejecucion, y sus dedos recorrer otros sonidos que los que vé, y no solo esto sino que, segun el tono escrito y el tono tocado, se vé precisado á hacer sostenidos los bemoles que encuentra, ó bemoles los sustentidos.

El transporte es dificultosísimo en la práctica, pues por mas hábil que

sea un instrumentista, no todos tienen la aptitud que se requiere para hacer tantas operaciones simultáneas en la imaginación y en la ejecución; y sobre todo en el piano por razón de ser más complicado el tocar en él. Para allanar la dificultad en este instrumento se ha imaginado la construcción de unos pianos llamados *transportadores*, que por un medio mecánico trasportaban de un tono á otro, pero esta invención, aunque cómoda, no ha tenido mucha aceptación.

El que quiera saber trasportar cualquiera música, lea con atención en el artículo *solfear*, el párrafo que explica el modo de hacerlo.

**TRANSPORTADOR:** Nombre que dió M. Roller fabricante de pianos de París á uno de su invención, que facilitaba el transportar la música, por medio de un mecanismo tan sencillo como ingenioso, esto es haciendo pasar el teclado por debajo de las cuerdas por grados de un semitono. Este mecanismo funciona por medio de una llave, dando de este modo una nueva tonalidad al instrumento, sin que sufra el menor cambio en el meneo de los dedos.

**TRASTE:** En los instrumentos de arco es la parte superior del mango sobre el que se apoyan las cuerdas con la presión de los dedos, para variar las entonaciones. En la guitarra y demás instrumentos de su familia se llaman *trastes* unos filetes de plata, cobre, ó marfil que atraviesan la parte superior del mango, los cuales marcan la posición de los dedos para variar los sonidos.

**TRASTRUEQUE:** Lo mismo que *inversion*. V.

**TREMANDO; TREMOLANDO; TRÉMOLO:** Palabras italianas que todas indican, que la música señalada con cualquiera de ellas ha de ejecutarse aumentando la vibración de las cuerdas con tanta ra-

pidez, que los sonidos se sucedan unos á otros, sin que se distinga ninguna solución de continuidad, y formen una especie de temblor.

**TRÉMOLO:** Nombre italiano que se usaba en otro tiempo para advertir á los que tocaban instrumentos de arco de repetir muchas veces una misma nota con un mismo golpe de arco, imitando al temblor del órgano. También se usaba en vez de la palabra *trino*, que es como se dice en el día. La palabra *trémolo* se usa en el día para indicar el redoble de los tímpanos ó del redoblante.

**TRESILLOS:** Se llaman tres notas que se introducen en un tiempo del compás en vez de dos notas, que por su naturaleza solo debían entrar; es decir que se han de cantar ó ejecutar en el mismo espacio de tiempo que ordinariamente deberían ejecutarse dos.

**TRIADA:** Con esta palabra espresan los italianos las combinaciones armónicas de tres sonidos. Estas combinaciones son la triada armónica diatónica mayor, otra diatónica menor, una aparente diatónica, y otra aparente semidiatónica. Las triadas consonantes son la triada armónica, compuesta de sonido fundamental, 3.<sup>o</sup> mayor y 5.<sup>o</sup> justa; y la triada menor compuesta de fundamental 3.<sup>o</sup> menor y 5.<sup>o</sup> justa. La triada aparente diatónica se compone de dos terceras menores, como *si, re, fa*, y la semidiatónica también de dos terceras menores, como *sol<sup>b</sup>, si, re*. A la primera triada se la llama aparente diatónica, porque sus sonidos están tomados todos de la escala diatónica, y á la segunda semidiatónica, por que hay en ella un sonido que no pertenece á la escala diatónica, pues se halla alterada con un semitono. Los dos últimas triadas son disonantes en razón á su 5.<sup>o</sup> diminuta.

**TRIANGULO:** Instrumento de percusión hecho de acero templado, y de la figura geométrica que espresa su nombre. El que lo toca le sostiene con un dedo de la mano izquierda, por medio de un anillo móvil, que se pasa tan pronto á un ángulo del instrumento como á otro. Golpéase con una varilla del mismo metal dando contra los lados del triángulo, y su vibración produce un sonido metálico muy agudo. En un principio se introdujo en las orquestas de los teatros para imitar las tocatas y danzas de los montañeses de diversos países, pero últimamente le hemos visto hacer papel en las óperas, y si es verdad que en algunas escenas hace un efecto hermosísimo, el abuso puede producir efectos detestables.

**TRICORDIO:** Instrumento del que no se conoce más que su figura en monumentos antiguos. Se supone que no tendría más que tres cuerdas.

**TRIFONIA:** Con este nombre califican algunos la música á tres voces ó á tres partes de instrumentos.

**TRIFONO:** Instrumento inventado en 1810 por un tal Weidner de Franstadt, cuya forma es semejante á un clave vertical. Para tocarlo se cubren las manos con guantes untando los dedos con resina ó pez griega, y se frotan las cuerdas en toda su extensión lenta ó rápidamente y produce un sonido agradable parecido á la flauta.

**TRIGONIO:** Según Juba, citado por Ateneo, este instrumento era originario de la Siria, de donde lo sacaron los Griegos. Sófoles habla de este instrumento como venido de la Frigia. Aunque Platon y Aristóteles hacen mención de él en algunos pasajes, nadie dicen de su figura. El arpa es el único instrumento vulgar que puede darnos una idea del trigonio de los antiguos.

**TRIEMITON:** Nombre que dieron los Griegos al intervalo que nosotros llamamos tercera menor. Algunas veces también le llamamos *hemiditon*.

**TRIMERES:** Nombre que ejecutaban los Griegos en tres modos consecutivos á saber el Frigio, el Dórico y el Lidio. La invención de este nombre compuesto se atribuye á Sacadas Argivo.

**TRINO:** Es un paso rápido y alternado de una nota á otra inmediata superior, de forma que si el trino se señala sobre la nota *re* el trino debe decir *re mi, re, mi, re mi* etc. Hay trinos sencillos como los de que acabamos de hablar, y trinos preparados. El trino se prepara haciendo sentir la nota antes de la que se debe trinar, v. gr. en el ejemplo anterior *re mi*, debe prepararse con el *do*, y se termina en este caso, volviendo de la nota anterior á la del trino, de esta á la nota trinada, y volviendo después á la primera. Para que el trino sea perfecto debe ejecutarse con igualdad, fuerza, y velocidad. Señálase poniendo encima de la nota que ha de trinar esta señal *tr*. Se llama también cadencia.

El trino con la voz es de una ejecución muy difícil, y los que no son favorecidos por la naturaleza con una garganta flexible necesitan mucho estudio y trabajo para conseguir una ejecución limpia y veloz. En los instrumentos no es tan difícil el trinar, pero siempre ha de tener el trino las referidas tres calidades de igualdad, fuerza y velocidad.

**TRIO:** Música instrumental compuesta ordinariamente para solo tres instrumentos principales, y aun cuando se añada uno ó más instrumentos que acompañen, siempre sería trio cuando los tres instrumentos solo llevan la armonía principal. Además de

las reglas generales del contrapunto que se han de observar en esta composición, el *trío* las exige mas rigurosas y severas, cuya perfecta observancia tiende á producir la mas agradable de todas las armonías. Todas estas reglas nacen del principio de que componiéndose el acorde perfecto de tres sonidos diferentes, es menester distribuirlos con maestría en los tres instrumentos. Con respecto á las disonancias, como su acorde se compone de mas de tres sonidos, hay mas necesidad de saber los sonidos que en ellas se han de emplear con preferencia. Sin embargo aun cuando se observen todas las reglas tan estrictamente como se quiera, si el *trío* no tiene por base una hermosa melodía ó un canto agradable, siempre será insípido y de poco atractivo.

**TRITE:** Con este nombre designaron los antiguos Griegos la tercera cuerda del tetracordio contando desde lo agudo á lo grave, como contaban siempre los antiguos, ó la segunda contando desde lo grave al agudo.

**TRITONO:** Intervalo disonante compuesto de tres tonos, dos mayores y uno menor, ó lo que es lo mismo un intervalo de 4.<sup>a</sup> aumentada con un semitono. Otros le llaman impropriamente 4.<sup>a</sup> superflua.

**TROMBA:** Nombre que dan los Italianos á lo que nosotros llamamos clarines. Las hay de diferentes formas y entonaciones, con cilindros ó pistones, y se las llama tambien clarines de armonía. V. *clarin*.

**TROMPA:** Instrumento de aire de laton, que consiste en un tubo enroscado, que, principiando estrecho en la parte de la embocadura, se vá dilatando progresivamente hasta el fin de él, y forma una especie de campana, á la que se la llama tambien *pabellon*.

En las primeras óperas se tocaron ciertos aires con cornetas hechas de cuerno con agujeros. Despues se inventó en Francia la bocina en 1680, pero al principio solo servia para las partidas de caza. Esta se introdujo en Alemania, en donde se perfeccionó, hasta ponerla en el estado en que la conocemos, y se aplicó á la música, y con este perfeccionamiento pasó á Francia, Italia y España. Entonces producía pocos sonidos, porque no se empleaban sino los que daba de sí el instrumento, pero en 1760 un Aleman llamado Hampl descubrió que se podía hacerle producir otros, tapando con la mano parte del pabellon, modificando de este modo la salida del aire. Otro aleman llamado Haltenhoff inventó la adición de una bomba, por cuyo medio se afina, cuando por el calor del aliento sube la entonación. A pesar de estas mejoras todavia tenia la *trompa* el defecto de que los sonidos que producía, tapando mas ó menos el pabellon con la mano, salían sordos ó poco brillantes, y por lo mismo poco gratos. Entonces se imaginó añadir otros tubos á la trompa, llamados *tonos*, con cuyo auxilio se necesitaron menos los sonidos tapados, y con ellos se ponía al tono en que se tocaba. Si suponemos que una trompa está en *Do*, fácilmente se concibe que si se le añade un tubo mas largo que dé un tono mas bajo, la trompa estará en *Si b*, y todos los tonos abiertos del tono de *Do* lo serán tambien en el de *Si b*. Si el tubo fuere todavia mas largo, bajaría el tono en proporcion, resultando de aquí que el artista siempre toca en *Do*, y el tubo añadido obra la transposición. Esto explica el porqué en la música para la trompa se haya de indicar al principio el tono en que se ha de poner, diciendo por ejemplo;

Trompa en *Sol*, en *La*, en *Si b*, etc. Como este instrumento forma en el dia una parte principal en las orquestas, y que últimamente se han sacado recursos inmensos de sus efectos preciosos y variados, hay que tener presente para manejarla con acierto la correspondencia de los sonidos de la trompa con los tonos de la orquesta.

Ingenioso fué sin duda el descubrimiento de colocar los tonos en la trompa para sacar de ella un sonido mas claro, mas enérgico y mas variado, pero todavia no basta este mecanismo para satisfacer todas las combinaciones. En efecto si la música no modulara, ó se pudiera mudar instantáneamente el tubo de transposición, bastaría el sistema de los tonos, pero como no es así, se vé muchas veces trabado el compositor, ya teniendo que suprimir las partes de trompa donde producirían un efecto hermoso, ó ya escribiendo, con sonidos abiertos ciertas notas que no hacen el juego que debieran en la orquesta. Un músico aleman llamado Stœlzel hizo desaparecer en 1826 dicho inconveniente, añadiéndole pistones, por medio de los cuales se pone la columna de aire de la trompa en comunicacion con la de los tubos adicionales, obteniendo de este modo sonidos abiertos para todas las notas. Esta invención se vá generalizando, aunque es preciso confesar que los pistones alteran algun tanto la hermosa calidad del sonido de la Trompa.

**TROMPA DE CAZA:** Instrumento semejante á la trompa ordinaria, pero que tiene muy limitados sonidos. No tiene uso alguno en la música, y menos la que se conoce con el nombre de *trompa de señal*, de la que solo se sirven en Alemania, una y otra para la diversion de la caza.

**TROMPETA:** La invención de este

instrumento es de la mas remota antigüedad. Los griegos nada nos dicen de particular sobre él, aunque sabemos por la Sagrada Escritura que los Hebreos la usaron con el nombre de *Tuba*. Los Romanos tuvieron trompetas de tres especies, á saber la *Tuba*, sacada esta palabra de *tubus*, por la semejanza que tenia con un tubo. Esta era recta, estrecha hácia la embocadura, que iba ensanchándose insensiblemente hasta terminar en una abertura circular. La segunda especie era mas pequeña que la primera, y encorvada hácia el extremo, semejante al baston augural de donde tomó el nombre de *Litus*. La tercera especie llamada *buccina* ó *buccinum* era de forma casi circular. La trompeta derecha estaba destinada para la infantería; y no tan solo servía para la guerra, sino tambien para las ceremonias del triunfo, en la celebracion de los juegos florales, en algunos sacrificios, y tambien en las ceremonias fúnebres. El *Litus* era propio de la caballería. La *buccina* era tambien propia para la infantería, y servía lo mismo que la recta para anunciar en los campamentos las viglias de la noche. En tiempo de Vegecio tenían los Romanos otra especie de trompeta hecha de un cuerno de buey salvaje llamado *Urus*, comun entonces en la Germania. Este cuerno, guarnecido de plata en su embocadura, producía un sonido tan distinto y brillante, que no era comparable con ninguna otra clase de trompetas.

Aunque los griegos, como hemos dicho, poco nos dicen de las trompetas usadas entre ellos, sabemos que las tenían de diferentes formas y nombres. La trompeta Ateniese inventada por Minerva, y de la cual se servían los Argivos; la trompeta de los Galos, llamada *Carnix*, que no era muy grande,

pero que su pabellon terminaba en una cabeza de animal, tenia la canal de plomo y daba un sonido muy agudo; la trompeta *Paflagonia*, que terminaba en figura de una cabeza de buey; la de los *Medos*, hecha de caña que producía un sonido grave; y en fin la *Tirrenia*, inventada por los Tirrenios ó Etruscos, y que se parecía á la flauta Frigia.

La trompeta modernamente ha recibido diferentes formas y modificaciones, todas las cuales se encontrarán en la palabra *Corneta*, nombre que hemos substituido al de Trompeta; y así como con ellas hemos facilitado la ejecución de pasajes difíciles, ha perdido el instrumento parte de su primitivo timbre y brillantez.

**TROMPON ó TROMBON:** Instrumento de cobre del género de los bajos, cuyas entonaciones se obtienen por medio de un tubo introducido dentro de otro que alarga ó acorta el que lo toca. Hay tres clases de trompones; el contralto, el tenor y el bajo. El que mas comunmente se usa en las orquestas es el trompon *tenor*. El trompon *bajo* suena una octava mas bajo que el trompon *tenor*. Hay otro instrumento que llaman *Contratrompon*, que no es otro que el trompon *bajo*, pues que toca una octava mas bajo que el trompon *tenor*. El juego de trompones robustece mucho la armonía, y se usa en los pasajes en que se quiere inspirar terror. Ultimamente se han construido trompones de pistones con los cuales se facilita mejor la ejecución, pero se les ha variado su forma. El trompon es de invención antigua, y en un principio se le llamó *Sacabuche*. V.

**TROPPO:** Esta palabra italiana quiere decir *demasiado*, y sabido este significado se comprenderá muy bien, que *allegro non troppo*, significa un movimiento menos vivo que el *allegro*, y

que siempre que se una á cualquier palabra que indica movimiento lo modifica.

**TUBO:** Por esta palabra entendemos un cuerpo cilindrico recto, curvo, ó circular, por el cual pasa el aire para dar sonido á los instrumentos. La palabra *tono* tiene ya bastantes acepciones, y por lo mismo en vez de llamar *tonos* á las piezas de cambio de las trompas, las llamariamos *tubos*, diciendo: Tubo en *Si*  $\flat$ , tubo en *Mi*  $\flat$  en vez de decir tonos, y creemos con esto simplificar el lenguaje musical.

**TUDEL:** Es una pieza de laton encorvada que se pone á la parte superior del fagote, y á su remate se ajusta la doble caña, que sirve para producir los sonidos.

**TUTTI:** Esta palabra italiana, que quiere decir todos, se pone despues que algun instrumento ha tocado algun *solo*, para indicar que ha de entrar toda la masa de la orquesta donde se haya escrito.

## U.

**UNICLAVE:** Hace muchos años que algunos autores de música han propuesto el sistema de adoptar una sola llave para todas las voces é instrumentos, y por consiguiente para las particiones con el fin de simplificar la música en su ortografía, y en su inteligencia. Todos convienen en la exactitud de la idea, pero hasta ahora nadie se ha apartado de la antigua rutina: tan difícil es desarraigat envejecidos hábitos en los hombres. Muchas son las ventajas que se experimentarían de escribir en una sola llave todas las voces y todos los instrumentos, y entre otras la facilidad con que se leerían las particiones; la ventaja de la ejecución al

acompañar con ellas á la vista; el poder con un golpe de ojo ver todas las combinaciones armónicas de que se vale un compositor en casos dados, y el ser menos enredoso á los discípulos el aprender la composición, despojando su estudio de cosas inútiles. Sabemos que el tiple y el tenor cantan á una octava uno de otro, y lo mismo el contralto y el bajo; por lo tanto cantando una misma nota todos tomarán el sonido propio de su timbre, sin que resulte confusión. ¿Qué importa que la viola se señale en llave de *Sol* si sus sonidos saldrán siempre una octava baja del Violín? Y lo que convence mas que todo es el considerar que un piano produce seis octavas de sonidos sin mas que las dos llaves de *Fa* y de *Sol*, pues bien, trasladese la llave de *Fa* que está en cuarta raya á la quinta, y está ya hecho el milagro. Pero convenimos que para entablar estas variaciones se necesitan dos cosas, á saber autoridad, y voluntad: es decir que los maestros de fama lo quieran, pues tendrían suficiente autoridad para establecerlo: no siendo así, todo esto no pasará de un proyecto que jamás llegará á realizarse.

**UNIDAD:** La unidad en la música consiste en que todas las partes de una composición estén tan bien enlazadas, que formen un todo completo y coherente. Un trozo de música es como un cuadro, que uno gusta ver y observar por diferentes puntos de vista; pero tanto en el canto como en la orquesta todas las ideas pasan con rapidez, es bueno reproducirlas bajo diferentes formas, á fin de que el Auditorio pueda penetrarse de un motivo que le ha gustado. Véase sino cuanto atractivo tiene la reproducción algunas veces inesperada de

un motivo principal en una sinfonia, en una grande aria ó romance.

Para conservar la unidad es menester tambien que la música represente, por medio de la expresión, la prosodia, la declamación, y la puntuación que resulta de las cadencias, el asunto que ha de expresar; es necesario que el canto, los acordes, las modulaciones y los movimientos tengan entre sí el mismo carácter, y nazcan de un mismo pensamiento; pero esta unidad no debe llevarse hasta la monotonía, que en música es insufrible. Lo que se dice de la unidad de la melodía no puede existir siempre entre el canto y los acompañamientos, pues los acompañamientos que deben expresar por medio de acordes arpegiados, por medio de frases imitadas, lo que pasa en el alma del cantor, difieren necesariamente de la melodía, que debe ser cantáble; y si los cantos por medio de los cuales nuestras mas puras y etéreas impresiones se exalan, y conmueven al auditorio, cuando están sostenidos y animados por acordes que hacen estremecer de cólera, ó de entusiasmo, segun la expresión de la melodía y la naturaleza del asunto, entonces la transportan y arrebatan.

Cuando en el Diálogo, los actores han de representar opuestos sentimientos, es menester dar á cada uno un canto de una expresión diferente, que pinte los diferentes efectos que experimentan. Esto en vez de debilitar el interés, lo acrecienta, porque la situación escénica dá realce á las pasiones que se chocan entre sí, y tienen suspensa la imaginación hasta la catástrofe. Hay tambien que observar que en todas estas combinaciones exista un motivo principal del canto que ya se ha oído, y que, reproducido al

lado del otro que contrasta con él, despierta el interés; pero todos estos efectos han de ser fruto de la inspiración, pues un canto que se produjera sin intención y con frialdad, como en una fuga de escuela, sería fastidioso y helaría al auditorio.

Resulta de esto, que hay en la música una unidad sucesiva, que tiene relación con el asunto que se quiere expresar, y por consiguiente todas las partes bien enlazadas componen un todo, en el cual se divisan el conjunto, y todas las relaciones que lo forman. El placer que produce la armonía no es más que placer de pura sensación, y el goce de los sentidos es siempre corto, por lo que el fastidio y la saciedad le siguen de cerca; pero el placer que causa la melodía ó el canto, es un placer de interés, de sentimiento, que habla al corazón, y que el artista puede sostener siempre, y reproducir á fuerza de genio. Por consiguiente la música debe necesariamente cantar para conmovér, agradar y sostener el interés y la atención. Y que haría la música para cantar en nuestro sistema de acordes y armonía? Si cada parte tiene un canto particular, todos estos cantos oídos á la vez se destruirán mutuamente, y no será ya canto; si todas las partes no hacen más que un canto, ya no habrá armonía y todo marchará al unisono. El genio sin embargo ha saltado la dificultad, y aun ha sacado ventajas. La armonía, que debía ahogar la melodía, la anima, la dá vigor, y la determina; las diferentes partes sin confundirse, conducen al mismo efecto; y aunque cada una de ellas parezca tener su canto propio, no se oye salir de todas sino un solo y mismo

canto. A esto llama Rousseau *unidad de la melodía*.

Véase pues como la armonía, en vez de destruir la unidad, concurre á establecerla. Los modos son los que caracterizan nuestros cantos, y los modos están fundados en la armonía. Por consiguiente siempre que la armonía esfuerza ó determina el sentimiento del modo y de la modulación, añade expresión al canto con tal que no le cubra. El arte pues del compositor, con relación á la unidad de la melodía consiste, 1.º en determinar con la armonía un canto que la melodía no ha expresado bastante: 2.º En escoger los acordes de manera, que el sonido que sobresalga sobre los demás, sea siempre el que lleve el canto, y el que pueda hacerle sentir más, se coloque en el bajo: 3.º En añadir la energía de cada pasaje por medio de acordes duros, si la expresión lo requiere, y de acordes blandos si la expresión es dulce: 4.º En tener presente el giro del acompañamiento y el fuerte y piano de la melodía: 5.º en fin, en hacer de manera, que el canto de las otras partes, lejos de contrariar la parte principal, la sostenga, la secunde y le dé un acento más vivo.

La unidad de la melodía requiere el que no se oigan dos melodías á la vez, pero no excluye el que pase de una parte á otra; por el contrario es muy elegante y agradable el hacer oportunamente este tránsito, aun del canto al acompañamiento, con tal que la palabra se oiga siempre. Hay también armonías bien trabajadas, en que la melodía, sin encontrarse en parte alguna determinada, resulta del conjunto. De lo que se sigue, primeramente que toda música que no canta es fastidiosa y monótona por más bien trabajada que sea la armonía: segundo,

que toda música, en que se distingan muchos cantos simultáneos es mala, resultando de ella el mismo efecto que dos ó más discursos pronunciados á la vez en un mismo tono. Esto no tiene excepción. En este principio de unidad de la melodía conocen los buenos compositores de todas las naciones, aun sin conocerlo, en que consiste la diferencia esencial de la música italiana y de la antigua música francesa.

UNISONO: Unión de dos sonidos, de los cuales el uno no es más grave ni agudo que el otro: intervalo nulo, que está en razón de igualdad. Dos cuerdas de la misma materia, iguales en longitud, y en grosor y con igual tensión serán unisonas, ó producirán un mismo sonido, pero no es exacto decir que dos sonidos unisonos se confunden tan perfectamente, y tienen tal identidad que el oído no puede distinguirlos, pues que pueden diferenciarse mucho en cuanto á su timbre, y en cuanto á su grado de fuerza. Una campana puede estar al unisono de una cuerda de violín, y una viola al de una flauta, y sin embargo no se confundirán los sonidos. El cero no es número, ni el unisono un intervalo, pero el unisono es á la serie de los intervalos, como el cero á la serie de los números; es el punto de donde parten.

Esta doctrina, empero, no es tan exacta como parece á primera vista. Vamos á demostrarlo. Lo que constituye el verdadero unisono es la igualdad del número de vibraciones producidas por dos sonidos en tiempos iguales: en el momento que haya desigualdad entre el número de estas vibraciones, hay intervalo entre los sonidos que las dan. Es así que las vibraciones de una campana no son iguales á las de una cuerda de violín; luego no puede haber

igualdad de sonidos, ó no pueden ser unisonos. Para explicar la identidad de sonidos que no sean unisonos nos hemos de valer de la palabra *equisonos*, sin la cual no podemos concebir la relación del sonido de un instrumento con otro; v. gr. el *do* del violín será equisono del *do* del contrabajo, pero no unisono, porque el *do* del violín como más agudo producirá mayor número de vibraciones que el *do* del contrabajo, y así en los demás casos.

En cuanto á la disputa que se ha suscitado entre autores sobre si el unisono es consonancia ó no, la dejaremos para aquellos que gustan de esta clase de sutilezas.

UNDÉCIMA: Es la octava superior de la cuarta.

UNIVOCO: Tolomeo fué el primero que llamó consonancias *univocas* á la 8.ª y sus réplicas, porque todas llevan el mismo nombre.

URANION: Instrumento de teclado inventado en Sajonia en 1810 por un músico llamado Buschmann, que tiene alguna semejanza con el llamado *Melodion*. Tiene cuatro pies de longitud, dos de ancho, y uno y medio de alto, y cinco octavas y media de extensión. Tiene también un cilindro cubierto de paño, que se pone en movimiento por medio de una rueda.

UT: Es la primera de las seis sílabas que adoptó para la escala de sonidos el célebre Guido Aretino, y corresponde á la letra C con que se señalaba esta nota antes de la adopción de las sílabas. Por el método de la transposición se llama siempre *ut* á la tónica de los modos mayores, y á la 3.ª en los modos menores. Un músico italiano llamado *Doni* hallando que la sílaba *ut* producía un sonido sordo ó apagado, substituyó la sílaba *do* como más sonora por los años de 1640, cu-



ya innovacion adoptaron desde luego los italianos, y mucho tiempo despues nosotros los Españoles. En cuanto á los Franceses todavia están aferrados en su *ut*, cuyo sonido en razon á su peculiar pronunciacion es todavia mas sordo que en otros idiomas.

## V.

V... Esta letra mayúscula sirve para indicar las partes del violin, y cuando se pone doble demuestra que el primero y el segundo han de tocar al unisono.

VALOR DE LAS NOTAS: Entendemos por este valor la duracion de tiempo que tiene cada nota, segun su figura. Atribúyese á Juan de Muris la invencion de estas figuras hácia el año de 1330, pero nada se encuentra en las obras de este autor, que pueda confirmar esta opinion. Además de esto el exámen de los manuscritos del siglo XIV, que se hallan en la Biblioteca de Paris, no dan conocimiento de que sean tan modernas las figuras de notas que allí se encuentran. En fin, es difícil de creer que durante el espacio de mas de 300 años que mediaron entre Guido Aretino y Juan de Muris, se haya visto la música privada del ritmo y del compás, que son el alma y la gracia de ella; por cuya razon bien se puede afirmar que el diferente valor de las notas son de invencion mas antigua.

Desde los primeros tiempos se encuentran cinco especies de figuras sin contar el punto y la ligadura, que son la máxima, la longa, la breve, la semibreve y la mínima. Todas estas diferentes notas son negras en el manuscrito de Guillermo de Machault, y solo despues de la invencion de la imprenta se hicieron blancas ó vacías, y aña-

diendo nuevas notas, distinguieron sus valores por el color y por la figura; y si es verdad que tenían la misma figura no tenían siempre el mismo valor. Algunas veces la máxima tan solo, valia dos longas, y la longa dos breves, y otras veces tres, lo cual dependia del modo. Lo mismo sucedia con la breve con respecto á la semibreve, y esto dependia del tiempo; y lo mismo en fin de la semibreve con respecto á la mínima, y esto dependia de la prolation.

Habia pues longa doble, longa perfecta, breve alterada, semibreve mayor y semibreve menor, siete valores diferentes á los cuales corresponden cuatro figuras solamente sin contar la máxima y la mínima, notas de mas moderna invencion. Habia tambien otras muchas maneras de modificar los diferentes valores de estas notas por medio del punto y la ligadura y de la posicion de la cola. Las figuras que se añadieron mas adelante á estas cinco ó seis primeras fueron: la seminima, la corchea, semicorchea, la fusa y la semifusa; pero desde que imaginaron el separar los compases por medio de barras perpendiculares al pentagrama, se suprimieron todas las figuras de las notas que valian mas de un compás como fueron las máximas que valian ocho compases, la longa que valia cuatro, y la breve que valia dos; quedando la semibreve, que vale un compás entero, como unidad musical con respecto al valor de las demás; y como el compás binario, que por mucho tiempo se tuvo por el menos perfecto que el ternario, se puso mas en boga, y sirvió de base á todos los demás compases, del mismo modo la division dupla se prefirió á la triple, que se habia tenido por mas perfecta. Asi la semibreve no valió ya tres minimas sino solamente dos, la mínima

dos seminimas, la seminima dos corcheas, asi de las demás hasta la semifusa, excepto en los casos en que se señalaba con un tres encima. Tambien fueron abolidas las ligaduras, á lo menos en cuanto servian para alterar el valor de las notas. Las colas de las notas de cualquiera manera que estuvieran colocadas solo tuvieron un significado fijo; y en fin el punto se limitó al valor de la mitad de la nota que estaba antes. Tal es el estado en que se pusieron las notas en cuanto á su valor, y es el que subsiste en el dia.

## V. Nota.

WALTZ: Nombre alemán de una música y baile, que nos ha venido de aquel país á España y á otras naciones. Tiene un movimiento alegre y vivo y está en compas de tres tiempos. El compositor de aquella nacion *Strauss* se ha hecho célebre en la invencion, gracia y novedad de los que ha compuesto en nuestros dias.

VARIACIONES: Entendemos por este nombre las diferentes maneras de variar el canto de una aria, de un romance, de un tema ó motivo por medio de ciertos adornos. Sean estos mas ó menos complicados ó variados, es menester que al través de ellos se divise el motivo principal, y que cada variacion tenga una novedad tal, que mantenga la atencion y evite el fastidio.

El tema ó motivo es el primero que debe cautivarnos, y por lo tanto importa mucho el saberlo elegir de suerte que se preste á los diferentes modos de producirlo con brillantes adornos y graciosas modificaciones. Por lo general cada parte del motivo y de las variaciones se repite, pero esto no es absolutamente necesario, y mucho menos cuando tiene una cierta estension. Cuando las variaciones se componen para un instrumento solo, por lo regular se ha-

ce preceder el tema de una introduccion. El motivo se ha de elegir en un movimiento lento, á fin de que las variaciones puedan componerse con notas de toda suerte de valores. Se puede variar un tema: 1.º añadiendo notas accidentales sin mudar la armonia: 2.º variando los acompañamientos sin mudar el canto: 3.º mudando los acordes: 4.º variando el canto, los acordes y los acompañamientos.

Las dimensiones de las variaciones son de diferentes maneras. Muchas de ellas dependen del capricho del compositor, y para las de imitacion sobran modelos en los autores clásicos para poder componerlas de las dimensiones que se quieran.

VARIEDAD: La variedad es el alma de la música; ella es para este arte sentimental, lo que las proposiciones geométricas son para las ciencias abstractas. Cuando una música tiene unidad y no variedad, es monótona; cuando tiene variedad y no unidad, es un vestido de arlequin, pero cuando á la unidad se junta la variedad, entonces es una verdadera produccion del arte, y el tipo de un talento distinguido. Todo cuanto se aparta de la monotonia pertenece á la variedad; todo lo que liga las ideas de un modo natural, de lo que resulta una pieza bien proporcionada, pertenece á la unidad. Un oido perfecto, un gusto esquisito, y el genio son tres cosas necesarias para huir de la monotonia, y encontrar una hermosa variedad en las composiciones, sin faltar á la unidad, que tambien es indispensable en toda produccion musical.

Los hombres superficiales juzgan que el lenguaje musical no puede tener mucha variedad por que los sonidos de la escala, no siendo mas que

siete, de necesidad han de repetirse los compositores, y por consiguiente no puede prestarse á mucha variedad. Sin embargo vamos á desengañarles de que la música manejada por el genio es una mina inagotable. Las solas permutaciones de las cinco notas *do, re, mi, fa, sol* producen 120 melodías diferentes; la de las seis notas hasta el *la* dan 720, melodías; las de las siete notas hasta el *si* 5040 melodías, y las ocho notas de la escala diatónica ascienden á 40,320 melodías. La escala cromática por bemoles y la cromática por sostenidos, reunidas á la diatónica forman una escala enarmónica de 24 sonidos, que producen 204,204 melodías diferentes, que solo para escribirlas se necesitarían un número sorprendente de años.

Añádanse á estas combinaciones los siete diferentes valores que pueden tener las notas, los puntillos en que se puede aumentar su duración, las siete pausas con que se las puede mezclar; las sincopas, los ligados; los tresillos, seicillos etc. Los diferentes compases; los varios movimientos de estos desde el *largo* hasta el *prestisimo*; los intervalos simples y compuestos; todos los adornos que pueden introducirse de apoyaturas, trinos, arpeggios, pasos en unísono, pasos ligados, sueltos, pizzicatos, las modificaciones de intensidad en el sonido como dulce, piano, crescendo, calando, smorzando, disminuyendo, perdendosi etc. etc. Que mina tan inagotable no es esta noble y encantadora ciencia de la música para el genio! Cual de las bellas artes puede proporcionar mas variedad!

VAUDEVILLE: Palabra francesa con la cual se denomina una especie de canciones ó coplas, cuyos asuntos versan por lo general en objetos gracioso-

sos burlescos. Hay quien hace remontar su origen al tiempo de Carlomagno, pero la opinion mas comun es que fué invencion de un tal Basselin batanero de Vire en Normandia, y como para bailar con sus cantos se reunían en el valle de Vire, fueron llamados por corrupcion *Vaudevilles*. Los aires de estas danzas y cantos son, por lo comun, poco musicales, pues como solo se presta atención á las palabras, el aire tan solo sirve á hacer el recitado un poco cadenciado, de que resulta que no se encuentre ni gusto, ni canto, ni compás. Esta diversion es esencialmente francesa, y en el dia ya se compone mas graciosos y mas musicales.

VIBRACION: Es un cierto estremecimiento que recibe un cuerpo sonoro, por medio de la frotacion de otro cuerpo, que le obliga á salir de su estado de reposo y á ponerse en accion. Esta alteracion comunica al aire una conmocion que, llevando á nuestros oidos una sensacion semejante, es la causa inmediata del sonido. Quanto mas frecuentes son las vibraciones, mas agudos son los sonidos que producen, y quanto mas lentas, dan los sonidos mas graves. Son mas lentas las vibraciones de una cuerda quanto mas materia hay que mover, y mas dificultad hay en separarla de la línea de reposo. La fisica nos proporciona medios para fijar, por medio de la esperiencia, la elevacion normal de los tonos de una orquesta, determinando el número de vibraciones que dá en un segundo un sonido dado. La nota *La* que sirve para dar el tono á las orquestas en nuestros dias dá 898 vibraciones por segundo, que es la causa de los esfuerzos que han de hacer los cantores del dia para llegar á la entonacion. De un

estado de comparacion que trae un Autor resulta la diferente tonalidad que se ha dado á las orquestas en diferentes épocas. A principios del siglo 18 M. Sauveur encontró que el mismo *La* tan solo daba 810 vibraciones por segundo. En tiempo de Luis 16 su capilla estaba montada en la relacion de 818 vibraciones; en 1808 ya subió de punto la tonalidad, pues en unas orquestas se contaban 853 vibraciones, en otras 857 y en otras 860. En 1833 en la ópera estaban las vibraciones en razon de 863 por segundo, y en 1834 estaban á 867; en el conservatorio á 870, y segun M. Delescenne á 882; actualmente como hemos dicho asciende las vibraciones á 898, es decir que desde principios de este siglo ha subido el diapason de las orquestas un tono proxiamamente. Es opinion de los fisicos que el tipo universal de la entonacion de un *La* no deberia pasar de 880 vibraciones por segundo, con lo cual se conseguiria una elevacion suficiente de sonidos con menos esfuerzos de los cantores, y con cuyo medio podrian conservar la voz por mas tiempo.

VIENTRES: V. Nudos.

VIELLA: Instrumento de cuerdas de ignorado origen, pero al parecer muy antiguo. Se toca por medio de un manubrio el cual hace dar vueltas á una rueda de cerdas untada de resina. Las entonaciones resultan de la compresion de las cuerdas que hacen unas teclas puestas entre las cuerdas y los trastes. En otro tiempo estuvo muy en boga este instrumento, pero en el dia ya no se ven sino raras veces en manos de ciegos.

VILLANCICOS: Composiciones de canto é instrumental destinadas á solemnizar las fiestas del nacimiento de N. S. Jesucristo. Se encuentran en estas com-

posiciones coros, arias, duos y recitados, pero de carácter alegre y algo pastoril. Hemos oido algunos trabajados con primor, y muchos Maestros de capilla de las Catedrales se han esmerado en componerlos ricos de melodías. En el dia, que no se les da la importancia de otro tiempo, nos vemos privados de oírlos de composicion moderna, y solo tal cual vez algun destello de lo que fueron.

VIHUELA: Lo mismo que Guitarra, que es como mas comunmente se dice en el dia.

VIOLA: Con este nombre genérico se conocieron en la edad media varios instrumentos de diferente construccion. Por un manuscrito de un tratado de música compuesto por Gerónimo de Moravia en el siglo XIII se ha venido en conocimiento de las divisiones de este instrumento que, antes de él eran oscuras. En él se ve que la *Viola* se dividia en dos clases de instrumentos á saber la *Rubeba* y la *Viola* ó *Viella*. La *Rubeba* no tenia mas que dos cuerdas que se templaban por quintas; la *Viella* tenia cinco que se templaban de varios modos. Estos instrumentos no tenían exactamente la forma de nuestros Violines y Violas. La tabla superior ó la de armonia, y la del reverso no estaban separadas como la de estos por una tabla en los cantos; el reverso era convexo como el de las bandolinas, y las tablas estaban pegadas por los bordes. Las *Rubebas* ó *Viellas* sufrieron despues varias modificaciones y dieron origen á las diferentes *Violas*, á saber la *Viola* propiamente dicha, que estaba montada con cinco cuerdas, y se colocaba sobre las rodillas para tocarla; el *alto Viola* que tenia tambien cinco cuerdas templadas en quinta de la *viola*; el *bajo de viola* que los italianos llaman *viola da gamba* para distinguirla de las otras que

sohan llamar *Viola da braccio*. El bajo de *Viola*, unas veces tenia cinco cuerdas y otras seis, el *Violon* ó grande *Viola*, que se ponía sobre un grande pié, y que constaba de siete cuerdas, y el *Acordo* otra especie de *Violon*, que tenia doce y hasta quince cuerdas, de las cuales se tocaban muchas á la vez formando armonía á cada golpe de arco. El *Violon* y el *Acordo* tenían el mango dividido en casillas, lo mismo que la guitarra, y no se podían tocar sino estando en pié por motivo de sus grandes proporciones.

Hubo tambien otra especie de *Viola* llamado *Viola de amor* que tenia proporciones algo mayores que el *Alto Viola*. Estaba antiguamente montada con cuatro cuerdas de tripa y con otras cuatro de laton templadas en unisono con aquellas, las cuales producian unos sonidos muy armoniosos. Este instrumento es el mas moderno de todos los del género de la *Viola*, y aun se la vé en uso en nuestros dias aunque montada de diferente manera. Es propiamente un *Alto* de mayores dimensiones con siete cuerdas templadas de la manera siguiente: *la, re, la, re, fa* y *la*. Se toca lo mismo que el alto ordinario, y sus sonidos son tristes melancólicos y amorosos. Mayerbeer introdujo este instrumento en la ópera de los Hugonotes.

De todas las antiguas *Violas* solo se ha conservado la que llamamos *Viola*, *Alto Viola*, y algunos *Violeta*, montada con cuatro cuerdas templadas en 5.<sup>a</sup> y afinadas una 5.<sup>a</sup> mas baja que el *Violin*, en esta disposicion, *do, sol, re, la*, haciéndolo en las orquestas el oficio de contralto, y aproximando la distancia de los sonidos que median desde el *Violin* á la *Viola* bajo, ó como se llama actualmente *Violoncelo*. La *Viola* al parecer tan solo se halla destinada á completar el cuarteto y formar parte del acompañamiento. La calidad de su sonido que es me-

lancólico, le hace poco á propósito para satisfacer por mucho tiempo el oido. En el cuarteto ó en la sinfonia hace buen efecto unida á los demas instrumentos, pero cuando se oye sola por algun tiempo llega á ser monotona.

**VIOLA:** Lo mismo que *Violoncelo*.

**VIOLETA:** Nombre que dan algunos á la *Viola*.

**VIOLICEMBALO:** Instrumento de igual forma que el piano, inventado en 1606 por Juan Haydn de Noremburg, quien quiso aplicarle las ventajas que tienen los instrumentos de arco ó de viento, de sostener por mucho tiempo los sonidos, y de modificar su fuerza y densidad. Debajo las tanjentes estaban colocadas diez ó doce pequeñas ruedas guarnecidas por los lados de pergamino frotado con resina, cuyas ruedecitas movian otra rueda mas grande, que se ponía en movimiento por medio de un pedal. Cuando las teclas bajaban, las tanjentes comprimian las cuerdas metálicas contra las pequeñas ruedas, produciendo el mismo efecto que el roce del arco. De este modo el sonido duraba todo el tiempo que la tecla estaba bajada, y los grados de fuerza de los sonidos dependia de la mas ó menos presion de la tecla. El abate Tertin de Venecia reformó, hace algunos años, el *Violicembalo*.

En el diario de Barcelona de 17 de Abril de 1855, con referencia al periódico el *Mensajero del mediodia* se lee lo siguiente: «El Reverendo P. Tapparelli de Azeglio acaba de inventar un nuevo instrumento músico, al que ha dado el nombre de *Violicembalo*, en el que las cuerdas del piano, gracias á un mecanismo, que comprime ó prolonga á su voluntad, producen efectos análogos á las del *Violin* en las cuerdas altas; de la *viola* en las del medio; y del *violoncelo* en las bajas.» El tiempo ha

de sancionar su utilidad ó conveniencia.

**VIOLIN:** No nos detendremos en extraer todo cuanto se ha dicho sobre la pretendida antigüedad de este instrumento, que ha llegado á ser en nuestros dias el alma de las orquestas, ni enumeraremos los muchos autores que pretenden encontrar modelos del *Violin* en monumentos antiquísimos. Esta averiguacion y discusion corresponde á los arqueólogos, anticuarios, y á los criticos: concretándonos pues á lo mas positivo diremos que al parecer de muchos las *violas* de diferentes estructuras y dimensiones dieron la idea del *Violin*, reducido á proporciones mas pequeñas. Parece que se debe á la Francia la reforma de las *violas* en *Violin*, pues que en las partituras italianas de fines del siglo XVI se indica el *Violin* con esta denominacion de *piccolo Violin alla francese*.

El *Violin* en un principio parece que solo tenia tres cuerdas; mas adelante se le pusieron cuatro; despues se intentó ponerle cinco; pero esta innovacion no tuvo séquito, y se fijó el número de cuerdas á cuatro, en cuyo número se ha encontrado estar en su mayor perfeccion, no pudiendo mudar ni alterar cosa alguna de él sin hacerle perder una parte de su bondad. Las cuatro cuerdas de que consta el *Violin* deben templarse por quintas en la forma siguiente principiando por la mas grave, *sol, re, la, mi*. Con solo estas cuatro cuerdas se puede estender su diapason á mas de tres octavas.

Tan luego como este instrumento tomó la superioridad sobre los demás de su clase, y aun de todos los de la orquesta, se dedicaron algunos fabricantes á esmerarse en su construccion. Entre los que mas han sobresalido se cuentan Nicolás y Andrés Amati de Cremona, que vivieron á fines del si-

glo XVI; Antonio y Gerónimo Amati hijos de Andrés; Antonio Stradivari discípulo de Amati, y tambien Pedro Andrés Guarneri y José Guarneri, y Jaime Steiner Tirolés discípulo tambien de Amati. De la escuela de Steiner salieron Matias Clots padre, y Jorge y Sebastian Clots sus hijos. Para no alargar demasiado este artículo no hablaremos de los fabricantes Jaime Bocguai, de Pierret, de Antonio Desfont y Versu contemporáneos de los anteriores; de Guerson, rival de los Amati; de Castagneri y Saint Paul, de Salomon, de Medardo, ni de las cualidades estimables en que cada uno se distingue; pero no pasaremos en silencio la habilidad de Juan Guillemí fabricante de *Violines* de Barcelona, que murio en 1819, el cual los construyó tan buenos que rivalizan con los mas famosos extranjeros.

Como el *Violin* actualmente es el rey de los instrumentos, y el que representa el papel mas principal en las orquestas, nos entretendremos algun tanto en dar á conocer su mecanismo en el arte de tocarlo, siguiendo en un todo la doctrina de M. Fétis que habla con alguna estension de él.

La ejecucion en los instrumentos de arco, tales como el *Violin*, la *viola*, el *Violoncelo* y el *contrabajo* se compone de dos partes diferentes, á saber, el meneo de los dedos, y el juego del arco. El meneo de los dedos es el arte de sacar las entonaciones del instrumento por medio de la presion de los dedos sobre las cuerdas contra el mango. Esta presion, que acorta mas ó menos las cuerdas, debe ser muy enérgica para que produzca sonidos puros, porque una cuerda tan solo tiene una vibracion sonora cuando está fijada con solidez en los puntos de ataque. Por consiguiente es necesario que el *Violin*

nista apoye con mucha fuerza los dedos sobre las cuerdas, aun cuando sienta una sensacion dolorosa en los principios. Hay artistas en cuyas puntas de los dedos, á fuerza de ejercicio se les forman callos, pero esto no destruye la naturaleza del sonido.

La *afinacion* es otro de los puntos importantes que han de tenerse presentes para tocar el violin. Todos los instrumentos de arco no tienen las mismas dimensiones, porque cada fabricante ha adoptado diferente construccion, y de aquí resulta el tener que estender mas ó menos los dedos para encontrar las verdaderas entonaciones, pues que la distancia de los dedos para encontrarlas, está en razon de la longitud del mango del violin, viola, ó violoncelo; porque es evidente, que la longitud de las cuerdas, es proporcional á las dimensiones del instrumento. Cuanto mayor sea esta longitud, mayor debe ser tambien la distancia para pasar de un sonido á otro, y cuanto menos larga sea, mas se han de acercar los dedos. Un oido fino advierte desde luego la falta de afinacion, pero esto no es suficiente, pues que para tocar siempre con afinacion se ha de poseer cierta destreza, y haber hecho un ejercicio largo de las entonaciones. Si es difícil tocar afinado, se aumenta la dificultad en los pasos *bicordatos* y *tricordatos*, ó que son á doble y triple cuerda. Además de la influencia necesaria de los dedos en la afinacion, el arco la ejerce tambien en el modo de herir la cuerda; y fija la posicion de la mano izquierda para un sonido, la entonacion puede ser mas alta ó mas baja, segun sea la presion del arco sobre las cuerdas; á lo menos el célebre violinista *Paganini* atribuye la notable afinacion en su ejecucion á esta influencia del arco.

La accion de los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas tan solo influye en la afinacion, pero el que los sonidos sean mas ó menos dulces ó fuertes, ó mas ó menos duros y blandos, todo es resultado del manejo del arco. Este manejo que en apariencia se limita á empujar y tirar alternativamente una varilla frágil sobre las cuerdas, es muy difícil. La experiencia ha demostrado que no se pueden poner en relacion los movimientos del arco y los de los dedos, sino debilitando cuanto se pueda la accion del brazo que dirige este arco, de modo que la muñeca obre libremente y sin encorvarse. Si se examinan los movimientos de un violinista hábil, nada parece tan fácil como esta independencia, pero para adquirirla se necesitan muchos años de estudio. Y no consiste todo en esto aun: el tirar y el empujar el arco es susceptible de una infinidad de combinaciones, que tambien ofrecen sus dificultades. Muchas veces se ligan muchos sonidos con un mismo golpe de arco, y esto exige mucha economia en el acto de desdoblar el brazo; en otras ocasiones todas las notas se hacen con un movimiento rápido, y un número de golpes igual al de las notas, lo que exige mucha union entre los dedos de la mano izquierda, y el brazo que hace jugar el arco. Hay otras combinaciones que ofrecen series de sonidos ligados y desligados alternativamente; en fin hay sucesiones de notas que se pican con un solo movimiento de arco, tirado ó empujado con mucha rapidez, que es lo que se llama *staccato*, lo que exige una habilidad particular.

El violin en un principio solo fué usado de los Menestrales, con el cual tocaban aires populares, ó sonatas de baile, y mas tarde se introdujo en la

orquesta, pero los que lo tocaban tenían tan poca habilidad que Lulli se quejaba de no poder arriesgar á poner en sus composiciones pasajes, aunque poco difíciles por temor de que no los ejecutarian. Entonces ninguna nacion tenia escuela de violin. *Corelli* fué el primero que comprendió el partido que podia sacarse de este instrumento. Este violinista, que vivió á fines del siglo XVII y principios del XVIII, introdujo una infinidad de pasos y combinaciones, tanto en el meneo de los dedos, como en el del arco, de los que ni idea se tenia antes de él. Sus sonatas y conciertos todavia son considerados como modelos clásicos en su género. Desde *Corelli* hasta nuestros dias se han ido estendiendo los conocimientos y práctica de este instrumento sobresaliendo muchos en todas las naciones, cuyos nombres seria largo de enumerar, y que el curioso podrá ver en la obra de donde saco estas apuntes, hasta llegar al célebre *Paganini* que empezó una nueva era para el violin, esto es la de la dificultad vencida. Este hombre extraordinario, además de una organizacion nerviosa y sensible, poseia una flexibilidad prodigiosa en la mano, la cual unida á un estudio obstinado, le proporcionó el poder ejecutar los pasos mas difíciles, como son el tocar con la mano izquierda algunas notas al mismo tiempo que tocaba otras con el arco. ¿Y se ha terminado ya la carrera de perfeccion del violin? Creemos que no. Saliendo del punto de partida, en que lo dejó *Paganini* se puede todavia llegar á mas, como ha sucedido con los viajeros marítimos que despues de arribados hasta los puntos conocidos, se han aventurado á ir mas lejos.

**VIOLINISTA:** Se llama á un profesor de violin, y por estension al

que es una notabilidad en este arte.

**VIOLONCELO:** Instrumento de cuerdas y de arco, cuya figura es igual á la del violin, pero de mucho mayores dimensiones, nacido sin duda de la *Viola di gamba* de los Italianos. Dicen que su invencion se debe al P. Tardieu de Tarascon en el siglo XVII, y otros á Bonocini Maestro de Capilla del Rey de Portugal. Al principio tuvo cinco cuerdas que daban los sonidos *Do, Sol, Re, La, Re*, pero posteriormente se suprimió la mas aguda, quedando las cuatro cuerdas en la entonacion siguiente *Do, Sol, Re, La*, es decir en la misma que el Alto Viola, pero una 8.<sup>a</sup> mas baja. Se escribe en llave de *Fa* en 4.<sup>a</sup> raya, y cuando ha de subir mucho se pone la llave de *Do* en 4.<sup>a</sup> raya. El sonido del Violoncelo es sumamente grato en manos de un profesor de mérito, y este instrumento es susceptible de producir grandes efectos, tanto en los solos, como en la orquesta, pero para tocarse bien hay que atenderse á reglas particulares en el meneo de los dedos, por razon de las distancias que ha de haber entre ellos, para la afinacion de las entonaciones. En el Violoncelo para ejecutar los sonidos agudos hay á veces la necesidad de soltar el mango, y apoyar sobre el traste el dedo pulgar cuya operacion al paso que es rica en resultados, necesita un estudio particular.

**VIOLON:** Lo mismo que alto Viola, pero hay quien da el mismo nombre al Violoncelo.

**VISPERAL:** V. *Antifonario*.

**VIRGINALE:** V. *Clave*.

**VIRTUOSO:** Nombre que se dá á los músicos de sobresaliente mérito tanto en el canto como en la ejecucion de algun instrumento. Esta denominacion, que dan los Italianos á los profesores, quiere decir habilidad ó excelencia en algun arte.

**VIVACE:** Voz italiana que significa con prontitud, la cual añadida á cualquiera de las palabras que indican movimiento en la música quiere decir que su ejecucion ha de ser mas veloz de lo que indica la palabra con quien se junta. Así alegre *vivace* significa un movimiento mas veloz que el de alegre. En el mismo sentido se toma la expresion con *Vivacità*. La palabra *Vivisimo* se toma como sinónimo de *Prestisimo*.

**VOCALIZAR:** Es cantar una leccion de solfa con vocales ó monosílabos distintos de los que se hallan establecidos para nombrar las notas de la escala diatónica. Este ejercicio es absolutamente necesario para aprender á ajustar la letra á los sonidos, y un Maestro de canto lo ha de enseñar con perfeccion, si quiere que el discípulo salga un cantor aventajado. En el dia hay muy buenos autores que han publicado métodos de vocalizacion de progresiva dificultad, los cuales pueden servir de modelo para este estudio.

**VOLATA:** Paso veloz y rápido por muchos sonidos en distintas elevaciones, que se hace ó sobre una vocal ó sobre un monosílabo. Tambien se llama *Carrerilla* ó *Fermata*.

**Voz:** La suma de todos los sonidos que un hombre puede sacar de su órgano: hablando, cantando, ó rindiendo forma lo que se llama su voz, y las cualidades de esta voz dependen tambien de las de los sonidos que emite. Así se debe aplicar primero á la voz lo que se dice en general del sonido. Los físicos distinguen en el hombre diferentes especies de voz, ó si se quiere consideran la voz como un sonido simple, tal como el grito de los niños, y como un sonido articulado, tal como lo es el de la pa-

labra, ó como el canto que añade á la palabra la modulacion y la variedad de tonos, ó como la declamacion, que parece depender de una nueva modificacion en el sonido, y en la misma sustancia de la voz, modificacion diferente de la del canto y de la palabra, pues participa de una y otra. Duclós pretende que los antiguos músicos han establecido, segun Aristóteles: 1.º que la voz del canto pasa de un grado de elevacion ó de descenso, esto es de un tono á otro por salto, sin recorrer el intervalo que les separa, en vez de que en el discurso se eleva y baja por un movimiento continuo: 2.º que la voz del canto se sostiene sobre un mismo tono, considerado como punto indivisible, lo que no sucede en la simple pronunciacion. Esta marcha de saltos y reposos es en efecto la voz del canto ¿y no hay otra cosa en él? Ha habido una declamacion trágica que admitia el paso por saltos de un tono á otro, y el descanso en un tono. Lo mismo se vé en algunos oradores; sin embargo esta declamacion es tambien diferente de la voz del canto. Segun un autor moderno las oscilaciones de la laringe producen en la voz del canto una especie de ondulacion, que no es la de la simple palabra. Esta ondulacion no ha de confundirse con las cadencias ó carrerillas que se hacen por movimientos rápidos y delicados de la abertura de la glotis, compuestos de un tono ó un semitono. La voz, tanto parlante, como cantante viene enteramente de la glotis tanto por lo que respecta al sonido como por lo que respecta al tono; pero la ondulacion viene enteramente del vaiven de toda la laringe; esta no hace parte de la voz, pero afecta á la totalidad de ella. Rousseau

opina que el carácter distintivo de la voz del canto es formar sonidos apreciables, capaces de hacer sentir el unisono, y pasar de unos á otros por medio de intervalos armónicos, y conmensurables. Pero sea cual fuere el mecanismo de la voz, limitémonos á decir que cada individuo tiene una particular, que se distingue de otra por alguna diferencia que le es propia; pero tambien hay diferencias comunes á muchas, que formando otras tantas especies de voces, exigen que á cada una se le dé una denominacion propia. El carácter mas general que distingue las voces no es el que se saca de su timbre ó de su volumen, sino del grado que este volumen ocupa en el sistema general de los sonidos. Se dividen pues las voces generalmente en dos clases *agudas* y *graves*, cuya diferencia entre ellas es casi de una octava; y de aqui resulta que las voces agudas canten una octava mas alta que las graves; aun cuando parecen cantar al unisono. Las voces graves son ordinariamente las de los hombres de cierta edad, las agudas son propias de las mugeres, de los castrados y de los niños. Los hombres cantando en *faisete* acercan su voz á la de las mugeres. A pesar de la prevencion que tuvieron los Italianos por la voz de los eunucos, es menester convenir, que no hay otra que pueda compararse con la de las mugeres, ni por su estension, ni por la hermosura de su timbre. La voz de los niños tiene poca consistencia, y carece de puntos bajos; la de los eunucos por el contrario solo brilla en las cuerdas altas; y en cuanto al *faisete* debe decirse, que es el mas desagradable de todos los timbres de la voz humana. Todos estos diapasones reunidos, y puestos en orden, for-

man una estension general de tres octavas á corta diferencia divididos en cuatro partes, de las cuales el *contralto*, el *tenor* y el *bajo* son voces propias de los hombres y la cuarta llamada *Tiple* ó *Soprano*, es propia de las agudas. Sobre este hecho se presentan las observaciones siguientes.

1.º Segun el alcance, estas voces ordinarias que pueden fijarse á una décima mayor á corta diferencia, poniendo dos grados de intervalo entre cada especie de voz y la que le sigue, que es toda la diferencia que se les puede dar, el sistema general de las voces humanas de ambos sexos, que se hace llegar á tres octavas solo debia contener dos octavas y dos tonos. En efecto á esta estension se limitaron las cuatro partes de la música, mucho tiempo despues de la invencion del *contrapunto*, como puede verse en las composiciones del siglo XIV, en que la misma llave en cuatro posiciones sucesivas de raya en raya sirve para el bajo que llamaban *tenor*, para el tenor que llamaban *contratenor*, para el *contralto* que llamaban *motetus*, y para el triple, al que daban el nombre de *triplum*. Esta distribucion debia á la verdad producir mas difícil la composicion, pero al mismo tiempo resultaba una armonia mas aproximada y por lo mismo mas agradable.

2.º Para llevar el sistema vocal á la estension de tres octavas, con la gradacion de que acabamos de hablar, serian menester seis partes en vez de cuatro, y nada habria de mas natural que esta division, no con relacion á la armonia, que no permite tan diferentes sonidos, sino con relacion á los voces, que actualmente están bastante mal distribuidas. En efecto ¿por qué ha de haber tres partes con voces de hombres y tan solo una de mugeres, si la totalidad de estas encierra tan grande esten-

sion como la totalidad de aquellas? Que se mida el intervalo de los sonidos mas agudos de las voces femeninas mas superiores con los tonos mas graves de las voces femeninas mas bajas; hágase la misma comparacion con las voces de los hombres, y no solamente no se encontrará una diferencia suficiente para establecer tres partes por un lado y una sola por el otro, sino que esta diferencia misma, si es que la hay, se reducirá á muy poca cosa. Para juzgar de esto con criterio, no se ha de limitar el exámen de las cosas, tales como son, sin ver tambien lo que pueden ser, y considerar que el uso contribuye mucho á formar las voces sobre el carácter que quiera dárseles. En Francia donde tan solo se quieren bajos y contraltos, y no se hace caso de los segundos tiple, las voces de los hombres toman diferentes caracteres, y las voces de mujeres tan solo tienen uno; pero en Italia donde se hace tanto caso de un buen segundo tiple como de la voz mas aguda, se encuentran entre las mujeres muy hermosas voces graves que llaman *contraltos*, y muy bellas voces agudas llamadas *Soprani*: por el contrario en clase de voces de hombres recitantes, los italianos solo tienen los tenores, de forma que en Francia no hay sino un solo carácter de mujeres, y en Italia un solo carácter de voces de hombres. Con respecto á los coros, si es verdad que las partes están distribuidas lo mismo en Francia que en Italia, es un uso universal pero arbitrario, que ningun fundamento natural tiene. Además ¿no han causado admiracion en muchas partes, y en especial en Venecia hermosos trozos de música ejecutados únicamente por mujeres jóvenes?

3.ª La demasiada distancia de las voces entre si, que las obliga á pasar mas allá de su estension, obliga muchas

veces á subdividir las. Asi es que se dividen los bajos en bajos profundos, bajos, y baritonos; los tenores en tenores superiores y concordantes; y los tiple en 4.ªs y 2.ªs, pero en todo esto nada hay de fijo, ni arreglado á principio determinado.

Distinguenso tambien las voces por otras cualidades diferentes que las de graves y agudos. Hay voces fuertes, cuyos sonidos son ruidosos; voces dulces, cuyos sonidos son aflautados y tiernos; voces grandes, ó sean de mucha estension; voces hermosas, que son las que producen sonidos llenos, justos y armoniosos. Hay tambien voces que son todo lo contrario de lo que hemos dicho, á saber voces duras y pesadas; voces flexibles y ligeras, y otras cuyos sonidos se hallan distribuidos con desigualdad, á saber que unas son mejores en los puntos altos, otras en los medios, y otras en los bajos, y voces exactamente iguales ó de un mismo timbre en toda su estension. Al Compositor toca el sacar partido de cada voz segun su carácter, y las ventajas que le pueden proporcionar cada una de ellas. En Italia, en donde siempre que se presenta una ópera para el teatro, lleva una música nueva, los compositores tienen un gran cuidado de apropiarse los papeles á las voces que la deben cantar; empero en Francia, en que la música de una ópera es siempre la misma, es menester que cada papel sirva para todas las voces de una misma especie, y esta es una de las razones porque el canto francés, lejos de llegar á la perfeccion, cada dia va haciéndose mas pesado y frio.

Las voces de los niños sufren una notable alteracion al acercarse á la pubertad, y muchas veces sucede, que el trabajo del maestro para enseñar á cantar, y el del discipulo en aprender

se inutilizan porque en aquella edad acaso no le queda ninguna clase de voz. No sucede asi con las mujeres que no tienen que temer tal mudanza en tal edad. El único efecto que resulta al acercarse á la edad nubil, es una cierta debilidad en el timbre, que regularmente les dura dos ó tres años, despues de cuyo tiempo la voz recobra su brillo y adquiere una calidad mas pura y robusta que antes de que se alterase. Las mujeres gozan de toda la frescura de su voz desde la edad de 18 años hasta la de 30, siempre que las dotes naturales no se deterioren con estudios mal dirigidos.

Las mujeres no poseen la voz mixta de cabeza ó falsete, por cuya causa no pueden subir con tanta facilidad como los tenores; pero si carecen de esta ventaja en cambio tienen mas igualdad. Las voces de las mujeres no son conducidas como las de los hombres; por lo regular se observa en ellas un pequeño silbido sordo que precede al sonido, cuyo defecto se contrae con el hábito de tomar el sonido algo bajo para tomarlo luego en su verdadera entonacion.

Las voces tienen en los hombres dos modificaciones, que algunos llaman registros, á saber la voz de *pecho* y la voz de *cabeza*. La voz de *pecho* es aquella que emite los sonidos en una situacion natural de los órganos de la voz con poco esfuerzo, y con la boca abierta; la voz de *cabeza* ó *falsete* se obtiene esforzando los mismos órganos para producir otros sonidos mas agudos.

Voz VOLUMINOSA: Es aquella que da mayor masa de sonido: asi es que dos voces semejantes que produzcan los mismos sonidos, será mas voluminosa aquella que llene mas el oido, ó se oiga de mas lejos.

Voces: Son sinónimas de partes,

y asi se dice un romance á dos voces, un motete á cuatro voces, en vez de decir á duo, ó á dos partes etc. En esta clase de composiciones hay á veces una voz que se llama *principal*, porque canta el primero y mas difícil papel, sirviendo las otras tan solo de acompañamiento.

Las voces por sus calidades se dividen en voz *velada*, es decir cansada, ó que ha perdido su lustre, su entereza y su pastosidad por efecto de la edad ó por un largo y cansado ejercicio: en voz *blanca*, que es una voz que tiene un timbre claro y argentino: en voz *parda* que es la que no tiene claridad, vibracion y sonoridad: en voz *opaca*, que se diferencia poco de la *parda* en cuanto á carecer de claridad; y en voz *pastosa* que es la que se presta con facilidad á todas las inflexiones de gorjeos, trinos y otros adornos.

## X.

XENÓFRICA: Nombre de un instrumento muy parecido al clave que inventó á fines del siglo pasado M. Rœlig de Viena.

XYLARMONICON: Instrumento inventado algunos años ha por M. Uthe muy parecido al Eufono inventado por Chladni. Ni de este ni del instrumento anterior no podemos dar mas noticias: sin duda han sido relegados á la region del olvido.

## Z.

Za: En el canto llano se usa de esta silaba para indicar el si bemol, conservando al natural el nombre de si.

ZAMPOÑA: Instrumento ruso y campestre usado antiguamente entre la gente del campo. Pocas noticias mas tenemos de él, pero se deduce que se com-

ponia de dos ó tres tubos reunidos, y que se tocaba á semejanza de la gaita.

**ZARABANDA:** Canto y baile popular usado tan solo en España que tuvo principio en el siglo XII. Tenia la música un carácter gracioso, pero el baile era poco decente. Mientras la Zarabanda se concretó á los regocijos privados siguió su uso entre la plebe, pero luego que se introdujo en el teatro, que, segun dicen, fué á fines del siglo XVI, entonces los hombres honestos y las mujeres pudorosas alzaron un grito de anatema contra el baile y contra las canciones, jácaras y romances que se cantaban en el baile, el cual era por demás lúbrico. Esto obligó al consejo de Castilla á prohibir con severas penas el que se cantase y bailase la Zarabanda. Pero como los usos inveterados de una nacion no se destruyen sino con dificultad, acaso no se habria desterrado facilmente dicho canto y baile, sino hubieron venido á reemplazarle las tonadillas, que sin tener los defectos de la Zarabanda tenían un argumento más regularizado y una música mas variada. Despues de las Tonadillas vinieron las Zarzuelas de las que hablaremos en el artículo siguiente.

**ZARZUELA:** Es una pieza dramática, en cuya composicion alterna el canto con la declamacion, lo mismo que las Tonadillas, á las que substituyó, sin perderse en un principio la aficion á ellas. Las Zarzuelas las hicieron desaparecer poco á poco, porque encontraron en estas un argumento mas interesante, y piezas agradables como arietas, duos, coros, y sobre todo mayor número de personas en la escena. Ensanchando las formas de las Zarzuelas podia llegarse hasta la creacion de una ópera nacional, igual á la que ya en aquella época tenían otras naciones; pero, ó por falta de proteccion á los composito-

res, ó por otras causas que no podemos adivinar, las Zarzuelas quedaron estacionadas por muchos años y hasta llegaron á desaparecer enteramente cuando á fines del siglo XVII se introdujo en España la ópera italiana. No obstante las Zarzuelas han vuelto á reproducirse en nuestros dias, y se cantan en nuestros teatros con aplauso general. Verdad es que los compositores de ellas les han dado unas formas mas pronunciadas y un cierto sabor de ópera italiana á sus composiciones, aunque con poco desarrollo, pero en fin el público las aplaude y las oye con gusto.

Esta reproduccion de las Zarzuelas entre nosotros acaso se debe al principio de que las bellas artes, cuando han llegado á una cierta altura, ó se han de estacionar, ó han de descender. En la música creemos que ha sucedido lo mismo. Desde principios de este siglo ha habido compositores italianos de fama que nos dieron un repertorio de dramas líricos, tanto trágicos, como cómicos muy abundante, llenos de melifluas melodias, y de una fuerza de sentimiento que nos conmovia y embelesaba. Entonces la instrumentacion sin ser débil era suficientemente robusta para dar colorido al canto, y para dejarnos percibir las bellezas de él, sin estar sobrecargada de instrumentos ruidosos. Poco á poco la moda, y la invencion de nuevos instrumentos de viento de metal, hizo aglomerar nuevos sonidos, y apartándose de las primitivas formas en las particiones, cargaron estas de instrumental ruidoso queriendo de esta manera aumentar el efecto dramático. El fecundo Rossini, el dulce Bellini, el suave Donizetti y otros muchos que en los primeros partos de su genio se propusieron mas bien conmovier y deleitar que producir efectos ruidosos, en

sus últimas obras aumentaron el caudal de la instrumentacion apartándose de la primitiva sencillez de que les dejaban modelos Cimarosa, Mozart, Pacini y otros, para conformarse con la moda, ó con el gusto estragado de la época. Ultimamente apareció el Maestro Verdi que ha encarecido sobre todos en el empleo de acordes duros, y de una instrumentacion atronadora, llevando el estilo á una altura á la que no llegaron sus antecesores, y á la que tal vez no pasara nadie. Ahora bien; cuando las artes han llegado á un cierto punto, y que no parece posible pasar mas allá, es forzoso mudar de rumbo, y esto es lo que ha sucedido entre nosotros con respecto á la música. Cansados ya de unas formas de estilo, que en vez de conmovernos nos aturde, y en lugar de hablar al corazon solo nos llega á los oidos, por cuyo motivo no nos quedan reminiscencias, hemos vuelto al punto de partida de la música dramática, esto es á las antiguas Zarzuelas, pero dándolas una forma mas proporcionada que no tuvieron en otro tiempo. Así es de que se oyen con gusto, y se aplauden con entusiasmo

en el dia las Zarzuelas con los títulos siguientes: *Jugar con fuego, Gloria y Peluca, el Valle de Andorra*, y otras veinte en las que nuestros compositores Españoles han sabido con melodias nacionales hacer lucir la poesia de la hermosa habla castellana, y con armonias bien combinadas interesar nuestros oidos, y conmovier nuestro sentimiento. Las actuales Zarzuelas distan ya muy poco de las formas de la Opera, y tan luego como se substituya el recitado cantado, á la declamacion hablada, y se les dé un desarrollo mas estenso, habrá una ópera completamente nacional, que no tendremos que envidiar á las extranjeras. Nos sobran buenos poetas, tenemos escelentes voces, hay en España aventajados compositores; solo falta que se trabaje de consuno á la grande Obra de la Opera nacional, y que el Gobierno proteja los esfuerzos que se hagan para conseguirlo. De esta manera estimularemos á nuestros compatriotas á dedicarse á todos los ramos del saber musical, y se quedarán en el pais las inmensas sumas que nos cuestan los cantores, y otros profesores que nos vienen del extranjero.

**FIN.**

**TABLA en que se manifiestan por medio de guarismos la estension de las voces é instrumentos que se usan en la música comparada con los sonidos de un piano, cuyo cuadro se halla á continuacion, á fin de servirse de unas y de otras de un modo conveniente.**

- Triple ó Soprano:** Esta voz tiene de estension desde el núm. 37 hasta el 64.
- Triple 2.º ó mezzo soprano:** Tiene de estension desde el núm. 32 hasta el 58.
- Contralto de muger:** Estension desde el número 30 hasta el 50.
- Contralto de hombre:** Estension desde el número 34 hasta el 48.
- Tenor:** Estension desde el número 23 hasta el 49. Desde el 23 hasta el 42 es la voz llamada de pecho, y desde el 42 hasta el 49 es la voz llamada de cabeza.
- Baritono cantante:** Estension desde el núm. 22 hasta el 42. Los sonidos centrales mejores son desde el número 25 hasta el 41.
- Bajo cantante:** Estension desde el número 18 hasta el 41. Esta voz es mas sonora desde el núm. 24 hasta el 40. Los sonidos mas bajos que dicho número 24 son débiles y oscuros, los que pasen de 40 son demasiado forzados.
- Violin:** Su estension es del núm. 32 hasta el 73. Se temple en general por 5.º á saber *Sol, Re, La, Mi*, aunque algunos profesores le templen de diferente modo, segun mejor les viene para ciertas tocatas.
- Viola:** Su estension desde el núm. 25 hasta el 56. Se temple por 5.ºs, á saber *Do, Sol, Re, La*.
- Violoncelo:** Su estension desde el número 43 hasta el 48. Se temple por 5.ºs, á saber: *Do, Sol, Re, La*, esto es á una octava baja de la Viola.
- Contrabajo Aleman:** Estension desde el 5 hasta el 32. Tiene cuatro cuerdas templadas en 4.ºs, á saber *Mi, La, Re, Sol*.
- Contrabajo Francés:** Estension desde el núm. 8 hasta el 32. Tiene tres cuerdas templadas por 5.ºs á saber *Sol, Re, La*.
- Contrabajo Italiano:** Estension desde el núm. 10 hasta el 32. Tiene tres cuerdas templadas por 4.ºs, á saber *La, Re, Sol*.
- Harpa:** Su estension desde el núm. 5 hasta el 73.
- Guitarra:** Estension desde el núm. 29 hasta el 70.
- Flauta:** Estension desde el núm. 39 hasta el 70.
- Flautines u Octavines en diferentes tonos:** Estension la misma que la Flauta á la 8.ª superior.
- Flauta tercera ó Tercerola:** La misma estension que la Flauta.
- Decimino:** La misma estension que el Octavin.
- Obóe:** Estension desde el núm. 37 hasta el 66.
- Corno inglés:** Estension desde el número 30 hasta el 54.
- Clarinetes en Do, Sib, La:** Tienen la misma estension esto es desde el número 26 hasta el 60.
- Requintos en diferentes tonos:** Tienen la misma estension que el Clarinete relativamente á la 5.ª alta del tono de la orquesta en que se escriben.
- Corno de Basseto:** Desde el núm. 48 hasta el 60 con la advertencia que los diez números mas bajos son difíciles de ejecutar.
- Fagote:** Estension desde el núm. 44 hasta el 49.
- Contra Fagote:** Tiene casi la misma





1 Acorde perfecto mayor. 2 Acorde perfecto menor. 3 Acorde diminuto. 3<sup>ra</sup> dominante

1 Acorde perfecto mayor: 5<sup>ta</sup> justa, 3<sup>ra</sup> mayor, tónica.  
 2 Acorde perfecto menor: 5<sup>ta</sup> justa, 3<sup>ra</sup> menor, tónica.  
 3 Acorde diminuto: three notes.  
 3<sup>ra</sup> dominante: three notes.

4 7<sup>ma</sup> de 2<sup>a</sup> especie. 5 7<sup>ma</sup> de 3<sup>a</sup> especie. 6 7<sup>ma</sup> de 4<sup>a</sup> especie. 7 9<sup>va</sup> de 9<sup>a</sup> mayor. 8 9<sup>va</sup> de 9<sup>a</sup> menor.

4 7<sup>ma</sup> de 2<sup>a</sup> especie: four notes.  
 5 7<sup>ma</sup> de 3<sup>a</sup> especie: four notes.  
 6 7<sup>ma</sup> de 4<sup>a</sup> especie: four notes.  
 7 9<sup>va</sup> de 9<sup>a</sup> mayor: four notes.  
 8 9<sup>va</sup> de 9<sup>a</sup> menor: four notes.

9 Acorde mayor con 5<sup>ta</sup> aumentada. 10 7<sup>ma</sup> dominante con 5<sup>ta</sup> aument. 11 7<sup>ma</sup> de 4<sup>a</sup> especie con 5<sup>ta</sup> aument. 12 9<sup>va</sup> mayor con 5<sup>ta</sup> aument.

9 Acorde mayor con 5<sup>ta</sup> aumentada: four notes.  
 10 7<sup>ma</sup> dominante con 5<sup>ta</sup> aument.: four notes.  
 11 7<sup>ma</sup> de 4<sup>a</sup> especie con 5<sup>ta</sup> aument.: four notes.  
 12 9<sup>va</sup> mayor con 5<sup>ta</sup> aument.: four notes.

13 9<sup>va</sup> menor con 5<sup>ta</sup> aument. 14 Acorde mayor con 5<sup>ta</sup> diminuta. 15 7<sup>ma</sup> dominante con 5<sup>ta</sup> diminuta. 16 9<sup>va</sup> mayor con 5<sup>ta</sup> diminuta.

13 9<sup>va</sup> menor con 5<sup>ta</sup> aument.: four notes.  
 14 Acorde mayor con 5<sup>ta</sup> diminuta: four notes.  
 15 7<sup>ma</sup> dominante con 5<sup>ta</sup> diminuta: four notes.  
 16 9<sup>va</sup> mayor con 5<sup>ta</sup> diminuta: four notes.

17 9<sup>va</sup> menor con 5<sup>ta</sup> diminuta. 18 Acorde de 6<sup>ta</sup> aumentada. 19 9<sup>va</sup> de 4<sup>a</sup> aumentada. 20 De 5<sup>ta</sup> aumentada con 7<sup>ma</sup>. 21 De 7<sup>ma</sup> diminuta.

17 9<sup>va</sup> menor con 5<sup>ta</sup> diminuta: four notes.  
 18 Acorde de 6<sup>ta</sup> aumentada: four notes.  
 19 9<sup>va</sup> de 4<sup>a</sup> aumentada: four notes.  
 20 De 5<sup>ta</sup> aumentada con 7<sup>ma</sup>: four notes.  
 21 De 7<sup>ma</sup> diminuta: four notes.

**A**

1<sup>a</sup> Division. 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>

**B**

**C**

*c d f d e d | d d c d e e | e f g e d e c d | f g a g f d*

*ut queant la ris re so na re si bris uir gesticum famuli tuo rum*

*g a g e f g e | a g a f g a | g f d c d d*







*Sol re pollu ti La bi re a tum Sancte Jo an nes.*

**D**







### E

Nombre de las figuras	Breve	Longa menor	Longa media	Longa mayor	Longa maxima
Forma de las figuras.					
Su valor.	1 compas.	2 comp.	3 comp.	4 comp.	5 comp.

### F

Nombre de las figuras.	Breve	Longa menor.	Longa media	Longa mayor.	Longa maxima	Bi longa maxima
Forma de ellas						
Su valor.	1 compas.	2 comp.	3 comp.	4 comp.	6 comp.	12 comp.

### G

Nombre de las figuras.	Breve mayor.	Breve menor.	Breve	Semibreve mayor.	Semibreve menor	Media semi breve mayor.
Forma de ellas						
Su valor.	4 compases	3 comp.	2 comp.	1 comp.	1/2 comp.	1/4 de comp.

### H

Maxima	Longa	Breve	Semibreve	Minima
				
4 Compases.	2 Compases	1 Compas	1/2 Compas.	1/4 de Compas.

