

# TEORÍA DE LA MÚSICA

---

---

---

GRADO SUPERIOR



Obra de texto en el Conservatorio Superior de Barcelona  
(Escuela Municipal de Música)

1946



TEORÍA  
DE LA  
MÚSICA

GRADO SUPERIOR

POR

L. M. y F. A.

Obra de texto en el Conservatorio Superior de Barcelona  
(Escuela Municipal de Música)

GRÁFICAS MARINA, S. A.  
Avenida de Carlos I, 149  
BARCELONA



R. 14789

TEORÍA  
DE LA  
MÚSICA

GRADO SUPERIOR  
POR  
D. L. M. y F. A.

Com. de texto en el Conservatorio Superior de Música  
(Facultad de Música)



IMPRESIÓN DE LA  
DIPUTACIÓN DE BARCELONA  
CALLE DE...

# TEORÍA

## 1

- ¿Qué es *sonido*?
- Es la sensación que produce en el oído la vibración de los cuerpos sonoros.
- ¿Cuáles son las *cualidades* del sonido?
- Son tres: la *entonación* o *altura*, la *intensidad* y el *timbre*.
- ¿Qué es *entonación*?
- El resultado de las vibraciones; cuanto más rápidas, más agudo será el sonido.
- ¿Qué se entiende por *vibración*?
- El movimiento oscilatorio que produce un cuerpo elástico, o una columna de aire introducida en un tubo sonoro.
- ¿Qué es *intensidad*?
- La sensación de fuerza producida por la expansión de las vibraciones; cuanto más amplias sean más fuerte percibiremos el sonido.
- ¿A qué llamamos *timbre del sonido*?
- A la cualidad especial que nos hace diferenciar dos sonidos ejecutados a la misma entonación e intensidad, por voces o instrumentos distintos.
- ¿Qué número de vibraciones produce el *la* del diapason normal?
- 870 por segundo

## 2

- ¿A qué llamamos *sonido generador*?
- Al más grave que se puede producir en un cuerpo sonoro.
- ¿Y sonidos *concomitantes* o *armónicos*?
- Los que resultan al doblar, triplicar, cuadruplicar, etcétera, las vibraciones del sonido generador.
- Sonidos armónicos o concomitantes de la nota *do* <sup>1</sup>.



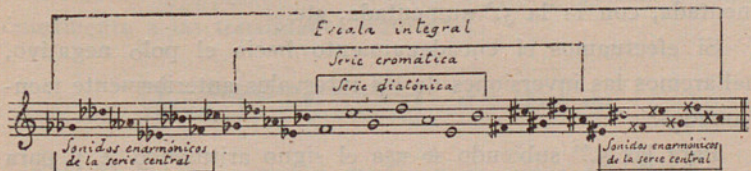
- ¿Por qué algunos armónicos se indican con nota negra?
- Para hacer notar que resultan desafinados.
- ¿Cuáles son?
- Los señalados con los números 7, 11, 13 y 14.
- Partiendo de un sonido dado ¿qué relación de vibraciones tiene su 8.<sup>a</sup>?
- Cuatro veces más de vibraciones.
- Y su doble 8.<sup>a</sup>?
- Doble número de vibraciones.
- ¿Y su 2.<sup>a</sup> sobre la triple 8.<sup>a</sup>?
- Nueve veces más de vibraciones. (*Ejemplos.*)
- ¿De cuántas maneras pueden combinarse los sonidos?
- De dos: por medio de la emisión sucesiva, y es a lo que llamamos *melodía*, o por medio de un enlace de sonidos simultáneos que toman el nombre de *armonía*. Ambas formas han de estar regidas por las leyes fundamentales del *ritmo* y la *tonalidad*. (*Ejemplos.*)

## 3

- ¿Cuál es el sistema teórico llamado *escala de 5.<sup>as</sup>*?
- El que se dispone con 31 sonidos encerrados en una misma 8.<sup>a</sup>, que en los instrumentos de afinación temperada, quedan reducidos a 12 por medio de la enarmonía. Estos 31 sonidos son:

Do, nota natural.	Sonidos enarmónicos,	Si $\sharp$	y Re $\flat\flat$ .	Cromáticos, Do $\sharp$	y Re $\flat$ .
Re, „ „ „	„ „ „	Do $\times$	y Mi $\flat\flat$ .	Re $\sharp$	y Mi $\flat$ .
Mi, „ „ „	„ „ „	Re $\times$	y Fa $\flat$	No tiene cromáticos.	
Fa, „ „ „	„ „ „	Mi $\sharp$	y Sol $\flat\flat$ .	Cromáticos, Fa $\sharp$	y Sol $\flat$ .
Sol, „ „ „	„ „ „	Fa $\times$	y La $\flat\flat$ .	Sol $\sharp$	y La $\flat$ .
La, „ „ „	„ „ „	Sol $\times$	y Si $\flat\flat$ .	La $\sharp$	y Si $\flat$ .
Si, „ „ „	„ „ „	La $\times$	y Do $\flat$ .	No tiene cromáticos.	

Con estos 31 sonidos se forma la escala de 5.<sup>as</sup>, dispuesta del modo siguiente: Considerando el intervalo de 5.<sup>a</sup> justa como primordial, ya que es la consonancia perfecta por excelencia que engendra nuevos sonidos, se dispone un encadenamiento de 5.<sup>as</sup>, las cuales, iniciándose sobre un Sol  $\flat\flat$  finalizan con un La  $\times$ , o sea:



Como se ve en este encadenamiento, para evitar una extensión imposible en la práctica musical, se emplea la 4.<sup>a</sup> justa además de la 5.<sup>a</sup> justa, por ser la 4.<sup>a</sup> la inversión de la 5.<sup>a</sup> y por consiguiente resultar la misma nota aunque en distinta 8.<sup>a</sup>.

En la práctica no pueden usarse todos estos elementos en un mismo fragmento en relación armónica o melódica; sólo pueden usarse una porción de sonidos formando una serie parcial de 5.<sup>as</sup> tomada indistintamente de la serie general o integral.

— Sírvase analizar la constitución por series de la escala integral.

— Tomada una serie de 7 sonidos formando 6 quintas, tendremos los elementos que forman la serie diatónica, punto de partida de la tonalidad moderna: fa, do, sol, re, la, mi, si; sonidos encuadrados por la 4.<sup>a</sup> aumentada fa-si.

Extendiendo la serie hacia la derecha (polo positivo), a la izquierda (polo negativo), o hacia los dos lados a la vez, obtendremos la serie de 17 sonidos (16 quintas) llamada cromática o integral incompleta, formada por la serie central o diatónica, más cinco 5.<sup>as</sup> del polo positivo y cinco del negativo. Con esta serie, la más extensa usada hoy día, se obtienen varios tipos de escala cromática.

— ¿Cómo se generan, en la escala integral, los intervalos?

— Por medio de enlaces de 5.<sup>as</sup>. Partiendo de un sonido y hacia el polo positivo y adicionándole 2 quintas obtendremos el intervalo de 2.<sup>a</sup> mayor, con 3 quintas la 6.<sup>a</sup> mayor, con 4 quintas la 3.<sup>a</sup> mayor, con 5 la 7.<sup>a</sup> mayor, con 6 la 4.<sup>a</sup> aumentada, con 7 la 8.<sup>a</sup> aumentada (o semitono cromático), con 8 la 5.<sup>a</sup> aumentada, con 9 la 2.<sup>a</sup> aumentada, con 10 la 6.<sup>a</sup> aumentada, con 11 la 3.<sup>a</sup> aumentada, etc.

Si efectuamos el encadenamiento hacia el polo negativo, hallaremos las inversiones de los intervalos anteriormente mencionados.

Para las 5.<sup>as</sup> subiendo se usa el signo aritmético + y para las 5.<sup>as</sup> bajando el signo —.

— ¿Qué calificación se les da a los intervalos?

Los que constan de 1 a 6 quintas son diatónicos porque se hallan dentro de la serie diatónica de una o varias tonalidades; los que se forman dentro de los límites de 7 a 11 quintas son cromáticos porque se encuentran en la serie cromática, y los que tienen de 12 a 16 se les considera como ultra-cromáticos o enarmónicos por pertenecer una de sus notas a la serie enarmónica. Los intervalos que exceden de 16 quintas son, en absoluto, impracticables.

— ¿Cómo sabremos cuántos lugares ocupa un intervalo dado en la escala integral?

— Restando del número de términos de la serie en que queramos hallarlos el número de 5.<sup>as</sup> que contenga.

Por ejemplo: un intervalo de 2 quintas.

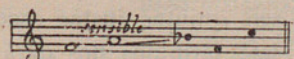
Términos de la serie diatónica,	7—2= 5 lugares que ocupa en esta serie					
» » » mixta,	10—2= 8	»	»	»	»	»
» » » cromática	17—2=15	»	»	»	»	»
» » » integral	31—2=29	»	»	»	»	»

Si el intervalo es en más el resultado se cuenta subiendo a partir del primer término y si es en menos bajando a partir del último.

— Una vez obtenido el número de grados en que puede colocarse un intervalo, ¿cómo sabremos las tonalidades diatónicas a que pertenece?

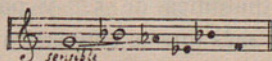
— Considerando la nota más alta como sensible, y a partir de la tónica perteneciente a esta sensible supuesta, se añaden tantos términos como grados ocupa y cada término será una nueva tonalidad en que hallaremos colocado naturalmente dicho intervalo.

*Ejemplos:* Fa, La, + 4: ocupa 3 grados y pertenece diatónicamente a las tonalidades siguientes:



si b, fa y do.

Sol, Si b.—3: ocupa 4 grados y se encuentra diatónicamente en las siguientes tonalidades:



la b, mi b, si b, fa.

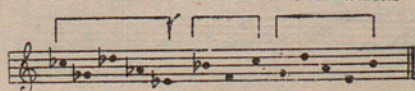
Debemos tener presente que en los intervalos en menos (descendentes) la nota más alta es la primera.

— ¿Y para saber las tonalidades cromáticas?

— A partir de las tonalidades diatónicas a que pertenezca el intervalo, se adicionan 5 quintas subiendo y 5 bajando.

*Ejemplo:* el intervalo fa-la lo hallaremos en las siguientes tonalidades:

Tonalidades  
Cromáticas Diatónicas Cromáticas



Ejercicios: ¿Cuáles serán los términos extremos de la serie diatónica del tono de...?

- ¿Y de la serie cromática del tono de...?
- ¿De cuántas 5.<sup>as</sup> consta el intervalo de...?
- Un intervalo + ... (o — ...) ¿qué calificación tiene?
- Un intervalo + ... (o — ...) ¿cuántos lugares ocupará en la serie...?
- El intervalo formado por las notas... ¿en cuántas tonalidades lo hallaremos diatónicamente?
- El intervalo formado por las notas... ¿en cuántas tonalidades lo hallaremos diatónica y cromáticamente?

4

— ¿Cómo se generan las escalas diatónicas por medio de la serie de 5.<sup>as</sup>?

— Considerando cualquier sonido como *subdominante* y formando a partir de éste seis quintas justas ascendentes, el conjunto o serie de estos siete términos nos dará los grados diatónicos del término siguiente a dicho sonido. Colocándolos por orden conjunto obtendremos una escala diatónica.

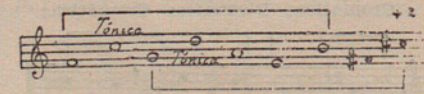
— ¿Cómo se *enlazan* las diferentes escalas?

— Añadiendo a la serie diatónica de 5.<sup>as</sup> y partiendo del último término, una quinta en más que se convertirá en *sensible* de una nueva tonalidad ascendente. Debe tenerse en cuenta que cada quinta en más es un término menos de la serie primitiva. Por ejemplo:

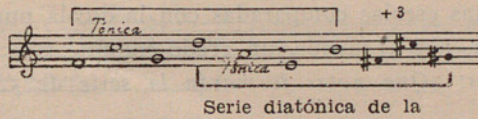
Serie diatónica de do



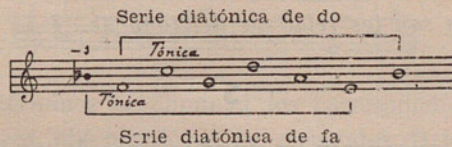
Serie diatónica de sol



Serie diatónica de re



— ¿Y cómo se enlazan las tonalidades descendentes?  
— Partiendo del primer término se adiciona una quinta en menos que se convierte en *subdominante* de una nueva tonalidad descendente, restando un término de la serie inicial. Por ejemplo :



Como se desprende de los ejemplos anteriores, la *tónica* de una escala es siempre el segundo término de su serie de quintas, y que por lo tanto partiendo del segundo término de la serie de Do cada nuevo término en más nos ofrece la *tónica* de una nueva escala ascendente, y cada nuevo término en menos representa la *tónica* de una escala descendente.

La alteración de siete términos en más o en menos nos dan el límite de las armaduras con simples accidentales.

— En la serie de 5.<sup>as</sup>, ¿qué escalas se consideran *relativas*?

— Aquellas en que sus *tónicas* están a la distancia de 1 a 6 quintas, en más o en menos. Partiendo de la escala de Do, son relativas, subiendo al polo positivo, las de sol, re, la, mi, si y fa #; y bajando al negativo, las de fa, si b, mi b, la b, re b, y sol b, todos tonos mayores con los menores que llevan la misma ar-

madura. Estas escalas comparadas con la escala punto de partida, ofrecen, por lo menos, un grado común.

Ejercicios: ¿Qué notas formarán la serie de 5.<sup>as</sup> del tono de...?

— ¿Cuáles son los términos extremos de la serie diatónica del tono de...?

— Partiendo de la serie diatónica del tono de... demostrar la generación de una escala + 5, — 3, etc.

— El tono de... comparado con el de... ¿son relativos?

— ¿Cuáles son los relativos del tono de...?

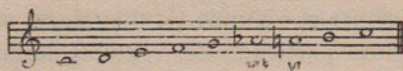
### 5

— ¿Cómo se generan los diversos tipos de escala diatónica?

— Del modo siguiente: Escala mayor: Comprende tres tipos: I, *el diatónico*, del cual ya hemos visto su generación. II, *el mixto*, que se forma con la alteración en menos del 6.<sup>o</sup> grado (3.<sup>a</sup> quinta del polo negativo).



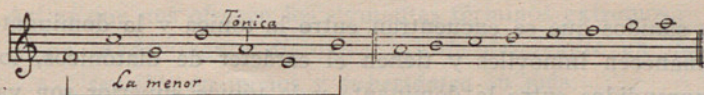
III, *el integral*, formado por los grados diatónicos excepto el 6.<sup>o</sup> que se presenta alterado en menos y diatónico.



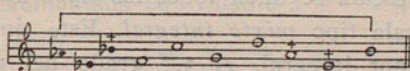
Escala menor. Comprende cinco tipos:

I, *el diatónico*, procedente de la escala hipodórica; se obtiene bajando 3 quintas del 1.<sup>er</sup> término de la serie diatónica, quedando como tónica el 5.<sup>o</sup> término en vez del 2.<sup>o</sup>, resultando ser la misma tónica para los dos modos. O si no modificamos las notas, se toma por tónica el 5.<sup>o</sup> término y tenemos el relativo menor del tono primitivo mayor.

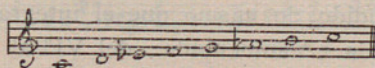




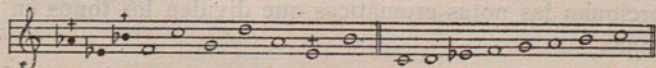
II, *el tipo normal* (tipo menor moderno), procedente de la imposición de la sensible, haciendo desaparecer el 7.º grado en menos. Este tipo se forma por el encadenamiento de 9 quintas comprendidas en el intervalo de 2.<sup>a</sup> aumentada.



De estos términos se eliminan los correspondientes al 3.º, 8.º y 9.º lugares, obteniendo así los elementos de la escala menor llamada *armónica* :

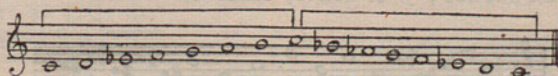


III, *tipo secundario*, resulta una variante del anterior, quedando anulada la 2.<sup>a</sup> aumentada existente entre el 6.º y 7.º grados. Se forma con las mismas 9 quintas del II tipo, pero eliminando los términos 1.º, 3.º y 9.º,



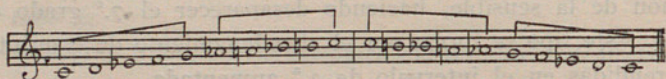
quedando como nota característica del modo menor solamente el 3.º grado.

IV, *tipo melódico*, compuesto del tipo III al subir y del tipo I al bajar.



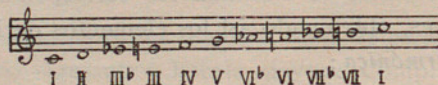
V, *tipo integral del modo menor*, se obtiene formando una serie en movimiento conjunto, ascendente y descendente de todos los sonidos comprendidos en los tres primeros tipos.

Los sonidos que se encuentran entre la tónica y la dominante permanecen inmóviles y tienen el carácter de diatónicos, los comprendidos entre la dominante y la tónica superior son variables y constituyen un cromatismo.



— ¿En qué escala se unen todos los tipos anteriores?

— En la escala tipo *mixto integral*. Este tipo comprende además del menor integral, el 3.<sup>er</sup> grado del modo mayor, sonido distintivo de esta modalidad.



Está comprendido, lo mismo que el integral menor, entre las 9 quintas de la 2.<sup>a</sup> aumentada: del VI<sup>b</sup> al VII.

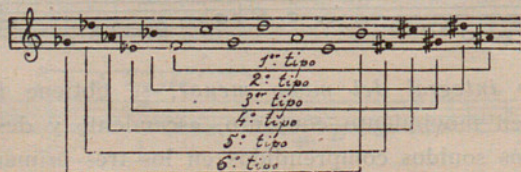
## 6

— ¿Cómo se obtienen las escalas *cromáticas*?

— Partiendo de la serie central o diatónica, con cinco quintas del polo positivo y cinco del negativo. Estas quintas nos proporcionan las notas cromáticas que dividen los tonos en dos semitonos.

— ¿Cuántos tipos de escala cromática pueden formarse?

— Seis: el primero toma como notas cromáticas las cinco quintas del polo positivo; el segundo toma cuatro quintas en más y una en menos; el tercero, tres en más y dos en menos; el cuarto, dos en más y tres en menos; el quinto, una en más y cuatro en menos; y el sexto, cinco en menos.



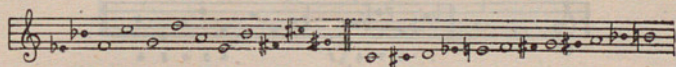
Así es que nos ofrecen los siguientes términos extremos :

- 1.<sup>er</sup> tipo: *subdominante diatónica y superdominante en más.*
- 2.<sup>o</sup> » *sensible en menos y supertónica en más.*
- 3.<sup>er</sup> » *mediante en menos y dominante en más.*
- 4.<sup>o</sup> » *superdominante en menos y tónica en más.*
- 5.<sup>o</sup> » *supertónica en menos y subdominante en más.*
- 6.<sup>o</sup> » *dominante en menos y sensible diatónica.*

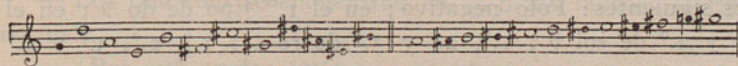
— ¿Qué intervalo forman estos términos?

— Una 3.<sup>a</sup> aumentada equivalente a + 11 quintas.

3.<sup>er</sup> tipo de Do :



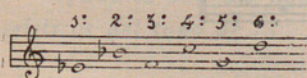
2.<sup>o</sup> de la :



— ¿Un mismo tipo de escala cromática puede pertenecer a varias tonalidades?

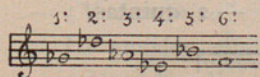
— Sí, señor ; cada término en más representa una nueva tonalidad ascendente, y cada término en menos una descendente. Como los tipos son seis, uno sólo puede formar parte de seis tonalidades distintas.

El 4.<sup>o</sup> tipo de do es :



el 5.<sup>o</sup> de sol, el 6.<sup>o</sup> de re, el 3.<sup>o</sup> de fa, el 2.<sup>o</sup> de si  $\flat$  y el 1.<sup>o</sup> de mi  $\flat$ .

El 2.<sup>o</sup> de re  $\flat$  es...



el 1.<sup>o</sup> de sol  $\flat$ , el 3.<sup>o</sup> de la  $\flat$ , el 4.<sup>o</sup> de mi  $\flat$ , el 5.<sup>o</sup> de si  $\flat$  y el 6.<sup>o</sup> de fa.

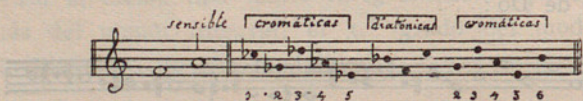
— ¿Cuáles son los tipos más usados?

— Para el modo mayor, el 2.<sup>o</sup> en la escala ascendente y

el 5.º en la descendente; y en el modo menor el 5.º para la escala ascendente y el 6.º para la descendente.

— ¿Cómo sabremos un intervalo dado en cuantos tipos cromáticos lo hallaremos?

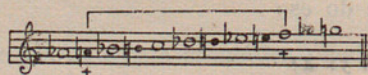
— Una vez sabidas las tonalidades diatónicas y cromáticas a que pertenece, se numeran las cromáticas del polo negativo, y a partir del primer término, con las cifras del 1 al 5, y las cromáticas del polo positivo, del 2 al 6 en la siguiente forma: intervalo fa — la, + 4.



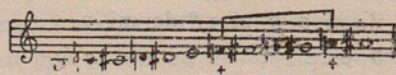
Dicho intervalo lo encontraremos en los tipos cromáticos siguientes: Polo negativo; en el 1.º tipo de do ♭; en el 1.º y 2.º de sol ♭; 1.º, 2.º y 3.º de re ♭; 1.º, 2.º, 3.º y 4.º de la ♭; 1.º, 2.º, 3.º, 4.º, y 5.º de mi ♭. En las tonalidades diatónicas de si ♭, fa y do lo hallaremos en todos los seis tipos, y en el polo positivo en los tipos 2.º, 3.º, 4.º, 5.º y 6.º de sol; 3.º, 4.º, 5.º y 6.º de re; 4.º, 5.º y 6.º de la; 5.º y 6.º de mi; y 6.º de si.

Formemos al azar diversos tipos.

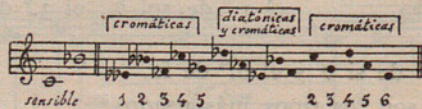
2.º de la ♭



6.º de si



Otro ejemplo: intervalo do — si ♭, — 2 quintas.



3.º de do ♭

2.º de mi ♭



— Las 3.<sup>as</sup> y 6.<sup>as</sup> mayores y menores, y las 4.<sup>as</sup>, 5.<sup>as</sup> y 8.<sup>as</sup> justas.

— ¿Cómo se subdividen estos intervalos?

— En *perfectos*, *imperfectos* y *mixtos*. Los perfectos son las 5.<sup>as</sup> y 8.<sup>as</sup> justas, y se les considera así porque a la menor alteración dejarían de ser consonantes; forman los imperfectos, por la razón de que pueden sufrir alguna alteración sin que dejen de ser consonantes, las 3.<sup>as</sup> y 6.<sup>as</sup> mayores y menores; y se considera intervalo mixto el de 4.<sup>a</sup> justa porque si viene empleado por las voces superiores de la armonía se trata como consonancia y cuando en su formación interviene el bajo es considerado como disonante.

— ¿Cuáles son los intervalos considerados *disonantes*?

— Las 2.<sup>as</sup> y 7.<sup>as</sup> mayores y menores y en general todo intervalo aumentado o disminuído.

*Ejercicios: ¿Qué intervalo armónico (o melódico) forman la dominante de... con la sensible de...?*

— *Modificación de los intervalos por medio de la enarmonia.*

## 9

— A qué se llama *transportar*?

— A la reproducción exacta de un fragmento musical en diferente tono del que está escrito.

— ¿Qué finalidad tiene el *transporte*?

— La de adaptar el fragmento escrito a otra voz o instrumento por medio de una nueva tonalidad.

— ¿Cuáles son los procedimientos usados para efectuar un transporte?

— Dos: el *escrito* y el *mental*.

— ¿Cómo se realizan?

— El escrito, trasladando al intervalo conveniente la posición de las notas en el pentagrama, y el mental, cambiando imaginariamente de clave.

— ¿Qué deberemos tener presente antes de comenzar un transporte mental?

— La clave en que deberá leerse ; la armadura supuesta, y cómo se interpretarán las alteraciones accidentales.

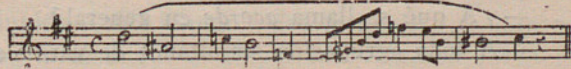
— ¿Cómo se procederá para hallar la clave?

— Aplicando a la tónica escrita la clave que le dé el nombre de la tónica a la cual transportamos. La armadura supuesta será la perteneciente a esta última tonalidad.

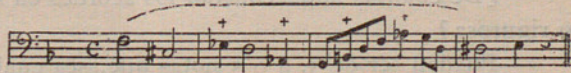
— ¿Cómo sabremos el número y en qué sentido tendrán que modificarse las alteraciones accidentales en el transporte?

— Por el número de quintas del intervalo al cual se efectúa. Las quintas en más afectan al orden de los sostenidos y las quintas en menos al orden de los bemoles. Por ejemplo: si transportamos al intervalo de 2.<sup>a</sup> mayor superior, que contiene dos quintas en más, los accidentales que sufrirán modificación serán los que se encuentran en las notas resultantes del transporte, fa y do; éstos se interpretarán un semitono cromático ascendente. Si el transporte se efectúa a una 3.<sup>a</sup> mayor inferior, que contiene cuatro 5.<sup>as</sup> en menos, los accidentales que sufrirán modificación serán los que se encuentren en las notas resultantes del transporte, si, mi, la, re; éstos se interpretarán un semitono cromático descendente. A las demás notas no afectadas por las alteraciones accidentales debe aplicarse la armadura supuesta.

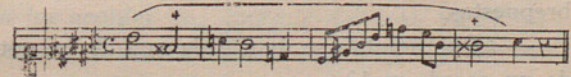
Fragmento a transportar mentalmente.



3.<sup>a</sup> menor superior  
— 3 quintas.

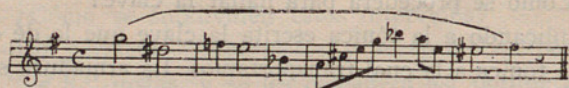


3.<sup>a</sup> menor inferior  
+ 3 quintas



Como se desprende de los ejemplos anteriores, no siempre coincide el intervalo a que se transporta con la distancia a que se hallan las claves respectivas.

*Ejemplo del fragmento anterior transportado a la distancia de 4.<sup>a</sup> justa superior:*



— Ejercicios: Un fragmento escrito en clave de... y tono de... ¿en qué clave deberá leerse para que resulte transportado al tono (o al intervalo) de...?

— Si transportamos por medio de la clave de... un fragmento escrito en clave de..., y tono de... ¿en qué tono resultará?

— Demostrar ejemplos de transporte mental o escrito a los intervalos + 4, — 5, + 9, — 2, etc.

— Al modificar 2, 4, 5, etc., accidentales en orden ascendente (o descendente), ¿a qué intervalo se transporta?

— Al transportar del tono de... al de... ¿cuántos accidentales se modifican y en qué sentido?

— ¿Cómo se efectuará el transporte si nos ofreciera una tonalidad impracticable?

— Por medio de la enarmonía. (Ejemplos.)

## 10

— ¿A qué se llama acorde en general?

— A toda agrupación simultánea de varios sonidos de diferente altura o entonación.

— ¿De cuántas notas constan los acordes en su acepción real o rigurosa?

— Pueden ser de 3, 4 ó 5 notas que, sea cual fuere la forma en que se presenten, puedan reconstituirse en serie de 3.<sup>as</sup> sobrepuestas.

— ¿Qué nombre se da a cada una de las notas constitutivas de un acorde real?

— A la más grave se la considera como *fundamental* y las demás toman el nombre del intervalo que forman al compararlas con dicha fundamental.

— Composición de los acordes de tres notas y grados en que vienen naturalmente colocados en ambas escalas.

— Con un sonido como fundamental, 3.<sup>a</sup> mayor y 5.<sup>a</sup> justa se forma el acorde *perfecto mayor* o de 1.<sup>a</sup> especie, que viene colocado en el 1.<sup>o</sup>, 4.<sup>o</sup> y 5.<sup>o</sup> grados del modo mayor y 5.<sup>o</sup> y 6.<sup>o</sup> del menor; con fundamental, 3.<sup>a</sup> menor y 5.<sup>a</sup> justa se obtiene el acorde *perfecto menor* o de 2.<sup>a</sup> especie, y se coloca en el 2.<sup>o</sup>, 3.<sup>o</sup> y 6.<sup>o</sup> del modo mayor y 1.<sup>o</sup> y 4.<sup>o</sup> del menor; y con fundamental, 3.<sup>a</sup> menor y 5.<sup>a</sup> disminuída resulta el acorde de 5.<sup>a</sup> *disminuída* o de 3.<sup>a</sup> especie, que se encuentra en el 7.<sup>o</sup> grado del modo mayor y 2.<sup>o</sup> y 7.<sup>o</sup> del menor.

— Una nota dada ¿de cuántos acordes triadas puede formar parte?

— De nueve: como a fundamental, 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> de las tres especies de acordes. El la<sub>3</sub> pertenece a los siguientes:

fundamental                      3.<sup>a</sup>                      5.<sup>a</sup>

1.<sup>a</sup> especie 2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup>      1.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup>      1.<sup>a</sup>    2.<sup>a</sup>    3.<sup>a</sup>

— Un acorde, ¿a cuántas tonalidades puede pertenecer?

— Los perfectos a tres tonalidades mayores y dos menores y el de 5.<sup>a</sup> disminuída a una mayor y dos menores.

*Ejercicios: Con la nota...*

*como fundamental*

*como 3.<sup>a</sup>*

*como 5.<sup>a</sup>*

*¿cuántos acordes pueden formarse?*

*El acorde... ¿a qué tonos mayor y menor pertenece?*

*— ¿Cuáles son los acordes de... especie del tono de...?*

*— ¿Cómo se forma el acorde colocado en el 3.<sup>er</sup> grado del modo menor?*

*— Con 3.<sup>a</sup> mayor y 5.<sup>a</sup> aumentada sobre la fundamental. Pertenece a los acordes alterados con la denominación de acorde de 5.<sup>a</sup> aumentada.*

Ejercicios: ¿A qué especie pertenece el acorde colocado sobre el... grado del tipo diatónico...?

— Indicar los acordes de toda especie que se forman en el tipo diatónico...

## 11

—¿Qué significado tienen las letras empleadas por los alemanes en la notación musical?

— Las letras A, B, C, D, E, F, G y H representan las notas *La, Si* bemol, *Do, Re, Mi, Fa, Sol* y *Si* natural.

— ¿De dónde proviene este sistema?

— De la aplicación que hacían los griegos de algunas letras de su alfabeto para expresar los sonidos.

— ¿Cómo se indican las modificaciones del sonido en el sistema alemán?

— Para las alteraciones con sostenidos adicionando a las letras la sílaba *is*, y para los bemoles una *s* si la letra es vocal o la sílaba *Es* si fuere consonante.

— ¿Y los modos?

— Para nombrar el modo mayor emplean la palabra *Dur* y para el menor la palabra *Moll*. (Ejemplos.)

## 12

— ¿Cuáles son las claves que se usan para escribir la música instrumental?

— *Fa* en 4.<sup>a</sup>, *Do* en 4.<sup>a</sup>, *Do* en 3.<sup>a</sup> y *Sol* en 2.<sup>a</sup>.

— ¿Qué instrumentos se escriben exclusivamente en clave de *Sol*?

— Flautín, Flauta, Requinto, Oboe, Corno Inglés, Clarinete, Cornetín, Tromba, Saxhorn, Saxofón, Violín, Mandolina y Guitarra.

— ¿Y en *Do* en 3.<sup>a</sup>?

— El Trombón alto.

— ¿Y en *Do* en 4.<sup>a</sup>?

— El Trombón tenor

— ¿Y en Fa en 4.<sup>a</sup>?

— Trombón bajo, Tuba, Timbales y Contrabajo.

— ¿Cuáles son los instrumentos que se escriben en dos claves?

— El Fagot, en clave de Fa en 4.<sup>a</sup> y Do en 4.<sup>a</sup>; la Viola, en Do en 3.<sup>a</sup> y Sol en 2.<sup>a</sup>; y en Sol en 2.<sup>a</sup> y Fa en 4.<sup>a</sup> el Arpa y todos los instrumentos de teclado; el Clarinete bajo y las Trompas. (En este instrumento la clave en Fa en 4.<sup>a</sup> sólo se usa para los sonidos graves.)

— ¿Y en tres claves?

El Violoncello, que usa las de Fa en 4.<sup>a</sup>, Do en 4.<sup>a</sup> y Sol en 2.<sup>a</sup>; debiendo observarse que un fragmento escrito en esta última clave, si antes no hubiera la de Do en 4.<sup>a</sup>, se ejecuta una 8.<sup>a</sup> baja.

— ¿Qué instrumentos componen el *quinteto de cuerda*?

— Dos violines (1.<sup>o</sup> y 2.<sup>o</sup>), una viola, violoncello y contrabajo.

— ¿Y qué voces forman el *cuarteto vocal*?

— Soprano, Contralto, Tenor y Bajo.

— ¿Qué instrumentos forman la agrupación llamada «Cobla»?

— Un Flabiol en clave de Sol y un Tamborín (que se escribe sin clave). Dos Tibles, dos Tenoras y dos Cornetines en clave de Sol, y dos Fiscornos, un Trombón y un Contrabajo en clave de Fa.

*Ejercicios: ¿En qué clave (o claves) se escribe el...?*

— *Un fagot al transportar al intervalo de... ¿en qué claves debería leer?*

— *¿Y un violoncello?, etc., etc.*

### 13

— ¿Qué son *instrumentos transpositores*?

— Son aquellos que ofrecen la particularidad de que sus sonidos resultan en un tono diferente del escrito y toman su nombre del efecto que producen al compararlo con la nota Do.

Así el instrumento que al tocar el ejecutante dicha nota sonara un si *b*, un *la*, etc., se le denomina instrumento transportador en si *b*, en *la*, etc.

— ¿A qué intervalo resultará el efecto de un instrumento en *la*?

— Si el instrumento es de efecto descendente, a una 3.<sup>a</sup> menor inferior y si es de efecto ascendente, a una 6.<sup>a</sup> mayor superior. (*Ejemplos a diferentes tonos.*)

— Reseñar los instrumentos transpositores más usados con la indicación del intervalo que produce su efecto.

— Clarinete en Si bemol y La;	efecto 2. <sup>a</sup> mayor y 3. <sup>a</sup> menor inferior.
Requinto en Mi bemol;	» 3. <sup>a</sup> menor superior.
Flabiol en Fa;	» 4. <sup>a</sup> justa superior.
Tible » »	» » » »
Tenora en Si bemol;	» 2. <sup>a</sup> mayor inferior.
Corno inglés en Fa;	» 5. <sup>a</sup> justa inferior.
Clarinete bajo en Si bemol y La;	» 9. <sup>a</sup> mayor y 10. <sup>a</sup> menor inferior.
Cornetín en Si bemol y La;	» 2. <sup>a</sup> mayor y 3. <sup>a</sup> menor inferior.
Trompas en todos los tonos;	» bajando siempre.
La trompa en Do;	8. <sup>a</sup> inferior.
Trombas de Do a La natural;	» inferior.
» » » a La bemol;	» superior.
Tromba en Do;	» unísono (no es transpositor).

Sin que deban considerarse como a transpositores, en el Flautín sus sonidos resultan 8.<sup>a</sup> alta de lo escrito y en el contrabajo 8.<sup>a</sup> baja.

— ¿Cómo se procederá para hallar el *tono real* de un instrumento transpositor?

— Aplicando el intervalo producido por su efecto a la tonalidad escrita.

— ¿De qué manera sabremos el tono en que deberá escribirse un instrumento transpositor dado el tono real o de orquesta?

— Aplicando en orden contrario a la tonalidad real el intervalo producido por el efecto del instrumento transpositor.

*Ejercicios: Si el tono real es... ¿Cuál será el tono de efecto de un transpositor en...?*

*— Si el tono real es... ¿en qué tono deberemos escribir un transpositor en... para que resulte dicho tono real?*

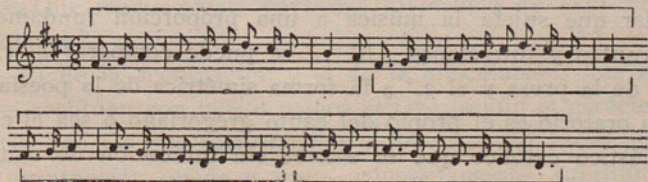
14

— ¿En qué consiste el ritmo musical?

— En sentido general, el ritmo en la música consiste en el orden sucesivo en el cual se presentan los diferentes elementos sonoros que dan forma a una composición. En sentido más restringido, por ritmo se entiende el orden más o menos característico que siguen, al agruparse, las diferentes duraciones de las notas. Así el ritmo en el sentido más amplio indica la divisoria de una pieza musical en frases, miembros de frase e incisos, y en sentido vulgar la simetría de los valores que marcan el movimiento.

— ¿Qué es frase, miembro de frase e inciso y qué papel desempeñan en el ritmo general de una composición?

— Toda composición se forma por una o varias ideas musicales completas que se llaman frases. Las frases se descomponen en ideas parciales que se llaman miembros de frase y éstos, a la vez, se descomponen en ideas, las más elementales, que se llaman incisos. De la proporción de todas estas partes nace el ritmo o forma de la frase; y si la composición está desarrollada en varias frases, de la proporción y encadenamiento de éstas, resulta el ritmo general o forma de la composición.



El ejemplo anterior está formado por una frase completa, de ocho compases, duración tipo de las frases regulares. Las dos divisiones mayores, tomando cuatro compases, forman dos miembros de frase; y las divisiones menores, de dos compases, son los incisos, elementos primeros del ritmo general.

— ¿Qué es lo que determina los incisos?

— Los acentos rítmicos llamados *ictus*, que son como los puntos de apoyo de los incisos. Estos continen a lo menos dos *ictus*, siendo el más importante el último, por indicar el punto de división primordial de la frase.

— ¿De cuántas maneras puede iniciarse y terminar un inciso?

— De dos maneras: el inciso puede empezar inmediatamente con un *ictus* o con una o varias notas que preceden al primer *ictus*, tomando estas notas el nombre de *anacrusa*. También puede terminar con un *ictus* o con una o varias notas adheridas íntimamente a dicho *ictus*. Los finales primeros se llaman masculinos y los últimos femeninos.



## 15

— ¿Cuántas clases de ritmos existen?

— Existe el ritmo llamado oratorio en el cual los acentos se presentan libremente sin proporción simétrica, y el ritmo regular que sujeta la música a una proporción fundamental de acentos y duraciones. El 1.º se puede comparar al ritmo libre de la prosa y el 2.º a la forma simétrica de la poesía. El ritmo oratorio es el propio del canto gregoriano o sea el canto eclesiástico católico que se escribe sin indicación de compás, por la entera libertad con que se presenta el ritmo; el ritmo regular es el que rige en la música moderna en general, y se escribe siempre con la indicación de compás, con lo cual se facilita la lectura y la ejecución.

— ¿Qué relación existe entre el compás y el ritmo?

— Siendo el ritmo musical el orden y proporción de los acentos y duración de los sonidos, el compás es el elemento pri-

mordial de dicho orden y proporción, de los cuales constituye la unidad formada por un acento con su preparación y resultantes débiles. La preparación, tiempo débil que antecede al acento (1) se llama ársis y las resultantes débiles, final femenino.

— ¿Qué diferencia hay entre el ictus y la tésis?

— Que por ictus se entienden los acentos rítmicos principales y por tésis los acentos correspondientes al primer tiempo del compás aunque sean acentos rítmicos secundarios. Los ictus deben corresponder siempre con una tésis, pero la tésis puede no coincidir con un ictus. Así, si el ejemplo dado anteriormente en compás  $\frac{6}{8}$  lo descomponemos en compás  $\frac{3}{8}$ , nos encontraremos con tésis que no llevan ictus.



— ¿De cuántos compases consta la frase?

De ocho si la frase es regular; mas éstos pueden aumentar o disminuir por medio de la dilatación, concentración, supresión y repetición de los incisos, formándose entonces las frases llamadas irregulares.

## 16

— ¿Qué medio existe para dar diversidad de expresión a los sonidos?

— El de la acentuación y el de la articulación. Las notas que se acentúan con más o menos relieve, según el carácter de la frase, son las que corresponden a los ictus del inciso; pero esta acentuación queda a veces completamente suprimida a causa de llevar acento las notas más próximas correspondientes a los tiempos o partes débiles. Éstos acentos que destruyen el ritmo general de la frase, se llaman acentos patéticos. El relieve que se da a los síncope y contratiempos son muestra de esos acentos.

(1) Dicho acento se hace preceder, gráficamente, por la línea divisoria.

— ¿Qué hay que observar respecto de la articulación?

— Que la articulación es un medio práctico para dar variedad de expresión a la frase. Los sonidos se pueden ejecutar muy tenidos y enlazados unos a los otros, a lo que se llama ejecutar ligado, en italiano *legato*. O bien se pueden separar un poco unos de los otros con cierta impulsión delicada llamándose sonidos picados ligados y en los instrumentos de arco, *stacatto*. Y, por último, se pueden ejecutar separados unos de los otros indicando dicha ejecución con un punto redondo o prolongado encima o debajo de la nota; el punto redondo indica aproximadamente la supresión de la mitad del valor total de la nota; y el punto prolongado la de las tres cuartas partes, resultando en este último caso, un ataque seco e incisivo.

— ¿Cómo se ejecuta el ligado en las voces y en los instrumentos?

— En las voces y en los instrumentos de viento con una sola emisión, o sea sin tomar aliento. En los instrumentos de cuerda con un solo golpe de arco y en los instrumentos de teclado con una sola articulación de muñeca.

— ¿Qué signos se usan para indicar una acentuación notable?

— Los siguientes:  $\wedge$   $>$   $<$ . El primero es un acento; el segundo indica un acento disminuyendo inmediatamente y el tercero un ataque suave que crece súbito en fuerza.

— ¿Qué palabras y abreviaciones se usan para indicar los diversos acentos y articulaciones?

— Forte piano — fp.  
Piano forte — pf.  
Legato — leg.  
Legatissimo — leg<sup>mo</sup>.  
Marcatto — Marc.  
Pesante — Pes.  
Rinforzando — Rinf. o Rfz. Reforzando el sonido.  
Sforzando — Sfz. Dando repentinamente más fuerza.  
Sostenuto — Sost. Sosteniendo el sonido.

Stacatto — Stac.  
Tenuto. — Ten. Reteniendo el sonido.

## 17

— ¿Qué se entiende por matices?

— Los diferentes grados de intensidad con los cuales se ejecutan las ideas musicales.

— ¿Cómo se indican?

— El matiz suave se indica con la palabra *piano* y el fuerte con el término *forte*. Las gradaciones de aumento y disminución de fuerza con unas líneas divergentes y convergentes  $\langle \rangle$  indicando las primeras el aumento gradual de fuerza y las segundas la disminución. Además se usan diferentes palabras, generalmente italianas, que expresan aproximados matices de aumento y disminución, como son: *Crescendo* o *Cresc.*, *Decrescendo* o *Decresc.*, *Diminuendo* o *Dim.*, *Calando* o *Cal.*

*Morendo* o *Mor.* Disminuyendo en movimiento y fuerza.

*Perdendosi* o *Perd.* Dejando perder el sonido.

*Smorzando* o *Smorz.* Apagando el sonido poco a poco.

## 18

— ¿De qué depende el carácter de una composición?

— Del espíritu que ha exaltado la inspiración del compositor y que es como el alma que informa la obra artística. Así una composición será alegre, triste, enérgica o plácida, tomando los más sutiles matices de las pasiones y sentimientos humanos, según el estado de ánimo del compositor. Las frases, los acentos, articulaciones y matices, todo queda subyugado e informado de este espíritu que todo lo anima, unificándolo todo con lo que llamamos carácter.

— ¿Cómo se indica el carácter?

— Con términos colocados al principio de una composición o de un fragmento, si hay necesidad. Estas palabras son generalmente italianas por la influencia que tuvo Italia, en siglos

pasados, sobre el desarrollo del arte musical. Pero de poco servirán si el ejecutante no posee la sensibilidad e imaginación propias de un temperamento artístico.

Estas palabras varían según la iniciativa del compositor, pero hay algunas usadas comúnmente, como son :

<i>Espressivo.</i>	<i>Giocoso</i> (alegre).
<i>Appassionato.</i>	<i>Mesto</i> (triste).
<i>Dolce.</i>	<i>Patético.</i>
<i>Enérgico.</i>	<i>Religioso.</i>
<i>Maestoso.</i>	<i>Semplice</i> (simple).

## 19

—¿Cómo se formaban las tonalidades en la Grecia antigua?

—Por medio de un enlace de dos tetracordos. El más característico era el tetracordo *dórico*, que constaba de un semitono y dos tonos consecutivos; el *frigio*, formado por un tono, un semitono y un tono; y el *lidio*, integrado por dos tonos y un semitono.

Con la unión de dos tetracordos dóricos formaban la escala dórica, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi. Enlazando dos tetracordos frigios, la escala frigia, re, mi, fa, sol, la si do re; y con dos tetracordos lidios, la escala lidia, do, re, mi fa, sol, la, si, do, debiendo haber notar que en estas escalas el 1.<sup>er</sup> grado era la dominante.

A estos tres modos adicionaron otros tres, y aplicando al nombre de la escala la palabra *hipo*, que indica debajo, quedaron formados el modo *hipo-dórico*, la, si, do, re, mi, fa, sol, la; el *hipo-frigio*, sol, la si, do, re, mi fa, sol; y el *hipo-lidio*, fa, sol, la, si, do, re, mi, fa. En estas nuevas escalas los dos tetracordos de que se componen no son iguales.

Con los tetracordos  $\overline{\text{si, do, re, mi}}$ ,  $\overline{\text{fa, sol, la, si}}$ , añadieron otro modo que le llamaron *mixo-lidio* por estar próximo a la escala lidia.

Todos estos modos constituyeron el género diatónico, el cual con la alteración de la segunda y tercera nota de los tetracordos, se convertía en cromático y enarmónico. (*Ejemplos partiendo de diferentes tónicas.*)

— ¿Qué tonalidades se usaban en la edad media?

— Las mismas que aun hoy día se usan en el canto gregoriano, y que constaban de cuatro tonos llamados auténticos o maestros, y otros cuatro denominados plagales o discípulos. Cada tono plagal correspondía y dependía en absoluto de un auténtico, teniendo ambos la misma tónica, aunque distinta dominante.



— Composición de dichos tonos:

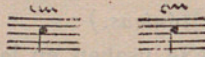
— 1. <sup>er</sup> tono, auténtico.	Tónica, re;	dominante, la.
2. <sup>o</sup> » plagal.	» re;	» fa.
3. <sup>er</sup> » auténtico.	» mi;	» do.
4. <sup>o</sup> » plagal.	» mi;	» la.
5. <sup>o</sup> » auténtico.	» fa;	» do.
6. <sup>o</sup> » plagal.	» fa;	» la.
7. <sup>o</sup> » auténtico.	» sol;	» re.
8. <sup>o</sup> » plagal.	» sol;	» do.

El sistema tonal gregoriano era diatónico; sólo usaban la alteración del bemol en la nota *si*, para evitar la falsa relación de tritono entre las notas *fa* y *si* natural; por esta razón, no siendo el *si* nota fija en las tonalidades, cuando se presentaba esta nota como dominante no la aceptaban y consideraban como a tal el grado inmediato superior. (*Formación de escalas gregorianas a partir de tónicas distintas.*)

## 20

— ¿Cuáles eran los signos empleados por Bach para indicar el trino?

— El mordente superior, simple y doble   expresando la preparación con una pequeña línea curva colocada antes del signo: superior cuando el trino se ejecutaba comenzando por la nota superior, e inferior si el trino comenzaba por una apoyatura inferior.



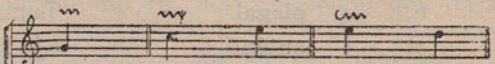
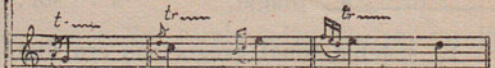
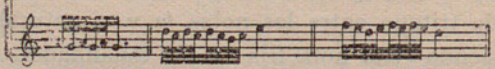
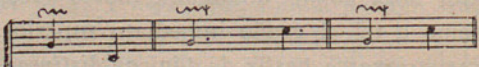
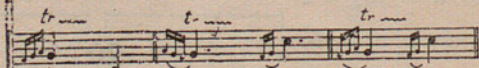

La terminación, generalmente inferior, la indicaba por medio del mordente inferior.



En aquella época el trino empezaba por la nota superior a la principal.

Así como en la música moderna el trino se ha de ejecutar con mucha rapidez, parece que Bach quería las notas más lentas e intensas, quedando el batido rápido para el mordente.

Varias interpretaciones del trino.

Gráfica antigua	
Gráfica moderna	
Interpretación	
	
	
	

## 21

### Origen de la notación neumática y de sus signos fundamentales

1. Las notas tienen su origen en la notación llamada neumática usada en la edad media. Los signos fundamentales de esta notación eran el acento agudo  $\diagup$  y el acento grave  $\diagdown$  indicando, respectivamente, un sonido agudo y grave.

El acento agudo se llamó *virga* y el acento grave *punctum* por haber degenerado, por el uso, en la forma de un punto  $\bullet$ ; con la combinación de estos dos signos se formaron las diferentes agrupaciones que caracterizan la notación neumática.

#### Principales agrupamientos de los signos neumáticos

2. Los principales agrupamientos son: la figura llamada *clivis*  $\wedge$  indicando un sonido agudo ligado con otro grave; la figura llamada *podatus*  $\vee$  sonido grave seguido de otro agudo; el *torculus*  $\sphericalangle$  grupo de 3 notas: grave, aguda, grave; el *porrectus*  $\sphericalangle$  aguda, grave, aguda; el *scandicus*  $\cdot$  3 sonidos ascendentes; el *climacus*  $\cdot$  3 sonidos descendentes.

Estos signos se escribieron sin pauta durante varios siglos y no tenían un sentido bien determinado, pues no indicaban una relación exacta de los intervalos; solamente eran un medio para hacer memoria de los cantos del culto cristiano, del canto gregoriano, correspondiendo los neumas al movimiento ascendente y descendente de la voz.

#### Origen de la pauta

3. El principio de la pauta data del siglo X, pero hasta la primera mitad del siglo XI no tuvo el sentido práctico que ha guardado hasta llegar a los tiempos modernos.

Se empezó haciendo uso de una sola línea iniciada por una letra que hacía el oficio de clave; después fué aumentando y variando el número de las líneas para la música figurada que

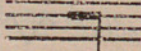
se desarrolló posteriormente al florecimiento del canto litúrgico gregoriano.

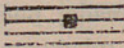
Los neumas desde el momento que se colocaron en las líneas tomaron más cuerpo y cuando se empezó a hacer uso de la polifonía en el siglo XII tomaron el sentido de duración, cosa que no tenían antes por ser el ritmo oratorio el que regía al canto gregoriano; ritmo basado en notas de igual duración.

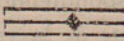
### Origen de las figuras de las notas y división ternaria y binaria de la notación mensurada


4. Notación mensurada y origen de los nombres de las figuras.

Toda la música de la antigüedad había sido puramente melódica; no se conocía lo que hoy llamamos contrapunto y armonía. Al iniciarse, pues, el género polifónico con diversidad simultánea de sonidos y valores, se tuvo la necesidad de expresar gráficamente el nuevo género dando nuevo sentido a los neumas.

La *virga* que había tomado la forma siguiente  representó el sonido de larga duración y se llamó *longa*.

El *punctum*  representó un sonido de corta duración, y se llamó *brevis* y otra figura del *punctum* que se usaba

también en los neumas pautados  representó de

momento la de más corta duración llamándose *semibrevis*, añadiendo a éstas la figura  llamada máxima por significar la de duración más larga.

Estas figuras casi desde el principio tuvieron la división ternaria, de modo que cada una equivalía a 3 de las siguientes; el ritmo ternario era el único que se reconocía teóricamente. En el siglo XIV, circunstancialmente, se escribían en tinta de color o se dejaban blancas dichas figuras para expresar la división bi-

naria, hasta que a mediados del siglo xv quedaron definitivamente blancas, escribiéndose negras solamente para expresar un cambio de división rítmica de ternaria a binaria o viceversa.

En la notación mensurada o proporcional, se indicaba el compás de 3 tiempos con un  $\bigcirc$  indicando lo que se llamaba perfección y el compás de 4 tiempos con un  $\subset$  indicando lo llamado imperfección. Cuando se había de doblar el movimiento, resultando por lo tanto el compás de 2 tiempos, se tachaba el semicírculo  $\frown$ . De estos signos se deriva en la notación moderna la indicación del compás  $\frac{4}{4}$  y  $\frac{2}{2}$ .

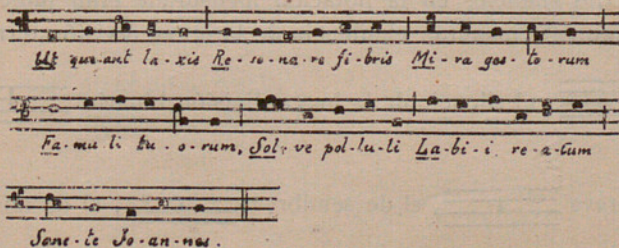
### Cuadro de las figuras de las notas en el siglo XV

5. En dicha época el cuadro de figuras de duración quedó establecido de la siguiente manera, *máxima*  $\text{—|}$  *longa*  $\text{—|}$

*brevis*  $\text{||}$  *semibrevis*  $\diamond$  (nuestra redonda), *mínima*  $\diamond$   
*semínima*  $\text{♪}$  *fusa*  $\text{♪}$  *semifusa*  $\text{♪}$  Esta notación perfeccionada es la que ha llegado hasta nosotros.

### Origen de los nombres de las notas

6. Los nombres de las notas ut, re, mi, fa, sol, la, se empezaron a usar en el siglo xi. Consta que el célebre monje Guido d'Arezzo los usaba para la enseñanza de sus discípulos, habiendo sacado dichas sílabas del principio de cada medio verso del Himno de San Juan.



La séptima nota *Si*, era la única que variaba en aquella época y por eso no tuvo nombre hasta la mitad del siglo XVI, aunque no se usó sistemáticamente hasta el siglo XVII. En 1640 se cambió la denominación *ut* por la de *do* para facilitar la emisión vocal de dicha nota.

### Origen de las claves

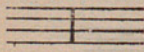
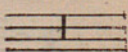
7. Los signos modernos de las claves se derivan de la notación alfabética que se usó antes y juntamente con la neumática. En la notación alfabética, tomada de los griegos, las notas *la, si, do, re, mi, fa, sol*, se indicaban por las letras A, B, C, D, E, F, G, respectivamente.

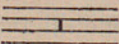
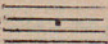
Era el sistema usado en las escuelas para la educación musical, ya que los neumas no fijaban los intervalos con precisión. Las letras haciendo de clave determinaron el sentido exacto de los neumas, pues que iniciando la pauta, señalaron el sonido del neuma colocado en la misma dirección.

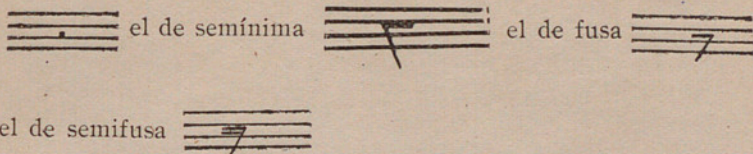
Las primeras letras usadas como clave fueron la F y la C; correspondiendo a las modernas claves de *Fa* y *Do*. Para el canto gregoriano bastaron estas dos, pero al advenimiento de la música mensurada se añadió la clave de *Sol* representada con una G. Estas letras se han reformado paulatinamente durante el transcurso del tiempo hasta llegar a la forma moderna.

### Indicación de los silencios en la notación mensurada

8. Los silencios en la notación mensurada eran indicados de la siguiente manera: el silencio de la *longa* división ternaria

, el silencio de la *longa* división binaria 

el de breve , el de semibreve , el de mínima



### Origen de las alteraciones

9. Las alteraciones, lo mismo que las claves, tienen su origen en la notación alfabética. En la edad media las modalidades eran puramente diatónicas; la única nota que a veces variaba era el *Si*, para evitar la distancia del *tritonó* que les causaba horror.

El *Si* en este caso lo bajaban un semitono y era indicado por una **b** redonda, llamada *b melle* que significaba *b suave*; cuando el *Si* había de ser natural, era indicado por una **l** cuadrada llamada becuadro. A veces tenía la forma de sostenido aunque guardaba el mismo significado.

Fué en el siglo xvii cuando el sostenido (**#**) y el becuadro (**l**) tomaron su significado respectivo. Hasta 1700 no se introdujo el uso del doble sostenido **×** y doble bemol **bb**.





FU-30-32

Precio: 5 ptas.