

EDUCACION MUSICAL

**CICLO SECUNDARIO
I - II - III**

FORTINO LOPEZ ROBLES

PROPIEDAD DE

BERTHA R. DE DIAZ

88

Cd. Victoria, Tamps.

EDUCACION MUSICAL

D 1021

INSTITUTO FEDERAL DE CAPACITACIÓN DEL MAGISTERIO

EDUCACION MUSICAL

Ciclo Secundario

I - II - III

FORTINO LOPEZ ROBLES

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
MEXICO

Primera edición, 1960
Segunda edición, 1961

Impreso en México
Printed in Mexico

INTRODUCCION

El Instituto Federal de Capacitación del Magisterio emprende la tarea de educar musicalmente a sus alumnos.

Nos interesa sobremanera que el profesorado nacional adquiera una cultura formal y amplia orientación en el arte sublime de los sonidos, porque es necesario que cada uno de los educadores posea suficientes conocimientos en materia de tanta utilidad durante el proceso educativo de la niñez y de la juventud.

El individuo, desde el nacimiento y hasta el final de sus días, recibe influencias decisivas en el ámbito musical.

Es la madre quien primeramente dulcifica e inunda de luz los días primeros de su hijo, como una alborada espléndida. Por eso, con el encanto de sus arrullos, la ternura de su santa caricia y la melodía incomparable de su voz, impresiona los delicados oídos del infante al entonarle las primeras canciones de cuna, a veces aprendidas de otros labios maternales, pero casi siempre como armoniosa floración de su inmenso amor.

A medida que el niño crece, se aviva y manifiesta su sentido del ritmo. Y de esta manera podemos observar cómo, al llevarlo en brazos, apenas escucha un canto, una melodía, un sonido agradable, con los movimientos acompañados de sus manitas y el bailoteo de sus endebles piernitas demuestra elocuentemente que va siguiendo el compás de la música. Y cuando ya tiene movimientos propios y puede salir a la calle y buscar sus primeros amigos, es seguro que mutuamente se inviten a jugar. Los juegos en esa edad siempre están adornados con cantos ingenuos, infantiles, plenos de gracia, nimbados de júbilo; notas que son fragmentos de algo que antes oyeron; música que los propios niños inventan porque los inspiran el silbar de los pájaros, el sonido de las esquilas, el pitir de una máquina o la voz sonora de su espíritu inquieto.

En la edad preescolar los niños que tienen la fortuna de asistir al kindergarten viven rodeados de poderosos estímulos musicales. Las educadoras, maestras con alma maternal, engalanán su labor magnifica con las rondas, los cantos, evoluciones, bailes y mil formas singularmente artísticas que intercalan

en las actividades educativas y las prácticas de vida familiar y social en cuales empeñosamente entrena a los pequeñines.

En toda la época de la niñez y de la mocedad, en la mayoría de las poblaciones pequeñas, a donde no ha llegado el ruido abrumador de la urbe, niños y jovencitos cultivan todavía los juegos tradicionales; aquellos divertimientos con el sello de la sencillez y de la poesía popular; juegos hermosos, herencia innegable de la colonia, que perduran, como flores que no se marchitan, todos los medios provincianos. Qué encantador escuchar, en noches lunadas, la voz de los niños repitiendo: "A la vibora, vibora de la mar.. " "María Blanca está cubierta con pilares de oro y plata..." "Naranja dulce, limón partido..." "Dormir, dormir, que cantan los gallos de san Agustín.. Todo ello, canto, juego, alegría, inocencia: refugio espiritual de infinidad de niños, que todavía saben gozar los riquísimos momentos de su edad y que saben aún soñar porque no los han contaminado las inquietudes y ambiciones en boga.

En la escuela primaria es la educación musical un recurso valioso, el cual no puede realizarse plenamente la obra educativa. Lamentablemente se ha pretendido desplazar al profesor de grupo en varios aspectos del programa, como en la educación física, los trabajos manuales, los coros y orfeones, substituyéndolo con especialistas que, competentes sin duda en su respectiva materia, vienen, de todas maneras, a entremeterse, dejando inconexa la labor docente, que debe ser integral y única. Por eso aspiramos a que todos maestros mexicanos recuperen su sitio y vuelvan a enseñar, con un éxito que no sospechan, todo el contenido de su benemérito programa. Qué decir de música, si sabemos que desde el hogar nuestros niños han venido recibiendo influencias educativas en ese sentido; si ellos, nuestros alumnos, tienen intuición de que sus profesores todo lo saben y están dispuestos a enseñarles todo.

Utilidad de la educación musical en la escuela

1. Es conveniente familiarizar a los niños con el ritmo, que es norma, medida y consonancia en las acciones humanas. Lo necesitamos hablar, leer, caminar, cantar, al pulsar un instrumento musical.
2. La educación física siempre es musicada. La gimnasia, el atletismo, el entrenamiento deportivo, el juego organizado, el baile estético, danza regional: todo ello se ejecuta con más perfección si se ha tenido cuidado de que todos los movimientos y ejercicios sean sincrónicos a una música adecuada.

3. La escuela cultiva entre sus alumnos, como un propósito definido de formación estética, el teatro y la declamación. En una y otra actividad es indispensable que los pequeños actores hablen y reciten con cadencia, con musicalidad, para que su actuación no carezca de belleza.
4. El maestro de primaria es guardián, cultivador y propagador del arte autóctono. Cuando enseña a sus alumnos el coro, la canción, el corrido, los sones, bailes y danzas nacionales, está realizando una singular obra patriótica, y con ello, asegurando la supervivencia del arte popular, que es base y esencia de las más elevadas expresiones musicales.

En el medio social, y merced al gran desarrollo de la radio y la televisión, el niño y el joven reciben una constante educación musical. En tales circunstancias, lo mismo escuchan obras selectas que temas vulgares; lo mismo el canto tradicional de su país, que los coros rituales de los negros; lo mismo los ritmicos compases de una gavota o de un minueto, que la estridencia aturdidora y monótona de los bailes de moda. Pero si ellos carecen de educación musical y nadie los ha orientado convenientemente, no sabrán distinguir entre los diversos géneros musicales, lo que es artístico y lo que es puramente instintivo. Niños y jóvenes no podrán tener criterio musical.

Saber lo que es la música no significa precisamente ser un técnico o un profesional de la misma. Los que reciben una previa educación musical adquieren ciertos valores de beneficio personal:

- a) Porque se afina su sensibilidad. El sonido penetra a las esferas íntimas del espíritu. Ya Platón y Aristóteles habían definido el fenómeno musical, algo así como un estado constante emocional del ánimo, una íntima tesitura y la armónica distribución de las fuerzas que constituyen la esencia de lo bello.
- b) Se educa su oído, hasta el grado de poder apreciar y distinguir la calidad de cada obra musical.
- c) Se familiariza con el ritmo. Se satura del compás y de los aires melódicos, al grado de que llegan sus manifestaciones animicas y aun sus actos a tener un sello metódico y de justo equilibrio.
- d) Quien penetra en el conocimiento teórico de dicho arte experimenta grandes emociones al poder descifrar el maravilloso lenguaje de las notas.

- e) Finalmente, conocer en mayor o menor grado la música, es adquirir el más significativo complemento de una cultura personal.

En cambio, hay quienes consagran su vida al aprendizaje y apasionado cultivo de la música. Estos si llegan a ser verdaderos técnicos, destacados profesionales, completos filarmónicos y, acaso, consumados académicos en esta rama del arte. Ellos necesitan, para realizar plenamente sus propósitos y llegar a destacadas figuras:

- 1º Conocer a fondo la técnica.
- 2º Procurar descubrir si poseen inspiración propia, con el fin de aplicar todos los medios adecuados para su desarrollo y fortalecimiento.
- 3º Convencerse de que al actuar en la rama de su adopción: canto, piano, instrumento de cuerda, etc., ponen en juego verdadera emotividad y temperamento artístico.
- 4º Tratar de superarse cada vez más en el ejercicio de su bella profesión, la que habrán de tomar con noble pasión, con entrega completa de todas sus facultades.
- 5º Ser una antena sensible, lo mismo para captar las corrientes de expresión musical del pueblo, que para devolverle sus cantares y sus melodías, revestidos con las lucentes galas de la técnica plenamente humanizada.

El maestro de primaria debe utilizar la música como un medio de expresión. Este aspecto ha sido empleado muy débilmente en nuestro país. Sin embargo, la más alta justificación de pretender capacitar musicalmente al profesorado se funda en el anhelo ferviente de que cada uno pueda aprovechar sus conocimientos para estimular a sus educandos y lograr que produzcan verdaderas frases musicales, de la misma manera que se hace con el lenguaje de las letras. En el ciclo profesional de la carrera, daremos a los alumnos del Instituto las instrucciones metodológicas que sean necesarias para llenar esta función.

El Instituto considera cumplir con uno de sus más íntimos deberes al formular y propagar esta obra que, sin duda, contribuirá a superar la cultura general del magisterio.

En forma dosificada convenientemente, iremos proporcionando al alumnado las nociones, datos y material correspondiente a cada aspecto, hasta lograr, de manera evolutiva, que lleguen a planos estimables de superación. Nuestra esperanza más grande, logrado el propósito orientador, es la de que cada

maestro, al recibir su título profesional nos demuestre que ha aprendido el manejo o pulsación de un instrumento musical (modesto o no), que le permita interpretar con acierto, ante sus alumnos, el material que ahora ponemos en sus manos.

Ojalá que nuestro deseo sea interpretado con benévola actitud fincada en la sinceridad que lo anima. Y para el magisterio, la más cara de nuestras preocupaciones, vaya con nuestro mensaje cariñoso la satisfacción que experimentamos al servirle.

LECCION PRIMERA

Teoría

CONTENIDO

PARA EL PRIMER AÑO

1. *Nociones preliminares*
2. *El pentagrama*
3. *Las barras*
4. *Las claves*
5. *Las notas*
6. *Los compases*
7. *Silencios*
8. *El calderón*

PARA EL SEGUNDO AÑO

1. *Alteraciones*
2. *Los aires*
3. *Tresillos y seisillos*
4. *Las ligaduras*
5. *Escalas*

PARA EL TERCER AÑO

1. *Intervalos*
2. *Modos*
3. *Tabla de escalas relativas*
4. *Acordes*
5. *Expresión musical*
6. *Adornos*
7. *Párrafo o llamada*

PARA EL PRIMER AÑO

1. *Nociones preliminares*

Música es el arte de los sonidos.

La música es un lenguaje cuyos signos de expresión son las notas de la escala.

Hay música natural y música producida. La primera se encuentra en el canto de las aves, en el gemir del viento, en el murmullo del agua, etc. La música se produce por medio de la voz humana, por medio de instrumentos musicales o haciendo sonar cualquier objeto metálico.

Sonido es la sensación acústica producida por las vibraciones de los cuerpos.

Vibración es la oscilación o movimiento rápido molecular.

Hay cuerpos sonoros y cuerpos que no lo son. Entre los primeros pueden mencionarse el cristal, la porcelana, una barra o lámina metálica, el aire en tubos, las cuerdas tensas, etc.

Se distingue el sonido, del ruido, en que se pueden medir las vibraciones del primero, pero no se puede apreciar el valor musical del segundo.

Tres son las cualidades del sonido: intensidad, tono y timbre.

Intensidad del sonido es la mayor o menor energía con que impresiona al oído. Las circunstancias determinantes de la intensidad son cuatro:

La amplitud de las vibraciones.

La distancia.

La dirección del viento.

La proximidad de cuerpos sonoros.

Tono del sonido es el grado de altura del mismo. Los tonos inferiores se llaman graves y los superiores se llaman agudos. Un sonido es tanto más agudo, cuanto mayor sea el número de vibraciones que en un tiempo dado produce el cuerpo sonoro que lo emite.

El sonido más grave es inferior a 25 vibraciones por segundo; el más agudo, es superior a 25 000.

La escala normal o registro medio consta de siete sonidos, cuyos nombres son:

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si

Esta escala representa la esfera media o el punto de partida de todas las voces humanas.

A cada uno de los sonidos o notas musicales de la escala normal corresponde el número de dobles vibraciones siguientes por segundo:

<i>Do</i> — 261
<i>Re</i> — 293.6
<i>Mi</i> — 326
<i>Fa</i> — 348
<i>Sol</i> — 391.5
<i>La</i> — 435
<i>Si</i> — 489

La escala inmediata inferior a la normal se llama grave; una más abajo, infragrave, y dos más abajo, profunda.

La escala inmediata superior a la normal se llama aguda; una más arriba, sobreaguda; dos más arriba, agudísima; tres más arriba, remota.

Para determinar el número de vibraciones correspondientes a cada una de las escalas inferiores, basta dividir por dos, por cuatro o por ocho, según se trate de una, de dos o tres escalas inferiores, el número de vibraciones correspondientes a los sonidos respectivos de la escala normal. En esta forma, para encontrar las vibraciones del *Do* grave, se divide la cantidad de 261 entre 2; las vibraciones del *Do* infragrave serán la división de 261 entre 4; las vibraciones del *Do* profundo serán la división de 261 entre 8.

Para determinar el número de vibraciones correspondientes a cada una de las escalas superiores, basta multiplicar por dos, por cuatro o por ocho, según que se trate de una, dos o tres escalas superiores, el número de vibraciones correspondientes a los sonidos respectivos de la escala normal. De esta manera las vibraciones del *Sol* agudo serán el producto de la multiplicación de 391.5 por 2; las vibraciones del *Sol* agudísimo serán la multiplicación de 391.5 por 8, y así sucesivamente.

Antiguamente la nota *Do* se llamaba *Ut*. De igual manera, por mucho tiempo se designaban las notas por medio de caracteres alfabéticos, a saber:

A — B — C — D — E — F — G
La — Si — Do — Re — Mi — Fa — Sol

Timbre es la cualidad por la cual se distingue la procedencia del sonido.

Cinco son los aspectos principales de la música: teoría, solfeo, ritmo, melodía y armonía.

Teoría musical es el estudio de todas las reglas de tal arte.

Solfeo es el conocimiento, entonación y medida de los sonidos.

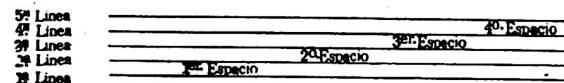
Ritmo, en general, es la medida acompañada de los diferentes valores musicales.

Melodía es la disposición de los sonidos en sucesión, formando un canto.

Armonía es la combinación simultánea de los sonidos en forma agradable al oído.

Los principales elementos gráficos de la música son: pentagrama, barras, claves, compases, notas, silencios, alteraciones, aires, abreviaturas, reguladores, signos de expresión, etc.

2. *El pentagrama*



Pentagrama es una pauta que consta de cinco líneas paralelas, horizontales y equidistantes entre sí.

Las líneas del pentagrama se cuentan de abajo hacia arriba, llamándose: primera, segunda, tercera, cuarta y quinta.

Las distancias comprendidas entre las líneas se llaman espacios; son cu-

tro y reciben los nombres de primero, segundo, tercero y cuarto, contando de abajo hacia arriba.

La música gregoriana, empleada por la iglesia, se escribe sobre una pauta de cuatro líneas y tres espacios, denominada tetragrama.

El pentagrama común, único en uso actualmente, es un fragmento del conjunto de once líneas llamado endecagrama, donde pueden colocarse todos los sonidos de la voz humana, desde el más grave al más agudo.

No siendo suficientes las líneas y espacios de cualquier pentagrama para escribir las notas más graves o las más agudas, correspondientes a la voz humana o a los diversos instrumentos musicales, se emplean fragmentos líneas llamadas líneas adicionales.

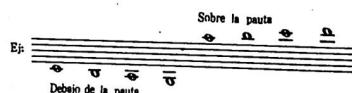
Las líneas adicionales se denominan superiores cuando se colocan arriba del pentagrama, e inferiores cuando se colocan abajo del mismo.

El número de líneas adicionales es ilimitado, pero comúnmente no pasan de cinco en un sentido o en el otro.

Las líneas adicionales superiores se cuentan de abajo hacia arriba y se llaman: primera, segunda, tercera, etc.

Las líneas adicionales inferiores se cuentan de arriba hacia abajo y se llaman: primera, segundá, etc.

Entre las líneas adicionales superiores o inferiores hay espacios que se cuentan en el mismo sentido de las líneas.

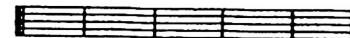


3. Las barras

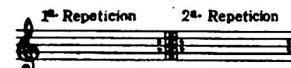
Hay cuatro clases de barras: dobles, divisorias, de repetición y de corcheas.

Las barras dobles son dos líneas paralelas perpendiculares que atraviesan el pentagrama y se colocan al principio y al fin de todo período musical. Las barras que se colocan al principio se llaman iniciales, y las que se colocan al término del período, finales.

Las barras divisorias son líneas sencillas perpendiculares que atraviesan el pentagrama y sirven para separar las notas que corresponden a cada compás. En la música gregoriana se usan rara vez en virtud de que dicha escritura musical carece de compases.



Las barras de repetición son dos líneas paralelas perpendiculares que atraviesan el pentagrama y se colocan al principio y al fin de un período musical que debe ser repetido al ejecutarse una obra. Estas barras reemplazan a las dobles. Las iniciales llevan dos puntos, que se colocan a la derecha, uno en el segundo y otro en el tercer espacio. Las finales llevan de igual manera dos puntos a la izquierda, uno en el segundo y otro en el tercer espacio.



Las barras de corchea son líneas gruesas horizontales que sirven para unir dos o más corcheas, reemplazando los corchetes propios de tales notas. Dichas barras pueden ser: una, dos, tres o cuatro, según se trate de simples corcheas, dobles, triples o cuádruples corcheas.



En los manuscritos musicales y en algunas impresiones es frecuente que las barras de corchea sean un poco oblicuas y no horizontales.

4. *Las claves*

Clave o llave es un signo que se escribe al principio del pentagrama, después de las barras iniciales. Da su nombre a la nota que se coloca en la misma línea que ocupa la clave, y sirve de base para indicar el lugar de cada nota en la escala general.

Hay tres claves: de *Sol*, *Fa* y *Do*.

La clave de *Sol* se coloca generalmente en la segunda línea y se emplea para escribir música propia de voces o instrumentos agudos.

La clave de *Sol* en segunda línea representa los registros medio y agudo de la escala general.



La clave de *Fa* se coloca generalmente en la cuarta línea y se emplea para escribir la música propia de voces e instrumentos graves. Esta clave representa los registros grave y profundo de la escala general.



La música para piano, órgano y armonio se escribe en dos pentagramas, el superior con clave de *Sol* en segunda línea, y el inferior con clave de *Fa* en cuarta línea. La pauta de arriba es ejecutada por la mano derecha, y de abajo por la mano izquierda.

La clave de *Do* se usa en primera, segunda, tercera y cuarta línea. Es muy raro su uso. Por lo general se utiliza en la escritura de música para viola y para las voces femeninas de contralto y de mezzosoprano.



Cuando dos o más pentagramas, con iguales o distintas claves, se refieren al mismo período musical, en escritura para piano, órgano, offeón, partituras, etc., se unen dichos pentagramas por medio de una abrazadera.

5. *Las notas*

Notas musicales son los signos que representan los sonidos y su duración.

Las notas se clasifican por su colocación en el pentagrama y por su figura.

Por su colocación en el pentagrama las notas reciben los nombres siguientes:

a) Con clave de *Sol* en segunda línea.

1 ^a línea del pentagrama	<i>Mi</i>	1 ^a línea adicional inferior <i>Do</i>
2 ^a " "	<i>Sol</i>	2 ^a " " " <i>La</i>
3 ^a " "	<i>Si</i>	3 ^a " " " <i>Fa</i> , etc.
4 ^a " "	<i>Re</i>	
5 ^a " "	<i>Fa</i>	1º espacio del pentagrama <i>Fa</i>
1 ^a línea adicional superior <i>La</i>		2 ^a " " " <i>La</i>
2 ^a " "	<i>Do</i>	3 ^a " " " <i>Dc</i>
3 ^a " "	<i>Mi</i>	
4 ^a " "	<i>Sol</i> , etc.	4 ^a " " " <i>Mi</i>

Sobre la 5^a línea del pentagrama

" " 1 ^a " adicional superior	<i>Sol</i>
" " 2 ^a " "	<i>Si</i>
" " 3 ^a " "	<i>Re</i>

Debajo de la 1^a línea del pentagrama

" " 1 ^a " adicional inferior	<i>Fa</i> , etc.
" " 2 ^a " adicional inferior	<i>Re</i>
" " 3 ^a " adicional inferior	<i>Si</i>



b) Con clave de *Fa* en cuarta linea.

1 ^a linea del pentagrama	<i>Sol</i>	1 ^a linea adicional inferior	<i>Mi</i>
2 ^a " " "	<i>Si</i>	2 ^a " " "	<i>Do</i>
3 ^a " " "	<i>Re</i>	3 ^a " " "	<i>La</i> , etc.
4 ^a " " "	<i>Fa</i>	1 ^o espacio del pentagrama	<i>La</i>
5 ^a " " "	<i>La</i>		
1 ^a linea adicional superior	<i>Do</i>	2 ^o " " "	<i>Do</i>
2 ^o " " "	<i>Mi</i>	3 ^o " " "	<i>Mi</i>
3 ^o " " "	<i>Sol</i> , etc.	4 ^o " " "	<i>Sol</i>
Sobre la 5 ^a linea del pentagrama			
" " 1 ^a adicional superior			
" " 2 ^a adicional superior			
Debajo de la 1 ^a linea del pentagrama			
" " 1 ^a adicional inferior			
" " 2 ^a adicional inferior			



Por su figura, las notas se dividen en siete clases:

- | | |
|---|---|
| 1 ^a La redonda o unidad | 5 ^a La doble corchea o dieciseisava |
| 2 ^a La blanca o mitad | 6 ^a La triple corchea o treintaidosava |
| 3 ^a La negra o cuarta | 7 ^a La cuádruple corchea o sesentaidosava |
| 4 ^a La corchea u octava | Las dobles corcheas se llaman también semicorcheas. |
| | Las triples corcheas se llaman también fusas, y las cuádruples corcheas, semifusas. |
| La figura de cada nota indica su duración. | |
| La redonda es de las mayores dimensiones, comparada con las demás notas. Se le representa por medio de un círculo un poco ovalado, con centro blanco, que ocupa la distancia entre dos líneas del pentagrama. | |

La blanca es semejante a la redonda, aunque un poco menor en dimensiones. Se le distingue por una linea vertical que lleva indistintamente a la derecha o a la izquierda, dirigida hacia arriba o hacia abajo.

La negra es un punto negro, un poco menor en dimensiones que la blanca, dotada también con un tallo vertical.

La corchea, semicorchea, fusa y semifusa, son semejantes a la negra, con la única diferencia de llevar prendido al tallo unos ganchitos o corchetes en forma de banderola agitada, en proporción de uno para la corchea, dos para la semicorchea, tres para la fusa y cuatro para la semifusa. Cuando se unen varias de estas notas por medio de barras horizontales, se emplean: una para las corcheas, dos para las semicorcheas, y así sucesivamente.

En la música gregoriana las notas son cuadrilongas, cuadradas y romboidales. Las primeras se llaman longas, las segundas breves y las tercera semibreves, correspondiendo más o menos en duración o en valor a las redondas, blancas y negras, respectivamente, usadas en la música ordinaria.

La redonda es la figura de más larga duración y se considera, por lo tanto, como la unidad de valor. Cada una de las otras figuras vale la mitad de la que le precede, y el doble de la que le sigue.

La redonda vale: dos blancas, cuatro negras, ocho corcheas, dieciséis semicorcheas, treinta y dos fusas y sesenta y cuatro semifusas.

La blanca vale: dos negras, cuatro corcheas, ocho semicorcheas, dieciséis fusas y treinta y dos semifusas.

La negra vale: dos corcheas, cuatro semicorcheas, ocho fusas y dieciséis semifusas.

La corchea vale: dos semicorcheas, cuatro fusas y ocho semifusas.

La semicorchea vale: dos fusas y cuatro semifusas.

La fusa vale: dos semifusas.

La blanca equivale a la mitad de la redonda.

La negra equivale a la mitad de la blanca y a la cuarta parte de la redonda.

La corchea equivale a la mitad de la negra, la cuarta parte de la blanca y la octava parte de la redonda.

La semicorchea equivale a la mitad de la corchea, la cuarta parte de la negra, la octava de la blanca y la dieciseisava parte de la redonda.

La fusa equivale a la mitad de la semicorchea, la cuarta parte de la

corchea, la octava parte de la negra, la dieciseisava parte de la blanca corchea, la treintadosava parte de la redonda.

La semifusa equivale a la mitad de la fusa, la cuarta parte de la semicorchea, la octava de la corchea, la dieciseisava de la negra, la treintadosava de la blanca y la sesentaquattroava parte de la redonda.

Frecuentemente se representa a las figuras en la siguiente forma numérica:

REDONDA	— 1 =	a la unidad	CORCHEA	— 8 =	1/8
BLANCA	— 2 =	1/2	SEMICORCHEA	— 16 =	1/16
NEGRA	— 4 =	1/4	FUSA	— 32 =	1/32

SEMPIFUSA — 64 = 1/64

6. Los compases

Compás es la división de un trozo de música en porciones iguales de duración.

El compás se representa por medio de un signo o por un número quebrado que se coloca inmediatamente después de la clave.

El compás se subdivide en dos, tres o cuatro partes llamadas tiempos. Por lo general los compases se clasifican en tres categorías:

- a) Compases de 2 tiempos
- b) " " 3 "
- c) " " 4 "

Los tiempos de un compás no tienen igual acentuación. Unos son fuertes, otros son semifuertes y los otros son débiles.

En el compás de dos tiempos, el primero es fuerte y el segundo débil.

En el compás de tres tiempos, el primero es fuerte y el segundo y tercero débiles.

En el compás de cuatro tiempos, el primero es fuerte, el tercero semifuerte y el segundo y cuarto débiles.

Cada tiempo de un compás puede dividirse en varias partes, y en tal caso la primera parte de cada tiempo es fuerte con relación a las otras partes que necesariamente son débiles.

Cuando los tiempos de un compás son divisibles por dos, se llaman tiempos binarios. Cuando son divisibles por tres se llaman ternarios.

Compás simple es aquel cuyos tiempos son binarios. Compás compuesto es aquel cuyos tiempos son ternarios.

La letra C colocada en la tercera línea del pentagrama representa el compás cuaternario o compasillo, que se mide en cuatro tiempos y está considerado como la unidad de medida por ser el que mejor abarca los valores de las distintas figuras.



Si se atraviesa la letra C con una raya vertical, entonces representa el compás binario, que se mide a dos tiempos.



Fuera de los dos signos mencionados, todos los compases se representan por medio de un quebrado. El numerador del quebrado indica la cantidad de notas o valores que forman el compás; el denominador expresa la clase o calidad de dichas notas, teniendo en cuenta su representación numérica.

6/8 significa que entran seis corcheas en el compás; y 3/4 significa que entran tres negras.

Los compases simples más usados son los siguientes:

El binario se mide a dos tiempos, uno abajo y el otro arriba. Entran en su composición: una redonda, o dos blancas, cuatro negras, ocho corcheas, etc.

El de 2/2 es igual al binario en cuanto a la medida y a las figuras que lo componen.



El de 2/4 se mide a dos tiempos y entran en su composición dos negras o sus equivalentes superiores o inferiores.



El de 3/4 se mide a tres tiempos, uno abajo, otro a la derecha y el otro arriba. Entran en su composición tres negras o sus equivalentes superiores o inferiores.



El de 3/8 se mide a tres tiempos y entran en su composición tres corcheas o sus equivalentes.



El compasillo se mide a cuatro tiempos, uno abajo, otro a la izquierda, otro a la derecha y el otro arriba. Entran en su composición: una redonda, o dos blancas, o cuatro negras, u ocho corcheas, etc.

El de 4/4 es igual al compasillo en cuanto a la medida y a las figuras que lo componen.

Los compases dobles más usados son:

I. El de 6/8. Se mide de dos maneras:

- A dos tiempos, entrando tres corcheas o sus equivalentes en cada tiempo.

FORTINO LÓPEZ ROBLES

- A seis tiempos, que se marcan, tres abajo, uno a la izquierda, uno a la derecha y el otro arriba, entrando una corchea en cada subdivisión.



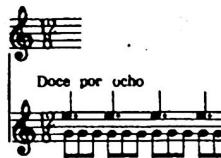
II. El compás de 9/8. Se mide de dos maneras:

- A tres tiempos, entrando tres corcheas o sus equivalentes en cada uno.
- A nueve tiempos, marcados tres abajo, tres a la derecha y tres arriba, entrando una corchea o sus equivalentes en cada subdivisión.



III. El de 12/8. Se mide de dos maneras:

- A cuatro tiempos, entrando tres corcheas o sus equivalentes en cada uno.
- A doce tiempos, marcados tres abajo, tres a la izquierda, tres a la derecha y tres arriba, entrando una corchea o sus equivalentes en cada subdivisión.



Hay compases llamados de amalgama. Son éstos el de cinco tiempos el de siete tiempos. En realidad se trata, en ambos casos, de compases de distintas medidas combinados en un mismo ritmo.

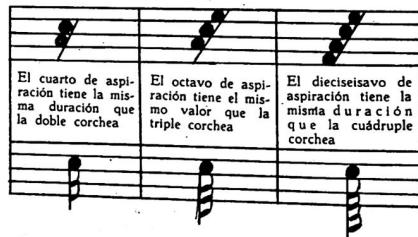
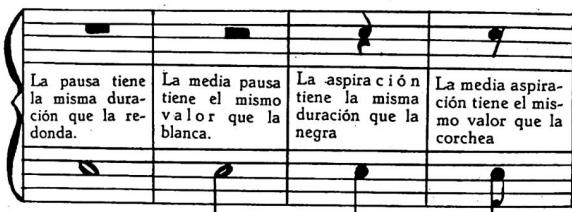
El compás de cinco tiempos combina un $\frac{3}{4}$ con un $\frac{2}{4}$ o un $\frac{6}{8}$.

El compás de siete tiempos combina un $\frac{4}{4}$ o compasillo con un $\frac{3}{4}$ un $\frac{3}{8}$.

7. Silencios

Silencio es un signo que indica la ausencia momentánea del sonido.

Cada figura o nota tiene su silencio propio, el cual vale lo mismo que la figura a que pertenece.



Hay 7 silencios:

1º El silencio de redonda se representa por medio de un pequeño rectángulo negro que se coloca generalmente debajo de la cuarta línea. Vale un compás, de cualquier categoría que sea.

2º El silencio de blanca se representa por medio de un pequeño rectángulo negro que se coloca generalmente encima de la tercera línea. Vale: la mitad de una redonda, dos pausas de nota negra, cuatro pausas de corchea, ocho de semicorchea, diecisésis de fusa y treinta y dos de semifusa.

3º El silencio de negras se coloca generalmente entre las líneas segunda y cuarta del pentagrama. Vale: la cuarta parte de una redonda, la mitad de la blanca, dos pausas de corchea, cuatro de semicorchea, ocho de fusa y diecisésis de semifusa.

4º El silencio de corchea se coloca en la parte central del pentagrama, dentro del compás correspondiente. Vale: $\frac{1}{8}$ de redonda, $\frac{1}{4}$ de blanca, $\frac{1}{2}$ de negra, dos pausas de semicorchea, cuatro de fusa y ocho de semifusa.

5º El silencio de semicorchea se coloca dentro del pentagrama, centrando convenientemente. Vale: $\frac{1}{16}$ de redonda, $\frac{1}{8}$ de blanca, $\frac{1}{4}$ de negra, $\frac{1}{2}$ de corchea, dos pausas de fusa y cuatro de semifusa.

6º El silencio de fusa se coloca dentro del pentagrama centrado convenientemente. Vale: $\frac{1}{32}$ de redonda, $\frac{1}{16}$ de blanca, $\frac{1}{8}$ de negra, $\frac{1}{4}$ de corchea, $\frac{1}{2}$ de semicorchea y dos pausas de semifusa.

7º El silencio de semifusa se coloca dentro del pentagrama, centrado convenientemente. Vale: $\frac{1}{64}$ de redonda, $\frac{1}{32}$ de blanca, $\frac{1}{16}$ de negra, $\frac{1}{8}$ de corchea, $\frac{1}{4}$ de semicorchea y $\frac{1}{2}$ de fusa.

Un pequeño rectángulo vertical, colocado entre dos líneas del pentagrama, equivale a dos compases de silencio.



El mismo rectángulo vertical cubriendo dos espacios del pentagrama equivale a cuatro compases.



Cuando los silencios son prolongados y rebasan el valor de dos compases, se representan por medio de líneas gruesas oblicuas u horizontales sobre las cuales se coloca la cifra que indica la cantidad de compases de silencio.



8. El calderón

De igual manera que el sonido, el compás puede suspenderse momentáneamente.

La suspensión del compás es indeterminada, si bien es cierto que se toma como base, generalmente, la duración de los tiempos del compás que está ejecutándose. Hay un signo especial para indicar la suspensión: es un pequeño arco, con un punto en el centro, que se coloca encima o debajo la nota o silencio que afecte. Se llama calderón, corona, punto de reposo pausa general.



PARA EL SEGUNDO AÑO

1. Alteraciones

Se llaman alteraciones, los signos que modifican el valor de las notas y su sonido.

Las alteraciones que modifican el valor de las notas son:

El puntillo y el doble puntillo

El *puntillo* es un punto que se coloca después de una nota y le aumenta el valor en la mitad de su duración primitiva.

También puede colocarse después de las figuras de silencio. Su efecto es el mismo que cuando sigue a una figura de nota, esto es, aumenta el silencio en la mitad de su duración.

La redonda	con punto	equivale a 3 blancas	
La blanca	" "	" 3 negras	
La negra	" "	" 3 corcheas	
La corchea	" "	" 3 dobles corcheas	
La doble corchea	" "	" 3 triples corcheas	
La triple corchea	" "	" 3 cuádruples corcheas	

Es raro que se emplee el puntillo después de las pausas de redonda, blanca y negra; por lo general, se usa a partir de las pausas de corchea.

TABLA DE VALORES DE SILENCIO CON PUNTILLO

El silencio de redonda con puntillo vale una pausa de redonda y una de blanca.

El silencio de blanca con puntillo vale una pausa de blanca y de negra.

El silencio de negra con puntillo vale una pausa de negra y una corchea.

El silencio de corchea con puntillo vale una pausa de corchea y de semicorchea.

El silencio de semicorchea con puntillo vale una pausa de semicorchea una de fusa.

El silencio de fusa con puntillo vale una pausa de fusa y una de semifusa.

El silencio de semifusa no lleva puntillo.

El *doble puntillo* son dos puntos, colocados en forma sucesiva después de una nota o de un silencio.

Si un puntillo aumenta a las notas y a los silencios la mitad de su valor, el siguiente puntillo, que vale la mitad del primero, les aumenta una cuarta parte más, de donde resulta qué notas y silencios con doble puntillo aumentan $3/4$ de su duración primitiva.

TABLA DE VALORES, DE NOTAS Y SILENCIOS CON DOBLE PUNTILLO

La redonda con doble puntillo vale tres blancas y una negra.

La blanca con doble puntillo vale tres negras y una corchea.

La negra con doble puntillo vale tres corcheas y una semicorchea.

La corchea con doble puntillo vale tres semicorcheas y una fusa.

La semicorchea con doble puntillo vale tres fusas y una semifusa.

El silencio de corchea con doble puntillo vale tres pausas de semicorchea y una de fusa.

El silencio de semicorchea con doble puntillo vale tres pausas de fusa y una de semifusa.

LAS ALTERACIONES QUE MODIFICAN EL SONIDO DE LAS NOTAS SON TRES

 Sostenido.

 Bemol.

 Becuadro.

El sostenido eleva medio tono a las notas naturales.

El bemol baja medio tono a las notas naturales.

El becuadro destruye los efectos del sostenido y del bemol, esto es, baja el sonido que antes ha elevado el sostenido, y sube el que anteriormente ha descendido el bemol.

Las alteraciones pueden colocarse de dos maneras:

I. Delante de las notas que modifican y sobre la misma línea o en el mismo espacio que ocupan dichas notas. Su efecto se hace extensivo a todas las notas del mismo nombre que se hallen dentro del mismo compás, aunque estén en distintas octavas. En este caso, tanto el sostenido como el bemol se denominan alteraciones accidentales.

II. Al principio del pentagrama e inmediatamente después de la clave, sobre la misma línea o líneas, en el mismo espacio o espacios que ocupen la nota o notas que han de ser modificadas. Mientras las alteraciones permanezcan en la misma clave, su efecto continúa sobre todas las notas del mismo nombre, en todos los compases del periodo musical y en las distintas octavas en que estén colocadas. En este caso, tanto los sostenidos como los bemoles se llaman alteraciones propias o fijas.

Las alteraciones propias aparecen siempre colocadas en el mismo orden:

a) Orden de los sostenidos: *Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si.*



b) Orden de los bemoles: *Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa.*



En el capítulo especial de las escalas se tratará con mayor amplitud lo relativo a las alteraciones propias, explicando las razones por las cuales cada escala tiene sus propios sostenidos y bemoles.

El becuadro surte efecto, únicamente, en el mismo compás en que está colocado, modificando las notas del mismo nombre, aunque estén en distintas octavas.

Existen también el doble sostenido y el doble bemol.
El doble sostenido sube un tono a las notas, en tanto que el doble bemol las baja un tono completo.

2. Los aires

Aire o movimiento es el grado de velocidad o lentitud con que se ha de ejecutar un trozo musical.

El aire se indica por medio de palabras italianas que se colocan en la parte superior del pentagrama, al principio de la composición. A veces se operan cambios de aire o movimiento en el transcurso de una misma obra musical, y en tal caso se indican los aires al principio del periodo o parte modificada.

Hay tres clases de aires: pausados, normales y vivos.

1º Son movimientos pausados:

Grave	=	pesado
Largo	=	largo
Largheto	=	muy largo
Lento	=	lento
Adagio	=	despacio

2º Son movimientos normales:

Andante	=	andando
Andantino	=	menos que andante
Moderato	=	normal

3º Son movimientos vivos:

Allegro	=	alegre
Allegreto	=	menos que alegre
Vivace	=	vivo
Presto	=	apresurado
Prestissimo	=	muy apresurado

Con frecuencia los aires son modificados agregándoles algunas de las siguientes palabras:

Con fuoco	=	con fuego
Maestoso	=	majestuoso
Risoluto	=	resuelto
Con moto	=	con movimiento

EDUCACIÓN MUSICAL

Mosso	=	animado
Scherzando	=	jugueteando
Sostenuto	=	sostenido
Tempo	=	a tiempo
Tempo giusto	=	movimiento preciso
Rallentando	=	moderando
Ritardando	=	retardando

Hay también adverbios que sirven para modificar los aires o movimientos, tales son:

Poco	=	poco
Non	=	no
Assai	=	bastante
Piu	=	más
Molto	=	mucho
Tropp	=	demasiado
Quasi	=	casi

Para determinar, más o menos con exactitud, cuál debe ser la lentitud o presteza de cada aire se utiliza el metrónomo de Maézel, aparato que marca con un péndulo, en oscilaciones por minuto, la duración de las notas. Para el caso se toman como unidad de medida las notas negras.

Se considera normal el aire que más se ajusta al pulso humano o al ritmo de los pasos naturales al andar, o sea el que marca 80 pulsaciones por minuto. Este aire es el Andante, movimiento que establece el punto de partida para apreciar los aires más lentos y los más vivos.

El límite de la rapidez es de 160 pulsaciones por minuto, y el límite de la lentitud es de 40 pulsaciones.

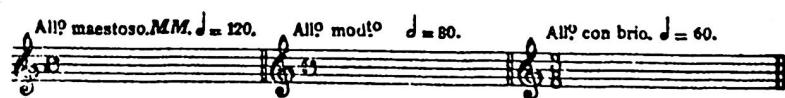
Entre 40 y 80 pulsaciones se consideran los aires pausados; y entre 80 y 160, toda la gama de los aires vivos o rápidos.

Se acostumbra escribir después de las palabras que marcan el aire, la indicación metrómica, en esta forma:

Andante sostenuto. M. M. $\text{d} = 84$.



Andante non troppo. M. M. $\text{d} = 60$.



3. Tresillos y seisillos

Tresillo en un grupo de tres notas que tienen el mismo valor que si fueran solamente dos. El tresillo es la división ternaria de las notas que entran en los compases de composición binaria.

Los tresillos se indican por medio de un número tres que se coloca cima o debajo del grupo. Cuando en un mismo periodo musical hay varios tresillos seguidos, solamente se pone el número tres a los primeros.



No siempre el tresillo se forma con tres notas iguales. Frecuentemente entran en su composición notas o silencios de valores diferentes, pero sumados entre sí equivalen al grupo de tres notas homogéneas.

Ejemplos:

- 1^a Una negra con una corchea o viceversa.
- 2^a Dos corcheas y dos semicorcheas, colocadas éstas antes, en medio o después de aquéllas.
- 3^a Cuatro semicorcheas y una corchea, colocada ésta antes, en medio o después de aquéllas.
- 4^a Una corchea con puntillo, una semicorchea y otra corchea simple.
- 5^a Seis dobles corcheas.
- 6^a Una negra con puntillo.
- 7^a Una negra y un silencio de corchea.
- 8^a Dos corcheas y un silencio de corchea, colocado antes, en medio o después de aquéllas.
- 9^a Un silencio de negra con corchea.

EQUIVALENCIAS

La redonda	o	vale 3 blancas	en tresillo
La blanca	o	3 negras	"
La negra	o	3 corcheas	"
La corchea	o	3 dobles corcheas	"
La doble corchea	o	3 triples corcheas	"
La triple corchea	o	3 cuádruples corcheas	"

Seisillo es un grupo de seis notas que tienen el valor de cuatro, en los compases de composición binaria.

Igual que en los tresillos, se escribe un número 6 encima o debajo de cada grupo, y cuando son varios los seisillos en un mismo periodo, solamente se escribe el número 6 en los primeros.

Los seisillos pueden escribirse de tres modos diferentes, y ejecutarse también en forma diferente de acuerdo con su escritura.



Hay también grupos irregulares de 5, 7 y 9 u 11 notas, equivalentes a 4, 8 o 16, respectivamente.

4. Las ligaduras

Ligadura es una linea curva que se coloca encima o debajo de las notas y sirve para unirlas.

Hay dos clases de ligaduras:

- a) Pequeña ligadura.
- b) Grande ligadura.

La pequeña ligadura sirve para unir dos notas del mismo nombre con igual valor o con valores diferentes, prolongando la primera con el valor de la segunda.

La unión puede efectuarse entre dos notas seguidas, dentro del mismo compás, o entre la ultima nota de un compás y la primera del siguiente. Cuando deban unirse varias notas del mismo nombre seguidas, de manera de prolongar la primera como si formara una sola nota con las demás, se colocan pequeñas ligaduras encadenadas, de nota a nota.



La grande ligadura o ligadura de fraseo es una linea curva que se coloca encima o debajo de toda una frase musical y tiene por objeto ejecutar la frase en forma ligada, sin destacar ninguna de las notas de la propia frase.



5. Escalas

Escala musical es la disposición sucesiva de todos los sonidos perceptibles al oído, desde el más grave hasta el más agudo.

La escala se divide en tres partes principales llamadas registros:

- El registro grave, que comprende los sonidos bajos.
- El registro agudo, que comprende los sonidos más altos.
- El registro medio, o sea la escala intermedia entre los sonidos graves y los agudos. Esta parte corresponde al tipo medio de las voces humanas.

La escala general está constituida por octavas sucesivas, en forma ascendente y descendente. Cada octava se toma como base de estudio y por lo tanto constituye en sí una escala aislada.

Las escalas pueden ser diatónicas y cromáticas.

Escala diatónica es la sucesión de notas, dispuestas en forma conjunta, a base de tonos y semitonos.

Escala cromática es la disposición sucesiva de los sonidos a base de semitonos.

Tonalidad es el conjunto de leyes que rigen la formación de las escalas.

La escala natural consta de ocho sonidos:

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do

El octavo sonido se toma como base de una nueva escala.

A las notas de la escala se les da también el nombre de grados y se clasifican así:

Do	es el primer grado
Re	„ „ segundo „
Mi	„ „ tercero „
Fa	„ „ cuarto „
Sol	„ „ quinto „
La	„ „ sexto „
Si	„ „ séptimo „
Do	„ „ octavo „

Los grados de la escala no guardan entre sí igual distancia. Entre unos el espacio en sonido es mayor, en otros es menor. La distancia mayor de grado a grado, se llama tono; en tanto que la distancia menor se llama semitono.

Los tonos se dividen en dos semitonos o medios tonos.

Los semitonos pueden ser diatónicos y cromáticos.

Semitono diatónico es el que existe entre dos notas cuyo nombre es diferente. Semitono cromático es el que existe entre dos notas del mismo nombre.



Los tonos pueden subdividirse en nueve partes iguales. Cada una de dichas partes se llama coma, y es la menor diferencia perceptible al entre dos notas. De las nueve comas, cinco corresponden al semitono mático, y cuatro al diatónico.

La escala diatónica consta de cinco tonos y dos semitonos, dispuestos la siguiente forma:

Entre el 1º y 2º grados, un tono

.. " 2º y 3º " tono

.. " 3º y 4º " semitono

.. " 4º y 5º " tono

.. " 5º y 6º " tono

.. " 6º y 7º " tono

.. " 7º y 8º " semitono



La escala cromática consta de doce semitonos, de los cuales siete son tónicos y cinco cromáticos, dispuestos de la siguiente manera:

Del 1º al 2º grados, un cromático y un diatónico

.. 2º .. 3º " cromático y un diatónico

.. 3º .. 4º " diatónico

.. 4º .. 5º " cromático y un diatónico

.. 5º .. 6º " cromático y un diatónico

.. 6º .. 7º " cromático y un diatónico

.. 7º .. 8º " diatónico



Las principales leyes de la tonalidad, a las cuales se ajusta la formación de las escalas, son las siguientes:

1º Las ocho notas que forman la escala diatónica están dispuestas de esta manera: dos tonos consecutivos, un semitono, tres tonos consecutivos y un semitono.

2º La disposición de tonos y semitonos en la escala diatónica no es efecto de la casualidad, sino resultado de la resonancia natural de los cuerpos sonoros.

3º Un cuerpo sonoro puesto en vibración deja percibir un sonido principal y dos sonidos secundarios. El primero se llama sonido generador, y es la primera nota de la escala; los segundos se llaman sonidos armónicos o concomitantes.

4º Entre el sonido principal o generador y sus concomitantes median una tercera y una quinta, respectivamente; ejemplo:

Do, Mi, Sol

El sol, que es la quinta ascendente del *Do*, se toma como sonido generador de un nuevo acorde, siendo sus concomitantes el *Si* y el *Re*, que a la vez son la tercera y la quinta de *Sol*.

Tomando el *Do* como quinta descendente del *Sol*, tenemos el tercer acorde, cuyo sonido generador será el *Fa*, y concomitantes de tercera y quinta, el *La* y el *Do*, respectivamente.

Por lo tanto, la escala diatónica está engendrada por los tres acordes mencionados:

Do—Mi—Sol

Sol—Si—Re

Fa—La—Do

5º Escribiendo por movimiento conjunto los sonidos producidos por los tres acordes fundamentales, se obtiene la escala diatónica.

6º En toda escala diatónica el primero, el cuarto y el quinto grados se llaman sonidos generadores o notas tonales, porque son bases de los tres acordes fundamentales que constituyen la escala.

7º Cada sonido puede ser punto de partida o primera nota de una escala diferente.

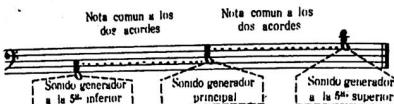
8º Cada nota o grado de la escala recibe un nombre especial por su colocación en la misma escala, a saber:

El 1er. grado se llama tónica

.. 2º " " " supertónica

El 3er. grado se llama mediante

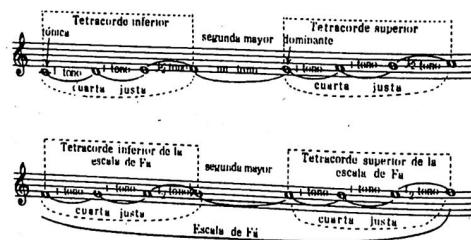
.. 4º ..	subdominante
.. 5º ..	dominante
.. 6º ..	superdominante
.. 7º ..	sensible o subtónica
.. 8º ..	octava o tónica



El primer grado se llama tónica, porque da nombre a la escala. El quinto grado se llama dominante, por ser el que más interviene en el desarrollo las escalas correlativas. El tercer grado se llama mediante, por hallarse entre la tónica y la dominante y ser como enlace armónico entre ambas. El séptimo grado se llama sensible, a causa de su tendencia hacia la tónica, de la que está separada solamente por un semitono. Los demás grados reciben su nombre del lugar que ocupan con relación a los grados principales.

9º Toda escala diatónica tiene dos tetracordos. El tetracordo es la sucesión de cuatro sonidos conjuntos, mediando entre el primero y el tercero dos tonos, y entre el tercero y el cuarto, un semitono. El primer tetracordo se llama inferior y está constituido por las notas graves de la escala. El segundo tetracordo se llama superior y lo forman las notas agudas de la pia: escala.

10º La primera nota del tetracordo inferior es la tónica, en tanto la primera nota del segundo es la dominante.



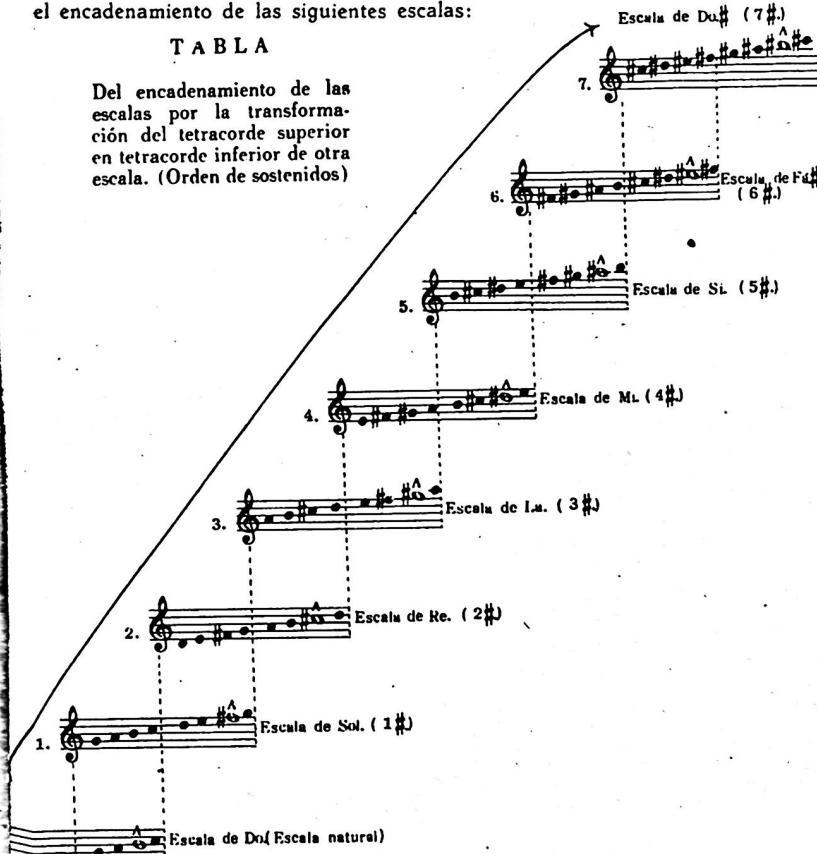
11º Entre ambos tetracordos debe mediar necesariamente un tono.

12º Un tetracordo superior puede convertirse en inferior para formar una nueva escala, completándola con otro tetracordo. A su vez el tetracordo inferior puede convertirse en superior y formar nueva escala con el complemento de otro tetracordo.

13º Por la transformación del tetracordo superior en inferior se logra el encadenamiento de las siguientes escalas:

T A B L A

Del encadenamiento de las escalas por la transformación del tetracorde superior en tetracorde inferior de otra escala. (Orden de sostenidos)



En este encadenamiento cada escala tiene su tetracordo inferior común con la escala que le precede, y su tetracordo superior común con la escala que le sigue.

14º Unicamente la escala de *Do* natural no tienen alteraciones. Las restantes escalas sí las tienen.

15º Los sostenidos, como alteraciones propias de las escalas correspondientes, se colocan al principio del periodo o composición musical en el siguiente orden:

Fa—Do—Sol—Re—La—Mi—Si

El *Fa* sostenido corresponde a la escala de *Sol* natural.

Fa y *Do* sostenidos corresponden a la escala de *Re* natural.

Fa, *Do* y *Sol* sostenidos corresponden a la escala de *La* natural.

Fa, *Do*, *Sol* y *Re* sostenidos corresponden a la escala de *Mi* natural.

Fa, *Do*, *Sol*, *Re* y *La* sostenidos corresponden a la escala de *Si* natural.

Fa, *Do*, *Sol*, *Re*, *La*, y *Mi* sostenidos corresponden a la escala de *Fa* sostenido.

Fa, *Do*, *Sol*, *Re*, *La*, *Mi* y *Si* sostenidos corresponden a la escala de *Do* sostenido:

16º En toda escala que tiene sostenidos propios, el último de ellos afecta a la nota sensible de dicha escala. La razón de esto se funda en la necesidad de elevar en medio tono el sonido de la nota sensible, teniendo en cuenta que la estructura de toda escala reclama que entre la sensible y la octava tónica debe haber únicamente un semitono.

17º En virtud del encadenamiento, cada escala tiene un sostenido más que la que le sigue, y uno más que la que le precede, siendo de advertir que cada sostenido representa una quinta ascendente o una cuarta descendente en relación con el anterior.

18º Sabiendo que el último sostenido en la armadura de la clave afecta siempre la nota sensible, se deduce que la tónica de la escala será la nota colocada un semitono diatónico más alto. De igual manera, conociendo la tónica, es fácil saber cuántos sostenidos lleva la armadura de la clave, si se tiene en cuenta que el último ocupa el grado inferior a la tónica.

19º Por la transformación del tetracordo inferior en superior, se logra el encadenamiento de las siguientes escalas:

T A B L A

Del encadenamiento de las escalas por la transformación del tetracorde inferior en tetracorde superior de otra escala. (Orden de bemoles)

En este encadenamiento cada escala tiene su tetracordo superior común con la escala que le precede, y su tetracordo inferior común con la que le sigue.

20º Los bemoles, como alteraciones propias de las escalas correspondientes, se colocan al principio de periodo o composición musical en el siguiente orden:

Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa



- El Si bemol corresponde a la escala de *Fa* natural.
- Si y *Mi* bemoles corresponden a escala de *Si* bemol.
- Si, *Mi* y *La* bemoles corresponden a la de *Mi* bemol.
- Si, *Mi*, *La* y *Re* bemoles corresponden a la escala de *La* bemol.
- Si, *Mi*, *La*, *Re* y *Sol* bemoles corresponden a la escala de *Re* bemol.
- Si, *Mi*, *La*, *Re*, *Sol* y *Do* bemoles corresponden a la escala de *Sol* bemol.
- Si, *Mi*, *La*, *Re*, *Sol*, *Do* y *Fa* bemoles corresponden a la escala de *Do* bemol.



21º En toda escala que tiene bemoles propios, el último de ellos afecta a la nota que ocupa el cuarto grado, es decir, a la subdominante. Tres razones justifican la necesidad de bajar un medio tono al sonido de dicha nota:

- 1º Porque entre la subdominante y la dominante debe mediar un tono
- 2º Porque entre el 3º y 4º grados de toda escala debe mediar un tono.

3º Porque el 4º grado representa la nota final del tetracordo inferior, y el 5º grado la primera nota del tetracordo superior, lo que significa que entre ambos tetracordos debe mediar un tono.

22º En virtud del encadenamiento, cada escala tiene un bemol menos que la que le sigue y uno más que la que le precede, siendo de advertir que cada bemol representa una cuarta ascendente o una quinta descendente en relación con el anterior.

23º Sabiendo que el último bemol en la armadura de la clave afecta siempre la nota subdominante, o sea el 4º grado de la escala, se deduce que la tónica de la propia escala será la nota colocada una 5º más arriba o una 4º abajo del citado bemol. De igual manera, conociendo la tónica es fácil saber cuántos bemoles lleva la armadura de la clave si se tiene en cuenta que el último ocupa el lugar de la nota subdominante, o sea el 4º grado de la misma escala.

PARA EL TERCER AÑO

1. Intervalos

Se llama intervalo a la distancia que hay entre dos notas de nombre y sonido diferentes.

NOMBRE DE LOS INTERVALOS

El intervalo que contiene tres grados, se llamará **segunda**.

El intervalo que contiene dos grados se llamará **tercera**.

El intervalo que contiene cuatro grados, se llamará **cuarta**.

El intervalo que contiene cinco grados, se llamará **quinta**.

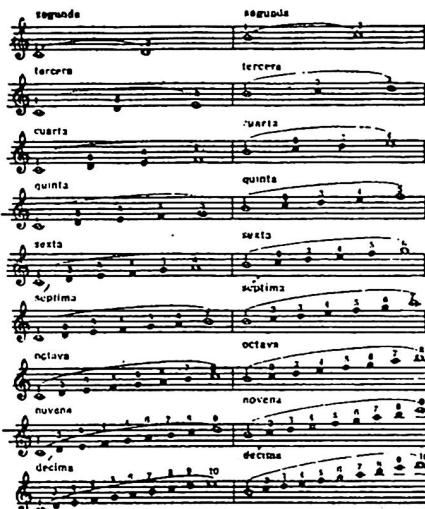
El intervalo que contiene seis grados, se llamará **sexta**.

El intervalo que contiene siete grados, se llamará **séptima**.

El intervalo que contiene ocho grados, se llamará **octava**.

El intervalo que contiene nueve grados, se llamará **novena**.

El intervalo que contiene diez grados, se llamará **décima**.



Si el intervalo fuese descendente, en lugar de contar el número de grados contenidos en dicho intervalo, partiendo del sonido grave, sería necesario hacer lo contrario, es decir, contar los grados partiendo del sonido agudo.

Ejemplo: Intervalo descendente de sexta.



Unisono es un mismo sonido producido por varias voces o instrumentos. El unisono no es un intervalo. ENARMONÍA es la relación que existe entre dos notas de diferente nombre pero correspondientes a un mismo sonido, como:

Do sostenido y Re bemol, Si natural y Do bemol, La sostenido y Si bemol, etc. Las notas que forman la ENARMONÍA se llaman notas enarmónicas.



Por su extensión, los intervalos se clasifican en simples y compuestos. Los simples son los que no exceden la extensión de una octava; los compuestos, los que sobrepasan la octava.

Por su contenido, los intervalos se llaman MENORES, MAYORES, JUSTOS, DISMINUIDOS y AUMENTADOS.

Una SEGUNDA se llama MENOR si tiene un semitono diatónico; MAYOR si tiene un tono; AUMENTADA, si tiene un tono y un semitono cromático.

Una TERCERA se llama MENOR, si tiene un tono y un semitono diatónico; MAYOR, si tiene dos tonos; AUMENTADA, si tiene dos tonos y un semitono cromático; DISMINUIDA, si tiene dos semitonos diatónicos.

Una CUARTA se llama JUSTA o MENOR cuando tiene dos tonos y un semitono diatónico; se llama MAYOR, AUMENTADA o TRITONO, cuando dos tonos, un semitono diatónico y un semitono cromático, o tres tonos; llama DISMINUIDA, si tiene un tono y dos semitonos diatónicos.

Una QUINTA se llama JUSTA o MAYOR cuando tiene tres tonos y un semitono diatónico; MENOR o DISMINUIDA, si tiene dos tonos y dos semitonos diatónicos; AUMENTADA o TETRATONO, si tiene tres tonos, un semitono diatónico y un semitono cromático, o cuatro tonos.

Una SEXTA se llama MENOR cuando tiene tres tonos y dos semitonos diatónicos; MAYOR, si tiene cuatro tonos y un semitono diatónico; AUMENTADA, si tiene cuatro tonos, un semitono diatónico y un semitono cromático; DISMINUIDA, si tiene dos tonos y tres semitonos diatónicos.

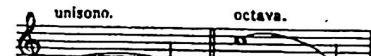
Una SÉPTIMA es MENOR cuando equivale a una OCTAVA menos un MAYOR, cuando tiene un semitono diatónico menos que la OCTAVA; DISMINUIDA, cuando tiene tono y medio menos que la OCTAVA.

La OCTAVA es JUSTA cuando tiene cinco tonos y dos semitonos diatónicos; AUMENTADA, si tiene cinco tonos, dos semitonos diatónicos y un semitono cromático.

Invertir un intervalo es cambiar la posición de sus componentes, o sea que el sonido grave pasa a ser agudo y viceversa. En el primer caso, el sonido grave se eleva una OCTAVA; en el segundo caso, el sonido agudo se baja a su vez una OCTAVA.

Por razón de la inversión los intervalos se transforman de la siguiente manera:

El unísono viene a ser octava.



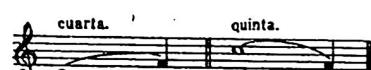
La segunda viene a ser séptima.



La tercera viene a ser sexta.



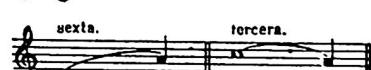
La cuarta viene a ser quinta.



La quinta viene a ser cuarta.



La sexta viene a ser tercera.



La séptima viene a ser segunda.



La octava viene a ser unísono.



Para saber fácilmente el resultado de la inversión de un ACORDE, basta tener en cuenta que la suma de la cifra que representa el intervalo que se ha de invertir, con la que representa la inversión, deben dar por resultado nueve.

INTERVALO ARMÓNICO es la emisión simultánea de dos notas. Los intervalos armónicos se dividen en dos clases:

- a) Intervalos consonantes o consonancias.
- b) Intervalos disonantes o disonancias.

Son intervalos consonantes, los siguientes:

1º Consonancias perfectas	Octava y quinta justa. Tercera menor. Tercera mayor.
2º Consonancias imperfectas	Sexta menor y Sexta mayor.
3º Consonancia mixta	Cuarta justa.
4º Consonancias atractivas	Cuarta aumentada y Quinta disminuida.

Son intervalos disonantes o disonancias todos los no comprendidos la enumeración que antecede.

2. Modos

Modo, en música, es la forma en que está organizada una escala tónica.

Los modos son dos:
Modo MAYOR y
Modo MENOR.

La escala de modo mayor consta de una sucesión de dos tonos, semitono, tres tonos y otro semitono, estando colocados los semitonos entre los grados tercero y cuarto y entre el séptimo y el octavo.

En la escala mayor la tónica y la mediante forman una tercera mayor y la tónica y la superdominante, una sexta igualmente mayor.

La escala menor tiene, con relación a la mayor, las siguientes diferencias:

- a) La tónica y la mediante forman una tercera menor.
- b) La tónica y la superdominante forman una sexta menor.
- c) La escala tiene tres semitonos en vez de dos, colocados entre grados 2º y 3º, entre el 5º y el 6º, y entre el 7º y el 8º.

La mediante y la superdominante se llaman notas características por constituir los caracteres distintivos de los modos, en virtud de ofrecer distintas relaciones de distancia con la tónica en ambas escalas, la mayor y la menor.

Toda escala mayor tiene su escala relativa menor; de igual manera, toda escala menor tiene por relativa una escala mayor.

La escala menor, relativa de una mayor, se obtiene de la siguiente manera:

1º Convirtiendo la dominante de la escala mayor en sensible de la menor, a base de elevarla medio tono.

2º Convirtiendo en mediante la escala menor, la tónica de la mayor.

3º Tomando por tónica de la escala menor, la nota que está una tercera menor más baja que la tónica de la escala mayor.

La escala mayor, relativa de una menor, se forma de la siguiente manera:

1º Bajando un semitono la sensible de la escala menor, a fin de convertirla en dominante de la escala mayor.

2º Tomando por tónica de la escala mayor, la mediante de la escala menor.

3. Tabla de escalas relativas

Do mayor	— La menor
Re mayor	— Si menor
Mi bemol mayor	— Do menor
Mi natural mayor	— Do sostenido menor
Fa natural mayor	— Re menor
Fa sostenido mayor	— Re sostenido menor
Sol mayor	— Mi menor
La bemol mayor	— Fa menor
La natural mayor	— Fa sostenido menor
Si bemol mayor	— Sol menor
Si natural mayor	— Sol sostenido menor

Teniendo la escala mayor la misma armadura que su menor relativa, se toma la nota dominante como base para distinguir en qué tono está escrito un trozo musical; si, por lo contrario, se halla elevada en medio punto, el tono es menor.

Tabla de
Escala relativas.

Acordes

Acorde es la unión de varios sonidos, relacionados fundamentalmente entre sí y ejecutados en forma simultánea.

Por el número de sonidos, los acordes pueden ser de 3, de 4, de 5 y de más notas.

En todo acorde hay un sonido principal o fundamental sobre el cual estructura el acorde.

Los sonidos del acorde se presentan en forma natural ascendente, partiendo de la tónica; pero también pueden invertirse dando lugar a múltiples combinaciones.



A la nota más baja de un acorde se le llama bajo; a la más alta, parte superior; a las demás notas, elementos intermedios.

A los acordes se les llama fundamentales, cuando el bajo lo ocupa la tónica; y se llaman invertidos, cuando el bajo lo ocupa cualquiera otra de las notas que lo forman.

Los acordes se forman a base de una sucesión o encadenamiento de tercera. El duplicar o triplicar, por octavas, cualquiera de las notas que forman un acorde, no afecta la estructura del mismo.

De los acordes de tres notas hay las siguientes clases principales:

- Acordes mayores. Con tercera mayor y quinta justa.
- Acordes menores. Con tercera menor y quinta justa.
- Acordes mayores aumentados. Con tercera mayor y sexta aumentada.
- Acordes mayores disminuidos. Con tercera mayor y sexta disminuida.
- Acordes menores aumentados. Con tercera menor y quinta aumentada.
- Acordes menores disminuidos. Con tercera menor y quinta disminuida.

Este acorde se presenta frecuentemente con cuatro notas, ocupando el lugar superior una sexta mayor.

De los acordes de cuatro notas hay las siguientes clases principales:

- Acorde de séptima dominante. Acorde mayor con séptima menor.
- Acordes de séptima sensible. Acorde mayor con séptima mayor.
- Acordes de séptima disminuida. Acorde menor con séptima menor.

Por la concurrencia de sonido, los acordes se clasifican en consonantes y disonantes.

Son acordes consonantes, los que están formados por las notas tónica media y dominante, o sea la tónica acompañada de su tercera y de su quinta justa. Ej.: *Do, Mi, Sol.*

Son acordes disonantes, todos aquellos que no están constituidos esencialmente con los elementos 1^a, 3^a y 5^a.

Hay tres clases de acordes disonantes:

1^a Los que al acorde fundamental añaden uno o dos sonidos extraídos. Ej.: *Do, Mi, Sol, La.*

2^a Los que substituyen un sonido del acorde con otro sonido cromático. Ej.: *Do, Mi, Sol, sostenido.*

3^a Los que ponen una nota ajena al acorde, en substitución de algunas de las propias. Ejemplo: *Do, Mi, Fa.*

A la sucesión de dos o más acordes se le llama encadenamiento. Encadenamiento lógico de los acordes correspondientes a un mismo período musical puede hacerse por relación directa o indirecta.

Existe relación directa entre los acordes de una tonalidad primitiva y los de su quinta ascendente; entre los acordes de la tonalidad mitiva y los de su quinta descendente, y entre los acordes de la tonalidad primitiva y los de su relativa mayor o menor.

Hay relación indirecta entre los acordes de una tonalidad primitiva los acordes de las relativas mayores o menores de las tonalidades son quinta ascendente y quinta descendente, de la citada tonalidad primitiva.

Los acordes se escriben colocando las notas que los forman en conjuntos armónicos para ser ejecutados simultáneamente. Sin embargo, en ocasiones los acordes se descomponen porque así lo exige la armonización fraseo musical, en cuyo caso las notas se escriben y se ejecutan en sucesiva.

Cuando queriendo utilizar la escritura común de los acordes, se preten-

que éstos sean ejecutados en forma sucesiva y rápida, entonces se coloca frente a cada acorde este signo:



La ejecución de los acordes en esta forma se llama arpegio, y se efectúa atacando las notas de abajo hacia arriba.

5. Expresión musical

Expresión musical es el conjunto de aspectos de interpretación, por medio de los cuales el ejecutante se identifica con el pensamiento del autor.

La expresión comprende los aspectos siguientes:

Ritmo, acentuación, matices y carácter.

Ritmo musical es la distribución adecuada de los tiempos, compases, incisos, hemistiquios, frases, períodos y demás elementos que se emplean para expresar ideas generales, por medio del lenguaje de los sonidos.

El inciso está formado por dos, tres o más compases y equivale a una parte del hemistiquio. Los incisos pueden ser masculinos y femeninos. Un inciso es masculino cuando tiene por final una sílaba aguda; y es femenino si termina en sílaba llana.

Hemistiquio es la mitad de una frase musical.

Frase, en música, es la mitad o una parte del período, y está constituida por hemistiquios semejantes o diversos.

Una sola frase puede constituir un período.

Período, en música, es cada una de las partes completas de una obra. Los períodos se distinguen esencialmente porque al principio y al final de cada uno se colocan barras dobles, las cuales unas veces son de repetición. Es muy frecuente que en cada período haya cambio de tonalidad, como requisito indispensable para darle variedad al pensamiento musical.

Un período musical tiene como mínimo cuatro compases. Necesariamente la cifra total de sus compases debe ser número par, con el fin de que la última frase quede completa y por lo tanto haya medida uniforme.

Acentuación es el conjunto de inflexiones que sirven para destacar las frases musicales y para marcarlas debidamente.

La acentuación comprende:

la sincopa,
el contratiempo,
el ligado,
el destacado y
el acentuado.

Sincopa es un sonido iniciado sobre un tiempo débil del compás o sobre la parte débil de un tiempo, sonido que se prolonga sobre un tiempo fuerte o sobre la parte fuerte de un tiempo.



Contratiempo es un sonido iniciado sobre un tiempo débil del compás o sobre la parte débil de un tiempo, pero que no se prolonga sobre el tiempo o sobre la parte fuerte. En el caso del contratiempo, el tiempo o la parte fuerte están ocupados por silencios.



El ligado se indica por medio de la gran ligadura y sirve para indicar que las notas unidas por dicha ligadura deben ejecutarse sosteniendo el sonido. Cor instrumentos de cuerda, como el violin y el violoncello, las notas ligadas se ejecutan con un solo golpe de arco; las voces las ejecutan en una sola emisión; en el piano se ejecutan manteniendo oprimido el pedal durante cada frase ligada.



El destacado se indica por medio de puntitos colocados encima o debajo de las notas, así como por medio de la palabra *staccato*, cuya abreviatura es: *Stacc.*



El acentuado se indica por medio de signos que se colocan sobre la nota que, en cada inciso, debe ser más acentuada que las restantes.



Matices son los diferentes grados de intensidad por los que puede pasar una frase musical. Los matices se indican por medio de dos signos llamados reguladores. El primero significa que se ha de aumentar gradualmente la intensidad del sonido. El segundo significa que la intensidad del sonido se ha de disminuir gradualmente.



El sonido puede ser débil y puede ser fuerte. En el primer caso, se expresa con la palabra *piano*, en el segundo, con la palabra *forte*.

Los grados diversos de la intensidad se indican por medio de los siguientes términos o sus abreviaturas:

Pianissimo	— p. p.	— muy suave.
Piano	— p.	— suave.
Mezzo piano	— m. p.	— medio suave.
Sotto voce	— sot. v.	— a media voz.
Mezzo forte	— m. f.	— medio fuerte.
Forte	— f.	— fuerte.
Fortissimo	— f. f.	— muy fuerte.

Si se desea aumentar o disminuir gradualmente la intensidad de uno o más sonidos, se emplean los términos siguientes o sus abreviaturas:

Crescendo	— cres.	— aumentando.
Diminuendo	— dim.	— disminuyendo.
Morendo	— mor.	— disminuyendo fuerza y movimiento.
Smorzando	— smorz.	— apagando el sonido.

Carácter es el tinte que se da a los distintos períodos de una composición musical. El carácter se expresa por medio de los siguientes términos:

Amable, Amoroso, Appassionato, Brillante, Capriccioso, Delicado, Dulce, Enérgico, Expressivo, Giocoso, Religioso, Tranquilo, etc.

6. Adornos

Los adornos o notas de adorno sirven para darle variedad, gracia y a una composición musical. Se escriben con notas pequeñas o se indican medio de signos especiales:

la apoyatura,
el mordente,
el grupeto,
el trino,
el trémulo, y
la fioritura o fermata.

Apoyatura es una nota o grupo de notas que se colocan frente a la nota ordinaria y se ejecutan en forma rápida. Cuando es una sola se llama apoyatura simple; si son dos, se llama apoyatura doble; si son tres, apoyatura triple, y así, sucesivamente. Por lo general la apoyatura simple se escribe con una pequeña nota corchea, cuyo corchete se atraviesa con una rayita oblicua. Las apoyaturas simples, triples, etc., se escriben con notas rayitas oblicuas. Las apoyaturas simples, triples, etc., se escriben con notas rayitas oblicuas. Las apoyaturas simples, triples, etc., se escriben con notas rayitas oblicuas.

La nota frente a la cual se coloca la apoyatura se llama principal. La nota frente a la cual se coloca la apoyatura se llama principal.

Las apoyaturas no tienen valor propio y más bien lo toman del nota principal.

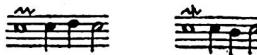


Mordente es un signo que indica que la nota sobre la cual se encuentre debe adornarse con una segunda, cuya ejecución es sumamente rápida. Mordentes superiores e inferiores.

El mordente superior, indicado con signo especial sobre la nota, empieza con el sonido principal, sube rápidamente a la segunda y vuelve al sonido principal.

El mordente inferior, indicado con un signo especial sobre la nota, empieza con el sonido principal, baja rápidamente a la segunda y vuelve al sonido principal.

Tanto en los mordentes superiores como en los inferiores pueden colocarse alteraciones, sostenidos, bemol o becuadro, según que se pretenda que la segunda ascendente o descendente de la nota principal sea alterada.



Grupeto es un signo especial, colocado sobre una determinada nota, sirve para adorarla con cuatro notas que se combinan con la principal, de la siguiente manera:

Se empieza con la principal, se sube a la segunda, se vuelve a la principal, se baja a la tercera y se termina con la principal. Los grupetos pueden afectarse con sostenidos, bemoles y becuadros. Si la alteración se coloca sobre el signo, la segunda superior se afecta; pero si se coloca debajo del signo, la segunda inferior es la que se afecta.



El trino es una apoyatura superior, repetida sin interrupción, equivalente a la porción de tiempo que le corresponde a la nota señalada con dicho signo. Empieza con la segunda superior combinada con la nota principal, y termina rozando la segunda inferior como si se tratara de un grupeto. Se le representa por medio del signo correspondiente colocado sobre la nota afectada.



Trémolo es la repetición alternada de dos notas, o de dos grupos de notas, sin interrupción, equivalente a la porción de tiempo que corresponde a dichas notas. Los instrumentos de arco pueden ejecutar el trémolo con una sola nota, repitiéndola con suma rapidez.

El trémolo se indica por medio de barras oblicuas de dobles o corcheas, atravesando los tallos de las notas afectadas.



Fioritura, cadencia o fermata, es un pasaje que a veces introduce el ejecutante en la composición; aprovechando la suspensión del compás indica por un calderón. La fioritura suele estar anotada por el compositor, pero más de las veces es modificada al capricho del ejecutante.

La fioritura nunca se mide, y más bien su ejecución es a gusto del ejecutante.



7. Párrafo o llamada

Párrafo o llamada es un signo que sirve para indicar repeticiones que comprenden varios períodos de una obra musical. Se coloca al principio fin de la parte que debe ser repetida.



Combinadas con los signos del párrafo se emplean también la palabra para indicar la terminación de la obra, y las iniciales D. C., que quieren cir Da capo, o al principio.

LECCION SEGUNDA

Solfeo

CONTENIDO

PARA EL PRIMER AÑO

1. *Instrucciones*
2. *Formas para cantar*
3. *Ejercicios, del uno al diez*

PARA EL SEGUNDO AÑO

1. *Recomendaciones*
2. *Ejercicios, del once al veinte*

PARA EL TERCER AÑO

1. *Orientaciones*
2. *Ejercicios, del veintiuno al treinta y uno*

PARA EL PRIMER AÑO

1. *Instrucciones*

En las primeras diez lecciones de solfeo se emplean, por su orden, los siguientes elementos:

Notas redondas y el compás binario.

Notas blancas, solas. Blancas y redondas combinadas.

El silencio de blanca,

El compasillo.

El puntillo. (Se recomienda consultar el capítulo de *Alteraciones*, en la sección de Teoría, de este mismo tomo.)

Notas negras y su respectivo silencio.

El compás de 2/4.

El compás de 3/4.

Notas negras y blancas combinadas.

Los tresillos. (Ver el capítulo de *Alteraciones*.)

El calderón.

Los Aires, Andante y Allegro moderato. (Consultar capítulo de *Los Aires* en la sección de Teoría, de este mismo tomo.)

En todas las lecciones, algunas de las notas están señaladas con una comilla en la parte superior. Este signo indica las pequeñas pausas que el alumno debe hacer al cantar, haciendo aspiraciones periódicas.

Para el estudiante de primer año del ciclo secundario, es absolutamente indispensable que, durante los diez meses que preceden a la celebración anual de los cursos orales, se asesore con personas que ya conozcan el solfeo, puesto que con una guía adecuada podrá conocer, cantar y aprender las citadas lecciones. También se le sugiere que, en el aspecto de la teoría, adquiera conocimientos previos de los signos y elementos representativos que constituyen la escritura musical: pentagramas, notas, barras, compases, etc.

2. Formas para cantar:

- Mencionando el nombre de cada nota: *Do. Re. Mi. Fa. Sol. La.*
- Cantando las lecciones con cualquiera de las vocales fuertes:
- Empleando, a discreción, las silabas: *la, la, la, la, la, te, te, te, te; mi, mi, mi, mi, mi; po, po, po, po, po.*

Si el estudiante ya conoce la pulsación mecánica de un instrumento musical, podría, con grandes ventajas para él, practicar el solfeo en el mismo instrumento. De esta manera se lograrían dos propósitos: hacer progresos en el conocimiento del lenguaje musical, y ajustar la ejecución o pulsación a las normas de la técnica.

Se sugiere que al cantar las lecciones, cualquiera que sea la forma que se adopte, la emisión de la voz sea natural y no fingida ni deformada. Alumno procurará que su voz se origine más allá de la garganta, de modo que al emitirla parezca que procede de los pulmones y se dirige al paladar.

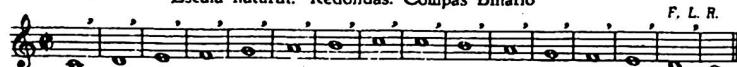
Se procurará formar con los labios y los carrillos una amplia resonancia, dando a aquéllos una abertura como si fuera a pronunciarse vocal A. Es conveniente corregir defectos que son muy comunes en los principiantes, como son el cantar gutural o nasalmente. El timbre de la voz debe ser agradable: ni rispida ni chilona; ni tan fuerte que ensordezca, débil que casi se apague. Un término medio es el más adecuado, como de la voz de un orador que no es exagerado ni tiene afectaciones en presión.

A los profesores de Educación Musical en los centros orales, se les mienda considerar estas lecciones de solfeo como una sugerencia. Ellos a voluntad utilizar éstas, o formular otras semejantes. Lo que interesa a los alumnos, en forma efectiva, adquieran el conocimiento teórico y la técnica musical que se requiere.

3. Ejercicios, del uno al diez

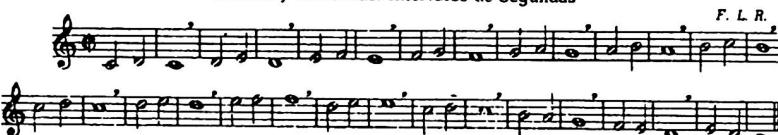
EJERCICIO 1

Escala natural. Redondas. Compás Binario



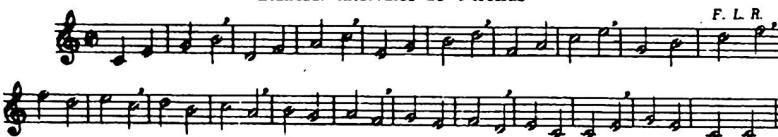
EJERCICIO 2

Blancas y Redondas. Intervalos de Segundas



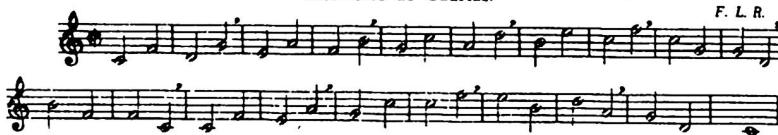
EJERCICIO 3

Blancas. Intervalos de Terceras



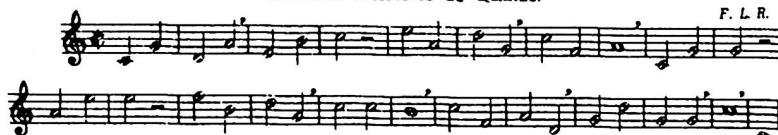
EJERCICIO 4

Intervalos de Cuartas.



EJERCICIO 5

Silencios. Intervalos de Quintas.



EJERCICIO 6
Compasillo. Intervalos de Sextas

EJERCICIO 7
Andante.
El Puntillo. Intervalos de Séptimas.

EJERCICIO 8
Andante.
Negras. Compás $\frac{2}{4}$ Intervalos de Octavas.

EJERCICIO 9
Andante.
Blancas y Negras. Compás $\frac{3}{4}$

EJERCICIO 10
Allegro Moderato
Tresillos. Compás C
Calderón.

PARA EL SEGUNDO AÑO

Recomendaciones

En las diez lecciones para el Segundo Año se emplean, por su orden, los siguientes elementos:

Notas negras y corcheas combinadas.

Barras de repetición.

Los sostenidos en Sol, Do, Fa y Re.

Los bemoles en Si y Mi.

Las sincopas. (Se recomienda consultar el capítulo de Expresión musical, en la sección de Teoría, de este mismo tomo).

El becuadro.

El compás de 6/8.

El compás de 9/8.

Las dobles corcheas.

Las casillas.

El compás de 12/8.

Los Aires, Maestoso, Allegro, Movido, Moderato, Adagio, Andantino.

Es de recomendarse que al cantar cada una de las lecciones que forman esta serie, el alumno observe lo siguiente:

1º Distinguir los diferentes aires, en cuanto a su lentitud o presteza, con objeto de que el compás se ajuste al movimiento marcado.

2º Imprimir ritmo al canto para obtener buena expresión y la métrica necesaria.

3º Hacer suficientes ejercicios hasta dominar el movimiento ascendente o descendente de la voz, en los sostenidos y bemoles. Al respecto, conviene que el profesor de la materia, en forma práctica y lo más objetiva posible, enseñe a los alumnos cómo un tono puede dividirse en dos semitonos.

4º Hacer ejercicios variados para el empleo de las sincopas, comenzando con notas de gran duración hasta dominarlas con dobles o triples corcheas.

A partir del segundo año, es conveniente que los alumnos escriban música al dictado. Primero serán notas aisladas para fijar su posición en el pentagrama; después, en forma progresiva, de la redonda a la corchea, una serie de compases para apreciar los signos que entran en cada uno; en seguida, pequeñas lecciones que el mismo alumno pueda cantar después de haberlas escrito.

2. *Ejercicios, del once al veinte*

EJERCICIO 11

Andante. Negras y Corcheas. Repetición. F. L.

Sheet music for EJERCICIO 11 in common time. The key signature is common. The tempo is Andante. The title is 'Negras y Corcheas. Repetición.' The instruction 'F. L.' is at the end. The music consists of two staves of sixteenth-note patterns.

EJERCICIO 12

Maestoso Sostenido en Sol F. L.

Sheet music for EJERCICIO 12 in common time. The key signature is common. The tempo is Maestoso. The title is 'Sostenido en Sol'. The instruction 'F. L.' is at the end. The music consists of two staves of eighth-note patterns.

EJERCICIO 13

Allegretto. Sostenidos en Do y Fa F. R.

Sheet music for EJERCICIO 13 in common time. The key signature is common. The tempo is Allegretto. The title is 'Sostenidos en Do y Fa'. The instruction 'F. R.' is at the end. The music consists of two staves of eighth-note patterns.

EJERCICIO 14

Andante. El Bemol en Si F.

Sheet music for EJERCICIO 14 in common time. The key signature is common. The tempo is Andante. The title is 'El Bemol en Si'. The instruction 'F.' is at the end. The music consists of two staves of eighth-note patterns.

EJERCICIO 15

Movido Bemoles en Si y Mi. Ligaduras F. L. R.

Sheet music for EJERCICIO 15 in common time. The key signature is common. The tempo is Movido. The title is 'Bemoles en Si y Mi. Ligaduras'. The instruction 'F. L. R.' is at the end. The music consists of two staves of sixteenth-note patterns.

EJERCICIO 16

Andante. Las Sincopas F. L. R.

Sheet music for EJERCICIO 16 in common time. The key signature is common. The tempo is Andante. The title is 'Las Sincopas'. The instruction 'F. L. R.' is at the end. The music consists of two staves of eighth-note patterns.

EJERCICIO 17

Moderato. Compás $\frac{8}{8}$ El Becuadro F. L. R.

Sheet music for EJERCICIO 17 in common time. The key signature is common. The tempo is Moderato. The title is 'Compás $\frac{8}{8}$ El Becuadro'. The instruction 'F. L. R.' is at the end. The music consists of two staves of eighth-note patterns.

EJERCICIO 18

Adagio Compás 9 Sostenidos en Fa. Re. Sol.

EJERCICIO 19

Allgro' Moderato Dobles Corcheas. Casillas.

EJERCICIO 20

Andantino. Compás de 12 Sostenidos Fa, Do, Sol.

PARA EL TERCER AÑO

1. Orientaciones

En el tercer volumen se incluyen once lecciones, de la 21 a la 31.

La primera lección está escrita en clave de *Fa*. Es conveniente que los alumnos se familiaricen con la colocación de las notas, cuando en la cuarta línea del pentagrama se coloca la llave o clave de *Fa*.

Se recomienda que esta lección sea cantada repetidas veces, tantas cuantas sean necesarias, para que el alumno conozca las notas en esta nueva colocación. Es de advertir que en las primeras páginas de este tomo primero, en la sección de teoría, se encuentran dos pentagramas, uno con la llave de *Sol* y el otro con la de *Fa*. Ambos servirán, en este caso, para localizar las notas e identificarlas en esta lección número 21.

En realidad, la mayoría de las personas cantan en la esfera correspondiente a la llave de *Sol*, comenzando por el *Do* colocado en primera línea adicional inferior y subiendo hasta *Fa* colocado en la quinta línea. Unicamente las personas con voz de barítono cantan en la esfera de la llave de *Fa*, o sea algo semejante a lo que contiene la lección 21. Por lo tanto, en esta sola ocasión se empleará la llave de *Fa* para los ejercicios de solfeo.

En las lecciones subsecuentes seguiremos utilizando la llave de *Sol*. Recomendamos muy atentamente al profesor de la materia, que cada una de las lecciones se cante con la llave utilizada y, en seguida, que los alumnos escriban la misma lección en llave de *Fa*, con objeto de que, repitiendo tales ejercicios, llegue el propio alumno a conocer las notas en ambos casos.

La lección 22 está escrita en tono de *Re* mayor. Se emplean dos sostenidos, afectando las notas *Fa* y *Do*. Téngase presente que en este y en todos los casos en que se emplean sostenidos o bemoles al principio de la lección, por este solo hecho, quedan afectadas las notas correspondientes a los propios bemoles o sostenidos, lo mismo en la esfera grave que en la natural o la aguda. Al respecto, y para que el alumno se oriente debidamente, se le recuerda que la esfera natural se cuenta, del *Do* colocado en la primera línea adicional inferior de la llave de *Sol*, al *Si* colocado en tercera línea de la misma

llave; la estera grave se cuenta, en forma descendente, del Si colocado debajo de la primera linea adicional inferior con llave de Sol, y termina en el Re, notas abajo, que estará colocado en la cuarta linea adicional inferior llave de Sol, o bien en la tercera linea de la llave de Fa; la esfera aguda mienza, en el Do colocado en el tercer espacio de la llave de Sol, y termina en el Si colocado sobre la primera linea adicional superior de la misma

La lección 23 está en tono de Sol mayor, en el cual se emplea como acento un solo sostenido en la quinta linea, afectando las notas Fa que aparecen en toda la lección, lo mismo a las del primer espacio que a las de la quinta linea.

La lección 24 está escrita en tono de Fa mayor, en el cual se emplea solo bemol correspondiente a la nota Si. A esta lección debe dársele acento de vals. Se recomienda medirla a tres tiempos, como corresponde al compás de 3/4; pero también iniciar al alumno en la medida de vals, marcando un solo tiempo en cada compás.

La lección 25 está escrita en tono de Si bemol mayor. Se emplean dos bemoles, afectando las notas Si y Mi. En esta lección ya se utilizan las dobles corcheas. Se recomienda cuidar de que el alumno, al cantarlas, las pronuncie con claridad y les dé la medida exacta. Intencionalmente hemos empleado un mismo compás, notas negras, corcheas y dobles corcheas, con el fin de que se distinga claramente: que cada negra equivale a uno de los tiempos del compás, que en un tiempo entran dos corcheas, y que cuatro dobles corcheas equivalen a otro tiempo.

La lección 26 está escrita en tono de La mayor. Se emplean tres sostenidos, afectando las notas Fa, Do y Sol.

Por vez primera, se emplea el compás de 6/8. Se sugiere, olvidándose de lo que se le ha dado a la lección, inducir a los alumnos a que la solfear a dos que a seis tiempos, con objeto de que cuando encuentren un trozo musical escrito en compás de 6/8 y aire lento, sepan subdividir dos partes de dicho compás.

La lección 27 está escrita en tono de Mi bemol mayor. Se emplean dos bemoles, afectando las notas Si, Mi y La.

La lección 28 está escrita en tono de Mi mayor. Queremos llamar la atención sobre el hecho de que las lecciones 27 y 28 están en tono de Mi, la primera corresponde al Mi bemol, y la segunda al Mi natural, y ambas en el modo mayor.

En esta lección se emplean cuatro sostenidos, y se afectan las notas Do, Sol y Re.

Se sugiere que al cantarla, los alumnos midan con exactitud las corcheas con puntillo y su respectiva doble corchea en cada tiempo, con el fin de que la frase musical tenga el ritmo deseado.

La lección 29 está escrita en tono de La bemol mayor. Se emplean cuatro bemoles y se afectan las notas Si, Mi La y Re. Esta lección debe cantarse con aire marcial.

La lección 30 está escrita en tono de Re menor. Se ha empleado un solo bemol, como en el tono de Fa mayor. La razón es que los tonos menores son relativos de otro mayor y tienen su misma armadura. En las últimas páginas de la sección de teoría, en este mismo volumen, se encuentran las escalas mayores con sus correspondientes menores relativos. Como confirmación del mismo asunto se incluye a continuación una lista de tonos, los más usados:

Do natural mayor — su relativo, *La* natural menor.
Re natural mayor — su relativo, *Si* natural menor.
Mi bemol mayor — su relativo, *Do* natural menor.
Mi natural mayor — su relativo, *Do* sostenido menor.
Fa natural mayor — su relativo, *Re* natural menor.
Sol natural mayor — su relativo, *Mi* natural menor.
La bemol mayor — su relativo, *Fa* natural menor.
La natural mayor — su relativo, *Fa* sostenido menor.
Si bemol mayor — su relativo, *Sol* natural menor.
Si natural mayor — su relativo, *Sol* sostenido menor.

La lección 31 está escrita en tono de *Mi* natural menor, que, como es relativo del *Sol* natural mayor, lleva un sostenido que es el *Fa*.

2. *Ejercicios, del veintiuno al treinta y uno*

EJERCICIO 21

Andante.



EJERCICIO 22

Allegretto.



Andante.

EJERCICIO 23



EJERCICIO 24

Allegro Moderato.



EJERCICIO 25

Andante.



Andantino.

EJERCICIO 26



EJERCICIO 27

Allegro.

EJERCICIO 28

Moderato.

EJERCICIO 29

Allegro.

EJERCICIO 30

Andante.

EJERCICIO 31

Allegretto.

LECCION TERCERA

Historia General de la Música

CONTENIDO

PARA EL PRIMER AÑO

1. *Orígenes*
2. *La música primitiva*
3. *Influencia del cristianismo*
4. *El canto gregoriano*
5. *El drama litúrgico*
6. *La canción popular*
7. *La polifonía*
8. *Los clásicos*

PARA EL SEGUNDO AÑO

1. *El siglo xviii*
2. *Los románticos*
3. *El siglo xix*
4. *El romanticismo*
5. *Movimiento nacionalista*

PARA EL TERCER AÑO

1. *El siglo xx y los músicos modernos y actuales*
2. *Principales hechos del periodo moderno*
3. *Las nuevas generaciones*
4. *Creación, desarrollo y fortalecimiento de la música popular*
5. *Transformación de la música religiosa*
6. *Mecanización de la música*

PARA EL PRIMER AÑO

1. *Orígenes*

La música no tuvo principio ni tendrá fin, porque es eterna. Es tan antigua como la humanidad misma. Y, aun antes de la aparición del hombre, la naturaleza ya tenía, como siempre ha tenido, sus singulares expresiones melódicas y armónicas: en el canto de las aves, los silbidos del viento, el rumor de las aguas.

En los primitivos seres humanos la música fue una simple expansión fisiológica. Con gritos, graves o agudos, musicaban, digámoslo así, sus danzas rituales, su plegaria a los dioses; o bien, su canto salvaje lo utilizaban como rudimentaria manifestación animica. Tiempo después, el hombre dio origen a la música instrumental, empleando los objetos sonoros de que pudo disponer, inventó y perfeccionó otros. Así aparecieron, en forma sucesiva, los instrumentos de percusión, los instrumentos de viento y los instrumentos de cuerdas. Y: cuando por obra de la evolución, la inteligencia humana alcanzó un grado superior de desarrollo, cuando maduró y se afinó la sensibilidad del hombre, la música se convirtió en arte.

La historia musical puede dividirse en dos grandes períodos: el de la música homofónica, o de un solo sonido, y el de la música polifónica, o de varios sonidos a la vez.

El primer período abarca desde las épocas más remotas hasta mediados de la Edad Media. El segundo se inicia en el ciclo mencionado y perdura hasta nuestros días.

La forma de representar los sonidos musicales comprende tres etapas diferentes:

1^a La del sistema primitivo, que consistía en representar cada sonido por medio de signos, figuras especiales y letras. El sistema se llamó neumático de *neumas*; empleado hasta la época medieval, servía únicamente para recordar un canto conocido, pero no traducía ni la entonación ni la duración de los sonidos.

2^a La notación cuadrática, empleada en el canto llano o gregoriano. sistema señala la entonación y los intervalos; pero no fija con precisión duración de cada sonido.

3^a La notación proporcional. El sistema que se emplea, hasta el presente que determina con exactitud la entonación, la duración relativa de cada sonido y los acentos del ritmo melódico.

Al adquirir el hombre la conciencia de lo que son los sonidos musicales y advertir las diferencias entre unos y otros, formó, primordialmente, la escala. Aquella estaba constituida por cinco sonidos; se denominaba pentafónica, todavía en la actualidad la emplean en sus producciones musicales varios pueblos de Oriente. La escala, al presente, consta de siete sonidos; se denomina heptafónica y está en uso en la mayoría de los pueblos del mundo.

El Renacimiento produjo un avance considerable en el arte musical. partir de entonces, se tuvo ya pleno conocimiento de la armonía, la consonancia y el ritmo, y se les pudo coordinar hasta el grado de convertir la en la más bella de las expresiones estéticas. Y como en todas las manifestaciones del arte, es la música la genuina traducción de los sentimientos y la ritualidad de cada raza y cada pueblo: en el mundo europeo y puramente occidental, es melódica, armoniosa y suavemente expresiva; en tanto que el África, gran parte del Asia y varios pueblos orientales, predomina la esencialmente rítmica de tipo primitivo.

Hasta el siglo XIII, las notas de la escala tuvieron nombres de saber:

A	igual a La
B	" " Si
C	" " Do
D	" " Re
E	" " Mi
F	" " Fa
G	" " Sol

En el siglo XI, Guido de Arezzo dio a las notas los nombres que aún. El nombre de cada nota fue tomado de la primera silaba de cada bra de las que encabezan los versos latinos del himno a san Juan Bautista

Ut-que
Re-sonare
Mi-ra
Fá-muli
Sol-ve
La-bii

A las notas *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La* se agregó después el *Si*, y fue cambiado el *Ut* por *Do*.

Los pueblos anglogermánicos usan todavía la antigua nomenclatura, a base de letras.

2. La música primitiva

a) ORIENTE

La noticia más remota de una práctica y un sistema musical organizado proviene de China. Tres mil años antes de J. C., Lyng-lun fijó a base de mediciones acústicas, los intervalos de octava y quinta y formó una escala pentatónica.

Por igual tiempo, Brahma, según la fábula, confirió a los hindúes la *vina*, instrumento de cuerdas semejante al *laúd*, cuyo uso se conserva hasta el presente.

Los súmeros, primeros habitantes de la Mesopotamia, hacia los finales de la edad de piedra, empleaban ya arpas de cinco y siete cuerdas, así como otros instrumentos musicales.

b) EGIPTO

En el Egipto se funcionaron las culturas caldea, asirio-babilónica y persa; por eso, durante el esplendor del segundo imperio, hay un predominio de arpas y de flautas traveseras (semejantes a las actuales, pero con cuatro o seis agujeros solamente). Más tarde, después de la conquista de Siria, aparecen los laúdes, oboes y tambores. Dos de los 42 libros de la sabiduría egipcia se refieren a la importancia religiosa, moral, educativa y nacional de la música. Los sacerdotes cuidaban de su pureza y elaboraban la teoría musical-mitológica de los números.

c) ISRAEL

Israel poseyó una música muy antigua y puramente autóctona. El rey David promovió su desarrollo en forma tan grandiosa, que su época

fue de verdadero esplendor. De los 38,000 levitas (personas consagradas servicio del templo) que existían en el reino, destinó 4,000 a la profesión inúscos. El origen de los clásicos cantos sagrados de los judíos data del año davidico-salomónico. *Las lamentaciones de Jeremías. El cantar de cantares y El salterio de David*, provienen de aquella época de absolutaidad artística, poético-musical. Parte del salmo IV revela que para entonces eran conocidos muchos instrumentos, pues sugiere que se alabó al Señor bocina, salterio y arpa, adufe y flauta, cuerdas y órgano, y címbalos resonantes de júbilo. El adufe es semejante al pandero, y los címbalos resonan platillos que se emplean en las bandas de música.

d) GRECIA

Mil años antes de J. C., los griegos consideraban que la música emanaba de un poder milagroso a cuyo efecto mágico no podía sustraer ni la naturaleza inerte, ni la viva; ni animal ni hombre; ni cuerpo ni Durante la civilización griega, la fuerza mágica de la música se desvanece el hombre empieza a tener conciencia del poder de la misma y se pone dirigirla de acuerdo con su voluntad, con objeto de aprovecharla para finalidades. Y culmina el florecimiento de las artes en Grecia, con la conquista clásica que de la música nos legó Platón en su doctrina del Ethos. Esta grandiosa doctrina no es solamente un sistema ético, o estético, sino que vade, a la vez, los dominios de la psicofisiología, la pedagogía y la política.

El instrumento-nacional de la antigua Grecia fue la citara, cuya sonoridad suave fue considerada como expresión de las emociones mesuradas y lento, y estuvo dedicada al culto de Apolo, el dios de las musas. En cambio el aulón, una especie de doble oboe, con penetrante y excitante sonoridad, considerada como expresión de las emociones apasionadas, sirvió para el orgiástico a Dionysos.

Los griegos emplearon una escala diatónica semejante a nuestra escala de siete notas, pero la ejecutaban en forma descendente, partiendo sonido más alto. Según el timbre, el sonido inicial y la serie de intervalos originaba, cada escala correspondía a diferente tono u modo. El nombre los tonos fue derivado de las antiguas provincias griegas, a saber:

- I. El dórico abarcaba del *Mi* agudo al *Mi* normal. Este tono era signo de la virilidad, de la entereza y del valor.
- II. El frigio, del *Re* agudo al *Re* normal. Fue el tono del éxtasis ditírico, de carácter incitante, apasionado y entusiasta.

- III. El lidio, del *Do* agudo al *Do* normal. Fue el tono de la gracia.
- IV. El mixolidio, del *Si* normal al *Si* grave. Fue el tono de la queja.
- V. El hipodórico del *La* agudo al *La* normal. Fue el tono de la caballerescidad.
- VI. El hipofrigio, del *Sol* agudo al *Sol* normal. Fue el tono de lo erótico.
- VII. El hipolidio, del *Fa* agudo al *Fa* normal. Fue el tono de lo dionisiaco.

La extensión de la voz humana masculina comprendía dos octavas, del *La* agudo al *La* grave.

Ditirambo era un poema corto, apropiado para tocar, cantar y bailar al mismo tiempo.

Como los pueblos de remota antigüedad, los griegos no conocieron la música de acordes o polifónica. La suya era una melodía, a una sola voz, recitando o cantando, con acompañamiento de instrumentos, al unísono o en octava.

En el templo, en el estadio y la escena, la música coral iba unida a las representaciones teatrales y a la danza.

En Grecia llegó a diferenciarse el carácter de las obras musicales. A los dioses se les entonaban los "Nomoi". Pero había diversidad de obras profanas, de profundo lirismo, principalmente las que se empleaban en fiestas tan solemnes como: los juegos píticos (en honor de Apolo) en Delfos; los juegos olímpicos, istmicos y nemeos; las fiestas panateneas (dedicadas a Minerva); y en los misterios eleusinos (en honor de Ceres).

Surgen, por vez primera, los rápsodas, que van de pueblo en pueblo, divulgando sus canciones y epopeyas.

La música, no obstante ser todavía expresión del espíritu colectivo, religioso y patriótico de aquel pueblo, comienza a convertirse en una vocación profesional; y sirve, a partir de entonces, como emulación deportiva, como medio para alcanzar el éxito, con todos los perfiles de un arte libre.

e) ROMA

Herederos de los valores culturales de Grecia, los romanos, en muy bajo grado, contribuyeron a la evolución del arte musical.

Muy pocas fueron las modificaciones que en la forma exterior y en el carácter interno de la práctica musical helénica se produjeron en Italia. Sin embargo, debe mencionarse que durante el reinado de Octavio César Augusto, la música, como otras importantes ramas artísticas, adquirió vastas y pomposas dimensiones.

sas proporciones: se llegaron a formar orquestas de instrumentos de vientre extraordinariamente nutridas, y se instituyeron coros con un número excesivo de cantantes.

El arte de los sonidos deja de ser emulación deportiva para convertir en virtuosismo; y en la escena, más que un factor edificante, se torna mento de goce, capaz de alcanzar los linderos de una trivialidad sensual.

Ya en la decadencia del imperio, la música fue considerada como obligación de los esclavos. Para algunos, su práctica constituía un adorno exterior complemento de su afán de superioridad; y sin duda por eso a Nerón, en euforia de sus múltiples extravagancias, también le dio por *dizque* tocar la

3. *Influencia del cristianismo*

a) *NUEVOS RUMBOES DE LA MÚSICA*

Los pueblos y las razas adheridas a la nueva doctrina se entregaban, con gran entusiasmo, al aprendizaje de infinidad de cantos que les eran pensables para tomar parte en las ceremonias establecidas por el culto. Epístola de san Pablo a los colosenses es una precisa invitación: "La palabra de Cristo habite en vosotros en abundancia de toda sabiduría; enseñándolo y exhortándolo los unos a los otros con salmos e himnos y canciones espirituales, con gracia, cantando en vuestro corazón al Señor."

Por vez primera, la palabra liturgia, que en Atenas fue utilizada para referirse a un servicio público de carácter civil o militar, cambió su connotación principal para significar, a partir de entonces, protocolo del ceremonial en los actos rituales de la iglesia. La liturgia entre los cristianos griegos aplicaba únicamente a la misa, en tanto que el ritual romano se consideraba de observancia, lo mismo en la misa, que en los oficios, los sacramentos y otras ceremonias.

Los cantos religiosos de los primeros cristianos tenían el sello musical inconfundible, de los cantos festivos populares que se usaron en Asia épocas muy remotas. Pero posteriormente, en mérito del fervor desbordante de las multitudes, fueron saturándose de aquella sencilla y noble piedad.

b) *FORMAS DE CANTAR*

1^a *La antifonal*. Que consistía en cantar los salmos, himnos y otras, en forma alterna: entre dos personas o entre dos grupos. La antífona fue originariamente un canto recitativo, pero posteriormente vino transformarse en melódico, adornado, más o menos, con cadencias y ritornelos.

2^a *La de solistas*. Los cantantes profesionales entonaban los pasajes que les correspondían, con un marcado sello de sinagoga. Conviene admitir que aquellos cantos tuvieron la influencia de la tradición babilónica y judía, porque el ámbito vocal, la acentuación, el estilo recitativo, las fórmulas cadenciales, el gusto melismático (de gorgoros) y el empleo de exclamaciones tales como *hosanna*, *aleluya*, *kirie*, *amén*, así lo revelan.

3^a *La coral*. En ésta tomaba parte todo el público, la comunidad entera y lo hacía transportada al éxtasis.

Desde los inicios del imperio bizantino (primer tercio del siglo IV), el cristianismo recibe nuevas influencias, y con ello también la música evoluciona sensiblemente. Atraido fuertemente por la doctrina, el ceremonial, el sentido místico, y la promesa de un futuro mejor, el pensamiento bizantino se entregó al cristianismo, con una tan violenta pasión, comparable tan sólo con la que ponen en juego otros pueblos en sus luchas políticas. No obstante la profunda división que se produjo entre Alejandría, Constantinopla, Roma y Antioquía, por asuntos meramente religiosos, las corrientes musicales fueron semejantes en todo el imperio, pese a sus discrepancias rituales.

Por entonces nacieron los himnos, como un medio para que el pueblo descansase de la continua tristeza que le producían los salmos. En las Confesiones de san Agustín se lee: "Cuántas lágrimas no he vertido al oír tus cantos y melodías, profundamente emocionado con la impresión al cantar tan armoniosamente tu comunidad! Aquellos himnos carecían de bellezas literarias y del colorido de los versos; pero recreaban el oído, con su ingenua sencillez y su acento tónico, más que con la métrica silábica. Había himnos completamente originales, por sus nuevas formas literarias y musicales, y se les denominaba idiomelos; en cambio, había infinidad de himnógrafos que se limitaban a intensificar los elementos métricos y melódicos de autores ya conocidos y a sus obras se les llamaba prosomios. Muchos himnos estaban redactados en forma acróstica conteniendo en las iniciales de cada verso el nombre del autor. Los himnos más extensos se llamaban contacios y estaban constituidos por los siguientes elementos: una estrofa introductiva que anunciaría el tema, veinticuatro estrofas que con el nombre de estanzas desarrollaban el asunto de la obra, y una estrofa final que contenía una invocación.

San Ambrosio produjo el himno más grandioso, por su solemnidad, su métrica y emocionado lenguaje. Se le conoce por las palabras iniciales *Tedéum laudamus*.

4. *El canto gregoriano*

El papa Gregorio el Grande, por el año 600 estableció los fundamentos de una liturgia musical homogénea. Ordenó que se recopilaran y ordenaran los cantos existentes; eliminó todo lo superfluo e inconveniente; dispuso se completara lo que hacia falta; y en esta forma se alcanzó a crear repertorio completo de melodías para todas las partes de la liturgia y las fiestas del año eclesiástico. Al conjunto de cantos litúrgicos se le centón. Aquel género musical recibió el nombre de su ilustre promotor, le conoce por canto gregoriano. Entre los siglos XII y XIII este mismo adquirió distinta denominación; se le empezó a llamar canto llano, es decir, no medió distinguiéndolo del canto figurado, cuyos sonidos tienen variada duración.

La iglesia conserva hasta el presente la práctica inviolable del canto llano gregoriano. Comprende éste dos aspectos:

- El canto declamatorio de los salmos, cánticos, lecturas y oraciones a todo lo cual se denomina *accentus*.
- Las melodías, ricamente movidas, de los himnos, antifonas, responsorios, misas: a lo que se denomina *concentus*.

Para la interpretación de aquella nueva liturgia, se fundó la hermandad monacal de la escuela de cantores, cuya tradición perdura en el Vaticano.

Hubo muy eficaces propagadores del canto gregoriano, tales como los sioneros enviados a la Europa central; Carlomagno, en la totalidad de dominios; Wilfrido Bonifacio, entre los germanos; el irlandés Gallus, fundó entre los Alpes y el lago de Constanza la abadía de San Gall. Y viene mencionar la muy meritoria labor realizada en España por Isidoro de Sevilla, Braulio de Zaragoza, Eugenio II de Toledo y Quirico de Barcelona, durante el siglo VII; y posteriormente, Beda el Venerable, Paulo Diácono, bano Mauro y muchos otros.

Alrededor del año 880, los músicos de San Gall crearon una serie formas melódicas, adornos melismáticos y otros adornos para embellecer el canto litúrgico. Esto modificó fundamentalmente la pureza y austereidad canto gregoriano. Los promotores de tal innovación fueron: el monje Tutilo y su contemporáneo Notker Balbulus. Tutilo inventó los tropos, que consiste en intercalar en la palabra *kyrie eleison* una paráfrasis entera, ya sea adornando con melismos las sílabas intermedias, o bien insertando un nuevo

por ejemplo: *Kyrie (fons bonitatis a quo bona cuncta procedente) eleison*.¹ Notker inventó las secuencias, que son largos himnos que se intercalaban en la palabra *aleluya*. Tropos y secuencias fueron suprimidos durante el siglo XVI. Al presente son muy contadas las secuencias que perduran; y se anotan como conocidas del público: *Stabat Mater Dolorosa* y *Dies irae, dies illa*, esta última integrante de la misa de difuntos.

5. *El drama litúrgico*

En plena edad media surgió el teatro religioso, o sean las composiciones literarias y musicales basadas en argumentos e inspiración religiosos. Este teatro, nacido como un movimiento popular derivado de la emoción mística, estuvo en primer término al servicio de la liturgia; pero en breve y merced a su creciente desarrollo, obtuvo una completa independencia. Sus fuentes remotas datan desde los principios del cristianismo, puesto que ya desde entonces estaban presentes en la liturgia, más o menos desarrollados, los cuatro elementos teatrales, como son: el literario, el musical, el mimético y el escénico.

Cuatro aspectos principales tuvo aquel teatro:

- El *drama litúrgico*, representado junto al altar o en la nave del templo, en catedrales y monasterios, por sacerdotes o monjes, durante los oficios divinos. Por este medio, se pretendía objetivar y hacer comprensible al público el desarrollo de todos y cada uno de los actos constitutivos de la liturgia. Se empleaba como idioma oficial el latín, con algunas intercalaciones en francés.
- Las *representaciones sacras*, cuyos temas eran tomados de pasajes bíblicos del Antiguo Testamento, así como de los Evangelios, los Hechos de los Apóstoles, las Parábolas, etc. En estas obras tomaban parte, indistintamente, sacerdotes, monjes, monaguillos, seglares. Se empleaba el idioma propio de la región, y la interpretación se adecuaba a la mentalidad e idiosincrasia del público.
- Los *misterios de la fe*. Estas obras, inspiradas en temas meramente teológicos y asuntos dogmáticos. Por este medio se pretendía explicar, objetivamente, todo aquello que escapaba a la espontánea comprensión del público, como: el misterio de La Trinidad, los artículos del Credo, etc.

¹ Fuente de bondad, de la cual emanan todos los bienes.

- d) Las *escenificaciones* *públicas* de las *laudas*. Eran éstas, loas diálogas, que tuvieron origen en Italia y se extendieron a varios países. Los participantes en la representación recitaban o cantaban en forma alterna, versos, estrofas o trozos en prosa, con mimética actuación especiales, desarrollando temas religioso-profanos, más de las veces de su propia invención. Las laudas fueron frecuentemente escenificadas por grandes multitudes, contagiaadas de colectivo.

Un gran acontecimiento en la historia musical de la lauda fue la *zación* de los flagelantes, iniciada por Raniere Fasano, quien fue el primero que en Perusa se azotó públicamente. La cruenta flagelación pública adictos a práctica tan bárbara, era acompañada por cantos excitantes, en medio de un exaltado sentimiento trágico, espasmódico, de dolor y angustia.

6. La canción popular

a) LA EDAD MEDIA

El feudalismo, pretendiendo disputar el predominio cultural al clero, nuevas formas profanas de práctica musical.

El pueblo se había apropiado la liturgia eclesiástica. La música religiosa adulterada con los giros extraños al gregoriano, provocó el anatema jerárquico de la iglesia, los cuales, justamente indignados, prohibían en los tonos la propagación de multitud de obras, que, por su vulgaridad, conservaban ya del espíritu religioso.

En aquel ambiente, y como meras expresiones de nacionalismo, surgió la canción popular, en contraposición al canto eclesiástico de tipo internacional.

El propio feudalismo, con sus ceremonias, costumbres y locuciones, mió un sello muy especial a la poesía y a la música cortesanas que reclamaba el brillo de su vida. La caballería medieval y las cruzadas, dieron ambiente propicio a la formación de una nueva vida espiritual, al desbordamiento sentido romántico en el amor.

Y de esta nueva fase de la evolución musical en el mundo, aparecieron pléyade nutrida, los elementos humanos que, bajo los nombres de juglar, trovadores, troveros, menestrales y minnesinger, habían de difundir por partes, el canto, como luminoso adorno en las reuniones cortesanas, pero bien como jubiloso regalo para el pueblo.

Deben consignarse las características de este nuevo movimiento en cada región, porque en cada lugar fueron diferentes, la corriente musical y el sentido humano de quienes lo impulsaron.

) ITALIA

Acaso haya sido en este país en donde aparecieron los primeros cantantes populares. De los *jaculatores*, mitad cantores de asuntos religiosos y mitad músicos profanos, surgieron el *menestral* y el *juglar*. Estos personajes, músicos nómadas y esencialmente callejeros, se unieron a los trovadores y dieron vida a diferentes géneros musicales, como la *cantinela*, la *balada*, el *madrigal*, la *cañzoneta*, la *caccia*, y el *romance*. Y difundieron también algunos temas bailables, como el *rondó* y el *virelai*, ambos procedentes de Francia.

) FRANCIA

En este país hubo tres tipos: el *menestral*, el *trovador* y el *trovero*.

Los *menestrales* fueron músicos que lograron vivir en las cortes, ejerciendo por igual funciones de *bufón*, *juglar*, *cantor*, *trovador* y algunas más. Llegaron a formar agrupaciones con numerosos adictos, y su director o maestro pomposamente ostentaba el título de *rey*.

Los *trovadores*, originarios de la Francia meridional, entre los siglos XII y XIII, fueron poetas, músicos y cantantes que fomentaron eficazmente las tonalidades modernas, debido a sus frecuentes viajes a Oriente, con motivo de las cruzadas. Los había de muy alta alcurnia, que cantaban y poetizaban, por su honor, por su dama y por su señor. Algunos hicieron de su arte una verdadera profesión, y fueron de corte en corte, como administradores de alta distinción. Pero también los hubo que se convirtieron en verdaderos juglares, músicos callejeros, saltimbancos.

Los *troveros* fueron poetas y cantantes de la Francia septentrional, por la misma época, más o menos.

Unos y otros tenían como tema primordial en sus composiciones el amor: un amor platónico que simbolizaba a la mujer amada, lejana, inaccesible, buena, bella, virtuosa y sublime. Muy frecuentemente, ella lo ignoraba.

Había canciones cortesanas, pero también, y en mayor cantidad, populares, no carentes éstas de una delicadeza encantadora.

La lirica provenzal, áulica y caballeresca, se propagó rápidamente en Inglaterra, Castilla, Cataluña y Sicilia.

Hubo hasta seis clases de canciones populares:

- I. *De historia.* Para narrar hechos singulares, de todo tipo.
- II. *Dramáticas.* Referentes a hechos trágicos, pero con ribetes.
- III. *De danza.* Para cantarse y bailarse al mismo tiempo.
- IV. *La reverdie.* Temas bucólicos. Descripción de paisajes.
- V. *Pastoral.* Se refiere a una pastorcita, esquiva o amable, cortejada un caballero.
- VI. *Cantos de alborada.* Se describe el despertar de un nuevo

d) **ALEMANIA**

En dicho país aparecieron los minnesinger (cantores del amor). Estos personajes recibieron una influencia destacada de los trovadores, originariamente; pero al correr del tiempo, se transformaron constituir un grupo especial de impulsores de la música popular, en una región de Europa.

Eran huéspedes de las cortes; y no cultivaban únicamente la lírica rosa, sino también la del vulgo, la religiosa y la política.

En aquella época nació la lied, canción o cancioncilla popular que dura en los pueblos de origen germánico.

Hubo en Alemania y países circunvecinos otro género de poesías cadas. Llevaban el nombre de *Carmina Burana* y eran una colección de morales, satíricos, báquicos, danzas de amor, cantos primaverales, etc.

7. *La polifonía*

El contrapunto, principio y base de la polifonía, fue cultivado enicia, Holanda y Bélgica desde principios del siglo xii.

Perotín (llamado Perotinus Magnus), más o menos por la época se terminaba la construcción de la catedral de Nôtre Dame en París, 1235, abrió nuevos horizontes expresivos al "cantar a varias voces": El cubre formas nuevas, compone y reúne períodos musicales sustentados una nueva armazón rítmica y articula los movimientos melódicos con niosa variedad.

Nacen por entonces los motetes, a tres y cuatro voces, con independencia melódica, con ritmo propio cada una, y utilizando las cláusulas o cadencias que más tarde habrían de ser métrica del lenguaje musical.

El motete, primordialmente de carácter religioso, en breve penetra ambientes profanos, se confunde con las canciones trovadorescas y señala primera aparición de un arte polifónico, pleno de vida.

El insigne Felipe de Vitry, en el siglo xiv, introduce una nueva estética. Fundamenta la construcción isorítmica y regula, racionalmente, la sucesión de los períodos musicales.

Durante los siglos xii, xiii y xiv, se generaliza el empleo de instrumentos musicales, con sentido polifónico y en substitución de las voces humanas. La dominación árabe en España y el contacto con el Oriente en tiempos de las cruzadas, favorecieron la difusión de instrumentos de cuerda punteada, como el arpa, la lira, el laúd, la guitarra y el salterio; de cuerda frotada, como el monocordio, el rabel y la viola. Aparecen el clave o clavicémbalo, así como el órgano. Predominan la tromba o corneta, la trompa o corno, los pífanos, flautas, la gaita y la zampoña.

En el siglo xiii floreció la polifonía en Inglaterra. Se introdujo el canon; su creador más destacado fue, sin duda, John Dunstable.

Entre los siglos xv y xvi se popularizaron en Italia, en forma vigorosa, las canciones carnavalescas, plenas de alegría: algunas satíricas, otras obscenas; las más, saturadas de fino ingenio.

Durante el periodo comprendido entre los siglos xiii y xvi, se operaron en Alemania dos grandes movimientos: el primero, el de los maestros cantores; el segundo, el de los compositores de corales. Los maestros cantores puede afirmarse que fueron los primeros y más destacados técnicos de su época. Ellos, con verdadera actitud escolástica, comenzaron a emplear la "tabulatura" o señoñología musical, y fueron celosos guardianes de la tradición del canto popular, pero revistiéndolo con las galas de la técnica.

Los corales, adoptados oficialmente por la iglesia luterana, sirvieron de medio para que el público participara en la liturgia. Más de un siglo después, la fecunda obra de Juan Sebastián Bach sigue en su completo desarrollo la inspiración de aquel estilo.

Al movimiento de la Reforma, introduciendo y fomentando los corales, respondió con sus polifonías maravillosas Juan Pierluigi de la Palestrina, a quien secundaron valiosamente Tomás Luis de Victoria y Orlando de Lasso. Este último, en opinión de la crítica contemporánea, superó al propio Palestrina, porque sus temas tienen mayor plasticidad y más elocuente expresión.

Simultáneamente se produce un hecho de importancia fundamental: la invención de la imprenta en 1440. Y, a principios del siglo xvi, Octaviano Petrucci, comienza en Venecia la impresión de música polifónica con tipos móviles.

Andrés Gabrieli, sucesor de Juan del mismo apellido, aparece, en el mismo siglo, como uno de los primeros y más distinguidos compositores de instrumental. También fue quien emprendió la tarea de producir, formalmente, los incipientes conciertos para órgano, con fondo orquestal. El concebía el do como un color, en medio de una estructura armoniosa, llena de esplendor.

El espíritu musical recibe los mismos estímulos poéticos y literarios que determinaron el movimiento que en las letras se llamó "petrarquista". Así como apareció el madrigal en la música. Fue aquél un movimiento lírico, de sonidos conocidos hasta entonces, los semitonos cromáticos, para oídos que recibiera idéntica impresión que a los ojos da el color. La figura más dulce de Italia, Lucas Marenzio, a quien, por la delicadeza de sus composiciones musicales, poéticas en alto grado, le llamaron sus contemporáneos el

A partir del Renacimiento, la historia de la música comprende periodos distintos:

- a) El de los clásicos.
- b) El de los románticos.
- c) El de los modernos.
- d) El de los actuales.

8. Los clásicos

Casi dos siglos abarca el clasicismo: desde los finales del siglo xvi 1795, en que aparecen las primeras destacadas composiciones de Ludwig Beethoven.

Del polifonismo, raíz de nuevas tendencias musicales, se derivaron laitud de formas, géneros y estilos. Lo italiano, lo francés, lo inglés, lo alemán, lo español, fue delimitándose entre sí; lo profano y lo religioso llegó a pendizarse; y se separaron definitivamente lo vocal y lo instrumental.

A través de este nuevo arte renacentista, el hombre tomó posesión propia conciencia y de la expresión de su vida espiritual diferenciada. Y una plenitud expresiva que se expande, desde el sensualismo, hasta la exaltación pasional de los madrigales cromáticos; desde la seducción de los elementales de las danzas profanas, hasta los efectos decorativos de grandes acumulaciones vocales y orquestales; y desde la serenidad alada los cantos de sociedad, hasta la religiosidad mística trascendental de las saetas palestinas.

El siglo xvii fue escenario de singulares acontecimientos musicales: Girolamo Frescobaldi inventa la *fuga*. El célebre Stradivarius emprende el perfeccionamiento de los instrumentos de arco. Claudio Monteverdi, precursor del drama musical, compone en 1607 su primera ópera, *Orfeo*. Italia se convierte en cuna de la composición orquestal, porque Antonio Vivaldi, a quien sus contemporáneos apodaron el *cura rojo*, a causa de ser sacerdote y por el extraño color de sus cabellos, produce sus primeros *Concerti grossi*, o sean conciertos a toda orquesta. En 1600. Giacomo Carissimi perfecciona los Oratorios. El lied, canción específicamente alemana, se transforma en *canción solista, acompañada del bajo continuo*, siendo sus más entusiastas promotores Heinrich Albert y Adam Krieger. Nace otro género musical, la suite para orquesta; las primeras fueron combinaciones de dos aires: una danza lenta, de paso solemne, seguida de otra rápida, saltarina; en el transcurso del siglo, la suite se convirtió en sonata, siendo su cultivador más prestigioso Giovanni Legrenzi.

a) ITALIA

Antes de que Monteverdi produjera su bella ópera *Orfeo*, Jacopo Peri, auxiliado por Rinuccini y Caccini, presentó en Florencia, el 5 de octubre de 1600 y con motivo de la boda de María de Médicis con Enrique IV de Francia, un ensayo de ópera bajo el título de *Eurídice*.

Claudio Monteverdi, a más de *Orfeo*, compuso en 1608 *Arianna*, y en 1642 *La coronación de Poppea*. Fue el genio musical más grande de su época. Los grandes efectos corales, las combinaciones instrumentales, acumulaciones sonoras y un hábil manejo del cromatismo, fueron características muy suyas en las obras de indiscutible mérito que produjo.

Con la fundación del teatro de San Casiano en 1637, Venecia tuvo el primer teatro público de ópera, lo que dio impulso a varias generaciones de compositores, entre quienes deben ser mencionados Alejandro Stradella y Francisco Provenzale.

En los teatros de Venecia se representaron, como obras dignas de ser mencionadas: *Andrómeda*, *Armida*, *El pastor regio*, *La ninfa avara*, y *El príncipe jardiner*, de Ferrari; *La boda de Tetis y Peleo*, *Didone*, *Verimonda*

Los amores de Apolo y Dafné, de Cavalli; *La Dori*, *Neptuno y Flora festejándose* y *La manzana de oro*, de Cesti; *La academia del amor*, *Damone*, *Circe* y *El esclavo liberado*, de Stradella.

En Nápoles, entre 1655 y 1671, Provenzale representó sus óperas *La eritrea* y *Esclavo de su esposa*.

En Roma, en 1671, se inaugura el teatro de Todinona (torre Nona), llevándose a escena la ópera *Escipión el Africano*, de Cavalli, breto de Minato. Aquella representación fue patrocinada por el papa Clemente X y Cristina de Suecia. Alejandro Scarlatti, cuya producción operística abundante, dio a conocer sus principales obras. Con muy pocas excepciones, óperas que se representaron durante los últimos años del siglo fueron gen veneciano. Como nuevas, figuraron: *Tito*, de Beregani y Cesti; de Ottoboni; y *Justino*, de Beregani y Legrenzi.

Alejandro Scarlatti tuvo un prestigio tan grande, que la juventud musical de todos los países se le acercó para aprender de él su oficio. sus más aprovechados discípulos: Corelli, Hasse, Quantz y Handel, autor de los tonos modernos.

b) FRANCIA

Fuera de Italia, los nuevos estilos tuvieron hondas repercusiones. Las más importantes fueron las de Francia, en materia operística, el año 1671 fue inaugurada la Academia Real de París, con el estreno la ópera pastoral de Perrin y Cambert *Pomona*.

Juan Bautista Lully (1632-1687), aunque de origen italiano, supo un estilo de ópera específicamente francés, a través de las quince obras cénicas que compuso, auxiliado en alto grado por el poeta de la corte, Quinault. En oposición a laertura veneciana, cuya sucesión de movimientos rápido-lento-rápido evoluciona mucho más tarde hacia la sinfonía laertura francesa de Lully consiste en tres secciones: introducción, fuga y postudio solemne. La ópera italiana adolecía del defecto tener coros. Lully, en cambio, los introdujo en las óperas francesas; plena culminación a su labor, utilizando el ballet en el desarrollo de la dramática. De esta manera, las composiciones francesas llegaron al más grado de sensualismo sonoro y pomposidad escénica, con un profundo teatralismo musical y poético. Sus obras más destacadas fueron: *Cadmus y Hermione*, *Proserpina*, *Perseo*, *Armida* y *Acis y Galatea*.

Después de la muerte de Lully (1687), sus discípulos intentaron continuar su obra, pero con muy escaso éxito. El que mejor logró imitarlo, Andrés Campra, quien estrenó dos óperas ballets, tituladas *La Galante* y *El carnaval de Venecia*. Este compositor, por ser incompatible

actividad operística con su carácter eclesiástico, dejó su oficio de maestro de capilla en Nôtre-Dame de París, para dedicarse exclusivamente al teatro.

c) INGLATERRA

Inglaterra, aunque por una larga temporada, a causa de innumerables vicisitudes políticas, estancó el desarrollo de su música, al fin inició su franco florecimiento cuando se normalizó la vida pública al advenimiento al trono de Carlos II.

Robert Cambert, procedente de Francia, fue nombrado director de la orquesta de la corte, el año 1673; pero esta circunstancia no llegó a estorbar el desarrollo de una música netamente nacional. En medio de un gran empuje literario, llegaron a crearse en Inglaterra formas musicales de muy valiosa originalidad.

Matthew Locke escribió la música para el *Macbeth* de Shakespeare y obtuvo el más sonado éxito. Uno de los genios musicales ingleses de la época, acaso el mayor, fue Henry Purcell, el cual escribió hasta 54 obras, con fondo literario de Dryden, Fletcher y Shakespeare. Lo más notable fue *El rey Arturo*, *El hada reina* y *Dido y Eneas*. Esta última le dio un lugar de honor para la posteridad. En la flor de su vida, a los 37 años de edad, murió en Londres. Su nación le dio el título, muy merecido, de *Orpheus británicus*.

d) ALEMANIA

Por 1627, se estrenó en Alemania la primera ópera nacional producida por Einrich Schütz, bajo el nombre de *Dafné*, con libreto de Octavio Rinuccini. También compuso el ballet *Orfeo y Euridice*.

El Teatro de la Ópera en Hamburgo fue inaugurado en 1678. Cabe mencionar que por aquellos días, tanto el teatro italiano como el francés, ejercían una influencia decisiva en Austria y Alemania, al grado tal, que las óperas de una y otra procedencia eran representadas sin alteración alguna, o a veces simplemente se les hacían ligeras modificaciones o adaptaciones. Para contrarrestar tales influencias, hubo algunos compositores que lucharon denodadamente en pro de la formación de un género musical con características nacionales; fueron ellos Stolle, Krieger y Kobelius.

e) ESPAÑA

Calderón de la Barca fue autor de la ópera española más antigua que se conoce, y al mismo tiempo creador de la literatura de la zuela. En 1659 estrenó la obra *La púrpura de la rosa*, y en 1660, *Los aun del aire, matan*. Se ignora la paternidad de la música, pero se supone que el autor fue italiano. La zarzuela, como la ópera, dio las primeras señales de vida en una mansión real. Entre los bosques del Pardo había lugar denominado la Zarzuela, a causa de abundar en él las zarzas. Allí un palacete el infante don Fernando para pasar la noche con su séquito iban de cacería por aquellos rumbos. Posteriormente, el monarca Felipe IV, habitando la Zarzuela con fines cinegéticos, para distracción y de sus invitados manda que vayan allá los actores de los teatros madrileños. Se componen obras en dos actos y no tres, como era costumbre. Calderón de la Barca es el encargado de escribir los libretos, posiblemente música de Juan Hidalgo; y a partir de entonces dio en llamarse zarzuela toda comedia con música que reunía las mismas circunstancias en longitud y contenido.

PARA EL SEGUNDO AÑO

1. *El siglo XVIII*

El verdadero arte del canto apareció a principios del siglo XVIII. Fue Italia la cuna del *bel canto*, y fueron los castrati los que lo llevaron al más alto grado de perfección y de esplendor no superado hasta nuestros días. Cuando un niño poseía una buena voz con bellísimo timbre, se le sometía a una operación *contra natura*, con objeto de que, al pasar a la pubertad, conservara la voz de soprano, enriquecida entonces con el volumen y la potencia de una más amplia caja torácica.

La creación del piano fue trascendental para la evolución de la música. En épocas anteriores se disponía del clavicímbalo o clavecín, instrumento semejante al piano, pero cuyas cuerdas eran pulsadas por medio de una especie de uñas. El primer piano fue el clave, un instrumento de mesa, pero sin pedales. El auténtico piano, más o menos como se le conoce, quedó formado cuando se le adaptaron los pedales y se le perfeccionaron los martinetes.

De la *suite* se derivan la sonata y la cantata. En éstas desaparecen todos los aires de danza, excepto el minueto, que habrá de ser en lo futuro, casi siempre, el tercer tiempo de la obra.

Arcángelo Corelli, a principios del siglo, domina con grande maestría la forma de la sonata, con movimientos lento-rápido, encuadrados en efectos sonoros de extraordinaria brillantez. Los continuadores de su meritaria labor fueron: Tomás Albinoni, Francisco Geminiani, Pedro Locatelli, Juan Pergolesi y José Tartini. Todos ellos produjeron buen número de sonatas y conciertos. Tartini fue, a más de un compositor fecundo, un aclamado violinista.

Alemania se convierte en el más importante centro de la música orquestal y adquiere un sólido prestigio en todo el mundo. Juan Sebastián Bach y Jorge Federico Handel aparecen en el firmamento de la música como dos astros de incommensurable luminosidad. En las composiciones de Handel privan las exquisitas melodías, con las galas de armoniosos acompañamientos;

en tanto que para Bach su mayor preocupación es el polifonismo, que da vida y juventud perennes a sus obras.

Por el año 1735, Juan Felipe Rameau produce en París la teoría moderna de la armonía, como ciencia de los acordes, de sus relaciones mutuas y de los medios de coordinarlos lógicamente.

La sinfonía, en sus aspectos material y espiritual, llega a su forma clásica en las maravillosas composiciones de Franz Joseph Haydn, a quien se considera su verdadero creador.

PRINCIPALES MOVIMIENTOS EN LOS PAÍSES

a) ITALIA

Por sus rasgos esenciales y superficiales, estéticos y prácticos, se diferenciaron en Italia, durante el siglo XVIII, la ópera seria y la ópera cómica. La primera tenía el carácter de melodrama, drama musical, poema cómico. La segunda era farsa, bufa, simples intermedios, comedia en música.

Carácteres diferenciales

Argumentos. En la ópera seria había hechos grandiosos, temas complicados, desenlaces rotundos, finales solemnes. En la cómica, los hechos eran triviales, muy superficial la trama, el desenlace sin emoción alguna.

Fondos. En la ópera seria: históricos, epopeyicos. En la cómica: burgueses, rústicos, de la corriente actualidad.

Estilo. En la seria: docto, augusteo, pomposo, metafórico. En la cómica fácil, sencillo, sin retoricismos.

Personajes. En la seria: caracterizados según las categorías morales épicas del tiempo, pero transferidos a épocas y episodios remotos y siempre rodeados de poesía. En la cómica: presentados con ironía o con afectación empleando el lenguaje más corriente.

Formas. En la seria: esquemáticas y únicamente mudables en casos especiales. En la cómica: renovadas con suma facilidad, sin conexiones natales.

Finalidad. En la seria: elevación, decoro, dignidad, nobleza. En la cómica: alegría desenfrenada, verdad paradójica, movimiento de pasiones.

Escenarios teatrales. Para la ópera seria, los más grandes y fastuosos. Para la cómica, los más reducidos y modestos.

Actores y ejecutantes. Para la seria: virtuosos y virtuosas de renombre, típles y tenores de calidad, una orquesta numerosa. Para la cómica: cantantes mediocres, aficionados a la recitación y la mimica, muy reducido número de músicos.

Fueron autores celebrados los siguientes:

Bononcini, cuyas mejores composiciones operísticas fueron: *El amor voluble y tirano* (1707); *La princesa fiel* (1710); *Telémaco* (1717); *El triunfo del honor* (1718); *Griselda* (1721).

Vinci, compuso cerca de cuarenta obras. La más importante fue *Sila el dictador* (1723).

Juan Bautista Pergolese. Su obra musical fue muy variada. Lo de mayor mérito fueron sus treinta trios-sonatas; su muy famoso canto religioso *Stabat Mater*; y la ópera *La sierva patrona* (1733).

Nicolás Jommelli presentó *Ifigenia* (1750); *La olimpiada* (1761); *Dido abandonada* (1763).

Nicolás Piccini (1728-1800) produjo: *Alejandro en la India* (1774); *Rolando* (1778); *Atis* (1780); *Dido* (1783).

Baltasar Galuppi, entre 1745 y 1780 compuso *El amante de todas*, *La Arcadia en un tonel* y *El filósofo del campo*.

Juan Paisiello escribió *El ídolo chino* en 1767; *Lucinda y Armidor* en 1782; y *Nina* en 1788.

Antonio Sacchini compuso: *Renaud* (1783); *Dárdanus* (1784); *Edipo en Colona* (1786).

Luis Boccherini produjo innumerables obras: trios, cuartetos, quintetos, sinfonías y un bello concierto para violoncello.

Luis Carlos Cherubini produjo, en 1791 y 1797, las óperas: *Lodoiga*, *Medea*, *Armida*, *La Finta Principessa* y *José y sus hermanos*.

b) FRANCIA

Juan Felipe Rameau, a los cincuenta años de edad inicia su labor operística. Sus principales producciones fueron: *Hippolyte et Aricie* (1733); *Les Indes galantes* (1735); *Cástor y Polus* (1737); *Platée* (1745); *Las fiestas de Polimnia* (1746).

Entre 1750 y 1752 aparecen en Francia dos tendencias precisas en la ópera: una alegre, irónica, jacarandosa, siguiendo la forma de *vaudevilles*; la otra, afectuosa, discreta, formal. El más importante promotor del desarrollo de la ópera bufa francesa fue el poeta y músico Jacobo Rousseau, quien, impresionado con las representaciones frecuentes de las óperas de Pergolese, y alentado por su propio lema de *el retorno a la Naturaleza*, se dedicó, de palabra y obra, a propagar las excelencias de este género operístico. El mismo, y con notorio éxito, escribió y llevó a escena, en 1752, una pequeña pieza denominada *El adivino del lugar*. La mayor producción, más de sesenta obras, corresponde a Modesto Gretry, aunque belga de origen, fue el más entusiasta cultivador del género. Francia; entre los años 1784 y 1789 compuso las más renombradas: *Ricardo Corazón de León*, *Los dos avaros*, *Lucila*, *La falsa magia*, *Barba Azul*.

Pedro Alejandro Monsigny compuso, en 1764, *Rosa Colás: en El deserto*.

Francisco Andrés D. Philidor tuvo su primer éxito en 1759 con *Blas*, zapatero. Después compuso, en su orden: *Sancho Panza el gobernador de la Isla Barataria*, *Tom Jones*, y *Ernelinde*.

Otros dos compositores de renombre, de la época, fueron: Juan Leclair, autor de bellos conciertos para flauta, para violín y para la loca por amor, y quien estuvo tenazmente cultivando el género durante la Revolución y bajo el Imperio, auxiliado por otro compositor de nombre Nicolás Isoard.

c) ESPAÑA

Durante el siglo XVIII el teatro lírico español registra dos etapas netamente diferenciadas y con rasgos peculiares. En la primera parte del siglo sigue cultivándose la zarzuela con el sello que le había impuesto su creador don Pedro Calderón de la Barca. Y fue famosa aquella que con letra de José Cañizares y música de José de Nebra fue estrenada en 1725, bajo el título de *De los encantos del amor, la música es el mayor*. A mediados del siglo surge, con características meramente españolas, la tonadilla escénica, diferente de la tonadilla vulgar que era canción muy en uso desde dos siglos atrás. La tonadilla teatral fue semejante a los intermedios o *entre-mets* franceses tan en boga en aquel país; le dieron auge, primeramente Antonio Guerrero, de 1751 a 1757, posteriormente Luis Mison, quien le dio las proporciones debidas y la dotó con música y atuendos especiales.

Titánicos fueron los esfuerzos de los músicos españoles para impulsar el desarrollo de las obras y estilos musicales de su país, en virtud de que la ópera italiana tenía marcada preponderancia, merced al decidido favor oficial. El rey Felipe V, instaurador de la dinastía borbónica en España, francés de origen y casado con una saboyana residente en Nápoles, no conocía el idioma español, pero dominaba el italiano; y fue así como, para su propia diversión, brindó amplia ayuda a varias compañías de ópera italiana, las que, a la postre, se enseñorearon de la mayor parte de los teatros existentes en la época.

d) POLONIA

Durante el reinado de Estanislao II, o Estanislao Augusto Poniatowski, se hicieron los ensayos de un teatro nacional en lengua polaca. La primera obra representada fue *La miseria trocada en felicidad*, con texto del abate Bohomelec y música de Matías Kamienski. Al siguiente año, o sea en 1779, el mismo autor compuso *Sofia o los amores de la aldea*.

e) RUSIA

En términos generales, puede afirmarse que durante todo el siglo XVIII se cultivaron las óperas italianas y francesas. La emperatriz Ana Ivanovna, a partir de 1730, y posteriormente Catalina II la Grande, desde 1765, patrocinaron, casi con fanatismo, el fomento de ambos espectáculos. Unicamente puede mencionarse, como primer intento operístico nacional, el de G. Wolkof, quien en 1760, más o menos, dio a conocer su obra *El encuentro afortunado*.

f) ALEMANIA

Antes de referirnos a las figuras musicales de grande magnitud hemos de referirnos a determinados compositores alemanes que siglo XVIII también dieron renombre a su patria con la excelencia de sus obras:

Johann Siegmund Kusser (1660-1727). Músico típicamente bohemio, que compuso cuatro óperas muy notables.

Reinhard Keiser (1674-1739). Con talento innato y una inventiva melódica inagotable. Compuso 114 óperas.

Georg Philipp Telemann (1681-1767). Continuador de la obra de Keiser. Produjo 600 cantatas, igual número de oberturas, 40 óperas e infinidad de piezas diversas.

Johann Adams Hiller (1728-1804). Compositor de óperas, como caza, *Lisuart und Dariolette* y *El barbero villano*.

Matthew Locke. Compositor de renombrados conciertos para

JUAN SEBASTIÁN BACH (1685-1750). Perteneció a una familia de músicos. A lo largo de cinco generaciones, su genealogía registra cincuenta músicos relieve; si bien la más destacada figura entre todos fue Juan Sebastián. Su producción musical fue sencillamente fantástica y muy variada. Compuso: cantatas, conciertos, chaconas, corales, oratorios, fantasías, suites, oberturas, lieder, misas, motetes, partitas, fugas, pastorelas, preludios, sonatas, tocatas, trios. Sus obras de más mérito fueron: Las fugas, los conciertos Brandenburg, los preludios para órgano, el oratorio de la Ascensión, y los oratorios según san Juan y Pasión según san Mateo. Ya en los últimos años de su vida se vio obligado a permanecer en una habitación sin luz; y allí, rodeado de sombras, compuso su más tierna y delicada fantasía: *Cuando nos encontramos en la mayor necesidad*.

JORGE FEDERICO HANDEL (1685-1759). Muy fecunda su producción, comprende: arias, cantatas, conciertos, odas, oberturas, *passacaglias*, sonatas, suites, trios y juegos de agua. Handel contribuyó al desarrollo de la mejor obra escrito hasta 35 obras, en colaboración con John Gay. religiosa (Tedeum y motetes) y sus oratorios. Su innovación más importante en este último genérico, fue colocar el coro en primer plano, con lo que la expresión de los valores individuales queda supeditada a la idea colectiva.

Los oratorios de Handel son grandiosas epopeyas populares, en las cuales el destino de los individuos se halla absorbido por el destino de la comunidad. El himno más solemne de la libertad es el de su *Judas Macabeo*; y el pasaje más impresionante de júbilo en desbordamiento es su *Aleluya del Mesías*. La vispera dijo su última frase: "me gustaría morir en Viernes Santo, en la esperanza de unirme a mi Dios misericordioso".

CRISTÓBAL WILLIBALDO RITTER. BARÓN DE GLUCK. Tal fue el verdadero nombre de este gran músico que nació en Alemania el año 1714. Sus obras fueron utilizadas en su país de origen; pero también le dieron fama en Francia y otros pueblos que recorrió. Compuso: ballets, conciertos y óperas. De éstas las más destacadas fueron: *Artajerjes* (1741), *Antígona* (1756), *Orfeo y Euridice* (1762), *Alceste* (1767) —ésta y *Orfeo* tuvieron textos de Calzabigi—, *Ifigenia en Aulide* (1772), *Armida* (1772), y finalmente, *Ifigenia en Táuride* (1779). Gluck, genial y muy imaginativo, hizo la transformación de la ópera en un verdadero drama musical. La opinión que en la época se formó en derredor de sus obras la revela lo dicho por una publicación de Viena, con motivo del estreno de *Alceste*: "Es una ópera sin castrati; una música sin adornos, sin górgoras; un poema sin exageraciones ni chistes anodinos; una obra que nos ha permitido vivir tres milagros con ocasión de la reapertura de nuestro Teatro de la Ópera." Murió en 1787.

WOLFGANG AMADEUS MOZART. Fue un prodigo de precocidad. Fue el genio musical por excelencia, con perfiles universales, rebosante de melodías y de ideas. Su carrera artística fue la estela luminosa de un cometa (1756-1791). No se conoce un caso tan asombroso de instinto musical, natural y espontáneo, como el suyo. Desde la niñez, a los cuatro años, compuso pequeños ejercicios. A los seis años, Wolfgang Amadeus interpretaba, a primera vista, en el clave (el piano antiguo), toda la música que se le presentaba, y lo hacia de una manera notable. A los ocho años, compuso sus primeras sinfonías; a los doce, su primera misa; a los catorce, fue nombrado concertino en la orquesta de la corte salzburguesa. Fue amigo, en Bohemia, del franciscano Juan Bautista Martini, considerado en la época como la máxima autoridad en cuestiones musicales. A los quince años, escribió *Mitridates*, cuyo éxito originó que se le representara veinte veces consecutivas. Su producción fue numerosa y variada, comprendiendo: adagios, andantes, arias, cánones, conciertos, danzas, divertimentos, dúos, fantasías, misas, minuetos, nocturnos, ofertorios, oberturas, ballets, cuartetos, quintetos, rondós, música sacra, serenatas, sinfonías, sonatas, canciones, trios, variaciones, óperas. De estas últimas

son positivamente hermosas: *Bastién y Bastienne*, *Cosi fan tutte* (así hacen todas), *El rapto del serrallo*, *Las bodas de Figaro*, *Don Juan*, *La flauta mágica*. Su obra exelsa supera a la cifra de setecientas composiciones, de todos géneros.

g) AUSTRIA

En el siglo XVIII, el cielo musical de Austria se inunda de esplendor con la figura singular de FRANCISCO JOSÉ HAYDN (31 de marzo 1732 - mayo 31 de 1809). Haydn es el caso excepcional de un completo aulodidácta en el arte musical; porque todo lo aprendió oyendo a los demás, ejerciendo prácticamente la música, como cantante, instrumentista y compositor. A los 27 años escribió sus primeras sinfonías. Su fama y prestigio extendieron con suma rapidez por los principales centros musicales de Europa. Sus triunfos más sonados los obtuvo personalmente en Viena, Inglaterra, Alemania, Francia y España. La Universidad de Oxford lo nombró *doctor honoris causa*; y él correspondió al agasajo con su bella sinfonía *Oxford*. Su producción comprende: conciertos, divertimentos, lieds, misas, oberturas, oratorios, partitas, cuartetos, scherzos, serenatas, sinfonías, sonatas, tríos, variaciones. En los últimos años de su vida escribió sus hermosos oratorios *creación* y *Las estaciones*.

2. Los románticos

LUDWIG VAN BEETHOVEN. (1770-1827). Privó la opinión de que Beethoven pertenece al período de los clásicos, como se llama a los compositores que surgieron durante los siglos, parte del XVI, todo el XVII, y la mayoría del XVIII, si bien se examina la obra del genio de Bonn, Alemania, sus composiciones no admiten ser clasificadas entre las de aquellos que, preocupados por que pudiera llamarse *las matemáticas de la música*, todo lo sometían a reglas severas, negándole flexibilidad a las frases y libertad a la expresión del momento.

Beethoven, talentoso, genial y único, vivió siempre en plena pobreza suma inquietud interior, sin ser comprendido por nadie. Decepcionado de susyos, insatisfecho en su inmenso anhelo de amor, fue el más solitario siderada, fue revolución: revolución contra todo lo convencional, contra lo rígido, contra las falsas o aparentes grandezas, contra si mismo. Su creación sin precedente ni ejemplos posteriores, se realizó a despecho de todo el mundo.

El mundo ensordeció en su contra; pero él, acaso con toda conciencia, se concentró en su sordera contra el mundo. Y al perder definitivamente el oído, en su edad madura, se desligó del tiempo y del mundo que le rodeaba, para refugiarse, con grandeza y solemnidad, en la esfera ultraindividual de sus insospechadas armonías.

Su primer maestro fue Neefe, músico de vasta cultura y de fino espíritu artístico. En 1787 recibió, en Viena, lecciones directas de Mozart, solamente por algunas semanas, habiendo interrumpido su aprendizaje a causa de la repentina enfermedad y lamentable muerte de su madre.

La vida personal y artística de aquel prodigo se plasmó con las impresiones espirituales y emotivas de la época. Por entonces se representaban en el teatro de la corte los dramas y comedias de Shakespeare, Lessing, Molière y Goldoni, como también *Los Bandidos* y *Fiesco* de Schiller, y las obras escénicas de Piccini, Cimarosa, Gretry y Hiller. El conocimiento de las obras clásicas del repertorio dramático y musical fue para Beethoven muy beneficioso. Mediante el contacto con las corrientes literarias y filosóficas de su tiempo; con la lectura de las obras de Herder, Schiller, Goethe, Rousseau, Kant y Fichte, cimentó, a no dudarlo, las bases de su ideología, la que más tarde hubo de repercutir fundamentalmente en su propia producción.

Durante dos años, entre 1792 y 1794, Haydn fue su maestro.

Con la publicación de sus tres tríos, en 1795, inició su fase magistral. Entre el decenio 1793-1803, escribió no menos de cincuenta obras, entre las que figuran: la *Sonata patética*, la *Claro de Luna*, seis cuartetos, cuatro de sus sinfonías y tres conciertos. Sus composiciones fueron innumerables y comprenden: bagatelas, conciertos para piano, conciertos para violín, contradanzas, ballets, dúos, fantasías, danzas alemanas, misas, octetos, oberturas, piezas para piano, música incidental, cuartetos, quintetos, romanpas, rondós, rondinos, septetos, serenatas, sextetos, sonatas para cello y piano, sonatas para flauta y piano, sonatas para corno y piano, sonatas para piano solo, canciones, sinfonías, tríos, variaciones y danzas vienesas. Sus nueve sinfonías, pero principalmente la *Eroica* (así se escribe originalmente), *La Pastoral*, la *Quinta* y la *Novena*, lo inmortalizaron. Su única ópera publicada es *Fidelio*.

3. El siglo XIX

El siglo XIX presenta movimientos de suma importancia en materia musical: Beethoven, puente espiritual entre los clásicos y los románticos, asombra al mundo con sus creaciones maravillosas.

La música alcanza su periodo de perfección con las obras definitivas románticos. A partir de entonces, este arte posee suficientes elementos de expresión; su desarrollo melódico es completo y vigoroso; y se dominan técnicas del piano, de la orquesta, de las voces humanas y del órgano.

En el aspecto operístico surgen dos tendencias, que dan origen a escuelas diferentes: la italiana y la alemana. En la primera, se da toda importancia a la melodía; en tanto que en la segunda, lo preponderante es la armonía. En las óperas italianas la voz de los solistas es el motivo de lucimiento; en las alemanas, es la orquesta la que absorbe todo el interés.

En este siglo se operan tres grandes transformaciones musicales:

- a) El romanticismo. Iniciado a fines del siglo anterior y que sigue manifestándose claramente durante el primer tercio del siglo xix.
- b) El nacionalismo. La aparición del folklore o música nacional, pretende interpretar el espíritu propio de un país; la música producto de la tradición, las costumbres, la idiosincrasia del país y consecuencia de los movimientos y transformaciones sociales.
- c) El modernismo. Las nuevas tendencias, con perfiles humanos, verdadera ambición estética. Estos dos movimientos se iniciaron simultáneamente. Nacionalistas y modernistas aparecieron por diarios del siglo.

La circunstancia, verdaderamente coincidente, de que algunos de los más famosos músicos que figuran en los siglos xviii y xix nacieron en el año, nos da la oportunidad para formar una lista interesante de compositores que vinieron al mundo por pares:

Bach y Handel, año 1685
 Aubert y Paganini, año 1782
 Schubert y Donizetti, año 1797
 Chopin y Schumann, año 1810
 Wagner y Verdi, año 1813
 Offenbach y Suppé, año 1819

Bruckner y Smetana, año 1824
 Borodin y Brahms, año 1833
 Cui y Saint-Saens, año 1835
 Chabrier y Dvorak, año 1841
 Puccini y Leoncavallo, año 1858

4. El romanticismo

Como el romanticismo musical no tiene en realidad tendencias nacionales, ya que los músicos que forman dicha generación actuaron dentro

de su país de origen, todos ellos, o al menos en su mayoría, alentados por el deseo de cultivar y propagar los estilos musicales en boga, no es posible marcar diferencias fundamentales en la esencia y estructura de las diferentes composiciones de la época. Hubo, sí, algo que fue común a todos los románticos: su desbordante sensibilidad, su melodía juguetona, sus ritmos ingenuos, su lenguaje musical apasionado y saturado de ilusiones.

Vamos a presentar a cada una de aquellas figuras, por el orden cronológico en que llegaron al mundo:

DANIEL FRANCISCO AUBERT. (1782-1871). Nació en Francia. A la edad de once años componía ya romanzenas. Escribió varios conciertos para violoncello. Su obra maestra fue la ópera *La muda de Portici*, estrenada en 1828. Otra ópera suya fue *Fra Diávolo*. Como oberturas, *El dominó negro* y *Los diamantes de la corona*.

NICOLÁS PAGANINI. (1782-1840). De origen italiano. Fue violinista y compositor. Si bien es cierto que su primer maestro de violin fue Alejandro Rolla, debe considerarse a Paganini como un autodidacto, ya que pronto abandonó lo poco aprendido, para seguir su propia técnica erizada de dificultades, hasta tal punto, que algunas de sus obras siguen siendo imposibles de interpretar. Sus mejores obras son: *Los 24 caprichos para violin sólo*, de los cuales el 20 y el 24 son verdaderas joyas; la *Maestosa sonata sentimental*, para violin y orquesta; el *Moto perpetuo*, que es un estudio incomparable para violin; *Las hechiceras*, hermosa serie de variaciones de gran virtuosismo, sobre un tema de ballet, y *Las sesenta variaciones*, sobre un tema popular genovés.

LUDWIG SPOHR. (1784-1859). Violinista y compositor alemán. Sus mejores composiciones: Concierto para clarinete; un cuarteto; ocho conciertos para violin; varias canciones; varios nonetos.

CARLOS MARÍA DE WEBER. (1786-1826). Nació en Alemania. Sus mejores producciones fueron: sus óperas *Robin de los bosques*, *Euryanthe* y *Oberón*; los concertinos para clarinete y orquesta; sus sinfonías, y su genial *Invitación al baile*.

GIACOMO MEYERBER. (1791-1864). Nació en Alemania. Cultivó diversos géneros. Sus mejores obras: *Roberto el diablo*, *Los hugonotes*, *La africana*; el ballet *Los patinadores*.

GIOACCHINO ROSSINI. (1792-1868). Nació en Italia. Sus composiciones fueron variadas y en cantidad superior. Como de más mérito se consideran: sus óperas *Tancredo*, *Oteo*, *Guillermo Tell*, *El turco en Italia*, *La italiana Argelia*, *El barbero de Sevilla*; sus sonatas para cuerdas, y de la música giosa, sus misas y el *Stabat Mater*.

GAETANO DONIZETTI. (1797-1848). Italiano de origen. Su obra fue cialmente operística; su estilo y temperamento le permitieron producir una sica alegre y movida. Ya en los últimos años de su vida, él, que fue tan mista, enfermó de melancolia y murió trastornado en sus facultades mentales. Sus óperas son muy hermosas, entre las que ocupan lugar de honor: *Analena*, *La hija del regimiento*, *Don Pascual*, *Elixir de amor*, *La favorita*, *de Chaminoux*, *Lucia de Lammermoor*.

FRANZ PETER SCHUBERT. (1797-1828). De origen austriaco. De niña una voz tan hermosa que lo contrataron como cantor en la capilla corte de Viena. En octubre de 1814 compuso su primera canción *Margarita la rueda*. Tan sólo en el año 1815, caso único de fecundidad creadora, compuso cuatro óperas, ciento cuarenta y cuatro lieder, dos sinfonías, dos misas, cuarteto para cuerdas, dos sonatas para piano y mucha música religiosa. bien escribió conciertos, divertimientos húngaros, danzas germanas, fantasías, impromptus, una marcha militar, minuetos, momentos musicales, octetos nocturnos, oberturas, piezas para piano a dos y a cuatro manos, cuartetos quintetos, rondós, trios, valses, variaciones. Son encantadoras sus *Rosamunda* y *La Bella molinera*.

VINCENZO BELLINI. (1801-1835). Nacido en Sicilia, Italia. Entre años 1830 a 1835 compuso sus tres bellas óperas *La sonámbula*, *Norma puritanos*. Todas son muy melódicas. Por su grande amistad con Chopin, duda se influyeron reciprocamente, porque hay cierta semejanza entre las de Bellini y los nocturnos de Chopin, sin que por ello se mengüe la exquisita cadencia y la dulce melodía del compositor polaco.

LUIS HÉCTOR BERLIOZ. (1803-1869). Nació en Francia. Fue, ante el creador de la orquestación moderna. Cortó su carrera de médico para darse a la música. Sus primeras obras fueron de carácter religioso: *déum* y una misa de requiem. Posteriormente escribió el oratorio *La infancia de Cristo*; su imponente *Sinfonía fantástica*; los dramas sinfónicos *La*

denación de *Fausto* y *Romeo y Julieta*; y sus oberturas *Carnaval romano*, *Benvenuto Cellini*, *El corsario* y *El rey Lear*.

FÉLIX JACOB MENDELSOMM. (1809-1847). Pianista y compositor alemán. La vida de decoro y dignidad que le rodeó desde su tierna infancia, fue el rasgo característico de su juventud. Sus padres le crearon una atmósfera de altura. Su madre fue extraordinariamente culta, y su padre todo un caballero. Su maestro de teoría musical fue Zelter, el consejero íntimo de Goethe. Mendelssohn aprendió, a más de música, idiomas, dibujo, pintura, baile, natación, equitación, esgrima; y en todo hizo progresos notables, al grado de convertirse bien pronto en un *niño prodigo*. En toda la obra musical suya se advierte un anhelo de imitar a Bach, del cual fue fervoroso partidario. A los 17 años de edad, y con sorpresa general, compuso la obertura para *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare. Su producción comprende: conciertos para piano; conciertos para violin; caprichos; octetos; oberturas; música para piano; preludios y fugas; cuartetos; rondós; sonatas; *canciones sin palabras* (su especialidad); sinfonías; trios y variaciones. Son notables sus oratorios *Elias* y *Pablo*.

FEDERICO CHOPIN. (1810-1849). Nació en Polonia. Su apellido es de origen francés porque su padre fue de Nancy; su madre fue polaca y se llamó Justina Krzyzanowska. Ambos esposos eran pianistas, y el hacer música juntos constituía uno de los muchos lazos de unión en aquel matrimonio extraordinariamente feliz. A temprana edad se mostró en él su gran aptitud musical: cuando tenía cinco años, a las altas horas de la noche se deslizó hasta el piano y tocó, con asombro de toda la familia, diversas piezas que había oido a su madre. Ya en plena juventud, le atormentaban y cubrían su alma con aguda melancolia sus decepciones amorosas; el contemplar a su patria invadida por un poder extranjero; y su precaria salud. "Yo mismo no sé qué es lo que me falta", solía exclamar. Al fin encontró una dulce compañía, la de Amandina Aurora Lucila Dupin, célebre novelista, conocida bajo el seudónimo de George Sand. Ella le brindó ternuras e inspiración, y fue a su lado como alcanzó a producir tantas y tan bellas composiciones. Su obra es múltiple y variada, comprendiendo: baladas, conciertos, estudios, fantasías, impromptus, mazurcas, música para piano, nocturnos, polonesas (sus himnos patrióticos), preludios, scherzos, sonatas, ballets, canciones, trios, valses. Chopin ha sido uno de los más singulares improvisadores; su vals conocido como *El minuto*, no es sino una admirable improvisación, a la que originalmente llamó él *Le petit chien*.

por haberla dedicado a un perrillo de Lucia Dupin, el dia que conoció la celebrada escritora.

ROBERTO ALEJANDRO SCHUMANN. (1810-1856). Nacido en Sajonia, Viena, de una casi permanente depresión nerviosa, heredada de su padre, sus creaciones musicales tienen un sello especial de suave abandono, de poética tranquilidad, de ingenuidad de niño. Su obra comprende: un adagio y allegro para corno; un álbum de la juventud; fantasías, para piano y cello, y para piano y violín; su célebre Carnaval; conciertos para cello y orquesta, para cuatro cornos, para piano y orquesta; *Cuentos de hadas*, para clarinete, violín y piano; fantasías diversas; *Humoreske*; *Escenas de niños*; oberturas; música para piano; cuartetos; quintetos; romanças; sonatas; sinfonías; tocatas; tres *Escenas campesinas*. Sus lieder tienen grande emotividad.

FRANZ LISZT. (1811-1886). Nació en Hungría. Tuvo una precoz inaudita. A los nueve años de edad, y después de haber dado un concierto a piano con notorio éxito, los magnates húngaros le otorgaron una beca por seis años, a fin de que hiciera estudios formales de música. Fue un alumno muy aprovechado, de Czerny, de Salieri en Viena, y de Fernando Paer y Anton Reicha en París. Llegó a ser un prodigioso compositor, al grado que la mayoría de sus obras contienen verdaderas sugerencias técnicas. Su producción comprende: *Los años de peregrinar*; el poema sinfónico *La batalla de los hunos*; *La bendición de Dios en la soledad*, poema para piano; *Lo que comprende en la montaña*, poema para piano y orquesta; tres conciertos para piano; *Las consolaciones*; seis piezas para piano; sinfonías: *Dante*, *Fausto*, *Hamlet y Hungria*; *Fantasia húngara*; rapsodias húngaras poema sinfónico *Mazepa*; vals *Mefisto*; misa coral; poema *Orfeo*; piezas para piano; los préludios sinfónicos; rapsodia española para piano; *Tardes de Viena*, para piano; sonatas y variaciones. Lo último que compuso, investido del carácter sacerdotal mediante las órdenes menores que le fueron conferidas, son los oratorios *Legenda de santa Isabel* y *Cristus*. Dejó más de mil doscientas composiciones.

FEDERICO FLOTOW. (1812-1883). Nacido en Alemania. Compuso únicamente óperas, todas de carácter cómico, bajo la influencia de piezas del mismo género pertenecientes al teatro francés de la época. Entre los años de 1844 y 1859, produjo las óperas: *Alejandro Stradella*, *Martha*, *Indra* y *La viuda Grapin*.

GIUSEPPE VERDI. (1813-1901). Nació en Italia. Se le considera el mejor compositor operístico de aquel país. Sus primeras producciones fueron esencialmente melódicas, al estilo de las de Bellini. Las últimas, escritas ya en la ancianidad, tienen fuertes destellos sinfónicos y se asemejan un tanto a las de Wagner.

A los once años, casi un mozalbete, Verdi era organista en la iglesia de su pueblo. Hizo sus estudios musicales en Milán. Entre 1851 y 1853, escribió las tres óperas que le dieron fama internacional: *Rigoletto*, *El trovador* y *La Traviata*; la primera, estrenada en Venecia, la segunda en Roma, y la tercera en Venecia misma.

Posteriormente fueron apareciendo: *Las vísperas sicilianas*, estrenada en París en 1855; *Simón Bocanegra*, en Venecia, en 1856, *Baile de máscaras*, en Nápoles, en 1858; *La fuerza del destino*, en San Petersburgo, en 1862; *Don Carlos*, en París, en 1867; no se precisan las fechas en que compuso: *Battaglia di Legnano*, *Ernani*, *Giorni di Regno*, *Himno de las Naciones*, *Los Lombardos*, *Luisa Miller*, *Macbeth*, *Nabucodonosor*, y varias composiciones religiosas.

En 1870, el virrey de Egipto pidió a Verdi que escribiera una ópera, *Aida*, la cual fue representada en Egipto mismo, con ocasión de la apertura del canal de Suez; por esta obra recibió cien mil francos de honorarios.

Sus últimas óperas fueron *Otelo* y *Falstaff*, ambas muy distintas de sus anteriores. Hay tres obras religiosas de mucho mérito: *la misa de Requiem*, el *Tedeum* y el *Stabat mater*.

RICARDO WAGNER. (1813-1883). Nació en Alemania. Fue el verdadero creador de la ópera característica de aquel país. Wagner conjuga en sus obras el teatro, la poesía y la música, en medio de una auténtica euforia de armonías conmovedoras. Sus temas son asuntos de la mitología germana; su música se describe, con pinceladas energicas, el mundo interior de los personajes, sus sentimientos y sus propósitos. Sus primeras inclinaciones fueron literarias; leyó con interés a Hornero y Shakespeare, y escribió algunas tragedias. Estuvo en el Instituto Nicolai de Leipzig en 1828, y fue expulsado por holgazán y desordenado. Su afición a la música (le nació el mismo año) al escuchar el *Egmont* de Beethoven. Su excelsa producción se inicia en 1832; su primera obra fue *Las bodas*. Siguieron *Las hadas*, en 1833; *Prohibición del amor*, en 1836; *Rienzi* en 1840; *El holandés errante*, en 1841; *Tanhauser*, en 1845; *Lohengrin*, en 1848; en 1854 inició la composición de *El anillo de los nibelungos*, obra que constituye una tetralogía y la forman: *El oro del Rin*, *La Walkyria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*. En 1859 escribió *Tristán e Iseo*; en 1867, *Los maestros cantores de Nuremberg*; en 1870. *El idilio de Sigfrido*; y en 1882. *Parsifal*.

Wagner fracasó en su matrimonio desde el primer día. Refugiado en un amor platónico, que fue ilusión, incentivo e inspiración para toda su fecunda y grandiosa, escribió alguna vez: "Ya que nunca he podido en esta vida gozar de la felicidad de amar, quiero erigir un monumento al bello de los sueños."

5. Movimiento nacionalista

a) El NACIONALISMO EN RUSIA

Uno de los países en donde el movimiento nacionalista musical se más vigorosamente, fue Rusia. Todavía en el primer tercio del siglo XIX, de arte de la música no recibía más impulso que el derivado del favor oficial que se otorgaba a las compañías de ópera, italianas o francesas, para deleite de la corte y como una vanidad de la familia imperial.

MICHAEL IVANOV GLINKA. (1804-1857). Fue el primero que se impuso la tarea de producir una obra nacional rusa: la ópera *La vida por los zares*, cida también bajo el título de *Ivan Sussarin*, estrenada en 1836. Seis años tarde, compuso *Ruslán y Ludmilla*. Del mismo autor son conocidos: un teatro, una sinfonía sobre dos temas rusos, y su poema *Una noche de verano en Madrid*. Glinka hizo, indudablemente, música para el pueblo. En toda su obra se impuso su propio lema: "Procurar el mismo placer y el mismo recuerdo al versado que al profano."

ALEXANDER DARGOMIJSKY. (1813-1869). Compuso la ópera *La Russalka* (La ondina), sobre el drama de Puszhin. En 1860 comenzó a escribir *El vidado de piedra*, obra que dejó incompleta al morir y que fue terminada por César Cui, para estrenarla en Petersburgo en 1872.

ANTON GREGOR RUBINSTEIN. (1829-1894). Fue pianista y gran compositor. Sus obras principales fueron: *El Demonio*, *Nerón*, *Los macabos* y *Moisés*. Produjo también algunos conciertos para piano.

Bajo la denominación de *el grupo de los cinco*, son conocidos en el mundo musical los que formaron aquella pléyade inmortal, cuya obra, no para Rusia, sino también para muchos países, fue, y sigue siendo, inspiración y guía, por su alto sentido patriótico, su vigorosa expresión y su esencia popular. Borodin, Cui, Balakireff, Mussorgsky y Rimsky-Korsakoff, nombres grabados con fuego en las mejores páginas del arte ruso.

ALEJANDRO BORODIN. (1833-1887). Su mayor producción fue orquestal y de música de cámara. Son de grande mérito: su poema *En las estepas del Asia Central*; la ópera *El príncipe Igor*, cuyas danzas polovtsianas son una joya coreográfica; sus cuartetos; sus sinfonías; su nocturno para cuerdas.

CESAR CUI. (1835-1918). Sus primeras óperas las compuso con fondo literario francés: *Angel*, *El sarraceno*, *El filibuster* y *Mademoiselle Fifi*; pero, posteriormente y con un fuerte anhelo nacionalista, produjo *El prisionero del Cáucaso* y *El hijo del mandarín*. Entre su música instrumental se cuentan: dos scherzos, cuatro suites, un cuarteto para cuerda, doscientas canciones y varios tríos para piano, violín y cello.

EMILIO BALAKIREV. (1837-1910). Compuso, especialmente, música orquestal y de cámara. Fue alma y guión del grupo de los cinco, empeñados en hacer triunfar su fe nacionalista. Son notables: sus poemas *Tamara* y *En Bohemia*; la obertura *Rusia*, escrita para conmemorar el milenario de aquel país; sus conciertos para piano; y la bella fantasía *Islamey*.

MODESTO MUSSORGSKY. (1839-1881). Fue el más revolucionario entre los cinco. Ante todo, un rusista original. Nunca salió de los confines de su país. Igual que Gogol, Dostoevsky y Tolstoi, sentíase fuertemente atraído hacia la masa, hacia los humildes, hacia los oprimidos. Rusia, el pueblo, eran para él un sonoro horizonte de almas y de tierra, vasto, ilimitado. Sus composiciones más notables son: la ópera *Boris Godunov*; la ópera *Kówantchina*; sus canciones *Cuarto de los niños*; el poema *Cuadros de una exposición*; el poema *Una noche en el monte pelado*; la ópera *El matrimonio*; la ópera *El semillero*; dejó incompletas *Salambó* y *Edipo*.

NICOLÁS RIMSKY-KORSAKOF. (1844-1908). A este compositor le cabe el honor de haber escrito la primera sinfonía rusa, en 1865. Ya a los nueve años de edad hacia pequeñas composiciones; sin embargo, fue hasta la edad adulta cuando sus inclinaciones artísticas se definieron y lo convirtieron en un músico de renombre. No obstante sus numerosas adaptaciones de cantares rusos y de melodías populares, y pese a su temperamento eslavo, se le ha llegado a considerar un *occidentalista*, porque muchas de sus composiciones tienen el sabor de las de Berlioz. La mayor parte de su obra es del siglo XIX, aunque también hizo composiciones muy importantes en los primeros años del siglo actual. Su primera ópera fue *Iván el terrible*, y de la misma época son las fantasías sinfónicas *Sadko* y *Antar*. Posteriores: *La noche de mayo*, *La mu-*

chacha de nieve, *El zar Saltan*, *La invisible ciudad de Kitje*, *Scherezade*, *prícho español*, *Suite de Navidad*, *Pascua rusa*, sus conciertos, sus sinfonías, quintetos, oberturas, y el poema *El gallo de oro*.

PEDRO TCHAIKOVSKY. (1840-1893). Ha sido el más fecundo de lospositores rusos. Su obra es cosmopolita, porque abarca diversos estilos mas. Sin embargo, también producciones esencialmente nacionales, como *nino Onegin* y la *Obertura 1812*. Sus mejores composiciones son: los *Cascanueces* y *El lago de los cisnes*; el *Album de juventud*; *El capricho* no; los conciertos para piano y orquesta y para violin y piano; los poemas sinfónicos *Francesca da Rimini*, *Hamlet*, *Manfredo*, *Las estaciones*, *Romeo y Julieta*, y *La tempestad*; las suites de ballet *Princesa Aurora*, *La bella miente*; la marcha eslava, la música para piano, los cuartetos, las serenatas, las sinfonías, las variaciones, y los valses.

Otros compositores rusos. Son dignos de mencionarse los compositores cuya obra se produjo a fines del siglo que se menciona:

ANTON ARENSKY. Compuso *Un sueño sobre el Volga*, *Rafael y Naljamanti*; la música para la obra de Puchkin *La fuerte de Bachtchissarai*, ballet *Noches en Egipto*, dos sinfonías; conciertos para piano, varias nias y piezas, un tratado de armonía, y un manual de formas musicales.

ALEJANDRO GRECHANINOV. Compuso las óperas *Zar Fedor*, *Dobri Nikitisch* y *Sor Beatriz*.

SERGIO TANEIEV. Compuso la ópera *Orestes*, varias suites, algunas nias, y trios para violin, cello y piano.

b) EL NACIONALISMO EN FRANCIA

Las figuras más destacadas del movimiento nacionalista musical fueron:

JACQUES OFFENBACH. (1818-1880). Fue magnífico intérprete de bullicios de París, en su tiempo. Sus obras se caracterizan por el brillo trivialidad. Compuso varias operetas: *La bella Elena*, *La gran duquesa roldstein*, *Orfeo en los infiernos*, *Cuentos de Hoffmann*; los ballets: *Pájaro Alegría parisense*, *Elena de Troya* y *La vida de Paris*.

CARLOS FRANCISCO GOUNOD. (1818-1893). Compuso las óperas *La reina de Saba*, *Mirella*, *Romeo y Julieta*, *La misa solemne*, y dos sinfonías.

The image shows a musical score for 'La reina de Saba' by Carlos Francisco Gounod. The score consists of six staves of music, each with a different key signature (F major, B major, G major, E major, A major, and D major). The lyrics are written in Spanish and are as follows:

Can-te-mos hoy a la
gloria de los bra-vos a-gui-lu - chos en púrfi - da lid ca - i - dos
en pér - fi - da lid ti - ta - nes i - dos en pér - fi - da lid ti - ta - nes

El zar Saltan, *La invisible ciudad de Kitje, Scherezade, Casanova, Pascua rusa, sus conciertos, sus sinfonías, el ojo de oro.*

CARLOS FRANCISCO GOUNOD. (1818-1893). Compuso las óperas: *Fausto, La reina de Saba, Mirella, Romeo y Julieta, La misa solemne de santa Cecilia*; y dos sinfonías.

CARLOS LUIS AMBROSIO THOMAS. (1811-1896). Compuso una ópera cómica, *Mignon*, y una seria, *Hamlet*. En sus obras se encuentran trozos virtuosísticos, gracia sentimental y conmovida, melodías sencillas y elegantes.

ERNESTO REYER. (1823-1909). Aventajado discípulo de Wagner y Berlioz, compuso las óperas: *La estatua* y *Salambó*.

VÍCTOR ANTONIO EDUARDO LALO. (1823-1892). Compuso: la ópera *El rey de Ys*; el ballet *Namouna*; *La sinfonía española* para violín y orquesta; el concierto para cello y orquesta; el concierto para piano y orquesta; el concierto para violín, la *Fantasia noruega* y la *Rapsodia noruega*.

CARLOS LECOCQ. (1832-1918). Compuso las operetas: *La hija de madame Angot, El doctor milagro, La flor de té*; y el ballet *Señorita Angot*.

CARLOS CAMILO SAINT-SAENS. (1835-1921). Compositor que abarcó todos los géneros, músico polifacético y eminente crítico del mismo arte. Su obra más notable: la ópera *Sansón y Dalila*; los poemas *La rueca de Onfalia* y *La danza macabra*; la suite humorística *El carnaval de los animales*; la fantasía *Phaéton*; la obra sinfónica *La juventud de Hércules*; el oratorio *El diluvio*; el oratorio *Navidad*; el concierto para cello y orquesta; cinco conciertos para piano y orquesta; tres conciertos para violín y orquesta; fantasía para arpa y violín; piezas para piano; septetos para cuerdas, piano y trompeta; sonatas; suites; sinfonías; variaciones.

CLEMENTE FILIBERTO LEON DELIBES. (1836-1891). Autor de las óperas *Lakmé* y *El rey lo ha dicho*; de los ballets *Silvia, Coppelia, La fuente* y *El rey se divierte*.

ALEJANDRO CESAR LEOPOLDO BIZET. (Conocido únicamente como Jorge). (1838-1875). Reformador de los estilos operísticos, en su patria y fuera de la misma. Procedente de una familia de músicos; su padre era profesor de canto, su madre una pianista de mucho talento; y sus tíos eran artistas de mucho temperamento. Compuso tres óperas: *Carmen, La arlesiana* y *Los pescadores de perlas*; varias suites; *Juegos de niños*; la obertura *Patria*, y una sinfonía en Do.

EMMANUEL CHABRIER. (1841-1894). En su juventud se dedicó al estudio del derecho; y fue hasta la edad de cuarenta años cuando se dedicó, grande ahínco, al cultivo de la música, haciendo en poco tiempo progresos singulares. Compuso varias óperas; pero las más conocidas son: *Giwendoline Rey contra su voluntad*. Dos obras cómicas de dicho autor son: *La balada de pavos gordos* y *La pastoral de los cerdos rosados*. Otras de sus composiciones son: *Buorée fantasque*, *Educación incompleta*, *Marcha alegre*, piezas piano, piezas pintorescas, danza polaca, y la rapsodia orquestal *España*.

JULIO EMILIO FEDERICO MASSENET. (1842-1912). Sus estudios musicales, hechos en París, fueron tan brillantes, que en 1853 obtuvo el gran premio de Roma. A partir de 1872 se iniciaron sus labores como compositor, con ópera bufa *Don César de Bazán* y el oratorio *Maria Magdalena*. Sus óperas renombradas son: *Herodíadas*, *Manon*, *Werther* y *Thais*. Sus ballets *El Cid*, *España*. Son deliciosas sus composiciones: obertura de *Fedro*, *Escenas pintorescas* y *Escenas alsacianas*.

FELIX MARÍA MASSÉ. (1822-1884). Compuso las óperas: *Paulo y Virginia*, *Galatea* y *Las bodas de Jannette*.

c) EL NACIONALISMO EN ESPAÑA

Por mediados del siglo xix, y aunque primordialmente con marcadas influencias italianas y francesas, aparecen en España los precursores movimiento nacionalista musical. Fue hasta el último tercio del mismo siglo, y merced al empeño tesonero de Felipe Pedrell, cuando se emprenden tareas males y se logra cimentar una auténtica escuela española, y un depurado musical español.

Merecen ser mencionados como precursores, los siguientes:

FRANCISCO BARBIERI. Compuso las siguientes obras: *Los diamantes corona*, *Jugar con fuego*, *Barberillo de Lavapiés*, *Un tesoro escondido*, *mi mujer y el negro*, *Pan y toros*, *Gloria y peluca*.

IGNACIO OVEJERO. Autor de la ópera *Hernán Cortés*, estrenada en Madrid el año 1848.

RAFAEL HERNANDO. Autor de la zarzuela costumbrista *Colegialas dadas*, estrenada en Madrid en 1849.

MARIANO SORIANO FUERTES. Autor de la zarzuela muy popular denominada *El tío Caniyitas*, estrenada en 1850.

JOSÉ MELCHOR GOMIS. Autor de la ópera cómica *El diablo en Sevilla*, que fue presentada por vez primera en París, con grande aplauso, en 1818.

MIGUEL HILARIÓN ESLAVA Y ELIZONDO. (1807-1878). Sin duda alguna, el músico más eminente de España en el siglo que se cita fue don Hilarión Eslava, autor del muy conocido *Método de solfeo, en cuatro partes, con acompañamiento*. Autor también de mucha música religiosa, tarea a la que consagró sus mejores días, por ser sacerdote y maestro de capilla. Debemos consagrarse, con fervorosa y conmovida admiración, un debido recuerdo de gratitud por sus sabias enseñanzas.

MARTÍN PABLO DE SARASATE. Muy famoso violinista y compositor. (1844-1908). Autor de: *Capricho vasco*, *Navarra*, *Danza española*, música para los virtuosos del violin, *Aires gitanos*, *Zapateado*, *Jota aragonesa*, fantasía sobre temas de *Carmen*.

JOAQUÍN GAZTAMBIDE. Autor de las obras: *El estreno de un artista*, *El valle de Andorra*, *Los Magyares*, *El juramento* y *En las astas del toro*.

TOMÁS FERNANDEZ GRAJAL. Autor de la zarzuela de género grande *El príncipe de Viana*.

TOMÁS BRETÓN. Este y los que se mencionan a continuación produjeron hermosas óperas, operetas y zarzuelas a fines del siglo. Todas sus obras tienen ese sabor especial del teatro español contemporáneo: jacarandoso, tradicionalista y sentimental. Las mejores obras de Bretón fueron: *Los amantes de Teruel*, *Garin*, *Raquel*, *La Dolores*. Fue coautor, con Ruperto Chapi, de *La verbena de la paloma* y *La revoltosa*.

RUPERTO CHAPI. Compuso las óperas: *La hija de Jefté* y *Roger de Flor*. Y de las zarzuelas: *Música clásica*, *La tempestad*, *El milagro de la virgen*, *La bruja* y *El rey que rabió*. Ya se hizo mención de su colaboración con Bretón, en *La verbena* y *La revoltosa*.

VALENTÍN ZUBIARRE. Autor de *Don Fernando el emplazado* y *Ledia*.

PEDRO MIGUEL MARQUES. Autor de la gustada obra *El anillo de hierro*.

EMILIO SERRANO. Compuso las óperas *Mitrídates* y *Gonzalo de Córdoba*, y las zarzuelas *Doña Juana la loca* e *Irene de Otranto*.

MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO. Compuso: *La Marseillesa*, *Los del capitán Grant*, *El salto del pasiego*, *El dúo de la Africana* y *La viejecita*.

FEDERICO CHUECA. Autor de las zarzuelas: *La gran vía*, *La canción de Lola*, *Aguas, azucarillos y aguardiente* y *El año pasado por agua*.

EMILIO ARRIETA. Compuso dos óperas: *Isabel la Católica* y *Marina*; zarzuelas: *El dominó azul*, *Ildegrida* y *La llamada de tropa*.

d) EL NACIONALISMO EN OTROS PAÍSES

Fueron figuras sobresalientes en el movimiento nacionalista musical algunos países, los siguientes compositores:

EDWARD-HAGERUP GRIEG. (1843-1907). Nacido en Noruega. Fue el motor más entusiasta del culto al folklore de su país, teniendo por colaborador inmediato y valioso a otro joven compositor, de nombre Richard Nordraak. Grieg está considerado como el mejor músico noruego y quien más intimamente siente y traduce las palpitaciones del alma escandinava. Su comprende: la música incidental de *Peer Gynt*, la leyenda poética de baladas; conciertos para piano; *Haugtussa*; la *Holberg suite*; piezas líricas piano; la suite lírica; danzas noruegas; obertura *El otoño*; tres sonatas para piano; una sonata para violoncello; un cuarteto para cuerdas; canciones; sinfónicas; dos melodías elegiacas.

FRANCISCO ERKEL. (1810-1893). Está considerado como el fundador la ópera húngara. Defensor de una música genuinamente nacional. Compuso en 1844 *Ladislao Hunyady*. Su obra con expresiones esencialmente magiares fue *Bank Ban*, estrenada en 1861.

CARLOS GOLDMARK. (1830-1915). También húngaro. Fue un gran violinista y compositor. Sus primeras producciones fueron: las oberturas *Sakuntala*, *Pentesilea*, *Safó* y *Obertura de la primavera*. Posteriormente, el poema sinfónico *Bodas campesinas*; las óperas *Merlin*, *Heimchen am Herd* y *Kriegsgefangen*.

JENO HUBAY. De Hungría, igualmente, compuso a fines del siglo XIX óperas: *El violero de Cremona* y *El azote del pueblo*.

EDUCACIÓN MUSICAL

ENRIQUE WIENIAWSKY. (1835-1880). Polaco, violinista y compositor. Sus mejores obras son: dos conciertos para violín y orquesta; tres estudios y caprichos para violín y piano; leyenda para violín y orquesta; y varias piezas para piano y violín.

JUAN BARNETT. (1802-1890). Nacido en Inglaterra. Compositor musical, cuya más célebre ópera es *Mountain Sylph*.

ARTURO S. SULLIVAN. (1842-1900). Igualmente de origen inglés. Se asocia con el libretista Gilbert y compuso las siguientes gustadas operetas: *Gondoliers*, *Iolanthe*, *Mikado*, *Patience*, *Pinafore*, *Pirates of Penzance*, *Princess Ida*, *Ruddigore*, *Sorcerer*, *Yeomen of the guard*.

FEDERICO SMETANA. (1824-1884). Padre de la música checa moderna. Compuso la ópera *La novia vendida*; una serie de poemas sinfónicos que, bajo título de *Mi patria*, comprende seis obras: *Vysehrad*, *El Moldava*, *Sarka*, *De los bosques y de la campiña de Bohemia*, *Tabor* y *Blamik*. También produjo: polkas y danzas checas; escenas nupciales; un cuarteto para cuerdas, con el título *De mi vida*; y un trio en Sol menor.

GUSTAVO MAHLER. (1860-1911). Nacido en Bohemia. Sus composiciones más notables las produjo a fines del siglo XIX. De sus seis sinfonías, cuatro corresponden al siglo pasado y dos al presente. En 1883 compuso la serie *Canciones de un camarada errante*; en los últimos años de su vida, terminó las sinfonías quinta y sexta; sus *Canciones a los niños muertos* y *La canción de la tierra*.

HUGO WOLF. (1860-1903). Aunque nacido en Estiria, Austria, su formación musical se operó en Alemania, en donde permaneció casi la totalidad de su vida. En sus composiciones, lieder o canciones populares alemanas, se le considera como uno de los más eminentes continuadores de Schubert Schumann. Compuso la ópera *El corregidor*. También produjo: melodías sobre textos de Eichendorff, como *El amigo*, *El músico*, *El soldado*, *Amor callado* *Espera*; canciones sobre textos de Goethe; canciones italianas; canciones españolas.

ARRIGO BOITO. Nacido en Italia (1842-1918). Su producción musical se limita al periodo comprendido entre los años 1868 y 1875, durante el cual compuso sus óperas *Mejistófeles* y *Nerón*. A partir de entonces ya no hizo

música, pero se dedicó a escribir, bajo el anagrama Tovia Gorrio; es el de los libretos de *La Gioconda*, de Ponchielli, y de *Otelo* y *Falstaff*, de

AMILCAR PONCHIELLI. (1834-1886). Italiano de origen. Es autor rias óperas: *Los esposos prometidos*, *Estrélia del monte*, *Clarina*, *Gioconda Marion Delorme*. También compuso el muy solemne *Himno a Garibaldi*.

FRANZ VON SUPPE. (1819-1895). Nacido en Austria. Autor de afamadas oberturas: *Poeta y aldeano*, *Pique-Dame*, *Hermosa Galatea*, *Ilteria ligera*, *Isabella*, *Boccaccio*, *Mañana, tarde y noche en Viena*, *Fatinitza*, *Alegres bandidos*.

LA FAMILIA STRAUSS. Los grandes músicos austriacos de apellido Strauss contribuyeron, en grado sumo, al desarrollo del arte nacional de su país, tres ramas:

- 1^a La de Johann Strauss.
- 2^a La de Oscar Strauss.
- 3^a La de Ricardo Strauss.

JOHANN STRAUSS, Sr. (1804-1849). Inició la dinastía que lleva su apellido. Compuso valses, polkas, galopas y marchas.

JOHANN STRAUSS. Hijo del anterior. (1825-1899). Es el autor del *Hermoso Danubio azul* y del ballet *Baile de graduación*. Compuso las *El murciélagos*, *Barón gitano*, *Una noche en Venecia*, *Las mil y una noches*, *Sangre vienesa*; su producción de valses es numerosa.

JOSEF STRAUSS. (1827-1870). Hijo de Johann Strauss Senior, y hermano de Johann Strauss, citado ya. Sus composiciones fueron, de manera especial: polkas, mazurcas, galopas y cuadriillas.

EDUARDO STRAUSS. Hermano de los compositores Johann y Josef. Hay datos precisos sobre su vida y su obra. Pero en una serie de doce canciones de obras musicales Strauss, publicada por la casa Peters, en Hamburgo, figuran varias composiciones de Eduardo, asociadas a las de Josef y Johann Jr. Eduardo produjo, también, mazurcas y galopas.

De los compositores Oscar Strauss y Ricardo del mismo apellido, remos en el capítulo correspondiente al siglo actual.

Nota: Deseamos aclarar que en el segundo tomo de esta obra se incluirán suficientes sobre la historia de la música en México.

PARA EL TERCER AÑO

1. *El siglo xx y los músicos modernos y actuales*

Desde el último tercio del siglo pasado y hasta el presente, han venido operándose transformaciones muy notables en el campo de la música. A dicho periodo se le conoce por el *modernismo*, y a sus figuras más destacadas, como los músicos modernos, abarcando un espacio aproximado de cincuenta años. Los músicos actuales se catalogan a partir de 1930.

Antes de continuar en nuestra exposición, conviene que nuestro alumnado sepa, que, a partir del siglo xix, al llegar el arte musical como si dijéramos a la mayoría de edad, tomó caracteres precisos, definidos, y alcanzó la altura de perfección que conserva hasta nuestros días. También debemos saber que, mundialmente, a este delicioso arte se le estudia, se le analiza en sus dos grandes ramas: la música culta la una, y la música popular la otra. La primera rama comprende todas las obras selectas, las producidas por verdaderos genios, las que se ajustan en todas sus proporciones a una técnica. La segunda rama, la popular, es la que se produce local, regional o nacional en cada país, como manifestación espontánea del pueblo.

En el segundo tomo, sección de Teoría, al tratar de *La obra musical y sus elementos*, nos referiremos con cierta amplitud a las formas principales de la música selecta. Por ahora, haremos algunas consideraciones referentes a la música popular.

En 1846, en la Gran Bretaña, por vez primera se introdujo en el idioma la palabra *folklore*. Su significación más sencilla es: cultura popular, música en general, narraciones, leyendas, costumbres, supersticiones y mitos. Las canciones del pueblo son: cómicas, sentimentales, trágicas, irónicas, místicas y heroicas; sus temas son: el amor, las tradiciones, la vida doméstica, la naturaleza, la guerra. Los bailes, en su mayoría, son reflejos del carácter, el temperamento, el nivel de cultura y las características raciales de la comunidad humana de donde proceden. Y la música toda, producto del pueblo, encierra

su dolor y su alegría, su grito rebelde o de angustia, sus ternuras, su bición, su fe y su desesperanza, sus grandes amores y sus odios concentrados. Existen cinco teorías, todas ellas válidas, del folklore:

- Primera. Es de origen alemán, y afirma que las creaciones folklóricas son símbolos de los fenómenos naturales y de las cualidades humanas.
- Segunda. Es la de Freud. Sostiene que el folklore es la expresión de deseos reprimidos del hombre primitivo.
- Tercera. Sostiene que es una historia velada, una forma local y brionaria de narración histórica. Toda la vida sentimental y los valores culturales del pueblo se revelan en su folklore: tinciones de clases, hábitos domésticos, moral de la familia, concepto de la patria, lenguaje, creencias, costumbres.
- Cuarta. Esta califica al folklore como una forma de evasión: el artista popular logra con su música que el pueblo huya de la áspera realidad cotidiana y se sumerja en un mundo de hazañas heroicas donde se cumplen todos sus sueños y aspiraciones.
- Quinta. Afirma que el patrimonio folklórico de todos los pueblos producto de su fantasía creadora, de su intuición poética, constituye un insaciable intento de develar el enigma del universo con la ayuda del simbolismo.

2. Principales hechos del período moderno

Podemos señalar cuatro principales hechos o fenómenos que han tenido lugar durante este período:

- 1º La formación de tendencias, con sentido revolucionario las unas y conservador las otras.
- 2º La creación, desarrollo y fortalecimiento de la música popular en varios países.
- 3º La transformación de la música religiosa, en virtud del *motu* del papa Pio X, expedido en 1903, y mediante el cual, en definitiva queda abolida la música y canto figurados en las ceremonias litúrgicas y se implanta el canto gregoriano.
- 4º La mecanización de la música, por la aparición del fonógrafo, radio, el cinematógrafo y la televisión.

Las tendencias son producto del *sentido estético personal* de algunos músicos, todos ellos eminentes, que concibieron, cada quien por su lado, la idea de producir, estructurar y expresar su propia música, como si dijéramos a su modo. Cada uno hizo escuela, tuvo imitadores, fue discutido, pero logró implantar su tendencia. Algunos sobreviven, pero han rectificado caminos, y en la actualidad, o han vuelto a las formas tradicionalistas, o se han refugiado en cualquiera de las nuevas corrientes.

Hubo tres géneros de tendencias:

1º La de relacionar la música con el panorama de la naturaleza; con las expresiones de la vida humana; con otras ramas del arte, la poesía, la pintura, etc. Las ramas de esta tendencia son:

- I. El impresionismo.
- II. El expresionismo.
- III. La música concreta.

2º La tendencia de aprovechar los progresos logrados por la técnica, la acústica, la teoría en general. Sus ramas fueron:

- I. El politonalismo.
- II. El dodecasonismo moderado.
- III. El dodecasonismo puro, la música serial y el atonalismo.
- IV. El modalismo.
- V. El microtonalismo.

3º Tendencia procedente de un nacionalismo romántico, y del deseo de incorporar al auténtico folklore los instrumentos de pueblos y culturas arcaicas. Ramas principales:

- I. El posnacionalismo.
- II. El exotismo.
- III. La ubicuidad sonora.

Fue el impresionismo el primer movimiento renovador contemporáneo, que se mantuvo en un plano de manifiesta popularidad hasta la primera mitad del

siglo actual. El término impresionismo procede del campo de la pintura, raíz de que Claude Monet, en 1867, produjo su cuadro *Sol naciente*. Aquel estilo de pintura pretendía desviar la atención hacia nuevos valores de luz y atmósfera, dejando en segundo término el tema del lienzo. Como consecuencia, también los poetas crearon nuevas sugerencias sensuales, y de ello dan testimonio los versos de Verlaine: "los sonidos y los perfumes giran, giran en el aire..."

En pleno auge esta estética, aparece Claude Achille Debussy, quien nació en París el 12 de agosto de 1862, comienza a destacarse a los 20 años de edad, y se manifiesta plenamente poseído de sus principios innovadores en 1887. Stéphane Mallarmé, uno de los iniciadores del simbolismo poético, fue grande amigo de Debussy, y sin duda quien más influencia ejerció sobre él. Por aquella época, pintores, músicos y poetas hermanaban sus tendencias: impresionistas, simbolistas, realistas; todos se sumaban y confundían en estrecho concurso de entusiasmos, de curiosidad y de pasión intelectual. Poesía, música, pintura y escultura, reformaban y deformaban la materia a su capricho, buscando nuevos sentimientos a las palabras, a los sonidos y a los colores.

La evolución musical iniciada por Debussy respondía plenamente a la interrogación que ya desde la antigüedad habían planteado los filósofos: ¿Debe la música ser un simple juego de sonidos hermosos, o ser, además, expresión de los sentimientos y emociones del hombre? El descubrió en Wagner y en los compositores rusos del romanticismo, que el sonido y los acordes pueden tener una belleza intrínseca. Por eso en sus composiciones *desdoblaba* los acordes en forma de arpegios; y así los convierte en color, en timbre característico, en sonoridad poética.

También debe buscarse paralelismo entre el desarrollo de la música de Debussy y el proceso de una filosofía contemporánea: la de Bergson. Este, con criterio idealista, funda su metafísica en los factores *inefables* de cosas. Y Debussy, escudriñando lo más inefable del sentimiento, hace de música una proyección sentimental.

Su producción que le diera fama se inició en 1894, con *La siesta de fauno*. Le siguieron las obras: *Nocturnos*; *Nubes y fiestas*; *Sirenas*; *Canciones de Bilitis*; la ópera *Pelléas et Melisande*, sobre la obra del mismo nombre de Maurice Maeterlinck; *El mar*; *Iberia*; *El martirio de san Sebastián*, sobre tragedia de Gabriel D'Annunzio; *Noel*; *Los preludios*. Sus últimas produc-

nes fueron tres sonatas, en las cuales ya se advierte su retorno hacia las formas clásicas tradicionales. Murió en 1918.

a) EXPRESIONISMO

El expresionismo puede definirse como una tendencia a que la música sirva de expresión del mundo interior del compositor, o de los personajes de la ópera. Este movimiento se fundamentó en las corrientes pictóricas vienesas y alemanas. Los impresionistas franceses buscaban la exaltación poética del objeto exterior, en tanto que los expresionistas austroalemanes daban toda la importancia a la manifestación del mundo interior del artista. Esta reacción expresionista surge, precisamente, en paralelo con el psicoanálisis, en los momentos en que se iniciaba la preocupación médica por los secretos del alma humana. Y así como en la pintura nacen las tendencias *cubista*, *surrealista* y *abstracta*, en las que el artista pierde interés por las formas corrientes de los objetos; también en la música, en la segunda década de este siglo, bajo la necesidad de crear obras intelectuales, se establece la libertad de que el compositor exprese sus estados de ánimo en la forma que mejor le convenga.

Muchos de los grandes músicos actuales cultivan esta tendencia, principalmente en la música de cámara. En sus composiciones hay sonidos puros, consecuencia de la elevada concepción intelectual que en las mismas se expresa. Su música no se dirige a los sentidos, sino que emociona por su estructura interna lógica.

b) MÚSICA CONCRETA

Esta tercera dirección, nueva e insospechada, se basa en una teoría intelectual más que técnica. Después de la segunda guerra mundial, apareció en Francia el existencialismo y, juntamente con éste, la tendencia musical, con visos de revolución de vanguardia, a la que se ha denominado música concreta. Afirman sus creadores, Pierre Schaeffer y Luis Henry, que toda la música existente es un arte abstracto, o sea la exteriorización de las ideas abstractas del compositor, vertidas al pentagrama. La música concreta parte de la realidad exterior, de los millares de sonidos diferentes que produce la naturaleza. Las voces de los pájaros, los ruidos de las máquinas, los silbidos del viento: todo puede ser grabado en cintas magnéticas empleando aparatos ciertamente complicados. En esta forma se mezclan los más raros, sonoros, bellos e impresionantes efectos. Esta música no podrá llegar a figu-

rar en partituras, pero podremos apreciarla, muy en breve, grabada en netófonos y discos.

c) IMPRESIONISTAS FRANCESES

GABRIEL PIERNE. (1863-1937). Sus obras más notables fueron: el toro *Cruzada de los niños*; la ópera *Ramuntcho*, según la novela de Pierré Loti; el ballet *Cydalise y el fauno*; y el ballet *Giration*, estrenado tres años antes de su muerte.

PAUL DUKAS. (1865-1937). Obras importantes: *El aprendiz de brujo*; *Sonata en Mi bemol*; variaciones sobre un tema de Rameau; la ópera *Ariadna y Barba Azul*, según la obra de Maurice Maeterlink; el ballet *La Péri*.

ALBERTO ROUSSEL. (1869-1937). Sus obras: *Poema del bosque*; quinteto para instrumentos de viento; primera sonata para violín; *Evocaciones*; ballet *El festín de la araña*; la ópera *Padmávati*; suite en Fa mayor; segunda, tercera y cuarta sinfonias (esta considerada como primera *El poema del que*); concierto para pequeña orquesta; concierto para piano y el salmo

FLORENT SCHMITT. (Nació en la Lorena en 1870; murió en 1958). Obras notables: quinteto para piano; cuarteto para cuerda; música de escena *La tragedia de Salomé*, de Robert d'Humieres; música de escena para piano y Cleopatra, según el guión de Ida Rubinstein; música para la película *Salambó*; y el ballet *El pequeño elfo cierra el ojo*, según un cuento de dersen.

MAURICIO RAVEL. (1875-1937). Sus mejores obras son: antiguo minué *Habanera*; *Pavana para una infanta difunta*; el ballet *Dafnis y Cloe*, el autor griego Longus; *La hora española*; *Le Valse*; la ópera *El niño sortilegio*; *Mi madre la oca*; varios conciertos; canciones; cuarteto para da; trío para piano; sonata para violín y violoncello; su célebre *Boleño rapsodia española*.

Todos estos compositores, a excepción de Florent Schmitt, murieron mismo año, en 1937, como si por un capricho del destino hubieran predestinados a finalizar su obra musical en forma simultánea.

ch) IMPRESIONISTAS INGLESES

WILLIAM VAUGHAN. (1872-1958). Sus principales obras fueron: cierto en Re para violín; suite de canciones inglesas; *Greensleeves*; *Notjott*

rhapsody; el oratorio *Sancta civitas*; nueve sinfonias y una tocata marcial.

ARNOLD BAX. (1883-1953). Obras notables: *Tintagel*; *Garden of fand*; y *Coronation march*.

ARTHUR BLISS. (Nació en 1891). Se distinguen sus obras: *Adam Zero*; *Dance of summer*; *Things to come* y *Welcome the queen*.

d) IMPRESIONISTAS DE NORTEAMÉRICA

CHARLES IVES. (1874-1954). Sus mejores obras: cuatro sonatas para violín y piano; tres sinfonias; salmo sesenta y siete.

PERCY GRAINGER. (Nació en 1882). Sus obras notables son: *Children's march*; *Hill song*; *Lincolnshire posy*.

e) IMPRESIONISTAS ITALIANOS

OTTORINO RESPIGHI. (1879-1936). Son obras notables: *Los pinos de Roma*; *Las fuentes de Roma*; concierto gregoriano para violín y orquesta; concierto en modo misolydico para piano y orquesta; danza antigua y aria; cuarteto para cuerda; las óperas *Belfago*, *La flama*, y *María Egiziaca*.

FRANCESCO MALIPIERO. (Nació en 1882). Tiene las siguientes obras importantes: *La muerte de las máscaras*; el misterio escenificado *San Francisco de Asís*; *Rispetti e Strambotti*, para cuarteto de cuerdas; *Impresiones de la verdad*; *Pausa del silencio*; *Ditirambo trágico*.

ALFREDO CASELLA. (1885-1947). Como obras de mérito: *Noche de mayo*; *Elegía heroica*; *El adiós a la vida*; y un tratado de teoría con el nombre de *Evolución de la música*.

f) IMPRESIONISTAS ALEMANES

RICARDO STRAUSS (1864-1949). Sus obras más importantes: el poema sinfónico *Don Juan*, inspirado en el drama de Nicolás Lenau; *Muerte y transfiguración*; *Till Eulenspiegel*; *Así hablaba Zarathustra*; *Don Quijote*; *Una vida de héroes*; sinfonía doméstica; sinfonía alpina, los dramas musicales *Incendio, Salomé y Electra*; las óperas *El caballero de la rosa*, *Arabella*, *Ariadna* y *Naxos*, *La mujer sin sombra*, y su última composición: *Metamorfosis*. El

presentia su muerte; en la última hoja de la partitura, dispuso que se anotara: In Memoriam-12 de abril de 1945; era su despedida, su adiós dirigido a una civilización en completa metamorfosis.

HANS PFITZNER. (1868-1949). Lo más notable de su producción fue *Palestrina y sus lieder*.

MAX REGER. (1873-1916). Obras importantes: once sonatas para violín solo; nueve sonatas para violín y piano; catorce preludios y fugas; tres suites para violoncello; tres suites para viola; varios tríos para cuerda; varios cuartetos para cuerda; la suite de ballet; la suite romántica; un concierto al estilo antiguo; piezas para órgano; piezas para piano; algunas variaciones.

g) OTROS IMPRESIONISTAS

KAROL SZYMANOWSKI. (Polaco. 1883-1937). Sus mejores composiciones fueron: *La fuente de Aretusa*; cuarteto en Do; sonata para violín y piano.

GUSTAVO HOLST. (Sueco. 1874-1934). Sus más notables obras: la suite para orquesta *Los planetas*; un preludio y fuga; una suite de ballet; dos suites para banda, y el grandioso coro *Himno de Jesús*.

h) EL POLITONALISMO

El politonalismo fue una tendencia intermedia entre el impresionismo y el dodecafonismo. Consiste, concretamente, en "la estilización de temas fuerte sabor popular y de ritmo sugestivo y lleno de colorido". Los compositores politonales utilizan un juego de acorde, de tonalidades bien distintas y de su contraste resulta una armonización con sabores, a veces ásperos, veces dulzones, pero a la postre adaptada al tema principal.

i) EL DODECAFONISMO MODERADO

El dodecafonismo considera que la ciencia armónica tradicional es construcción teórica, que no responde a la realidad de la música moderna. Pensa que el punto de partida deben ser los doce sonidos de una octava: Do, Do sostenido, Re, Re sostenido, Mi, Fa, Fa sostenido, Sol, Sol sostenido, La, La sostenido y Si. El compositor moderno, dodecafónico, construye melodías y acordes con mayor libertad, según convenga en cada caso, fijarse en la tonalidad correspondiente ni en los acordes que la misma

Por este sistema, ya no hay tonalidad propiamente dicha en una pieza o en un pasaje, sino a lo sumo algún sonido o nota que sirven de centro de atracción.

j) EL DODECAFONISMO PURO. LA MÚSICA SERIAL. EL ATONALISMO

Los tres enunciados se funden en uno solo. El dodecafonismo puro es extremista: rompe con todo procedimiento tradicionalista; no hay ni melodía ni acordes propiamente dichos, ni efectos sonoros que identifiquen la composición musical con las formas arcaicas. La obra musical debe iniciarse con un tema o serie básica; la serie debe contener los doce sonidos, a discreción del compositor; todo el desarrollo de la obra debe llevarse estrictamente a base de transformaciones de la serie principal. La melodía, si tal nombre puede dársele, quedará constituida por saltos diversos de un sonido a otro, pero evitando que se repitan con cierta frecuencia las mismas combinaciones; los acordes, si se emplea alguno, serán lo más disonantes posibles; pero ni éstos ni la supuesta melodía llegarán a tener consonancias, para no dar la impresión de tonalidad. El dodecafonismo, antes que todo, será atonal. Se considera que la intromisión de elementos tonales en su seno sería tan absurda, como incluir en una composición pictórica abstracta un objeto dibujado con realismo minucioso.

k) EL MODALISMO

El modalismo es una tendencia, dijéramos de equilibrio, entre el antiguo sistema tonal y el actual dodecafonismo. Abandona las escalas mayores y menores de la técnica tradicional. Y, prescindiendo del libre empleo de los doce sonidos, pretende reimplantar los modos o escalas usados por los antiguos griegos.

Para identificación de esta tendencia, sugerimos que se consulte la sección de historia, *La música primitiva*.

Recordamos al alumnado, que fueron siete los modos griegos: dórico, frigio, lidio, mixolidio, hipódórico, hipofrigio e hipolidio.

l) EL MICROTONALISMO

El microtonalismo ha venido siendo, desde hace muchos años, tendencia, preocupación de eminentes técnicos musicales. Sus finalidades no contradicen ni interfieren las ideas evolucionistas modernas.

Arranca este sistema de los siguientes principios:

1. La escala usual o temperada, la que está representada por las teclas del piano, es artificial y solamente a medias responde a la realidad natural de los sonidos.
2. Los orientales emplean, todavía ahora, escalas fluctuantes, sin la gidez de nuestra diatónica.
3. El sistema occidental clásico está estructurado a base de octavas cesivas, ascendentes y descendentes, con doce semitonos intercalados en cada octava.

Los microtonalistas pretenden subdividir los semitonos. Las figuras valiosas, personalidades de reconocido prestigio en este movimiento, han Ferruccio Busoni, que en 1907 proponía la subdivisión de cada semitono tres partes, para lo cual deberían intercalarse dos teclas más entre cada consecutivas del teclado del piano normal; el proponente es pianista y compositor italiano. Aloys Haba, compositor, originario de Moravia, ha propugnado por la divisibilidad del tono en dozavos; y sugiere que se construyan instrumentos especiales y se preparen ejecutantes. Don Julián Carrillo, mexicano, tiene todo un cuerpo de doctrina al respecto, conocida bajo el título de *Teoría del sonido trece*: este eminentísimo músico nuestro sugiere que escala se subdivida y sea de trece y no doce sonidos.

II) DODECAFONISTAS SERIALES VIENESES

ARNOLD SCHONBERG. (1874-1951). Es indiscutiblemente el creador tal tendencia. Fue un niño precoz; a los doce años componía trios y cuartetos. Aprendió a tocar el violín, el piano y el violoncello.

Sus primeras producciones tenían el sello tradicional y fueron muy aplaudidas por el público. En 1898 ya se presentó con sus primeras obras, según su tendencia modernista, y fue ruidosamente pitado; él mismo le declaraba a un amigo, mucho tiempo después, no sin amargura: "puedes creerme... desde entonces no ha cesado el escándalo..."

Sus composiciones conocidas son: *Noche transfigurada*; *Canciones Gurre*; el poema sinfónico *Pelléas y Melisande*; primer cuarteto para cuerdas en Re menor; sinfonía de cámara en Mi mayor; tres piezas para piano; piezas para orquesta; *Pierrot lunar*; el oratorio *La escala de Jacob*; una pieza para orquesta escolar; *Oda a Napoleón*, sobre un poema de Byron, que

violento reproche a las dictaduras; otros cuartetos, conciertos, quintetos y una serenata; la ópera *Moisés y Aarón*; y *El último superviviente de Varsovia*.

ANTON VON WEBERN. (1883-1945). Fue el más aventajado discípulo de Schonberg. Sus obras conocidas son: tres canciones populares; una sinfonía; dos cantatas; cinco movimientos para cuarteto de cuerda; seis piezas para orquesta; una *Passacaglia*. Este compositor se distinguió por algunas rarezas; por ejemplo, la de constituir la orquesta para acompañar sus canciones espirituales, con flauta, clarinete, trompeta, arpa y violín; otra, la de hacer tan breves algunas de sus obras, que hay una para orquesta con siete compases únicamente y dura su ejecución diez y nueve segundos. Y basta de ejemplos.

ALBAN BERG. (1885-1935). Fue el romántico del grupo. Tuvo dos épocas diferentes: en la primera, todavía con influencias tonales, compuso la ópera *Wozzeck* y la *Suite lírica*. En la segunda, ya adicto plenamente al dodecafonismo serial, produjo, la ópera *Lulú* y un concierto para violin.

También es de mencionarse entre los dodecafonistas vieneses al compositor Egon Wellesz, que aunque no son conocidas sus obras se tienen datos que han propagado suficientemente la tendencia. Nació en el año 1885.

m) DODECAFONISTAS FRANCESES

PIERRE BOULEZ. (Nacido en 1925). Es el más destacado en este sistema. Se le conoce una sola obra: *Marteau sans Maitre for Alto*.

Siguieron la misma tendencia: René Leibowitz, Serge Nigg y Jean Louis Martinet.

Al referirnos a Francia, es pertinente manifestar que la tendencia al politonalismo nació en aquel país.

Por el año 1918, al concluir la primera guerra mundial, apareció en Francia un grupo de compositores que en breve tiempo adquirieron merecida fama. Se les llamó *El grupo de los seis*. Lo constituyeron: Georges Auric, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger, Darius Milhaud y Francis Poulenc. Todos ellos fueron politonalistas. Se caracterizaron por una actitud vanguardista. Siguieron la escuela espiritual de Jean Cocteau y se inspiraron en la música extraña de Erik Satie. Este compositor era ya viejo por aquellos días, pues había nacido en 1866, y su formación musical era autodidacta. Fue el músico de la sátira y de los títulos extravagantes; baste saber que

algunas de sus obras se denominan: *Piezas para piano en forma de perallets Parade y Relache*, con ritmos de polca y vals.

El prestigio y talento de los seis y la poca simpatía hacia el dodecafonismo, produjeron un fuerte desenvolvimiento y arraigo sólido del poltonalismo, Francia. A continuación hablaremos de cada uno de estos compositores.

DARIUS MILHAUD. (Nació en 1892). Sus composiciones más notables son: *Ei buey sobre el tejado; Ballet sin fábula; La creación del mundo; ballet, gún un rito antiguo de los negros del Africa; la ópera Las euménides; Saudades del Brasil; Poemas judíos; Cantos hebraicos; Veladas de Petrogrado; Catálogo de flores; dos conciertos; Obertura mediterránea; la suite para pianos Scarasmouche; dos sinfonías; varias sonatas y sonatinas.*

ARTHUR HONEGGER. (1892-1955). Sus mejores composiciones son: canto de *Nigamón; Pastoral de Verane*; el oratorio *El rey David*; el oratorio *Judith*; los temas sinfónicos *Pacific* y *Rugby*; la obertura *La tempestad*; la reta *Las aventuras del rey Pausole*; el oratorio dramático *Juana de Arco la hoguera*; cantata de Navidad; algunas sinfonías y sonatas.

GEORGES AURIC. (Nació en 1899). Las obras de mayor mérito son: *Fedro*; el ballet *Los fastidiosos*; el ballet *Los marineros*; piezas para piano, *Adiós New York*, tres pastorales y algunas sonatinas; y entre la música para la cena figuran: *Malborough se fue a la guerra* y *La mujer silenciosa*; *Molino rojo* (film).

FRANCIS POULENC. (Nació en 1899). Sus obras maestras son: *Los movimientos perpetuos para piano; Bestiari; seis cantos sobre el texto Guillermo Apollinaire; el ballet Las ciervas, el ballet A la sombra de las chachas en flor; un trio para oboe, fagot y piano; Alborada; Concierto campesino; una misa; la cantata Sequías; el doble coro La cara humana; El baile máscaras; la ópera Diálogos de carmelitas; dos conciertos, una sonata dos pianos y algunas obras de carácter religioso.*

De los poltonalistas Durey y Tailleferre no se conocen obras.

n) DODECAFONISTAS EN ALEMANIA

KARLHEINZ STOCKHAUSEN. (Nació en 1928). Solamente se le conoce una obra: *Zeitmasse for five woodwinds*.

HERMAN HEISS. (Nació en 1897). Autor de la cantata *Winternacht*.

ERNEST KRENEK. (Nacido en 1900). Tiene dos óperas: *Jonny spielt auf Carlos V.*

HANS WERNER HENZE. (Nacido en 1926). Autor de la ópera *Boulevard solitude*.

DODECAFONISTAS EN ITALIA

LUIGI DALLAPICCOLA. (Nacido en 1904). Se le conocen las obras: *Tarquiniana para violín y orquesta y Variaciones para orquesta*. Otros afiliados al movimiento son: Roberto Malipiero, Bruno Maderna, Mario Peragallo y Luigi Nono. Ninguno de éstos ha dado a conocer su producción.

) DODECAFONISMO EN LOS ESTADOS UNIDOS

ERNEST KRENEK. (Nacido en 1900, de origen bohemio). Ha producido: Once transparencias; *Canciones de violín*; cuatro bagatelas; *Las lamentaciones de Jeremías*; tres marchas militares; y cinco sonatas para piano.

Afiliados en otros países: Matyas Seiber, en Inglaterra; Armin Schibler, en Suiza, José Cercós, en España.

p) EL NACIONALISMO, CON PROYECCIONES HASTA EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

Por razones de sucesión cronológica, omitimos en este volumen a los compositores de tipo nacionalista nacidos después del año 1860. Ahora nos referiremos a ellos, e incluiremos a quienes aunque nacieron antes de aquél año tuvieron actuación destacada en el presente siglo.

JUAN SIBELIUS. (de Finlandia. 1865-1957). Obras: *El vals triste*; el poema sinfónico *Finlandia*; la suite *Karelia*; *El cisne de Tounela*; concierto para violín, seis *humoresques*; *Océanidas*; siete sinfonías; suite *La tempestad*; suite *El rey Cristian II*, y *Rakastava*.

LEOS JANACEK. (de Checoslovaquia. 1854-1928). Obras: *Diario del desaparecido*; *Taras bulba*; la ópera *Jenufa*; la ópera *Katja Kabanowa*; la ópera *El zorrito astuto*; la ópera *El caso Makropulos*; algunas sonatas, cuartetos y suites, y su *Misa eslava*.

ANTONIN DVORAK. (de Checoslovaquia. 1841-1904). Obras: La sinfonía quinta, con el título de *El nuevo mundo*; el Cuarteto negro; trio Dumky; obertura Carnaval, obertura Husitska; tres conciertos; tres cuartetos; quintetos; danzas eslavas; rapsodias; cuatro sinfonías más y el Stabat mater.

GEORGES ENESCO. (de Rumania. 1881-1955). Obras: Cantábile y preludio para flauta y piano; dos rapsodias rumanas; octeto para cuerdas; sonatas, violín y piano.

PANTCHO VLADIGEROV. (de Bulgaria, nacido en 1899). Única obra conocida: *Fantasia sobre la danza búlgara Khoro*.

ZOLTAN KODALY. (de Hungría, nació en 1882). Obras: dúo para violoncello; sonata para violoncello; serenata para trio de cuerda; dos cuartetos para orquesta; danzas galantes; la suite *Háry János*; *Psalmus hungaricus*; *Te Deum Budavári*.

EDWARD MACDOWELL. (de Norteamérica. 1861-1908). Obras: dos cuartetos; cuatro sonatas; la suite *Indiana* y *Woodland sketches*.

MEL POWELL. (de Norteamérica, nació en 1923). Composiciones citadas: un trio; algunos divertimientos; algunos arreglos.

ALEJANDRO GARCÍA CATURLA. (Sudamericano. 1906-1940). Únicamente se conoce su obra *Suite cubana*, para piano e instrumentos de viento.

MANUEL M. PONCE. (Mexicano. 1882-1948). Obras: Concierto del para guitarra y orquesta; piezas para guitarra; preludios para guitarra.

SILVESTRE REVUeltas. (Mexicano. 1899-1940). Obras: *Cuauhnahuac Sensemaya*; *Homenaje a Federico García Lorca*; *Ocho por radio*; (songs).

ALBERTO GINASTERA. (Sudamericano, nació en 1916). Obras: ballet *Tanción*; *Lámentaciones de Jeremías*; *Sinfonía pastoral*; ballet *Panambi*; un teto; tocata, villancico y fuga para órgano; variaciones concertantes.

JERÓNIMO JIMÉNEZ. (Español. 1854-1923). Autor de la zarzuela *La boda de Luis Alonso*.

AMADEO VIVES. (Español. 1871-1923). Autor de: *Canciones epigráficas*; *Don Lucas del Cigarral*; *Bohemios*; *Maruxa*; *Doña Francisquita*.

PABLO LUNA. (Español. 1880-1942). Autor de: *Los cadetes de la* *El niño judío*; *Molinos de viento*.

FEDERICO MORENO TORROBA. (Español, nació en 1891). Autor de: *La marchenera*; *Luisa Fernanda*; *La chulapona*.

PABLO SOROZÁBAL. (Español, nació en 1897). Autor de la zarzuela *Katiuska*; unas variaciones sinfónicas y un cuarteto.

FELIPE PEDRELL. (Español. 1841-1922). Obras: la ópera *El último abencerraje*; la ópera *Quasimodo*; *La Celestina*; el poema *La gloria*; *Cancionero musical popular español*; y una antología *La música religiosa en España*.

ISAAC ALBÉNIZ. (Español. 1860-1909). Autor de: *Pepita Jiménez*; *San Antonio de la Florida*; *Iberia*; *Mallorca*; *Granada*; *Sevilla*.

ENRIQUE GRANADOS. (Español. 1867-1916). Autor de: *María del Carmen*; *Goyescas*; *Escenas románticas*; *Danzas españolas*; *Tonadillas*.

CONRADO DEL CAMPO. (Español. 1879-1953). Autor de: tres cuartetos; dos poemas sinfónicos *La divina comedia* y *Granada*; las óperas *El final de don Alvaro*; *Fantochines*; y *El avapiés*.

J. JESÚS GURIDI. (Español, nació en 1886). Autor de las zarzuelas *El caserío* y *La meiga*; el poema sinfónico *Una aventura de Don Quijote*; *La Sinfonía pirenaica*; los idílicos *Mirentxu* y *Amaya* diez melodías vascas; canciones castellanas.

EL PADRE JOSÉ ANTONIO DE DONOSTIA. (Español, nacido en 1886). Son de gran mérito sus *Preludios vascos*.

JOAQUÍN TURINA. (Español. 1882-1849). Autor de: *La procesión del Rocío*; *Danzas fantásticas*; *Sinfonía sevillana*; varios tríos, cuartetos y quintetos, innumerables piezas para piano; la sonata *Sanlúcar de Berrameda*; y su música de teatro *Navidad*; *Milagro escénico*; y *Jardín de oriente*.

q) EL POSNACIONALISMO

Era necesario mencionar el nacionalismo, como lo hemos hecho en páginas precedentes, para referirnos al posnacionalismo. Esta tendencia parece ser antagónica a la otra. Pero no hay tal. Los próceres del posnacionalismo surgieron con finalidades que podremos resumir así:

1º Depurar lo *nacionalista* de tópicos no genuinos y de temas importados.

- 2º Hacer arte verdadero, sacado de las fuentes propias de la música popular, y componer obras serias y no *pintorescas* como lo venían realizando gran parte de los nacionalistas.
- 3º Emplear una técnica. Elevar las composiciones a planos superiores, eliminando el nacionalismo de tipo romántico exaltado, y superándolo con estructuras musicales de auténtica calidad.

La doctrina fundamental de los posnacionalistas fue: "Que el folclor auténtico y la raza podrán proporcionar únicamente fórmulas ritmicas propias melodias, las cuales se toman como punto de partida en la concepción musical del artista, pero que, de ninguna manera, ritmos y melodias folklóricas han de utilizarse como finalidades de un arte."

r) EL EXOTISMO

Es ésta una tendencia a deformar la música popular. Las deformaciones que se operan son:

- 1º Por la adaptación de ritmos extraños en las composiciones, que ya de suyo poseen ritmo, estilo y formas propias.
- 2º Por la ejecución de la música regional con instrumentos impropios, por no ser los tradicionales.
- 3º Por la adopción de medidas, aires, movimientos y otras formas de expresión, desvirtuando la naturaleza de la obra.
- 4º Por la estilización, con aires bailables, de obras musicales serias consagradas por la tradición.
- 5º Por el empleo, en cualquier conjunto musical, de instrumentos exóticos, arcaicos, inconvenientes.

Una consecuencia palpable de la tendencia al exotismo, es la inconfundible invasión del *jazz* en todos los pueblos del orbe. Este género musical nació en los Estados Unidos de Norteamérica, al finalizar la primera mundial, si bien ya desde principios del siglo era conocido, pero sin alcanzar el desarrollo que tuvo a partir de la época mencionada. Al nacer, indudablemente como una manifestación estética de la gran población negra residente en aquel país, se le podía considerar como un estilo limitado a una y sociedad muy especiales; pero una serie de circunstancias favorables

EDUCACIÓN MUSICAL

cieron posible su rápida difusión y su influencia en la música mundial. Música sensual, ritmos sumamente bailables, euforia de movimiento, grito rebelde de la juventud actual: el *jazz*, mensaje de Norteamérica, ha sentado sus reales en todas partes, al igual que la *coca-cola* y los *corn-flakes*.

s) UBICUIDAD SONORA

Es la más revolucionaria de las tendencias musicales del presente. Su creador, el compositor francés Olivier Messiaen, se considera él mismo un músico del universo, de la grandiosidad, del ritmo de los astros, de los pájaros y del cuerpo humano.

En sus obras, utiliza los más variados elementos sonoros del mundo entero: un extenso surtido de instrumentos exóticos de percusión, los más recientes aparatos electrónicos, los más diversos instrumentos clásicos musicales y el desarrollo temático del más variado origen y en contrapuntos fantásticos, ya libres, ya rigurosos y canónicos.

Messiaen y sus partidarios consideran a la música como una entidad pan-sonora, un fenómeno "impregnado de humanidad y profunda intelectualidad". Olivier, que es organista, tiene composiciones cuyos títulos son bastante significativos: *Banquete celeste*, *La Ascensión*, *Pájaros exóticos*, *Visiones del amén*, *Veinte miradas al Niño Jesús*.

Compositores de su talla son: André Jolivet, Ives Baudrier y Daniel Lesur.

t) LAS CINCO FIGURAS MÁS VIGOROSAS DEL POSNACIONALISMO

IGOR STRAWINSKY. (Nació el 18 de junio de 1882, en Orannienbaum, Rusia). Estudió derecho. En música fue alumno de Rimski-Korsakov. Sus primeras obras fueron: *Scherzo fantástico* y *Fuegos artificiales*. En 1910, residiendo en París, hace amistad con el empresario de los ballets rusos Sergio Diaghilew. Por aquellos días se estrena su ballet *Pájaro de fuego*; y Diaghilew, entusiasmado por el genio de Strawinsky, pone a su disposición todos los medios necesarios para el desarrollo de su potente inquietud creadora. Su más grande acierto fue *Petruchka* (1912).

Vuelto a Rusia, allí compuso *La consagración de la primavera*. De 1914 a 1920 residió en Suiza, y por ese tiempo compuso *Bodas*; la ópera *Renard*; *Historia de un soldado*; y el ballet *Pulcinella*.

Sus creaciones posteriores fueron: *Octeto para instrumentos de viento*; la ópera oratorio *Edipo Rey*; el ballet *Apollon Musagete*; un concierto para piano; la *Sinfonía de los salmos*; concierto para violín y piano; concierto para dos pianos; sinfonía en Do mayor; una misa; la ópera *Vida de un libertino*. Tiene, además, danzas concertantes; una pastoral; algunas sonatas; una italiana; piezas para piano y piezas para clarinete; la ópera *Maura Perséphone*; y el concierto ébano.

MANUEL DE FALLA. (Español. 1876-1946). Autor de: *La vida breve*; cuatro piezas españolas, *Andaluza*, *Montañesa*, *Cubana y Jota*; siete canciones populares españolas; *El amor brujo*; *Las noches en los jardines de España*; *El sombrero de tres picos*; *Fantasia Bética*; *El retablo de maese Pedro*; concierto para clavicímbalo; *Soneto a Córdoba*; *Psyché*; *Atlántida*; y *Homajes*.

BELA BARTOK. (Nació en Nagy Szent Miklos, en otro tiempo de gría y hoy de Rumanía. 1881-1945). Obras: la ópera *El castillo de Barba Azul*; el ballet *El príncipe de palo*; el ballet *El mandarín maravilloso*; seis tetos de cuerda; varias suites para orquesta; varias suites para danzas; música para instrumentos de cuerda, percusión y *Celesta*; concierto para orquesta; sonata para dos pianos y percusión; *Microcosmos*; *Contrastes*; sonata violin solo; concierto para viola.

CARLOS CHÁVEZ. (Mexicano, nació en 1899). Sus obras: *Sinfonía Sinfonía Antígona*; *Sinfonía romántica*; tocata para percusiones; *Tree sorrow*.

HÉCTOR VILLA-LOBOS. (del Brasil. 1887-1959). Sus obras: *Alborada la floresta tropical*; *La prole del bebé*; *Amazonas*; *Canciones típicas brasileñas*; dúo para violín y viola; fantasía concertante para orquesta y cellos; música para guitarra; música para piano; algunas sonatas, tríos, cuartetos y quintetos; *Uirapuru*.

u) NEOCLÁSICOS RUSOS

SÉRGIO PROKOFIEV. (1891-1953). Obras: conciertos para piano, la *El amor de las naranjas*; *Sinfonía clásica*; *Pedro y el lobo*; canción sinfónica para orquesta; conciertos para violín; cantata *Alexander Nevsky*; la ópera *Guerra y la paz*; marcha para el festival atlético; ballet *Cinderella*; cinco días para violín; *Flaming angel*; fantasía bohemia; *El teniente Kijé*; obertura

sobre un tema hebreo; obertura rusa; ballet *Romeo y Julieta*; *Seythian Suite*; sinfonía concertante para cello y orquesta; nueve sonatas para piano; varias sonatas para violín; algunos valses sinfónicos.

DIMITRI SHOSTAKOVICH. (Nació en 1906). Sus obras principales: *Edad oro*; tres suites de ballet; varios conciertos; *La caída de Berlín*; obertura festiva; preludios y fugas; cinco cuartetos; un quinteto; una sonata; once sinfonías; un trio para piano, violín y cello.

DIMITRI KABALEVSKI. (Nació en 1904). Obras: *Piezas para niños*; *Los comediantes*; tres conciertos; veinticuatro preludios; tres sonetos musicales a Shakespeare; cuatro sinfonías.

ARAM KHACHATURIAN. (Nació en 1903). Obras: *Danzas armenias*; *Batalha de Stalingrado*; tres conciertos; ballet *Gayne*; ballet *Marcarada*; ballet *Espartaco*; dos sinfonías.

NEOCLÁSICOS ESPAÑOLES

OSCAR ESPÍA. (Nacido en 1889). Obras: *El sueño de Eros*; *Poema de niños*; *Nochebuena del diablo*; *Don Quijote velando las armas*; *La pájara pintada*; *Canciones playeras*; *El retablo*; *Sonata del sur*; *Lirica española*.

CRISTÓBAL HALFFTER. (Nació en 1930). Obras: concierto para piano y orquesta; música para piano; *Misa Ducal*; antifona *Regina Coeli*.

EDUARDO TOLDRA. (Nació en 1895). Obras: *Sonetos*; *Cuarteto Renacimiento*; *Vistas al mar*; la ópera *El giravolt de Maig*.

XAVIER DE MONTSALVATGE. (Nació en 1912). Obras: divertimientos; la ópera *El gato con botas*; sinfonía *Mediterránea*; *Cuarteto indiano*; *Canciones negras*; *Canción de cuna*.

SALVADOR BACARISSE. (Nació en 1898). Obras conocidas: ballet *Corrida de feria*; *Concierto romántico*.

JOSÉ MORENO GANS. (Nacido en 1897). Obras: *Pinceladas goyescas*; sonata para violín y piano.

JOAQUÍN RODRIGO. (Nació en 1902). Obras: *Concierto de Aranjuez*; *Bercuse de otoño*; *Zarabanda lejana*; *Cántico de la esposa*; *Ausencia de Dulcinea*; *Cuatro madrigales amatorios*; *Música para un códice salmantino*.

MIGUEL ASINS ARBÓ. (Nació en 1916). Obras: una sonata para violín y piano; varias obras sinfónicas; innumerables piezas para piano.

w) NEOCLÁSICOS ALEMANES

CARL ORFF. (Nacido en 1895). Obras: *Antígona*; *Carmina Burana*; *Cästuli Carmina*; *Kluge*; *Der Mond*; *Triunfo de Afrodita*.

PAUL HINDEMITH. (Nació en 1895). Obras: seis canciones, nueve conciertos diversos; cinco piezas para orquesta de cuerda; cuatro obras de música de cámara; *Matías el pintor*; *Novilisima visión*; diecisésis sonatas; seis sinfonías; varios trios.

x) NEOCLÁSICOS DE OTROS PAÍSES

WILLIAM WALTON. (De Inglaterra, nació en 1902). Obras: *El festín de Baltasar*; concierto para cello y orquesta; concierto para viola; *Corona imperial*; *Fachada*; *Espectro de la esfera*; varias oberturas; varios cuartetos; algunas sonatas y sinfonías.

MILLEM PIJPER. (De Holanda. 1894-1947). Obras: un concierto para piano; seis epigramas.

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO. (De Italia, nació en 1895). Obras: *La alondra*, para violín y piano; obertura *Mucha fatiga para nada*; quinteto para guitarra y cuerda; sonata en homenaje a Boccherini.

y) MÚSICOS ECLÉCTICOS

ERNEST BLOCH. (De Suiza. 1880-1959). Obras: *Baal-Schem*, para violín y piano; dos conciertos para orquesta; cinco sketches; poemas marinos; sinfonía *Israel*; rapsodia para cello y orquesta; tres sonatas para violín y piano; suite para viola.

FREDERIK DELIUS. (Alemán-holandés. 1863-1934). Obras: *Appalachian Spring*; *Brigg Fair*; suite *Florida*; preludios; tres sonatas; varias obras bávaras.

EDWAR ELGAR. (Británico. 1857-1934). Obras: canciones, tres danzas bávaras; *Sueño infantil*; sinfonía *Falstaff*; obertura *Cocaina*; marchas; serenatas para cuerdas; algunas sonatas.

ALEXANDER SCRIBBIN. (Ruso. 1872-1915). Obras: concierto para piano y orquesta; *Poema divino*; *Prometeo*; preludios; fantasias; reveries; nueve sonatas diversas.

JACQUES IBERT. (Francés, nació en 1890). Obras: *Capricho*; concertinos de cámara; divertimientos; escalas; un concierto; tres piezas breves; suite *Elizabethaine*.

VICENT D'INDY. (Francés. 1851-1931). Obras: *El canto de la campana*; ópera *Ferval*; la ópera *El extranjero*; sinfonía sobre un canto montañés francés.

ANDRE MESSAGER. (Francés. 1853-1929). Obras: ballet *Dos pichones*; ballet *Verónica*; *Monsieur Beaucaire*.

FERDE GROFE. (Norteamericano, nació en 1892). Obras: suite *El valle de la muerte*; suite *El gran cañón*; suite *Mississippi*.

WALTER PISTON. (Norteamericano, nació en 1894). Obras: *Estudio cromático*; *El increíble flautista*; quinteto para instrumentos de viento, una serenata; seis sinfonías; tres piezas para flauta, clarinete y bajo.

ROGER SESSIONS. (Norteamericano, nació en 1896). Obras: *Máscaras negras*; corales y preludios para órgano; *Idilio de Teócrito*; dos cuartetos; dos sonatas, dos sinfonías.

GEORGE GERSHWIN. (Norteamericano. 1898-1937). Obras: *Un americano en París*; concierto para piano; obertura *Cuba*; la ópera negra *Porgy and Bess*; preludios para piano; *Rapsodia en azul*; canciones; piezas para piano.

z) OPERAS DE CORTE NUEVO

Además de las que se han mencionado, al hablar de cada uno de los autores modernos, debemos señalar las siguientes:

De GIACOMO PUCCINI: *La bohemia*, *Madame Butterfly*, *Manon Lescaut*, *Tosca*, *Turandot*.

De RUGGIERO LEONCAVALLO: *Payasos*.

De PIETRO MASCAGNI: *El amigo Fritz*, *Cavalleria rusticana*.

De UMBERTO GIORDANO: *Andrea Chenier*, *Fedora*.

De FRANCESCO CILEA: *Adriana Lecouvreur*.

De RICARDO ZANDONAI: *Francesca da Rimini*.

De ITALO MONTEMEZZI: *El amor de los tres reyes*.
 De ENGELBERT HUMPERDINCK: *Hansel and Gretel*.
 De GUSTAVE CHARPENTIER: *Luisa*.
 De ERMANNO WOLF-FERRARI: *Quattro rusteghi*.
 De JUAN CARLOS MENOTTI: *El cónsul*, *El teléfono*.
 De EUGENIO D'ALBERT: *Tierra baja*.

3. Las nuevas generaciones

El futuro de la música está en manos de las generaciones actuales. En todo el mundo hay figuras muy destacadas, con prestigio propio y todos en plena producción artística. La mayoría son jóvenes, productos del presente siglo. Les ha tocado vivir este periodo evolutivo, singularmente agitado, inquieto, colmado de peligros, pero saturado de esperanzas. A ellos corresponde el buscar al arte los senderos, los cauces, la orientación más adecuada, la que mejor responda a la fisonomía social.

Reciben las generaciones nuevas un precioso legado: El patrimonio espiritual de todos los pueblos del orbe; la experiencia acumulada de muchos siglos; la inspiración de todos los músicos que existieron; la ingenua estética de los primitivos; la ciencia de los clásicos; el canto apasionado de los románticos; la técnica de los renovadores; el espíritu juguetón de los positonalistas; hasta la loca fantasía de los exóticos.

A nuestros alumnos, porque conviene que tengan noción de ello, damos a continuación una lista de los músicos actuales. No estará completa, sin duda; pero, en compensación de tal deficiencia, valga el anhelo entusiasta de rendir a los jóvenes artistas el más ferviente y merecido homenaje de respeto y admiración.

Son: Malcolm Arnold, Ricardo Addinsell, Leroy Anderson, George Antheil, Samuel Barber, William Bergsma, Leonard Bernstein, Benjamin Britten, Boris Blacher, Aaron Copland, Paul Creston, Werner Egk, Jean Fauré, Morton Gould, Lou Harrison, Roy Harris, Alan Hovhaness, Juan Carlos Menotti, Virgilio Mortari, Goffredo Petrassi, Edmund Rubbra, Henri Sauguet, William Walton, Kurt Weill.

Antes de cerrar este capítulo, referente a las tendencias musicales y tipos de músicos, hemos de mencionar a dos personas del siglo pasado. Ambas fueron, en su propia esfera, casi precursores de los movimientos de reforma de la música. Pero no se les puede afiliar a ninguno de los grupos que hemos

hablado. El arte de uno y otro ha sido motivo de apasionadas discusiones. Se trata de César Franck y de Johannes Brahms.

El primero nació en Lieja, Bélgica, el año 1822. Murió en 1890. Fue organista por más de treinta años y hacia improvisaciones admirables. Fue muy humilde, pero muy genial en todas sus composiciones. Su exquisita bondad le ganó el epíteto amoroso que le aplicaban sus discípulos, al llamarlo *Nuestro padre Franck*. De sus producciones copiosísimas, se conocen las siguientes: *Las bienaventuranzas*; quinteto para piano; cuarteto para cuerda, *El cazador maldito*; el poema sinfónico denominado *Psyché*; sinfonía en Re mayor; tres corales para órgano; misa para tres voces; preludios diversos; *La redención*; dos sinfonías; serenata para violín y piano; piezas para piano; piezas para órgano.

El segundo nació en Hamburgo, en 1833. Murió en 1897. Perteneció a una familia muy pobre, y por tal motivo su niñez y su juventud carecieron de las alegrías materiales que da una posición desahogada. A los quince años de edad dio su primer concierto, provocando la admiración del público por su fina interpretación: Sus obras musicales ofrecen variedad, en forma, estilo, tendencia; dan la impresión de que fueron escritas por distintos autores. Lo cierto es que Brahms estuvo siempre influido por otros compositores cuyas obras ejecutó muchas veces, tales como Schumann, Beethoven, Liszt, y por eso se le encuentra heterogéneo. De todos modos, sus obras poseen calidad. Son conocidas: la obertura *Festival académico*; rapsodias; cantos para niños; preludios; corales; cuatro conciertos; *El réquiem alemán*; cuatro sinfonías; danzas húngaras en cantidad de diez; valses; varios cuartetos; varios quintetos; varios sextetos; dos serenatas; varias sonatas; la obertura *Trágica*; varios trios; variaciones.

4. Creación, desarrollo y fortalecimiento de la música popular

Entre los siglos xix y xx se ha formado, en la mayoría de los pueblos del mundo, un sistema de música popular. Las raíces étnicas, los movimientos sociales, la mezcla de razas, la influencia de los países fuertes sobre los pueblos subdesarrollados: todos son factores determinantes para dar características especiales al folklore de cada región.

Habrá que hacer una clasificación, en términos generales, de los fenómenos que han concurrido para que la música popular de cada país sea como es:

- a) Hay países que poco o nada se han modificado racialmente, como China, el Japón, la India y algunas regiones del África. En esas partes, su folklore tiene todo el encanto de su primitivismo.

b) Algunas unidades geográficas, como la URSS, Checoslovaquia, Inglaterra, y otras, tienen ramificado su folklore, porque están formadas por núcleos raciales que, aunque semejantes, tienen sus particularidades estéticas. Por ejemplo: en Rusia, la música finlandesa difiere de la ucraniana, y ésta de la siberiana; en Checoslovaquia hay música checa, alemana, polaca, húngara y de otras ramas; en Inglaterra hay, cuando menos, música irlandesa, escocesa y británica.

c) Hay países cuyo principal núcleo racial se formó por la mezcla de los aborigenes con sus conquistadores, resultando un mestizaje con manifestaciones estéticas muy propias. Tal es el caso de toda la América Latina; de algunas provincias inglesas, francesas y bulgares. En tales países, la música tiene un sabor especial: se advierte un sello de la expresión artística del conquistador, pero domina un espíritu de lo autóctono.

d) Hay países que, si bien es cierto que geográfica y políticamente forman una unidad, sin embargo existen diferencias en su música popular, originadas, o bien porque los pueblos sectores raciales heterogéneos, o bien porque cada región produce una música muy especial. En este caso se encuentran el Canadá y los Estados Unidos de Norteamérica. En el primero de estos países hay dos grandes ramas étnicas: la francesa y la inglesa, y, evidentemente, por razones de temperamento, cada núcleo produce su música. En los Estados Unidos el fenómeno es más complejo: los estados del norte, con su fuerte inyección de sangre británica, tienen música mesurada, cerebral, como ellos; Texas, con los estados del sur, principalmente, los que fueron de México, producen la música pocha, al la de vaqueros, la de la fiesta ruidosa con disparos y vestigios de Francia y de España, y la de los indios, aunque aislados porque, pese a su inferioridad política, han invadido los centros aristocráticos. Los negros, la gran población de los Estados Unidos, no solamente tienen su propia música, sino que, con su folklore, los teatros, los restaurantes, los

- rantes y todos los sitios a donde antes estaba prohibida la entrada a la gente de color.

e) Hay, finalmente, países cuya producción musical es abundante, pero sobre todo con variantes según la región de donde procede. En este caso se encuentran España, México, Italia. España tiene cuatro regiones principales: Cataluña, el norte, el centro y el sur. México es un verdadero mosaico por sus múltiples regiones productoras de música propia. Italia, cuando menos tiene música siciliana, napolitana, tirolesa y meramente latina.

Las razas, países, regiones geográficas que más desarrollado y difunden su folklore son:

Africa, Arabia, Argentina, Armenia, Australia, Austria, Bali, Bolivia, Bulgaria, Canadá, Chile, China, Colombia, Cuba, Checoslovaquia, Inglaterra, Finlandia, Francia, Alemania, Grecia, Haití, Holanda, Hungría, India, Indonesia, Irak, Irlanda, Israel, Italia, Jamaica, Japón, Corea, México, Noruega, Perú, Filipinas, Polonia, Rumania, Rusia, Escocia, España, Estados Unidos de Norteamérica, Venezuela, Ucrania, Suiza, Suecia, Turquía y Yugoslavia.

Transformación de la música religiosa

Todavía a principios del siglo actual, la iglesia empleaba en sus ceremonias, sin limitación alguna, el estilo de música que más a la mano podían tener los maestros de capilla o cantores en los templos.

Los maestros de capilla o cantores en los templos. Ciertamente se había incurrido, en algunas partes hasta con exageración, en el error de mezclar la música profana en los actos litúrgicos, de tercos y solemnes. Las faltas más graves que en el siglo actual, la iglesia empleaba en sus ceremonias alguna, el estilo de música que más a la mano podían

Las faltas más graves que en tal sentido se cometían eran:

- 1) a) las graves que en tal sentido se cometian eran:
b) Escribir las partes cantadas de las misas, Kiries, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei, utilizando fragmentos de óperas conocidas.
Dar una extensión a las misas, frecuentemente de horas, porque las partes cantadas eran verdaderas arias y romanzas, en las que se lucian los tenores, los baritonos, y aun las soprano y contraltos.

- c) Introducir en el acompañamiento de las partes cantadas de la misa, toda clase de instrumentos: de cuerda, aliento, latón y hasta percusiones. Había misas a banda, con tambora y platillos y hasta cornetas de triunfo.
- d) Ejecutar, como interludios, trozos de música mundana, incluso polcas, valses, chotises, marchas y hasta mélodias de canciones en boga.
- e) La salmodia de *Vesperas*, *Maitines* y otras horas canónicas, cantarla con música netamente profana. E intercalar en los salmos trozos operísticos o de zarzuela.
- f) Formar coros mixtos, hombres y mujeres, para actuar en el canto de las solemnidades religiosas.

Todo lo expuesto, y algunos otros errores, los corrigió la disposición expresa del papa Pío X, por *motu proprio* del año 1903.

Desde entonces, solamente música gregoriana, o canto llano, se ejecuta en las ceremonias litúrgicas. Hay prohibición de tocar piezas de música carácter profano; no se permiten los coros de mujeres; los acompañamientos son a base de órgano o de armonio, pudiendo reforzarse con algunos instrumentos de cuerda: violín, viola, violoncello y contrabajo; y hasta los motetes o misterios del rosario, la salve y las letanías, deben tener el sello necesario de religiosidad.

6. Mecanización de la música

Nos encontramos a más de la mitad del siglo XX. Hemos presenciado un rápido progreso en todos sentidos. Los grandes descubrimientos de la ciencia han servido para brindar a la humanidad muchas ventajas: garantizarle la salud, prolongarle la vida, hacer que la tierra produzca más, multiplicar las industrias, acortar las distancias, y mil aspectos más.

También el arte se ha transformado, en aras de una evolución desenfrenada a la que estamos asistiendo. La música, en un período de cuarenta años, se ha extendido, se ha propagado en forma sorprendente. Sus agentes más eficacísimos de divulgación han sido: el fonógrafo, la radio, el cinematógrafo sonoro y la televisión.

Por el año 1877 Tomás Alva Edison, en los Estados Unidos de Norteamérica, inventó el gramófono o fonógrafo. Las primeras grabaciones se

cian en tubos cilíndricos de una pasta muy frágil cuya superficie exterior estaba cubierta con una capa de cera. Fue Emilio Berliner, alemán de origen, quien mejoró las grabaciones, substituyendo los tubos cilíndricos con los discos fonográficos que conocemos. Este medio, el de los discos, ha tenido su siguiente evolución: comenzaron por ser de 25 centímetros y de 78 revoluciones por minuto; posteriormente se introdujeron los de *larga duración*, de los cuales hay de dos medidas, de 25 y de 30 centímetros, y ambos de $33\frac{1}{3}$ de revoluciones por minuto; más tarde aparecieron los discos pequeños, de 17 centímetros y 45 revoluciones. La última maravilla son los discos extraordinariamente lentos, de 30 centímetros y de 16 revoluciones por minuto. Baste saber que un solo disco puede durar hasta una hora cuarenta minutos, y a veces algo más, para tocar su contenido.

La radiodifusión apareció en nuestro medio en la segunda década del siglo. Los primeros radioreceptores fueron caros, voluminosos e ineficaces. Al presente, se adquieren en forma económica los más humildes; los hay de tamaños minúsculos, como caja de cerillas; y su perfeccionamiento, en las líneas más aventajadas, ha llegado hasta la posibilidad de escuchar las transmisiones de cualquier parte del mundo. La última sorpresa son los aparatos portátiles, con transistores, ya sin costosas, e incómodas instalaciones eléctricas.

Por el año 1926 apareció el cine sonoro. Antes de aquella fecha, las películas eran mudas; en las salas de exhibición amenizaban las funciones, una orquesta de cuerda, un piano, o aquella monstruosidad que se llamó orquestón y que consistía en un aparato que reproducía la música de una jazz-band. Al venir las películas sonoras, se suprimieron las orquestas y los pianos con ejecución humana. Ahora cada film trae su propia música, a veces, de corte clásico, de sabor popular o melodías tradicionales; pero, las más de las veces y gracias al mal gusto de los productores, el fondo musical es de tan escaso valor artístico, que se antoja sinceramente regresar a la época del mudismo cinematográfico.

La televisión se gestó, digámoslo así, entre los años 39 y 45, y sin ánimo de exagerar, podemos decir que en breve este prodigioso invento será el más eficaz medio de divulgación musical, porque aúna los aspectos visual y auditivo, cuya validez cinematográfico.

La música más grabada ha traído muchos beneficios. Por ella hemos podido conocer las más antiguas melodías; nos hemos puesto, musicalmente, en contactos con las más lejanas y remotas y las razas menos cultivadas; hemos

apreciado las obras maestras de los grandes genios; hemos adquirido cierto grado de cultura musical; y hemos aprendido a amar esta rama del arte, cofre de sentimientos, forja de ilusiones, bello refugio espiritual.

Los discos fonográficos han llegado hasta los más apartados lugares. Han sido el vehículo para ligar en espíritu a todos los pueblos. Circulan como quinientas marcas diferentes. Las obras grabadas alcanzan varios millones y de discos han salido millones.

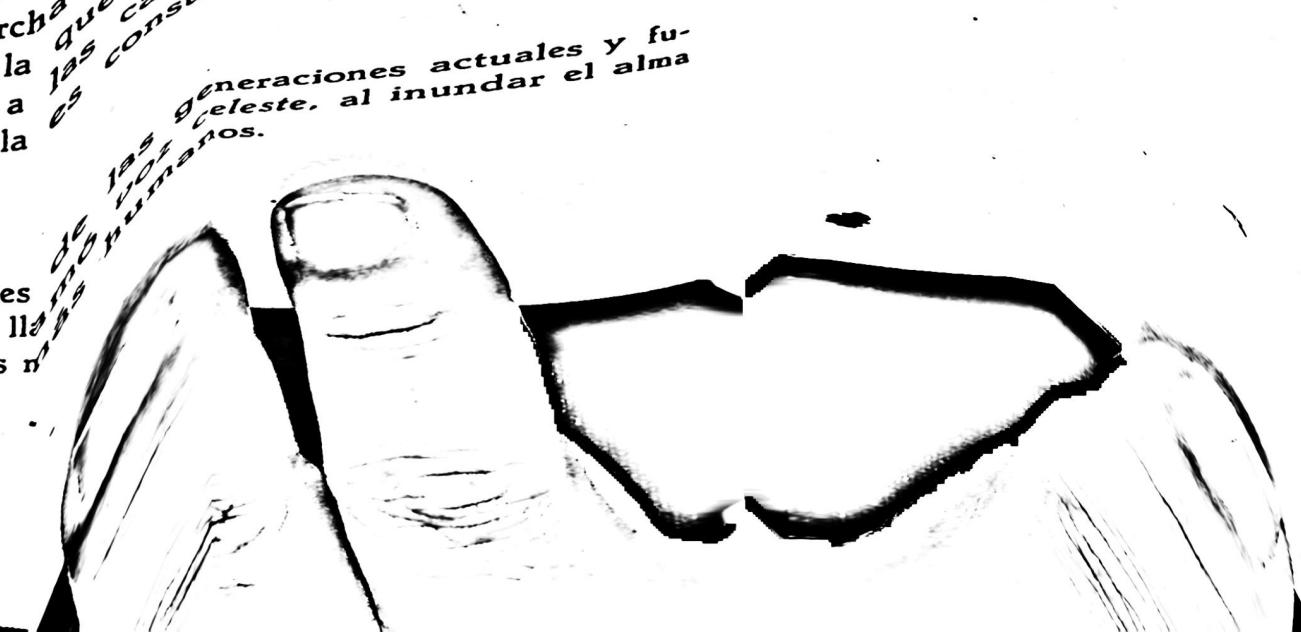
Nadie puede negar tan asombroso adelanto. Sin embargo, hagamos una serena reflexión.

En la actualidad, las obras de pintura o dibujo, aun las más celebradas, pueden reproducirse indefinidamente por procedimientos mecánicos, como fotografía, el rotograbado, etc. Ya hemos dicho, que en los últimos tiempos, también la música se reproduce, al infinito, mediante la grabación o por ilimitada difusión radiofónica y televisora. Pero, así como las reproducciones de notables obras pictóricas, por perfecto que sea el procedimiento, no tienen, ni remotamente, el valor del original, ni puede percibirse en ellas la vibración vital que la mano del pintor dejó en la tela primitiva, tampoco, de ninguna manera, en las reproducciones mecánicas conserva la música el efluvio humano y divino que emana de una audición directa.

Será necesario, en tal virtud, que, sin menoscabo de los adelantos mecánicos, siga habiendo música humana: la que se ejecuta de los teatros, en tamente, en el salón de actos, en el dulce rincón hogareño, en los teatros, en las plazas.

La juventud, lo mismo que se apasiona por los deportes, por los eventos sociales, habrá de aspirar, como la materia amorosa, a penetrar en el recinto musical. Allí encontrará una amiga fiel, una inseparable compañia: la misma que puso en los labios maternales la que es canción de novia, y marcha nupcial; la que da fortaleza a nuestro ánimo, trae el recuerdo de los seres ausentes; la que causa nobles consuelos, y paz, la que, cuando firmeza a la voluntad, y nos estimula a todo es amargo en nuestro derredor, ella es consuelo, y paz, y santa resignación.

Que la música sea uno de los ideales turas. Y que su mensaje, al que alguien ll de los pueblos, haga a todos los hombres n



LECCION CUARTA

Himnos y Coros

CONTENIDO

Para ser aprendidos, cuatro por cada año, y cantarlos en su totalidad, al concluir el ciclo secundario

¡SALVE, INSTITUTO!

Marcial

Fortino López R.

The musical score consists of four staves of music. The top two staves are for the voice, and the bottom two are for the piano. The vocal line is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The lyrics are written in Spanish and are as follows:

¡Sal-val Sal-veja-tu - tu - to que - ci - - do, de ma - es - tra-s Fa - nal lu - mi -
do - so, de cul - tu - ral, ve - ne - mo y un ni - - do, de con - cien - cias cri - cri - pro - di - gio - so; Del ea -
tu - dien las li - des fe - cun - - das, con ful - go - ces de a - le - gres ma - - na, las ca -
mu - das de bie - nes i - - bu - - das a la Es - cue - la Ru - tal Me - xi - ca - - na. De ca -

The score concludes with a section marked "Andante." with a tempo change symbol.

n - ño nuesta alma temblor - ga - da, ora - ti - tud

brin - da - re - mos cum - pli - da - a la to - le

fa - lan - go ab - ne - ga - da - de men - to - res - que gua - ran - te

vi - da, Cuau - do al pue - blo - le - ja -

do séen - cuen - tran — fa - mi - lia y de -
mos —

ber, — un re - cuer - do — muy dul-ce lle - ve - mos —

dees - te cen - tron — de luz y sa - ber. *rall.*

al 9/8 y Φ Lento pesante

i Sal - ve La Es - cue - la Ru - ral Me - xi - ca - na.

ff

3/4 8a.

HIMNO NACIONAL MEXICANO

Música de
Jaime Nunó

Letra de
Francisco González B.

Marcial. (d = 16)
CORO.

Letra de
Francisco González B.
Marcial. (d = 16)
CORO.

Me-xi - ca - nos el grán - to de gue - tra El a - ce - ro a - pres - tad y el bri -

Y re - tiemblen sus cen - tros la tie - rra, Al so - no - ru ru - gir del ca -

Y re - tiemblen sus cen - tros la tie - rra Al so - no - ru ru - gir del ca -

loco

ESTROFA

Oh pa - tria! tus sie - nes de dí - va De la paz el ar - cán - geles di -

FIN

vi
no, Que en el cie - lo tú e - ter - no des - ti - no Por el de - do de Di -

bió: Mas si o - sa - re un ex - tra - ño e - ne - mi go Pro - fa - nar con su plan - ta

p sue lo, Pien - sa! Oh pa - tria! que - ri - da quel cie - lo Un

da - do en ca - da hi - jo te dió, Un sol - da - dón ca - da hi - jo te dió

HIMNO A HIDALGO

Música de
Isaias Barrón

Letra de
Isaias López R.

Tempo di marcia

Trompetas

Caja

CORO. §

En - to - ne - mos un him - no so - lem - ne del e - gre - gio cau - di - llo en lo -

or: La ple - ga - ria que Mexi - ciò - le - va hoy a Hi - dal - gu con fér - vi - dô a -

mor. En-to - ne-mos un him-no su - lem - ne del e - gre-gio cau-di-jo

or: La ple - ga - ma que Me - xi - co - le - va hoy a Hi - dal - go con fer - i -

ESTROFA meno tempo

mor. lento

FIN

queu - te san - lar ben - de - ci - do Co - rra - le - jo de gra - la ar -

mo - rie ha, dos si - glos me - ció - se la cu - na del ma -

Poco piu vivo

yor lu - mi - nar de la His - to - ria. Gua - na - ju - a - to fue - el or - to del he - roe,

p Tempo I

ri - cu - ie - li - deu - na vi - dái yén Do - lo - res al gri - to de Hi - dal - go, u - na

Pa - tria sur - gi - re - di - mi - da. Gua - na mi - da En - to -

HIMNO A HIDALGO

CORO

*Entonemos un himno solemne,
del agregio caudillo en loor;
La plegaria que México eleva
hoy a Hidalgo con fervido amor (bis).*

Estrofa primera:

*En aqueste solar bendecido,
Corralejo, de grata memoria,
ha dos siglos mecióse la cuna
del mayor luminar de la historia.
Guanajuato fue el orto del héroe,
fue el inicio feliz de una vida;
y en Dolores, al grito de Hidalgo,
una patria surgió redimida.*

Estrofa segunda:

*Imitemos de Hidalgo el ejemplo
y sigamos su senda brillante;
nuestra vida haremos fecunda
con estudio y trabajo constante.
Si mañana en sus aras reclama
nuestra patria, de amor noble prenda,
¡Mexicanos, la sangre entreguemos
como digna de libres ofrenda!*

HIMNO A JUAREZ

Andrés Sandoval

Tempo di marcia

Vi - va Juá - rez mil e - cos re -
di - tan, por que Juá - rez la Pa - tria nos dió; — y ya
m - tas las fe - reas ca - de - nas, im - po - ten - té el ti - ra - no par -

ESTROFA

tio Vi - va - tin Hoy la Pa - tra le - Van - a

Tren - te, de la huell-llas-tam-pu - rí el do - lar;

llo - ca si llen - to es tn bu - lu on

Jua - rez le mues - tra sra - mor. Huy lu - mii.

LOS NIÑOS HEROES

Esteban Almanza

Cha-pul-te - pec

Un cas - ti - llo y un Co - le - go en lo

Cha-pul-te - pec

al - to del pi - ca - cho que cir - cun - da vie - jo bos - que dea-hue - hue - tes cen - te - na - rios.

Hay ca - do - res
 que de - fien - den
 al al - ca - zar
 se - ba - lan - za
 al - ti - yo - a - gre - sor
 ner su pa - be - llón
 cien a - nos
 fie - ron e - pe - ri - en - te
 de los ni - os
 vo - m - ta
 en sus fes - tos
 fue - go - el
 los es - ca - nón
 cri - bió
 es - tó - co - ri - os
 de los ni - os

ENSEÑA PATRIA

F. L. R.

Marcial

PIANO

Por a - mor a la Ban -
 a tempo
 de - ra
 huy lu - cha - mos con te - són, — con a - hin - co
 sin i - gual — y fer - vien - te a - do - ra - ción. — En el

cam - po del sa - ber dis pu - ta - mos el ho - tor
de lla - mar - nos los guar - dia - nes del sim - bó - li - co
dón.

Clarines

rall. *a tempo*

san - taén - se - ña Pa - tria, que res luz yé - las an - ho - lo -
yé - res, fuen - te del lu - sio - nes pa - rá el pa - trio co - ra -
zón; — haz que sea - mos des - de a - ho - ra — tus sol - da - dos
in - ven - ci - bles, — en lóes, cue - la, en el tra - bu - jo, — en la

cién - cia yén lae - ción. — Por q'ha - ce - mos
 — men - to de fir - me - zay de leal - tad —
 siem - pre dig - na de mun - dial es - ti - ma - ción. —

Por amor a la Bandera
 hoy luchamos con tesón,
 con ahínco sin igual
 y ferviente adoración.

En el campo del saber
 disputamos el honor
 de iluminar los guardianes
 del simbólico Pendón.

Sacrosanta Enseña Patria
 que eres luz y ores anhelo
 y eres fuente de ilusiones
 para el patrio corazón;
 haz que seguimos desde ahora
 tus soldados invencibles,
 en la escuelas en el trabajo
 en la ciencia y en la acción.
 Por qué hacemos juramento
 de firmeza y de lealtad
 para verte siempre dura
 de mundial estimación.

SOLDADO MEXICANO

F. L. R.

Marcial
 PIANO

El no - ble sol - da - do de
 Mé - xi - co à ma - do de - fiend - e la li - ber - tad; en
 plena con - tien - du su san - greño - fren - da en - tre - ga con va -

lor.

La Pa - tria a - gra - du - ci - da hoy

rin - de jus - to ho - nor. — i Que vi - vi

—rra - da, la más bra - va le - giún!

—roi - co sol - da - do, le - al yah-ne - ga - do, es - tui - co - por

re - ci - be de los ni - ños su res -

ción:

pe - to yad - mi - ru - ción. El Grave

Clarín

rall.

FIN

ESCUELA BENDITA

F. L. R.

Marcial

VOC.

PIANO

Es - cue - la ben - di - ta, ho - gar de - li - cio - so, san -

tu - a - río de cien - cia y ni - do dēa - mor: jar -

dín flo - re - ci - do, rin - cón ven - tu - ro - so que

di - cha nos brin - das y sua - ve ca - lor. En

FIN

FIN

Andante

ti da - cen - te - ra se tor - na la vi -
tiem - do trans - cu - rre en for - ma fu - gar;
to - dos tus hi - jos, Es - cue - la que - ri -
bri - das, a - ma - ble, sen - de - rns de

ARBOL HERMANO

F. L. R.

voz

PIANU

En - to - ne - mos -
En el bos - que en -
fur - vo - ro - sos - un can - tar de gra - ti - tud -
la pra - de - ra, en el va - lle, la ri - be - ra,
a los ár - bo - les pia - do - sos, pro - vi - den - tes,
en las cum - bres e - le - va - das, hay un ár - bol -
que nos dan con - ple ni - tud,
que - ne - ro - sos, con su ver - de - ca - be - lle - ra,
que - ne - ro - sos, con su ver - de - ca - be - lle - ra,

do

ya sean tier - nos — sean a - ño - sos, — en e - fin - vios
 en las no - ches — muy he - la - das, — o las tar - des

ro - sos, — un te - so - ro de sa - lud.
 lea - das, — vien tos, cli - mas, tol - va - ne - ra.

FIN

cho - te; pa - ra su cu - na le - das tus
 fe - sor - yhas - ta la muer - te, pos - trer mo -

ole - ños, ca - ma ño - por - tu na pa - ra sus
 ra - da, e - res el fuer - te. leal - ca - ma -

ESTROFA

Ar - bol her - ma - no, ár -
 Con tu ma - de - ra le

pp

lu - go, al sér - hu - ma - no ha - blos
 - que - te, si - llan - da - de - ra, mue -

2^a vez al 8^o y FIN.

sue - ños.
 ra - da. 8s.

ARBOL HERMANO

Entonemos fervorosos
un cantar de gratitud
a los árboles piadosos,
providentes, generosos,
que nos dan con plenitud,
ya sean tiernos sean añosos,
en esfuvios amorosos,
un tesoro de salud.

*Arbol hermano. árbol coloso,
al ser humano haces dichoso:
para su cuna le das tus leños.
cama oportuna para sus sueños.
Con tu madera le das juguete.
silla, andadera, muebles, bufete:
y hasta la muerte, postre morada,
eres el fuerte, leal camarada.*

*En el bosque, en la pradera,
en el valle, la ribera,
en las cumbres elevadas,
hay un árbol que atempera
con su verde cabellera.
en las noches muy heladas:
o las tardes muy soleadas:
vientos, climas, tolvanera.*

HIMNO A LAS AMERICAS

Antonio L. Delgado

Marcial

CORO.

Sue - ne la voz de A - mé - ri - ca en los

An - des, tra - po - mien - do dis - tan - cias y fron - te - ras; Ru - jan los

lom - bos de los euc - tro ma - res y ven - tu - rum pue - blos i - cen sus bau -

de
ras. 2
m el con - cui - ga
(Recitado)
de la vi - da nue - va. *Ma - drame - ni - ca.*
FIN

ESTROFA meno tempo
A so - mo en el O - ri-en - te del mun - do con sus les
p espressivo

be - las al vien - to el que tra - jo - da ley,
cresc.

guia yo - tres dio - ses ve - ni - dos de le -
jos, y fun -
rall.
a tempo

dis - te on tu sangre y su san - gre las le gio - nes

de nue - vos im - pe - rios quea - de - lan - tan su marcha en los
cresc.

Al Coro y FIN
si - glos a for - mar o - tro mun - do sin due -
ño.

LOS INSECTOS

Manuel Barranco y Serna

Tempo di Vals

p rall. molto

Lento

Del ar-dien-te re-gio Sói A la blan- ea elá- ri-

p

Del ar-dien-te re-gio Sói A la blan- ea elá- ri-

dad Co - mo nim - bos de co - lor Vues - tra s

dad Co - mo nim - bos de co - lor Vues - tra s

rall. *mf a tempo*

des - ple - gad Ba - jo el dul - ce cie - lo a - zu

des - ple - gad Ba - jo el dul - ce cie - lo a - zu

rall. *a tempo*

lal en gi - ros mil Y con ar - dor

lal en gi - ros mil Y con ar - dor

rall. molto ff

mad el fra - gan - te pen - sil Que si es fi - gaz

mad el fra - gan - te pen - sil Que si es fi - gaz

Nues - tro e - xis - tir Nohayo - tra vi - da mas be - lla mas in -

Nues - tro e - xis - tir Nohayo - tra vi - da mas be - lla mas in -

Que si es fi - gaz

ten - sa - mas fe - liz pron - to li - bad

Nues - tro e - xis - tir Nohayo - tra vi - da mas be - lla

la dul - ce miel
mas in - ten - mas fe - liz
Que con a - morse nos bri -
Que con a - morse nos bri -

ro - sis li - bud
qui - láy fe - liz
Que el e - xis - tir
Que la qué el cie - lo nos brin - da: con

por las flo - res del ver - gel
por las flo - res del ver - gel
es por siem - pre fu - gaz
sus her - mo - su - ms sin fin

1 2
Vo - lad Bra - va le -
Vo - lad Bra - va le -

12. dul - ce miel
No hay o - tra vi - da mas be - llay fe - la mi -
molto rall. a tempo cresc.

gion al tra - ba - jo con ar - dor a cum - plir vues - tra mi -
gion al tra - ba - jo con ar - dor a cum - plir vues - tra mi -
rall. pp a tempo

sion En el mun - do pro - duc - tor. Que es la vi - da
 sion En el mun - do pro - duc - tor. Que es la vi - da

 cer si con fe y ac - ti - vi - dad se di - ni -
 cer si con fe y ac - ti - vi - dad se di - ni -

 poco rall.

 nues - tro ser ha ciel bien yá la ver - dad.
 nues - tro ser ha ciel bien yá la ver - dad.
 nues - tro ser se di - ri - geá la ver - dad.

P A T R I A

Música de
Antonio Mendoza

Himno

Letra de
Señor Fidel Ibarra
Marcial

 En - sal - ce - mos oh Patria tu glo - ria de - fen -
 En - sal - ce - mos oh Patria tu glo - ria de - fen -

 1. 2.

 En - sal - ce - mos oh Patria tu glo - ria de - fen -

diendos ante el mundo tu ho - nor
 y que en to - dos los labios se es cu - chen las ho -
 diendos ante el mundo tu ho - nor
 y que en to - dos los labios se es cu - chen las ho -

sf

sun - res que can ta el a - mor. — Ensal - ce - mos oh Pu tratu glo - ru
 sun - res que can ta el a - mor. — Ensal - ce - mos oh Pu tratu glo - ru

diendos ante el mundo tu ho - nor
 y que en to - dos los labios se es cu - chen las ho -
 diendos ante el mundo tu ho - nor
 y que en to - dos los labios se es cu - chen las ho -

sun - res que can ta el a - mor. E - res Ma - dre y tushi jos te a - do - ran e - res

sun - res que can ta el a - mor. E - res Ma - dre y tushi jos te a - do - ran e - res

sun - res que can ta el a - mor. E - res Ma - dre y tushi jos te a - do - ran e - res



B-fén la tur-de se-re-na yá-zul, ru-mor deárbo-le-du quél vien-to me-cio Tu
B-fén la tur-de se-re-na yá-zul, ru-mor deárbo-le-du quél vien-to me-cio Tu

Lento

nombres el tri-no que dael rui-se-nor, Su-til ca-ta-ra-ta que do-na la lu-
nombres el tri-no que dael rui-se-nor, Su-til ca-ta-ra-ta que do-na la lu-

e-res el ni-do, la lu-z del ho-gar, la re-ja flo-ri-da que guarda-mor, la hu-
e-res el ni-do, la lu-z del ho-gar, la re-ja flo-ri-da que guarda-mor, la hu-



LECCION QUINTA

Vocabulario

Formado con los términos musicales no definidos o explicados en otras lecciones de la presente obra

*chacha a
pricho e:
quintetos*

PEDI
positores
mas. Sin
nio Oneg
Cascanue
no; los c
sinfónicos
Julieta, y
miente; la
sonatas, 1.

**Otros
cuya obra**

ANTO
jamanti; la
ballet Noc
nes y pieza

ALEJA
Nikitisch y

SERGIC
nias, y trio

b) El N_A

Las figuras fueron:

JACQUE
bulliciosa d'
trivialidad.
rolstein. Ori
Alegria par

Abbandonatamente (it.). Con abandono, con cierta enervación del compás en la ejecución de un trozo determinado de música.

Abertura. Voz española de la francés *ouverture*. Actualmente se le llama *obertura*. Es una composición musical que sirve como introducción a un concierto, ópera, opereta, zarzuela, ballet, drama lírico, etc.

Abiertos (sonidos). Se da este nombre a los que se producen en el cornetín y en el trombón cuando no se coloca en su pabellón una sordina; a los producidos por el corno cuando no se introduce la mano en el pabellón. También se llama así a los sonidos que produce la voz humana en el registro llamado de pecho.

Abrazadera. Pieza de madera, metal o de
cualquier otra materia en forma de anillo,
que sirve para asegurar las piezas de varios
instrumentos, como la flauta, el flautín, el
clarinete, el oboe, el fagote, etc.

Abub. Instrumento que tiene la figura de el flauta, usado todavía entre los judíos. En el templo de Salomón se guardaba un abub muy delgado, hecho de caña y guarnecido de oro.

Academia de música. Se da este nombre a una asociación de músicos y aficionados, cuyo objeto es fomentar el cultivo de dicho arte por medio de la enseñanza, o de reuniones en las que se dan conferencias, conciertos, etc. —

Acalisto. Himno religioso, cantado durante las horas de la noche por los fieles de la iglesia griega.

A capella. Composición escrita para voces, sin acompañamiento. También se denomina canto a coro, o música al estilo de Palestrina.

A capriccio (it.). En la ejecución musical entiéndese que el ejecutante puede abandonarse a la propia fantasía, según su buen gusto.

Accelerando. Su abreviatura es *Accel.* Es un término dinámico para indicar que en el punto en donde se encuentra debe apresurarse el movimiento de la medida musical.

Acento. Preferencia que se da a ciertas notas en una serie de sonidos. Inflexión de la voz. Manera de ejecutar una pieza de música, según la cual ésta adquiere o pierde todo su efecto. La melodía y el ritmo constituyen la belleza musical, pero su fuerza expresiva nace principalmente de la acentuación.

A chula. Es una danza portuguesa que se baila haciendo castañetear los dedos. El que acompaña a un

Acompañador. El que acompaña a un cantante o un instrumentista en el piano, órgano, guitarra, etc. Hay tres formas principales de acompañamiento: una, a base de acordes sostenidos o armonías simultáneas; dos, con *acompañamiento figurado*, al capricho del ejecutante; y tres, ejecutando la armonía y las partes melódicas más destacadadas, según la partitura.

Acompasado. Se dice del acto de cantar, silbar o ejecutar movimientos ritmicos con rigurosa exactitud y a compás. — Los instrumentos que lo ejecutan se llaman tipos.

*Acordar. Poner en consonancia o
mientos musicales al templarlos o
se derivan. armónica
muy*

*Acordeón. Tuvo como precur-
tivo, inventado en París. De aquél
tanto el acordeón actual como el
u organillo de boca. Hay acordeones
perfeccionados, provistos de tec-
tensión de tres octavas, juego
acordes de toda la escala croma-
ción doble de los fujiles.*

A cuatro manos. Composición de cas para ser ejecutadas por simultáneamente, teniendo cada su parte, de mano derecha y mano izquierda. La parte del lado derecho se y la del izquierdo Segunda.

Acusmático. Que posee la oido sin estar dotado de la vis-

Ad libitum. Expresión que significa a voluntad, a discreción del que canta o toca.

A dúo. Composición o fracción de la misma escrita para dos partes, vocales o instrumentales.

Afectación. Se dice tocar o cantar con afectación, cuando no se ejecuta la música con aquella naturalidad necesaria para no exceder ni traspasar los límites del buen gusto.

Affabile. Dícese de una melodía cuando su expresión requiere dulzura y suavidad.

Aficionado. En francés *amateur* y en italiano *dilettante*. La persona instruida en algún arte, sin tenerlo por oficio u profesión.

Afinado. Grado de exactitud al cantar o tocar.

Afinador. El que afina instrumentos musicales, principalmente pianos, órganos y armonios. La llave de hierro con la que se afinan varios instrumentos de cuerda. El instrumento que sirve para dar el tono (el *La* general). Este aparato, también se llama diapason o corista.

Afonia. Privación de la voz, dificultad o imposibilidad de producir sonidos. Puede ser crónica o pasajera.

Agilidad. Facilidad que posee un cantante o instrumentista para ejecutar, con precisión y velocidad, pasajes difíciles.

Agudo. Alto, tratándose de la voz, de los instrumentos musicales y de los sonidos en general.

Airoso. Movimiento musical que indica, para los fines de la ejecución, cierta gracia y soltura.

Aisladores. Discos de metal o de vidrio que se colocan debajo de las ruedecillas del piano, para aislar el instrumento y darle mayor sonoridad.

Alarum. Instrumento japonés, del género del *sóng*.

Alborada. Composición musical que describe el alborzar del día.

Alleluia o aleluya. Voz hebrea que significa *alabad con alegría al Señor*. Es el título de algunas composiciones musicales famosas.

Amoroso. Palabra puesta al principio de una composición, para indicar que debe ejecutarse con sencilla y tierna expresión.

Amortiguando. Equivale a la voz italiana *morendo*. Indica que los sonidos han de ir perdiendo en fuerza, y desvaneciéndose como si se alejaran.

Apojar. Una nota, se dice cuando se le da más fuerza para que destaque de las demás.

Arcada o arqueada. Efecto propio de los instrumentos de cuerda y arco, que consiste en producir los sonidos de un acorde con un solo movimiento del arco.

Argumento. El asunto o materia de que se trata en una obra musical que contiene texto, en prosa o en verso.

Aria. Composición vocal, con frases enlazadas, con simetría y unidad de tonalidad y conceptos.

Arritmia. Ausencia de ritmo. Las composiciones que carecen de él se denominan arrítmicas.

Armónicamente. Según las reglas de la armonía. Es armónico todo aquello que tiene armonía o pertenece a la misma.

Armonio o armonium. Instrumento neumático, semejante a un piano pequeño, provisto de una serie de lengüetas metálicas vibrantes. Se atribuye su invención a los chinos. Su evolución fue muy lenta. Pero, a partir del año 1840, se inició su perfeccionamiento, debido a los esfuerzos de Debain y Alexander, quienes, por vez primera, construyeron tales instrumentos con diversos juegos de voces llamados *registros*, dobles teclados y juego de pedales. En la actualidad hay variedad de armonios, desde los más económicos de tipo portátil, hasta los que tienen semejanza con un órgano tubular.

Armonina. Pequeño armonio adaptable al teclado de un piano. La mano derecha ejecuta en la armonina un canto sostenido, mientras la izquierda hace el acompañamiento con el piano. Hay un aparato semejante, movido eléctricamente, que se combina con el piano y se llama *solovox*.

Arpa. Uno de los instrumentos más antiguos. Se cree que tuvo su origen en la India. Lo más seguro es que fue conocido por los más remotos egipcios. A través de una evolución de siglos en que cada pueblo y cada raza le imprimió modalidades a tono con su propia cultura, nos llega hasta el presente como un instrumento, bello en su presentación y solemnemente exquisito en sus sonidos. Las más perfeccionadas, tan distan-

tes del arpa antigua, son las de doble movimiento: poseen 46 cuerdas afinadas cromáticamente, y un juego de pedales que modifican a voluntad del ejecutante la entonación de las cuerdas, su timbre y la intensidad del sonido.

Arrastre. Acción de resbalar el dedo sobre la cuerda de ciertos instrumentos, produciendo un efecto que da mucho colorido y expresión al sonido.

Artes bellas. Son las que tienen por objeto la imitación de la naturaleza y la reproducción del hombre interior. Se consideran como tales: la mimética, la palabra (declamación, elocuencia), la música, la danza, la escultura, la arquitectura, la poesía, la pintura y el grabado.

Assi. Adverbio italiano que significa *bastante*. Cuando esta palabra se coloca después del nombre del aire con el cual

deba ejecutarse una composición musical, dicho aire se modifica en el sentido de *acelerarlo*, en lo rápido o lento, según el caso.

A. T. Abreviatura de *a tempo*. *Var.* dice, indica que después de un *calderón* o un ritardando, se reunuda el *compás* a tiempo.

Atilar. Levantar el tono de un instrumento o de la voz hasta las entonaciones más agudas. Tratándose del canto, la voz en *agudo* se llama *falsete*.

Atabales. Nombre que se daba a las castañuelas con mango.

Autos sacramentales. Composiciones dramáticas, generalmente musicadas. Representadas por personajes alegóricos, con temas o hechos de la historia sagrada.

Ave María. Título de varias composiciones, especialmente para canto, inspiradas en las palabras de la Anunciación.

B

Bábara. Baile español del siglo XVIII.

Bagatela. Composición musical ligera y sin importancia aparente.

Bailable. Lo que puede ser bailado. Por extensión, se usa como substantivo en la acepción de baile.

Baile. Nombre genérico que comprende los diversos modos de ejecutar movimientos cadenciosos con el cuerpo y los brazos, al compás de un aire musical.

Baile (Cuerpo de). El conjunto de bailarines y bailarinas de un teatro.

Baile popular. No traspasa, como el baile pantomímico del teatro, los límites de su propia jurisdicción, y en él suele verse perfectamente retratado el carácter del pueblo.

Bojar o subir la postura o la posición de la mano. Se dice de la acción de cambiar la posición de la mano izquierda en los instrumentos de cuerda y arco u de traste, como el violín, la viola, la guitarra, etc., pásandola de una posición inferior a otra superior, o viceversa, cuya operación es una de las dificultades que ofrecen estos instrumentos, pues es preciso fijar la mano con exactitud en el lugar que corresponde.

Balada. Ballata (it.). Ballade (fr.). Relación dramática cantada, sobre un motivo popular, regularmente con danza. Puede ser

puramente instrumental, en cuyo caso tiene la forma de rondó.

Balao. Nombre original de la actual marimba. Este instrumento tuvo su origen en el Senegal.

Balalaika. Especie de guitarra rústica, de forma triangular, de mango muy largo, usada por los campesinos rusos.

Ballet (it.). Ballet (fr.). Danza figurada, con representaciones, ejecutada por lo regular, en un teatro.

Bamba. Nombre de un canto popular usado en la provincia de Granada. En el Estado de Veracruz, en nuestro país, hay un baile que lleva el mismo nombre.

Bambuco. Canto popular colombiano.

Bandalón o Bandolón. Instrumento parecido al sistro u guitarra alemana. Consiste de seis cuádruples cuerdas.

Bandolina, o Mandolina. Instrumento pequeño de cuerdas, cuyo cuerpo es como el del laúd, y su mango semejante al de la guitarra. Se toca como el violín.

Banjo o testé. Instrumento de cuerdas, semejante a una guitarra pequeña, favorito de los negros de los Estados Unidos.

Baquetas. Los mazillos con que se toca el tambor. También las hay para saltar, timpano, timbales, marimba, cada uno de distintas formas y materiales.

Barcatola. Canción de origen italiano, a la cual han dado fama mundial los gondoleros de Venecia.

Bardito. Nombre del canto guerrero de los antiguos germanos.

Bardo. Nombre de los poetas y los cantores, de la guerra y del amor, entre los galos y los bretones.

Bastonero. En lenguaje musical, la persona que gobierna o dirige un baile (reunión de familias).

Bateria. Nombre genérico de todos los instrumentos de percusión, de una orquesta o banda militar.

Batir. Tiene en música varias acepciones: *batir la caja*, es tocar el tambor; *batir marcha*, toque de tambores para hacer honores; *batir el compás*, marcar el compás con o sin ayuda de la batuta.

Battuta (it.) o Batuta (esp.). Especie de baquetilla con que los directores de orquesta marcan el compás, indican los movimientos y señalan entradas y efectos a cada instrumento.

Bayaderas. Sacerdotisas destinadas a danzar en las pagodas.

Berceuse (fr.). Título de algunas composiciones musicales, escritas en movimiento de balanceo, con aire de canción de cuna.

C

Cachucha. Danza española, en compás ternario.

Cadencia. Conclusión de cada periodo u pensamiento musical, determinada por acordes motores que resuelven en una forma armónica de reposo.

Cadenciosa (Música). Aquella cuyo ritmo es bien marcado y cuyas terminaciones o cadencias se hacen sentir bien.

Calando (it.). Término que indica el modo de ejecutar una frase musical: equivalente a descrecimiento.

Campanela. En algunas danzas españolas, la vuelta que se da con la pierna levantada alrededor, pasando por junto a la otra.

Can-can. Baile francés; es lo mismo que quadrillón.

Canción. Composición en verso, para cantar.

Bibliotecas musicales. Reunión de obras musicales, en locales dispuestos al efecto. Son célebres, las de Viena, Munich, Baviera, Berlín; las de los conservatorios de París, Nápoles y Bruselas; la del Liceo Musical de Bolonia, la del Vaticano y la del conservatorio de Londres. España tiene varias, en su mayoría de propiedad particular.

Boca cerrada. Efecto vocal que consiste en emitir sonidos sin pronunciar palabras.

Bolero. Aire de danza y de canto, característico de España. En la actualidad circulan boleros originales de varios países de América, con medida de cuatro tiempos, a diferencia de los españoles, que tienen medida ternaria.

Bravo, Bravi (it.), Brave (fr.). Son exclamaciones equivalentes a magnífico, soberbio, con que un auditorio expresa su aprobación o su entusiasmo.

Bravura. (Aria de). Indica habilidad y destreza de parte de un cantante que ejecuta muy bien un aria.

Brillante. Significa que la ejecución del pianista o instrumentista ha de ser vigorosa, pujante y con cierta energía.

Bronco. Ronco, áspero, desapacible, hablando de la voz y de los instrumentos de música.

EDUCACIÓN MUSICAL

Juego de campanas. en hilera. (música). Canción republicana, compuesta en 1792.

Guirre. Originaria de España. Se llamó originalmente criptal o crismata. Consta romana cambió su nombre a castellano, derivadas del latín *cas*-

Especie de aria.

Obra compuesta con fragmentos de varios autores. También se le llama *pout-*

Fiesta artística o literaria en la que disputa un premio, ganado ordinariamente en un concurso.

Acordelle (fr.). La primera cuerda del violín. Llamada también *prima*, que es la más alta de todas.

El que en las catedrales tiene la dirección del coro.

Chalum. De origen español. Su nombre del árabe *chalum*. Es una especie rústica. Lo usan mucho los indios de varias regiones de la República acompañada del teponaxtle, o de susurro colgante.

Nombre relativamente moderno de competa.

Voz italiana que significa cola o el periodo final, casi siempre sonora para terminar una composición o musical.

Woxaura. Se aplica a los pasajes mu-

ta, rápidos y llenos de adornos. del sonido. Equivale a timbre. Para distinguir, según la misma en-

el sonido de un instrumento o de

del otra voz u otro instrumento.

Componer. Inventar, escribir, hacer una

obra, etc. de ingenio, como de poesía, de historia,

Francesco. Canto acordado y armonioso, de sus voces.

Concertante. Empléase adjetivamente en

una clase de música, en la cual dos o más

instrumentistas ejecutan alternativamente, o

solista. Se da este nombre al que to-

violín principal en una orquesta sin-

Cancioneador. El que canta canciones.

Cancionear. Cantar canciones.

Cancionero. Colección de canciones y poesías, por lo común de varios autores.

Cantabile. (Cantable en español). Lo que se suele cantar bastante despacio y con mucha expresión.

Cantata. Composición destinada a cantarse, como la sonata se destina a tocarse.

Canto. La acción de cantar, y lo que se canta. El gorjeo de las aves. Melodiosa modulación de la voz.

Caña. Nombre de una canción popular andaluza.

Capotusto, Cejilla. Pieza de madera o de marfil, que se ajusta a los instrumentos de cuerda con trastes, como la guitarra, para elevar mecánicamente, la encordadura general del instrumento.

Concertista. El que toma parte en un concierto, llevando la parte principal de la obra.

Concierto. Composición instrumental semejante a la sonata.

Conducir la voz. Coordinar los movimientos de la respiración en la emisión del sonido, y desarrollar su poder, tanto como lo permitan el timbre del órgano bocal y la amplitud torácica, sin llegar al esfuerzo que hace degenerar el sonido en grito. En italiano esto se llama *portamento*.

Conservatorio. Establecimiento costeado por el gobierno, o por alguna corporación, con el objeto de fomentar la enseñanza de algunas artes, principalmente la música. Los más célebres son los de Milán, París, Madrid.

Contradanza. La etimología proviene del *country-dances*, inglés, en un principio baile campestre o de aldea.

Copla. Metafóricamente, se dice de todo verso malo, ramplón o vulgar. Poéticamente, estancia de cuatro versos de ocho u once silabas, en que por lo común concuerdan los asonantes del segundo y cuarto. Nombre de la tonada que se canta, inspirada en un tema o aire popular. En Francia, y aunque muy mejoradas musical y literariamente, se les llamó *couples*.

Coreografía. Arte de escribir los pasos y figuras del baile, con ayuda de diferentes signos. También se toma por el arte de la danza o del baile.

Corifeo. El que guiaba el coro en las tragedias antiguas, griegas y romanas.

Corneta. Nombre de uno de los más antiguos instrumentos. Llámase corneta el corno de caza. El instrumento bético de la milicia. El músico, o el soldado que la toca.

Coro. Cierto número de personas que se reúnen para cantar. El conjunto de cantores en un teatro. El conjunto de eclesiásticos que cantan o rezan las *horas canónicas*. El local de una iglesia en donde actúan los cantores, generalmente dotado con un órgano o armonio. Composición a distintos instrumentos.

Cosaca. Danza de origen esclavo.

Crescendo. Expresión indicativa de acentamiento de fuerza sonora, parcial o total, en la ejecución de un fragmento determinado.

do de una composición musical. Su abreviatura es *Cresc.*

Cuna. Un baile de los mulatos de Cuba.
Cuno. Tambor colombiano.

D

Da capo (it.). Puestas estas palabras al final de una composición, significan que debe repetirse desde el principio y hasta la palabra *fin*. Su abreviatura es *D. C.*

Da chiesa (it.). De iglesia, refiriéndose a la música de este género.

Duf. Instrumento de percusión usado en India.

Dumaru. Tamboril indio.

Danza. Baile, movimientos cadenciosos y acompañados del cuerpo, marcando ciertos pasos, mudanzas y actitudes, al son y ritmo de la música.

Danzante. El que danza en las procesiones y otras fiestas públicas. Persona que baila con destreza y que de la danza ha hecho una profesión.

Danzón. Danza cubana. Tiene una introducción, generalmente de ocho compases, que se repite alternando con el tema principal.

Dara. Pandero de los indios.

Debutar. Verbo de origen francés, adoptado para expresar el estreno de una obra teatral, o la aparición en público, por vez primera, de un actor, cantante, solista, etc.

Declamación. En términos musicales, es el arte de producir el acento gramatical y el oratorio, por medio de las inflexiones de la voz y del ritmo de la melodía.

Decrescendo. Indica, para el ejecutante, ir del *forte* al *piano*. El mismo efecto se produce con las abreviaturas: *Dec.* cal. dim. amorz. mor.

De profundis. Primeras palabras de uno de los siete salmos penitenciales de la Iglesia.

Derecha. (mano). La que ejecuta las partes agudas del teclado del piano, el órgano, etc. Las ediciones modernas de música para

Curimba. Instrumento de percusión usado en Filipinas.

Czarda. Danza húngara, con movimientos alternados de lentitud y presteza.

D

piano traen la indicación en inglés *r. h.* (right hand).

Desacordado. Desafinado, falso de ajuste.

Desentonar. Que no está acorde con la entonación de los demás instrumentos o voces.

Diagrama. Nombre del sistema musical de los griegos, equivalente, a lo que ahora llamamos gama o escala.

Diana. Toque militar común a las tres armas, que se da al amanecer. En México, pieza musical muy movida y alegre, en señal de aprobación y aplauso.

Dictado. Sistema de enseñanza que consiste en acostumbrar al alumno a transcribir la música ejecutada.

Didáctica musical. Es la ciencia que tiene por objeto la enseñanza del arte musical, su teoría, la historia, la práctica, etc.

Dirigir. Arte de coordinar artísticamente un conjunto coral o instrumental.

Discoteca. Colección de discos y lugar donde se guardan.

Disonancia. Todo choque recibido por el sentido auditivo, llámase musicalmente disonancia.

Divo, diva. Calificativo que se da a los cantantes que poseen dotes sobresalientes

Divertimiento. Pieza de carácter ligero, de fácil ejecución, para uno o varios instrumentos. Por lo general se emplea el término italiano *divertimento*.

Do de pecho. La nota más aguda que dan los tenores.

Dolce (it.). Ejecución con suavidad, con dulzura.

Dulzaina. Instrumento parecido a la chirimía, pero más corto y de tonos más altos.

Duro. Se dice de un sonido ingrato al oído a causa de su aspereza.

EDUCACIÓN MUSICAL

E

todo el aparato escénico: trajes, decorados, etcétera.

Entorchado. Se llama así a las cuerdas gruesas, debido a que se cubren de seda, plata u oro, en forma de un hilo que se retuerce a su derredor.

Entrada. Musicalmente hablando, es el principio de una obra.

Entreacto. Intervalo que media entre los actos de un drama, ópera, etc. También se le llama así a la música que se toca entre un acto y el siguiente.

Epicedio. Canto fúnebre.

Epitalamio. Canto nupcial.

Epodo. Última parte del canto, después de la estrofa y la antiestrofa.

Escape. Piecilla del piano, para volver el martinet a su posición de reposo.

Escoba. Danza de carnaval en Durango.

Escobillón. Trozo de alambre retorcido, revestido de hilos de seda, borra, lana, o de cerdas, destinado a limpiar el interior de los instrumentos de viento en madera, como la flauta, el clarinete, etc.

Escocesa. Contradanza rápida, en compás de 2/4.

Escoleta. Entre los músicos mexicanos, se llama así a los ensayos periódicos que lleva a cabo un conjunto musical: banda, orquesta, etc.

Escondido. Danza popular argentina.

Escrutura musical. En sentido lato, todo lo que tiene relación con la disposición de los signos, accesorios, etc., que forman la ortografía de la música.

Españoleta. Antiguo baile español.

Espera. Lo mismo que pausa o silencio musical.

Estentor. Nombre de uno de los griegos que concurrieron al sitio de Troya. Tenía una voz tan poderosa, que ahogaba la de cincuenta hombres reunidos. El adjetivo *estentórea* se aplica a la voz muy robusta, aludiendo al personaje mencionado.

Estilo. Musicalmente, es el modo, manera, forma peculiar de cada quien, al componer las obras o al ejecutarlas.

Estríbillo. Repetición del coro, intercalada entre las estrofas.

Estrofa. Qualquiera de las partes simétricamente iguales entre sí, de que consta una canción, himno, poema, etc.

Eunelia. Elegancia en el arte de bien cantar y expresión en la dicción musical.

Euritmia. Orden, proporción simetría, perfecta concordancia, unidad, cadencia y relación entre las partes de una obra musical.

Euterpe. Musa de la poesía lírica y de la música.

Expresión. Calidad por la cual siente el músico y produce con vehemencia las ideas de una obra.

F

Faburios. Los antiguos daban este nombre a los cantores porque comían habas, las cuales creían buenas para conservar y fortificar la voz.

Facistol. Atril grande en el que se colocan el libro o libros de canto en las iglesias.

Fado. Canción y baile portugués.

Fagina. Toque militar. Indica que las compañías se separan del batallón y se dirigen a sus alojamientos.

Fandango. Danza andaluza. Término genérico que comprende: las malagueñas, rondeñas, granadinas y murcianas.

Fantasia. Arreglo de trozos de ópera para cualquier conjunto instrumental. Conjunto de varias piezas en pout-pourri.

Fantástica. Música. La que contiene gran número de ideas presentadas bajo inesperadas formas en combinaciones inusitadas.

Farandola. Danza rápida, de origen provenzal, en compás de 6/8.

Farruca. Danza de origen gitano.

Festival. Gran solemnidad musical, gran concierto en el cual el número de ejecutantes es más numeroso que de ordinario.

Festivo. Chistoso, agudo. Alegre, regocijado. Solemne, digno de celebrarse.

Fidicen. Nombre antiguo, aplicado a quienes tocan instrumentos de arco.

Figura. Cada una de las actitudes, pasos mudanzas o movimientos del cuerpo, cuando se ejecuta un baile.

Filarmonia. Pasión por la música.

Filar un sonido. Acción de prolongarlo y sostenerlo, procurando emitir la voz sin tomar aliento durante el tiempo que dura este efecto vocal.

Filetes. Incrustaciones de madera, cerca de los bordes de los instrumentos de cuerda, para darles consistencia.

Finale o Final. Último movimiento de una obra musical.

Fingir clave. A veces precisa considerar las notas escritas como si estuviesen más altas o más bajas de como aparecen. A esta operación se le llama *transportar* o *transporte*, y se hace fingiendo clave, o sea viendo mentalmente que las notas están en clave supuesta.

Flamencos. Cantos. Piezas populares, cantadas y bailadas por gitanos españoles que habitan los barrios lejanos de Andalucía.

Flebile (it.). Lacrimoso, triste.

Flexibilidad. Elasticidad de la voz en el canto, para aumentar o disminuir la intensidad de los sonidos sin el menor esfuerzo.

Folia. Danza portuguesa.

Fonología. Tratado acerca de los sonidos.

Fonometría. Arte de regular y medir los sonidos.

Furlana. Danza italiana.

Fotuto. Flauta grande, de madera, que tocan los indios de la América meridional.

Frasear. Arte de bien cantar o tocar una pieza, con toda la expresión y pureza de un buen lenguaje.

Fuga. Forma especial de contrapunto, en forma imitativa, en la cual los temas aparecen repetidamente por diferentes voces.

Furiant. Danza bohemia muy vivaz.

Furlana. Danza veneciana.

Furraca. Tambor venezolano.

EDUCACIÓN MUSICAL

G

Collarada. Danza de origen francés.

Canzú. Instrumento musical del Brasil.

Cato. Danza cantada, de origen peruano.

Extendida por Chile, Argentina, México y otros países de Sur y Centroamérica.

Guachita. Canción porteña, propia de los

gabachos de las campañas del Río de la Plata.

Generala. Toque militar. Llamada de la

ropa a las armas.

Generalo chico. Sainete con música, en un

acto.

General grande. Las zarzuelas, que por lo

general tienen tres actos.

Genio musical. Es el fuego inspirador que

anima al músico, ora componga, ora interprete la creación de otro.

Gimnasio musical. Establecimiento docente, destinado a formar músicos mayores.

El primero fue fundado en París, en 1836.

Giraldilla. Danza y canción asturiana.

Gisando. Efecto que se obtiene en el

piano deslizando la uña sobre las teclas; en el violín, viola, violoncello, etc., resbalando suavemente los dedos sobre las cuerdas; y en algunos instrumentos de aliento, mordiendo embocadura.

God save the king. Palabras iniciales del himno nacional inglés.

Golpe. Acción de herir la tecla o la

cuera de un instrumento para producir los

sonidos. También, manera de atacar la nota

con la lengua y el soplo, oprimiendo contra

hacia la embocadura del instrumento.

Gomba. Danza del Paraguay.

Gong o tam-tam. Instrumento de percusión, originario de la India o de China.

Consiste en una recia lámina circular metálica.

Gorgoritear. Hacerle queibros a la voz en la garganta, al cantar.

Gradación. Serie, progresión ordenada ascendente o descendente, de más a menos, o de menos a más.

Gran ópera. Lo mismo que ópera. Los franceses distinguen: la ópera lírica o gran ópera, de la ópera cómica o bufa.

Gruppa. Signo accesorio de la notación musical, empleado para unir las líneas o pentagramas distintos de una partitura, que deben ejecutarse simultáneamente.

Grita. Clamoroso, gritería, confusión de voces altas y descompuestas.

Grupa. Toque militar. Indica que deben los soldados cargar y equipar los caballos.

Guabina. Danza de Colombia.

Guajira. Danza cubana.

Guaracha. Danza de origen español, pero extendida en Cuba, Venezuela y Argentina.

Guenebra. Guitarra de diez cuerdas, de origen árabe.

Guía. La voz que inicia el tema del canon o de la fuga.

Guitarra. Instrumento de cuerdas punteadas, introducido en España por los moros. Primitivamente tenía cuatro cuerdas, de las cuales tres eran dobles. En la actualidad tiene seis o siete cuerdas diferentes, sencillas, o dobles las cuatro más gruesas.

Guitarrico. Guitarra pequeña, llamada también *requinto*.

Guitarrón. Guitarra de grandes dimensiones, que da sonidos graves y muy sonoros. Los emplean mucho los conjuntos denominados *mariachis*.

Guzla. Instrumento de cuerdas, semejante a la guitarra, con la tapa inferior en forma esférica.

H

Habanera. Danza cubana criolla, cantada. La *Paloma*, de Yradier, tan popular en

Méjico, es de este género.

Habilidad. Musicalmente: capacidad intelectual para cantar, bailar, tocar un instrumento, etc.

Hacer pista. Cuando de los instrumentos de viento salen sonidos chillones y desagradables, por causa de la mala embocadura del que lo toca.

Hacer punto. Postrarse de rodillas el danzante, a los pies de su *pareja*, como

final del baile ejecutado. Esto mismo hacen algunos danzantes populares, frente al compañero, al rematar un período de la propia danza.

Hajtara. Paráfrasis de un pasaje de los profetas, que los judíos cantan el sábado.

Hazan. Nombre del cantor solista en las sinagogas.

Helicón. Instrumento de metal de grandes dimensiones, propio para bandas militares. El músico lo lleva terciado en el pecho y apoyado sobre el hombro.

Hichi-riki. Instrumento de lengüeta, propio del Japón.

Himno. Canto de alabanza. Por lo general, consta de un coro y varias estrofas, que se cantan alternativamente.

Ictus. Acción de herir las cuerdas de un instrumento. Acento sobre una nota, igual que el de determinadas sílabas en el verso.

Idealidad. Sentimiento encumbrado de lo bello, lo poético, de lo elocuente y musical.

Idis. Pastor siciliano a quien se atribuye la invención del caramillo.

Imitativa. Música. La que se compone con el fin de producir efectos sensibles de la naturaleza: una tempestad, el ruido de una cascada, el murmullo del viento, el galope del caballo, etc.

Impronto. En francés *impromptu*. Composiciones que tienen el carácter de improvisaciones, deliberadamente poco formales.

Incidental. Vocablo inglés con el que se denomina el trozo de música intercalado en una representación teatral, como intermedio, o para reforzar la acción.

Infante de coro. Los niños que forman habitualmente el grupo coral en las catedrales.

Ingamba. Tambor africano.

Jabeba. Flauta morisca.

Jalear. Animar con palmadas, taconeos y expresiones jubilosas, a los que bailan, cantan o tocan.

Hosanna. Voz hebrea cuyo significado es: salud y gloria.

Huaino. Danza del Perú.

Huapango. Baile mexicano, propio de los Estados de Veracruz y Tamaulipas. Muy ritmico y alegre.

Huehuenches. Danza mexicana, con el mismo significado de la de *Los viejitos*.

Huchuetl. Nombre náhuatl de un tambor alargado.

Huella. Danza argentina, cantada.

Hien-kou, Tambora china.

Hula. Pequeño tambor, que se golpea con las manos.

Humoresca. Composición juguetona.

Hurra. Voz de alegría de marineros ingleses. Grito de aclamación que corresponde a nuestro: ¡Viva!

Innodia. Recitación de un himno.

Inspiración. Lo que se ofrece a la imaginación repentinamente y con extraordinarios vislumbres, como sugerido por intuición.

Instrumentación. Arte de arreglar y combinar las partes instrumentales en una composición.

Insular. Entre varias acepciones introducir el aire en un instrumento.

Interludium. Fragmento que liga dos episodios de una ópera o de otra obra. Se le puede llamar también intermezzo.

Introducción. Trozo musical que precede al cuerpo general de la obra. En algunos casos, es el preludio, la obertura, etc.

Invenção musical. Facultad de saber encontrar ideas nuevas y originales para la composición.

Itsi. Guitarra de Shanghai, que sólo tiene tres cuerdas.

Ixtoles. Danza de las cintas, que se baila en Yucatán.

Jaleo. Danza española.

Jarabe. Danza mexicana, con diversidad de pasos, aires, aspectos.

Jarana. Pequeña guitarra mexicana. Bai-

EDUCACIÓN MUSICAL

baico durante el cual se improvisan bailes, especies de cuartetas festivas.

De origen incierto. Sin embargo, características de otros bailes negros; música es sincopada, de ritmos precisos; técnica en la instrumentación.

Jazz-band. Orquesta propia del jazz, en la que predominan los instrumentos de percusión y los saxofones.

Jiribaza. Baile, en rueda, del norte de Indias. Manera de cantar propia de los arrieros suizos y tiroleses, según la cual pasa alternativamente de la voz normal de falsete. Algo semejante hacen los andadores de huapango en México.

Jongo. Danza afrobrasileña.

Joropo. Danza venezolana, cantada.

Jota. Baile español, muy popular en Aragón, Navarra, Valencia y algunas partes de Castilla.

Juba. Danza afroamericana, frecuente en el sur de los Estados Unidos de Norteamérica. De la misma se ha derivado el *Bis* ap-

ple. *Juego.* Serie de tubos acústicos en los órganos antiguos, o de lengüetas en los eléctricos y en los armonios. Cada serie corresponde a distinto juego de voces, en forma cromática. Se combinan para producir efectos armoniosos y melódicos, semejantes a los de una orquesta.

Juguete. Obra musical breve, compuesta para entretenimiento.

Juke-box. Aparatos automáticos que tocan discos mediante la introducción de una moneda. El público mexicano los designa con el nombre genérico de *sinfonolas*.

K

Kirei. Danza argentina, parecida a la polka.

Kissar. Lira de los etíopes.

Kochel, Ludwig. Compositor de la obra musical de Mozart. Por eso las composiciones de tan insigne músico llevan, antes del número de la opus, la letra K, inicial del compilador citado.

Kolo. Danza cantada, de Serbia y Croacia.

Kouitra. Guitarra de Túnez.

I

Labbro. (it.). Cantar a flor de labbro, di-

de determinado efecto de emisión de voz, que se produce cantando con cierta

lateralidad.

Lai. Cantar, bajando la voz, las can-

tembraciones.

Lamentaciones. Los cantos fúnebres de

los círculos.

Lanceros. Baile de figuras, parecido al

lancero. Se ejecuta entre varias parejas,

golpeando de la mano, con reverencias y di-

cambios.

Landler. Danza popular alemana.

Laúd. Instrumento de cuerdas, creado en la época de esplendor de la cultura islámica, con apogeo en Europa durante el siglo XVII.

Launeddas. Instrumento de viento, de Cerdeña.

Leer. Leer o descifrar la música de impreso, es un acto bastante complejo: porque deben tocarse o cantarse las notas, según sus valores y colocación en el pentagrama; atender a los signos de expresión;

llevar el ritmo; frasear debidamente; e interpretar, en lo posible, el espíritu de la composición.

Legno (it.). Efecto particular de los instrumentos de cuerda y arco. Consiste en hacer las cuerdas, no con las cerdas, sino con la madera (legno) del propio arco.

Leit motiv. Palabra alemana introducida por Wagner en la estética de la composición. Significa motivo - guía o motivo - conductor: tema melodioso y armonioso de un drama musical en el cual se encarnan los sentimientos de los personajes, las ideas, los hechos, los momentos dramáticos, que aparecen con frecuencia en el curso de la composición, no siempre bajo una misma forma sino cambiándolos conforme a las intenciones expresivas ideadas por el compositor.

Lengüeta. Laminilla de madera, caña o metal, sujetada por un extremo a la embocadura de un instrumento, y cuyas vibraciones de su parte libre forman sonidos más o menos agudos, según la frecuencia de las oscilaciones.

Letrilla. Composición de versos cortos, con estribillo, a la que se le pone música y se canta.

Libitum. Ad libitum. Locución latina que significa, a voluntad, al arbitrio del ejecutante.

Libreto. Obra teatral para ser puesta en música: totalmente, como en las óperas; o sólo en parte, como en las operetas, zarzuelas, etc.

LL

Llamada. Toque militar, que se da al son de las trompetas, y se usa para que la tropa acuda al cuartel.

Lied. Vocablo alemán. Es canción, cancioncilla, canto, romanza, melodía.

Lineógrafo. Aparato para rayar el papel para música, con los pentagramas necesarios. En España se le llama *pauta*; en Francia, *griffe*.

Lira. Instrumento muy antiguo, usado por los asirios, hebreos y griegos.

Lírico. Propio para ser cantado.

Literatura musical. Toda la producción literaria de las materias que se refieren: a la teoría, historia, estética, didáctica, acústica, etc., propias de este arte.

Litúrgicos. Libros. Los que contienen los cantos para todas las ceremonias religiosas: Misal, Gradual, Pontifical, Ritual, Ceremonial, Antifonario y Directorio de coro.

Loco. Término que se usa para indicar al ejecutante la octava en que está escrito, un pasaje musical, después de que un signo precedente lo ha conducido a ejecutarlo en la octava superior o inferior.

Lombarda. Danza usada en la antigua Lombardia.

Lonchón. Baile de los mayas.

Lorencita. Danza argentina moderna.

Lucerna. Lámpara grande, o araña, para alumbrar los teatros.

Lumiére. (fr.). Nombre que se da a la abertura que comunica el viento al interior de los tubos del órgano.

M

Machete. Pequeña guitarra de las Azores, precursora del ukulele.

Madrigal. Composición polifónica, generalmente a capella, es decir para coro.

Maestro. Nombre que se da al director de una orquesta u otro conjunto musical.

Malambo. Danza gaucha.

Mambrú. Una de las canciones más populares en España y Francia. Escrita sobre las aventuras de un personaje legendario. Traída a México durante la Colonia, todavía la cantan los niños, como parte de sus rondas tradicionales: .

EDUCACIÓN MUSICAL

Mambrú se fue a la guerra,
no sé cuándo vendrá,
si será por la pascua
o por la navidad.

Maneo. Baile gallego.

Mangulina. Danza dominicana, cantada.

Mano. Izquierda. La que ejecuta las partes graves del teclado del piano, el órgano, etc. Las ediciones modernas de música para piano, traen la indicación en inglés *l. h.* (left hand).

Mananitas. Canción muy popular que en México se dedica, de madrugada, a una persona, con motivo de su onomástico.

Marabú. Canción española, del género de las *seguidillas*.

Marabú. Especie de violin árabe, muy rudimentario.

Maraca. Instrumento primitivo, muy difundido. Es una calabaza seca y hueca dentro de la cual se colocan piedrecitas o semillas. Se le adapta en uno de sus extremos un trozo de madera que le sirve como mango. Su sonido se obtiene al sacudirla.

Maracatú. Cortejo callejero del Brasil, que entona canciones durante el carnaval.

Marcar. Echar el compás. Ejecutar con la mano ciertos movimientos que señalan los tiempos, las partes y las subdivisiones del compás. Los directores de grandes conjuntos, a más de marcar los tiempos y sus divisiones, indican, con ademanes muy propios, los matices de la obra.

Marcial. Música con carácter militar. Acompasada, rítmica, propia para marchar, desfilar, caminar gallardamente.

Marchinha. Danza del Brasil.

Mariachi. Música popular, originaria del Estado de Jalisco, extendida hoy por toda la República. Es de carácter bailable, propia para fiestas. También le llaman mariachi o mariachis, al conjunto de músicos o a cada uno en particular. Lo más probable es que el término *mariachi* se derive de la palabra francesa *mariage*, que significa casamiento, boda, matrimonio, enlace. Cuando la intervención francesa, grandes núcleos de soldados invasores se destacaron en diversos lugares del sur de Jalisco. Se supone que durante alguna boda, al escuchar la música del baile ejecutada por alguna humilde orquesta regional, los soldados franceses exclamaron entusiasmados: "marriage, mariage". Y de allí provino el nombre. A principios

del siglo actual, los mariachis se componían de: violines, vihuelas (guitarras pequeñas), arpa, guitarón y requintos (vihuelas más pequeñas, de sonido agudo). Con la evolución y las necesidades del momento, ahora los mariachis se forman con violines, guitarras de varios tamaños, guitarón y cornetín.

Marote. Danza del norte de Argentina.

Marsellaise. (fr.). La *Marsellesa*. Himno nacional francés. La letra y la música fueron compuestas en Strasburgo por un oficial de ingenieros, llamado Rouget de la Isla, el año 1792. La paternidad de la música se ha atribuido a varias personas pero lo más probable es que Rouget la tomó, ligeramente arreglada del *Credo* de una misa compuesta por autor alemán anónimo. Como quiera que haya sido, *La Marsellesa* es guerrera, patriótica y solemne.

Martillo o macillo. Son las piezas que mediante el funcionamiento de un mecanismo especial hieren las cuerdas del piano, al impulso de la digitación del ejecutante en las teclas. Primitivamente, y cuando todavía el piano era clavicordio, estas piezas, de mayores dimensiones y con diferentes mecanismos, se llamaron, a la italiana, *martinetas*. Y así les siguen llamando muchas personas a los actuales macillos.

Masque (del inglés mask). Espectáculo semejante a una pantomima, precursor de la ópera, integrada por bailarines y mímicos enmascarados, quienes representaban alegorías mitológicas.

Mástil. Lo mismo que mango, refiriéndose a los instrumentos de música que lo tienen.

Matelotte. (fr.). Una danza francesa muy popular.

Matices. Bajo esta palabra se entiende todo lo que tiene relación con los signos de expresión musical. Dicha expresión comprende: los movimientos, lento, andante, andantino, allegro, allegretto, moderado, vivace, etc.; las acentuaciones, piano, forte, pianissimo, molto forte, etc.; la dicción, marcato, ligato, stacato, etc. La expresión, en general, es el colorido, es la totalidad, semejante al claro obscuro de la pintura.

Matinée. Audición musical pública antes y hasta el mediodía.

Matracá. Instrumento de percusión, hecho de madera. Se le utiliza, por prescripción litúrgica, en lugar de las campanas, durante la semana santa.

Mattinata (it.). Lo mismo que alborada. *Maxixe*. Danza del Brasil, mezcla de varias danzas europeas y americanas.

Mazo. El bolillo con el que se toca la tambora.

Media caña. Danza de origen español que se baila en Argentina.

Media tuna. Canción dominicana, de aire melancólico, de origen andaluz.

Meditación. Nombre de algunas composiciones, inspiradas en temas de carácter religioso.

Melódico y melodioso. Los músicos hacen distinción especial entre la voz *melódico* y la palabra *melodioso*, de manera que, según la costumbre erigida en árbitro, no son términos sinónimos. Es, según criterio ya establecido, *melodioso* todo lo que abarca la jurisdicción de la música; y es *melódico* cuanto se refiere al canto expresivo del drama musical.

Melografía. Sistema de notación musical inventada por el compositor mexicano Juan N. Adorno. Trataba de facilitar la improvisación. También es el arte de escribir la música.

Melómano. El aficionado a la música con verdadera pasión.

Melopea. Canto declamado, casi recitativo, sólo que con inflexiones melódicas de la voz. También se llama así a la combinación de recitaciones y acompañamiento musical al piano.

Melotipia. Reproducción de la música por medio de tipos móviles.

Membranas. Las membranas apergaminadas (cueros de chivo) son un gran recurso para la fabricación de varios instrumentos de música, como tambores, redoblantes, bombos, etc. Producen el sonido por percusión.

Merengue. Danza dominicana.

Metábola. Cambio de tiempo, tonalidad o modalidad, en el transcurso de una obra musical.

Metal de voz. Calidad del sonido propio de la voz, tomado como sinónimo de timbre.

Micrófono. Aparato que transforma las vibraciones acústicas en corrientes eléctricas variables, ampliadas, propias para su transmisión.

Milonga. Danza argentina.

Mimología. Imitación de la voz humana, de las locuciones habituales y la pronunciación de una persona.

Militón. Nombre francés de un silbato infantil. Es un cañito tapado en uno de sus extremos con una película o trozo de perlinsulación, toca como flauta.

Misa. Desde el punto de vista musical, comprende las siguientes secciones cantadas: Introito, *Kiries*, *Gloria in excelsis*, *Gradual*, *Credo*, *Oleotorio*, *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus* entre el *Credo* y el *Prefacio*, entre el *Benedictus* y el *Pater noster*, y entre el *Agnus* y las últimas oraciones.

Mise en scène. (fr.). Acción y efecto de poner en escena cualquier espectáculo, comprendiendo los decorados, los trajes, muebles, equipo en general.

Miserere. Composición musical inspirada en las primeras palabras del quincuagésimo salmo de David: *Miserere mei, Deus*.

Místico. Género de música de carácter religioso.

Mitote. Baile ritual de los antiguos mexicanos, con libaciones hasta la embriaguez sagrada.

Mizmor. Canto salmodiado de los hebreos.

Modalidad. Palabra adoptada del francés y bastante usada en la técnica musical. Se refiere a la manera de constituirse el modo, la de determinarse el tono y el sistema por medio del cual se han establecido ambos. Los modos son dos: *Mayor* y *Menor*. Los tonos son doce.

Modulación. Acto de pasar de un tono a otro, o de un modo a otro. Matización de los sonidos.

Mogiganga. Fiesta pública, comparsa, mascarada, representación popular extravagante.

Momento musical. Composición breve para piano, que fue especialidad de Franz Schubert.

Monodia. Canto ejecutado por una sola persona.

Morache. Guitarra morisca.

Moratxa. Danza catalana.

Morceau. (fr.). Pieza, trozo, composición musical.

Morisca. Danza popular de antaño. Todavía se conserva en algunas lugares de Europa y en varias regiones de México. Los danzantes visten ropas extrañas, reminiscentes de las luchas de moros y cristianos.

EDUCACIÓN MUSICAL

Mudar de voz. Cambiar la voz los individuos al pasar de la infancia a la pubertad.

En la mujer es apenas perceptible, porque su voz tan sólo adquiere mayor fuerza, y en algunos casos, extensión. La del hombre cambia completamente de naturaleza, por el crecimiento de las cuerdas vocales.

Muezin. Cantor empleado en las mezquitas, cuyo cargo es anunciar, desde las ventanas de los minaretes, las diversas horas de oración del rito mahometano.

Muñeira. Danza propia de Galicia y Asturias.

Murky. Composición musical, originaria de Polonia.

Músico mayor. El director de una banda militar.

N

Neoclasicismo. Tendencia artística a la imitación de los maestros clásicos.

Neorrromanticismo. En términos generales, es la reacción contra los modelos clásicos que caracterizan a ciertos compositores del siglo actual.

Nocturno. Composición de gran sentimiento con el supuesto de estar inspirada en el ambiente poético de la noche.

Noel. Canción popular francesa de Navidad. Corresponde a nuestros villancicos.

Nota al aire. La que en los instrumentos de cuerda se produce sin pisar ninguna, y en los de metal sin bajar pistón o llave alguna.

O

Obligado. Epíteto que se da a lo que canta o toca un ejecutante como principal, limitándose los demás a acompañarle.

Obra. Composición musical. Por lo general, y principalmente en las piezas de autor, se da el término latino *Opus*, o la abreviatura *Op.*

del número ordinal de la composición el *Ocarina*. Pequeño instrumento de viento, construido de metal o de barro, cuya cavidad está totalmente cerrada, excepto por ocho agujeros de modulación.

Odeón. Edificio en que se reunía el público para oír a los músicos y a los poetas. Pericles hizo construir en Atenas el primer *Odeón*, donde se ejercitaban los coros. Ia

Olé. Canto y baile andaluces. También es exclamación de aplauso.

Omofonía. Canto a una sola parte o a una sola voz. Lo contrario de polifonía.

Ortografía musical. Parte del estudio de la música que enseña a escribir correctamente y con los signos convenientes, para que se dé el sentido perfecto a la obra cuando se le ejecute.

Ornitofonía. Canto de las aves. Imitación del mismo canto.

Algunos instrumentos y voces humanas.

Opaco. Suele decirse de un sonido cuan-

P

de viento, excepto la flauta, el flautín y sus derivados.

Paj. Onomatopeya del ruido que produce una cosa al caer.

Pala-pala. Danza argentina.

Palinodia. Himno que se atribuye a Orfeo, y que se cree lo compuso aquel poeta en homenaje a Dios.

Palmeteo. Acción de batir palmas con el objeto de acompañar ritmamente los cantos y bailes.

Paioteo. Nombre genérico aplicado a las danzas en cuyos pasos entran diferentes juegues y evoluciones combinados con palos, saltos de madera y en veces otros objetos, chocando unos contra otros.

Palomo. Baile mexicano del Estado de Durango.

Pan. Dios mitológico, inventor de la flauta de su nombre.

Pandereta. Instrumento de percusión más pequeño que el pandero.

Pandero. Instrumento formado por un aro de madera o metal sobre el que se extiende una piel apergaminada. En el aro lleva cascabeles o sonajas. Es de percusión y se toca con los dedos o con toda la mano. Sirve para acompañamiento en algunos bailes gitanos.

Pantomima. Representación teatral sin palabras, que es expresiva inerced a los gestos y a la música.

Papuquis. Baile y canción jalisciense, popular durante el carnaval. Músicos y danzantes van disfrazados y cubierto el rostro con máscaras o antifaces.

Papillons. (fr.). Pieza caprichosa para piano.

Paráfrasis. Transformación musical de un tema dado.

Parapelas. Es el movimiento respectivo de dos o más voces que ascienden y descienden al mismo tiempo.

Parranda. Baile español de parejas separadas, generalmente con coplas cantadas y con acompañamiento de castañuelas.

Particella. Cada una de las partes sueltas de una obra, es decir, los papeles que corresponden a los diversos instrumentos.

Partitura. Texto completo de una obra musical, con las partes correspondientes a cada instrumento.

Pasacalle. En italiano *passacaglia*, y en francés *passacaille*. Es una marcha de compás vivo.

Paso. En la danza, diferentes motivos de los pies. Algunas de las evoluciones de los bailarines.

Pasapied. Danza de los antiguos marineros, y de vida campesina.

Pastoral. Obra que da la impresión de sencillez y de vida campesina.

Pastoril. Danza de carácter rústico.

Pastosó. (it.). Con pompa, con ostentación.

Patético. Lo que en música es expresivo y vehemente.

Patola. Guitarra birmana.

Pavana. Danza española, así llamada por alusión a los movimientos ostentosos del pavo, a la rueda que éste forma en la cola.

Payador. Cantor popular en Argentina y Uruguay.

Pedal. Palanca que se mueve con el pie, ciertos efectos sonoros.

Pedalier. Teclado de órgano que se actúa con los pies.

Percé. Papeles perforados que se utilizan en los pianos y órganos mecánicos. El público les llama *piezas para pianola*.

Percusión. Sonido que se obtiene al golpear en los instrumentos respectivos.

Pericón. Danza del Uruguay.

Período musical. Sucesión de frases musicales, constituidas por diseños, incisos, etc., en conexión con un principio lógico y estético.

Persa. Danza muy lenta que se supone tuvo su origen en Persia.

Petenera. Canción española.

Pez. El jugo resinoso que se saca, por incisión, de los pinos. También se llama breva.

Pijano. Flautín de testura muy aguda.

Pírrica. Danza militar clásica, muy usada en Esparta y Creta.

Pisada. Cuerda. La que en los instrumentos de arco, punteo, etc., se pisa, se opina con el dedo.

Pistón. Lluves como émbolos en varios instrumentos de viento: cornetín, trombón, barítono, bombardino, tuba.

Postudio. Composición para órgano que se toca al final de una ceremonia.

Preludio. Composición musical que se ejecuta antes de la parte principal.

Progresiones. Entiéndese por progresiones en la técnica de las armonías, ciertos movimientos regulares ascendentes o descendentes del bajo de las partes armónicas.

Prólogo. En algunas óperas antiguas, escena o monólogo de un personaje dedicado a explicar el argumento.

Puentecillo. Puente sobre el que se apoyan las cuerdas de los instrumentos.

Pulsar. Manera de tocar un instrumento pellizcando la cuerda con los dedos y haciéndola vibrar al soltarla.

Punta. La extremidad del arco.

Puntear. Emplear los dedos, en vez del arco o el plectro, en los instrumentos de cuerda.

Punto. Bajar o subir. Significa descender o ascender de una nota a otra. También se dice cuando se sube o se baja el tono de una pieza, transportándola en uno o en otro sentido.

Q

Quenda. Flauta de los indios del Perú y de Bolivia.

Q

Quetzal. Danza indígena azteca en la que los bailarines van tocados con plumas, imitando al ave del mismo nombre.

Q

Quiebro. Actitudes del baile, airoosas, gallardas, como quebrando el cuerpo por la cintura. Dujo o caída de la voz al cantar.

Quills. Flauta rústica del Perú.

Quod libet. Mezcla humorística de textos y melodías.

R

Rasguear. Rozar las cuerdas de la guitarra con las puntas de los dedos.

Reales. (Sonidos). Los que produce la voz natural o de pecho, por oposición a los de cabeza que se llaman *salsetes*.

Realismo. Sistema estético que supone que las obras de arte han de ser fiel imitación de la naturaleza.

Rebana. Pandero de Sumatra, provisto de tres pares de discos de bronce.

Rebato. (Tocar a). Llamar a los vecinos de un pueblo, al son de la campana, para que tomen las armas y acudan a conjurar un peligro.

Recital. Concierto, generalmente dado por un solo artista.

Reclamo. El canto con que un ave llama a otra de su especie.

Recreación. Composición muy fácil de ejecutarse.

Redoblante. Tambor de las bandas de música, con ligeras variantes respecto de la caja de guerra.

Redowa. Danza de Polonia.

Reel. Danza de Escocia y del Estado norteamericano de Virginia.

Registrio. Extensión de la voz o de un instrumento, desde su parte más aguda a la más grave. Pieza del órgano o del armonio que permite modificar los juegos de sonidos.

Remeros. Canción filipina que se entona a golpe de remo.

Repertorio. Fondo de obras que un teatro tiene disponibles para la ejecución. Serie de composiciones producidas por un mismo autor. Almacén cuyas únicas actividades son las relacionadas con la venta y propagación de obras musicales.

Repique. Toque regocijado de campanas.

Representar. Recitar o cantar en público algún drama, ópera, zarzuela, etc., fingiendo los personajes de la acción.

Reprise (fr.). Repetición. Reestreno de una obra teatral.

Resonancia. Transmisión de las vibraciones de un cuerpo a otro cercano.

Sacabuche. Nombre antiguo del trombón. **Saeta.** Copla popular, con sentido religioso. Son famosas las de Sevilla, que se cantan al paso de las procesiones en semana santa.

Saffaré. Flauta árabe.

Sagat. Discos de bronce que las bailarinas egipcias se atan al pulgar y cordial de cada mano.

Sahari. Canto matinal de amor del Cauca.

Retintín. Sonido que deja una campana u otro cuerpo en los oídos.

Retreta. Toque militar nocturno para que la tropa se recija al cuartel.

Retumbar. Resonar mucho o hacer ruido o estruendo alguna cosa.

Rigodon. Su nombre lo tomó del de su inventor, el profesor francés de bailes Rigaud. Es una danza en compás de 3/4, en la que las parejas evolucionan en figuras y enlaces más o menos complicados.

Rimbombante. Resonante, retumbante.

Ritubari. Danza de los indios tarahumaras.

Ro-ro-ro. Canto para adormecer a los niños.

Rodilleras. Aparatos colocados en los órganos y armonios, que sirven para aumentar gradualmente el sonido o para abrir de un golpe todos los registros. Funcionan a presión con las rodillas del ejecutante hacia ambos lados del instrumento.

Rog. Trompa de caza rusa.

Romanza. Aria de carácter sentimental. Composición sencilla, de tendencia lírica.

Rondena. Baile andaluz.

Rondó. Actualmente, forma de composición adaptada para la música de concierto, como un alegre final.

Rosalia. Repetición de una frase melódica, en grados más altos o más bajos.

Rucus. Danza del Ecuador.

Rumba. Danza cubana, de origen africano.

Rumoso. Ruidoso con tenuidad y duración.

S
Salamania. Flauta turca.

Salterio. Instrumento de cuerdas con caja de resonancia, de figura triangular, sobre la cual la serie de cuerdas van en disminución de longitud. Se pulsa con plectros, unas de metal, o con las mismas uñas del artista.

Saludo. Un toque de banda llamado así. La tropa saluda al superior jerárquico, al pendón, etc., presentando armas, o con alegría especial.

Salto. Significa que una parte coral u orquestal debe callarse o atenuar su volumen para distinguir a otra. A veces no se emplea la palabra italiana sino la latina *tacet*.

Samba. Baile brasileño.

Samisén. Instrumento japonés.

Sandobal. Baile colonial del Perú.

Sandunga. Baile típico mexicano del Istmo de Tehuantepec.

Sanjuanito. Baile del Ecuador.

Sarao. Reunión de personas para divertirse con baile y música.

Sardana. Baile de Cataluña.

Saturnales. Antiguas fiestas romanas, libres y desenfrenadas, dedicadas a Saturno.

Saudade. Composición melancólica. Baile nostálgico.

Scherzo. Forma musical amplificada del antiguo minueto con trío, en movimiento brioso y vivaz.

Seis. Canción popular de Puerto Rico.

Seises. Niños cantores de las catedrales de Sevilla, Toledo y Valencia. Estos niños bailan dentro de la iglesia, en algunas ocasiones solemnes.

Sentimental. Música romántica.

Serenata. Audición musical pública en las primeras horas de la noche. Música y cantos al pie de la ventana de la persona amada; vulgarmente se le llama también *sallo*. Composición musical de estilo propio.

Siu. Flauta china de bambú.

Shimmy. Danza que se popularizó en los Estados Unidos por el año 1920.

Siciliana. Antigua danza italiana.

Siku. Flauta boliviana.

Siluto. Danza peruana.

Siquimiriuki. Baile chileno.

Siringa. La flauta del dios Pan.

Sistro. Guitarra alemana. Matraca antigua.

Soirée (fr.). Reunión de personas que se citan para conversar, bailar, escuchar música.

Soleares. Danza popular andaluza.

Solistas. Artista que en un concierto está encargado de cantar o tocar los pasajes solos.

Sombrerito. Danza argentina.

Son. Bailes, más o menos similares, propios de la parte central de América, desde México a Venezuela.

Sonajó. Disco de metal que suena en el aro del pandero.

Sordina. En los instrumentos de cuerda, pequeña pieza de madera o metal que se coloca en el puente para debilitar la resonancia. En los instrumentos de viento, obturador, cónico que se coloca en el pabellón y reduce y modifica el sonido. En el tambor, trozo de paño que se coloca bajo las cuerdas y apaga el sonido. En el timbal seapanan las vibraciones con la mano extendida.

Sotto voce (it.). Indicación para que el ejecutante o cantor den una interpretación contenida y moderada.

Spirituales. Canciones de sentimiento religioso de los negros de los Estados Unidos.

Suite. Composición musical de varios tiempos con la misma tonalidad.

Sullba. Tambor de los Igorrotes filipinos.

T

Tablear. Usado como verbo neutro significa hacer son con los dedos sobre alguna tabla, mesa u otro objeto.

Tabaq. Timbal rústico de la Nubia.

Tabl. Tambor egipcio usado en las fiestas de Ranriadán.

Tabla de armonía. Dase este nombre a la tapa superior de los instrumentos de cuerda, como el violín, la guitarra, etc.

Tace. Significa que una parte coral u orquestal debe callarse o atenuar su volumen para distinguir a otra. A veces no se emplea la palabra italiana sino la latina *tacet*.

Taconeos. Redobles de golpes de pies alternados con movimientos del cuerpo y los brazos, en algunos bailes.

Tactus. Golpe con la mano o con la batuta para marcar el tiempo.

Tagu. Instrumento abisinio.

Tagarno. Baile mexicano, fronterizo del Norte.

Talko. Tambor japonés en forma de reloj de arena.

Tajona. Canto popular de Cuba.

Takigoto. Instrumento favorito de las damas de alta sociedad en el Japón.

Tulón. Parte inferior de los arcos correspondientes a los instrumentos de cuerda.

Tamborito. Baile nacional de Panamá.

Tambourin. Danza provenzal. También es un pandero alemán de grandes dimensiones.

Tambula. Instrumento de percusión que usan los negros en algunos de sus bailes desfrenados.

Tanda. El verdadero sentido de esta palabra es el de alternativa o turno de alguna cosa. De allí su aplicación a la música: tanda de valses, tanda bailada, etc.

Tango. De origen ciertamente desconocido. Es muy popular, como canción y como baile. En Argentina. En México y otros países del Continente se le fomenta, en una y otra formas.

Taner. Se usa frecuentemente por tocar acorde y armoniosamente algún instrumento.

Tapan. Serenata en el lenguaje de los filipinos.

Tap-dancing. Baile acrobático en el cual se marca el ritmo con golpe de punta y talón, con suma rapidez.

Taquet (fr.). Pieza de cobre sobre la cual se apoyan las cuerdas del piano cerca de las clavijas.

Taquírari. Canción boliviana.

Tar. Instrumento de percusión de Argentina.

Tararear. Cantar entre dientes sin pronunciar palabras.

Tarbuka. Tambor africano.

Tarola. Tambor de pequeñas dimensiones, usado en las bandas.

Tas. Voz con que se expresa el golpe de una mano sobre la otra por las palmas.

Tasseau. El molde con el que se construyen los violines.

Tasto. Mango de los instrumentos de cuerda.

Tche-Tsang. Instrumento chino de cuerdas pulsátilas.

Tchongouri. Guitarra armenia.

Tecuanes. Danza del Estado de Puebla.

Telele. Baile antiguo mexicano, imitativo del mal de San Vito.

Tema. Melodía o parte de la misma que sirve de motivo a una composición. Idea musical.

Tempete. Danza francesa.

Tempo giusto. Expresión italiana indicativa de que debe darse al compás el movimiento exacto, tal como está escrita la pieza.

Tenabaris. Sartas de mariposas secas que los ejecutantes, de la danza *El venado* se atan a los tobillos.

Teponaztle. Instrumento de percusión de los antiguos mexicanos.

Tesis. Movimiento hacia abajo de la mano del director de orquesta, para indicar *falta de acento*. Lo contrario es *arsis*.

Tessitura (it.). Límites de la extensión propia de cada voz o de cada instrumento.

Tetraodion. Hinino de la iglesia griega.

Tetrastofo. Composición de cuatro estrofas.

Thari. Instrumento del Cáucaso.

Tiento. Preludio, floreo, ejercicio o prueba que hace el ejecutante músico antes de cantar, tocar, tñer, para enterarse de si está bien dispuesta la voz o bien templado el instrumento.

Tinya. Único instrumento de cuerdas de los mexicanos.

Tirolesa. Canción y baile del Tirol.

Tiantquiquityl. Instrumento musical de barro cocido, de origen azteca.

Tnuci. Castañuelas metálicas que las mujeres árabes usan en sus danzas.

Tololache. Nombre que dieron los antiguos mexicanos al primer contrabajo de cuerda que vieron, y que siguieron nombrando así.

Tombeau (fr.). Composición elegiaca para honrar la memoria de un difunto.

Tom-tom. Timbales de origen indio. Se usan actualmente en las orquestas.

Tonada. Melodía. Composición destinada al canto.

Tonadilla. Canción con estribillo, al terminar los entremeses escénicos. También se intercala entre los actos. Modernamente, es una canción breve, una glosa popular.

Tondero. Baile peruano.

Tono (dar). Hacer oír en un instrumento el sonido de comparación o punto de partida para la afinación de los demás. Por lo general, se da el *La* de la escala normal o media.

Tono (estar a). Dícese cuando todos los instrumentos de un conjunto están debidamente afinados.

Tonómetro. Aparato para medir la intensidad del sonido.

Tonta. Fandango brasileño.

Torbellino. Baile de Colombia.

Tordión. Ronda francesa.

Transcripción. Arreglar una pieza escrita originalmente para un instrumento con el fin de que pueda ser interpretada por otro u otros instrumentos.

Transposición. Paso a un tono diferente del original.

Trastes. Trozos de cuerda o filetes de madera o metal que dividen el mástil de algunos instrumentos de cuerda, como la guitarra, el laúd, etc.

Trescone. Danza florentina.

Tri. Gran trompeta siamesa.

Triángulo. Instrumento de percusión que consiste en una barra de acero doblada en la forma de esta figura geométrica. Es percudida por una varilla del mismo metal.

Tricinium. Composición de tres partes.

Trimétrico. Lo que tiene tres distintas medidas. Musicalmente: tres compases diferentes.

Triquitraque. Salva de cohetes en celebración de alguna festividad.

Tris. El leve sonido que produce alguna cosa delicada al quebrarse.

Trisar. Cantar de la alondra.

Triste. Canción pampera de aire melancólico.

Tropp. Adverbio italiano que significa exceso, mucho, demasiado. Con esta palabra se forman locuciones, como: *Allegro non troppo*, indicando que al ejecutar la pieza se le dé un aire allegro o movido, pero no mucho.

Trote. Toqué de clarín para que las caballerías caminen a ese paso.

Trozo. Pasaje de una composición musical.

Tubilates. Timbales de Argelia.

Tumba. Baile dominicano.

Tun. Tambor de los autóctonos de Yucatán.

Tunduli. Tambor ecuatoriano.

Tusa. Zapateado mexicano.

Tutta forza (it.). Con todo el vigor, más allá del *fortissimo*.

Tutti (it.). Entrada de todos los instrumentos o de todas las voces.

Tzetzzi. Guitarra de Etiopía.

U

sonido igual. Pasaje en que varios instrumentos tocan las mismas notas, aunque en octavas distintas.

Urní. Violín indio.

Ut supra (lat.). Como antes, como arriba.

V

Vaccines. Nombre de una danza haitiana.

Valinga. Especie de corneta rusa.

Vann. Salterio árabe.

Vaquería. Baile popular de Yucatán y Campeche.

Variaciones. Modificaciones a un tema musical. Según el elemento modificado, la

variación puede ser: melódica, armónica, rítmica, etc.

Varsoviana. Danza polaca, lenta, variante de la mazurca. Introducida en México durante el segundo imperio. Muy popular hasta la primera década del presente siglo.

Vaudeville (fr.). En sus orígenes fue una balada con cierto aire picaresco. Actualmen-

te es una comedia musical con variedades, casi siempre con argumento atrevido.

Velada. Concurrencia nocturna, con el objeto de asistir a una diversión, concierto u otro espectáculo.

Vermillón. Especie de armonica compuesta de ocho vasos o más, de diferentes tamaños, que por medio de la cantidad de agua que se coloca en cada una se afinan diatónicamente.

Veneciana. Canción semejante a la barcarola.

Vidala. Canción dramática argentina.

Viejitos (danza de los). Baile típico de Michoacán.

Villancicos. Cantos populares de la Natividad.

Virgula. El arco de un instrumento musical. La varita, palillo o baqueta con que se tocan los de percusión.

Virola. Rodaja de plata, hierro u otro

Xangó. Baile negro.

Xilófono. Instrumento de percusión semejante a la marimba. Generalmente los bloques que producen los sonidos de una

Yambú. Baile afrocubano.

Yankee doodle. Canto y baile de los Estados Unidos de Norteamérica.

Yang-kin. Instrumento chino de cuerdas.

Yaporore. Flauta de los indígenas de Venezuela. Baile del mismo nombre.

Zamacueca. Baile popular en Chile y Perú.

Zumba. Danza de Argentina y Chile.

Zambomba. Instrumento popular que se forma con una olla en cuya boca se restira una membrana. Es de percusión.

Zambra. Danza morisca.

metal que se coloca en el remate de los arcos de los instrumentos de cuerda.

Virtuoso. Intérprete excelente.

Vocalizar. Es substituir con una vocal los nombres de las notas. Ejercicio para que se forme la voz y para ejercitarse en el canto.

Voce di gola (it.). Voz de garganta.

Voce de petto (it.). Voz de pecho.

Voce di testa (it.). Voz de cabeza, falsete.

Voce flébile (it.). Voz suave, delicada.

Voce ranca (it.). Voz cascada.

Vocería. Grita y confusión de voces.

Volador. Danza original de las Huastecas, integrada por los hombre pájaros, que, atados por la cintura a largas cuerdas pendientes de la punta de un elevado mástil, evolucionan prodigiosamente.

Voluta. Nombre del adorno esculpido en forma de caracol con que termina el mango de los instrumentos de arco, violin, violoncello, etc.

X

escala cromática hasta de tres octavas, son metálicos y muy sonoros.

Xul. Flauta precolonial de la región de Guatemala.

Y

Yaravi. Canción triste de los indígenas de Perú, Venezuela y Bolivia.

Yodel. Canto del Tirol.

Yueh Chin. En China: guitarra de luna.

Yumari. Baile de los tarahumaras.

Z

Zampoña. Instrumento músico pastoril, con una o más flautas.

Zapateado. Baile popular español. Se marca el ritmo con palmas.

Zarabanda. Danza de origen persa.

Zarambeque. Baile cubano.

Zorongo. Antiguo baile español, con canto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

LECCIÓN PRIMERA

Teoría

PARA EL PRIMER AÑO

1. *Nociones preliminares*
2. *El pentagrama*
3. *Las barras*
4. *Las claves*
5. *Las notas*
6. *Los compases*
7. *Silencios*
8. *El calderón*

PARA EL SEGUNDO AÑO

1. *Alteraciones*
2. *Los aires*
3. *Tresillos y seisillos*
4. *Las ligaduras*
5. *Escalas*

PARA EL TERCER AÑO

1. *Intervalos*
2. *Modos*
3. *Tabla de escalas relativas*
4. *Acordes*
5. *Expresión musical*
6. *Adornos*
7. *Párrafo o llamada*

15	
17	
18	
20	
21	
24	
28	
30	
31	
34	
36	
37	
38	
49	
52	
53	
55	
57	
60	
62	

LECCIÓN SEGUNDA

Sofeo

PARA EL PRIMER AÑO

1. *Instrucciones*
2. *Formas para cantar*
3. *Ejercicios, del uno al diez*

65
66
67125
126
146
147
149
150

PARA EL SEGUNDO AÑO

1. *Recomendaciones*
2. *Ejercicios, del once al veinte*

69
70

LECCIÓN CUARTA

Himnos y Coros

PARA EL TERCER AÑO

1. *Orientaciones*
2. *Ejercicios, del veintiuno al treinta y uno*

73
76

153

Para ser aprendidos, cuatro por cada año, y cantarlos en su totalidad, al concluir el ciclo secundario

LECCIÓN TERCERA

Historia General de la Música

PARA EL PRIMER AÑO

1. *Orígenes*
2. *La música primitiva*
3. *Influencia del cristianismo*
4. *El canto gregoriano*
5. *El drama litúrgico*
6. *La canción popular*
7. *La polifonía*
8. *Los clásicos*

83
85
88
90
91
92
94
96

203

Formado con los términos musicales no definidos o explicados en otras lecciones de la presente obra

PARA EL SEGUNDO AÑO

1. *El siglo XVIII*
2. *Los románticos*
3. *El siglo XIX*
4. *El romanticismo*
5. *Movimiento nacionalista*

101
108
109
110
116

PARA EL TERCER AÑO

1. *El siglo XX y los músicos modernos y actuales*
2. *Principales hechos del periodo moderno*
3. *Las nuevas generaciones*
4. *Creación, desarrollo y fortalecimiento de la música popular*
5. *Transformación de la música religiosa*
6. *Mecanización de la música*

125
126
146
147
149
150

El Instituto Federal de Ca-
pacitación del Magisterio
terminó la impresión de
esta obra el 15 de diciem-
bre de 1961

EDICIONES OASIS, S. A.

Litoarte, S. de R. L.

MONTERREY 46

F.C. de Cuernavaca 683

MÉXICO 7, D. F.

México 17, D. F.

