

ESLAVA

Método de solfeo

Primera parte

Mega
017

EDICIONES

MUSICALES

MEGA



METODO de SOLFEO

POR

HILARION ESLAVA



Primera Parte

CONOCIMIENTOS PRELIMINARES

MUSICA es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo (1).

Todos los caracteres y señales que sirven para la música corresponden a una de estas dos cosas: a la 1.^a, que es el *sonido*, pertenecen las *claves*, *signos*, *sostenidos*, *bemoles*, *becuadros*, las letras ***p*** (piano), ***f*** (forte) y otras varias palabras, que puestas debajo o encima de los signos, modifican su sonido. En fin, al sonido corresponde todo lo que a éste afecta haciéndolo ya grave o agudo, ya fuerte o débil.

Al *tiempo* pertenecen los *aires*, *compases*, *figuras*, *puntillos*, *silencios*, *puntos de reposo* y *fermatas* (llamados *calderones*), las palabras *accelerando*, *ritardando*, y otras varias, que puestas debajo o encima de las figuras, modifican su valor. En fin, al *tiempo* corresponde todo lo que a éste afecta, haciéndolo rápido o pausado.

PENTAGRAMA

5. ^a línea	_____	
4. ^a línea	_____	4. ^o espacio.
3. ^a línea	_____	3. ^{er} espacio.
2. ^a línea	_____	2. ^o espacio.
1. ^a línea	_____	1. ^{er} espacio.

El arte musical se divide en varios ramos, siendo el fundamento de todos ellos el *solfeo*.

Esta palabra proviene de los signos *sol* y *fa*, como la *solmización* que se llamaba antiguamente, derivada de *sol* y *mi*. *Solfeo* es, pues, el arte de bien medir y entonar, dando a cada signo su propio nombre.

NOTA.—Sin más que esta idea general de la música, pasará el Maestro a explicar al discípulo la primera lección de solfeo, que es la escala; y como en ella solo se hallan signos, *clave de sol*, *compás binario* y *figuras redondas*, lo deberá hacer del modo siguiente:

De lo que pertenece al **SONIDO**, que es la **CLAVE** y los **SIGNOS**

Los **SIGNOS** son los que denotan lo agudo o grave de los sonidos según su colocación en el pentagrama, ellos son siete, y sus nombres son: **DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI**, que multiplicados hacia arriba y hacia abajo, forman todos los sonidos que producen las voces e instrumentos.

(1) Todas las definiciones están con letra bastardilla para que se distingan bien del resto de la teoría.

Como los signos no tienen una misma colocación en el *pentagrama*, es necesario determinarla por medio de una señal que se pone al principio y que se llama *clave*, de consiguiente, CLAVE es la que fija la colocación que se dá a los signos en el *pentagrama*. Son varias las claves que hay: la 1.^a es la de *Sol*, que se coloca en la 2.^a línea. Véase:  Determinado por esta clave que el signo *Sol* se coloca en la 2.^a línea, es fácil conocer el lugar que ocupan los demás.

Como los signos duplicados hacia arriba y hacia abajo no caben dentro de los límites del *pentagrama*, se los coloca también en líneas y espacios adicionales. Véase el ejemplo siguiente, con el cual se comprenderá bien la *clave*, *signos*, *pentagrama* y *líneas adicionales*.



Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do,
HACIA ARRIBA.

Sol, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Sol,
HACIA ABAJO.

De lo que pertenece al **TIEMPO**, que es el **COMPAS** y **FIGURAS**

COMPAS es una pequeña porción de tiempo dividida en 2, 3 ó 4 partes, que sirve para medir el valor de las figuras. Se denota con una señal colocada junto a la Clave. Hay varias especies de compases: el 1.^o es el compás de compasillo, que se escribe con un semicírculo así: C o así C (1). Cuando se pone así: C denota que se divide en dos partes al cual llamamos *compasillo binario* o simplemente *binario* (2). Cuando se escribe así: C significa que se divide en cuatro partes, el cual se llamaba *compasillo cuaternario*, y que hoy llamamos simplemente *compasillo*. Ahora se trata solamente del *binario*, que es el más fácil. Se divide en dos partes, marcándose con dos movimientos de la mano, uno hacia abajo y otro hacia arriba, que se llaman *dar* y *alzar*. De las dos partes en que se divide este compás, la 1.^a se llama también *fuerte* y la 2.^a *débil*, por ser el efecto de aquella mucho más decisivo que el de ésta.

(1) El origen de escribirse el compasillo con un semicírculo así C o C es porque los antiguos lo calificaron de imperfecto, suponiendo que el ternario era únicamente perfecto, por lo cual lo designaban con un círculo completo; de este modo: O ó Φ .

Téngase presente que cuantas notas se hallen al pie de las páginas no son substanciales; de consiguiente, queda a la discreción del Maestro el hacer o no uso de ellas para con los discípulos.

(2) Debe desterrarse la denominación de compás mayor, la cual daban los antiguos únicamente al que escribían con dos redondas o cuatro blancas en el compás, llamando menor o compasillo al que no contenía más que una redonda o dos blancas.

FIGURA es la diferente forma que se da a las notas musicales para determinar su duración.

Téngase presente que se da el nombre de *nota* a la reunión de signo y figura, que expresa el sonido y su valor. Hay varias especies de figuras: la 1.^a es la *redonda* (1), que vale un compás entero.

Al fin de cada compás se pone una línea que atraviesa el pentagrama y se llama *línea divisoria*, que sirve para dividir o separar los compases entre sí. Véase: 

Como cada redonda vale un compás, después de cada una de ellas hay una línea divisoria.

Nota.—Ahora el Maestro, después que el discípulo comprenda bien la clave y los signos que contiene la 1.^a lección, según las definiciones y explicación que hemos dado, le enseñará a entonarla cantando con él, y cuidando que la afinación sea muy exacta, luego pasará a explicar lo que respecta al tiempo, que es el compás y líneas divisorias, concluyendo por solfear la lección con compás. Este mismo orden deberá observarse también con exactitud en las siguientes.

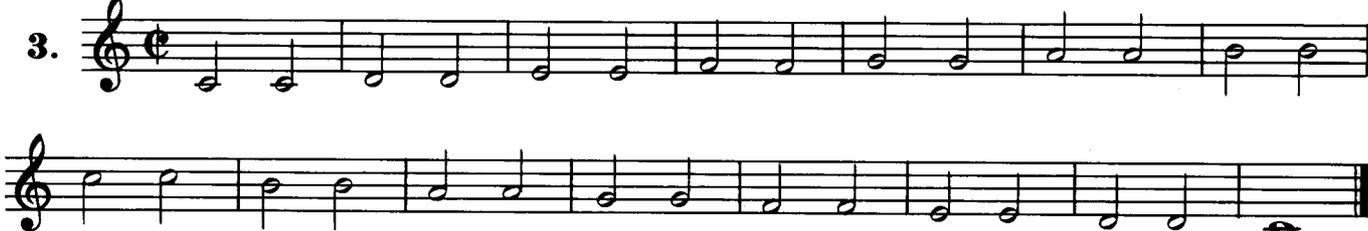
LECCION (2)

1. 

Todas las figuras tienen sus respectivos *silencios* (3): el de redonda, que como ella tiene un compás de duración, se señala así:  y se coloca debajo de cualquiera de las cinco líneas.

2. 

La figura que vale la mitad de una *redonda* se llama *blanca*. Véase:  Entran dos en cada compás, y cada una de ellas vale una parte.

3. 

(1) He adoptado la denominación francesa respecto a las figuras, como las más clara, propia y sencilla. Es sumamente impropio y aun ridículo llamar *breves* y *semibreves* a las de mayor duración; estos nombres sólo pueden tener lugar en la primitiva música de *facistol*, escrita con *máximas* y *longas*, desterrada ya enteramente.

(2) En las 20 lecciones primeras no está designado el *aire*; al principio debe ser muy despacio y aún después no debe pasar de ser muy moderado.

(3) Los nombres de *pausa*, *aspiración* y *suspiro* son impropios, y no expresan su significado como la palabra *silencio*.

Cuando dos notas que son de un mismo nombre y sonido se hallan unidas por medio de una línea curva, que se llama *ligadura*, no se pronuncia la 2.^a sino que, prolongándose la 1.^a, se reúne a ésta el valor de aquélla. Véase:



El silencio de *blanca* se escribe así, y se coloca sobre cualquiera de las cinco líneas.



EMISIÓN DE LA VOZ (1)

No he querido complicar el estudio de las lecciones anteriores enseñando al mismo tiempo la emisión de la voz. Ahora que el discípulo estará seguro en la perfecta afinación de la escala, conviene que aprenda a emitir los sonidos de su voz con toda pureza. Mi objeto, al dar algunos conocimientos en esta materia, no es otro sino el querer evitar los resultados funestos que se ven con frecuencia en muchos que, acostumbrados, mientras dura el estudio del *solfeo*, a emitir defectuosamente la voz, llegan casi a inutilizarse después para el estudio del *canto*.

Los defectos más graves, perjudiciales y de más transcendencia son los de emitir la voz *gutural* o *nasal*, a la 1.^a llaman vulgarmente voz de *gola*, y a la 2.^a *gangosa*,

Para combatir la 1.^a, ocasionada por hinchar la lengua por su base, oprimiendo la garganta (2), es necesario hacer que el discípulo aplane bien la lengua en toda su extensión, ahondándola por su base o raíz.

(1) Todas estas instrucciones acerca de la emisión podrán omitirse con aquellos discípulos de quienes no se pueda ni se deba esperar que se dediquen al canto.

(2) Digo *garganta* para que me entiendan todos; porque si usase los nombres de *glotis* y *epiglotis*, etc., serían necesarias otras explicaciones.

Como la lengua es la que principalmente está encargada de transformar la voz en vocales por medio de sus movimientos, es necesario que éstos se hagan principalmente por los bordes de ella, ligeramente por medio, y de ningún modo por su base.

El defecto nasal es fácil de conocer y corregir al principio. Cuando la columna de aire sonoro va directamente a tomar su resonancia en las fosas o agujeros nasales en lugar de dirigirse a la boca, resulta un sonido enteramente gangoso.

Cogiendo las narices con las yemas de los dedos es como puede conocerse si la columna de aire, cuando sale de la garganta, se dirige hacia las fosas nasales o hacia la boca; si la dirección es a ésta, el sonido será puro; si es hacia las narices, será nasal, lo cual debe evitarse con cuidado. La posición de la boca es una de las cosas que más influyen en la emisión de la voz; el Maestro debe cuidar de que el discípulo ponga la boca de modo que la quijada, labio y dientes inferiores estén separados perpendicularmente de la quijada, labio y dientes superiores; los labios deben estar blandamente pegados a los dientes; la boca debe estar medianamente abierta, retirando sus costados en la forma que tienen en la sonrisa antes de llegar a ella. De este modo se abre la boca en justas proporciones, presenta además una forma agradable, y contribuye a la emisión pura de la voz.

Los defectos más comunes son abrir poco la boca, o abrirla en forma ovalada redondeando los labios, lo cual debe evitarse cuidadosamente.

Estos conocimientos, que por su claridad están al alcance de todos, bastan para el objeto que me propongo, que es prevenir los males que se siguen del descuido casi general que hay en esta materia.

Para poner en práctica todo lo dicho, el Maestro enseñará con viva voz al discípulo el siguiente ejercicio, observando escrupulosamente los preceptos dados, deteniéndose en cada lección hasta que el discípulo emita bien la voz, y pronuncie con correcta posición de boca.



El Maestro podrá hacer solfear al discípulo, si lo cree necesario, algunas de las lecciones pasadas, especialmente la 1.^a, que es la escala, para que se asegure en la práctica de la emisión, teniendo cuidado en las sucesivas de observar exactamente lo dicho; en ellas hallará señaladas las respiraciones con una *coma*, y cuidará de que el discípulo dé toda la duración debida a los sonidos, haciéndole tomar la respiración suficiente. También debe prohibirse al solfista todo esfuerzo violento, pues basta para el *solfeo* cantar a media voz

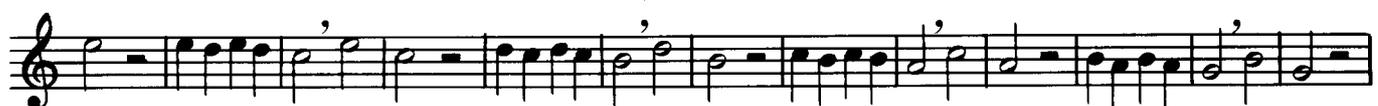
(1) No se hace uso de la u porque no la tienen los signos con cuyos nombres se solfea.



La figura que vale la mitad de una *blanca* se llama *negra*. Véase:  Entran cuatro en cada compás y cada una de ellas vale media parte.



TERCERAS CON PREPARACIÓN



12.

CUARTAS CON PREPARACION

13.

CUARTAS SIN PREPARACION

14.

QUINTAS CON PREPARACION

15.

QUINTAS SIN PREPARACION

16.

SEXTAS CON PREPARACION

17.

SEXTAS SIN PREPARACION

18.

OCTAVAS CON PREPARACION

19.

OCTAVAS SIN PREPARACIÓN

20.

Antes de pasar a la lección 21, conviene que el discípulo esté seguro en las entonaciones de los intervalos que hemos recorrido en las anteriores. Para adquirir esta seguridad el mejor medio es valerse de los ejercicios siguientes, haciéndolos practicar sin compás y sin acompañamiento. La práctica me ha demostrado que de este modo se asegura el discípulo en las entonaciones mucho mejor que por medio de lecciones medidas. Adverti, sin embargo, que si el Maestro ve que el estudio de estos ejercicios se hace fastidioso al discípulo, podrá repartirlos en trozos, asignando uno de ellos en cada una de las lecciones siguientes; pero de ningún modo deberá omitirlos por consideración alguna.

NOTA.—De aquí en adelante podrá el discípulo estudiar por sí solo, observando las advertencias que acerca de ello tenemos hechas; añadiendo a ellas, que conviene que el Maestro, después de dar la lección del día, al asignar la siguiente, explique al discípulo todas las novedades que ella contiene respecto al tiempo y sonido, para que, comprendiéndolas bien, pueda estudiarla con aprovechamiento, y no perder el tiempo en balde.

Esta advertencia la hago solamente para aquellos Maestros que no tienen gran práctica en la enseñanza, porque los que la tengan, sin necesidad de este consejo, habrán practicado exactamente esto mismo.

EJERCICIOS

DE LOS AIRES

AIRE es el que designa el grado de presteza o lentitud que debe llevar el compás. Se denota con una palabra italiana puesta al principio de una pieza o lección, o en el discurso de ella.

Hay 4 aires principales, que son: **Allegro** (aprisa), **Andante** (muy moderado), **Adagio** (despacio), y **Largo** (muy despacio). Las modificaciones que éstos reciben se hallarán en el discurso de estos solfeos, y en la tabla que está al fin.

DEL COMPASILLO

El compás de *compasillo*, con cuyo solo nombre entendemos hoy el *cuaternario*, se divide en 4 partes, se designa con esta señal  y se marca con cuatro movimientos de la mano en esta forma: $2 \begin{matrix} \swarrow 4 \\ \searrow 1 \end{matrix} 3$; la 1.^a y 3.^a se llaman partes fuertes, y la 2.^a y 4.^a débiles (1). Entra el mismo número de figuras que en el compás *binario*, de consiguiente, la *redonda* vale un compás entero, que son 4 partes; la *blanca* medio, que son dos, y la *negra* un cuarto, que es una.

21. **Andante (2)**



(1) Las partes fuertes y débiles del compás son en música lo que las sílabas acentuadas e inacentuadas en el lenguaje.

(2) Este aire no es tan despacio como muchos creen, sino un poco más lento que el *allegro moderato* y nada más; así lo entendieron los antiguos, y éste es el significado de la palabra *andante*, derivado del verbo *andare*, andar.

PUNTO DE REPOSO, vulgarmente CALDERON, es un semicírculo con un punto en medio, que colocado debajo o encima de una nota o silencio, sirve para interrumpir momentáneamente el discurso musical, suspendiendo el compás. Véase  (1)

Andante

22. 

Andante

23. 

Andante

24. 

(1) También se le da el nombre italiano *Fermata* (detención); pero éste, además de significar el punto de reposo, incluye el caso de ejecutar la voz o instrumento algún paso *ad libitum*.

DEL PUNTILLO

El PUNTILLO *aumenta a la figura que lo tiene la mitad de su valor*, se coloca a la derecha de la nota; una *redonda*, cuyo valor es un compás, vale uno y medio con puntillo; la *blanca*, cuyo valor es dos partes, vale tres con puntillo, y así las demás.

Andante

25. 

El silencio de negra se escribe así  y se coloca en cualquier parte del pentagrama.

Andante

26. 

DE LA SÍNCOPA

Llámanse SONIDOS SINCOPADOS a las notas que se dan a *contratiempo*. El resultado de las notas sincopadas es acentuar la parte *débil* del compás más que la *fuerte*, y como esto es invertir el orden natural, se dice que son a *contratiempo*. Hay síncopas *largas*, *muy largas*, *breves* y *muy breves*. Se escriben de tres modos: 1.º, por medio de ligaduras; 2.º, por medio de notas partidas, y 3.º, cortadas por medio de pausas.

De estas se tratará mas adelante.

Síncopas por medio de ligaduras ... 

Las mismas con notas partidas ... 

Las mismas cortadas por medio de pausas 

Muy largas. Largas. Breves. Muy breves

27.

Andante

28.

Andante

29.

NOTA.—Como conviene tanto que la progresión de las lecciones esté dispuesta de tal modo que el discípulo pueda comprender fácilmente lo que desconoce por lo que tiene ya conocido, pongo en adelante algunas lecciones de las pasadas reduciéndolas a figuras de menos valor. Si con todo esto el discípulo hallase dificultad en practicarlas, el Maestro podrá hacerle solfear antes la lección pasada, de la que se ha hecho la reducción, midiéndola en compás *binario*; por ejemplo: siendo la lección 30 reducción de la lección 21, el Maestro, si lo cree necesario, puede hacer solfear al discípulo la lección 21 en compás *binario*, antes de pasar a decir la 30 en *compasillo*; de este modo se facilita la medida de las nuevas figuras que vayan apareciendo; porque las *negras* tienen el mismo valor en compás *binario* que las *corcheas* en *compasillo*, guardando la misma proporción las demás figuras. Este mismo orden debe seguirse en todas las lecciones que son reducciones de otras, si las circunstancias del discípulo lo exigen.

DE LA CORCHEA

CORCHEA es la figura que vale la mitad de una negra. En el compás de *compasillo* entran 8; en cada parte dos, y una sola vale media parte. Se escriben de dos modos: unidas por medio de una barrita o sueltas con una especie de corcheto (de lo cual toman el nombre).

Véase: 

Andante

REDUCCION DE LA LECCION 21

30. 

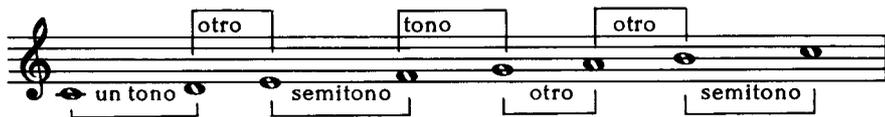
Andante

REDUCCION DE LA LECCION 22

31. 

DE LOS INTERVALOS Y DE LAS ALTERACIONES

INTERVALO es la distancia que hay de un sonido a otro. Hay intervalos *conjuntos* y *disjuntos*, los *conjuntos*, que son de los que tratamos ahora, son las distancias que hay de un sonido a otro inmediato, que constan de un *tono* (vulgarmente punto) (1) o de medio tono que es lo mismo que *semitono*. Véanse los intervalos conjuntos que resultan de la escala.



Todos los intervalos de *tono* se pueden dividir en dos *semitonos* por medio de las alteraciones de los signos, que son tres: sostenido \sharp (2), bemol \flat y becuadro \natural ; el *sostenido* altera al sonido que lo

(1) El nombre de *punto*, dado a una nota cualquiera, como igualmente al intervalo de un tono, viene de que hubo un tiempo en que se notaba la música por medio de puntos.

(2) Algunos quieren que se llame *sustenido*, y no *sostenido*, porque dicen que éste no expresa con propiedad el significado de subir medio tono más; pero debe tenerse presente que aquél, proviniendo del verbo anticuado *sustener*, que hoy decimos *sostener*, tiene la misma impropiedad.

tiene un *semitono* hacia arriba; el bemol lo hace otro *semitono* hacia abajo, y el becuadro destruye el efecto del sostenido o bemol que le precede. Las alteraciones se dividen en *propias* y *accidentales*. De las primeras se tratará en la 2.^a parte de este Método. Las accidentales son las que se colocan a la izquierda de las notas alterándolas. Véase:



Sostenido accidental en FA precedido de SOL.

Andante

32.

The first two staves of exercise 32. The first staff starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'Andante'. The melody begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a half note Bb4 with a fermata. The second staff continues with a half note C5, a half note Bb4, a half note A4, and a half note G4.

The third staff of exercise 32, continuing the melody from the previous staves.

Andante

Sostenido en DO precedido de RE.

33.

The first staff of exercise 33. It starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'Andante'. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The second note, Bb4, has a fermata. The staff ends with a quarter note Bb4.

The second staff of exercise 33, continuing the melody.

The third staff of exercise 33, continuing the melody.

The fourth staff of exercise 33, continuing the melody.

The fifth staff of exercise 33, concluding the exercise.

REDUCCION DE LA LECCION 25

NEGRAS CON PUNTILLO

La negra cuyo valor es una parte, vale una y media con puntillo.

Andante

34.

Bemol en SI y sostenido en SOL precedidos de LA.

Andante

35.

DEL BECUADRO

Las alteraciones accidentales no sólo sirven para alterar a los signos que las tienen, sino también a todos los de su mismo nombre, que estén después de ellas dentro del mismo compás; de modo que si se quiere que un signo alterado con *bemol* o *sostenido* vuelva a ser natural dentro del mismo compás, es necesario ponerle un *becuadro* (1). Véase:

(1) Las denominaciones de *bemol* y *becuadro* vienen de que los antiguos designaron a cada signo una letra del abecedario, cabiéndole al si la B; por esto al si \flat llaman *B-mol*, que quiere decir blando; y al si \sharp *B-cuadro*, que quiere decir duro; suponiendo que este último (cosa verdaderamente extraña) hacía en el oído un efecto parecido al de un cuerpo cuadrado o con esquinas sobre un plano como el de la mano.



Andante



El silencio de corchea se escribe así: y se coloca en cualquier parte del pentagrama.

NOTA.—Para facilitar al principio la ejecución del silencio de corchea, conviene que el discípulo aspire al tiempo de hacerlo, cuando es en la primera mitad de una parte del compás.

SINCOPAS BREVES REDUCCION DE LA LECCION 27

Andante



Cuando a la palabra **Allegro** (aprisa) sigue la de **Moderato** (moderado), designa que el *aire* del compás debe ser algo más aprisa que en el **Andante**, y más despacio que en el **Allegro**.

NOTA.—Aunque el *aire* que se ponga a la cabeza de una lección deba ser aprisa, el discípulo, después de entonarla sin compás, deberá cantarla despacio al principio.

Allegro moderato

38.

NOTA.—Como los primeros bemoles accidentales en *mi* y en *la* suelen ser bastante difíciles a los principiantes, se advierte al Maestro que conviene que el discípulo se detenga en la frase que encierran los compases 9 y 16, hasta que la entone perfectamente antes de pasar adelante. Como la frase siguiente a ésta, que contiene la dificultad que se trata de vencer, tiene los mismos intervalos, queda vencida de este modo insensiblemente.

Bemoles en *MI* y en *LA* precedidos el 1.º de *RE* y el 2.º de *SOL*

Allegro moderato

39.

DE LOS TRESILLOS (1)

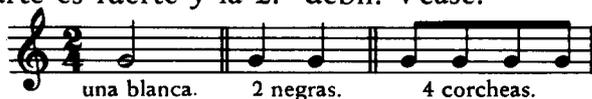
TRESILLO es un grupo de tres notas que tienen el mismo valor que si fueran solas dos, comúnmente se pone un número 3 sobre ellos y si son muchos seguidos sólo se pone sobre los primeros, de modo que, valiendo dos negras en compás binario y dos corcheas en compasillo una parte, un tresillo de ellas tiene el mismo valor, cabiendo a cada una de las tres que componen dicho tresillo, un tercio de parte. Véase:

**Allegro moderato**

40.

DEL COMPAS DE 2 POR 4

Este compás denota que de las cuatro negras que entran en *compasillo*, entran en él dos; tiene dos partes, que se marcan con dos movimientos de la mano, uno abajo y otro arriba, que se llaman *dar* y *alzar*, la 1.^a parte es fuerte y la 2.^a débil. Véase:



NOTA.—Téngase presente, que aunque las alteraciones sólo afectan a los signos de un mismo nombre que están dentro del compás, sin embargo, cuando la última nota de un compás ha sido alterada y sigue la misma al principio del siguiente, se le pone comúnmente becuadro, si se quiere que sea natural, como se ve en los compases 13 y 14 de la siguiente lección.

Bemol en SI y sostenido en FA seguidos de sus respectivos signos naturales.

Allegro moderato

41.

(1) El tresillo, lo mismo que el seisillo, es un valor irregular en los compases *compasillo*, *binario*, *3 por 4* y *2 por 4*; pero los compositores hacen un uso (abuso podría llamarse en muchos casos) tan frecuente de él en dichos compases, que he creído necesario colocarlo aquí, y usarlo con frecuencia en las lecciones siguientes, para que el discípulo se vaya acostumbrando a esta irregularidad tan común en la práctica.

Los *tresillos* se componen algunas veces de un silencio y dos corcheas. Véase:

Sostenidos en SOL y DO seguidos de sus respectivos signos naturales

Allegro moderato

42.

La palabra *Andantino* designa un aire más lento que el *Andante*, del cual es diminutivo (1).

NOTA.—En la lección siguiente se encuentran algunos *tresillos* compuestos de una negra, que vale dos tercios, y una corchea. También se hallan otros con un silencio en medio de dos corcheas, que juntas con él forman el *tresillo*.

Andantino

43.

(1) Sería demasiado largo y fuera de propósito el rebatir aquí a los que defienden que el *Andantino* es más aprisa que el *Andante*; baste por ahora decir que entre éste y el *Adagio* no hay otro aire medio sino el *Andantino*.

DE LAS SEMICORCHEAS (1)

SEMICORCHEA es la figura que vale la mitad de una corchea, entran cuatro en una parte de compasillo y cada una vale la mitad de media parte. Se escriben de dos modos como las corcheas, unidas por medio de dos barras, o sueltas con un corchettino doble. Véase:

Andante

REDUCCION DE LA LECCION 30

(1) El Maestro debe explicar al discípulo que dicho nombre no proviene de la forma de su figura, sino de su valor, que es el de la mitad de la corchea.

La palabra **Allegretto**, diminutivo de **Allegro**, designa un aire igual al **Allegro Moderato**; pero se distingue de éste por el carácter de la música, que suele ser más sencillo y ligero.

Bemoles y sostenidos precedidos de sus respectivos signos naturales

Allegretto

45. 

Allegro moderato

46. 

REDUCCION DE LA LECCION 31

Andantino

47.

Sostenidos y bemoles precedidos los 1.^{os} de sonidos de un
tono más bajo y los 2.^{os} de otro más alto

Andante

48.

Allegro moderato

49.

REDUCCION DE LA LECCION 34

La corchea con puntillo vale media parte y la mitad más o, lo que es lo mismo, tres cuartos de parte. Téngase presente lo que se dijo al principio acerca del modo de facilitar la ejecución de las lecciones de reducción.

Andantino

50. 

Sostenidos y bemoles precedidos y seguidos de grados
disjuntos o notas de salto

Allegretto

51. 

Allegro Maestoso, o solo la palabra Maestoso, designa un aire un poco más despacio que el Allegretto, y de un carácter majestuoso.

Maestoso

52. 



La palabra **Adagio** designa un *aire* más lento que el **Andante** y el **Andantino**.

NOTA.—Algunos discípulos, cuando el *aire* es muy despacio, no sienten bien al principio el metro del compás, haciendo desigual la duración de sus partes. Para combatir este defecto, conviene que antes de principiar la lección marquen uno o dos compases al *aire* designado y con mucha igualdad, contando las partes (una, dos, tres, cuatro) con decisión y energía, para que de este modo se les haga sensible la medida del compás, y puedan luego seguir la lección sin alterar el grado de lentitud en que se empezó:

El silencio de *semicorchea* se escribe así  y se coloca en cualquier parte del pentagrama.

SINCOPAS MUY BREVES (1) REDUCCION DE LA LECCION 37



Quando una lección o pieza de música se divide en varias secciones o partes, al fin de cada una de ellas, en lugar de la simple línea divisoria del compás, se ponen dos barras. así:  Si delante de la 1.^a hay dos puntos en esta forma  se repite la parte que precede. Si dichos puntos están detrás de la 2.^a se repite la que sigue; véase:  y si están de este modo  se repite la que precede y la que sigue.



(1) Para facilitar al principio la medida de estas sincopas, conviene que el discípulo refuerce un poco la 2.^a mitad de ellas, de este modo:  pero debe advertirle el Maestro que esta ejecución es viciosa en el *canto* vocal o instrumental: porque la que debe reforzarse, según las reglas de buen *canto*, es la 1.^a mitad del sincopado, y no la 2.^a.



Andante



DE LOS TRESILLOS Y SEISILLOS DE SEMICORCHEAS

Así como un tresillo de corcheas tiene el mismo valor que solas dos fuera de él, lo tiene respectivamente uno de semicorcheas; de modo que un tresillo de éstas vale en compasillo media parte. Se escriben de dos modos: cuando provienen de combinación doble, esto es, de dos corcheas en cada parte, se ponen en grupos de tresillos; y cuando provienen de combinación triple o de tresillos de corcheas, se escriben en grupos de seis. Véase:



La palabra **Largo** designa un aire más despacio que el **Adagio**, y es el más lento de todos.

NOTA.—No olvide el Maestro hacer que el discípulo mida uno o dos compases antes de principiarse la lección, del modo que dije al tratarse del **Adagio**, para que su oído sienta bien la medida del compás, lo cual se hace difícil sin este medio, por la mucha lentitud del mismo. Para facilitar todo lo posible la medida de la lección siguiente, he puesto los compases primeros como reducción de la 43, que podrán cantarse despacio en compás binario antes de ejecutarse ésta.

Tresillos de semicorcheas o combinación doble



(1) Por no cuidarse algunos compositores de escribir correctamente esta combinación, y poner indebidamente seisillos en lugar de dobles tresillos, he visto repetidas veces grandes entorpecimientos en las orquestas, pues es distinta la acentuación métrica del doble tresillo respecto de la del seisillo; en la 1.^a se acentúan la 1.^a y la 4.^a y en la 2.^a la 1.^a 3.^a y 5.^a.

A musical score consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, with frequent use of triplets and slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The piece concludes with a double bar line.

Seisillos de Semicorcheas o combinación triple

NOTA.—En la Segunda Parte se hallarán lecciones de 2 por 4 en 4 partes; por ahora conviene que, por lento que sea el aire en este compás, no se marque sino en dos partes.

Adagio

57.

A musical score for six staves, beginning with a 2/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, with triplets and sextuplets. The key signature has one sharp (F#). The piece ends with a double bar line.

La palabra **Allegro** designa un *aire* cuyo movimiento es más vivo que el del **Allegretto**, y es uno de los *cuatro aires* principales.

NOTA.—El discípulo aprenderá separadamente los cinco trozos que incluye la lección siguiente, y después que los sepa bien, los ejecutará todos seguidos, para que en conjunto se haga cargo de todo lo que contiene esta Primera Parte del METODO, y conozca sensiblemente la diferencia de los aires.

RECOPIACION DE TODA LA PRIMERA PARTE

Largo

58.

Andante

Allegro moderato

Adagio

Allegro

FIN DE LA 1.ª PARTE



EDICIONES MUSICALES MEGA

Tel.: 902 170 354

Dirección Internet: www.megamusic.es

E-mail: info@megamusic.es

Mega 017

ISBN 84-95296-07-1



9 788495 296071