

CUESTIONARIO DE LA PARTE TEORICA DEL PROGRAMA PARA LAS OPOSICIONES
A CATEDRA DE "ACOMPAÑAMIENTO AL PIANO" DE MALAGA

Gobierno de  La Rioja
BIBLIOTECA CENTRAL



1000224125

n. 101.323



Questionario de la parte teórica del programa para las oposiciones a cátedras de "Acompañamiento al piano" de Málaga.

I. El bajo cifrado, fundamento de la armonización de los intervalos complementarios de la ~~armonía~~ ^{armonía} por medio de cifras que se colocan encima o debajo de las notas del bajo.

Su origen y desarrollo: Se comenzó a usar en Italia a fines del siglo XVI y se generalizó en el siguiente. Tuvo por origen la costumbre que tenían los organistas de apoyar las partes corales con acordes.

Su importancia histórica y música a que se aplicó.

Su importancia histórica y música a que se aplicó.

Los compositores de la época ^{nombre} ~~sureña~~ de los elementos contrapuntísticos, ~~tenían~~ guardaban en el mayor secreto sus partituras con el fin de que no se conocieran sus procedimientos técnicos. La publicación de sus obras se hacían por en partes separadas sin divisiones de compás, lo que hacía ~~mucho~~ ^{mucho} difícil su estudio. ~~Los~~ ^{los} organistas, para hacer asequible su ^{ejecución} ~~ejecución~~ ^{en los ensayos} ~~en la interpretación pública~~ ^{en los ensayos} y para evitar errores del acompañamiento con el órgano, comenzaron ~~ya~~ ^{ya} a señalar con cifras sobre las partes del bajo la armonía formada por las voces restantes. Ello contribuyó a conocer los ~~procedimientos~~ ^{procedimientos} que los compositores trataban de ocultar y en mejorar el estilo de la melodía acompañada, coincidiendo con este último extremo la publicación en 1595 por Bandiere de varias obras con el procedimiento del bajo cifrado, y años más tarde (hacia 1600) en forma más definitiva. X

La música a que se aplicó esta nueva norma fue principalmente ~~de~~ religiosa en sus varias formas y en la teatral, sin olvidar las obras para una voz religiosa, ^{profanas} ~~profanas~~ con acompañamiento. X

En el siglo XVII, los compositores se servían del ~~la música de clave~~ ^{la música de clave} ~~la música de clave~~ ^{la música de clave} grandes, tiorbas, etc. ^{para la música instrumental} ~~para la música instrumental~~ ^{para la música instrumental} ~~para la música instrumental~~ ^{para la música instrumental}

Barbeau estableció el significado de estas tres armonías: Tónica, subdominante y dominante con séptima. Tónica, contenido esencial de todo movimiento armónico. La falta de esta armonía introduce los artificios melódicos. Por desgracia se introducen al acordarse de los artificios melódicos.

bajo cifrado para esbozar los acompañamientos cuya realización correspondía a los organistas. En la época de Bach y Händel se usó para el clavecín. Actualmente se usa sólo para el estudio de la armonía. X

Significado de las cifras en los conciertos del bajo cifrado.

- Es el siguiente, según Ludovico Viadana
- 1.ª La falta de cifra, sobre la nota del bajo significa 3ª y 5ª de la misma en su propia tonalidad.
 - 2.ª Un 6 bajo la nota del bajo, indica (además de la 6ª que sustituye a la 5ª) también la 3ª
 - 3.ª Un 4 excluye la 3ª, mas sobreentendiéndose la presencia de la 5ª.
 - 4.ª Todos los signos de alteración necesarios se escriben al lado de la nota que se precise alterar.
 - 5.ª Los signos de alteración no acompañados de ninguna cifra se refieren a la 3ª.

Diferentes tratados del bajo cifrado.

Además de las publicaciones del citado Ben-
lieri, cabe citar: ^{al} Agostino Agazzari, ^{con} sus conciertos sacros (1602) donde figuran las abreviaciones del cifrado del bajo ^{de cuyo} significado hemos hecho antes mención. Baccini, ^{en su} (1600) en su ópera Euridice, hace constar en el prólogo las reglas para la ejecución del bajo cifrado con la armonía correspondiente. Ga-
liano Sabbatini escribió ^{en} Venecia (1628) un tratado de regla para el bajo continuo para el órgano y otros instrumentos. Por contener un aspecto verdaderamente nuevo en la teoría de la composición sobre el bajo numerado mere-
ce destacarse el nombre de Barbeau quien en 1922 publicó su Traité d'harmonie que tuvo un éxito extraordinario.

Acordes en uso a principios del siglo XVII.
Fueron: de tres sonidos (perfectos mayor, menor y séptima) sobre todos sus grados; de cuatro, en especial sobre la dominante y segundo grado, también ^{deben} inversiones. -2-

Oposiciones a cátedras de acompañamiento al piano

II. Bases para realizar el bajo cifrado con un arte y estilo propios de cada época.

En la época de Bachieri (finales del siglo XVI) y de Viadana (principios del XVII) en que se comenzó a anotar con cifras la representación armónica en el bajo, los autores se limitaron a expresar por números el acorde en sí sin puntualizar las respectivas posiciones en las partes superiores. Aunque ello fue un ~~pe~~ paso decidido para el fundamento de la armonía, los organistas y clavicinistas solo obraban - basados en su competencia - a impulsos del género a ejecutar. Otras partes inferiores se limitaban a rellenar en las tabas, y en algunos momentos de pausas o sonidos prolongados valiéndose de arpeggiar el acorde.

Años más tarde, Praemeau, para indicar las diferentes agrupaciones de notas, y por consiguiente las distintas armonías, creó una terminología precisa sacada del bajo cifrado cuya doctrina, al asegurar la posición del acorde contribuyó a situar ~~las~~ diferentes sonidos e incluso a ~~definir~~ ^{destacar} el significado del ritmo en las partes superiores.

El teórico y compositor alemán ^{Mattheson} (1681-1764), en su Escuela elemental del bajo numerado fija en ~~la~~ ^{la} ~~misma~~ ^{misma} ~~posición~~ ^{posición} del bajo las posiciones de las partes voces superiores, contribuyendo de modo especial a una fiel realización sonora y rítmica.

Como Bach y Haendel, las realizaciones del bajo cifrado cobran un estilo acabado. El primero adaptó el sistema de la posición estreadial, ^{para} ~~esta~~ ^{esta} ~~es~~ ^{es} la voz del bajo en la mano izquierda y las partes inferiores en la derecha. En pasajes de instrumentación grande se empleaban todos los dedos en el clavicin, tanto en la mano derecha como en la izquierda.

Diferentes escuelas: Aparte la contribución que los vihuelistas españoles aportaron al bajo cifrado, podemos señalar tres: la alemana con Bruger con su Synopsis musica (1634); Erhardt en la parte constituye aisladamente los acordes consonantes sobre Erhardt, autor de Guía musical (Ambergo, 1710); Heinrichen, de Instrucción fundamental (1711) y el ya citado Mattheson.

De la escuela italiana cabe citar a Agerrari, de Siena, ^{uno} de los ^{primeros} músicos que dieron instrucciones para la realización del bajo cifrado; las reglas para el empleo de los acordes ^{en la especie, distinguia} las dio en 1623 Galeazzo Sabbatini. También se notan grandes progresos en el bajo cifrado con los compositores Passquini y Alejandro Scarlatti y Gasparini que escribió un Armonico pratico al ciembalo, 1701.

En Francia, los tratados de Delair, Saint-Saen (art. Genieon y Boyvia. ~~el~~ tratado de Delair (Tratado del acompañamiento para la tiorba y el clavecin, 1690) y el de Saint-Sambert (Nuevo tratado del acompañamiento del clavecin, 1707) marcan ^{un} ^{modo} ^{de} ^{interpretar} ^{las} ^{cifras}, ^{que} ^{se} ^{siguen} ^{en} ^{este} ^{modo} ^{de} ^{actividad} ^{de} ^{acompañar} ^{los} ^{acordes}.

Compion (Tratado de acompañamiento, 1716) habla de los modos ordinarios y de la conducción cromáticas con bajos no cifrados.

Trameau, en un Tratado de armonía de guerra, reglas sobre el parentesco entre los diversos acordes y en encadenamiento natural.

Características esenciales de la numeración del bajo cifrado en sus diferentes épocas.

Bandieri, en los últimos años del siglo XVI, introduce ~~de~~ modo definitivo

en los últimos años del siglo XVI la escritura en el bajo cifrado aparece en forma imperfecta, sin otra pretensión que ^{que} ^{era} ^{poco} ^{como} ^{de} ^{un} ^{primer} ^{trazo} colocar sobre el bajo la naturalidad del acorde: 3, 5 u 8 si se trataba del acorde fundamental; 6, acorde de 3ª y 6ª; 6 y 4, acorde de 4ª y 6ª, etc. Bandieri, por primera vez, en 1595, fija de modo definitivo el bajo numerado, mas Viadana en 1602 da reglas más precisas para un mejor conocimiento; la falta de cifra significa tercera y quinta de la ~~tercera~~; un 6 con 3ª y 6ª sobre el bajo; un 4 excluye la 3ª pero acompañable de un 5ª; los signos de alteración se colocan al lado de la cifra correspondiente, y no colocándose en ninguno se entiende que es para la 3ª.

Mattheson, como antes dijimos realizaba los temas dados anunciando en cada voz la cifra que le correspondía: A las 3ªs con alteración de sostenido colocaba un asa que cruzaba en su centro con una línea ^{trazo} horizontal; a la reversible colocaba una cruz a la izquierda de la cifra; a las notas alteradas ^{con} ^{sempre} ^{una} ^{nota} ^{inferior} con una línea oblicua; a las que llevaban una inferior, con un bemol aunque indicase becuadro cuando la armadura era de sostenidos. 4-

Practicar (con Bach) ^{Händel} el bajo cifrado queda más simplificado, y salvo pequeñas modificaciones queda como ahora lo conocemos.

Importancia del estudio del bajo cifrado.

La ejecución del bajo cifrado fue, hasta principios del siglo XVIII, un arte que todo músico culto debía dominar con facilidad. Después, su estudio quedó poco a poco abandonado, si bien hasta muy entrado el siglo XIX su práctica persistía en los seces-recitativos de los oratorios y óperas.

Sorge, a mediados del siglo XVIII acentúa con claridad la importancia pedagógica del bajo cifrado para los pianistas que pretenden componer, y al mismo tiempo para ejecutar fielmente el resultado de un estudio.

Antes que Piemann ^{publicara} su Bajo cifrado en el que resalta la utilidad de un estudio, en el Conservatorio de Bruselas existía un curso de Harmonía práctica realizada sobre el clavés teclado.

Piemann saca la conclusión de que la práctica del cifrado aplica oficiosamente los conocimientos de la armonía, la conducción de las voces y sus rasgos polifónicos. Además necesita una fantasía activa para improvisar y al propio tiempo para componer.

Algunos eruditos contemporáneos, perseguidos del estudio de la importancia que supone en las realizaciones completas según el estilo de cada época con objeto de revivir tan hermosa como abundante literatura musical.

EEZ. Melodía. Análisis formal, rítmico, tonal y modal, preparatorio para la adecuada interpretación armónica y rítmica de sus elementos expresivos.

Todo buen pianista, antes de la ejecución en su instrumento, debe de evaluar la obra, para su mejor interpretación, analizar muchos elementos constituyentes la melodía en sus muy variadas fisonomías.

En su forma no ya el género que ha de interpretar; lied, ó sinfonia clásica, los diversos tiempos de sonata, una danza popular, etc. en su estructura.

en el segundo tetracordo del mayor se introducen elementos del menor y en este elemento del mayor, estados de una y otra ^{carácter} ~~carácter~~, que ~~son~~ ^{son} conducentes a plasmar ^{una} ~~una~~ ^{idea} ~~idea~~ arcaica, esto es dar carácter a los modos grecorromanos.

Estructura Tomando como base cuantos conceptos se han citado, ~~ta~~ ^{la} ~~como~~ ^{galemate,} ~~inter-~~pretación armónica y rítmica en su relación con la melodía queda asegurada.

Estructura armónica: Así como la corriente melódica nace del enlace de sonidos distintos que describen una línea que vuelve a su punto de partida, el circuito armónico parte de un acorde fundamental y regresa a él después de pasar por varios otros.

En el campo de la armonía, el movimiento que se aleja de la tónica aparece como un desarrollo positivo, como un crecimiento, y la vuelta a la misma, como un desarrollo negativo, descenso terminal, cadencia. Análogo sentido tienen asimismo la modulación que se aleja de la tonalidad establecida, y la que retrograda hacia ella. ~~ta~~

Lo lógico es, pues, que el desarrollo positivo vaya acompañado del crecendo y de una animada gradación de tiempo, y que el desarrollo armónico negativo - en cambio - vaya acompañado del diminuendo y del ritardando.

Características estéticas y técnicas de los acompañamientos pianísticos: El acompañamiento pianístico sirve como fondo a una voz solista o instrumental solista y a un grupo coral o instrumental más o menos numeroso. Establece generalmente una base rit armónica y rítmica que puede consistir en simples acordes o en figuraciones repetidas y hasta adquirir interés contrapuntístico o un colorido imitativo. También presenta a veces el acompañamiento una riqueza rítmica de que carece la melodía. En ocasiones realiza contracantos de sonoridad destacada o rellena con arabescos ciertos finales de frase ~~que~~ ^{en cuyo caso} ~~se~~ ^{deja} toma carácter de piano obligado.

Las características estéticas, técnicas ~~de~~
de los acompañamientos pueden resumirse
así: pleno dominio del instrumento; agilidad,
fuerza, velocidad, seguridad, pulsación expresi-
va, sentimiento estético de la obra, perfecta dic-
ción y frases, de dinámica y apogica, limitan-
do ~~de modo perfecto~~ ^{con fondo y estilo} las frases y motivos que
surjan en el acompañamiento y e interpretan-
do los rasgos ^{de} dinámicos y apogicos en la melo-
día, en la armonía y en el ritmo, en las frases
polifónicas.

Con ser estos elementos muy importantes
existe otro de capital interés: el proceso intensi-
vo en relación con las voces o instrumentos a
quienes ha de acompañar. Es obligadísimo
ejecutar con mucha discreción cuando ~~es~~ inten-
siva (con tendencia a irse en el piano lo impres-
cindible) cuando el interés radica en las partes
solistas; en interpretar con intensidad media
cuando el piano ^{o normal} ~~es~~ adquiere en el conjunto ins-
trumental el mismo rango ~~que~~ los demás
elementos vocales o instrumentales; en dar re-
lieve ~~sonoro~~ en las intervenciones circunstancia-
les a solo como interludios, giros episódicos, es-
pues melódicos ^{sueltos} o simples efectos armónicos.
En todo caso debe respetar las indicaciones del
autor, mas éste no siempre cuida ~~de~~ la inten-
sidad ^{con el espíritu} ~~de~~ y en muchos casos de los me-
dios expresivos de que antes hemos hablado. En
todo caso el pianista acompañante debe obrar
~~o~~ oportunamente de acuerdo con el número de
ejecutantes que concurren ~~en cada caso~~ en la
composición y siempre con el temperamento
de los demás según canten o ejecuten con ma-
yor o menor cantidad intensiva de la ya con-
venida en la obra.

IV. La monodía acompañada de los italianos.

Consistió ~~la~~ la monodía acompañada en unir la voz cantante a un acompañamiento instrumental.

Surgió en los primeros años del siglo XIV en Florencia, propagándose después en Francia, ~~en~~ España y en los países Bajos.

Las canciones florentinas en la época del Renacimiento como madrigales, baladas y caccias son de gran valor estético y probablemente han nacido del arte de improvisar de los trovadores y juglares. ~~trou~~

Una voz cantante declama con sencillez el poema, acompañada de instrumentos que también ejecutan preludios, interludios y postludios.

Pasada la mitad del siglo XV, el arte del canto tomó tal importancia, que influyó a los instrumentos y se convirtió en ~~en~~ en una ejecución de piezas de estilo figurado, pasando por a la música a capella.

Destaca desde un principio este arte nuevo en la expresividad de la melodía y de la declamación que traducen con extraordinario acierto la poesía del texto, no menos que los pasajes puramente instrumentales.

Con textos de Boccaccio, Sacchetti, Primitivo, Petrarca, etc. los principales representantes de este período de la canción italiana son los maestros florentinos Giovanni, Gherardello, Lorenzo, Donato, Bartolomeo de Padua, el bolonés Jacopo, etc. ~~no olvidar al~~ sobresaliendo de todos ellos Francesco Landino.

En el siglo XVI, ~~compendiando~~ nace la convicción de que nada conmueve tan profundamente el corazón como una bella melodía en su natural conexión con la palabra. Ante este principio, la monodía acompañada fue rehabilitada, distinguiéndose principalmente (hasta entrado el siglo XVII) los patrios de la Camerata florentina Bardi, Caccini, Peri y otros autores.

Resurgimiento de la monodía acompañada en el siglo XVIII hasta nuestros días.

En el siglo XVIII resurge un nuevo estilo de (Vuelta)

Figura IV la monodia acompañada

Como tipo de monodias bajo la escuela italiana, en el siglo existieron en España algunos compositores que dejaron en sus operas y piezas modelos de ella: Saldani, ~~Monte~~ ^{Monte} ~~Monasterio~~, Barbieri, Gestambide, Slavá. Arrista; en su ópera Marina, aparecen ejemplos típicos, siquier Breton, drapi y otros. Bajo modelos de mayor modernidad, de Monte de Frignon, Guaridi, y otros muchos.

Recitados. Recitado musical es la declamación musical del texto en las partes de una ópera o de una composición vocal. Es un termino medio entre la declamación y el canto. Sin rigurosidad de compás, no está sujeto a ángulos ritmicos de frase, periodos como la melodía.
* Tos destingue tres clases de recitativos: de iglesia, de teatro y de camara para el que se precisa un buén caudal de voz, apoyatura frecuentes y una imprebentable noblesza de estilo. El de teatro era inseparable de la acción escénica, pero debía conservar en la ópera seria ese tono noble y elevado propio de los principes y de momentos los rodos. El recitativo de camara exigia mas expresion y dejaba mayor libertad.

Existen otras clasificaciones de recitativos. El parlante aplicase a los trozos típicos de la ópera buja italiana. El secco, el que solo tiene por acompañamiento unos acordos para asegurar la afinación. Era mas indicado para cuando el texto era en prosa. El stromentato aquel en que la parte instrumental es decorada con melismas diversos. El recitativo acompañado por la orquesta, se llama asi para distinguirlo del recitativo claro que era acompañado al cémbalo.

Importancia del estudio de esta materia:

Es sumamente importante el estudio del recitado, no solo por conocer los diferentes estilos ^{dentro de cada época} de ellos sino penetrar en sus medios expresivos. ~~Algunos~~ ^{Algunos} el recitado, ~~además del contraste~~ ^{además del contraste} es un elemento de variedad entre la música propiamente dicha y las partes declamadas (cuando las hay). Como algunos creen, los recitados no son meros trozos de relleno sino que constituyen verdaderos efectos dramáticos. Y si bien en muchos casos se consideran como páginas accesorias ^{que}, * el recitado acompañado se remonta a los primeros tiempos de la ópera veneciana.

de una obra, en ciertos autores, como Schli-son el corazón de ella, la parte más cuidada, e importante, es interesante - a via de otro ejemplo - comparar el recitado de la salmodia florentina (desprovisto de interés), con el recitado de Gluck, lleno de expresión y un artístico acompañamiento instrumental, pasando por la forma intermedia del movido pero en color recitado recco de los napolitanos, y finalmente el insuperable discurso de Wagner que la orquesta acompaña con motivos significativos. Naturalmente, en este desarrollo no se observan grandes saltos; el recitativo acompañado de Gluck tiene sus predecesores ya en Monteverdi, y especialmente Prameau, como también en Purcell, y la transición al recitativo de Wagner tuvo lugar por mediación de los músicos alemanes Weber, Spohr y Marscher.

V Partitura. Práxida ojeada de las diferentes etapas y características esenciales de las mismas.

Partitura llamamos a la reunión en pentagramas ^{horizontales} ~~combinados por líneas verticales~~ ^{superpuestos} de todas las partes vocales o instrumentales de una obra de conjunto. Cuanto ^{simplemente} ~~se refiere~~ a la partitura de orquesta ^{se refiere} de guía al director ^{quien puede abreviar de un} ~~también se da este nombre a la reducción para piano, o para canto y piano de una ópera, ópera, etc. que sirve de guía en los ensayos prácticos.~~

El uso de la partitura fue ya conocido por Vinci, Pergolesi, Galuppi, Majó, Anfossi, etc. para evitar el desorden de las partes sobre el bajo continuo.

En las antiguas partituras italianas el cuarto de cuerda ocupaba los dos extremos de la partitura. Veamos.

- | | |
|-------------------|-------------------|
| Primeros violines | (Primi violini) |
| Segundos violines | (Violini secondi) |
| Violas | (Viola) |
| Flautín | (Piccolo) |
| Flautas | (Flaute) |
| Oboes | (Oboi) |
| Clarinetes | (Clarinetti) |
| Fagotes o Bajones | (Fagotti) |

Proba ojeada todo el conjunto de ejecutantes e indicaciones de expresión que ~~traza~~ ^{revelan} las intenciones del compositor.

(Sigue V Partitura)

Bambo, platillos (si lo requiere: Campanas, timbres, triángulo, pandereta, tambor o caja viva, Tam-tam, Xi-lófono, Gaita Celesta)

~~Instrumentos de teclado~~ (si se consideran necesarios)

Otros instrumentos:

Celesta.

Orgas (una o dos)

piano.

Organo.

Voces: Sopranos, contraltos, tenores, bajos.

Instrumentos de cuerda:

Violines primeros y segundos, violas, violoncelos, contrabajos

Organo (si se necesita) ^{gran} ~~en una orquesta~~

Dos instrumentos transpositores son: Cornos inglés, en fa (Armadura de la clave a la quinta superior del tono de orquesta)

Clarinete en la o en si bemol (armadura de la clave una 3^a ^{menor superior} ~~menor~~ ^{segunda mayor superior} ~~menor~~ respectivamente del fondo de orquesta. Usáuse también clarinetes en do, o sea en tono orquestal.

Trompas, generalmente en fa o mi bemol, con preferencia el primero. Si lo es en fa, armadura de la clave a la quinta superior del tono de orquesta. Si lo es en mi bemol, a la sexta mayor superior del tono de orquesta.

Trompetas. Aunque hoy es corriente que se usen en do, también suelen usarse en si bemol en este caso con armadura en la clave a la 2^a mayor superior del tono de orquesta.

Formas generales técnicas para la reducción
Conveniencia de su estudio

Al hacer la reducción de una partitura para un conjunto menor (naturalmente) del que se concibió, ha de cuidarse con mucho esmero reflejar en ésta la et expresada reducción los elementos básicos que el autor concibió reflejó en el original; metodía no ya de sus elementos melódicos y armónicos principales sino de cuanto completan el significado musical de la obra, procurando resaltar el tejido temático e imitar

(Sigue a la vuelta)

los efectos de claroscuro por medio de gradua-
ciones dinámicas, de formas variadas de figu-
ración y mayor o menor amplitud de los acordes.

Si la reducción ha de hacerse para el piano
se precisa - respetando la idea original del compo-
sitor - que los efectos pianísticos queden ^{perfectamente} reflejados
en su mayor posible expresión ~~tratando a las~~
distribuyendo a las manos respectivas la músi-
ca apropiada conforme a su tessitura y colorido
orquestal; y dentro de este último extre-
mo da conveniencia del estudio de la reducción
de la partitura es evidentísima. Para el me-
jor auxiliar para ello es el conocimiento del bajo
cifrado, actividad que nunca se debe abandonar.

Por ejemplo, la labor de improvisar acompañamientos tiene
una gran distribución trascendencia - ~~consisten~~
do - practicando el bajo cifrado - para reducir
la partitura al piano. A este respecto dice
Priemann en su libro Reducción al piano de la
partitura de orquesta: "quien no tenga bastan-
te facultad inventiva para poder improvisar li-
bremente una composición a varias voces para
el piano, difícilmente llegará a dominar la
ejecución de partituras por otro medio que por
la práctica laboriosa de realizar el bajo cifrado."

VI. Transporte. Claves: su origen, evolución y diferentes significados de las mismas:

Clave, como ya es sabido, es el ~~el~~ signo principal
que se coloca al principio del pentagrama. Su obje-
to es dar nombre a las notas y determinar su po-
sición en la escala general, ^{siguiendo la serie de}
empesaron a usarse ^{estas} las ^{notas} claves, juntamente
con el pentagrama, en el siglo XI. Anteriormente
se daba el nombre de claves a las teclas del órga-
no, por el hecho de que eran como llaves que per-
mitían la entrada del aire en los tubos.

San tres las figuras de claves: de do, de fa y
de sol. La de do se usa en primera, segunda, ter-
cera y cuarta línea; la de fa, en tercera y 4ª; la
de sol en primera y segunda.

El uso de las claves en diferentes líneas tiene
descendente, sobre la nota de cuya ^{clave} ~~nota~~ toma el
nombre.

(Sigue V Partitura)

- Trompas ----- (Corni)
- Clarinete - - - - (Clarinete)
- Trombones y oficleides } (Tromboni ed oficleidi)
- Timbales - - - - (Timpanti)
- Bombo y platillos } (gran cassa e piatti)
- Arpa - - - - (Arpe)
- Violoncellos - - - (Violoncelli)
- Contrabajos - - - (Contrabassi)

Segun el antiguo sistema alemán, la disposición era ésta:

- Bombo - - - - (grosse trommel)
- platillos - - - - (Becken)
- Timbales - - - - (Pauken)
- Trompetas - - - - (Trompetten)
- Trompas - - - - (Hörner)
- Trombones - - - - (Posaunen)
- Flautas - - - - (Flöten)
- Oboes - - - - (Hoboer)
- Clarinete - - - - (Klarinetten)
- Fagotes o bajones - (Fagotten)
- Violines (1^o y 2^o) - (Violinen)
- Viola - - - - (Bratschen)
- Violoncellos - - - (Violoncelli)
- Contrabajos - - - (Basse)

Disposición de la partitura de orquesta según los franceses:

- ~~Las franceses la disponen así:~~
- Flautin - - - - (Petite flûte)
- Flautas - - - - (Flûtes)
- Oboes - - - - (Haut bois)
- Clarinete - - - - (Clarinettes)
- Trompetas - - - - (Trompettes)
- Trompas - - - - (Cors)
- Fagotes - - - - (Bassons)
- Trombones y fipele o tuba (Trombones et tuba)
- Timbales - - - - (Tambours)
- Triángulo - - - - (Triangle)
- Platillos y Bombo } (Cymbales et grosse caisse)
- Arpas - - - - (Harpes)
- Violines - - - - (Violons)
- Viola - - - - (Alto)
- Violoncellos - - - (Violoncelles)
- Contrabajos - - - (Contrebasses)

(Sigue a la vuelta)

Reducción de Partituras, sus clases y finalidades principales.

Reducción de partituras es el arreglo o transcripción para uno o varios instrumentos de una composición escrita originalmente para un ~~conjunto~~ conjunto vocal o instrumental o ambos a la vez.

Generalmente las reducciones se ^{usan} para el piano, ~~tanto en piano~~ si la partitura original es de contenido instrumental; para canto y piano si ~~la obra contiene~~ aquella ~~contiene~~ también conjunto vocal. La partitura original contiene también conjunto vocal.

Las finalidades principales estriban son ~~varias~~: ~~para~~ para operas, operetas, oratorios, su objeto principal ~~es~~ es servir de guía para los ensayos parciales. En el orden instrumental, su reducción, por ejemplo para el piano, facilita ~~el~~ conocimiento y propulsión de obras orquestales y ~~vocales~~ que no siempre están en audición al alcance de todos, ~~conocimiento~~ ~~para~~ colocación de los instrumentos en la Partitura e instrumentos transpositores.

Desde la época de Beethoven las partituras han quedado fijadas ^(salvo ligeras variaciones) ~~del modo siguiente~~, salvo ~~las~~ con la siguiente colocación de instrumentos. ^{Gran orquesta:} ~~el que ha cobrado~~

Instrumentos de madera: Flautas, ^{Flautín, una gran orquesta:} Flautas (podría incluirse flauta contralto)

Oboes.
Corno inglés (tenor)

Clarinetes (generalmente, en si bemol) ^{en mi b.}
(Podría incluirse el pequeño clarinete o requintó y el clarinete bajo) ^{en si bemol})

Fagotes.
Contrabajos.

Instrumentos de metal:

Trompas

Trompetas (podría incluirse la trompeta aguda y la baja)

Trombones.

Tuba.

Instrumentos de percusión con ruidos determinados e indeterminados:
Tambales

(Sigue VI. Transporte. Claves) 2
becuadro y sostenido respectivamente que de-
rante muchos siglos eran dos signos absoluta-
mente idénticos.

Así nacieron las sig se introdujeron las si-
guientes distinciones en las notas alteradas:

b en el grado e (un bemol) indicaba descenso
de un semitono; ♯ la elevación del mismo.

b en el grado a (la bemol), descenso de un
semitono; ♯ la elevación del mismo.

♯ en el grado f ^(fa sostenido) indicaba elevación de un
semitono; b el descenso del mismo.

♯ en el grado c (do sostenido), elevación de
un semitono; b el descenso del mismo.

De este modo el b se convirtió en signo ge-
neral para el descenso de un semitono, y ♯
(o #) para elevación de un semitono, con lo
que cada uno de estos dos signos servía para
anular el otro: # anulaba al b, y el b al
anulaba el sostenido. Este sistema de los
signos de transposición en el siglo XIII estaba
ya plenamente desarrollado, y ~~tenía~~ más
tarde, la extensión creció en unos cuantos
grados, pero por lo demás se mantuvo inalte-
rada hasta fines del siglo XVII.

Tales sonidos alterados se llamaban
falsos (falsificados). Con excepción del si be-
mol la música con tales sonidos fue lla-
mada música ficta o falsa. Est

Hasta finales del siglo XIX se usaban aún
combinaciones complicadas en las alteraciones ac-
cidentales doble becuadro, becuadro-bemol
o becuadro-sostenido que entorpecían la lec-
tura musical. Las alteraciones en su forma
actual tienen un efecto absoluto cualquiera
que sea la alteración anterior de una nota.

Transporte: forma primitiva y siguientes.

Durante el intenso florecimiento de la música
contrapuntística de los siglos XIII al XVII se desa-
rrolló también - en cierto modo - un sistema
de transposición de tonalidades, como tenían
los griegos antiguos y tenemos nosotros hoy en
día. En el siglo XIII con la música ficta se di-
fundió el uso de las notas si bemol, mi be-
mol, la bemol, fa sostenido y do sostenido;

(Vuelta) 17

asi, los cinco semitonos de nuestra escala temperada actual de doce grados tuvieron (entonces al menos) sus representantes. Pero hasta el siglo XVI la alteracion con dos bemoles es algo muy raro, mientras que los sostenidos no se indicaban, mas no quiere decir que no se transportase con sostenidos.

Escritos bien precisos de teoricos del siglo XIV (Juan de Muris) nos dicen que la transposicion, que pone el re en lugar del do, es la ci, que exige dos sostenidos, era corriente. Esto se ha descubierto por los sostenidos que han aparecido algunas veces delante del fa y do fuera de las clausulas finales. Al mismo tiempo se conservan, por los Bemoles que a veces se presentaban delante del mi y el la, transposiciones que ponian bemol = ut(do). El sentido defectuoso que tenemos de la notacion de esta transposicion de las tonalidades tan diferente de la que estamos acostumbrados, nos ha conducido a opinar muy equivocadamente sobre la armonia y la tonalidad de la musica de los siglos XIV a XVI.

Aisladamente aparecen ya en el siglo VII transposiciones que presenta el fa menor como tonalidad principal dorica, esto es mi bemol = ut(do). Estos casos se reconocen por el la con bemol delante, ni seria el la bemol como una voz super la, y se comprenderia por si mismo.

Transporte de los modos gregorianos y de sus sistemas musicales:

La eleccion de la tesitura en que se han de cantar los modos gregorianos depende de la extension media de \times las voces

Ordinariamente sera' el la, si bemol, si becuadro y aun do, segun los casos, la dominante, atendiendo tambien a la mayor o menor extension de cada melodía

Para el canto de las Horas del oficio Divino conviene escoger una sola uerda para todas las antifonas y salmos (que se cantan seguidos hasta la capitula), de manera que las diversas dominantes de todos los modos se encuentren a la misma elevacion:

(Sigue VI - Transporte. Claves)

se originan en la costumbre de los maestros del
de los siglos XIII y XIV de no usar líneas suple-
mentarias. Los polifonistas de los siglos XVI y XVII
usaban las claves en posiciones distintas. Así

Basus: clave de fa en 5ª línea para el bajo profundo
" " " en 4ª " para el bajo
" " " en 3ª " para el barítono.

Tenor: clave de do en 5ª para contratenor o tenor grave
" " " en 4ª para tenor.

Altus: clave de do en 3ª para contralto.
" " " en 2ª para mezzo-soprano.

Cantus: clave de so en 1ª para soprano.
" " sol en 2ª para soprano o tiple.
" " sol en 1ª para soprano aguda.

Las letras claves, que al principio eran la f
(Fa) y la c (Do) o bien las líneas de color (la
roja para fa, la amarilla para el do) indica-
ban la posición de ~~maestro~~ fa (cuarta octava) y
de ~~maestro~~ do quinta octava. Estas dos claves
no tenían posición fija en la pauta y se ponían,
según era preciso, colocadas más en ~~el~~ alto o más
en bajo de modo que todas las notas de la can-
posición se encontrasen en la pauta.

En el período comprendido entre los siglos
XII y XV no se hizo aún uso de las líneas au-
xiliares; cuando se necesitaban notas más ba-
jas o más altas que las puestas en la pauta,
se ponía la clave más alta o más baja respec-
tivamente. En tal época se mantuvo inaltera-
ble la serie de cuatro líneas (que hasta los tiempos
modernos fue estimada como suficiente en el
cantus planus), o de cinco líneas (adoptada con-
tantemente en el canto mensural ya en en el
siglo XII); sólo en las notaciones de partituras,
y más tarde en las de órgano y címbalo, se hizo
uso de pautas de ocho y algunas veces de diez lí-
neas.

Ya en el siglo XIII se añadió a las dos claves
más antiguas la de sol (g) que indicaba la
posición del sol quinta octava; mas en la mí-
nica de aquella época, destinada exclusivamente
al canto, raramente se hacía uso de ella.

(Sigue a la vuelta) -19-

Las claves mismas eran en su origen letras latinas mayúsculas o minúsculas, mas en el curso de los siglos fueron transformadas y embellecidas hasta que adquirieron la forma actual. Veamos algunas, de mayor a menor antigüedad:

(Cópiese algunas de Pieman, pág. 171, tanto de fa, do como de sol)

Poco a poco se prefirió a los cambios de claves el uso de líneas adicionales

En un principio (siglos XI y XII) la clave de do (C) iba siempre acompañada de la de fa (F), propiamente se debería decir así: la línea roja del fa y la línea amarilla del do formaban la verdadera base de la pauta, y a ésta se agregaban - según era necesario - líneas intermedias más altas o más bajas.

— Ya en el siglo XIX tal uso fue abandonado.

(Advertencia importante. Por si fuere preciso hacer relación del empleo actual de las claves, tanto para las voces como para los instrumentos, basta cuanto expresa a este respecto la teoría del solfeo, tomo tercero)

Alteraciones accidentales y su empleo en diversas épocas.

Las alteraciones accidentales tienen un efecto limitado al ámbito de un compás. Las usadas en la actualidad son las siguientes:



El doble sostenido, que sube dos semitonos cromáticos la entonación de la nota afectada.



El sostenido, que sube un semitono cromático.

El bemol, que baja un semitono cromático. El

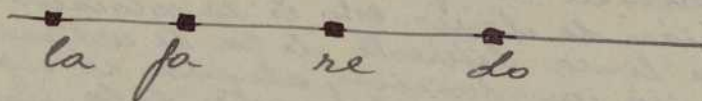
doble bemol que baja dos semitonos cromáticos.

El bemolado, que vuelve la nota a su estado natural después de haber sido alterada por cualquiera de los signos antes mencionados.

El sistema de estas alteraciones procede de las antiguas formas de la letra B, que en el siglo X podía escribirse redondeada  o cuadrada . La primera forma correspondía a mestros actual si bemol en la notación alfabética, y la segunda a mestros si natural.

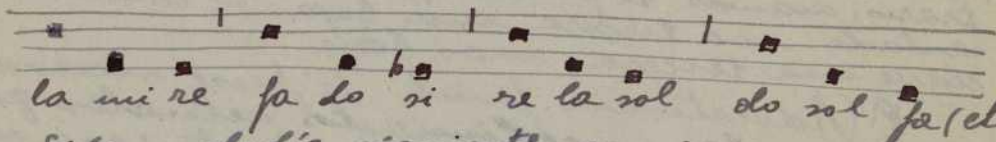
— Para poder ^{distinguir} entonces mejor los dos signos, se dió al  cuadrado la forma  o #, mestros

Signe VI. Transporte. Claves) 3

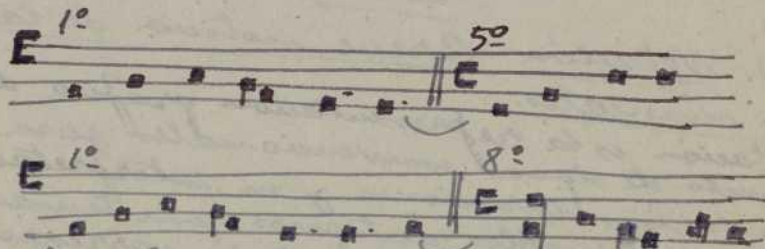


Terminada una antípona pásase a buscar la dominante de la que sigue, poniéndola a la misma elevación. De Hechos esto, y prescindiendo ya por completo del modo anterior, se baja se sube hasta encontrar la nota en que comienza la nueva antípona.

También se obtiene el paso de un modo a otro prendando la misma cuerda coral por otro procedimiento: Sabese que con la cuerda coral las notas dominantes, las que están a una cuarta baja la misma dominante, la tónica, menan al unísono:



Si la melodía siguiente comienza, pues, por una de estas notas, el paso no ofrece dificultad alguna, emitiendo la primera nota como si continuara el momento el mismo tono.



Respecto a la segunda y tercera nota baja la dominante, sucede que en primero, cuarto y sexto, menan al unísono entre sí, porque tienen dominante la; y lo mismo dígase referente al segundo, tercero, quinto y octavo, dominante seguida de semitonos.

El cuarto, llamado relativo o transportado, y el séptimo, en cuarto a la segunda nota (un tono entero) van con los del primer grupo; y en quinto a su tercera nota (tercera menor) con los del segundo.

Sabido esto, aplíquese el mismo procedimiento para la cuarta, quinta y dominante.

Para las voces. En tiempos el siglo XIII y posteriores, la transposición de claves, esto es la colocación de éstas sobre una línea diferente de la de costumbre al principio de una composición, alcauso el significado de indicar una posición diferente de la usual, en la cual el compositor deseaba que fuese ejecutada su composición. Si se quería ^{por ejemplo} que ~~se~~ ^{una} escala determinada se cantase una tercera (mayor o menor) más alta (por lo que actualmente, sobre una escala de do mayor, pondríamos tres bemoles o cuatro sostenidos), bastaba que se colocase la clave una tercera más arriba.

Los cantantes sabían entonces que la posición de los sonidos era la que resultaba de la lectura de la primera nota con la clave ordinaria (~~o sea~~ ^{o que se componía con ella}), pero la posición de los sonidos era la indicada por la notación. Al contrario, cuando se quería que la composición fuese cantada una tercera más baja, se colocaba la clave una tercera más baja.

¶ (Advertencia final. Si fuese necesario, explicar los procedimientos actuales para el transporte y recomiéndase cuanto para ello de termina la Tercera o Tercera parte del rollo, de la "Sociedad Didáctica Musical".)

VII. Notación. Breve noticia de las notaciones musicales.

Notación es la representación gráfica de los sonidos, conjunto de signos convencionales para indicar los sonidos, sus duraciones y su interpretación.

Algunos pueblos antiguos, que tenían un sistema musical, carecían de la correspondiente notación, por ejemplo los Sirios, Caldeos, Arabes, etc. Los antiguos griegos inventaron complicadas notaciones musicales, mas tarde se fusionaron las notaciones neumatias y alfabéticas, originando la notación del canto gregoriano, por una parte, y la de la música mensural, por otra, que se fue transformando sucesivamente hasta llegar a la forma actualmente adoptada por casi todo el mundo.

Notación alfabética. En la antigua Grecia se usaba un sistema doble de notación vocal e instrumental con signos analógicos a los

(Sigue VII. Notación) 2
del alfabeto, dispuestos verticalmente, horizontalmente o en posición inversa, el primero con máximas descendentes; el segundo con letras especiales a las cuerdas del instrumento. Este es el principio de la Tablatura que fue adoptado por los latinos.

~~veintitantos~~ en la India, durante la Edad Media se adoptaban unos signos melódicos correspondientes a los siete grados de la escala.

La notación alfabética subsiste aún en Alemania e Inglaterra con las primeras letras del alfabeto: A. B. C. D. E. F. G. H. (La xibemol. do, re, mi, fa, sol). El si natural se designa en Alemania con la H. y con las partículas i los sostenidos y is los bemoles.

Notación bizantina. Es, ante todo, una notación de intervalos, a la cual, desde el siglo XIII se agregaron unos neumas representando los melismas que se encuentran en unos tratados para uso de los diácticos. En la notación menos antigua de los bizantinos los acentos prematiales están indicados por signos de acentuación melódica.

Notación blanca. Fue en la segunda mitad del siglo XIV ^{cuando se comenzó en un} ~~cuando se extendió el uso~~ de las notas blancas, o sea blancas en vez de rojas, extendiéndose este sistema un siglo más tarde, ~~reemplazando~~ reemplazando a la notación negra y a la de color. Los signos de medida ~~de~~ ^{de} compás se multiplican a base de un círculo o un semicírculo con o sin punto en el centro, con o sin líneas verticales. Alcanza a registrarse de 16 a 24 signos de esta naturaleza.

Notación cifrada. En la greca antigua las letras tenían el valor de cifras, por lo que posiblemente, las antiguas narraciones que nos parecen alfabéticas han sido consideradas como cifras en ciertas épocas.

La notación cifrada aparece en España a fines del Medievo empleándose las siete primeras cifras para designar las notas do, re, mi, fa, sol, la, si o por Mudansa.

(Sigue a la vuelta)

Los sostenidos y bemoles se expresaban por líneas que atraviesan; los silencios por cruces y las notas prolongadas por puntos a continuación de los quatrismos.

Notación cuadrada. Es el sistema intermedio entre los neumas (de los que deriva) y la notación proporcional. Se diferencia de esta última en que los signos son sólo de entonación, no de duración. Las notas son cuadradas, negras, y aunque tengan formas peculiares a la larga, breve y semibreve notan una igual significación.

Al aparecer en el siglo XII la música proporcional se dio a las notas un valor exacto, continuando en uso la notación cuadrada para el canto llano, melodías litúrgicas y cantos de los trovadores.

Notación diastemática. Comprende todos los sistemas de notación en los cuales aparecen a la vista las distancias sonoras. En el siglo XI se empezó a usar en diversos países para remediar la falta de precisión en los primeros signos neumáticos.

Notación Eufonética. Usada para la notación del canto religioso bizantino anterior al siglo X y reconocida por los recientes historiadores como principio de la Notación Constantinopolitana. Considerada como el origen de todas las notaciones neumáticas del Oriente y del Occidente. Consiste en una serie de signos que se refieren a la elevación de los sonidos, a su duración, expresión y ornamentación.

Notación Gregoriana. En los primeros siglos de su existencia, el canto gregoriano adoptó las notaciones alfabéticas, neumática, diastemática, etc. Al inventarse la notación proporcional, en el siglo XII, aplicada a la música gregoriana mensurada, el canto gregoriano siguió anotado en forma diastemática ligeramente modificada. Así se llama corrientemente notación gregoriana la del siglo XII. Van alterándose las formas de los neumas según los países diferenciadas en la notación alemana o gótica y la latina, lo que da por resultado formas bastante diversas.

(Sigue VII. Notación) 4

latio, añadiendo major si la combinación ^{ra} ternaria o perfecta, o minor binaria o imperfecta. Los compases que más se generalizaron en el indicado siglo son estos:

- tempus perfectus, prolatio major (nuestro compás de 9/8.
○ " " " minor (nuestro compás de 3/4.
⊕ " imperfectus " major (nuestro compás de 6/8.
⊖ " simple " " minor (nuestro compás de 2/4.

A comienzos del siglo XV o finales del XIV aparecen los signos de disminución que equivalen a su mitad distinguiéndose gráficamente con una raya vertical en el centro de los signos cuatro signos anteriores.

En el siglo XVI los signos de compás sufrieron un proceso de renovación que los transformó en los actuales, indicando el número de los valores expresados en números contenidos en el mismo.

~~En el año 1700 empezó a usarse~~
Aires del siglo XVI.

En realidad, hasta 1600 aproximadamente no aparecieron (precisamente en Italia) las indicaciones para fijar la velocidad de un fragmento de música, ~~se~~ indicaciones que han llegado hasta la actualidad, tales como: Allegro, Andante, Adagio, en mediando se más tarde Presto, Tardo, Largo y las formas secundarias andantino, Allegretto, Prestissimo, palabras que se usaron primero algo arbitrariamente hasta la invención del metrónomo (principios del siglo XIX) en que se vino a fijar la duración con precisión la duración de los valores musicales.

En las transcripciones ^{de obras} que se hicieron de los siglos XIV hasta el XIX conviene reducir todas las duraciones a la mitad o a la cuarta parte para tener una idea casi exacta de su sentido.

Cánones antiguos.

El cánon más antiguo que se conoce es el atribuido a Simon Fousette (1240), monje de Reading, en el cual imitan los voces el canto (Vuelta) - 15 -

