

DIECISÉIS TRATADOS DE
FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE
LA MÚSICA PUBLICADOS EN
COLOMBIA

1851 – 2003

Una visión desde la teoría musical

FABIO SOTO CORREA

Universidad EAFIT
Escuela de Humanidades
2011

DIECISÉIS TRATADOS DE
FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LA
MÚSICA PUBLICADOS EN
COLOMBIA

1851 - 2003

Una visión desde la teoría musical

FABIO SOTO CORREA

Trabajo de grado presentado como requisito parcial
para optar al título de Magister en Música con Énfasis
en Teoría de la Música

Asesor: GUSTAVO YEPES LONDOÑO

MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
2011

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Medellín, 22 de junio de 2011

*A mi esposa Ángela María Bermeo y mis hijos Juan Sebastián y Alejandro,
la razón de mis esfuerzos.*

AGRADECIMIENTOS

Al maestro Gustavo Yepes Londoño, asesor de tesis.

Al doctor Fernando Gil Araque.

Al doctor Luis Carlos Rodríguez.

Al doctor Alejandro Tobón Restrepo.

A la maestra Juana Monsalve Mejía.

Por sus consejos y colaboraciones

CONTENIDO

CONTENIDO.....	9
TABLAS	1
GLOSARIO	3
RESUMEN.....	3
INTRODUCCIÓN.....	3
1. ANTECEDENTES	9
1.1 Gabriel Angulo	10
1.2 Andrés Pardo Tovar	12
1.3 José Ignacio Perdomo Escobar.....	16
1.4 Egberto Bermúdez Cujar	17
1.5 Martha Lucía Barriga Monroy.....	18
1.6 Fernando Gil Araque	19
1.7 Otros Datos.....	19
2. LIBROS DE FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LA MÚSICA	21
2.1 Doce lecciones de música o corto método para aprender la música vocal i instrumental. (Bogotá, 1851) // por EMILIO HERBRUGER..	23
2.2 Teoría de música puesta al alcance de los educandos. (Bogotá, 1854) // por FRANCISCO BOADA.....	29
2.3 Lecciones de música / Precedidas de una introducción histórica, seguida cada una de su respectivo programa / Acompañadas de laminas litografiadas. (Bogotá, 1858) // por ALEJANDRO AGUDELO.....	42

2.4 La música al alcance de todas las inteligencias (Bogotá, 1863) // por JOSÉ GABRIEL NUÑEZ.....	89
2.5 Texto para enseñar música por nota, por el sistema objetivo, al alcance de los niños (Medellín, 1876) // por JOSÉ VITERI.....	98
2.6 La teoría de la música al alcance de todas las inteligencias: texto arreglado expresamente para los principiantes (Tunja, 1879) // por CARLOS M. TORRES	117
2.7 Teoría de la música (Bogotá, 1882) // por VICENTE VARGAS DE LA ROSA	130
2.8 Arte de leer, escribir y dictar música / Sistema alfabético / Por Diego Fallon / Comparado con la notación conocida. (Bogotá 1885) // por DIEGO FALLON	146
2.9 Estudios elementales de música (Pamplona, 1889) // por DOMINGO G. VERA.....	163
2.10 Teoría de la música (Bogotá, 1897) // por SANTOS CIFUENTES	178
2.11 Teoría de la música (Bogotá, 1914) // por ANDRÉS MARTÍNEZ MONTOYA	194
2.12 Cultura Musical // Teoría, Solfeo, Cantos populares, Formas, Historia de la música etc. (Medellín, 1951) // por JUAN JOSÉ BRICEÑO..	206
2.13 Nociones fundamentales de la teoría de la música (Neiva 1968) // por EFRÉN COLLAZOS CHARRY	214
2.14 Orígenes Históricos del Bambuco, Teoría Musical y Cronología de Autores y Compositores Colombianos. (Cali, 1972) // por LUBIN ENRIQUE MAZUERA M.....	218
2.15 Teoría simplificada de la música / por Fabio E. Martínez. (Bogotá 2001) // por FABIO. MARTÍNEZ.....	226
2.16 Apuntes sobre teoría musical. (Bogotá, 2003) // por ANDRÉS PINEDA BEDOYA	232

3.	CONTENIDOS TEÓRICOS	235
3.1	Elementos de escritura:.....	237
3.2	Elementos rítmicos:.....	237
3.3	Elementos de entonación:.....	244
4.	TABLAS COMPARATIVAS	251
4.1	Sobre los contenidos:	253
4.2	Forma y descripción física:	257
4.3	Sobre la bibliografía	259
4.4	Relación del número de textos de fundamentos de la música escritos en cada década:.....	260
4.5	Lista de Imprentas:	261
4.6	Relación de libros de fundamentos de la música por ciudades y siglos:	262
	CONCLUSIONES	264
	ANEXO 1 // TABLA DE LIBROS EN ORDEN CRONOLÓGICO.....	267
	BIBLIOGRAFÍA	275

TABLAS

Tabla 1-1. Libros de teoría musical revisados en la obra <i>Estudios Musicales</i> de Gabriel Angulo.....	10
Tabla 1-2. Libros de teoría musical del siglo XIX reseñados en la obra <i>La Cultura Musical en Colombia</i> de Andrés Pardo Tovar.....	14
Tabla 1-3. Libros de teoría musical del siglo XX reseñados en la obra <i>La Cultura Musical en Colombia</i> de Andrés Pardo Tovar.....	15
Tabla 1-4. Libros de teoría musical referenciados en la obra <i>Historia de la música en Colombia</i> de José Ignacio Perdomo Escobar.	16
Tabla 1-5. Libros de teoría musical referidos en la obra <i>Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938</i> de Egberto Bermúdez.....	17
Tabla 1-6. Libros de teoría musical reseñados en <i>La educación musical en Bogotá 1880 – 1920</i> de Martha L. Barriga.	18
Tabla 1-7. Libros de teoría musical referidos en la bibliografía de Fernando Gil Araque.	19
Tabla 1-8. Libros de teoría musical reseñados en la bibliografía de Raúl Jiménez Arango.....	20
Tabla 2-1 Resumen de algunos términos musicales utilizados por Emilio Herbruger.....	26
Tabla 2-2 Resumen de algunos términos musicales utilizados por Francisco Boada.	38
Tabla 2-3 Resumen de algunos de los términos musicales utilizados por Alejandro Agudelo.....	82
Tabla 2-4 Resumen de algunos términos musicales utilizados por José Gabriel Núñez.....	93
Tabla 2-5. Resumen de algunos términos musicales utilizados por José Viteri.	112

Tabla 2-6 Resumen de algunos términos musicales utilizados por Carlos M. Torres.....	126
Tabla 2-7. Resumen de algunos términos musicales utilizados por Vicente Vargas de la Rosa.....	142
Tabla 2-8 Resumen de algunos términos musicales utilizados por Domingo Vera.....	175
Tabla 2-9. Resumen de algunos términos musicales utilizados por S. Cifuentes.....	190
Tabla 2-10. Resumen de algunos términos utilizados por Martínez	203
Tabla 2-11. Resumen de algunos términos musicales utilizados por J.J. Briceño.....	211
Tabla 2-12. Resumen de algunos términos musicales utilizados por E. Collazos.....	217
Tabla 2-13. Resumen de algunos términos musicales utilizados por L. Mazuera	224
Tabla 2-14. Resumen de algunos términos musicales utilizados por Fabio. E. Martínez.....	230
Tabla 4-1. Libros de FUNDAMENTOS de la música: algunos contenidos en los libros.	253
Tabla 4-2. Libros de FUNDAMENTOS de la música: algunos elementos descriptivos.	257
Tabla 4-3. Libros de FUNDAMENTOS de la música: autores encontrados en las bibliografías.....	259
Tabla 4-4. Libros de FUNDAMENTOS de la música escritos en cada década.....	260
Tabla 4-5. Libros de FUNDAMENTOS de la música: Lista de imprentas según las notas editoriales.....	261
Tabla 4-6. Libros de FUNDAMENTOS de la música: clasificación por siglos	

y ciudades.	262
Tabla Anexo. Libros de TEORÍA DE LA MÚSICA en orden cronológico ...	267
Tabla Anexo. Libros de TEORÍA DE LA MÚSICA: clasificación de los por materia.....	271
Tabla Anexo. Libros de TEORÍA DE LA MÚSICA escritos en cada década.	272
Tabla Anexo. Libros de TEORÍA DE LA MÚSICA: lista de imprentas.	273
Tabla Anexo. Libros de TEORÍA DE LA MÚSICA: clasificación de los por siglos y ciudades.	274

GLOSARIO

CIFRA DE COMPÁS: son los números (o signos) colocados al principio de una obra musical (o en medio de ella). El número inferior define la *unidad de tiempo*. El número superior especifica cuántas unidades de tiempo hay en cada compás. Ej.: 2/4, 6/8, etc.

CORCHETE: barra o cola que llevan a algunas figuras musicales en la plica. Entre más corchete, menor es su valor. Por ejemplo: la corchea, tiene un corchete; la semicorchea tiene dos, etc.)

FIGURA (RÍTMICA): símbolos que representan la duración de de un sonido o nota musical (redonda, blanca, etc.)

FIGURACIÓN MELÓDICA: estudio de las notas no armónicas y del evento que las crea (apoyatura, nota de paso, escapatoria, bordadura, etc.)

INDICACIONES DE MOVIMIENTO: términos musicales que indican el carácter y el tempo (velocidad) de una obra o de una parte de ésta. Ej.: *Andante, Moderato, Allegro, Presto*, etc. (Ver SIGNOS DE MOVIMIENTO)

NOTA: son los sonidos de una escala, los cuales se representan en las líneas y espacios del pentagrama (*do, re, mi*, etc.)

ORNAMENTACIÓN: es el estudio de los signos de adornos musicales como *trinos, mordentes, grupetos*, etc.

SIGNOS DE ARTICULACIÓN: son los signos escritos en las figuras musicales y que las convierten en notas sueltas, notas ligadas o notas con diversas acentuaciones (*staccato, portato, ligado*, etc.).

SIGNOS DE DINÁMICA: son los signos e indicaciones que regulan la intensidad del sonido en la obra musical, como *fuerte (f)*, *piano (p)* etc. También son llamados *matices* por algunos teóricos.

SIGNOS DE EXPRESIÓN: es el conjunto de signos é indicaciones que se escriben en la partitura que sirven como guía al intérprete en la

interpretación emotiva de la obra. Están clasificados en *signos de dinámica, signos de articulación, indicaciones de movimiento*, etc.)

SIGNOS DE VARIACIÓN MOVIMIENTO: son los signos que alteran la velocidad de una pequeña parte de la obra. Ej.: *rall, rit, acelerando*, etc. (Ver INDICACIONES DE MOVIMIENTO)

TEMPI: plural de TEMPO

TEMPO: velocidad en la que se ejecuta cierta parte de una obra musical. El tempo puede ser constante durante toda la obra, pero también puede ir en *acelerando, retardando*, etc., en distintas partes de la obra.

TIEMPO: Cada una de las partes de igual duración en que se divide el compás. (RAE)

UNIDAD DE COMPÁS: figura musical que representa el valor completo de un compás.

UNIDAD DE TIEMPO: figura musical que, en un determinado compás, vale un tiempo.

RESUMEN

En este trabajo se recopila información sobre dieciséis textos de *fundamentos teóricos de la música* publicados en Colombia. Los libros encontrados datan desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Las obras son sintetizadas, resaltando lo que en visión del autor resulta útil, novedoso o, incluso, curioso; se suministran, además, datos históricos y la descripción física de los libros. También se recopilan ciertos datos biográficos de sus autores, procurando de esta manera proveer una visión general del desarrollo de los textos de teoría musical en nuestro medio.

Repartidos entre los distintos libros aquí analizados, se encuentran todos los fundamentos básicos de la teoría musical que un libro deba tener, desde elementos de acústica hasta elementos básicos de contrapunto y forma musical, algunos con visiones un tanto diferentes a las que tenemos hoy en día, pero otros con certeros y útiles puntos de vista de los temas tratados.

En el primer capítulo se recopila información escrita por diferentes autores acerca de los textos de fundamentos de la música. En el segundo, se realiza una síntesis de cada libro. En el tercero, se amplían algunos conceptos teóricos tratados por los distintos autores, y en el cuarto, se realizan tablas comparativas de los libros de fundamentos de la música. Al final se anexa un catálogo y varios datos estadísticos con obras de teoría musical (Fundamentos, Armonía, Contrapunto, Forma y Ciencia de la música) publicadas en el país.

INTRODUCCIÓN

Desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días, se han escrito en nuestro país diversos tipos de textos sobre *teoría musical*, los cuales van desde métodos de enseñanza básica de la música hasta proyectos de investigación sobre teorías musicales avanzadas, pasando por libros de ritmo, solfeo, contrapunto, armonía, forma y ciencia (de la música). Todos estos libros han tenido utilidad en su momento y han procurado llenar un vacío existente, ya sea por la carencia de textos sobre el tema o la escasez de traducciones de textos en otros idiomas.

Como se podrá apreciar en el marco teórico realizado más adelante, muchos de estos textos han sido ya analizados por estudiosos de la música en nuestro medio. Aparte de Gabriel Angulo, la mayoría de estos autores lo han hecho con una visión más aproximada a la *historia* que a la misma *teoría*, aspecto último en el cual, prácticamente, sólo han realizado una enumeración de contenidos y una descripción teórica general. Gabriel Angulo, más que realizar un compendio de las obras, ha hecho una enumeración de los errores encontrados en algunas de ellas. Bajo estas circunstancias, concebimos la posibilidad de realizar un estudio más amplio en el conocimiento teórico de las obras, el cual podría conducirnos, a una mejor comprensión del desarrollo de la teoría de la música en Colombia a través de los años e, incluso, podría darnos visiones teóricas distintas a las que nos han dado, por años, los libros de teoría musical foráneos. Por otra parte, se pretende abarcar en este estudio nuevos tratados que no han sido incluidos en los catálogos, en especial lo escrito en las últimas décadas, sobre lo cual hace falta también una revisión formal desde todos los aspectos.

Es pues el objetivo de este proyecto realizar un estudio analítico de algunos de los textos de teoría musical escritos en Colombia, que exponga los temas teóricos abordados por los más nombrados autores colombianos y su enfoque personal; que muestre la evolución de la teoría de la música en el país a través de los años y proporcione una guía básica para futuros investigadores o estudiosos de la teoría musical y aún de la historia de la música en Colombia. Igualmente, se pretende rescatar los análisis y

observaciones realizados por los investigadores nacionales en este campo de la musicología. Al final de este trabajo, se agrega un sencillo catálogo con las principales obras de teoría musical escritas en el país.

Este estudio que realizamos “desde la teoría musical” estará enfocado en la primera de las ramas en que normalmente se divide la teoría de la música ¹ y que por ser la base de su conocimiento la consideramos como una de las más (si no la más) importantes de ellas: los *fundamentos de la música*, y más exactamente los *fundamentos teóricos de la música*. El enfocarnos sólo en los textos de fundamentos teóricos de la música nos permite realizar un análisis un poco más centrado y detallado y prepara el terreno para el posterior estudio de las otras ramas del conocimiento teórico musical.

La importancia de los fundamentos de la música nos la hace notar Michael R. Rogers, profesor de música teórica de la universidad de Oklahoma, EEUU, en su libro *Teaching, approaches in music theory*, donde señala la importancia de los *fundamentales (fundamentals) de la música* en la enseñanza, aunque los enfoca principalmente en el estudio de la entonación de escalas, intervalos, armaduras y triadas:

Es cierto que muchos de los estudiantes con experiencia interpretativa, y con la habilidad de leer las notas en claves de sol y fa, han tomado de su escuela preparatoria algo de sus conocimientos de los *fundamentales* (...). Pero, por mi experiencia podríamos decir que este conocimiento es casi siempre de una milla de extensión y una pulgada de profundidad. A veces, poseen nociones sobre muchas cosas, pero no saben cómo se relacionan, ni sobre las razones de por qué las cosas funcionan de determinada manera, ni de la terminología precisa y refinada, ni de la importancia que tiene esta información para un estudio posterior. (...) Un conocimiento profundo de los *fundamentos* casi nunca se puede obviar; éste debe ser enseñado como cualquier otra materia. Un conocimiento superficial de los elementos básicos de los fundamentos de la entonación causará más problemas en el futuro que casi cualquier otra clase de

¹ Desde el punto de vista puramente teórico - teoría sistemática – una de las maneras en que podemos dividir la teoría de la música es en cinco partes principales: *Fundamentos*, *Melódica*, *Armonía*, *Contrapunto* y *Forma*. De los *Fundamentos*, a su vez, podríamos decir que tienen tres formas básicas de estudiarse: desde la *Teoría*, desde la *Entonación* y desde la *Audición*

descuido.¹

La teoría básica de la música es donde se definen los términos y conceptos que dan fundamento a toda la estructura de la teoría general de la música, donde las materias como armonía y contrapunto tienen sus cimientos.

Para la ejecución de este trabajo, fue necesario desarrollar una serie de pasos, que han consistido principalmente en: recopilar información acerca de qué libros de teoría musical se han escrito en el país; analizar el contenido de cada libro encontrado y realizar una sinopsis; comparar metodologías, términos y contenidos encontrados en cada libro y sacar conclusiones.

En cuanto a las limitaciones de la investigación, podemos señalar que la principal dificultad de un trabajo de este tipo está dada por el hecho de necesitar una extensa búsqueda de datos, lo cual supone encontrar la mayor cantidad posible de libros². Pero es difícil encontrar aquellos textos que no se hallen en las principales bibliotecas o centros musicales del país. La inmensa mayoría han sido encontrados en importantes bibliotecas de Bogotá y Medellín.³

En cuanto a la limitación de los contenidos, hay que aclarar que el presente proyecto no pretende analizar con total profundidad los libros de fundamentos de la música encontrados. Tampoco tiene entre sus objetivos analizar las traducciones de textos extranjeros realizadas por autores colombianos. Intenta, sí, recopilar la información teórica que resulte útil, novedosa o, también, poco conocida acerca de los libros. Otros textos de música, que normalmente se utilizan como complementos del aprendizaje de los *fundamentos de la música*, (como los de entrenamiento auditivo, historia de la música, apreciación musical, ritmo, solfeo o lectura musical,

¹ ROGERS, Michael. *Teaching, approaches in music theory*; Southern Illinois University, 2004. Pág. 34

² La búsqueda mencionada se refiere, principalmente, a los textos recientemente publicados, ya que para los textos más antiguos existen catálogos hechos ya por algunos historiadores, como se verá en el marco teórico de esta investigación.

³ Las principales bibliotecas donde se realizó la búsqueda fueron: Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá), Biblioteca Nacional de Colombia (Bogotá), Biblioteca Universidad EAFIT (Medellín), Biblioteca Universidad de Antioquia (Medellín).

cancioneros, diccionarios, iniciación musical, etc.) de los cuales existe una gran cantidad, merecerían un estudio aparte.

La comparación de muestras que se procura realizar, consiste en aplicar un método sistemático de análisis a cada obra, de manera que se obtenga un fácil esquema para encontrar la información por parte del lector. Dicho método o modelo se basa, en principio, en tomar los mismos campos de información utilizados por el maestro Andrés Pardo Tovar - de quien hablaremos más adelante - al igual que sus comentarios y críticas, y agregarle más análisis teórico a sus contenidos. El análisis general incluiría los siguientes aspectos:

- Título del libro / Autor
- Resumen o introducción
- Enumeración de contenidos
- Síntesis o resumen y observaciones teóricas particulares
- Tabla de comparación y resumen de términos musicales (si es necesario)
- Observaciones generales (con pequeña biografía del autor)
- Descripción física del libro

En cuanto a los aportes realizados por esta investigación, podemos enumerar los siguientes:

1. *Síntesis de cada libro*: la síntesis muestra una perspectiva parcial del tema por parte de quien la hace, ya que se enfatiza lo que se cree conveniente o importante, se da una interpretación personal del texto leído y se propone un esquema u orden puntual para que la información sea comprendida.
2. *Visión general de cada libro desde las cualidades teórico - musicales que tiene (Estructura del libro, Temas tratados, adelantos teóricos introducidos, estrategias didácticas)*: da un enfoque a cada libro desde el ángulo del análisis teórico musical.
3. *Tablas comparativas de los términos musicales empleados por los autores*: se hace un resumen de los términos musicales, utilizados por el autor y se hace una comparación con respecto a los términos musicales empleados en la actualidad; esto permite un fácil seguimiento del vocabulario utilizado por los autores.

4. *Recopilación de las visiones o comentarios de otros autores sobre los libros tratados*: nos permite tener una visión con más puntos de vista de cada obra.
5. *Análisis comparativo entre los contenidos musicales expuestos por los distintos autores*: muestra coincidencias, diferencias y puntos de vista sobre algunos temas de la teoría musical.
6. *Catálogo con obras de la teoría musical en Colombia*: muestra una lista de 38 obras de la teoría musical escritas en Colombia (Anexo 1).

Para terminar, convendría hacer importantes aclaraciones que ayuden al entendimiento de este trabajo.

7. Ante todo diremos:

Tenemos la intención de recoger críticamente lo que enseñan los textos de teoría musical escritos en Colombia, nó la de señalar yerros menores en ellos, pues algunos errores encontrados en los textos son tan obvios que no hay necesidad de resaltarlos o enfatizarlos. Éstos se escriben en este trabajo sólo para dar una idea general del pensamiento teórico musical en la época.

8. Todas las citas textuales que traemos, así como la enumeración de contenidos de cada libro y los títulos de los capítulos y secciones, están escritos con la ortografía original, que ha cambiado entre la segunda mitad del siglo XIX y la actualidad. Además, cuando se hace un resumen sobre algún tema, la redacción de ciertas definiciones está basada en las palabras y estilo del autor. Esto tiene el propósito de mantener presente, en el lector, el contexto histórico en el cual fueron creadas las obras. Igual objetivo tienen varias de las imágenes insertas.
9. En relación con los primeros libros expuestos en este proyecto, se realiza un resumen detallado, capítulo por capítulo. En libros posteriores, para evitar repeticiones innecesarias, sólo se resumen los capítulos cuyo título no da claridad del tema expuesto en ellos.
10. En el análisis de los libros más antiguos, encontramos una dificultad especial, referente a la ortografía, la gramática y la sintaxis distintivas de cada época. En estos libros, se ha intentado capturar

la esencia de lo que se dice y no el cómo se dice.

11. La pregunta que nos ha servido de hipótesis en el desarrollo de esta investigación es la siguiente:

¿Se encuentra “información correcta” y suficiente sobre los fundamentos teóricos de la música, en los libros de teoría musical escritos en Colombia, de manera que asegure una “formación completa” del estudiante en este aspecto?

1. ANTECEDENTES

Grandes maestros de la historia y la música de Colombia han realizado aportes al estudio de las obras de enseñanza musical, abarcando en general, no sólo la teoría de la música, sino temas de otras índoles, tales como métodos para la ejecución de instrumentos, la ya mencionada historia de la música, biografías de compositores, composiciones, etc. Es invaluable el aporte hecho por estos maestros al conocimiento musical en nuestro país y, a partir de su obra, se quiere comenzar el presente trabajo.

Entre los principales historiadores – músicos que realizaron aportes en el tema específico de este proyecto, podríamos mencionar a: Gabriel Angulo, Andrés Pardo Tovar, José Ignacio Perdomo Escobar, Egberto Bermúdez y Fernando Gil, cada uno de los cuales ha realizado grandes aportes a la historia y la cultura musical en nuestro país. A continuación, daremos una mirada a las contribuciones hechas por cada uno de ellos en el campo del análisis de textos de teoría musical, donde no sólo abarcaron los textos de *fundamentos de música*, sino también los de *armonía y contrapunto*.

Los comentarios específicos hechos por estos maestros sobre cada uno de los libros de teoría aquí analizados, se encuentran, en este trabajo, en la sección *Observaciones* al final del estudio de cada libro.

1.1 Gabriel Angulo

La primera obra conocida que reúne un análisis de textos de teoría musical, la encontramos en la obra *Estudios Musicales* de Gabriel Angulo, que data del año 1896 y que fue editada en Santa Marta ¹. En esta obra, el autor hace un examen de siete obras de teoría de la música, cada una en uno de los *Estudios*. Las obras analizadas van desde el año 1851 hasta 1892.

Tabla 1-1. Libros de teoría musical revisados en la obra *Estudios Musicales* de Gabriel Angulo.

AUTOR	NOMBRE DEL LIBRO
Alejandro Agudelo	Lecciones de música.
José Gabriel Núñez	La música simplificada o método elemental al alcance de todas las inteligencias.
José Viteri	Texto para enseñar música por nota por el sistema objetivo, al alcance de los niños.
C. M. Torres	La teoría de la música al alcance de todas las Inteligencias.
Diego Fallon	Nuevo sistema de escritura musical.
Vicente Vargas de la Rosa	Teoría de la música.
Lorenzo Margottini	Teoría de la música.

Los *Estudios musicales* comienzan con una nota escrita por el autor, donde, podríamos decir, pone por adelantado las conclusiones de su estudio:

“(…) Sin embargo, pocos en nuestro país han emprendido la honrosa tarea de metodizar el aprendizaje musical, no sólo el científico, pero ni aun el meramente artístico. (...) Algunos tratados teóricos, es cierto, han visto la luz pública de algunos años á esta parte; pero todos incompletos, meros ensayos de Gramática musical y, lo que es harto sensible, muchos sumamente errados y nada didácticos, como si fueran fruto de autores enteramente profanos en la

¹ ANGULO, Gabriel. *Estudios Musicales*. Santa Marta: Imprenta de “El Vigilante”, 1896.

materia.”

El estudio realizado en cada obra consiste, básicamente, en el señalamiento y aclaración de los errores encontrados en ella ¹ y, a veces, en una crítica general.

Sobre el libro de Gabriel Angulo, el maestro Andrés Pardo Tovar, de quien hablaremos más adelante, señala:

Hombre de abundantes lecturas y bien cimentada cultura musical fue ciertamente el autor de estos *Estudios*. Así lo demuestra la abundancia de citas de autores y tratadistas europeos, la autoridad con que anota los errores de las obras que examina e, incluso, las posiciones de avanzada que en ocasiones asume. Anotemos, finalmente, que en la penúltima página (fuera de texto) de los *Estudios musicales* se citan como “Obras del mismo autor”, (...) unos *Elementos de teoría musical*, que desconocemos en absoluto.

“El señor Gabriel Angulo era natural de Santa Marta. Residió durante varios años en Bogotá, y hacia la década de 1890, se dedicó al cultivo y enseñanza de la música en su ciudad natal. Fue miembro honorario muy distinguido de la Academia Nacional de Música. Su obra sobre pulsación, digitación y expresión en el piano, fue levantada e impresa por un tipógrafo ---A. Rojas---, especializado en trabajos de música. Este dato demuestra el entusiasmo de la gente de aquellos tiempos por el ‘divino arte’, tan generalizado, que justificaba y exigía la existencia de una imprenta especializada.” ²

¹ Algunas de las correcciones hechas por Angulo a las obras que analiza, a nuestros ojos, también serían discutibles. Igualmente, en la actualidad observamos muchas más imprecisiones en los textos analizados que las que él señala. Esto es lógico si pensamos que él está inmerso en muchas de las visiones, que son de la época y no de un autor.

² Biografía textual tomada de: JIMÉNEZ ARANGO, Raúl. *Escaparate del Bibliógrafo*, “Reseña del libro: *Pulsación, digitación y expresión en el piano*”, artículo para el diario El Tiempo. Bogotá: Mayo 30 de 1965.

1.2 Andrés Pardo Tovar

Sin embargo, la más completa información sobre los tratados de teoría musical en Colombia y que es el punto de partida de esta investigación, la encontramos en los capítulos 12, 13, 14, 15, 27, 28 y 29 de la obra *La Cultura Musical en Colombia*¹ del maestro Andrés Pardo Tovar (1911 - 1972), musicólogo y crítico bogotano, cuya extensa obra abarca asuntos de música, poesía, literatura, historia y filosofía. En el libro citado, Pardo Tovar estudia las fichas bibliográficas de todo lo que se ha escrito en didáctica de la música entre los años 1851 y 1964, aplicando un metódico modelo de análisis para cada libro, el cual comienza con la realización de una descripción física, enumeración de contenidos y luego una crítica de las obras encontradas. Como ejemplo de su método, se muestra en la ilustración 1-1, la reseña sobre la obra *Lecciones de Armonía* de Alberto Castilla, en imágenes tomadas de las páginas 375 y 376 de dicho libro.

En su obra, Pardo Tovar realiza el estudio, no sólo de textos de teoría sino también de métodos para la enseñanza de instrumentos y canto, historia de la música, cancioneros, biografías de compositores, artículos y monografías de variado carácter. Dado el tema en el cual se centra este proyecto, se realiza a continuación una lista de los textos dedicados puramente a la teoría musical, teniendo en cuenta que los libros están clasificados por épocas (por siglos).

¹ PARDO TOVAR, Andrés. *La cultura musical en Colombia*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1966.

4. CASTILLA, ALBERTO: *Lecciones de Armonía del profesor en la materia Alberto Castilla. Conservatorio de Música del Tolima. Linotipos de la Imprenta Departamental. Ibagué, 1931. Un folleto de 22.7 x 15.6. 64 páginas.*

Contenido: Dedicatoria. Advertencia. Texto de la resolución número 110 de 1932 (por la cual se ordena imprimir esta obra). I. Teoría de los intervalos. II. Definiciones previas. III. Teoría general de los acordes. IV. Acordes tonales de tres sonidos. V. Acordes disonantes naturales. VI. Acordes complejos (disonancias artificiales). VII. Del bajo cifrado. VIII. De la tonalidad. IX. Inversión de los acordes. X. Estadística de los acordes. XI y XII: Teoría y movimiento de las voces. XIII. De las cadencias. XIV. Del movimiento del bajo. XV. De las realizaciones de armonía. XVI. Adornos melódicos. XVII. Del discurso musical. XVIII. De la modulación. XIX. De las marchas de armonía. XX. Armonización de las escalas. XXI. Géneros musicales. XXII. Del ambiente tonal. XXIII. Armonía disonante. Sinopsis numérica de los acordes disonantes artificiales (cuadro fuera de texto, entre páginas 54 y 55). XXIV. Nociones de composición. Indicaciones al profesor. Obras consultadas.

La obra del maestro Castilla, benemérito fundador del Conservatorio de Ibagué (departamento del Tolima), está dedicada al doctor Antonio Rocha. Su temario es bastante completo, bien que desordenado el plan expositivo y muy deficiente el desarrollo de la materia, que gana en extensión lo que pierde en densidad. En la Advertencia, escribe el autor:

“Este pequeño volumen recoge las lecciones de Armonía que dictamos anualmente en el Conservatorio Departamental de Música del Tolima. No presume este trabajo de obra completa; pero el autor considera que en él hay lo bastante para una buena preparación de los que estudian música en nuestros institutos (...).”

Entre las obras consultadas por el autor figuran el *Tratado de armonía* de Santos Cifuentes, el *Curso de armonía* de Alberto Lavignac y el *Tratado completo de armonía*, de Emile Durand⁵.

* * *

Ilustración 1-1. Imágenes tomadas del libro *La Cultura Musical en Colombia* (págs. 375 y 376) de Andrés Pardo Tovar.

Bibliografía musical colombiana del siglo XIX (capítulos 12, 13, 14 y 15)

En estos capítulos, existen 31 libros listados por Pardo Tovar, de los cuales 16 son de teoría de la música. La siguiente tabla muestra el nombre de estos libros y el índice de numeración con la que aparecen en la obra de Pardo Tovar:

Tabla 1-2. Libros de teoría musical del siglo XIX reseñados en la obra *La Cultura Musical en Colombia* de Andrés Pardo Tovar.

AUTOR	NOMBRE DEL LIBRO
1. Emilio Herbruger	Doce lecciones de música.
2. Alejandro Agudelo	Lecciones de música.
3. Anónimo (traductor)	Principios elementales de música por B. Asioli
4. Juan Crisóstomo Osorio	Diccionario de la música.
5. Diego Fallon	Nuevo sistema de escritura musical.
6. José Gabriel Núñez	La música simplificada, o Método elemental al alcance de todas las inteligencias.
7. José Viteri	Texto para enseñar la música por nota.
10. C. M. Torres	Teoría de la música.
11. Vicente Vargas de la Rosa	Teoría de la música.
14. Jorge W. Price (traductor)	Tratado elemental de Armonía por John Stainer
15. Diego Fallon	Nuevo sistema musical ¹
16. Quicherat (L.) y Perea Gumersindo	Cuadros de lectura y medida musical.
17. Jorge W. Price (traductor)	Rudimentos de música por William H. Cummings.
19. Domingo Vera G.	Estudios elementales de música.

¹ En nota de pie de página, Pardo Tovar afirma que el libro por él consultado no tenía portada, por lo cual podría tratarse de la publicación que Perdomo Escobar cita en su *Historia de la música en Colombia* y que tiene el nombre *Arte de leer, escribir y dictar música. Sistema Alfabético comparado con la notación conocida*. El maestro Pardo Tovar tiene razón, es la misma obra. “Nuevo sistema musical” es el título del prólogo.

22. Lorenzo Margottini	Teoría de la música.
25. Eusebio Celio Fernández	Tratado de música en general.
26. Gabriel Angulo	Estudios musicales.
27. Santos Cifuentes	Tratado de armonía.
28. Santos Cifuentes	Teoría de la música.
29. Jorge W Price. (compilador)	Las bases científicas de la música.

Bibliografía musical colombiana del siglo XX (capítulos 27, 28 y 29)

En estos capítulos, de los 31 libros listados por Pardo Tovar, tres son de teoría de la música. El número muestra el índice de numeración con la que aparecen en la obra de Pardo Tovar:

Tabla 1-3. Libros de teoría musical del siglo XX reseñados en la obra *La Cultura Musical en Colombia* de Andrés Pardo Tovar.

AUTOR	NOMBRE DEL LIBRO
3. Andrés Martínez Montoya	Teoría de la música.
4. Alberto Castilla	Lecciones de armonía.
6. Guillermo Uribe Holguín	Curso de armonía.

Entonces, en total, Pardo realiza fichas de 22 libros de teoría musical, que van de 1851 hasta 1936. No todos estos libros serán comentados, como se explica en el párrafo final de este capítulo.

1.3 José Ignacio Perdomo Escobar

El gran trabajo de Pardo Tovar está sintetizado en el libro *Historia de la música en Colombia* ¹ del padre José Ignacio Perdomo Escobar, abogado, músico y presbítero bogotano (1913-1980), quien hace una mera enumeración de los libros encontrados en la obra de Pardo, sin realizar mayores comentarios, ya que “él lo hizo” en su *Cultura musical en Colombia*. A continuación, se escribe lista de los libros mencionados por Perdomo y se añaden los comentarios hechos a algunas de las obras:

Tabla 1-4. Libros de teoría musical referenciados en la obra *Historia de la música en Colombia* de José Ignacio Perdomo Escobar.

AUTOR	LIBRO Y COMENTARIOS ²
Emilio Herbruger	Doce lecciones de música, Imprenta Echeverría, 1851.
Alejandro Agudelo	Lecciones de música, Imprenta Pérez, 1858.
José Gabriel Núñez (venezolano)	La música simplificada, Imprenta de Francisco Torres Amaya, 1870.
Gabriel Angulo	Estudios musicales, Imprenta del Vigilante, Santa Marta, 1896 (monografía crítica de una serie de obras de teoría musical).
José Viteri	Texto para enseñar música, Imprenta de Gutiérrez, Medellín, 1876.
Vicente Vargas de la Rosa	Teoría de la música, Imprenta de Medardo Rivas. // (Texto obligado a fines del siglo pasado).
Diego Fallon	Arte de leer, escribir y editar música. Sistema alfabético, Imprenta Diego Fallon, Bogotá 1885. // (En esta edición, transcribe en su sistema algunas obras como la Sonata XIV de Beethoven, la Sinfonía Heroica, la Romanza sin Palabras de Mendelssohn. Anteriormente había publicado en 1869, en folleto de 40 páginas, un adelanto de su <i>Nuevo sistema de escritura musical</i> , Imprenta Metropolitana).
Santos Cifuentes	Tratado de armonía, Novello-Ewer, Londres, 1896.

¹ PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1963.

² Los comentarios realizados son transcripción literal. IBÍD. Pág. 191

Guillermo Uribe Holguín	Tratado de armonía, Editorial Minerva, 1936. // (Cifuentes publicó también en 1897, en la Tipografía Samper Matiz, una Teoría de la Música).
-------------------------	--

Perdomo, seguidamente y en el mismo capítulo, habla de algunos métodos para tocar instrumentos, para canto, traducciones de textos extranjeros, textos de educación musical y hasta libros de estética, pero cuyos temas sobrepasan las demarcaciones de esta investigación.

1.4 Egberto Bermúdez Cujar

En su libro *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*¹, Egberto Bermúdez, musicólogo bogotano y profesor universitario, hace referencia histórica de los libros publicados en Bogotá en estas fechas. La siguiente es la lista de los libros mencionados en el suyo:

Tabla 1-5. Libros de teoría musical referidos en la obra *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938* de Egberto Bermúdez.

AUTOR	LIBRO
1. Emilio Herbruger	Doce lecciones de música.
2. Francisco Boada	Teoría de la música.
3. Agudelo, Alejandro	Lecciones de música.
4. Osorio, Juan Crisóstomo	Diccionario de la música.
5. Fallon, Diego	Nuevo sistema de escritura musical.
6. Vargas de la Rosa, Vicente	Teoría de la Música.

Bermúdez se enfoca principalmente en cuatro libros: los de Boada, Agudelo, Osorio y Fallon. Los otros dos sólo son mencionados. Al estar enmarcado en un período de tiempo y en una región particular del país, Bermúdez no se expande mucho en los autores modernos ni menciona otros autores de nivel nacional.

¹ BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*. Bogotá: Fundación de Música, 2000.

1.5 Martha Lucía Barriga Monroy

Martha Barriga, pianista de la Universidad Nacional de Colombia y Doctora en educación de la UPTC, en su tesis doctoral *La educación musical en Bogotá 1880 – 1920*¹, tiene una sección titulada “Métodos y textos adoptados para la enseñanza de música de 1880 a 1920”. En ella, se reseñan cerca de 22 libros de enseñanza musical, de los cuales 8 son dedicados a la teoría de la música. Los otros son dedicados principalmente a la enseñanza de instrumentos (como el tiple).

La siguiente es la lista de obras dedicadas a la teoría de la música reseñadas por Martha Barriga:

Tabla 1-6. Libros de teoría musical reseñados en *La educación musical en Bogotá 1880 – 1920* de Martha L. Barriga.

AUTOR	LIBRO
Vargas de la Rosa, Vicente	Teoría de la Música.
Fallón, Diego	Arte de leer, escribir y dictar música.
Jorge W. Price (Traductor)	Tratado de Armonía, J. Stainer
L. Quicherat y Gumersindo Perea	Cuadros de lectura y medida musical
Cifuentes, Santos	Tratado de armonía
Jorge W. Price (Compilador)	Las bases científicas de la música
Cifuentes, Santos	Teoría de la música
Martínez, Andrés	Teoría de la música

En general, realiza una descripción general de cada libro, no sin salvarse de algunas inexactitudes como el afirmar que la Segunda Parte del libro de Vargas de la Rosa “está conformada por una serie de 20 cuestionarios sobre los siguientes temas (...)”. En algunas de las reseñas incluye los contenidos, como en los libros de Cifuentes y Martínez. No realiza comentarios u observaciones personales sobre ninguno de los libros.

¹ BARRIGA M. Martha L. “*La educación musical en Bogotá 1880 – 1920*”. Tesis Doctoral. Tunja: UPTC, 2005.

1.6 Fernando Gil Araque

Fernando Gil Araque, historiador de la música, profesor e investigador universitario, escribió un artículo para el congreso “Fuentes para la Historia de la Educación Artística en Iberoamérica” en Ciudad de México en el año 2010. El artículo está titulado *De los textos para aficionados a los textos especializados, / 5 libros para educación musical en Colombia, 1858-1936. / Fuentes para la educación musical en Colombia*”. En dicho artículo, Gil realiza un análisis de los prefacios de cinco libros encontrados en la Sala Patrimonial de la Universidad EAFIT de Medellín. Los cinco libros examinados son:

Tabla 1-7. Libros de teoría musical referidos en la bibliografía de Fernando Gil Araque.

AUTOR	LIBRO
1. Alejandro Agudelo	Lecciones de música.
2. José Gabriel Núñez	La música simplificada.
3. Diego Fallon	El arte de leer, escribir y dictar la música.
4. Santos Cifuentes	Tratado de armonía
5. Guillermo Uribe Holguín	Curso de armonía

En el artículo, Gil demuestra cómo estos métodos tienen afán por adaptar el conocimiento musical a fines específicos; unos trataron de llegar a públicos no especializados (como los tres primeros de la lista) y otros se hicieron especializados para cubrir la limitada oferta de textos existentes en el país.

1.7 Otros Datos

Raúl Jiménez Arango publicó una columna semanal llamada *Escaparate del Bibliófilo* para el diario *El Tiempo* de Bogotá entre los años 1964 y 1969, dedicada al rescate bibliográfico colombiano. En sus artículos, se mencionan dos obras de teoría musical:

Tabla 1-8. Libros de teoría musical reseñados en la bibliografía de Raúl Jiménez Arango.

AUTOR	LIBRO
1. Alejandro Agudelo	Lecciones de música.
2.M.J. Núñez	Tratado de teoría musical

Para terminar, mencionaremos que un total de 24 textos de teoría de la música se encuentran en las bibliografías de los musicólogos mencionados en este capítulo. Los comentarios hechos a las distintas obras por parte de estos autores, aparecen comentados, en este trabajo, en la sección “Observaciones” de cada libro analizado.

No todos estos libros serán tenidos en cuenta en esta investigación, ya sea porque su autor no es colombiano como el caso de M.J. Núñez (¿costarricense?) y Lorenzo Margottini (italiano) ¹; o porque se trata de una traducción de un libro extranjero, como las realizadas por Jorge Wilson Price a finales del siglo XIX; o porque el libro no es propiamente de fundamentos teóricos de la música sino de solfeo o lectura musical, como en el caso de Quincherat y Perea o, simplemente, porque no se tuvo acceso al libro por diversas circunstancias, como en el caso del de Eusebio Celio Fernández.

¹ Los únicos autores no colombianos que fueron incluidos dentro de este trabajo fueron Emilio Herbruger, por ser el autor del primer texto de este tipo publicado en el país, y José Gabriel Núñez quien, al ser de nacionalidad venezolana, se encuentra más unido a nuestro desarrollo histórico y musical.

2. LIBROS DE FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LA MÚSICA

Por *fundamentos teóricos de la música* nos referimos a la parte de la teoría musical que enseña los principios básicos de la escritura musical, como el pentagrama, las claves, las figuras de duración, las armaduras, signos de expresión etc. Aunque los libros enfocados en los fundamentos de la música pueden hablar también de temas como armonía, contrapunto y forma, no profundizan en estos aspectos, ya que generalmente se consideran como contenidos más especializados.

Se analizan a continuación los dieciséis libros de fundamentos de la música, expuestos aquí en orden cronológico.

2.1 Doce lecciones de música o corto método para aprender la música vocal i instrumental. (Bogotá, 1851)

HERBRUGER, EMILIO.



Es el primer libro de teoría de la música publicado en Colombia, mas nó el primero escrito por un colombiano. Es una sencilla cartilla de 20 páginas, que podríamos dividir en dos secciones: *Advertencia* y las *Doce Lecciones*. En la *Advertencia*, se explican las estructuras de las escalas mayor y menor; en cada una de las “doce lecciones”, se aplica la estructura de la escala mayor a cada tonalidad (una por página). El libro contiene dos páginas en notación musical, donde se muestran las escalas mayor y menor de cada tonalidad.

CONTENIDOS

- ❖ Advertencia
- ❖ Lección I, do mayor
- ❖ Lección II, sol mayor
- ❖ Lección III, re mayor
- ❖ Lección IV, la mayor
- ❖ Lección V, mi mayor
- ❖ Lección VI, si mayor
- ❖ Lección VII, fa sostenido mayor
- ❖ Lección VIII, do sostenido mayor
- ❖ Lección IX, la bemol mayor
- ❖ Lección X, mi bemol mayor
- ❖ Lección XI, si bemol mayor
- ❖ Lección XII, fa mayor

SÍNTESIS

En la segunda hoja, podemos leer el título completo del libro:

Doce lecciones de música o corto método para conocer los tonos o términos mayores i menores que encierra la ciencia de la música vocal e instrumental, i la razón de sus respectivos sostenidos i bemoles: con dos tablas de todos los tonos mayores y menores. ¹

Podríamos dividir el libro en dos partes: *Advertencia* y las *Doce Lecciones*.

ADVERTENCIA:

En el capítulo *Advertencia*, que hace las veces de introducción, el autor expone claramente el objetivo de la obra:

“El objeto de las presentes Lecciones es el de dar al discípulo una regla o llave, por la cual comprenda pronto i fácilmente todos los tonos, así como también la razón que hay para emplear sus respectivos sostenidos i bemoles.”

Así mismo, el autor realiza una especie de resumen sobre la estructura de las escalas mayor y menor y sobre la aparición de las alteraciones en lo que hoy llamamos *armadura*. Nos dice que el primer grado es llamado *tónica* y que “en la teoría se admiten 30 i aún más tonos”.

¹ El título completo de esta obra es un buen resumen de la totalidad del libro. La palabra “ciencia” será una constante en el pensamiento de los autores de este siglo, que bien corresponde al pensamiento modernista que avanzaba en el mundo.

LECCIONES I – XII:

Como su nombre lo dice, el libro está escrito en doce pequeñas lecciones (una página por lección), cada una de las cuales habla de un *término* (tonalidad) diferente, recorriendo lo que llamamos “el círculo de quintas” (explica las tonalidades mayores de Do, Sol, Re, La, Mi, Si, Fa[#], Do[#], La^b, Mi^b, Si^b y Fa). En cada lección aplica el mismo formato y la misma demostración, la cual consiste en ir subiendo, diatónicamente por los grados de la escala, aplicando la estructura de la escala mayor hasta obtener el número de alteraciones necesarias. Cada lección es terminada diciendo, como en el caso de *do* mayor:

“la armonía principal de DO mayor comprende las notas DO, MI y SOL que son la tónica, mediante i dominante”

En la Lección I (Do mayor) y en la *Advertencia*, el autor nos dice que *Do* es llamado el *tono original o natural*.¹

A las tonalidades menores, dedica tan sólo un párrafo en el cual dice que se aplica el mismo procedimiento pero utilizando la estructura de la escala menor (explicada en la *Advertencia*.)

¹ La palabra *tono* en este contexto se debe entender como “escala”, con lo cual se quiere decir que “la escala de do mayor es equivalente a la escala original o natural”.

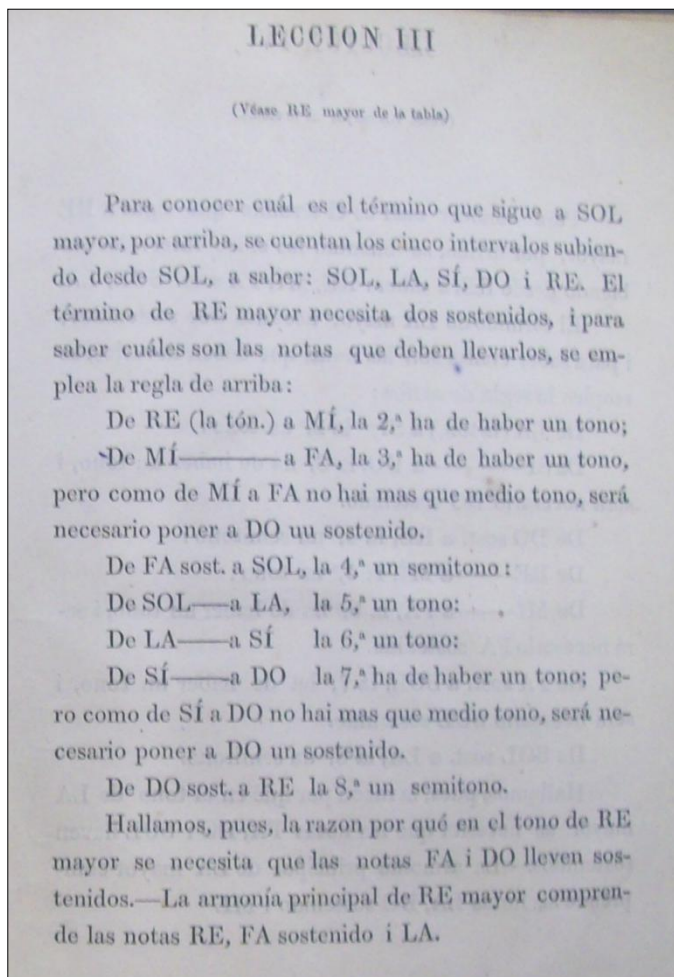


Ilustración 2-1. La totalidad de la Lección III (Re Mayor).

En la parte central del libro, después de la lección IV (*la mayor*) se encuentran dos hojas con las escalas mayores y menores (menor natural) en notación musical.



Ilustración 2-2 Las páginas centrales son las únicas con notación musical. Muestran las escalas mayores y menores

Tabla 2-1 Resumen de algunos términos musicales utilizados por Emilio Herbruger.

Término musical usado por E. Herbruger	Término musical usual (actualmente)
Cruz o sostenido	Sostenido
Término	Escala
Tono	Escala – (o distancia interválica)

OBSERVACIONES

Emilio Herbruger (Emil Herbrügger Wheling) nació el 21 de abril de 1808 en el poblado alemán de Rheda, hoy Rheda-Wiedenbrück. Habiendo estudiado música, se embarcó para América en 1824, llegando al puerto de Baltimore. Entre sus muchos viajes y después de haber recorrido Centro América llegó a Cartagena (1848), luego estuvo en Medellín (1849), Bogotá (1851) y Cali (1857), lugares donde se desempeñó como daguerrotipista, fotógrafo, violinista, compositor y director de orquesta. Murió en 1894 en New Jersey.¹

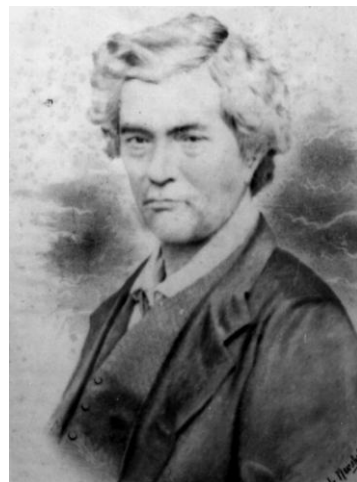


Ilustración 2-3. Emilio Herbruger.

SOBRE “DOCE LECCIONES DE MÚSICA”

Muchos autores han hablado sobre la obra de Herbruger.

Andrés Pardo Tovar realiza sólo un comentario:

“Se trata pues, de una cartilla tan rudimentaria como sea dable imaginar, y que se limita a dar una regla para la formación de las escalas mayores aplicándola luego a cada caso particular (...). En su género, esta obrita parece haber sido la primera publicada en Colombia.”

Egberto Bermúdez en su libro dice que el libro es una traducción(se podría entender como realizada por el propio Herbruger) realizada en 1851, pero dada la sencillez de los temas, la corta extensión del texto y su mismo título “(...) o corto método para conocer los tonos o términos mayores i menores (...)”, parece más una obra escrita rápidamente con ese fin determinado.

¹ Biografía extractada de: RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos. “Tema y contrapunto. La Filarmónica de Medellín y Emilio Herbrügger, de las imágenes y los sonidos”, en *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín*, 1810 – 1865. Medellín: Instituto para el Desarrollo de Antioquia – 2007. Págs.: 122-153

La obra tiene un objetivo muy puntual, el de conocer los *tonos* o *términos* (escalas) en la música. Al tener esta finalidad, el autor presupone que el lector conoce conceptos como *tono*, *medio tono*, el *pentagrama*, las *claves*, *figuras*, *intervalos*, etc., ya que realiza, sin preámbulos, las explicaciones concernientes. Pese a todo, Herbruger no es muy estricto en el lenguaje usado en las explicaciones realizadas.

La importancia de esta obra radica en ser la pionera de la enseñanza musical en Colombia. Abre el camino al desarrollo de la teoría musical, motivando a músicos e imprentas a la creación de nuevas obras. El libro se presenta organizado en comparación con algunos libros escritos posteriormente por otros autores, sobre todo en las hojas centrales, escritas con notación musical.



DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial:	Bogotá / Imprenta de Echeverría Hermanos, 1851.
No. de Páginas:	14
Tamaño:	20.5 x 13.5 cm.
Otros:	El texto viene con dos hojas en notación musical.

2.2 Teoría de música puesta al alcance de los educandos. (Bogotá, 1854)

BOADA, FRANCISCO



Es el primer libro de teoría de la música escrito por un colombiano. Es un texto básico de fundamentos de la música, dividido en dos capítulos, *Advertencia*, y *Principios Generales*. En el primero, que hace las veces de introducción, el autor habla sobre la falta de métodos de enseñanza en el medio; también “espera” estar “abriendo el camino” para la creación de nuevos tratados de enseñanza musical. En el segundo capítulo, explica los principales elementos de la escritura musical y también toca temas como música y sonido, indicaciones de movimiento, signos de dinámica, transposición por medio de claves, consonancia, disonancia y acordes. Está escrito según el conocido sistema de la época, de preguntas y respuestas.

CONTENIDOS

❖ Advertencia

❖ Principios Jenerales

SÍNTESIS

El libro tiene dos capítulos: Advertencia y Principios Generales.

ADVERTENCIA:

La “advertencia” es una especie de introducción donde el autor explica la razón por la cual escribe dicho texto:

“La escasez que hai entre nosotros de métodos claros i sencillos para sujetar á ellos por lo ménos los rudimentos principales del arte divino de la música”.

Igualmente, habla de la falta de claridad de otros métodos:

“(…) dada la urgente necesidad que hay de un método que reduzca á reglas claras i precisas los primeros conocimientos de la música”.

Dada esta necesidad de textos, Boda expresa su esperanza de estar “abriendo el camino para que otros de más luces (...) nos den producciones de esta misma clase”. Fue escrito para sus estudiantes y dedicado a las señoras directoras y señoritas de la Escuela del Sagrado Corazón de María en Bogotá.

PRINCIPIOS GENERALES:

Este capítulo está hecho a la manera de preguntas y respuestas, como en una especie de diálogo concreto entre un discípulo y el maestro ¹. Es un capítulo de teoría básica de la música, que abre con las preguntas “¿Qué es música?”, “¿Qué es sonido?”, y en cuyas 53 preguntas va explicando poco a poco el uso de los principales signos de la escritura musical, hasta llegar a las preguntas finales “Cuáles son los acordes mas usados?” y “Qué nombre se le dá á las pequeñas notitas que suelen hallarse junto á una voz?” (apoyaturas).

Aunque el libro no está subdividido en capítulos por temas, podríamos extractar nuestra propia tabla de contenidos (comentada) para facilitar su comprensión:

Música y sonido / División de la música: describe cómo se produce el sonido armonioso. Define *música* como: “la ciencia de los sonidos armoniosos i agradables al oído”. La divide en *Teórica* y *Práctica*; la *práctica* la divide en *vocal* e

¹ Es un sistema común en la época, al cual el maestro Gabriel Angulo y posteriormente Andrés Pardo Tovar llaman *catecismo* o *sistema catequístico*.

instrumental.

Nombres de las figuras o notas / El tiempo: la música se escribe con varias figuras ó notas cuyo número es de siete, y son: *semibreve*, *mínima*, *semínima* (sic)¹, *corchea*, *semicorchea*, *fusa* y *semifusa*. La *semibreve* equivale a nuestra actual redonda, la *mínima* a la blanca y la *semínima* a la negra. /En su definición de *tiempo* hay una relación con la marcación o dirección del compás: “el aire medido con reglados movimientos (...)”

Otros requisitos para escribir la música: hace una descripción rápida de otros signos necesarios para escribir la música: los *silencios* o *aspiraciones*, la *pauta* o *pentagrama*, las *claves* o *llaves*, la *signatura* (como en inglés: “Key signature”, lo que hoy llamamos “armadura”), el *compás* (cifra de compás), el *aire* (indicaciones de movimiento).

Luego de describir los “signos para escribir la música”, viene una explicación un poco más detallada de éstos:

Claves: además de tener prácticamente el mismo uso que les damos actualmente (a las claves de *do*, *fa* y *sol*), nos dice que sirven para transportar o “fingir” los tonos.

Signaturas / Accidentes / Orden de los accidentes: recordemos que llama *signatura* a las “armaduras”. Al sostenido lo llama *substenido*². Cuando habla del orden de los *accidentes* (“alteraciones”) nos dice que el primer sostenido es *fa* porque allí está el primer semitono del diapasón; y el primer bemol es *si* porque de *si* a *do* está el segundo semitono del diapasón.³

¹ La palabra correcta es *semimínima* y significa media mínima, así como *semibreve* es media breve. Esa denominación viene del sistema mensural del Medioevo, notación blanca y negra (Franco de Colonia, Juan de Garlandia): *lunga*, *brevis*, *semibrevis*, *minima*, *semiminima*). Sin embargo los primeros autores, hasta Cifuentes, la llaman *semínima*.

² No obstante, en el transcurso del libro, el autor llama al “substenido” indistintamente *sostenido* y *substenido*. En efecto, las palabras son semánticamente intercambiables, pues *sub* y *so* significan *por debajo*; luego, *tenido por debajo*.

³ Obviamente, es una deducción teórica forzada. La aparición de sostenidos en la armadura está unida a la construcción de escalas por medio de tetracordios donde un tetracordio mayor puede funcionar como el principio o el final de una escala mayor.

Las voces: por *voces* se refiere a las notas *do, re, mi, fa, sol, la* y *si*. Dice textualmente el autor: “estas siete se multiplican i se dividen en graves, agudas, sobreagudas, i agudísimas”.¹

Tono y semitono / Octava o diapasón: al hablar de *tono* y *semitono* también explica lo que conocemos como la *estructura de la escala mayor*. Para Boada, *Diapason* significa “dos pasones”². Un *pason* tendría el mismo sentido con el cual hoy entendemos el *tetracordio*. Así entonces, para el autor, estos “dos pasones” o “diapason” equivalen a una *octava*.³

Escala diatónica: según el autor la *escala diatónica* es la misma *escala natural* o *aretina* (de Guido D’Arezo). Los ingleses cambiaron la silaba *ut* (de dicha escala) por *do*⁴. Dice además: “*Toda escala diatónica tiene en su octava o diapason, cinco tonos; i dos medios tonos*”.

Otros nombre de las voces: las notas *la, si, do, re, mi, fa, y sol* pueden ser llamadas también con letras (*A, B, C, D, E, F, G*)⁵. Nos dice el autor: “Cada una de estas letras ó voces tiene sus propiedades i deducciones, como se esplica en el libro titulado *El Marcos*.”⁶

La escala cromática: textualmente nos dice: “se hace ascendiendo por sostenidos y bajando por bemoles”.

¹ No menciona en esta explicación la palabra “Registro”. Sin embargo notemos que a cada octava del registro le asigna un nombre.

² Es posible que Boada malinterpretara el prefijo griego “dia” (que significa “a través de” o “separado de”) con el prefijo latino “di” que significa “dos”.

³ La palabra “diapasón” se presenta en distintos contextos, con lo que se crea confusión entre lo que hoy en día conocemos como el intervalo de octava, la estructura de la escala mayor, la escala mayor misma y el octavo grado de una escala. Hoy en día *diapasón* se entiende en varios sentidos: como el intervalo de octava (nombre que viene desde los griegos); el adminículo que sirve para afinar (generalmente con el *La*- 440Hz); la *tastiera* en los instrumentos de cuerda.

⁴ Este cambio se atribuye a *Giovanni Battista Doni* en el siglo XVII.

⁵ “Los griegos designaron las notas mediante letras de su alfabeto. Al igual que su sistema tonal, esta forma de denominarlas fue adoptada por Occidente, que en el siglo x substituyó las letras del alfabeto griego por las del latino”: GRABNER, Herman. *Teoría general de la música*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. Pág. 11

⁶ Aunque hemos realizado una amplia búsqueda, no hemos encontrado el libro mencionado.

Los intervalos: para los nombres de los intervalos nos muestra la siguiente tabla:

- De *do* a *do sostenido*, segunda menor (sic)
- De *do* a *re*, segunda mayor
- De *do* a *re sostenido*, tercera menor (sic)
- De *do* a *mi*, tercera mayor
- De *do* a *fa*, *cuarta* (subdominante)
- De *do* a *fa sostenido*, quinta falsa (sic)
- De *do* a *sol*, quinta (dominante)
- De *do* a *sol sostenido*, sexta menor (sic)
- De *do* a *do*, octava

Cómo llamaban los antiguos a los intervalos: al hablar de los intervalos, Boada nos dice que los “antiguos” (sic, impreciso) los ubicaban, a todos ellos, dentro de la escala diatónica y eran llamados de la siguiente manera (en orden cromático comenzando con segunda menor y terminando en octava):

NOMBRES	LOCALIZACIÓN EN LA ESCALA DIATÓNICA DE DO	INTERVALOS HOY
<i>Semitono,</i>	entre <i>mi</i> y <i>fa</i>	2ª. <i>m</i>
<i>Tono,</i>	entre <i>do</i> y <i>re</i>	2ª. <i>M</i>
<i>Semiditono,</i>	entre <i>re</i> y <i>fa</i>	3ª. <i>m</i>
<i>Ditono,</i>	entre <i>do</i> y <i>mi</i>	3ª. <i>M</i>
<i>Diatésaron,</i>	entre <i>do</i> y <i>fa</i>	4ª. <i>j</i>
<i>Tritono,</i>	entre <i>fa</i> y <i>si</i>	4ª. <i>aum.</i> o 5ª. <i>dism.</i>
<i>Diapente,</i>	entre <i>do</i> y <i>sol</i>	5ª. <i>j</i>
<i>Exacordo menor,</i>	entre <i>mi</i> y <i>do</i>	6ª. <i>m</i>
<i>Exacordo mayor,</i>	entre <i>do</i> y <i>la</i>	6ª. <i>M</i>
<i>Eptacordo menor,</i>	entre <i>re</i> y <i>do</i>	7ª. <i>m</i>
<i>Eptacordo mayor,</i>	entre <i>do</i> y <i>si</i>	7ª. <i>M</i>
<i>Diapason,</i>	entre <i>do</i> y <i>do</i>	8ª. <i>j</i>

Nombre de la notas de una escala: se refiere a lo que hoy en día llamamos *grados* de una escala. Da el nombre de *subdominante* al segundo grado; muy posiblemente un error involuntario ya que igual nombre da al cuarto

grado. Podría suponerse que el verdadero nombre que le quiso dar sea *submediante*. La lógica de estos nombres estaría en llamar a los grados 1°, 3°, 5° y 7°, *tónica, mediante, dominante y sensible*. Los grados inmediatamente anteriores a éstos (excepto del primero) tendrán el prefijo *sub*; es así, por ejemplo, como al sexto grado lo llama *subsensible*.

Aires: llama *aires* a las indicaciones de movimiento, como *Grave, Largo, Adagio, Larghetto, Andante, Andantino, Maestoso, Moderato, Allegretto, Allegro*¹, *Presto, Prestísimo*. Los aires se modifican con palabras como *sostenuto, affettuoso*, etc.

Signos de ortografía musical: en el conjunto de signos que Boada llama *signos de ortografía musical*², se incluyen lo que hoy día llamamos signos de dinámica, signos de variación de movimiento (o signos de velocidad) como *rall, rit.*, de articulación (ligado, staccato). Aquí también incluye el *glissando*, al que llama *glizze o resbalado*.

Diferencia entre sostenuto y el accidente sostenido: afirma que el accidente (alteración. NA) *sostenido* debe llamarse *substenido* porque deriva de la palabra “subir”; para Boada, *sostenido* (como traducción de *sostenuto*) es “preservar la fuerza o el aire”³.

La longa y la breve: Dice el autor que se usan en el “canto llano”⁴. En *compasillo* (4/4) valen cuatro compases y dos compases respectivamente.

Valores de las figuras: explica cuánto valen las figuras (semibreve, mínima, semimínima, corchea, etc.) en *compasillo* (4/4) y en *compás mayor* (2/2),

¹ En vez de *Allegro* (como se muestra aquí), el autor escribió *Allegretto* nuevamente, pero es claramente un error involuntario.

² Obviamente un mejor nombre sería “signos de escritura musical”. La *ortografía musical* la podemos entender, mejor, como el conjunto de normas que dirigen la escritura de la música.

³ En la frase “preservar la fuerza o el aire” es previsible que la palabra “aire” se refiera a la velocidad (tempo) de una obra, ya que ésta sería una buena definición de la palabra *sostenuto* (preservar la fuerza o el tempo). Para evitar la confusión planteada por Boada, simplemente es mejor evitar, como en la mayoría de los signos de expresión, la traducción al español de la palabra *sostenuto*.

⁴ Boada parece llamar Canto Llano a lo que en verdad sería música del Renacimiento. En el Canto Llano la notación musical estaba basada en todo el conjunto de neumas usados durante los siglos IX al XII.

tempus imperfectum cum prolatione imperfecta).

Compases simples y compuestos / Relación de los compases con el compasillo:

En cuanto a los compases, habla de compases *simples* (o *derivados*) y *compuestos*. Los *simples* son 2/4 y 3/4 y 4/4; “el resto son compuestos”¹. Todos están en relación con el *compasillo* (4/4) en la “porción” que indica el compás (la cifra de compás). Por ejemplo, dos cuartas partes del compasillo forman el compás de 2/4; tres octavas partes del compasillo forman el compás de 3/8.

Clasificación de los movimientos: los *movimientos* pueden ser *binarios*, como en los compases 4/4, 2/2, 2/4, 3/2, 3/4, 3/8; y *ternarios* como en los compases de 9/4, 9/8, 9/16, 6/4, 6/8, 6/16, 12/4, 12/8, 12/16.²

Cómo llamaban los antiguos a los compases: Boada encuentra algo de dificultad explicando los términos *sexquialtera* (sic)³, *sexquialtera mayor*, *proporción mayor*, *proporción menor*, *proporción* y *proporcioncilla* para lo cual pone los siguientes compases como ejemplo:

Para compases de movimiento binario:

- 3/2 Sexquiáltera mayor
- 3/4 Proporción mayor
- 3/8 Proporción menor

Para compases de movimientos ternarios:

- 9/4 Sexquiáltera
- 9/8 Proporción
- 9/16 Proporcioncilla

¹ Los compases simples se extienden a todos aquellos que tienen como numerador 2, 3 y 4. En la expresión “el resto son compuestos”, las palabras “el resto” habría que interpretarlas como los compases que no tienen en el numerador los números 2, 3 y 4, es decir los que tienen como numerador el 6, 9 y 12.

² Aún hoy en día esta es una visión correcta (ver tiempos binario y ternarios en el capítulo 3.2).

³ Sexquiáltera: cantidad que está en razón de tres a dos.

Llaves para transportar: algunas personas “fingen” las claves para transportar todos los tonos a *do mayor* o a *la menor* y así cantar con más seguridad y “sin hacer caso de la signatura.” Para hacer esto, se utilizan las claves de *do*, *fa* y *sol*. Por ejemplo, para transportar a *do mayor* una pieza que está en *si mayor* o en *si bemol mayor* y está escrita en clave de *sol*, se le “finge” la clave de *do* en tercera línea. También da explicaciones sobre como transportar desde otras claves.

Escala mayor y su relativo menor: los *relativos* se hallan a una distancia de tercera y para reconocer uno y otro basta oír las “entonaciones”. También explica que “al escribir”, la diferencia consiste en alterar la cuarta y la quinta del mayor que “vienen siendo” la sexta y séptima del modo menor.

El doble sostenido y el doble bemol: nos dice el autor: “el símbolo del doble sostenido es dos sostenidos (##) o una cruz”.

El puntillo / El ligado / El doble puntillo / El calderón: son medios de aumentar la duración de un sonido (no hace distinción entre ligado de unión o valor y ligado de *expresión*).

Armonía y melodía: dice el autor: “La armonía es una reunion de muchas voces oídas al mismo tiempo; i la melodía es la sucesion de muchos sonidos oídos unos despues de otros. La base de la armonía es el acorde perfecto, llamado asi porque no se compone sino de consonancia”.

Intervalos consonantes y disonantes: Los intervalos se dividen en *consonantes* y *disonantes*. Las consonancias se dividen en *consonancias perfectas* (quintas y octavas) las cuales reciben ese nombre porque, al alterarse, dejan de ser consonancias; y *consonancias imperfectas* (terceras y sextas) las cuales aún cuando se alteran, siguen siendo consonancias. Los intervalos disonantes son la segunda, la cuarta, la séptima y la nona.

Acordes más usados: En la siguiente afirmación “Dos son los acordes mas usados (...) i son, el acorde perfecto como *do*, *mi* y *sol* i el acorde de setima dominante como *sol*, *si*, *re* y *fa*. Estos acordes trastocados producen otros siete...” las palabras “acordes trastocados” obviamente se refieren a las *inversiones*.

Apoyaturas: las apoyaturas “gozan de valor” y, por medio de ellas, se hacen algunos adornos como el *mordente*, la *cadencia* y otros.

Termina el libro con una nota que demuestra el interés empezado a

generar por este tipo de publicaciones:

“En esta imprenta se abre suscripción para un tratado de instrucciones generales sobre el buen gusto del canto, de la pronunciación (...) con algunas reflexiones filosóficas y reglas principales para aprender a tocar guitarra (...) – A peso el ejemplar”.

Veamos ahora un extracto del texto donde se puede apreciar el estilo general de la escritura:

P. Qué se entiende por tono i semitono?

R. Tono es el grado ó distancia que hai de una voz á otra, por ejemplo: en el diapason mayor u octava de do mayor, que tambien se llama gama diatónica, se encuentran las distancias ó grados siguientes: de do á re, tono; de re á mi, tono...por lo tanto, el tono consta de dos medios tonos, de aquí se deduce una regla jeneral, i es: Toda escala diatónica tiene en su octava o diapason, cinco tonos; i dos medios tonos.

P. Qué quiere decir octava ó diapason?

R. Diapason es una palabra que dice: dos pasones; estos dos pasones son los que ecsisten entre ocho voces que llamamos octava, cantando las cuatro primeras con sus correspondientes nombres, estos se pueden decir en las cuatro segundas subiendo la entonación, i resultando las mismas distancias.

P. Qué cosa es escala diatónica?

R. Escala diatónica es la misma que llamamos natural, ó escala aretina, por haber sido Arezo el que sacó del verso de San Juan las sílabas con que hoi se nombran...



Ilustración 2-4. La hoja desplegable inserta al final del libro es la única en notación musical.

Tabla 2-2 Resumen de algunos términos musicales utilizados por Francisco Boada.

Término musical usado por F. Boada	Término musical usual (actualmente) o definición hecha por Boada (entre comillas).
Accidente	Alteración
Aire (para los movimientos o tiempos)	Indicaciones de movimiento
Aspiraciones, pausa, parada.	Silencios
Breve	Cuadrada
Compasillo	Compás de 4/4
Compás	Cifra de compás
Compás mayor	Compás de 2/2
Compases simples o derivados	Compases simples
Diapasón (dos “pasones”)	Octava (estructura de la escala)
Glizze o resbalado	Glissando
Líneas suplidas, añadidas, accidentales o adicionales.	Líneas adicionales
Llave	Clave
Mínima	Blanca
Movimiento	Tiempo (unidad de medida musical)
Movimiento binario	Tiempo binario
Movimiento ternario	Tiempo ternario
Notas graves, agudas, sobreagudas y agudísimas	(Registros)

Octava	Intervalo; estructura de la escala (mayor); octavo grado de la escala
Pason	Se puede entender como <i>Tetracordio</i>
Quinta falsa	Tritono
Pauta	Pentagrama
Semibreve	Redonda
Semínima	Negra
Signatura	Armadura
Signos de ortografía musical	Signos de dinámica, variación de movimiento y articulación
Subsensible	Superdominante, supradominante o submediante
Substenido	Sostenido
Voces	Notas musicales

OBSERVACIONES

Pocos datos biográficos se tienen sobre Francisco Boada. En su tesis doctoral, Jesús Emilio González Espinosa ¹ nos dice que es un músico compositor neogranadino vinculado a la vida musical de Bogotá. No se sabe la fecha de nacimiento.

SOBRE “TEORÍA DE MÚSICA”

Egberto Bermúdez en su libro *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938* nos dice que es el primer libro escrito por un colombiano y hace un análisis basándose, principalmente, en su capítulo *Advertencia*:

¹ GONZÁLEZ E., Jesús E. *La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX*. Ballatera: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. Pág. 125

“Allí, su autor insiste en que publica su corto tratado movido por la escasez de métodos de música y tiene claridad con respecto a ser el primero y “abrir el camino” para publicaciones mejores y más completas. Otra de las preocupaciones de Boada era la existencia de la música nacional. A tono con las nacientes ideas nacionalistas, se pregunta por qué, reconociendo su superioridad, lo extranjero “anonada en vez de servir de estímulo”. Sin embargo, indica que de saberla aprovechar, la teoría musical europea es la vía por la cual con el tiempo “los pasos progresivos de las artes, débiles y vacilantes en su principio... serán rápidos y seguros” y por eso dedica su obra no a los profesionales sino a los principiantes. Sus ideas nacionalistas también lo animaron a publicar la primera partitura del bambuco, el género popular que en ese momento, intelectuales y artistas deseaban convertir en la “música nacional”.

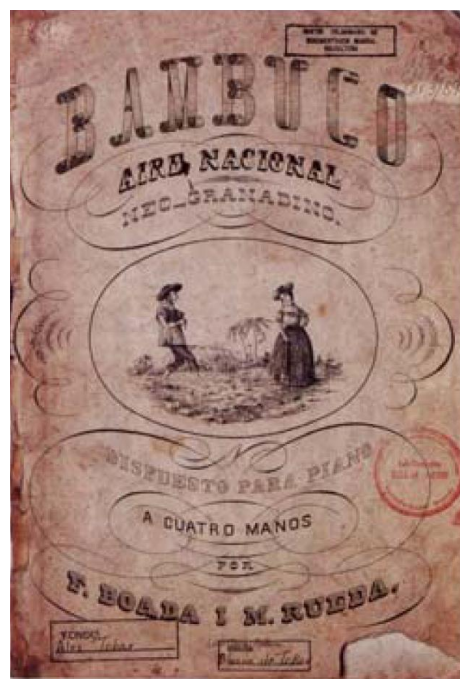


Ilustración 2-5. Portada del primer bambuco publicado en Colombia. Publicado por Francisco Boada y Manuel Rueda. ¿1853?

Es el primer libro colombiano que intenta dar una visión completa de la teoría básica de la música; por lo tanto, es también el primero en introducir algunos temas tal como los vemos hoy en día, como las claves, los compases binarios y ternarios y los tiempos binarios y ternarios. Sin embargo, el libro no presenta un orden coherente en los temas tratados y hay omisiones importantes como el tratamiento de la tonalidad. El libro tiene la misma importancia del de Herbrueger y A. Agudelo: ser los precursores de la escritura de textos de enseñanza en Colombia.

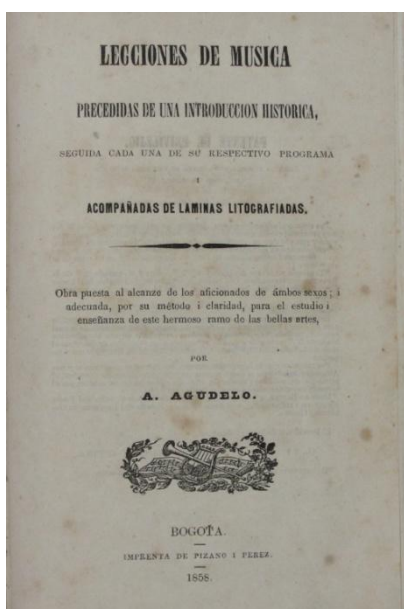


DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial:	Bogotá / Imprenta de F. Tórres Amaya, 1854.
No. de Páginas:	24
Tamaño:	15 cm.
Otros:	El libro termina con una hoja desplegable, a la cual el autor llama "lámina", en la cual ilustra, con notación musical los explicado en el libro.

2.3 Lecciones de música / Precedidas de una introducción histórica, seguida cada una de su respectivo programa / Acompañadas de laminas litografiadas. (Bogotá, 1858)

ALEJANDRO AGUDELO



Éste es el primer libro de teoría de amplia extensión escrito en el país. Abarca una gran cantidad de temas, incluso, algunos más especializados como armonía, forma e instrumentación, mas nó profundizando en ellos. Trata de dar así una visión muy general de toda la teoría de la música, lo cual unido a su lenguaje lo hace un poco denso. El libro podría ser dividido en cuatro partes, a saber: *Introducción Histórica*; *Preliminares*, donde habla del sonido y las fuentes de sonido, o sea las familias de instrumentos; *Primer Capítulo* con once lecciones sobre el lenguaje y la teoría musical; *Segundo Capítulo* con dos lecciones y un apéndice sobre la construcción del lenguaje musical, esto es, armonía, contrapunto, orquestación y estilo.



CONTENIDOS

- ❖ AL LECTOR (PRÓLOGO)
 - Calidad del sonido musical
 - La entonacion
 - La intensidad
 - El timbre
 - Duracion
- ❖ INTRODUCCIÓN HISTÓRICA
- ❖ PRELIMINARES
 - ◆ Del sonido
 - ◆ Fuentes de sonido

- ❖ PARTE PRIMERA (Del lenguaje y teoría musicales)
 - ◆ Lección Primera (de la definición de la música i su división)
 - De la definición de la música
 - De la división de la música
 - Cuestiones
 - ◆ Lección Segunda (del alfabeto musical, i de las notas.)
 - Del alfabeto musical
 - De los signos de entonación
 - De la pauta o pentagrama
 - De la clave
 - Del intervalo, tono i medio-tono
 - De la escala diatónica
 - Cromática
 - Cuestiones
 - ◆ Lección Tercera (del origen de los signos de alteración)
 - Del uso de los signos de alteración
 - Cuestiones
 - ◆ Lección Cuarta (de los intervalos sencillos i dobles, directos e invertidos, i de sus alteraciones)
 - De los intervalos sencillos i dobles
 - De la alteración de los intervalos
 - Cuestiones
 - ◆ Lección Quinta (de los modos, i de sus gamas)
 - De los modos
 - De las gamas mayores i menores
 - De la colocación, en la clave, de los signos alterativos, de los diapasones que dan a las gamas, i relaciones de estas
 - De la manera de conocer, por los signos de modalidad, en qué escala i modo de esta se halla una pieza musical
 - Cuestiones
 - ◆ Lección Sexta (de los jeneros)
 - Del jenero diatónico
 - Del jenero cromático
 - Del jenero enarmónico
 - Cuestiones
 - ◆ Lección Setima (de los signos de duración)
 - De los signos que expresan la duración del sonido
 - Del punto, i doble punto
 - Tresillos, seisillos i doce por ocho
 - De los signos que indican la duración de los silencios.
 - Cuestiones
 - ◆ Lección Octava (de los signos de medida, i de los grados del movimiento)
 - De los compases
 - De los compases simples
 - De los compases compuestos
 - De los grados del movimiento

- Cuestiones
- ◆ Leccion Novena (de los signos ortograficos)
 - De los signos i términos de espresion
 - Del picado, puntuado, ligado i portamento
 - De la cadencia
 - De los matices del acento
 - Del ritmo
 - De la síncopa
 - De la anticipación
 - De los ornatos
 - De la appoggiatura
 - Del grupo o grupeto
 - Del trillo
 - Del mordente
 - Del arpeggio
 - Del calderón
 - De los sonidos armonicos
 - De los signos i términos de abreviación
 - De los párrafos
 - De las barras
 - Del da capo
 - Del ritornello
 - De la octava
 - De las notas barradas
 - Del acorde arpegiado
 - Del guion
 - Cuestiones
- ◆ Leccion Décima (de la modulación, transposición i manera de acompañar)
 - De la modulación
 - De la transposición
 - Reglas de transposicion
- De la manera de acompañar
- Cuestiones
- ◆ Leccion Undécima (de la ejecución musical)
 - Del mecanismo
 - Del canto
 - Instrumentos
 - De la espresion
 - De los cambios
 - De la manera de frasear
 - Cuestiones
- ❖ PARTE SEGUNDA (De la construcción del lenguaje musical)
 - ◆ Leccion Primera (de la armonía)
 - De los acordes en general
 - De las consonancias i disonancias
 - De los acordes en particular, su inversión i posiciones
 - De la sucesión de los acordes
 - Del acompañamiento
 - Cuestiones
 - ◆ Leccion Segunda (de algunas otras partes de la composición)
 - Del contra-punto, i sus derivados
 - Contra-punto
 - De la imitación
 - Del canon
 - De la fuga

- De la instrumentación
 - Vozes
 - Instrumentos
- De los estilos
 - Estilo sagrado
 - Estilo dramático
 - Estilo de cámara
- Estilo instrumental
- Cuestiones
- ♦ Apéndice (sobre la escritura de música, o copia de ella)
- ❖ Omisiones i equivocaciones

SÍNTESIS

Comienza el libro con un completo *Cuadro sinóptico* en hoja desplegable. Después de la portada, el libro trae una hoja con la “Patente de Privilegio” dada por el Presidente de la Confederación Granadina, Mariano Ospina ¹, donde se resuelve: "Estiéndase patente de privilegio a favor del al señor Alejandro Agudelo para publicar y vender, por el término de quince años, una obra de la cual es autor, tiulada ‘Lecciones de Música...’”

En la siguiente hoja, puede leerse la dedicatoria: “A mi apreciable sobrino Francisco Agudelo / Al hábil artista señor Achille de Malavasi ² / Dignos intérpretes del sentimiento musical / Como testimonio de vivo afecto”.

A continuación se hace una revisión algo detallada de este libro y de cada uno de los temas relacionados con la teoría musical. Esto nos dará una visión general de la mayoría de conceptos musicales utilizados en la época.

AL LECTOR

Los primeros párrafos del prólogo “Al Lector”, los dedica a resaltar la importancia de la enseñanza de la música en nuestra sociedad. Así

¹ Mariano Ospina Rodríguez, Presidente entre los años de 1857 y 1861.

² Por Raúl Jiménez A. sabemos que Francisco Boada fue músico, autor de *La Crinolina* (polca para piano, “dedicada a los cachacos de Bogotá”). Malavasi, Achille fue un flautista italiano. Estuvo de gira por América desde 1848 visitando países como Brasil, Chile, Perú, Colombia y Cuba.

entonces, el autor comienza diciendo que la música, teniendo una parte física y otra intelectual, puede producir todo tipo de sensaciones en los humanos; resalta la importancia de enseñar música en las “clases inferiores de la sociedad” junto con la lectura, elementos del cálculo, la geometría y el dibujo; anota cómo el *canto*, siendo el instrumento musical más perfecto, es accesible a todas las personas; también nos cuenta que el estudiante de música tropieza con la escasez de obras de su género.

Seguidamente, Agudelo, al no ser músico, reconoce sus limitaciones al respecto y comenta el objeto de escribir esta obra: “careciendo de conocimientos especiales del objeto, materia de ella; sin haber hecho, de antemano, aprendizaje alguno de los numerosos i variados detalles que encierra el atractivo arte de la música”, comete el “atrevimiento” de embarcarse en la empresa de escribir el libro. Seguidamente, nos dice que lo que puede disculpar tal “osadía” es “la ambicion de instruirse, i el deseo de que los estudios de todo jénero se propaguen en su patria con la extensión y claridad posibles”. El siguiente párrafo, además de ser un buen resumen de su metodología en la elaboración de la obra, nos dice que la obra fue pensada también como texto escolar:

Sin embargo, no ha sido sino despues de muchos meses de una lectura detenida de estensas i escelentes obras, que algunos amigos nos han procurado, i con las esplicaciones de otros inteligentes, aclarando nuestras dudas, que nos hemos dedicado a coordinar los diversos materiales que habíamos acopiado, arreglándolos de la manera como los hemos comprendido, para la facilidad de su estudio: si hemos pecado, es mas bien por esceso, que por falta de explicación. Hemos tenido en mira el que, acaso, nuestra obrita podría juzgarse digna (aunque no fuera sino a falta de otras mejores), de servir de testo para la enseñanza de tal materia, en los establecimientos de educación; i con tal motivo, hemos dividido estos elemento en lecciones, seguida cada una, de una serie de cuestiones útiles al maestro.

Al final agradece la ayuda y aprobación de “un distinguido profesor europeo” (posiblemente el flautista Archille de Malavasi, a quien está dedicada la obra) “quien revisó todo el conjunto”.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

La *Introducción histórica* tiene una extensión de siete páginas, en las cuales cuenta la historia de la evolución de la música desde sus comienzos

hasta Verdi, pero cuyo análisis se sale de los objetivos de este proyecto. A continuación citamos su penúltimo párrafo que hace las veces de conclusión de los temas vistos en este capítulo:

Tal es el resumen sucinto de los desarrollos del arte músico desde su nacimiento hasta el siglo pasado i el presente, en que otros célebres compositores, tales como Cherubini, Méhul, Berton, Lessueur, Boïeldieu, el variado y popular Rossini, Hérol, el sabio Fétis, Haleby, Auber; Mayer-Berr, el maestro Mercadante, Donizzetti, el tierno i melodioso Bellini, & ¹, apoderándose sucesivamente del centro de la música, crearon las obras maestras que nos deleitan, i que actualmente, en las manos del ingenioso i original Verdi, está ocasionando, como ántes en las de Rossini, verdaderas revoluciones en el arte divino de la combinación de los sonidos.

PRELIMINARES / DEL SONIDO

En este capítulo, Agudelo describe físicamente las propiedades del sonido. Para ello, utiliza conceptos como el número de vibraciones (entonación) y la amplitud de las vibraciones (intensidad).

Calidad del sonido: En este aparte, se refiere a la diferencia entre *sonido musical* y *ruido*. Esta diferencia la podríamos resumir en que un *sonido* permite hallar su unísono. “El sonido (...) tiene tres cualidades particulares, además de su duración, que son: la entonación, la intensidad i el timbre”. ²

La entonación: es la relación entre sonidos graves y agudos que “resulta del mayor o menor número de vibraciones (de un sonido) en un tiempo dado”. “La razón de gravedad o de agudez de dos sonidos se llama *diapason*; es decir, que esta palabra espresa el grado de altura de un sonido”. ³

¹ & signo de *etcétera*.

² Estas cuatro propiedades son las mismas consideradas hoy en día, pero la palabra *entonación* es tomada más como un “conjunto de sonidos” y no como la propiedad del sonido. En vez de ésta, se utiliza la palabra *tono* o *altura*. Las cuatro propiedades del sonido son entonces: *tono* o *altura*, *intensidad* o *volumen*, *timbre* y *duración*.

³ Actualmente hablamos de *Registro*. La palabra *diapasón* fue comentada en nota de pie de página #3, pág. 35.

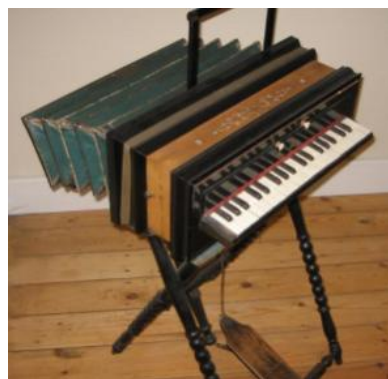
Intensidad: depende de la amplitud de las vibraciones.

El timbre: después de explicar esta propiedad, nos dice: “No está bien conocida la causa del timbre (...) depende, al parecer no solo de la materia de los instrumentos, sino también de su forma i de su modo de vibrar”.¹

Duración: nos dice el autor: “Por esta cualidad del sonido (...) resultan los efectos tan poderosos i variados del ritmo i de la medida”.

FUENTES DEL SONIDO:

Agrupamos las fuentes sonoras en *cuerdas* (violín, piano etc.), *barras* (el triángulo, el diapasón), *membranas* (timbales, bombo), *planchas* (platillos), *vasos metálicos* (campana), *tubos* (de boca y de estrangul, esto es con lengüeta). A estos últimos (tubos de estrangul) “pertenecen, el clarinete, fagotes, algunos cañones de órgano, i finalmente el acordeón, i su última modificación, la *flauta armónica*, inventada recientemente”.



Otros términos explicados en esta sección: el *diapasón* (instrumento) y las *sordinas*.

Ilustración 2-6. Flauta armónica ó armoniflauta

PRIMERA PARTE / DEL LENGUAJE Y TEORÍA MUSICALES.

LECCIÓN PRIMERA / DE LA DEFINICIÓN DE LA MÚSICA, Y SU DIVISIÓN.

De la definición de la música: tras criticar varias definiciones dadas por otros autores, en su definición trata de unir la música como ciencia y la música como arte:

“La música es la CIENCIA que enseña la naturaleza y las propiedades de los

¹ Hoy sabemos que el timbre se da por un proceso complejo el cual depende de la forma y naturaleza de los elementos que entran en vibración. En general, se debe al tamaño proporcional (amplitud) e intensidad de los armónicos producidos por un sonido.

sonidos i abraza el ARTE de combinarlos del modo más agradable al oído”.

La música está constituida por tres partes: *melodía, ritmo y armonía*.

De la división de la música: Divide la música en *teórica y práctica*. La práctica se refiere a la *composición y ejecución*. Divide la *ejecución* en *instrumental y vocal*.¹ Con relación a su estudio, el autor divide la música en dos partes; una, que abraza los detalles técnicos y otra, que abraza los medios para expresar las propias ideas; estos medios son: el estudio de la construcción del lenguaje musical (teoría musical) y la poética del arte.²

A partir de este punto y al final de cada lección, se encuentra una sección llamada *Cuestiones* que es un listado de preguntas, “útiles al maestro”.

LECCIÓN SEGUNDA / DEL ALFABETO MUSICAL, Y DE LAS NOTAS.

El autor hace una división de los signos de escritura:

“La reunion de los signos empleados en la escritura de la música, se llama *notación* y se dividen en varios órdenes: signos de *entonacion*³, de *alteracion*, de *duracion*, de *medida*, de *espresion* i de *abrevacion*”.⁴

I. / DEL ALFABETO MUSICAL:

Se refiere a las sílabas *do, re, mi, fa, sol, la* y *si*.⁵ La sucesión natural de estas notas se llama *escala armónica* y a cada sonido de ésta se da el nombre de *grado*. Los grados pueden ser *conjuntos* o *desunidos*.

¹ En la *ejecución instrumental* podríamos incluir también la *dirección musical*.

² Esta es una de las tantas clasificaciones que se intenta dar al arte musical.

³ Con los signos de *entonación* se refiere básicamente al pentagrama, la clave y las notas como tales.

⁴ Por signos de *abreviación* denota lo que actualmente llamamos *signos de repetición*.

⁵ En nota de pie de página, el autor nos dice que las notas *ut, re, mi, fa, sol* y *la* vienen del siglo XII gracias a Guido Aretino. Cinco siglos después, un flamenco (¿Hubert Waelrant?) añadió el *si*. (Este cambio es atribuido por muchos historiadores a Anselmo de Flandes). También nos dice Agudelo que un florentino llamado (Giovanni Battista) *Doni* cambió el *ut* por *do*. Los ingleses, alemanes y otros pueblos del norte las llaman, a imitación de los antiguos, por las letras: *C, D, E, F, G, A, B*.

II. / DE LOS SIGNOS DE ENTONACION:

Las *notas* son los sonidos del *alfabeto musical*.

De la pauta o pentágrama ¹: las líneas adicionales son llamadas por él *líneas suplementales*. Según su “diferente colocación”, las notas se llaman *notas bajas* o *graves*, *notas intermedias* y *notas altas* o *agudas*. El autor no da límites específicos para estos tres tipos distintos de “colocaciones”.

De la clave: habla de las claves de *fa* (en 3^a y 4^a líneas), de *do* (en 1^a, 2^a, 3^a y 4^a líneas) y *sol* (en 2^a línea) y de cuáles voces e instrumentos las utilizan ². Cuando las claves no se hallan al principio de la obra musical, sino diseminadas en el transcurso de la misma, toman el nombre de *clavetas*. En nota al pie de página, hace una observación:

“Con perdon de los grandes maestros (...) creemos que esa profusión de claves es innecesaria, si se diera nombre fijo a las líneas i espacios de la pauta, o cuando mas podrían reducirse todas a la clave de sol (...)” ³

Del intervalo, tono y medio-tono: Después de explicar el significado de *tono* y *medio tono* recalca la multiplicidad de acepciones que tiene la palabra *tono*: “dar el tono”, “tomar el tono”, “tono de *do*” (de *re*, etc.), *tono de capilla*, etc.⁴

De la escala diatónica: la describe como una escala de *do mayor* que puede prolongarse hacia arriba o hacia abajo hasta cubrir toda la “extension” de un instrumento o de la voz humana. También la llama *gama natural* o

¹ La palabra “pentágrama” aparece reiteradamente, lo cual nos dice que posiblemente esa era su pronunciación.

² Clave de Fa en 4^a para los *bajos*; Do en 4^a para *tenor*; Do en 3^a para *contralto*; Do en 2^a para *mezzosoprano*; Do en 1^a para *soprano*; clave de Sol para los “instrumentos cantantes como el violín, guitarra, arpa, flauta, octavin, el clarinete, oboé, flageolet, las cornetas todas, la trompa, etc.”.

³ Sostiene que así como, por ejemplo, la flauta y el flautín se escriben en la misma clave igualmente podría hacerse, por ejemplo, con el violín, la viola, el violonchelo, el contrabajo etc., ya que cada uno tiene su propia extensión fija (registro). En este caso el *do* (primera línea adicional en clave de sol) se llamaría *do* de violín, *do* de viola, etc.

⁴ Hoy día la palabra *tono*, como muchas otras, no tiene una (o varias) definiciones universales. Se utiliza dependiendo de una región o escuela específica. Podríamos, no obstante, considerarla en dos aspectos principales: *tono* como distancia interválica y *tono* como altura de un sonido.

normal. También explica en esta sección lo que actualmente conocemos como *estructura de la escala mayor* y su división en *tetracordos*.

En nota de pie de página, el autor explica el por qué de estos nombres:

Esta serie se ha llamado *escala*, a causa de los grados o escalones que presentaban las líneas de la pauta, mas numerosas en otro tiempo, en que se escribían las notas sobre aquellas solamente, i no en los espacios; gama se dice porque su inventor Guido de Arezzo, ántes de haber dado un nombre particular a cada uno de los sonidos de su exacordo (sistema de seis cuerdas o sonidos), los indicaba por las letras del alfabeto griego, cuya tercera se llama *gamma*. En cuanto a la palabra *diatónica*, ella significa que procede por *tonos* i *medios-tonos*; (...) la palabra *tono* (...) debe considerarse como *grado-conjunto* (...)

Cromática: En medio de la explicación de esta escala ¹, hay una alusión a la nueva manera de componer en el romanticismo: “(...) el sistema musical de los modernos está basado sobre esta serie de trece sonidos (...)”. Explica el semi-*tono natural* o *diatónico* y el semi-*tono artificial* ó *cromático*.

LECCIÓN TERCERA / DEL ORIGEN DE LOS SIGNOS DE ALTERACIÓN ²

I. / DEL ORIGEN DE LOS SIGNOS DE ALTERACIÓN ³

En pie de página el autor comenta, a propósito del origen de las notas alteradas: “Se decia *za* por *si* bemol, *ma* por *mi* bemol, *fis* por *fa* sostenido, etc.”.

¹ No habla sobre cómo se escribe al subir o bajar la escala.

² El título que aparece en el cuerpo del libro es “De los signos de alteracion”. Sin embargo este título está corregido, en el capítulo llamado “Omisiones y equivocaciones”, y remplazado por el aquí mostrado.

³ Suponemos que este es el verdadero título y el verdadero numeral para este capítulo, ya que en las erratas mencionadas en las “Omisiones y equivocaciones” se dice que el siguiente título (“Del uso de los signos de alteración”) debe ser corregido a numeral II.

II. / DEL USO DE LOS SIGNOS DE ALTERACIÓN

Explica por qué son necesarios el sostenido, el bemol, el becuadro, el doble sostenido y el doble bemol.

Las alteraciones se pueden usar en el *signo de modalidad* (armadura) o diseminados ocasionalmente en la pieza musical; en este último caso reciben el nombre de *accidentales* (*accidentes*).¹

En pie de página, Agudelo polemiza sobre la acción o efecto del becuadro: “(...) algunos profesores dicen equivocadamente (...) ‘que el becuadro repone o restituye la nota en su tono natural’ (conforme a la gama inicial de la pieza quieren decir) (...)”. Argumenta el autor que, si el becuadro se pone sobre una nota que venía con alteración accidental, esta afirmación será cierta; pero si el becuadro se pone sobre una nota alterada por la armadura, “el becuadro, lejos de volverla a su tono natural, la hace salir de él”.

Termina la sección con esta afirmación. “Un becuadro solo (...) colocado ante una nota que se había hecho doble sostenido o doble bemol, destruye uno de los dos sostenidos o bemoles, esto es, la baja o la alza medio-tono nada mas”.²

LECCIÓN CUARTA / DE LOS INTERVALOS SENCILLOS Y DOBLES, DIRECTOS E INVERTIDOS, Y DE SUS ALTERACIONES.

I. / DE LOS INTERVALOS SENCILLOS Y DOBLES:

Con intervalos *sencillos* y *doble* se refiere el autor a lo que actualmente llamamos intervalos *simples* y *compuestos*. Así mismo un intervalo ascendente es llamado *intervalo directo*, y uno descendente es llamado *intervalo invertido*. La *inversión* de los intervalos también es tomada literalmente, esto es: “el unisono viene a ser una octava, la segunda viene a ser sétima, la tercera viene a ser una sexta...”. Así pues, la expresión *inversión del intervalo* se toma desde dos puntos de vista: inversión del intervalo y también como

¹ Esta diferencia entre *alteración* y *accidente* (*alteración accidental*) es utilizada actualmente en diferentes escuelas del mundo.

² Hoy en día se considera que el *becuadro* cancela cualquier tipo de alteración, incluso el doble bemol o doble sostenido.

un intervalo descendente. ¹

En esta sección también se habla del *unísono*.

II. / DE LA ALTERACIÓN DE LOS INTERVALOS:

La visión de los intervalos mostrada aquí por el autor es prácticamente la misma que tenemos hoy en día, con la diferencia de los intervalos *justos*, a los cuales da el autor el calificativo de *inalterados*. Así entonces, un intervalo de cuarta, por ejemplo, puede ser *disminuido*, *inalterado* o *aumentado*. Sobre este punto, pone el autor el siguiente pie de página:

“Los intervalos que hoi se llaman *disminuidos*, *inalterados* i *aumentados*, son los llamados en otro tiempo *falsos*, *justos* i *superfluos*. Pero, siendo evidente que, en música, no se debe admitir sinó lo que es *justo* i desechar lo que es *falso*, i que jeneralmente lo *superfluo* está demas, estas espresiones, equívocas i viciosas, han sido reformadas”.

Sin embargo en la Lección Primera de la Segunda Parte, la *cuarta* (justa) y la *quinta* (justa) son llamadas *cuarta menor* y *quinta mayor* respectivamente. ²

LECCIÓN QUINTA / DE LOS MODOS, Y DE SUS GAMAS

I. DE LOS MODOS:

Se refiere a la existencia de los modos *mayor* y *menor*. Hace notar que la diferencia entre las sonoridades mayor y menor (la una es “brillante” y “alegre” y la otra es “triste” y “sombria”) es debida, exclusivamente, a la cualidad de la *tercera* (mayor o menor) que tiene la escala entre sus grados 1 y 3.

Agudelo, critica a los teóricos y antiguos maestros, que dan “muy inpropriamente” el nombre a los grados de *tónica*, *sustónica*, *mediante*,

¹ Es posible que el autor tome un *intervalo descendente* como la inversión de uno ascendente; de ahí también que reciba el nombre de *intervalo invertido*.

² Pensamos que, probablemente, Agudelo no se decidió ante una posible ambivalencia presentada en dos de los libros consultados por él.

susdominante, dominante, susdominante (sic) y *nota sensible*¹; sostiene que aquí la palabra *tono*, por sus muchas acepciones, crea más confusiones respecto a sus significados. Afirmo que muchos maestros ‘modernos’ se sirven de los términos, *primer grado, tercer grado, quinto grado*, etc., “que en realidad satisfacen a todas las necesidades”.

II. DE LAS GAMAS MAYORES Y MENORES

La gama *normal, inicial o modelo* para el modo menor es la de *la menor*.

Para el autor, la escala en menor es equivalente a lo que actualmente llamamos *escala melódica* (bajando natural); sin embargo, nunca menciona este nombre en su explicación.

III. DE LA COLOCACIÓN, EN LA CLAVE, DE LOS SIGNOS ALTERATIVOS, DE LOS DIAPASONES QUE DAN A LAS GAMAS, Y RELACIONES DE ESTAS

Trata sobre la construcción de los *signos de modalidad* (armaduras) y el orden de las alteraciones; sobre cómo se relacionan las escalas relativas (mayor y menor) y los modos mayor y menor de una misma escala (lo que actualmente llamamos *escalas paralelas*). Nos dice que la *modulación* nació del hecho de que entre dos escalas puede haber tan sólo una alteración de diferencia.

IV. DE LA MANERA DE CONOCER, POR LOS SIGNOS DE MODALIDAD, EN QUÉ ESCALA Y MODO DE ESTA SE HALLA UNA PIEZA MUSICAL

Explica reglas para deducir la tonalidades con sostenidos (observar el último sostenido y ascender medio tono) y con bemoles (observar el penúltimo bemol). También explica la manera para saber el *modo*: se debe observar la quinta (de la escala mayor); si está ascendida medio tono, vendrá siendo la sensible de la escala en el modo menor. En este último caso, explica la excepción en la cual la quinta alterada puede ser “nota de adorno”.

¹ La sílaba *sus* es una de las formas que puede darse al prefijo *sub*, siendo así entendible la palabra *susdominante*; pero bajo este concepto la palabra *sustónica* se aplicaría al séptimo grado y no al segundo.

LECCIÓN SEXTA / DE LOS GÉNEROS

Dice el autor: “La palabra género se aplica, en la música, a las distintas clases de melodías”. Más adelante explica que, así como para el lenguaje existen los géneros masculino, femenino y neutro, igualmente para la música existen los géneros *diatónico*, *cromático* y *enarmónico*.¹

I. DEL GÉNERO DIATÓNICO

El género diatónico se refiere a los pasajes melódicos que utilizan notas de la tonalidad sin alterar. Nos habla el autor acerca de lo ‘simple’ que pudiera llegar a ser: “No se compone un trozo de buena música en este solo género (...)”

II. DEL GÉNERO CROMÁTICO

Se refiere a los pasajes que “proceden subiendo o bajando por semitonos consecutivos”. A propósito de la escala cromática y en nota de pie de página, el autor hace el siguiente comentario que toca de una u otra manera a una de las que serán las futuras corrientes de la música:

“Su gama misma, con sus trece sonidos, no es en realidad sinó una gama diatónica, modificada por alteraciones. Por si misma la escala cromática es nada, i sus sonidos no pueden, como los de la diatónica, servir para la confeccion de un melodia razonable”.

III. DEL GÉNERO ENARMÓNICO

Se refiere a los pasajes que “hacen uso de la suposición de sostenidos por bemoles, i bemoles por sostenidos”. Al final agrega: “Las transiciones enarmónicas que pueden efectuarse, consisten todas en las diversas maneras de emplear el acorde de sétima disminuida, con el cual se puede verdaderamente hacer percibir el efecto de este género”. Comenta que, al ser distinto un *do* sostenido de un *re* bemol (en cerca de un tercio de semitono), “la enarmonía es, apesar de sus defectos aparentes, de un gran socorro para ayudar a hacer transiciones, i salir del tono principal o volver a él de una

¹ Estos “géneros” han caído en desuso al dejar de ser explicados desde el aspecto melódico y estudiarse desde el ámbito de la modulación armónica.

manera lacónica”.

LECCIÓN SÉPTIMA / DE LOS SIGNOS DE DURACIÓN

I. DE LOS SIGNOS QUE EXPRESAN LA DURACIÓN DEL SONIDO

Los signos que “representan” la duración son siete: *semi-brve* (la actual redonda), *mínima* (blanca), *seminima* (negra), *corchéa*, *semi-corchéa*, *fusa* i *semi-fusa*. A las plicas de las figuras musicales da el nombre de *colas* y a los corchetes de *ganchos*. La *semi-breve* puede ser tomada como *unidad* para encontrar los otros valores relativos.

Agudelo muestra, en el siguiente párrafo, conciencia sobre la evolución de la escritura musical: “todos los signos musicales han variado segun las épocas; pero al presente parecen ya fijos, i su simplicidad hace presumir que cambiarán tanto menos (...)”

Del punto, y doble-punto: Agudelo da al puntillo el nombre de *punto de aumento*. A las notas con puntillo las llama *notas puntuadas* o *doblemente puntuada*; p. ej.: *mínima puntuada*.

Tresillos, seisillos y doce por ocho: el *doce por ocho* se refiere a doce notas tocadas donde debería haber ocho. En modo práctico equivaldría a dos seisillos. Existen también el *cinco por cuatro*, el *siete por seis*, *nueve por ocho* etc., (números impares sustituidos por otros pares) pero son casos “mui poco frecuentes”.

II. DE LOS SIGNOS QUE INDICAN LA DURACIÓN DE LOS SILENCIOS.

Los *silencios*, también son llamados por él, *pausas*, *esperas*, *paradas* o *aspiraciones*. Tienen varias funciones como ‘separar periodos o frases’ por ejemplo. También habla de los silencios para varios compases y la palabra *tacet* para indicar que no se toca en toda una parte o movimiento (p. ej.: *Andante, tacet*).

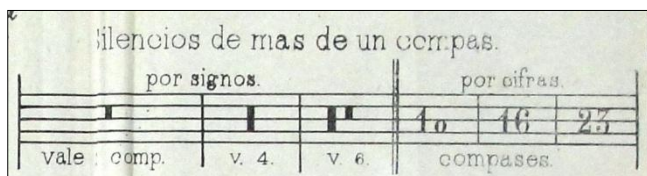


Ilustración 2-7. Silencios de más de un compás.

LECCIÓN OCTAVA / DE LOS SIGNOS DE MEDIDA, Y DE LOS GRADOS DEL MOVIMIENTO

Los *signos de medida* se refieren a la cifra de compás.

I. DE LOS COMPASES

Define el compás y habla de la *unidad elejida* (unidad de compás).

De los compases simples: los compases *simples* o *radicales* se dividen en tres tipos: *cuaternario* (de cuatro tiempos), *ternario* (de tres tiempos), *binario* (de dos tiempos).

Respecto a los signos \mathbf{C} y \mathbf{C} nos dice el autor: "...seria mas simple y significativo anunciarlos (...) por las cifras 4 i 2, que conservar esos restos incompletos de la música de otro tiempo". Igualmente critica, los nombres de *compasillo* y *compás mayor* dados a los anteriores compases: "nombres ridículos, pues no envuelven una idea clara i precisa".

Los compases compuestos: "derivan" de los simples, habiendo en éstos, igualmente, compases *cuaternarios* (12/8), *ternarios* (9/8) y *binarios* (6/8). Estas fracciones indican la proporción respecto a la semi-breve tomada como unidad. P.ej.: el compás de 3/2 equivale a tres mitades de la semibreve. Cuatro especies de compases compuestos, a saber: 6/4, 12/4, 12/8, y 9/4 se usan rara vez en la música moderna. Los compases de 4/1, 4/8, 12/16; 2/8, 6/16, 3/1, y 9/16 ya no se usan pero eran conocidos por autores antiguos como Bach y Handel. De los compases compuestos nos dice: "los compases compuestos, lo repetimos, se usan poco, escepto el 6/8". También habla del *numerador* y *denominador*.

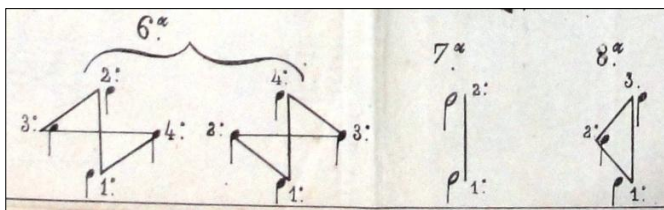


Ilustración 2-8 Manera de dirigir los distintos compases.

En cuanto a lo que llamamos *acentos naturales del compás* (el autor no los llama así) y específicamente hablando del compás ternario, nos dice que el primer tiempo es fuerte y los otros dos débiles; sin embargo hay casos donde los dos primeros son fuertes y el

tercero débil; también hay, donde el primero y tercero son fuertes y el segundo débil.

Otros temas mencionados en esta sección son: el metrónomo; cómo llevar o contar el tiempo.

II. DE LOS GRADOS DE MOVIMIENTO

Se refiere a las indicaciones de movimiento, de las cuales las cinco principales son: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro* y *Presto*. Las demás son de alguna manera variaciones de los anteriores. Los diminutivos hacen a estos movimientos más lentos, así por ejemplo, *andantino* será más lento que *andante*.¹ Entre muchos otros términos y calificativos de tiempo encontramos algunos como: *Sostenuto* (sostenido); *Scherzo* (con chiste, festivamente); *Scherzando* (con jocosidad). *Poi* (después); *Poi segue* (sigue después); *Più tosto* (más pronto); *Flebile* (triste); *Tempo giusto* (movimiento propio del compás), etc.

LECCIÓN NOVENA / DE LOS SIGNOS ORTOGRÁFICOS

Son de dos órdenes: de *expresión y abreviación*. El primero de ellos “encierra los signos para espesar la dulzura, la fuerza, el acento que debe darse a las notas o a las frases musicales, i esos matices infinitos que forman la variedad en la ejecución (...)”. El segundo orden “comprende los que advierten las repeticiones de una pieza de música o partes de ella, i los que representan otras abreviaturas en la notación”.

I. DE LOS SIGNOS Y TÉRMINOS DE EXPRESIÓN

Del picado, puntuado, ligado y portamento: para el autor, el *picado* equivaldría a nuestro actual *staccatissimo*; el *puntuado* (*puntato*) correspondería al *staccato*. Sobre el *ligado* nos dice: “se marca con una línea curba, llamada *rasgo*, *ligazon* o *enlaze*”; también se puede expresar por medio de las palabras *legato* o *tenuto*². La ejecución del *portamento* “consiste en hacer

¹ Es una visión dada por J. Fetis. Sin embargo hoy en día es considerado más rápido el *andantino* que el *andante*.

² Nos dice el autor que en el canto no se debe cortar el final de una frase. Sin embargo, se puede respirar justo antes de la última nota cuando ésta es una nota larga o es el

resbalar el sonido con prontitud, por un ligado muy ligero”¹. Define *Pronunciación* como, “... la franqueza i limpieza con las cuales se articula el *puntuado* i *picado*...”. Para la pronunciación, se emplean (entre otras) las palabras *marcato*, *articulato*, *sciolto* (suelto, desatado), *etc.*²

De la cadencia: Podemos ver en sus propias palabras los distintos tipos de cadencias:

“Hay varias suertes de cadencias, pero las dos principales son: la *cadencia perfecta* o *final* i la *cadencia imperfecta*. La primera, es el reposo que termina todo período musical, i se efectúa sobre la *tónica* o primer grado de una gama³ (...). La *cadencia imperfecta* (...) es otro reposo efectuado sobre la dominante o quinto grado, menos concluyente que el primero (la *cadencia perfecta*), pero más fuerte (...) que otras cadencias que se llaman *debilitadas*”.⁴

De los matices del acento: los matices principales son: el *forte*, el *piano*, el *mezza voce*, *sotto voce* o *mezzo suono* (con voz suave) y el *poco forte*. *Dolce* y *piano* no tienen la misma significación ni la misma expresión. El *decrescendo* tiene como equivalentes el *diminuendo*, *morendo*, *mancando*

comienzo de otro rasgo. La *grande respiración* se marca con el signo ;; y la pequeña o *resuello ligero* con ;


¹ En nota en pié de página, nos dice que el *ligado*, el *picado*, el *puntuado* y el *portamento* pueden distinguirse por su duración. La nota picada vale una cuarta parte de su valor; la nota puntuada vale la mitad de su valor. El portamento se ejecuta “dando al sonido de las notas las tres cuartas partes de su duración.” Puede entenderse como un ligero glissando entre dos notas (que aparecen ligadas).


² Podríamos entender entonces la *pronunciación* como la claridad en la articulación.


³ La llama cadencia perfecta *melódica*. En nota en pie de página, el autor hace una correspondencia entre el “discurso oratorio” y el discurso musical, donde las *cadencias* hacen las veces de reposos concluyentes. Nos dice también que la palabra *cadencia* viene de la voz latina *cadere* (caer), y que, al tratar las *cadencias* debemos entrar un tanto en el dominio de la *armonía*.

⁴ Por las definiciones dadas en este párrafo, debemos deducir que el autor se refiere a cadencias melódicas. Entonces la *cadencia imperfecta*, es la que termina en acorde de primer grado pero con posición melódica de quinta (por esto dice “efectuado en la dominante”). En la actualidad, *cadencia imperfecta* se refiere a aquella en la cual el acorde de primer grado no se encuentra en posición melódica de octava o cualquiera de los dos acordes se encuentra en inversión, o incluso, cuando el V es remplazado por vii° (ej.: V₂-I₆). El autor no da definición de *cadencia debilitada*. Sobre ésta no hemos encontrado bibliografía hasta al momento. (¿V- VI ?)

(faltando la fuerza), el *perdendosi*, el *slentando* (ceder, aflojar el movimiento) y el *smorzando* (suavizar el sonido). Los *reguladores de sonido* pueden ser más cortos y colocarse sobre una sola nota, obteniendo las siguientes características:

 “el angulito, del fuerte al débil, tiene por equivalente las iniciales juntas de fuerte y piano (*fp*)”.

 “este (del débil al fuerte), es casi siempre remplazado por las espresiones, bien significativas, de *sforzando* y *riforzando* (reforzando) o por sus abreviaturas *sfz*, *rinf*”.¹

 “dos de estos angulitos reunidos presentan una figura de losanje² (...) indica la emision particular del sonido, esforzándolo i disminuyéndolo progresivamente lo que se llama *sonido hilado*”.³

Un *calderón* siempre lleva implícito un *losanje*.

Del ritmo: Agudelo da al ritmo toda la importancia que él tiene: “sin él, la música es nada, i por él, ella lo es todo (...)”. “si el ruido nos agrada hasta cierto punto cuando es *ritmado* i *cadenciado*, con mayor razon el oido se inclina a los sonidos combinados en ese ruido (...)”.⁴

De la síncopa: Agudelo señala de manera un poco vaga: “La síncopa no puede hallarse sin una parte que la acompañe; ella es, pues, mas armónica que melódica. Por esto no se la usa casi en los cantos que se quieren hacer populares, i jeneralmente en la música vocal; en lugar que, en la instrumental, ella es frecuente i de un efecto siempre cierto”.

Existen dos clases de síncopa: *regular* y *cortada*⁵. En la primera, van

¹ Eso explicaría su desuso hoy en día.

² Losange: (Del fr. *losange*). m. Figura de rombo colocado de suerte que uno de los ángulos agudos quede por pie y su opuesto por cabeza. (RAE)

³ Nos dice que en ello consiste la expresión *hilar el sonido*.

⁴ Es una frase que nos confirma que el ritmo es sin duda el componente primordial, el más importante y el que más perfección requiere en la música.

⁵ Actualmente llamada *irregular*.

ligadas dos notas del mismo valor; en la segunda, van ligadas dos notas de distinto valor.

De la anticipación: nos dice el autor: “Esta consiste en un sonido o nota que se produce ántes de tiempo: es armónica o melódica. De estas dos especies, la segunda es la más usada”.

De los ornatos: se refiere a la ornamentación:

“Se llaman *notas de gusto o de gracia*, ciertos adornos compuestos de notas puramente accesorias, agregadas a los sonidos principales de la melodía, para embellecer su simplicidad, o para variar sus repeticiones. Unas veces, es el compositor mismo el que escribe estos adornos; otras, deja al ejecutante (...) la libertad de escojerlos i colocarlos aqui o allí en los trozos que ejecuta”.

Es esta una propuesta del propia Agudelo:

“La *pequeña nota* que entra en formación de estos adornos, (...) pudiera llamársele, con mas propiedad, i por analogía con las letras del alfabeto ordinario, *notas minúsculas*, con relación a las de mayor tamaño, que se llamarían *mayúsculas*”.

Los principales adornos melódicos son la *appoggiatura*, el *gruppo* o *grupeto*, el *trillo*, el *mordente*. También son ornatos los *arpeggios* y el *calderón*.

De la appoggiatura: es *simple* o *doble* (con una o dos notas *minúsculas* que van a una *mayúscula*). Las appoggiaturas se pueden escribir en mayúsculas o en minúsculas, siendo el compositor quien elige cuál usar.



es equivalente a



Describe lo que hoy conocemos como *acciacatura*, diciéndonos que se ejecuta como una fusa pero se escribe como corchea con línea cortada.

Gruppo o grupeto: “es de dos especies: de tres y cuatro minúsculas, que van unidas ántes o despues a una mayúscula, arriba o abajo de esta”.



es equivalente a



es equivalente a



“El grupeto de cuatro notas” - como el del ejemplo anterior - “se indica también con el signo ∞ colocado sobre la nota”.

“Cuando el movimiento lo permite, i que el signo del grupo de cuatro notas (∞) es colocado sobre una nota puntuada, la última de las notas minúsculas toma, en este caso, el valor del punto que lleva la mayúscula”:



es equivalente a



Del trillo: nos dice que es llamado “inapropiadamente” *cadencia*. Describe la manera de ejecutarlo: “Cuando la estension que se da al *trillo* se deja a la voluntad del ejecutante, este lo hace articulando las dos notas alternativamente, con lijereza, en un movimiento moderado al principio, i luego lo acelera poco a poco, sin esceder ciertos límites: demasiado lento, el *trillo* carece de efecto; mui rápido, se asemeja a un canticio ² temblon i fastidioso”.

El mordente: lo define como “una especie de *trillo*, pero truncado y muy corto (...) de donde le viene el nombre de *brisé* (roto o quebrado) que le dan los franceses, mucho mas significativo que el otro. Es también con la inicial *m* que se indica esta especie de *trillo*.” “Un movimiento mas bien moderado que veloz es el requerido para dar al *mordente*, la lijereza, limpieza i brillantez que él reclama”.

¹ Puede observarse que el grupeto y la appoggiatura se hacen sobre el pulso.

² Canticio: m. coloquial. Canto frecuente y molesto.(RAE)

Del arpeggio: (el nombre se deriva del verbo italiano *arpegiare* - tocar arpa).

Del calderón: “el signo \frown los italianos lo han llamado *corona* o *nota coronata*. Ahora lo llaman *cadenza*”. Tiene tres significaciones: (1.) *punto de reposo, fermata* o *suspensión* (se detiene la voz o instrumento); (2.) *punto de parada* (se sostiene el tiempo para ejecutar algunas notas, al gusto del que canta o toca) y (3.) *punto final o de cadencia* (“se debe quedar sobre la nota, así señalada, mayor tiempo del que exige su duración”) ¹

De los sonidos armónicos: el autor explica de qué se tratan los sonidos armónicos en los instrumentos de cuerda. Hace un corto recuento de cuáles son las cuerdas que facilitan la ejecución de armónicos en el chelo, el violín, el arpa y la guitarra. En nota en pie de página, explica cómo la cuerda, cuando es dividida en dos, cuatro u ocho partes, produce una duplicación de su octava; cuando es dividida en tres o seis, produce una duplicación de su quinta.

II. DE LOS SIGNOS Y TÉRMINOS DE ABREVIACIÓN



Se refiere a los signos de repetición: “Por medio de estos signos se economiza el tiempo i el espacio en lo manuscrito, i en lo grabado de la música”. Seguidamente Agudelo explica dichos signos:

De los párrafos: signos de repetición de distintos tipos (puntos de repetición y barras de compases con pequeños dobleces en la parte superior e inferior).



De las barras: signos usados para repetir un compás (//) o para repetir parte del compás (↗).

¹ Los significados (2.) y (3.) del calderón, seguramente, tienen sus explicaciones invertidas: cuando el calderón es *punto final o cadencia* entonces “se agregan notas al gusto del que canto o toca”; cuando el calderón es *punto de parada* se da una mayor duración a la nota.

Del Da capo: El signo  puede remplazar a la palabra *fine* en el uso de la abreviación *D.C al fine*. El signo  se escribe “tanto en el punto de donde debe tomarse la repetición, como en aquel de donde se hace el envío”. *Da capo* literalmente traduce “desde la cabeza”.

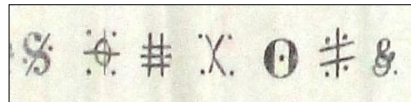


Ilustración 2-9. Otros signos de envío.

“Hai algunos otros signos de envío cuyas figuras se muestran en el núm. 10 lám. 10”. Ver ilustración 2-9.

Del ritornello: parte de la partitura que se repite; está marcada con puntos de un *párrafo* y en el final puede estar marcada con *prima volta* y *seconda volta* (casillas de repetición).

De la octava: El autor marca este signo con el símbolo 8^a ... Explica la palabra *Loco*. .

De las notas barradas: se refiere a los corchetes o barras puestos en las plicas de las figuras para crear repeticiones medidas. Cuatro puntos sobre una semibreve la dividen en cuatro semínimas; una línea debajo la divide en ocho corcheas, etc. (ilustración 2-10).

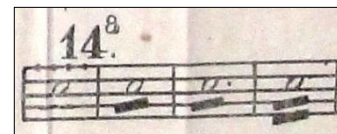



Ilustración 2-10. Algunas notas barradas.

Del acorde arpegiado: el signo  puede ir colocado antes del acorde (se ejecuta ascendiendo) o después del acorde (se ejecuta descendiendo).

Del guión: dice textualmente: “este es un signo que se coloca (aunque hoy no se usa casi) al fin de las pautas, para indicar la primera nota de la pauta siguiente. Por esto se escribe dicho signo sobre la líneas, o espacios. Este es un signo que parece innecesario”.

“V. S. son la iniciales de la espresion *volte subito*¹, que escritas al pié del frente de una hoja de lo que se canta o toca, advierten el voltearla prontamente”.

Otras abreviaturas y conceptos son descritos en esta sección son:

¹ *Volti subito*.

- En la escritura para piano, la palabra *ped.* indica que se pise el pedal del fuerte (*pedal de prolongación*).

- Al sonido *trémulo* (que se indica por la palabra *tremolo* o las letras *tm*) se le debe dar la misma expresión que la que dan los instrumentos de arco o guitarra, al hacer vibrar una cuerda. ¹

- *Particion* (en italiano, *partitura* o *partizione*) es una reunión (“en el mismo libro o cuaderno”) de varias pautas, cada una perteneciente a una “parte musical” (instrumento). Las pautas se unen por medio de un *corchete*. ²

LECCIÓN DÉCIMA / DE LA MODULACIÓN, TRASPOSICIÓN Y MANERA DE ACOMPAÑAR.

I. DE LA MODULACIÓN.

Las modulaciones suceden principalmente a los *relativos directos e indirectos*. El **relativo directo** es la tonalidad con el mismo número de alteraciones en la armadura (por ej.: el *relativo directo* de *do mayor* es *la menor* y viceversa). Los **relativos indirectos** son las tonalidades con una alteración de diferencia (por ej.: en *do mayor* o en *la menor* los relativos indirectos serían *fa mayor* y su relativo *re menor*; *sol mayor* y su relativo *mi menor*).

La “primera” modulación, partiendo del modo mayor, se hace a la quinta superior; si parte del modo menor se hace al relativo directo.

Las modulaciones pueden ser *pasajeras* o *fijas*. En las *fijas* se formula una cadencia *perfecta* En las *pasajeras*, se dan cadencias *imperfectas* y sobre todo *debilitadas*.

¹ Se refiere imitar al *vibrato* en las cuerdas.

² Se refiere a lo que hoy día llamamos *Partitura*. Agudelo da el nombre de *corchete* a la llave que agrupa un *sistema*.

II. DE LA TRANSPOSICIÓN.

Para transportar un trozo es necesario “suponer” en el pentagrama una nueva clave, de manera tal que la nueva tónica esté en la misma línea o el mismo espacio que la tónica original. Se deben suponer en la nueva clave los signos alterativos que necesite la nueva tonalidad.

Reglas de trasposición: El autor da las relaciones entre las claves de *do* y las de *sol* y *fa*. P. ej.: “Para trasportar del *contralto* (clave de *do*, 3ª línea) a la clave de *sol*, se lee cada nota *un grado mas alto* i se ejecuta *una octava mas baja (...)*”.

III. DE LA MANERA DE ACOMPAÑAR

Habla sobre las características de un buen instrumentista acompañante:

El profesor de solfeo, de canto, o de un instrumento cualquiera, *acompaña* necesariamente a aquel a quien instruye, i al cual debe darle el ejemplo, así como el precepto. Pero el acompañante propiamente dicho es el *pianista* hábil, que sabe reducir instantaneamente las particiones¹ mas complicadas a las proporciones de su instrumento. Este acompañante debe unir al doble talento de buen pianista i de exelente lector, un conocimiento profundo de la *armonía*; mucho aplomo, i una atencion continua en seguir al cantor, sin cederle mucho, en sostenerlo sin sujetarlo, así como en recordarle la entonacion i el movimiento, si se necesitase, pero sin que lo adviertan los oyentes, en cuanto sea posible.

LECCIÓN UNDÉCIMA / DE LA EJECUCIÓN MUSICAL

La ejecución es *individual* (solos, conciertos, aires variados, fantasias) o *colectiva* (duos, trios, cuartetos, coros, piezas concertantes).

Agudelo reflexiona sobre la música y nuestra capacidad de percibirla:

Es digno de admiracion que todo un ejército musical, animado de un mismo espíritu, de un mismo pensamiento, obedezca como una inteligencia única a la inspiracion del jefe que lo dirige (...). Hai otra cosa mas admirable aun, i es la flexibilidad exquisita i maravillosa de nuestro órgano auditivo, que en medio de

¹ *Particiones*, partituras de obras escritas para varios instrumentos.

aquella multitud de sonidos... puede distinguir los unos de los otros, (...) el timbre de cada voz, de cada instrumento, (...) las palabras que articulan los cantantes (...).

Nos dice que para una buena interpretación hay varias cosas por considerar:

“En la ejecución musical hai que considerar dos cosas: el *mecanismo* i la *expresion*. La primera depende de la flexibilidad de los órganos, i no se obtiene sinó por medio de un ejercicio asiduo i bien dirigido. La segunda depende, a la vez, de la aptitud o disposición moral del ejecutante i de sus estudios artísticos”.

I. DEL MECANISMO

Por *mecanismo* se refiere a lo que actualmente llamamos *técnica* o *técnica instrumental*. Nos dice agudelo que el *mecanismo* “difiere” sobre todo entre la ejecución de instrumentos y la voz humana. La *expresión* se similar en ambos.

Del canto: Sus principios esenciales son: aprender a emitir la voz; ejercitarse en recorrer todos los grados de la escala diatónica y cromática; practicar todos los intervalos; conducir el sonido (ligar); ejecutar, trillos, grupetos y appoggiaturas, así como todos los *rasgos* y adornos que *constituyen* la *vocalización*.¹

En los párrafos siguientes hablan sobre los textos para aprender a solfear, (a los cuales llama *solfeos*) y sobre la necesidad de sentir las acentuaciones naturales del compás:

“Un solféo, para reputarse bueno, debe contener una serie de lecciones escritas alternativamente en todas las diferente claves; en todas las gamas mas usadas; en los modos, mayor i menor; en los diferentes compases... y todas las variedades del ritmo”.

“Es tambien, preciso que el discípulo pueda aprender alli a apreciar los tiempos *fuertes* i los tiempos *débiles* del compás (...). Así, tal pasaje escrito de la misma

¹ En nota de pie de página, el autor explica la diferencia entre *solfear* y *vocalizar*. La primera se hace diciendo el nombre de las notas; la segunda sólo se realiza utilizando la vocal “A”.

manera es bueno (segun las reglas de la armonía), si procede del tiempo débil al tiempo fuerte; i se vuela malo, si, al contrario, procede del fuerte al débil”.¹

Instrumentos: “Cada instrumento tiene sus dificultades, como tiene su carácter propio”. “Los de arco, exigen un oído muy delicado...; en los de viento se procura el sacar un bello sonido...; en los de teclas, la ejecución de dos partes diferentes...; En el piano,... la atención tiene que fijarse igualmente en el pie que ha de mover los pedales; i aun en ámbos pies, en el *piano-armonium*, ya para el fuelle, ya para el pedal”.



Ilustración 2-11. Piano armonio.

II. DE LA EXPRESIÓN.

Agudelo se vuelve más ‘expresivo’ al hablar de la *expresión*:

La *expresión* “viene” a “realzar las bellezas de la composición musical, a resaltar todos los matices, i a despertar en el alma del oyente impresiones análogas a las que animan al ejecutante...”. “Para conmover, es necesario estar conmovido; a no ser así, no conseguirá hacer nacer rápidas i profundas simpatías, escitar entre los demás el sentimiento i la pasión, i por un acento, algunas veces, por una sola nota, arrancar en todo un auditorio los trasportes del más ardiente entusiasmo”.

De los cambios: se refiere con este término a lo que hoy día llamamos *contrastos* (en el tiempo, la dinámica, voces destacadas, etc.) y cómo aplicarlos según el trozo musical que se ejecuta:

“Los pasajes que suben deben ser *crescendo*, los que bajan *diminuendo*”...; “la nota más larga debe ser la más fuerte”...; “en el piano, las notas agudas jamás deben ser atacadas de una manera brusca o dura...; es preciso velar, en lo posible, el efecto de la percusión, que se oye más en los altos”...; “Cuando hai cambio frecuente de la armonía, o que las modulaciones se suceden rápidamente, es necesario retener el movimiento”...; “Todas las notas estrañas al *modo*, i que llevan un signo accidental, deben ser más marcadas”...; “Las notas ligadas i sincopas deben también ser más fuertes”...; “Que no se tome la

¹ Riemann sostiene que la música es anacrúsica, lo cual no es sino una conducción del tiempo débil al fuerte.

afectación por expresión (...) que no se hagan visajes ni jestos de ninguna especie con la cabeza, o el cuerpo; todas estas maneras perjudican al ejecutante, atrayendo la atención de los oyentes, quienes lo critican i se mofan de él (...)

De la manera de frasear: los silencios son como la puntuación de las frases musicales; los finales de frase deben ser suaves; cuando se llega a la cadencia perfecta, se debe poner decisión en ella. Al hablar de la extensión de las frases (a semejanza de los versos) nos dice que, en general, a una frase cualquiera responde otra frase del mismo número de compases, pero puede haber excepciones:

“A veces los autores se complacen en alargar una frase musical; esto arroja una vaguedad en la expresión, lo que es delicioso, pero que no debe prolongarse, porque se caería en la incoherencia...Rossini es, de todos los compositores modernos, el que se ha penetrado más de esta verdad, i el suceso ¹ de la mayor parte de sus temas es debido, en gran parte, a la manera franca con que están ritmados”.

Agudelo da una analogía posible entre los signos de puntuación y las cadencias:

“Podría adoptarse la puntuación siguiente: para los finales de frases o *cadencias perfectas*, un punto; para las *cadencias imperfectas*, yendo de la tónica o *primer grado* al *quinto*, punto i coma; para las *cadencias rotas* o *transiciones*, punto de admiración; para las *partes de frases*, cuando en ellas hai pausas o silencios, comas”.

SEGUNDA PARTE. / DE LA CONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL

Comienza esta parte hablando sobre la música como combinación de sonidos. *Melodía* es la combinación de sonidos (individuales) y *armonía* la combinación de acordes.

Para crear buenas melodías Agudelo cree que la inspiración va unida a la genialidad:

¹ Léase *éxito*.

“Como se forman las ideas melódicas? – Cuestión es esta que no examinaremos. Buscar ideas, es no tenerlas: arreglarlas con habilidad, es tener *gusto*; pero crear cantos que mueven el alma, es el resultado de la inspiración, es la obra del genio”.

Al inventar una melodía, se siguen tres reglas principales (aún sin el compositor saberlo): (1º.) El ritmo. (2º.) La hilación de las frases (relación entre una frase – generalmente de cuatro compases – y la siguiente, que la complementa.¹) y (3º.) La modulación. En la modulación es necesario que exista una “analogía” entre la gama inicial y la gama a la cual se modula, con la salvedad de que “Con todo, hai casos en que las modulaciones producen tanto mayor efecto cuanto ménos estensas son”.

Afirma que la primera parte de estas “Lecciones” habló sobre melodía y la segunda parte hablará sobre armonía y los “conocimientos relativos al arte del compositor” pero solamente dando “lijeras nociones” porque, de lo contrario, el tema conduciría “demasiado lejos”.

LECCIÓN PRIMERA / DE LA ARMONÍA

Las reglas de la armonía consisten en mostrar: “1º. qué acordes son posibles en música; i 2º. cómo deben sucederse estos acordes”.

Defiende lo tonal como algo natural:

“El hombre no tiene sino una parte secundaria en la invención de la armonía o de la simultaneidad de los sonidos, pues lo que esta combinación tiene de mas puro, de mas agradable, nos es dado por la naturaleza misma: las resonancias producidas por los sonidos graves de un cuerpo sonoro, puesto en vibración... son de ello testimonios auténticos”.

En este capítulo, encontramos términos y conceptos como: *unísono*, *armonía a dos*, *a tres* y *a cuatro partes* (sic).

¹ En pie de página, trae una de las pocas referencias a nuestro folklore:

“Ciertas melodías populares de los países montañosos, como la Escocia, la Suiza, la Auvernia en Europa, i, entre nosotros, ciertos aires de las provincias de Antioquia i del Cauca, ofrecen, respecto a la hilación, numerosas irregularidades, que contribuyen a darles un carácter extraño i vago, que inclina al delirio, a la meditación. Estas melodías no carecen de encanto; pero lo que de ellas nos seduce al principio, acaba luego por parecernos monótono”.

I. DE LOS ACORDES EN GENERAL.

Después de definir un *acorde* (“debe consistir, por lo menos, de tres notas (...) se compone, pues, de la union de dos o más intervalos”), hace un repaso de los intervalos y sus inversiones ¹, tema visto en la Lección Cuarta.

Después del repaso se añaden los siguientes puntos: la nota más baja de un intervalo se llama *raíz*; el *unísono*, aunque no es un intervalo propiamente dicho, en armonía sí debe ser considerado como tal por la existencia de varias voces; un intervalo debe ser siempre computado desde abajo hacia arriba (‘desde la raíz hacia el *tiple* o *alto*’) y jamás a la inversa ². El estudio de los intervalos en este aparte, es necesario para el posterior desarrollo del tema. Nos muestra también que el análisis de los acordes es realizado desde la interválica que los compone.

De las consonancias y disonancias: “consonancia” significa *con* (sic). Los intervalos consonantes son: la octava, la quinta mayor, la cuarta menor, las terceras y sextas mayores y menores. Los disonantes son: las segundas y séptimas mayores y menores, la cuarta mayor, la quinta menor y los aumentados y disminuidos.

Agudelo critica el hecho de que los intervalos consonantes se hayan querido dividir en *perfectos* (5^a y 8^a) e *imperfectos* (3^a y 6^a). Esto “tendría por resultado esta singular consecuencia: que los acordes de tres sonidos, mayor i menor, llamados *perfectos* (como adelante se verá) serían precisamente compuestos de dos intervalos *imperfectos*. Que contradicción! Era, pues, al menos inútil, el hacer tal distinción”. ³

También habla de la *preparación* y la *resolución* (o *disonancia salvada*) en el empleo de las disonancias. La *preparación* “es hacer oír como *consonante* (en

¹ En este capítulo la *cuarta* y la *quinta justas* aparecen como *mayores* y la cuarta y quinta disminuidas como *menores*. En partes anteriores del libro, la *cuarta* y *quintas justas* son llamadas *inalteradas* y a sus alteraciones llamadas *aumentadas* y *disminuidas*. Esta ambivalencia en los nombres de las quintas y cuartas posiblemente es debida a las diferencias en los libros consultados por el autor, ambivalencias en las que Agudelo no tomó partido.

² Se discute este tema en la sección de “Intervalos” en el capítulo 3.3.

³ Podríamos aclarar que el *acorde perfecto* toma ese nombre por su quinta (justa), la cual era llamada por algunos autores *quinta perfecta*, y no por los otros intervalos que lo componen.

el acorde precedente), el sonido que va ser *disonante*". La *preparación* ¹ debe igualar en valor a la nota disonante. Sobre la *resolución* (a la consonancia) nos dice: la *preparación* se hace, casi siempre, en el tiempo débil; la *disonancia* debe estar en el tiempo fuerte y debe ser *resuelta* o *salvada* en el tiempo débil. En nota de pie de página, nos dice que dos disonancias "no pueden sucederse sin un intermediario".

De los acordes en particular, su inversión y posiciones: Define varios puntos:

ACORDE PERFECTO: el *acorde perfecto* o *normal* está compuesto por el 1º, 3º y 5º grados de una escala y "su nota de *bajo*, o sobre la que se funda, es la *tónica* o 1.º grado de una gama". Recibe su nombre a "causa de ser dado por la naturaleza", pues se encuentra en las primeras notas de las divisiones hechas al *monocordio* ², (explica en este punto lo que llamamos actualmente *serie de armónicos*). Nos dice sobre el acorde que encontramos en dicha serie: "el solo puede de servir de concusión a todo período armónico". Debido a que este acorde está conformado solo por consonancias nos dice: "No hai mas acorde *consonante* que el *perfecto mayor* o *menor*: todos los demas son *disonantes*".



Ilustración 2-12. Puente de un monocordio separando 2/3 de la cuerda (produce la quinta).

Cuando al acorde perfecto se agrega la octava se forma el *acorde completo*.

El tratamiento que da a las inversiones del acorde son vistas prácticamente igual a como las vemos hoy, llamando de *sexta* y de *sexta y cuarta* a los acordes en inversión y *acorde directo* al que está en estado fundamental. Las *posiciones* (melódicas) pueden ser de 3ª, 5º y 8ª.

¹ La *preparación* es tomada aquí como una *nota* y no como un *evento*.

² El monocordio es un instrumento de una sola cuerda, utilizado en la enseñanza teórica de la música y para afinar otros instrumentos. Su invención se atribuye a Pitágoras.

Otros temas tratados en la sección: el *bajo fundamental* ¹

ACORDE DE SÉTIMA DEL 5º GRADO: este es el segundo acorde principal, en *armonía*, que también se llama acorde *menor* o de *dominante* ² (...). Igual a como sucede con el acorde perfecto, las inversiones y posiciones de este acorde se ven prácticamente iguales a como las vemos hoy, siendo sus inversiones las de *quinta y sexta*; de *cuarta y tercera*; y de *segunda*.

En el siguiente párrafo, Agudelo hace una observación con respecto a los acordes de sétima en otros grados de la escala: “Cuando el acorde de *sétima* se toca en otros grados de la escala, es muy disonante, aunque puede ser usado”. Para terminar, hace las siguientes deducciones: (1.) ‘Que casi todos los acordes disonantes poseen un intervalo de 6ª o de 3ª’. (2.) ‘Que en ellos hay al menos una disonancia.’ (3.) ‘Que las notas extremas de estos acorde forman, regularmente, un intervalo de décima mayor o menor’.

En pie de página, el autor hace un confuso análisis de otros intervalos disonantes:

“Las combinaciones de la armonía no se limitan a los acordes cuyos intervalos son definidos; el arte i la ciencia los han multiplicado singularmente. Por ejemplo, es necesario añadir a aquellas: 1.º las INSTITUCIONES de intervalos, que no tienen lugar sinó en el acorde de *sétima* i sus derivados, i que consisten en sustituir en esos acordes la *sesta nota* de la gama en la *quinta*, a fin de obtener un nuevo efecto”. ³

Una posible interpretación del párrafo anterior podría ser:

“La armonía no se limita a acordes de intervalos consonantes; hay intervalos que sólo existen en los acordes de séptima y sus derivados; el derivado consiste en remplazar la quinta del acorde por la sexta, lo que crea un nuevo efecto”.

¹ Actualmente se usa como nota *fundamental* (de un acorde). La expresión “bajo fundamental” fue introducida por Rameau a mediados del siglo XVIII.

² Creemos que, de algún modo, hubo un error en la aparición de la expresión “menor o dominante”, ya sea por la edición o por la mala interpretación de algún texto por parte del autor. La expresión correcta pudo ser “*menor de dominante*” o mejor aún “*séptima de dominante*”, o bien “*acorde de séptima menor*”.

³ AGUDELO, Opus Cit. Pág. 89.

Leído de esta manera, pensaríamos en un acorde de V_7 cuya fundamental (que es la quinta de la escala) es remplazada por la sexta (menor o mayor) de la escala, lo que crearía acordes de séptimo grado (disminuido o semi-disminuido) en tercera inversión (vii^o_2 o $vii_{2,5b}$).

Otros intervalos disonantes resultan de los siguientes eventos: la PROLONGACIÓN de consonancias hasta el acorde siguiente (lo que hoy día llamamos *retardo*). La ALTERACIÓN de las notas en el paso de un acorde a otro (bordaduras cromáticas). La ANTICIPACIÓN de una o muchas notas de un acorde en el acorde anterior. El PEDAL y la DURACIÓN, poseen la función de sostener una nota durante un cierto número de compases y durante una serie de acordes. La *duración* lo hace en las voces altas, mientras el *pedal* lo realiza en el bajo.

De la sucesión de los acordes: “una de las partes más importantes de la armonía es la que se ocupa del encadenamiento o sucesión de los acordes”. Éstas son algunas reglas para la sucesión:

“Los acordes perfectos, p. ej, deben conservar entre sí ciertas relaciones de modalidad: el acorde que sigue a otro debe pertenecer a una gama que se asocia fácilmente a la que precede: esta primera regla admite sin embargo excepciones”.

“La segunda condición es, que de un acorde al que sigue haya, por lo menos, una nota común, que sirve para ligarlas”.

Otras que reglas que vagamente pone el autor y sin mas explicaciones son: “Se pueden mezclar, con éxito, los modos mayor i menor en las sucesiones armónicas. No debe haber intervalos mui separados entre los acordes, etc.”.

MOVIMIENTOS: Clasifica los movimientos entre las voces en tres clases: *directo* o *semejante*, *contrario* y *oblicuo*.¹

NOTAS DE PASO O TRANSITORIAS: Después de explicar de qué se tratan las *notas de paso* viene una frase poco entendible: “Las prolongaciones de una nota sobre el *bajo*, entran en la clase de *notas de paso*”. Luego otra frase simple para describir qué son *arpeggios* y *baterías*: “(...) que no son mas que acordes

¹ En esta visión que es común entre algunos músicos, incluso en nuestros días, el movimiento paralelo está incluido dentro del movimiento directo.

fraccionados, enriquezen el acompañamiento, dando a la armonía movimiento i ligereza”.

Atribuye las reglas de la armonía a una necesidad impuesta por el oído:

“La armonía tiene reglas mui sencillas i numerosos recursos, pero está sujeta a ciertas restricciones, impuestas por el oído, mas aun, que por el ejemplo i la autoridad de los grandes maestros”.

Las reglas mencionadas en el párrafo anterior son:

Está prohibido hacer dos quintas u octavas por movimiento semejante, entre las mismas voces; lo dice también de otra manera: no se debe pasar de un intervalo que es consonancia perfecta a otro que es igual, por movimiento directo.

Hace un resumen de los movimientos permitidos al pasar de un intervalo a otro así: de una consonancia perfecta a otra perfecta se debe utilizar movimiento contrario u oblicuo; de una perfecta a una imperfecta por cualquiera de los tres movimientos; de una imperfecta a una perfecta, contrario u oblicuo – el movimiento semejante se puede emplear con ciertas precauciones; de imperfecta a imperfecta, los tres movimientos. Se deben evitar también las *falsas relaciones* (las partes parecen estar, al mismo tiempo en tónicas distintas).

Termina la sección con esta frase: “La *armonía*, como se ve, se resume en estos tres puntos: la *jeneración*, la *clasificacion* i la *sucesion* de los acordes”.

II. DEL ACOMPAÑAMIENTO

Lo define como “la aplicación de los *acordes* a una determinada melodía, según las leyes de la ciencia armónica”. En una composición bien hecha, la armonía se compone al mismo tiempo que la melodía y se liga a ésta de una manera indisoluble, mientras que en el *acompañamiento* de una melodía predeterminada la armonía es un “accesorio”.

Hay distintas clases de acompañamientos: el acompañamiento *ensamblado* (bajo las principales notas de la melodía se colocan los acordes que deben llevar); el acompañamiento *figurado* (“que reúne las formas

de la armonía a las de la melodía”¹); el acompañamiento de la *partición* (reducir al piano la partitura completa de una pieza orquestal).

LECCIÓN SEGUNDA / DE ALGUNAS OTRAS PARTES DE LA COMPOSICIÓN

“El conocimiento de la armonía (...) no es sinó el preliminar de los estudios del compositor”.

I. DEL CONTRA-PUNTO, Y SUS DERIVADOS

Contra-punto: En su definición de contrapunto hace énfasis en la función rítmica de las notas además de su función interválica:

“El objeto del contra-punto es enseñar a disponer muchas partes secundarias al rededor de una principal, invariable, atendiendo a los diversos valores i figuras de notas admisibles en las partes”.

Agudelo menciona que las principales divisiones del contrapunto son el *simple* y el *doble* (o *complejo*), pero no explica ninguna de ellas. Seguidamente define el contrapunto de *primera especie* como el que se realiza sin mayores preocupaciones por la armonía; el de *segunda especie* es aquél en el cual “es necesario saber lo que vendría a ser dicha armonía si ella fueses invertida”². Termina diciendo: “De estas combinaciones resulta ciertas formas de música, que se llaman *imitaciones*, *canones* i *fugas*” **De la imitación:** No entra en detalles al explicar la imitación: “Las diferentes maneras de imitar son numerosas, i ofrecen un gran recurso para variar las composiciones”.

Del canon: Lo describe cortamente, como actualmente lo conocemos. Agrega: “Todas las variedades que suministra la imitacion, se reproducen en el cánon”.

De la fuga: Hace una descripción general de una *fuga*: “Esta es una piexa de música, fundada en las reglas de la *imitación periódica*; asi, cuando la imitación es

¹ Posiblemente se refiere a un acompañamiento contrapuntístico.

² A nuestros ojos, obviamente es un error. Comúnmente se conoce el contrapunto *simple* como aquél que no es invertible; contrapunto de *primera especie*, el realizado en nota contra nota. Así mismo, contrapunto *doble* es aquél que es invertible en dos voces; contrapunto de *segunda especie* es el realizado en dos notas contra una.

periódica i que se la interrumpa, a veces, para volverla a tomar seguidamente, se le da el nombre de *fuga*, que quiere decir *huida*, porque las partes parecen huirse en las repeticiones del tema o motivo”.

Nos dice que todas las fugas son distintas: “La fuga está sometida a reglas, que no son fijas o inmutables”. Estas reglas son fijas en la *fuga de estudio* o *fuga escolástica*.

II. DE LA INSTRUMENTACIÓN

La instrumentación busca “obtener los mejores efectos posibles de las combinaciones, parciales o totales, de los instrumentos que entran en una partición (...)”.

Voces: habla sobre las voces femeninas (soprano, mezzo-soprano y contralto) y las voces masculinas (tenor, barítono y bajo). Habla de la *voz de pecho* (se forma en la parte posterior de la boca y la superior de la laringe) y la *voz de cabeza* (se forma en los senos frontales i las fosas nasales). Los bajos y contraltos raramente usan la voz de cabeza. Habla también de la extensión de las voces, del *basso profundo* (alcanza hasta el *si grave* ¹), de la extensión de las voces coristas, que alcanzan una décima a lo sumo y tienen generalmente una tercera menos en el límite superior que las voces de los solistas.

Respecto a la proporción del número de integrantes por cada grupo de voces, da el siguiente ejemplo: En un coro de 60 es la siguiente: 16 sopranos, 12 contraltos, 10 tenores primeros, 10 tenores segundos y 12 bajos.

Instrumentos: nos dice que su división más común es en cinco clases: *teclado*, *cuerda pulsada* (harpa, guitarra), de *cuerda y arco*; de *viento*; de *percusión*. Seguidamente, da una larga lista de la extensión de algunos instrumentos y la clave en la cual se escriben. Da la proporción de instrumentos participantes en la orquesta de la “Academia de Música de París”. Los instrumentos de la orquesta los divide en dos clases: el *quatouor* (instrumentos de arco) y lo que se ha denominado impropriamente *armonía* (instrumentos de viento); los instrumentos de percusión no son sino accesorios. Otros instrumentos usados como accesorios son la *viola*

¹ Ver “Registros” en el capítulo 3.3.

de amor, el cuerno o trompa inglesa (oboe contralto en fa o corno inglés), el clarinete alto, el contrafagote, el arpa, que “ha venido” a ser permanente en la orquesta. El piano y sobre todo la guitarra tienen un “efecto nulo”.

III. DE LOS ESTILOS ¹

“El gusto exige, que el músico se someta a ciertas reglas de conveniencia (...) que dan lugar a la distinción de los estilos *de iglesia*, *de cámara* i *de teatro* i del estilo *instrumental*”.

Estilo sagrado: Dice el autor: “la música de iglesia, admite como uno de sus principales elementos, el *canto llano*, resto precioso de los antiguos cantos Griegos”. El *canto llano* se acompaña con el órgano, empleando sólo acordes perfectos y evitando todo adorno superfluo. Esto es lo que se llama *estilo de capilla* o *estilo de Palestrina*. ² En la iglesia se introduce toda especie de música pero esta debe tener siempre “un tinte de gravedad, un aire severo, (...) es necesario que sus formas se acerquen mas a la música de teatro”. ³

Las diferentes piezas en el *estilo sagrado*, son: *las misas* (enumera las partes de la misa breve y la misa solemne), *las vísperas*, *los motetes* (breve composición, que regularmente se forma sobre algunos versículos o cláusulas de la escritura), *el oratorio* (especie de drama musical, se ejecuta en Italia y en las iglesias protestantes de Inglaterra - en Alemania se limita a un canto con acompañamiento de órgano, cantada por los concurrentes), *los himnos* (canto compuesto generalmente para capillas), *el Magníficat*, *el Te Deum*.

“Entre los modernos maestros, los que mas han extendido i aplicado el estilo dramático a la música sagrada son principalmente Mozart, Haydn, Beethoven i Chenubini (sic)”.

¹ En la versión revisada, este subtítulo aparece marcado con el numeral II, lo que posiblemente es un error debido a la secuencia lógica llevada.

² De este párrafo podríamos sacar una de estas dos conclusiones: ó el autor, al igual que - Boada, confunde el *canto llano* con la música del Renacimiento, ó simplemente describe un tipo canto para la iglesia en el cual los cantos gregorianos son acompañados por acordes largos. De todos modos, esto no corresponde con lo que hoy entendemos por “estilo Palestrina”.

³ “... que sus formas se acerquen mas a la música de teatro”, posiblemente con esta frase el autor se refiera a la “claridad vocal”.

Del estilo dramático: “Después de la música de iglesia, la de teatro es la que posee los más numerosos y ricos monumentos del arte”. En Francia se divide la ópera en *grande opera* (tiene un recitativo) y *opera cómica* (en vez del recitativo tiene un recitado o diálogo parlante).

El siguiente párrafo recuerda un pensamiento todavía actual:

“Aquí, el compositor debe atender a que él no trabaja solamente para los maestros, sino que se dirige al público; a una multitud compuesta de individuos que, en la mayor parte les gusta, es verdad, la música y la oyen con placer, pero que, en lo general también, no tienen sino una muy débil y, muchas veces, la menor tintura de ella (...)”.

Además del *recitativo*, existen en el canto otras partes de “caracteres distintivos”: el *cantabile*, el *andante* o *cavatina*, el *allegro* (que puede ser también la *aria de bravura*, el *agitato*, el *aria silábica*, el *rondó*, etc.).

En un extenso pie de página, explica las partes mencionadas:

- El *recitativo simple* es acompañado por los instrumentos de cuerda; el *recitativo obligado* es acompañado por toda la orquesta y parece dialogar con el recitante.¹
- El *cantabile* es la máxima expresión del canto: “es la piedra de toque de los cantores, al mismo tiempo que es el *nec plus ultra* del arte del canto”.
- El *andante* “exige suavidad en la expresión, y al mismo tiempo que una cierta ligereza (...)”. “La emisión de la voz es más fácil, porque no exige un volumen de aire tan considerable como para el *cantabile*...”. “La *cavatina* es una suerte de aria (...) destinada a espesar sentimientos dulces, tiernos y tristes”.
- El *allegro* “se refiere frecuentemente al *aria de bravura*, permite al cantor lucir los dones que le fueron dados por la naturaleza o son fruto de su trabajo. Puede hacer conocer la imaginación que tiene bordando, ampliándose o estendiéndose sobre los cantos”. “Como el *cantabile*, la *aria de bravura* se termina ordinariamente con un calderón”.²

¹ Posiblemente se refiere al *recitativo secco* y *recitativo accompagnato* (o *recitativo stromentato*), términos que a veces son usados para distinguir el recitativo con continuo del recitativo acompañado por orquesta.

² Por *calderón* se refiere a una cadencia libre.

El *Agitato* “es reservado para pintar las situaciones patéticas”. “Los rasgos son impropios ¹ (...) y empleados allí donde el desorden del sentimiento es llevado al mas alto grado”.

El *Aria silábica* “es una especie de *hablar* en música, en que cada sílaba de los versos corresponde a una sola nota del canto. Los italianos la llaman *aria parlante*”. “Los movimiento lentos no le convienen, ni los rasgos, ni bordados (...). Pide aplomo en la ejecucion, fijeza en la entonacion, un ritmo bien marcado (...)”.

El *rondo de un movimiento* está dividido en repeticiones, de las cuales la primera “vuelve” dos veces (la primera vez el ejecutante la canta con toda la simplicidad, y luego le es permitido variarla).

El *rondo de dos movimientos* : el primero de ellos es un *cantabile* lento; el segundo es un vivo de espíritu *agitato*. Por esto los italianos lo han llamado *aria di due carattere*.

Para terminar, brevemente menciona las piezas pertenecientes a la música de teatro: *arias*, el *duo* o *duetos*, *tríos* (para voces), etc.; los *finales*, los *coros*.

Estilo de cámara: Después de hablar de las diferentes combinaciones instrumentales utilizadas para este estilo – donde resalta el piano y el cuarteto de cuerdas – agrega este párrafo que da cuenta del cambio de estilo en la producción de música de cámara hasta la primera mitad del siglo XIX:

“El estilo de cámara, tal como se le ha concebido hasta el fin del último siglo, no existe ya. Nuestra época la ha sustituido (“por”) piezas importadas del teatro, o bien, desprovistas de ciencia i que, lo mas frecuentemente, no tienen ya riqueza de invencion i de estilo”.

Los *aires* nacionales pertenecen al estilo de cámara al igual que la *serenata*, *oda*, *concerto*, *aires*, etc.

Estilo Instrumental: “la música instrumental se divide: en música de *concierto* i música de *cámara*. La primera es la mas poderosa y complicada”.

¹ “Los rasgos son impropios” quiere decir “Las ligaduras no son usuales”.

Las piezas pertenecientes a este estilo son: la *sinfonía*, la *obertura*, los *cuartetos*, *quintetos*, *sextetos*, la *sonata*, el *concerto* o *concierto*, la *fantasía*, el *capricho*.

El siguiente párrafo encierra lo que parece ser un método de composición basado en la creación de partes o trozos musicales que luego deben ser ordenados:

“La música instrumental está sometida a reglas de conducta que determinan el plan de los trozos, i fijan la sucesion de las ideas melódicas y armónicas (...) esto es lo que da lugar a lo que se llama el corte de los trozos. Cada uno de estos cortes es como un cuadro en el cual el compositor encierra la sucesion de sus idéas, cuyo arreglo, en este caso, puede ordenarse de antemano, segun los modelos universalmente aprobados”.

Apéndice

Contiene recomendaciones generales para la fácil escritura de las partituras y la buena presentación de ellas. Como ejemplo observemos la recomendación descrita en la siguiente cita:

“El papel mas cómodo es el llamado *a la italiana*, que contiene doce pentagramas”.

“La pluma, cuyo corte debe ser recto i no en bisel, se lleva casi perpendicularmente i de lado, es decir, que su dorso mire a la izquierda, cualquiera que sea el signo musical que se escriba”.

“Las barras que unen las colas, deben llevar la misma inclinacion, que la posicion de la primera i última notas de una serie”.

OMISIONES Y EQUIVOCACIONES

Como su nombre lo dice se refiere a las omisiones y equivocaciones hechas en la edición del libro.

Tabla 2-3 Resumen de algunos de los términos musicales utilizados por Alejandro Agudelo.

Término musical usado por A. Agudelo	Término usual (actualmente) ó definición dada por A. Agudelo (entre comillas)
Accidentes	Alteraciones (diferentes a las que están en la armadura)
Acordes directos	Acordes en estado fundamental (en oposición a los acordes invertidos)
Alfabeto musical	Son las notas <i>do, re, mi, fa, sol, la y si</i>
Bajo Fundamental	Nota fundamental (de una acorde)
Barra de conclusión	Barra de compás final
Barras (de repetición)	“El signo \neq se usa para repetir parte del compás y el signo \neq para repetir todo el compás”
Cadencia debilitada	¿? (no se especifica)
Cambios	Contrastes (en dinámica, tiempo, balance, etc.)
Cola	Plica (de una figura musical)
Compases simples o radicales	Compases simples
Cuarta inalterada	Cuarta justa (intervalo)
Cuarta mayor - Cuarta menor	Cuarta justa – Cuarta disminuida (intervalos)
Diapason	Registro / Octava
Doble punto	Doble puntillo
Doce por Ocho	“Serie de cuatro tresillos en una redonda”
Entonacion	Tono o altura (propiedad del sonido)
Escala armónica	Escala diatónica
Figura Puntuada	Figura con puntillo
Gama	Escala
Gama natural o normal	Escala diatónica correspondiente a <i>do</i> mayor
Gancho	Corchete (de una figura musical)
Grados de movimiento	Indicaciones de movimiento (Allegro, Andante, Presto, etc.)
“Herir una nota”	“Tocar una nota”
Intervalos, directo e invertido	Intervalos, ascendente y descendente
Intervalos sencillos o simples	Intervalos simples

Intervalos dobles o compuestos	Intervalos compuestos
Líneas suplementales	Líneas adicionales
Matices del acento	Signos de dinámica
Mecanismo	Técnica (en la ejecución instrumental)
Minima	Blanca
Movimiento	Tempo (velocidad)
Movimiento semejante	Movimiento directo
Nota puntuada	Figura con puntillo
Notas accesorias u ornatos	Notas no cordales (apoyatura, grupeto, etc.)
Notas intermedias	Notas centrales
Ornatos	Adornos - Ornamentación
Párrafo	Puntos de repetición : :
Particion	Partitura
Pauta o pentágrama	Pentagrama
Picado	Staccatissimo
Portamento	Posiblemente se refiere a un “glissando ligero” entre dos notas (unidas por una ligadura)
Punto de aumento	Puntillo
Puntuado	Staccato
Quinta inalterada	Quinta justa (intervalo)
Quinta mayor - Quinta menor	Cuarta justa – Cuarta disminuida (intervalos)
Raíz	“Nota más baja de un intervalo (bajo)”
Ligazón, rasgo, enlace	Ligadura
Relativo directo	Relativo mayor - menor
Relativo indirecto	Tonalidades con una alteración de diferencia
Ritornello	“Parte de la partitura que se repite (con o sin casillas de repetición)”
Seisillos	“Serie de dos tresillos en una blanca”
Semibreve	Redonda
Semínima	Negra
Semi-tono natural ó diatónico	Semitono diatónico
Semi-tono artificial ó cromático	Semitono cromático

Signos de abreviacion	Signos de repetición
Signos de alteración o alterativos	Alteraciones
Signos de entonacion	Pentagrama, claves y notas
Signos de medida	Cifra de compás
Signos de modalidad	Armadura
Silencios, pausas, esperas, paradas o aspiraciones.	Silencios
Sincopa cortada	Síncopa irregular
Trillo	Trino
Unidad elejida	Unidad de compás
Vírgula o barras de separación	Barras de compás

OBSERVACIONES

Alejandro Agudelo nació en Honda (Tolima). Interesado en el conocimiento y la educación en el país, publicó obras como *Programa para la enseñanza de la medicina legal* (1845), *Ortografía razonada de la lengua hispano-americana* (1857), *Manual del comerciante - Traducción -* (1858), *Lecciones de música* (1858), *Filosofía fisiológica del cerebro* (1872).

SOBRE “LECCIONES DE MÚSICA”

Gabriel Angulo en su obra *Estudios Musicales* dedica el primero de sus capítulos a la obra de Agudelo. La primera observación que realiza se centra en las definiciones de *sonido musical* y *ruido* “cuestiones harto complejas, cuya comprensión presupone alguna dosis de conocimiento”. Igualmente aclara que la *causa del timbre* fue descubierta por el “ilustre Helmholtz” solo cinco años después del libro de Agudelo.

Hace las siguientes críticas:

- La definición de sonido musical y ruido es imprecisa.
- La definición de melodía es redundante (“sucesion de sonidos diferentes que, ordenados convenientemente, forman un canto”).
- En la escala diatónica Agudelo solo se refiere a do mayor.

- En el modo menor, el autor explica solo un tipo de escala (la que hoy llamamos menor armónica).¹

Otros errores que menciona sin explicarlos:

- “En la música de piano á cuatro manos se usa exclusivamente la clave de sol para cada mano de cada persona”.
- “El puntillo no se coloca nunca despues de la semipausa”.

No hace más correcciones porque “contamos con poco tiempo para ser tan minuciosos...”. Al final hace una dicertación sobre la importancia del metrónomo.

En un certero comentario sobre este analisis realizado por Angulo, el maestro Pardo Tovar anota:

“El examen que, en este caso, realiza nuestro autor es bastante deficiente, porque no alude a la parte hitórica de la obra de Agudelo – quizás la más interesante – y también porque el comentarista se desvía frecuentemente en digresiones marginales”.

Andrés Pardo Tovar, apropósito de alguno de los párrafos de Agudelo, y refiriéndose a su estilo, afirma:

“El señor Agudelo no era muy afortunado en el manejo del estilo expositivo, ni muy conocedor de las más elementales normas gramaticales del idioma”.

A pesar de enumerar los contenidos y citar un par de pasajes de las *Lecciones de Música* la siguiente afirmación de Pardo deja entre ver el un de análisis “rápido” hecho a la obra de Agudelo:

“Técnicamente hablando, bien escaso debió ser el valor de las *Lecciones de música*, toda vez que contenía definiciones tan absurdas como la trasncrita”.

Raúl Jiménez Arango en su artículo del 26 de Agosto de 1965 para el diario *El Tiempo* escribe:

¹ Angulo nos dice que la escala explicada por Agudelo es la que tiene semitonos entre los grados 2° - 3° y 7° - 8° (lo que actualmente llamamos escala armónica). En el libro de Agudelo consultado por nosotros podemos ver (en pág. 34), que es cierto que Agudelo explica una sola escala menor, pero ésta es la menor melódica.

“*Reseña del libro: Lecciones de Música*” con datos bibliográficos: Alejandro Agudelo, Bogotá. Imprenta de Pizano i Pérez 1858. --- 20 x 13 Cms. 104 páginas, 1 hoja doblada (frente a la página 6ª) y 10 litografías plegadas.

Además de algunos datos del libro, Jiménez nos dice:

“(…) las *Lecciones de música* de Agudelo no constituyen ninguna rareza y son muy conocidas por los aficionados a la arqueología bibliográfica”.

Igualmente menciona las obras consultadas por Agudelo, (la mayoría de autores franceses):

- *Enseignement elementaire universal* par una société de savants, artículo "Música"
- *Enciclopedia en 30 volúmenes - Artículos sobre música* por Berton
- *Manual de Musique*, por Choron
- *Dictionaire de Musique*, por J.J. Rousseau
- *Le Professeur de Musique*, por Dauprat
- *Letters on Thorough bass*, Czerny
- *Tratado de Música para la instrucción del pueblo* traducido del francés por M. Jiménez.

Egberto Bermúdez, entre otros detalles, resalta la introducción histórica que hizo el autor a su libro y los textos en los cuales se basó:

Es también notable la ‘introducción histórica’ con que Agudelo acompañó su obra, que es la primera exposición en nuestro medio de los elementos fundamentales de la historia de la música universal (...) Como buen heredero de la cultura francesa dominante en los ámbitos hispánicos en el siglo XVIII, este autor usa para la redacción de su opúsculo los artículos musicales de la *Enciclopedie*, El *Dictionaire de la musique* de Rouseau y las *Letters on thorough bass* de Czerny.

Fernando Gil, en su artículo *De los textos para aficionados a los textos especializados*, hace un análisis de prólogo “Al Lector”. Recalca el compromiso de Agudelo con la educación en el país:

Las *Lecciones de música* de Agudelo, como otros textos escolares fueron concebidos para elevar el nivel cultural de la sociedad, esto estuvo enmarcado en los ideales civilizatorios y el cambio de costumbres de la mitad del siglo

XIX.

Lo primero que notamos en una mirada general a las Lecciones de Música de Alejandro Agudelo, es cómo el autor intenta dar una visión integrada de toda la teoría de la música. Esto lo podemos apreciar con solo observar su tabla de contenidos. La carencia en aquella época, de fuentes de información más especializadas, como textos de armonía, contrapunto, etc., y la escasez de traducciones de este tipo de textos, posiblemente hicieron que Agudelo intentara abarcar la mayor cantidad de información posible en un solo libro, procurando de esta manera cubrir el vacío existente. No es gratuito que haya abordado los principios más elementales de la armonía, el contrapunto, la forma y hasta la orquestación, en el mismo tratado.

De otro lado, el autor se ve empeñado, en que los nombres dados a los conceptos y términos musicales sean precisos y rigurosos en sus significados, además de que tengan una utilidad cierta; igualmente intenta poner en palabras muchas de cualidades interpretativas que presupone un signo de expresión o articulación. Esto lo podemos notar en sus extensas y abundantes notas de pié de página, las cuales constituyen algunos de sus apuntes teóricos más interesantes.

Además de ser uno de los pioneros en la escritura de libros de enseñanza musical, puede dársele el mérito, al señor Agudelo, de haber sido acertado en muchas de las definiciones expuestas en este libro, aunque su estilo expositivo no ayude mucho en la claridad de las explicaciones. En efecto, muchas otras definiciones o conceptos resultan, a nuestros ojos, confusos o completamente erróneos, pero la mayoría de ellos suele tener la misma visión que la que de ellos tenemos hoy en día, salvo porque los nombres de algunos términos musicales son distintos. No siendo Agudelo un músico profesional es posible también que su texto refleje en parte, el conocimiento musical de quienes ayudaron y revisaron su trabajo y, obviamente, de los textos consultados por él durante su gran preparación.

Terminaremos diciendo pues que, como va a verse, además de ser el más extenso de los libros de fundamentos de la música escritos en Colombia es también el que mayor profundidad da a algunos de los temas tratados, como los ornatos, la ejecución instrumental, los antecedentes históricos.

Valor especial encontramos también a su capítulo sobre la “expresión”. Es un tema poco abordado por los autores siguientes, e incluso, por profesores y estudiosos en nuestros días, los cuales se enfocan principalmente en el contenido académico y aún buscando no influenciar en el “sentimiento musical” del estudiante. Pero mucha de la música estudiada por nuestro jóvenes fue creada bajo las reglas, más o menos claras, de la retórica musical, e influenciada por esos “sentimientos” y esas “sensaciones” que la mayoría de las personas aún sienten (pero obviamente no todos). Nos preguntamos si facilitaríamos la interpretación de “un Beethoven” a nuestros estudiantes si complementamos su formación teórica académica con un tipo de instrucción más cercana a la época del gran músico alemán, esto es, como fueron instruidos los músicos de su tiempo, con la fuerza de la inspiración, el estudio de la retórica musical, la pasión por la expresión del lenguaje musical, sin descuidar esa parte importante de la teoría rigurosa que exigen las artes más modernas.

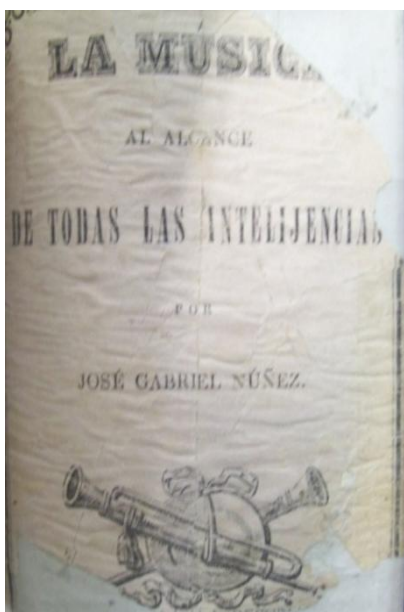


DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial:	Bogotá / Pizano i Pérez, 1858.
No. de Páginas:	104
Tamaño:	20 cm.
Otros:	El texto trae, al final, 10 hojas con explicaciones de los temas vistos notación musical.

2.4 La música al alcance de todas las inteligencias (Bogotá, 1863)

NÚÑEZ, JOSÉ GABRIEL



Es un pequeño libro de teoría de la música escrito en tres capítulos: *Prólogo*, donde resalta la importancia del aprendizaje sin demostraciones en los niños de seis o siete años; *Principios Generales*, donde explica con el sistema de preguntas y respuestas, las bases de los fundamentos de la escritura musical; *Vocabulario*, que contiene definiciones en las que se incluyen principalmente indicaciones de movimiento, de expresión, formas y estilos musicales. Al final, el libro trae tablas de ejemplos y unos ejercicios en notación musical. Este libro, al parecer llegó a tener cuatro ediciones.

CONTENIDOS

- ❖ Prólogo
- ❖ Principios Jenerales
 - ◆ Notas, Líneas y Espacios
 - ◆ Claves
 - ◆ Tiempos
 - ◆ Figuras
 - ◆ Valor Mutuo de la Figuras
 - ◆ Puntillos
 - ◆ Tresillos, Seisillos
 - ◆ Divisiones y Compás
 - ◆ Valor de las figuras en los tiempos
 - ◆ Pausas y aspiraciones
 - ◆ Del sostenido, bemol
 - ◆ Signos menores
 - ◆ Tono y semitono
 - ◆ Escalas
 - ◆ Modos o tonos
 - ◆ Intervalos
 - ◆ Grados del movimiento
 - ◆ Abreviaturas
- ❖ Vocabulario

❖ Tablas de ejercicios y ejemplos

SÍNTESIS

El libro tiene algunos párrafos numerados, hasta un total de 58.

PRÓLOGO:

En este capítulo, Nuñez defiende lo que él llama el “conocimiento perfecto y práctico del uso de los signos musicales”, muy útil en la enseñanza a niños de seis o siete años y el cual se refiere al aprendizaje sin demostraciones, a la obtención de conocimiento sin necesidad de encontrar el origen de las cosas. También realiza un interesante análisis general de algunos libros de la época desde el punto de vista de la pedagogía en la cual nos menciona que “existen muchos métodos” (sin especificar cuáles) en la época, la mayoría de ellos traducidos de otros idiomas, pero que son complejos en sus explicaciones y hacen poco énfasis en aspectos muy importantes como, por ejemplo, el ritmo.

PRINCIPIOS GENERALES:

Se encuentra realizado a modo de diálogo, en el cual por medio de preguntas y respuestas se va avanzado en todos los conceptos básicos de la lectura musical. Aclaremos sobre qué tratan algunas secciones:

Notas, líneas y espacios: además de las *notas* y el *pentagrama* o *pauta*, en esta sección está la definición de *música*.

Claves: Da los mismos nombres y aplicaciones que usamos actualmente a las claves de *do*, *sol* y *fa*.

Tiempos: se refiere a lo que en hoy día llamamos *cifra de compás*. Nuñez nos dice que existen nueve *tiempos* los cuales son: *Compasillo* (2/2), *Compás mayor* (4/4), *Dos por cuatro* (2/4), *Seis por ocho* (6/8), *Doce por ocho* (12/8), *Tres por dos* (3/2), *Tres por cuatro* (3/4), *Tres por ocho* (3/8), *Nueve por ocho* (9/8). Los *tiempos* se dividen en *movimientos*. A los cinco

primeros *tiempos* los llama *pares* porque se dividen en cuatro o en dos movimientos y los cuatro últimos, *impares* porque constan de tres movimientos (sic).¹

Figuras: *semibreve* (redonda), *mínima* (blanca), *semínima* (sic, negra), *corchea*, etc.²

Valor mutuo de las figuras: valores relativos entre las figuras. Por ejemplo: la *mínima* (blanca) vale cuatro *corcheas*.

División, compás, etc.: la música escrita se divide en “porciones iguales llamadas compases”.

Valor de las figuras en los tiempos: se refiere al valor que tienen las figuras en un “tiempo” determinado (signatura de compás) y en cuantos movimientos se divide el “tiempo” (compás). P.ej., el “tiempo” de 6/8 dice consta de dos movimientos.

Pausas y aspiraciones: Las *pausas* son cuatro: pausas de *cuatro compases*, de *dos compases*, de un *compás* o de *semibreve* y de *medio compás* o de *mínima*. Las *aspiraciones* son cinco: de *semínima*, de *corchea*, etc.

Del sostenido, bemol, &: además de explicar los sostenidos y bemoles, escribe el orden de éstos en la hoy llamada *armadura*.

Signos menores: en esta sección explica el *ligado* (explica la diferencia entre las ligaduras que actualmente llamamos de *expresión* y *prolongación*); explica también la diferencia entre *picado* (stacatto) y *stacatto* (stacattísimo). De las apoyaturas nos dice que su duración se deduce de la nota principal. Otros signos o conceptos tratados son el *mordente*, las *cadencias* (“una serie mas o menos larga de apoyaturas cuya ejecución debe proporcionarse al valor de las figuras que las representan, sin hacer caso del compas”), *trinos*, *calderón*, el signo de octava (*8va...*), *loco*; signos de repetición como *Da Capo*, la *llamada* o *signo de volver* (♯ - *fine*- ♯); el *arpeggio*; signos de dinámica como *f*, *mf*, *p*, *diminuendo*, reguladores, etc.

¹ Es claro que más correcto sería llamarlos *binarios* y *ternarios*.

² Es el primero que expone la diferencia entre *notas* y *figuras*.

Tono y semitono: da el nombre de *semitono mayor* y *menor* a lo que actualmente llamamos semitono *diatónico* y *cromático* respectivamente.

Escalas: las divide en diatónica y cromática. La primera puede ser mayor o menor (*menor* y *menor armónica* ¹).

Modos o tonos: explica cómo saber el tono de una pieza musical según lo que hoy llamamos armadura ². Nos dice que hay quince modos o tonos mayores y otros quince menores. ³

Intervalos: la visión de los intervalos es la misma que tenemos hoy en día salvo la 7^{ma} disminuida, a la cual Núñez llama *séptima sensible*.

Grados del movimiento: se refiere a las indicaciones de movimiento como *Andante*, *Moderato*, *Allegro*, etc.

Abreviaturas: las define como “ciertos signos empleados, particularmente por los copiantes de música, para ahorrarse el trabajo de repetir muchas notas o pausas”.

VOCABULARIO / DE ALGUNOS TÉRMINOS USADOS EN LA MÚSICA:

Contiene aproximadamente 194 definiciones en las que se incluyen principalmente indicaciones de movimiento, de expresión, formas y estilos musicales. He aquí algunos ejemplos:

Ardito. — Osada, enérgicamente.

Battuta. — La parte acentuada del compas.

Calcando. — Apresurando el movimiento.

Colla Parte. — Siguiendo la parte cantante.

Concertante. — Alternando cada voz o instrumento en la melodía.

Lusingando. — Lisonjeramente.

¹ Como escala *menor* hace una descripción de lo que hoy llamamos escala *menor melódica*. De otro lado, es la primera vez que se introduce el término *escala armónica* en los textos de teoría colombianos.

² El autor no utiliza la palabra *armadura*, ni ninguna otra que la remplace.

³ Tomando en cuenta los modos enarmónicos.

Sciolto. — Estilo libre y claro

Smanioso. — Con furia.

Sons pleins — Voces llenas.

Termina el libro con láminas litografiadas con ejercicios y ejemplos en notación musical.

Tabla 2-4 Resumen de algunos términos musicales utilizados por José Gabriel Núñez.

Término musical usado por G. Núñez	Término musical usual (actualmente) o definición dada por G. Núñez (entre comillas)
Aspiraciones	“Silencios iguales o más pequeños que el de negra.”
Líneas accidentales	Líneas adicionales
Llamado o signo de volver	Casillas de repetición
Mínima	Blanca
Modo o Tono	Tonalidad
Movimiento	Tiempo
Pausa	“Silencio de mayor duración a una negra”
Picados	Staccato
Puntillo de aumentacion	Puntillos y dobles puntillos
Semibreve	Redonda
Semínima	Negra
Semitono mayor	Semitono diatónico
Semitono menor	Semitono cromático
Sétima sensible	Séptima disminuida
Staccato	Staccatissimo
Tiempo	Cifra de compás

OBSERVACIONES

José Gabriel Núñez Römberg, es conocido principalmente como flautista. Nació en Maturín (Venezuela) el 7 de julio de 1834. Recibió desde temprana edad instrucción musical por parte de su padre. Luego se

trasladó a Trinidad, donde prosiguió sus estudios con Wehckind. Después de repartirse durante años entre Trinidad, Venezuela y Colombia, regresa en 1863 a Venezuela, instalándose primero en Carúpano, y después Maturín, entregándose exclusivamente al profesorado. Junto con Manuel Guadalajara escribió, hacia finales de siglo, las primeras obras para flauta que se conozcan, de autor venezolano: *Fantasia concertante*, y *Ensueño*, ambas para flauta y piano. Murió en Cumaná en 1918. ¹

Gabriel Angulo, en su libro *Estudios Musicales* dedica el segundo *Estudio* al libro de Núñez, del cual afirma, tiene 25 páginas, apareció en 1870 y que tuvo buena acogida y fue durante algún tiempo el texto de la juventud bogotana.

Estas son las correcciones que realiza el autor:

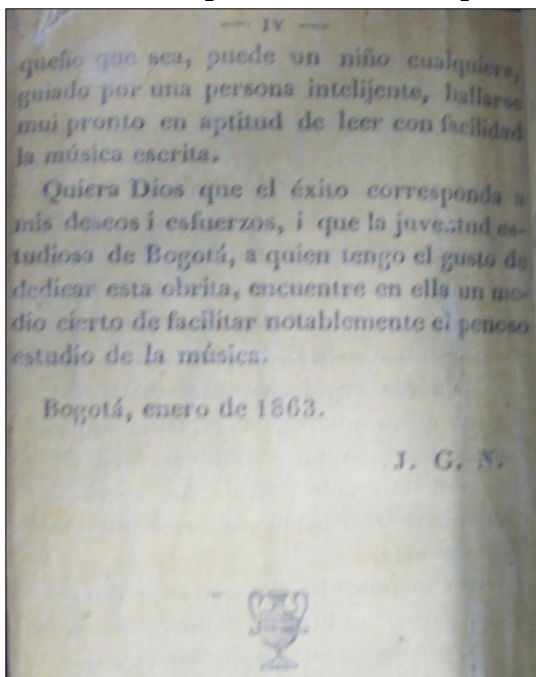
- Las líneas accidentales no sólo se cuentan de abajo para arriba.
- Llama *tiempo* a lo que es *signo de medida*.
- El *tresillo* no sólo está formado por tres figuras iguales; también puede contener dos figuras, una de 2/3 de tiempo y otra de 1/3 de tiempo.
- El puntillo no puede ir después de una *pausa* (silencio de redonda), porque valdría más que todo el compasillo.²
- Define *doble sostenido* y *doble bemol* antes de definir *tono*.
- El *tono* lo define únicamente entre notas naturales.
- Llama *mordente* a lo que es *grupillo*.
- Reúne signos de distintas categorías en el capítulo llamado *Signos menores*.

Andrés Pardo Tovar afirma conocer sólo la cuarta edición de la obra de Núñez, cuyo título es *La música simplificada, o Método elemental al alcance de todas las inteligencias*, edición revisada y corregida por Gumersindo Perea. También nos dice que esta obra tiene 50 páginas y que vio la luz en el año 1873 (fecha del prólogo) y nó en 1870 como afirma Angulo. Sin

¹ Biografía extractada de MENDOZA, Giovanni. Panorama de la flauta en la Caracas del siglo XIX. Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología. Diciembre de 2003, No.5. Caracas.

² Es una corrección discutible.

embargo, la edición aquí comentada tiene su prólogo fechado en 1863 (diez años antes que la revisada por Pardo Tovar); al igual que la versión de



Angulo, tiene 25 páginas (25 menos que la de Pardo Tovar), y su título es *La música al alcance de todas las inteligencias*; además, los contenidos expuestos por Pardo y los aquí señalados son notoriamente distintos. Todo esto quiere decir que la edición aquí comentada sería muy probablemente la primera publicación, obra desconocida para el maestro Pardo Tovar; el título y la fecha dados por Gabriel Angulo harían referencia a una segunda o tercera edición, y la citada por Andrés Pardo a la cuarta.

Ilustración 2-13. Final del *Prólogo*, firmado en enero de 1863.

Como crítica (a la cuarta edición), Pardo Tovar escribe:

Si la cuarta edición de la obra de Núñez, corregida y revisada por don Gumersindo Perea, resulta tan deficiente, ¿qué sería la primera? Sin duda, no pudo ser una obra maestra de la didáctica musical.¹

En este caso, el maestro Pardo Tovar parece desestimar las condiciones culturales y sociales de mediados del siglo XIX en Bogotá, pues para realizar una crítica justa, debemos también estudiar el aporte hecho por cada obra al progreso de la teoría musical en Colombia en sus propias circunstancias. La obra de Núñez sí parece haber tenido cierta

¹ Nos preguntamos si la revisión hecha por Gumersindo Perea haya ido en detrimento de la obra original. Esto sólo se podría confirmar revisando las dos versiones, pero lastimosamente no tuvimos acceso a la cuarta edición.

importancia. Gabriel Angulo nos dice que “tuvo una buena acogida y fué durante algún tiempo el texto de la juventud bogotana”¹. Igualmente podríamos deducir que si Gumersindo Perea no hubiera visto atributo alguno en la obra citada, no se habría dado al trabajo de ampliarla y revisarla.

Fernando Gil, analizando el título de la obra, recalca a quién va dirigida:

“(…) *al alcance de todas las inteligencias*”, frase con la que trataba de invitar a toda clase de lectores a acercarse a la teoría musical, campo en el que fracasaban algunos entusiastas estudiantes de la música”.

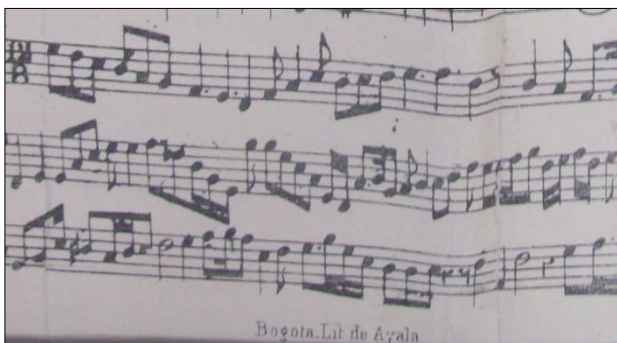


Ilustración 2-14. Las láminas finales tienen el sello de la *Litografía de Ayala*.

Este libro se enfoca en lo más básico de la enseñanza de la música, pues tiene, en general, una visión similar a la de hoy en día. Es claro ya que, a cada pregunta, el autor da respuestas cortas y concisas y, además de esto, tiene una mejor estructura e ilación de contenidos que otros textos escritos en este sistema.

Es el primero de los textos colombianos en introducir varios conceptos como los vemos actualmente: la diferencia neta entre *notas* y *figuras*; el nombre de escala *armónica*; la visión actual de los intervalos (con la salvedad de la séptima disminuida, a la cual llama *séptima de sensible*); un vocabulario.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

En el ejemplar que tuvimos a la vista no aparece el nombre de la imprenta en su página inicial; sin embargo, en las páginas finales aparece el sello de

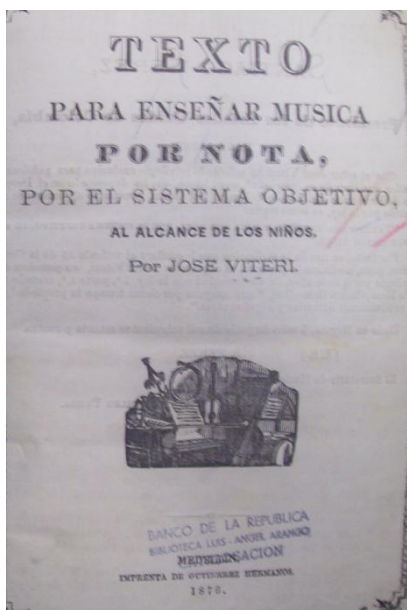
¹ ANGULO, Opus Cit., Pág. 14.

Litografía de Ayala. No obstante, en todas las otras reseñas bibliográficas encontradas de este libro, aparece la nota de imprenta *Tórres Amaya*.

Nota Editorial:	Bogotá / Imprenta de F. Tórres Amaya, 1863.
No. de Páginas:	25
Tamaño:	15 cm.
Otros:	El texto trae, al final, 4 hojas plegables con ejemplos y ejercicios en notación musical.

2.5 Texto para enseñar música por nota, por el sistema objetivo, al alcance de los niños (Medellín, 1876)

VITERI, JOSÉ



Está escrito en cuatro partes: *Prólogo*, en el que el autor señala, entre otras cosas, falta de claridad de los textos existentes; *Reseña Histórica*; *Preliminares* (habla sobre el sonido) y *33 Lecciones* sobre teoría de la música. Como novedades introducidas por el autor, podríamos señalar su intento de mostrar en palabras el ritmo resultante de algunos ejemplos; también está el hecho de llamar a las notas alteradas por sílabas distintas (p. ej. al *do* y *re* sostenidos los llama *di* y *ri*, respectivamente). El libro también es novedoso en el sentido de traer más gráficos insertos dentro de las páginas.

CONTENIDOS

- ❖ PROLOGO
 - ◆ Advertencia
- ❖ Reseña Histórica de la Música / Introducción
- ❖ Lección Tercera / Compacillo y Figuras Musicales
- ❖ Preliminares / Del sonido
- ❖ Lección Cuarta / De la corchea semicorchea, fusa y semifusa
- ❖ Fuentes de sonido
- ❖ Lección Quinta / De las aspiraciones y compases en silencio
- ❖ Lección Primera
- ❖ Lección Sexta / Sobre el puntillo y doble puntillo
- ❖ Lección Segunda / Sobre los espacios (del pentagrama cfr.)

- ❖ Lección Séptima / Combinaciones
- ❖ Lección Octava / Notas adicionales
- ❖ Lección Novena / Sobre los espacios adicionales
- ❖ Lección Once
- ❖ Lección Doce
 - ◆ Escala Cromática
 - ◆ Formación de escalas diatónicas mayores
- ❖ Lección Trece
- ❖ Lección Catorce
 - ◆ Colocación fija de los sostenidos
 - ◆ Reglas para conocer los tonos con sostenidos
- ❖ Lección Quince
 - ◆ Escala cromática descendente
- ❖ Lección Diez y Seis / Colocación fija de los bemoles
 - ◆ Reglas para conoce los tonos con bemoles
- ❖ Lección Diez y Siete / Circulo cromático
- ❖ Lección Diez y Ocho / Escala diatónica menor
 - ◆ Tonos menores con sostenidos
 - ◆ Con bemoles
- ❖ Lección Diez y Nueve / Valoración
- ❖ Lección Veinte
- ❖ Lección Veintiuna
- ❖ Lección Veintidós / Signos de repetición
- ❖ Lección Veintitrés / Signos de expresión
- ❖ Cuadros de los signos de expresión
- ❖ Lección Veinticuatro / Aires musicales
- ❖ Lección Veinticinco / Síncopa, tresillos, quintillos, seisillos, &.
- ❖ Lección Veintiséis / De los compases
- ❖ Lección Veintisiete / Seis por ocho, y doce por ocho
- ❖ Lección Veintiocho / Compases ternarios
- ❖ Lección Veintinueve / Compases de nueve por ocho
- ❖ Lección Treinta / Ejercicios de práctica / en cada uno de los compases
- ❖ Lección Treinta y Uno / Abreviaturas
 - ◆ Doble abreviatura
- ❖ USO DE LAS CLAVES / Extensión de las siete voces / Reglas y trasposición
 - ◆ Reglas
- ❖ Lección Treinta y Dos / Ejemplos de claves.
- ❖ Lección Treinta y Tres
- ❖ Lección treinta y cuatro / Melodía y Armonía
- ❖ A los directores de escuelas

SÍNTESIS

El libro comienza con dos hojas que se resumen a continuación:

La patente de privilegio dice:

Santiago Pérez / Presidente de los Estados Unidos de Colombia, / Hace saber: / Que el señor José Viteri ha solicitado privilegio exclusivo para publicar y vender una obra de su propiedad, cuyo título, que ha depositado en el Despacho del Presidente del Estado Soberano del Cauca, prestando el juramento requerido por la ley, es como sigue: / “Tratado para enseñar música por nota, por el sistema objetivo, al alcance de los niños.”... Dada en Bogotá, á ocho de junio de mil ochocientos setenta y cuatro. (L. S) S. PEREZ. / El secretario de Hacienda y Fomento Aquilino Parra.

La segunda hoja es un aviso del autor:

“Señores suscritores: / Esta es la última entrega correspondiente al valor de sus suscripciones; y aviso á ustedes que si continúan favoreciéndome con su cooperación, continuaré publicando otros manuscritos que tengo divididos en dos partes y que forman la Segunda y Tercera del texto para completar el curso. / La segunda parte enseña a ejecutar el canto, violin, piano, órgano, armonio, armoniflauta, flauta, flageolet, violonchelo, guitarra, strombon de émbalos, sarrusofon...etc. / La tercera parte enseña armonía, reglas de orquestacion, composicion y contrapunto (...).”



Ilustración 2-15. Flageolet



Ilustración 2-16. Sarrusofón.

PRÓLOGO:

Para empezar el autor reconoce recatadamente su falta de instrucción en

la materia:

“Con perdon de los grandes y pequeños maestros y artistas, nos tomamos la libertad de publicar nuestro sistema de enseñanza”.

“Nos atrevemos a mostrar lo poco que conocemos en música, para que los maestros se sirvan corregirnos”.

“Nos hemos dedicado, hace catorce años, á enseñar nuestras escasas nociones musicales.”

Da a entender falta de recursos económicos para complementar su formación:

“(…) en atención a nuestra escasez de recursos para obtener los libros suficientes é instruirnos en tan delicada como bella materia”.

Entre sus motivaciones para escribir el texto aparece la poca claridad de los textos extranjeros,

“Seguramente nuestra falta de inteligencia nos ha hecho creer que la mayor parte de los pocos métodos extranjeros (...) nos parezcan metafísicos unos, y otros deficientes”.

y los buenos resultados que ha logrado que con su método de aprendizaje:

“(…) nosotros hemos tenido el placer de ver ejecutar con alguna regularidad la flauta, clarinete, baritono, oficleid, bonbardon y otros instrumentos á personas que no han tenido disposiciones naturales”.

Para terminar compara el interés, respecto a la enseñanza de la música, entre Europa y su país:

“Ojalá nuestros Gobiernos tomaran interes como en Europa, por que se conociese la música y se propagase desde las escuelas primarias hasta colegios superiores, puesto que es uno de los primeros ramos de educacion, y, por desgracia, el que se ha mirado con mayor indiferencia”.

Al final, dedica la obra a sus discípulos y a los artesanos de todos los pueblos de la República. Firmado: Medellín, Marzo de 1876 / José Viteri.

RESEÑA HISTÓRICA DE LA MÚSICA / INTRODUCCIÓN:

La reseña histórica tiene una extensión de dos páginas. El primer párrafo, que hace las veces de una pequeña introducción, es una descripción de las bondades de la música, de cómo ésta nos afecta física, mental y espiritualmente:

Abraza el desarrollo físico y gimnástico de los órganos de la vista y aumenta el vigor de los pulmones...Despierta en el corazón humano sentimientos de benevolencia y de afecto y a la inteligencia un grado superior de movimiento y vivacidad... Hace resaltar la belleza en la mujer... Contribuye a llenar los ocios del literato... Aumenta el respeto y veneración en los católicos... Acrecienta los gozos en la prosperidad en el alma, derrama en el alma el olvido de los males de esta vida y consuela a los desgraciados (...).

En los párrafos siguientes, habla de la música desde la antigüedad (egipcios, hebreos, griegos, etc.) hasta el “ingenioso, expresivo y original Verdi”.

PRELIMINARES / DEL SONIDO:

El sonido tiene tres cualidades: *entonación* (“... el sonido que tiene un menor número de vibraciones se llama *grave*, y el de muchas vibraciones es *agudo*...”), la *intensidad* (“es la fuerza con que se produce un sonido, depende de varios motivos, ya de la amplitud de las vibraciones, o de la distancia...”) y el *timbre* (no explica su causa física).

FUENTES DE SONIDO:

Las principales fuentes de sonido son: la voz humana, las cuerdas, las membranas (timbales, bombo, platillos, campanas), las planchas, barras (triángulo, el diapasón), vasos y tubos (que se clasifican en “*de boca*”, que son los que no tienen lengüeta – como la flauta- y “*de estrangul*”, con lengüeta - como el clarinete).

LECCIÓN PRIMERA: Define música y sonido (diferencia entre ruido y sonido musical). En este capítulo, también se encuentra el pentagrama (a cuyas líneas llama *líneas naturales*) y la clave de sol.

Algunas de las lecciones terminan con una pequeña sección de ejercicios que el autor recomienda.

LECCIÓN SEGUNDA / SOBRE LOS ESPACIOS: los llama también *espacios naturales* cuando están dentro del pentagrama. En una sección llamada **Advertencia** recomienda al maestro enseñar a sus estudiantes a dirigir el compás de 4/4 (en preparación para la Lección Tercera).

LECCIÓN TERCERA / COMPASILLO Y FIGURAS MUSICALES: Llama compasillo al signo **C** del compás de 4/4. Enseña a marcar el compás de 4/4 aún con el pié (moviendo la punta del pié). Las figuras son las mismas usadas en la época: *semibreve* (redonda), *mínima* (blanca), *semimínima*¹ (negra), *corchea*, etc. Viteri intenta guiar al maestro en el ritmo escribiendo en texto el ritmo producido por las figuras:

“El catedrático escribirá una semibreve en cada una de las líneas y espacios naturales alternativamente, de modo que al leerlas suenen así: miiiii, faaáa, sooóool, laaáa, siiiii, (...)”.

LECCIÓN QUINTA / DE LAS ASPIRACIONES Y COMPASES EN SILENCIO: explica la diferencia entre *aspiraciones* y *silencios*. La *aspiraciones* se aplican a las figuras musicales (como aspiración de semibreve) y los *silencios* a los compases (desde dos compases en adelante).

LECCIÓN SÉPTIMA / COMBINACIONES: Explica el autor: “Combinar es la manera de leer, escribir, cantar o tocar uniendo las sílabas y frases compuestas de distintas figuras musicales”.²

LECCIÓN DÉCIMA / CLASIFICACIÓN DE LOS SONIDOS: “Los sonidos son doce, de los cuales son siete naturales (*do, re, mi, fa, sol, la, si*) y cinco accidentales (*di ó ro, ri ó me, fi ó sel, sil ó le, li ó se*)”³. Habla también de *tono, semitono, escala diatónica ó natural*:

“Los sonidos que se ejecutan en orden de escala ascendente, como cuando

¹ Es el primer autor que la llama *semimínima* en vez de *semínima*.

² Lo que algunos músicos llaman “solfeo rezado”.

³ Dice en pie de página: “Hemos adoptado la idea de los norteamericanos, variando la letra vocal del nombre de cada sonido (...)”. La idea de Viteri es una adaptación del método *tonic sol-fa* atribuido a Sarah Ann Glover y desarrollado por John Curwen en 1857.

decimos *do, re, mi, fa, sol, la, si*, están separados entre sí por distancias desiguales que son tonos unas y semitonos otras (...) y a esta escala se le da también el nombre de *escala natural*, porque está construida de una manera que satisface, como indicando que su organización está de acuerdo con la de nuestro oído; pues, con muy pocas excepciones, cualquiera puede cantar los sonidos de esta escala, y, como por instinto, al pasar de *mi* a *fa* se hace como un quejido para ejecutar semitono, lo mismo al pasar de *si* a *do*".¹

LECCIÓN ONCE: habla, en general de todas las alteraciones (sostenidos, bemol, becuadro, doble sostenido, doble bemol).

LECCIÓN DOCE Y TRECE: explica la formación de la *escala cromática* (ascendente) con sostenidos y cuyas notas llama: *do, di, re, ri, fa, fi, sol, sil, la, li* y *si*; también habla de la formación de la *escala diatónica mayor* a partir de la estructura de la escala natural.

LECCIÓN CATORCE / COLOCACIÓN FIJA DE SOSTENIDOS: con *colocación fija de sostenidos* se refiere a lo que hoy vemos como el orden de los sostenidos en la armadura. / **Regla para conocer los tonos con sostenidos:** habla sobre la regla para deducir la tonalidad a partir del último sostenido.

LECCIÓN QUINCE: habla de la *escala cromática* descendente con bemoles a cuyas notas llama *do, si, se, la, le, sol, sel, fa, mi, me, re, ro* y *do*. En este capítulo, también explica cómo se construyen las escalas mayores con bemoles.

LECCIÓN DIEZ Y SEIS / COLOCACIÓN FIJA DE LOS BEMOLES: habla de las hoy llamadas "armaduras con bemoles" y la regla para saber la tonalidad.

LECCIÓN DIEZ Y SIETE / CÍRCULO CROMÁTICO: es una figura hecha "para facilitar algo más la comprensión de los intervalos y distancias mayores y menores encerradas en una octava...por medio del cual el catedrático puede demostrar de una manera clara las operaciones que se han practicado escribiendo la construcción de las escalas diatónicas mayores" (ilustración 2-17).

¹ Este párrafo nos muestra un sentido intuitivo, natural o práctico de Viteri hacia la música. No obstante lo ocurrente que nos puede parecer, hoy en día, en definiciones como éstas, se nota en el autor un esfuerzo por hacer que el lector "sienta" lo que se trata de explicar.



Ilustración 2-17. Círculo cromático. Los puntos blancos alrededor marcan las “comas”.

LECCIÓN DIEZ Y OCHO / ESCALA DIATÓNICA MENOR: nos dice que el “relativo” siempre es menor, esto es: cada escala mayor tiene su *relativo*, pero cada tono menor tiene su *tono principal*. Como *escala menor* describe lo que hoy llamamos *escala melódica*, aunque muestra la posibilidad de que la escala menor tenga semitonos entre 2º y 3º, 5º y 6º y 7º y 8º (la hoy llamada escala armónica).

LECCIÓN DIEZ Y NUEVE / VALORACIÓN: define el autor: “Valorar es combinar con exactitud el valor de las figuras con los movimientos del compasillo, y éste es el principal elemento de la música”¹. En este capítulo, el autor describe una serie de ejercicios en los que, por grado conjunto (como en pequeñas escalas) se estudian los intervalos de segunda, terceras y cuartas, todo enmarcado en ritmos dados por el autor y siempre con referencia al compasillo (4/4). Estos ejercicios no los escribe en notación musical sino que se apoya en algunos gráficos como el siguiente, hecho para los intervalos de tercera:

¹ Algo que ya se dijo en el libro de A. Agudelo (el ritmo es el principal elemento de la música).

1.º	2.º	3.º	4.º	1.º	2.º	3.º	4.º	1.º	2.º	3.º	4.º
Doremi		do mi,		remifa		re fa,		mifasol		mi sol	

El ejercicio anterior presupone (aunque el autor en ese momento no lo menciona) un ritmo igual a dos corcheas y tres negras por compás. La sucesión *do, re, mi* es llamada *tercera de grado* y el intervalo *do, mi* es llamado *tercera de salto*.

LECCIÓN VEINTE Y VEINTIUNA: continúan los ejercicios anteriores con las quintas, sextas, séptimas y octavas. Aparte habla de las novenas (que la define como “las escalas compuestas de nueve notas”), décimas, undécimas, duodécimas y *decimas tercias* (decimoterceras).

LECCIÓN VEINTIDÓS / SIGNOS DE REPETICIÓN: “llámese signos de repetición una señales que sirven para indicar que se deben volver a ejecutar los sonidos correspondientes á uno, dos, tres, cuatro ó mas movimientos ó compases”. Describe, de manera algo confusa, algunos de estos signos y les da los siguientes nombres: ¹

Repetición de un movimiento (↗); *repetición de dos movimientos* (↗↗), *repetición de un compás* (↻), *repetición de dos compases* (↻↻), *repetición de una parte cualquiera* (actualmente llamado *puntos de repetición*), *Párrafo* (⌘), *Da capo* (D.C)

LECCIÓN VEINTITRÉS / SIGNOS DE EXPRESIÓN: en este capítulo hay cerca de 50 definiciones cortas (entre descripciones y significados) de todo tipo de signos de expresión (de articulación, de dinámica, de movimiento, de ornamentación). He aquí algunos de ellos:

Acento de aumento “es una espiral tirada horizontalmente hácia arriba de una ó mas notas <, é indica que principia con suavidad y se va aumentando progresivamente la fuerza del sonido ó sonidos hasta concluir con bastante fuerza (...)”.

Acento de disminución: a la inversa que el anterior (>)

¹ Mostramos nuestra propia interpretación del signo, según la descripción hecha por el autor. La definición de *párrafo* es distinta a la que dan los otros autores.

Mordente “(...) cuando el mordente está en seguida de una nota, el mordente no se hará sino despues de haber ejecutado tres cuartas partes del valor del sonido escrito, por ejemplo: un mordente escrito despues de un *do* en mínima, debe sonar como leyendo *dooredosido*”.¹

Portamento, “palabra que significa conducir el sonido, se practica entre dos notas de distinto sonido como resbalándolo de la primera á la segunda nota por medio de un ligado insensible”.

LECCIÓN VEINTICUATRO / AIRES MUSICALES: con *aires musicales*, se refiere a las indicaciones de movimiento, las cuales usa en el mismo sentido que lo hacemos hoy día. También habla sobre el *metrónomo* (“ó regulador de compas”) del cual nos dice, fue inventado por el alemán Maelzel².

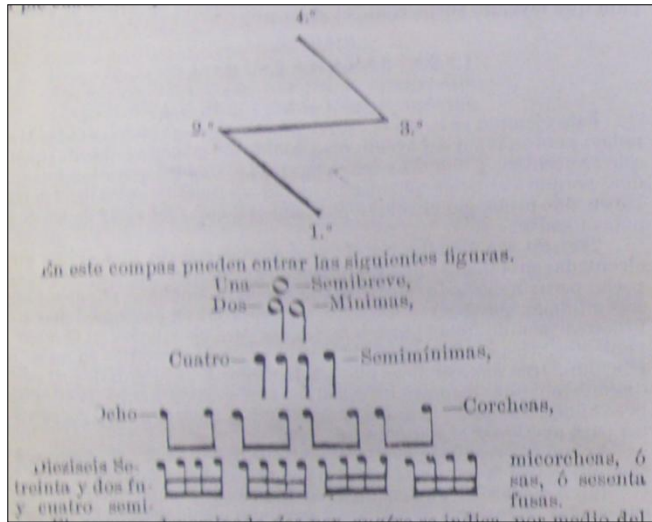


Ilustración 2-18. Como marcar y figuras que “entran” en el compasillo.

LECCIÓN VEINTISÉIS / DE LOS COMPASES: nos dice que hay dos clases de compases, *binarios* y *ternarios*, pero se enfoca principalmente en los binarios. Habla del *compasillo*, y del *dos por cuatro*. En nota de pie de página, Viteri explica el *compas 2* (nuestro actual *compás partido*) del cual nos dice, se representaba antiguamente con un 2, así como el compasillo se representaba con un 4. Viteri no parece dar mucha importancia a este compás:

“Parece que el objeto del compas 2 no era sino para marcarlo más despacio que el dos por cuatro, y áun creemos que se ha dejado de usar desde que se

¹ Bien comenta el señor Gabriel Angulo que Viteri hace aquí una descripción del grupillo.

² Se refiere al Johann Nepomuk Maelzel (1772 – 1838), quién en 1815 patentó un nuevo metrónomo basado en el de Winkel. De ahí proviene la abreviatura M.M ♩ = 60 que significa “Metrónomo de Maelzel, 60 negras por minuto”.

introdujeron los términos que sirven hoy para indicar los *aires musicales*”.

LECCIÓN VENTISIETE / SEIS POR OCHO Y DOCE POR OCHO: son considerados también compases binarios.

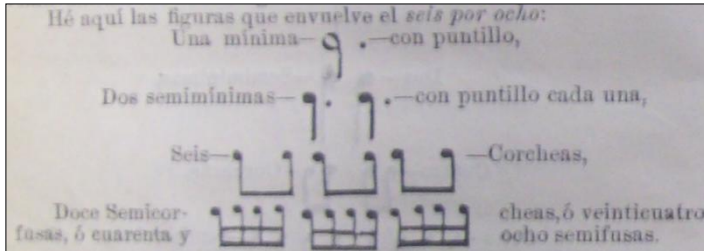


Ilustración 2-19. Figuras que “envuelve” el compás de seis por ocho. Obviamente las corcheas y semicorcheas muestran una mala

LECCIÓN VEINTIOCHO / COMPASES TERNARIOS: “Se llaman compases ternarios todos aquellos que se componen de movimientos impares, como el tres por cuatro, tres por ocho y nueve por ocho, que son los más usados hoy.” Al explicar el compás de tres por ocho nos dice: “El tres por ocho puede encerrar apenas la mitad del número de figuras que contiene el tres por cuatro (...).”

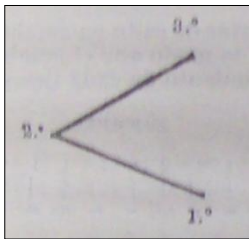


Ilustración 2-21. Marcación de los movimientos en el compás de *tres por cuatro*.

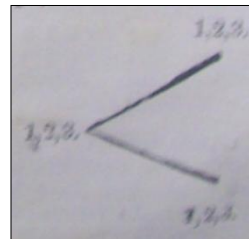


Ilustración 2-20. Marcación del compás de *nueve por ocho*.

LECCIÓN VEINTINUEVE / COMPASES DE NUEVE POR OCHO: “... en este nueve por ocho hay que ejecutar tres pequeños movimientos en cada tiempo así:” (ilustración 2-20).¹

¹ Podríamos juzgar las graficas de las ilustraciones 2-19 y 2-22 como falta de claridad del autor en la escritura de los tiempos ternarios. Sin embargo, la imagen 2-23 (y su comentario) nos demuestra que Viteri si tenía una visión correcta sobre la ejecución de los tiempos ternarios.

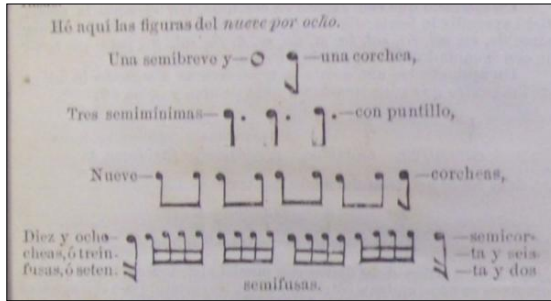


Ilustración 2-22. Las figuras del *nueve por ocho*. Igualmente hay mala agrupación de corcheas y

Ejercicios en nueve por ocho.

Este compas, como se dijo ántes, se marca en tres tiempos figurando en cada tiempo tres pequeños movimientos, en cada uno de los cuales debe ejecutarse una corchea, es decir: los tres tiempos que pueden encerrar una mínima y una semimínima con puntillo ambas, envuelven nueve pequeños movimientos, repartidos de á tres en cada uno de los tres tiempos; de modo que si en un tiempo entra una semimínima con puntillo, en cada pequeño movimiento entra una corchea, ó dos semicorcheas, ó cuatro fusas, ú ocho semifusas.

Escribanse las terceras de grado, en corcheas para que suenen como leyendo así:

1 2 3	1 2 3	1 2 3		1 2 3	1 2 3	1 2 3
<i>Doreni</i>	<i>remifa</i>	<i>mifasol,</i>		<i>Fasola</i>	<i>solasi</i>	<i>lasido, &</i>
1.º	2.º	3.º		1.º	2.º	3.º

Las cifras que están hácia arriba del nombre de las notas indican los pequeños movimientos, y las abreviaturas 1.º, 2.º y 3.º que están debajo indican los tiempos del *nueve por ocho*.

Ilustración 2-23. La explicación dada aquí por Viteri muestra una visión correcta de los tiempos ternarios.

LECCIÓN TREINTA / EJERCICIOS DE PRÁCTICA / en cada uno de los compases: trae siete ejercicios en notación musical con los compases que el autor considera más importantes (ilustración 2-24).

LECCIÓN TREINTA Y UNA / ABREVIATURAS: “(...) así también en música llamamos abreviatura el modo de escribir los sonidos con menos notas de las correspondientes.” Luego el autor da ejemplos como: “Una semínima con una

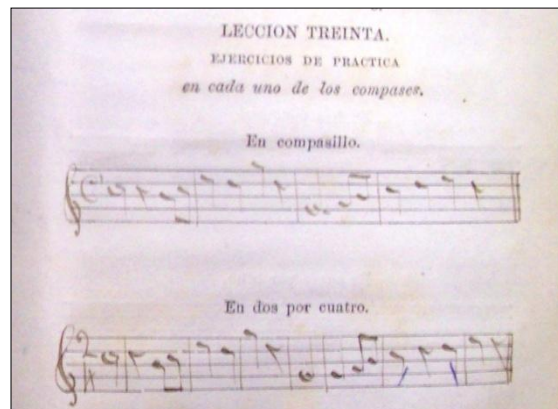


Ilustración 2-24. Ejercicios de práctica para los compases.

diagonal al traves de su línea vertical queda convertida en cuatro corcheas”.

/ **DOBLE ABREVIATURA:** Explica pobremente los que parece ser un trémolo: “Se llama doble abreviatura aquella que representa dos ó más sonidos diferentes y que deben ejecutarse alternativamente. En esta clase de abreviaturas, las figuras escritas pierden la mitad de su valor, por ejemplo: dos semibreves de distinto sonido como *do* y *mi* con una barra diagonal hácia arriba ó debajo de ambas, se ejecutan como si estuviera escrito cuatro veces *domi, domi, domi, domi*, en forma de corcheas”.

USO DE LAS CLAVES / EXTENSIÓN DE LAS SIETE VOCES / REGLAS Y TRASPOSICIÓN:

este es un capítulo resaltado tipográficamente en el libro. Habla sobre las claves y qué intervalo las relaciona respecto a la clave de sol para usarlas

en la transposición ¹. Para poder hacerlo explica la expresión “subir una 2da, 3ra, 4ta, etc.”.

Sobre la clave de sol: “La clave de sol (...) sirve para la voz del alto tiple y para todos los instrumentos que producen



Ilustración 2-26.
Bandurria. Pertenecce a la familia de laúd español.

sonidos altos ó agudos, como el violin, flageolet, flauta, clarinete, corneta piston, requinto, flautin, dulzaina, clarin, cornabazete, armoniflauta, guitarra, bandurria, tiple, arpa y aun para la trompa y el barítono (...).”

LECCIÓN TREINTA Y DOS / EJERCICIOS DE LAS CLAVES: son ejercicios en notación musical, utilizando todas las claves (*do, fa* y *sol*).

LECCIÓN TREINTA Y TRES: explica cómo transportar (de manera escrita) una melodía desde su tonalidad original (sin uso de las claves).

LECCIÓN TREINTA Y CUATRO / MELODÍA Y ARMONÍA: en esta lección el autor define varios conceptos:



Ilustración 2-25.
Cornabazete (en fa). De la familia del clarinete.

¹ Por ejemplo: la clave de fa se puede leer como la de sol pero ascendiendo una tercera.



Ilustración 2-27.
Clarín.

Melodía “es una sucesion de sonidos que por sus bien encadenadas modulaciones, producen en el corazon una dulcísima é inesplicable impresion formando un canto que puede ejecutarlo una sola voz o un solo instrumento (...)”.

Modulación “es cada una de las diversas modificaciones que admite un sonido y que se indican por medio de algunos de los signos de espresion, por ejemplo: un do semi-breve, que tenga hácia arriba un acento de aumento, se modula principiandolo á cantar muy piano ó pasito y paulatinamente se va aumentando la fuerza del sonido hasta concluir muy fuerte o fortísimo”.¹

Armonía “es una serie de dos á cinco sonidos que agrupados en cierto órden de distancias é intervalos, al ejecutarlos simultáneamente, producen sobre todos los sentidos una asombrosa y simpática emocion, formando aquel delicioso conjunto que se llama *acorde*”.

También habla en este punto de cómo se forma los acordes de *tónica*, *sétima dominante* y *subdominante*; así lo explica en tonalidad menor: “En el tono de *la* menor (...) el acorde de quinta es *Mi, Sil, Si* y *Re*, que son la 5^o, 7^a, 9^a y 11^a”²

Inversión “es la variacion de base de un acorde cualquiera, por ejemplo: en vez de *do, mi, sol* como tónica del tono de *do* se puede ejecutar *mi, sol, do*, ó *sol, do, mi*; y relativamente (sic) (de igual forma) en los demas acordes”.

En este punto, se encuentra una línea de texto que dice “Fin de la primera parte”.³

A LOS DIRECTORES DE ESCUELAS: termina el libro el autor con seis ejercicios “para ponerle a los niños” y que se deben realizar después de algunas lecciones señaladas (ilustración 2-28).

¹ Modulación obviamente lo toma como el cambio de intensidad de un sonido (o de una melodía) lo que conocemos hoy en día como *dinámica cambiante*. Esto explica, en parte, su definición de melodía.

² Se refiere aquí a los grados de la escala.

³ Aunque en las hojas iniciales, Viteri menciona la posibilidad de continuar con la entrega de una segunda parte (dedicada a la enseñanza del canto, violín, piano, etc.), la siguiente publicación que conocemos del autor es *Los Treinta Tonos para Guitarra, Bandola y Tiple por Números*, publicada en 1905 en Cali por Tipografía Moderna.

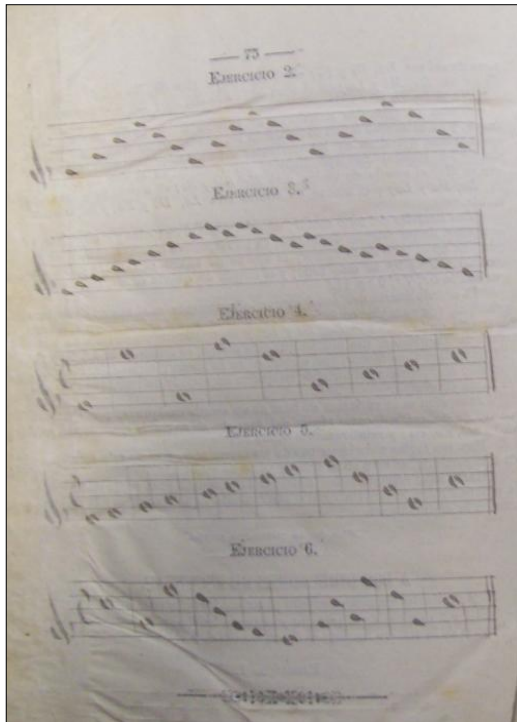


Ilustración 2-28. Ejercicios recomendados para realizar después de algunas lecciones. Se puede notar en estos ejercicios el énfasis que el autor hace sobre el tercer grado y el acorde de dominante séptima.

Tabla 2-5. Resumen de algunos términos musicales utilizados por José Viteri.

Término musical usado por J. Viteri	Término musical usual (actualmente) o definiciones dadas J. Viteri (entre comillas)
Aire musical	Indicación de movimiento
Colocación fija de sostenidos (o bemoles)	Armadura con sostenidos (o bemoles)
Compasillo	Signo de C (4/4)
Di, ri, fi, sil, li	Do#, re#, fa#, sol#, la#
Intervalo de grado (ej.: cuarta de grado)	"Intervalo conducido por grado conjunto (ej.: do, re, mi, fa)"
Intervalo de salto (ej.: cuarta de salto)	Intervalo melódico (ej.: do, fa)
Líneas y espacios naturales	"Los que se encuentran dentro del pentagrama"
Mínima	Blanca
Movimientos	Tiempo
Quintas de grado	"Escala de cinco notas"
Se, le, sel, me, ro	Sib, lab, solb, mib, reb
Semibreve	Redonda
Semimínima	Negra
Tono	Tonalidad

OBSERVACIONES

José Viteri nació en Popayán cerca de 1835. Fue destacado ejecutante de violín, director de bandas y profesor de Armonía. Fecundo compositor de marchas militares, valeses, danzas, pasillos y canciones como *El Hijo Ausente* y bellísimas polcas de gran inspiración. En la ciudad de Medellín fue profesor de música en la Escuela Normal del Estado. Murió en la tierra que lo vio nacer, en el año 1913. ¹

SOBRE “TEXTO PARA ENSEÑAR MÚSICA POR NOTA POR EL SISTEMA OBJETIVO AL ALCANCE DE LOS NIÑOS”

Gabriel Angulo en sus *Estudios Musicales* dedica el tercer capítulo al texto de Viteri. Comienza analizando el título y dando una opinión general:

“Mas, fuera de eso, es decir, fuera de aquello tan bueno que anuncia el título (lo cual no se cumple), en lo demás hay modestia, como también ingenuidad. El señor Viteri, a pesar de ser incorrecto, deja comprender lo que sabe, por supuesto – y en varias partes de su libro revela tener algo de música por dentro. Pero de ahí a ser buen tratadista, pedagogo musical, metodologista en el divino arte, dista mucho, muchísimo, según va a verse”.

Estas son las correcciones que realiza a la obra de Viteri:

- La voz humana no puede ser *fuerza de sonido y sonido* a la vez.
- Corrige los conceptos de laringe y glotis que da Viteri.
- Las notas *mi* y *sol* no se llaman también *primera* y *segunda línea* respectivamente.
- El *compasillo* no es el signo **C**; es un compás especial y no sólo significa que el compás tenga cuatro tiempos.
- Las *líneas* o *espacios adicionales* no son todas las “notas” escritas fuera del pentagrama.

¹ Biografía extractada de: MAZUERA M., Lubín Enrique. Orígenes históricos del bambuco, teoría musical y cronología de autores y compositores colombianos; Imprenta Departamental, Cali 1972. Pág. 99.

- La *escala diatónica* se llama así no porque proceda por tonos y semitonos; *diatónico* significa “por tonos”.
- El *doble puntillo* no es un punto; son dos puntos.
- Las figuras no tienen un valor absoluto. No siempre la semínima vale un tiempo; la corchea, medio, etc.
- Con relación al *doble sostenido* y *doble bemol*, no es exacta la frase “cada accidente es una señal que escrita antes de cualquier sonido lo altera, indicando que debe subirse o bajarse medio tono”.
- Termina diciendo:

“El señor Viteri, al tratar los *signos de repetición*, hace una discriminación no establecida por la práctica de los buenos autores; llama, como otros, mordente al *grupillo* y éste lo define muy mal; titula *párrafo* la *llamada* y no enseña bien el uso de ésta, ni menciona el *bis*, ni el *párrafo de cuatro puntos*”.¹

Andrés Pardo Tovar, no parece haber tenido acceso al libro de Viteri, pues en su libro no realiza el procedimiento hecho con los otros (enumeración de contenidos, comentarios etc.). Se limita entonces a dar el punto de vista del señor Angulo, mencionado en la sección anterior.

En general podemos señalar que Viteri, en su libro, se dirige principalmente a profesores y maestros que enseñan música a los niños, dando continuamente consejos para el mejor aprendizaje por parte de sus estudiantes. Analizando el título de esta obra y tomando a Viteri como un conocedor y pedagogo de las músicas populares, entendemos su intención de “enseñar música por nota”, expresión que Gabriel Angulo traduce como “no es a oído”. De aquí, posiblemente su intento por explicar el ritmo con las palabras, una dificultad obvia para quien escribe un tratado de teoría musical sin más ayuda que el texto escrito e imágenes.

¹ Aunque la mayoría de las correcciones hechas por Angulo son ciertas, otras pueden ser debatibles. Por ejemplo, respecto a los valores absolutos de las figuras, se puede observar en el libro del señor Viteri que él advierte que esos valores que da a las figuras son relacionados al compasillo (4/4). Sin embargo, aunque se puede observar en la lámina 2-22 que la concepción de los tiempos ternarios es esencialmente correcta, Viteri sí deja entrever algunas debilidades en el manejo del ritmo.

Aunque muy rudimentariamente, es el primer libro de teoría de la música que inserta notación musical y gráficos en medio del texto. Esto, unido a la utilización del “sistema norteamericano” para las notas alteradas (di, ri, fi, etc.), son aspectos que también lo hacen distinto a sus predecesores.

No sabemos la bibliografía consultada por Viteri para su libro, pero la estructura recuerda un poco a las *Lecciones de música* de Alejandro Agudelo. Estos son algunos de los parecidos:

- Los dos libros están divididos en *Lecciones* y en ambos, los dos primeros capítulos son básicamente los mismos: *Introducción histórica* y *Preliminares* (donde ambos hablan de *Sonido* y *Fuentes de sonido* con cierta semejanza).

- Utilizan definiciones y conceptos parecidos como. p. ej.. al definir la melodía como “un *canto*” o el ritmo como “el principal elemento de la música”. Incluso usan algunas frases similares como las mostradas a continuación, en las que ambos autores hablan de los compases menos usados:

Agudelo: “... pues los que estudien las obras de piano de Sebastian Bach, i Handel, i otros maestros de su tiempo encontrarán en ellas el 12/16, 6/16 i el 3/16” - Pág 46

Viteri: “Es útil conocer todos los compases, especialmente á los que estudien las obras de piano de Sebastian, Bach, (sic) Handel y otros maestros de su tiempo”- Pag 50

- Igualmente están contruidos en párrafos largos y con extensas notas de pié de página.

No obstante el parecido que pueda haber o nó entre ambos libros, el de Viteri refleja pensamientos distintos en mucho conceptos respecto al de Agudelo, como en el ritmo, el nombre de las notas, los nombres de muchos términos, etc.

En lo teórico, el libro ofrece, a nuestra actual visión, algunas inexactitudes pero también muestra el pensamiento de un músico que siente la música más allá de lo expresable.

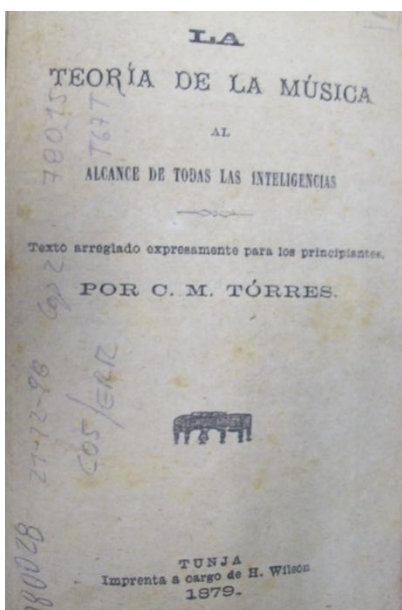


DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial:	Medellín / Imprenta de Gutiérrez Hermanos, 1876.
No. de Páginas:	75
Tamaño:	21 cm.
Otros:	El libro tiene notación musical inserta en medio del texto.

2.6 La teoría de la música al alcance de todas las inteligencias: texto arreglado expresamente para los principiantes (Tunja, 1879)

TORRES, CARLOS M.



Es un libro de fundamentos de la música escrito en cinco partes: *Introducción*; *Teoría de la Música*, en el que se tocan temas que van desde los inicios hasta las escalas diatónica y cromática; *Del tiempo en sus diversas formas*; *Armonía en general* (donde habla de los tonos y los acordes); *De la expresión en la música*; (signos de dinámica, matices, etc.). El libro se ha basado principalmente en el *Manual de música* de Julio Nombela, del cual ha tomado literalmente muchos de sus pasajes (sin citar), como bien lo comenta Gabriel Angulo en sus *Estudios Musicales*.

CONTENIDOS

- ❖ INTRODUCCION
 - ◆ De las escalas diatónica y cromática
- ❖ TEORÍA DE LA MÚSICA
 - ◆ Del sonido
 - ◆ Del pentagrama
 - ◆ Del alfabeto musical
 - ◆ De las claves o llaves
 - ◆ De la escala musical
 - ◆ De los signos de alteración
- ❖ DEL TIEMPO EN SUS DIVERSAS FORMAS
 - ◆ De los valores de las notas
 - ◆ De las figuras muertas
 - ◆ De los compases
 - ◆ Signos de repetición

❖ ARMONÍA EN GENERAL

- ◆ De los tonos o modos
- ◆ De los acordes

❖ DE LA EXPRESIÓN EN LA

MÚSICA

- ◆ Su objeto
- ◆ De los signos de la expresión
- ◆ De las notas de adorno
- ◆ Conclusion

SÍNTESIS

El libro está dividido en seis partes:

INTRODUCCIÓN:

Escrita por Enrique Álvarez¹, la *Introducción* alaba las políticas del gobierno para establecer en las escuelas oficiales la enseñanza de la música. Pero dichas políticas han “tropezado con obstáculos poderosos” como la falta de textos de teoría musical. “El presente tratado es el fruto de largos estudios y de una bien aprovechada experiencia del señor Tórres.”. Está firmado en Tunja el 20 de marzo de 1879.

TEORÍA DE LA MÚSICA:

De aquí en adelante los párrafos están numerados hasta el final, siendo 153 en total.

Principios fundamentales:

Define la música como un producto de combinaciones sucesivas o simultáneas de sonidos y es conocida como el lenguaje del sentimiento; se compone de tres partes: *gramatical*, *retórica* y *estética* o *poética*. Cada una de estas partes las define así:

Parte gramatical: “es la que enseña la demostración y aplicación del tecnicismo propio de los signos, para conocer, leer, escribir y ejecutar bien el lenguaje musical”.

¹ Enrique Álvarez Bonilla (1848- 1913), abogado, político y escritor boyacense.

La parte retórica: hace una confusa definición: “enseña el artificio y estructura material del lenguaje, en toda su extensión”. Gustavo Becerra Schmidt, en su artículo *La posibilidad de una retórica musical hoy*, nos da una definición de la *retórica*, perfectamente aplicable al lenguaje y a la música y que puede ayudar a la comprensión de la definición dada por Torres. Dice Becerra: “*la retórica es una técnica para motivar y desarrollar la atención del o de los receptores (auditores o espectadores) en el proceso de la comunicación*”.¹

La parte estética o poética: Define Torres: “manifiesta el modo de aplicar la composición, artísticamente considerada, al objeto y efectos que haya de representar”.²

El autor describe la música como un arte y una ciencia; y es arte en la medida que la combinación de sonidos desenvuelva sensaciones capaces de realizar las miras del compositor; descubrir las leyes de estas relaciones es el objeto de la ciencia.

Del sonido:

Sonido es la conmoción, la impresión del aire agitado por un cuerpo o por el choque de más cuerpos, se divide en *común* (ruido) y *musical*; además define *sonoridad*, *vibración*, *repercusión* (retroceso o cambio de dirección del sonido), *resonancia* (“prolongación del sonido que va disminuyéndose...”), *afinación* y *entonación*.

¹ BECERRA-SCHMIDT Gustavo, “La posibilidad de una retórica musical hoy.”; Revista musical chilena, v.52, N° 189, Santiago de Chile, Enero de 1998.

² Las definiciones de las partes *gramatical*, *retórica*, y *estética*, y muchos otros temas tratados por Torres en su libro, han sido tomados, casi literalmente, “y a veces sin discernimiento”, del *Manual de Música* (de 1860) de Julio Nombela como acertadamente lo comenta el señor Gabriel Angulo en sus *Estudios Musicales* y de quien hablaremos en la sección *Observaciones*.

Del pentagrama:

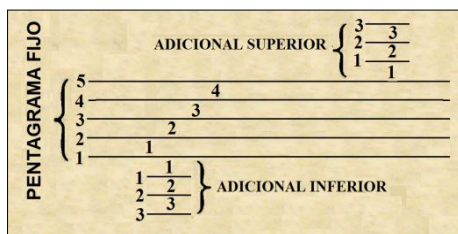


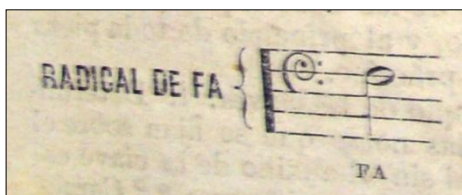
Ilustración 2-29. *Pentagrama fijo y pentagramas adicionales.*

Dice el autor que existen dos tipos de pentagramas: *fijo* (“el que solo consta de cinco rayas y cuatro espacios”) y *adicional* (“el que además contiene otras pequeñas líneas...”).

Del alfabeto musical:

En esta sección, se explican los caracteres o letras del alfabeto que representan los sonidos (*do, re, mi, fa, sol, la y si*). Estos caracteres se designan en orden numérico del 1 al 7 en una escala. (1 para *do*, 2 para *re*, etc.).

De las claves o llaves:



Es un extenso capítulo donde habla del uso de las siete claves. Las claves las divide en *radicales* y *derivadas*; las *radicales* son las de *fa* y *do* en cuarta línea; las *derivadas* “son los dos mismos símbolos, pero colocados en otra posición”. Para explicar esta división (cosa que no hace satisfactoriamente) nos dice: “la causa que motiva esta división es la que guardan naturalmente entre sí las voces, por la modificación que sufren la gravedad y agudeza de sus sonidos”. En esta sección también se mencionan las claves que corresponden a los diferentes instrumentos.

De la escala musical:

Habla del posible origen natural de la escalas: “Es la sucesión relativa de las siete notas en su orden natural, la separación de los sonidos tienen al parecer origen en la naturaleza de nuestra organización”. Posteriormente el autor define *intervalo*, *tono*, *semitono*, y menciona los nombres que se le dan a las “notas que

forman la escala”: *tónica, submediante, mediantes, subdominante, dominante, subsensible, sensible y octava*. Defiende el nombre que se da a estos grados:

“Esta denominación que no es aceptada por muchos, la creemos necesaria, pues frecuentemente se llama la atención á las dominantes y sensibles de los diferentes modos musicales, y al no tener conocimiento de esta nomenclatura, no sería fácil saber qué grado de la escala es el que se designa con el nombre de dominante y cuál con el de sensible”.

De los signos de alteración:

En esta sección, están las definiciones de *sostenido, bemol, becuadro, doble sostenido y doble bemol*. Nos dice que las alteraciones pueden ser *fijas* (“toman el nombre de signatura” – obviamente se refiere a la “armadura”) y *accidentales* (las que se encuentran en el “cuerpo” o transcurso de una composición).

De las escalas diatónica y cromática:

Define la *escala diatónica* (también la llama *Aretina*) la cual puede ser mayor o menor (la que hoy llamamos menor melódica); éstas se diferencian por las posiciones de los tonos y semitonos. Menciona la *escala cromática* (sube con sostenidos y baja con bemoles); los intervalos simples y los intervalos compuestos y cuántos semitonos contiene cada intervalo. En este punto, tiene algunas imprecisiones como: de *do* natural á *do* sostenido hay un intervalo de segunda menor; *do* a *re* sostenido, tercera menor, de *do* a *fa* sostenido una *quinta falsa o diminuta*.

DEL TIEMPO EN SUS DIVERSAS FORMAS:

De los valores de las notas:

El autor las denomina: semibreve, mínima, semínima, corchea, semicorchea, fusa y semifusa.

De las figuras muertas:

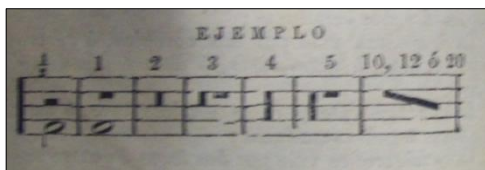


Ilustración 2-30. Ejemplos de pausas para compases de 1 a cinco tiempos. La línea diagonal indica varios compases en silencio.

Las *figuras muertas* “son los signos que sirven para expresar el valor de las notas, cuando se quiere permanecer en silencio el tiempo que corresponde á cada una de éstas” (silencios). Las divide en *aspiraciones* y *pausas*: las *aspiraciones* sirven para marcar el valor equivalente a una figura musical; las *pausas* se emplean para señalar uno o más compases.

De los puntillos o puntos de aumentación:

De los compases:

Se explican, en esta sección, el *compás binario*, cuyo numerador es divisible por dos; el *compás ternario*, “cuando es impar el número de componentes que lo forman” (sic); el *compasillo* (4/4) y el *compás mayor* (2/2). Se explica también lo que representa la cifra de compás (no la llama así). Además hace mención de los tiempos fuertes y los débiles y el modo de llevar la dirección.

De los tresillos, seisillos y síncopes:

Además de explicar el tresillo y el seisillo, menciona otras agrupaciones como los de cinco, siete o nueve notas. Explica la *sincope* como el “acto de ligar dos notas de un mismo valor” (sic).¹

Signos de repetición:

Los más usados son: la *barra doble* ({}); la palabra *bis*; *Da Capo* (D.C); *D. C al segno* (§); la *barra diagonal* que se usa para repetir un compás (↘) o un grupo rítmico (/), y los *párrafos* (§§), que se usan para encerrar trozos largos de música que han de repetirse.

¹ Lo que hoy llamamos *síncopa regular*.

ARMONÍA EN GENERAL:

Definición:

El autor habla de los componentes de la música: “La música posee y emplea tres principales medios: el *ritmo*, la *melodía* y la *armonía*.” La armonía enseña los acordes, su estructura, variedad, asociación y su sucesión. También relaciona la armonía y la tonalidad: “La colección de armonías propias á cada grado de la escala, determinan la tonalidad”.

De los tonos o modos:

Con la siguiente frase, probablemente el autor se refiere a la sonoridad de cada tonalidad: “Las palabras *modo* ó *tono* significan en éste caso el sonido característico y peculiar que produce cada una de las escalas en que se toma por base la nota natural ó alterada de la cromática”. Esto significaría, por ejemplo, que el tono de *do mayor* produce una sonoridad distinta a la de *re mayor*.¹

Los modos son treinta y se dividen en naturales (como Do mayor o Re menor) y alterados (como Do sostenido mayor o Si bemol menor). Sobre la terminación de la escala menor ascendente, escribe el autor: “es motivo de debate entre los músicos (...). Hoy hay tres modos de terminar la escala ascendente; modos que se emplean al capricho y que tienen efectos muy diversos”.

De los acordes:

“Es la unión simultánea de dos ó mas sonidos, combinados según las reglas de armonía, y cuya reunión es agradable al oído”². En este capítulo, el autor también habla de los intervalos *consonantes perfectos* (5ta y 8va) *consonantes imperfectos* (3ra, 6ta), *consonante débil* (4ta), *disonantes* (2da y 7ma). Define también el *acorde perfecto* (formado por tercera y quinta) y *completo* (formado por tercera, quinta y octava), acordes *consonantes* (los formados por intervalos

¹ Parece hacer referencia a la Teoría de los Afectos.

² Actualmente, aunque persiste esta visión, es más aceptado que el acorde sea de tres o más sonidos. Cuando hay dos sonidos podríamos hablar de *acorde(s) implícito(s)*, esto es, en un contexto dado, un acorde puede ser representado por dos notas.

consonantes) y *disonantes* (“los que se forman de intervalos disonantes”¹).

Viene luego otra explicación confusa:

“Cada modo tiene tres acordes completos que se han llamado *propiedades*, por ser la cualidad particular que conviene privativamente á su *tónica, cuarta y quinta*”. Los tres acordes, en Do mayor se “expresan” así:

Acorde, propiedad de la tónica: Do, Mi, Sol, Do.

Acorde, propiedad de la cuarta: Fa, La, Do, Fa.

Acorde, propiedad de la quinta: Sol, Si, Re, Sol.²

Igualmente con estos grados se pueden formar otros dos acordes:

Acorde, propiedad de la tónica sensible: Do, Mi, Sol, Sib y Do.

Acorde, propiedad de la quinta sensible: Sol, Si, Re, Fa y Sol.

Otros temas muy sencillamente explicados en esta sección son, las *inversiones* de los acordes y la *resolución de la disonancia*.

DE LA EXPRESIÓN EN LA MÚSICA:

Su objeto:

En este párrafo, el autor suena inspirado, en un texto bien subjetivo:

“El artista que, comprendiendo bien el trozo de música que va á ejecutar, logra interesar a sus oyentes y los hace partícipes de sus propias emociones, es sin duda el intérprete fiel de esa bella Diosa de la armonía, que se llama música, cuyo trono es el corazón que siente, trono henchido de amarguras y alegrías que sabe filigranar y esculpir en el pentagrama de un infinito casis ideal, las inspiraciones del genio”.

¹ Con esta definición posiblemente quiere decir “los incluyen al menos un intervalo disonante en su estructura”.

² Parece que *propiedad* significara lo mismo que *función* hoy en día (Tónica, dominante y subdominante).

De los signos de expresión:

En este capítulo, está la definición de algunos términos:

- *Signos de expresión.* Dentro de éstos, nombra el *ligado*, el *staccato* (lo que llamamos *staccatissimo*), el *picado* (lo que hoy llamamos *staccato* – se ejecuta menos corto que el anterior), *crescendo*, *diminuendo* y los *reguladores de sonido*.
- *Matices del acento:* se indica con palabras como *forte*, *piano*, *mezza voce*, *sotto voce*, *mezzo suono*, *fortissimo* y *pianísimo*.
- *Hilar el sonido*, al efecto de ir de *piano* a fuerte y luego volver al *piano*.
- *Grado del movimiento*, se indica con palabras como: *Largo*, *Larghetto*, *Adagio*, *Andante*, *Andantino*, *Allegro*, *Allegretto*, *Presto* y *Prestissimo*.

De las notas de adorno:

Explica la *appoggiatura*, el *trillo*, el *mordente*, el *calderón* y *cadenza* (sonidos precedentes de una nota, que se tocan rápidamente).

Conclusión:

Transcribimos a continuación la mayor parte de la *conclusión* hecha por el autor, la cual recuerda el inicio de la obra de J. Viteri:

“Creemos que lo expuesto hasta aquí es suficiente para aquellos que principien el aprendizaje de la música (...).

La otra parte, que llamaremos LA GUIA DEL MAESTRO, contiene los métodos que deben seguirse en la enseñanza de la música teórica, vocal é instrumental.

En la parte instrumental se refiere solo al piano ó armonion, y al violín que son los instrumentos de enseñanza obligatoria en las escuelas oficiales.

Si vemos que la parte que hoi publicamos presta algun servicio en el desarrollo de esta importante materia, y que es además acogida con benevolencia por el público, emprenderemos la impresión de la segunda parte, sin otra aspiración que la de colocar una piedra, mui pequeña por cierto, en el grande edificio de la instrucción popular”.

Tabla 2-6 Resumen de algunos términos musicales utilizados por Carlos M. Torres.

Término musical usado por C. M. Torres	Término usual (actualmente) ó definición dada por C. M. Torres (entre comillas)
Aspiraciones	“Silencios de las figuras musicales”
Compas mayor	Compás partido (2/2)
Compasillo	Compás de 4/4
Consonancia débil	Es el intervalo de cuarta
Escala Aretina, escala diatónica	Escala diatónica
Estacato (staccato)	Staccatíssimo (‘)
Figuras Muertas	Silencios
Hilar el sonido	“Hacer crescendo y decrescendo”
Mínima	Blanca
Pausas	Silencio de compás
Pauta o pentagrama	Pentagrama
Pentagrama o Pauta	Pentagrama
Pentagrama adicional	Líneas adicionales
Picado (pichettato)	Staccato (.)
Puntillos o puntos de aumentacion	Puntillos
Radical de Fa – Radical de Do	Clave de Fa – Clave de Do en cuarta línea
Quinta falsa o diminuta	Quinta disminuida
Semibreve	Redonda
Semínima	Negra
Signatura	Armadura
Síncope	Síncopa
Submediante	Supertónica
Subsensible	Superdominante o submediante
Tiempo comun o binario	Tiempo binario
Tiempo ternario o triple	Tiempo ternario

OBSERVACIONES

Carlos. M. Torres (1833-1911) Compositor boyacense. Recibió educación esmerada en diferentes planteles de Boyacá. De su padre, maestro de

capilla, recibió sus primeras lecciones de música. Dirigió varios grupos musicales en Tunja y tuvo a cargo la Banda del Departamento. En 1879 publicó su libro de *Teoría de la música al alcance de todas las inteligencias*. Recopiló diversas canciones e himnos en un cancionero, la *Colección de canciones fáciles para el uso de las escuelas del estado de Boyacá*, el cual fue utilizado en las escuelas para la enseñanza de canto.¹

SOBRE “LA TEORÍA DE LA MÚSICA AL ALCANCE DE TODAS LAS INTELIGENCIAS”

Gabriel Angulo, dedica el cuarto capítulo de sus Estudios musicales a la obra de Torres. Comienza haciendo el siguiente “reparo”:

“Copia, en ocasiones *ad integrum* (y a veces sin discernimiento), ó extracta del *Manual de Música* por Julio Nombela varios pasajes, sin citar al autor. Probemos esto poniendo un texto frente a otro.”²

Pone entonces a doble columna alrededor de 16 párrafos extractados por Torres del libro de Nombela.

Luego de esto, Angulo señala los errores encontrados:³

- No es exacta la definición de *vibración*.
- Torres no aclara que el *pentagrama adicional* sólo consta de líneas adicionales.

¹ Biografía textual de: BARRIGA MONROY, Martha Lucía. “*Educadores musicales en Bogotá 1880 - 1920*”, Tesis Doctoral. Tunja: UPTC, 2005.

² NOMBELA, Julio (1836-1919). *Manual de música*. París: Rosa y Bouet, 1860.

Nombela escribió un *Nuevo manual de música / escrito con arreglo a los últimos progresos del arte musical* en 1884, donde renueva casi por completo sus conceptos teóricos.

³ Falta una página de este análisis, al libro *Lecciones Musicales* de Angulo que tenemos a mano.

- Critica la frase de Torres “Los intervalos de la escala, tienen, al parecer, su origen en la naturaleza de nuestra organización”.¹
- En la definición de *signos de alteración*, Torres, considera solo las alteraciones accidentales y no las propias.
- La definición de *escala diatónica* (“es la que consta de cinco tonos y dos semitonos”) es incompleta porque no incluiría todas las escalas menores (- seguramente se refiere a la escala armónica-).
- Hay errores en la clasificación de intervalos (p. ej. de *do* a *fa#* hay 5ª justa).
- Critica la definición de *melodía* dada por Torres.
- Confunde los *tonos* con los *modos*.
- Llama *figuras muertas* a las *pausas* y a las *aspiraciones* cuidandose de no llamar *figuras vivas* a los sonidos.
- Llama *trillo* a lo que en castellano es *trino*.

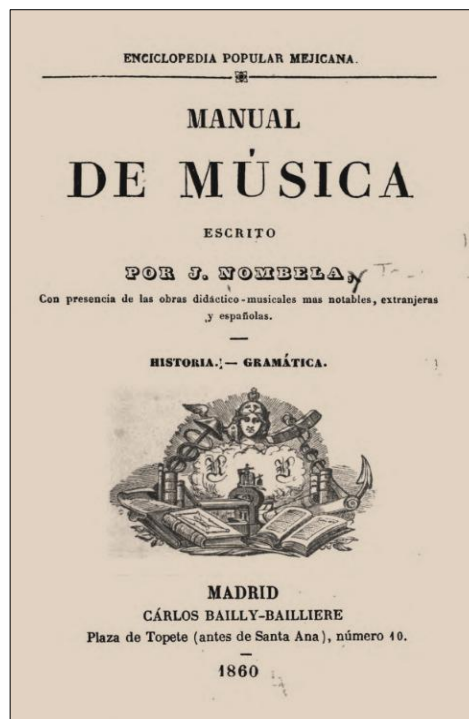


Ilustración 2-31. Portada del libro *Manual de Música* de Julio Nombela, 1860.

Andrés Pardo Tovar dice conocer este libro sólo por el análisis realizado por Gabriel Angulo en sus *Estudios musicales*. Agrega el maestro Pardo:

“A juzgar por el examen que de esta obra hace Angulo en sus Estudios musicales, el folleto de Torres carece en absoluto de importancia, a pesar de haber sido encomiásticamente prologado “por el literato y académico señor don Enrique Alvarez”.

¹ Es una frase polémica, a la que Angulo responde: “Se comprende que, á ser cierto esto, habría que demostrar que nuestro oído está organizado de distinto modo que el de los chinos y el de los antiguos griegos, cuyas gamas son distintas de la nuestra. La historia de la Música nos hace ver que si hoy estimamos bien las relaciones de los sonidos de nuestra escala, es debido á la costumbre, á la educación musical, y no á otra cosa”. – Una respuesta también polémica.

“Pese a todo lo anterior, el señor Torres fue un meritorio músico y educador, que realizó en Tunja una muy importante labor musical (...)”

Esperaríamos que un texto que explique los principios elementales de la música, utilizara también un lenguaje elemental, y más en el caso de una *Teoría de la música* “al alcance de todas las inteligencias”. Pero encontramos en el libro de Carlos Torres muchas definiciones confusas y rebuscadas, difíciles de interpretar aún para los estudiosos. Este libro, podríamos decir en general, no introduce conceptos nuevos ni elementos pedagógicos nuevos. Lo “nuevo” que encontramos son unos pocos términos musicales, tampoco muy útiles, como: notas muertas, acorde propiedad de sensible.

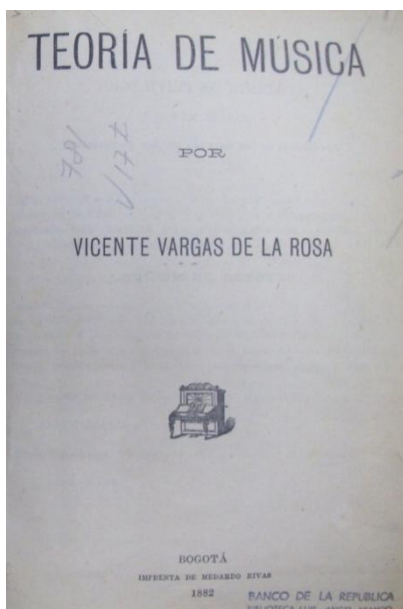


DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial:	Tunja / a cargo de H. Wilson, 1879.
No. de Páginas:	43
Tamaño:	14 cm.
Otros:	El libro tiene notación musical inserta en medio del texto.

2.7 Teoría de la música (Bogotá, 1882)

VARGAS DE LA ROSA, VICENTE



Es un libro de fundamentos de la música dividido en seis partes. Las primeras dos *Prologo* y *Advertencia* hablan sobre cómo está concebido y cualidades del libro; seguidamente se encuentran las dos partes principales. La *Primera parte* trata sobre las escalas, intervalos, acordes, modos, etc., pero explicados desde el piano, sin hacer uso de escritura musical. En la *Segunda parte* el autor realiza estas mismas explicaciones pero desde la notación musical. El siguiente capítulo es llamado *Adornos* (trata sobre trinos, mordentes, etc.), y el último es un *Índice* y un cuestionario para verificar lo aprendido. Es el primer libro que inserta gran cantidad de gráficos que complementan las explicaciones.



CONTENIDOS

- ❖ PROLOGO
 - 8.^a ...loco
- ❖ ADVERTENCIA
 - ◆ De la clave
 - ◆ Clave de do
 - ◆ Escala o gama ---
- ❖ PRIMERA PARTE
 - ◆ Conocimientos preliminares
 - ◆ Intervalo-tono –semitono
 - ◆ De los diversos intervalos
 - ◆ De los signos de alteración
 - ◆ De los tonos y los modos
 - ◆ Staccato
- ❖ SEGUNDA PARTE
 - ◆ De las notas-pentagrama-octava
 - ❖ ADORNOS
 - ◆ Apoyatura, grupillo, mordente, trinado, cadencia, calderon.
 - ◆ Doble barra y signos de repetición

- ◆ Abreviaturas
- ◆ Compases de espera
- ◆ Términos de expresión

❖ INDICE / Y resumen de cuestionario

SÍNTESIS

El libro tiene, en la cara posterior de la portada, la Patente de Privilegio expedida por el Presidente de los Estados Unidos de Colombia, Rafael Núñez donde se da al autor el privilegio exclusivo para publicar y vender la obra por el término de quince años. Está dado el 30 de septiembre de 1881.

El libro se encuentra dividido en seis partes principales:

PRÓLOGO:

Escrito por José Caicedo R.¹ y firmado en Bogotá el 1 de Junio de 1881. Habla de la música como el lenguaje del sentimiento puro. “En la palabra, la articulación es la parte principal, la voz es secundaria; por el contrario, en la música la voz, natural ó artificial, tiene la preferencia sobre lo accesorio, que es la articulación.” A continuación, trae una extensa y poética definición de *música* hecha por el propio Vicente Vargas de la Rosa:

“(…) La música es el idioma del corazón, mudo en su lenguaje y tierno en el sentimiento; es la expresión pura y sublime del espíritu que se dirige á su Creador; ella tiene misterios que solo á las almas privilegiadas les es dado, no comprender, pero sí vislumbrar; es el vínculo que liga el cielo con la tierra; es á un mismo tiempo un recuerdo ó una esperanza de otra existencia mejor, y , sin que pueda dudarse, es una especie de religión, ó mejor dicho, una parte de la religión (…)”

Continúa Caicedo exaltando las cualidades del libro:

¹ Escritor bogotano (1816 – 1897), autor de numerosas obras entre las que se encuentran *Recuerdos de la Tierra Santa*, *Memorias de un abanderado* y *Estado actual de la música en Bogotá*.

“Creemos que este libro reúne todas esas condiciones, que son: claridad, precisión en el lenguaje, método fácil, conocimientos sólidos y fundamentales, sin entrar, sin embargo, en la alta enseñanza de la armonía y composición, que constituyen un estudio separado”.

En el aspecto teórico, Caicedo resalta el tratamiento que da Vargas a la tonalidad y el ritmo:

“Llaman la atención dos cosas entre otras: la teoría sobre la formación y naturaleza de los tonos, según hemos dicho, y la importancia que da, como base de la enseñanza y ejercicio de la música, á la medida y ritmo, sobre lo cual hay muchas ilusiones, no solo entre los aprendices, sino también entre los profesores”.

En un curioso párrafo, Caicedo, prácticamente dedica este libro a las “señoritas” de la sociedad y se lamenta de la juventud masculina:

“A las señoritas nada decimos: ellas son el ornato de la sociedad y las delicias artísticas, aun de aquellos para cuya boca no se ha hecho la miel. Ellas superan en mucho en cultura y amor á las artes á nuestra triste juventud masculina, asidua cortejante de las bellas pero no mucho de las Musas, y sabrán apreciar este libro en lo que vale”.

ADVERTENCIA:

Nos cuenta el autor que la primera parte trata sobre los sonidos, intervalos, melodía, armonía, etc., explicados sobre el teclado de un piano, lo cual es especialmente útil para las “inteligencias no cultivadas todavía en la materia”; la segunda parte trata sobre la teoría de la música escrita, dejando de lado las razones por las cuales se da nombre a las cosas. Afirma el autor que el aprendizaje de la teoría debe ir a la par con algo de práctica sobre todo en lo relativo al compás. Trae varias recomendaciones para realizar ejercicios de ritmo en los grupos de clase ya que “el ritmo o medida es el escollo de los profesores”. Termina con una frase que hace comprometer al discípulo:

“Lo que no se entiende no instruye, así como lo que no se hace por hábito, se olvida”.

PRIMERA PARTE / CONOCIMIENTOS PRELIMINARES:

Esta primera parte está hecha a modo de preguntas que hacen las veces de título (se mostrarán sólo algunas de las preguntas de cada sección). Como bien lo explica el mismo Vargas en su *Advertencia*, en este capítulo hay explicaciones de escalas, intervalos, acordes, etc., pero sin hacer referencia a la música escrita.

¿*Qué es música?*: en esta sección, además de dar la definición de *música* propuesta por Fétis ¹, habla del teclado del piano y los sonidos *graves* y *agudos*. Aclara el autor que no hablará de ciencia (cualidades del sonido, etc.) sino de los conocimientos para la enseñanza de la teoría musical elemental.

¿*Cómo se representa la escala de los sonidos de cualquier instrumento?*: “(...) puede ser representada por las teclas de un piano y esta es la progresión del *grave* al *agudo* (...)”.

En esta sección, también toca temas como *escala ascendente* y *descendente*, *grados conjuntos* y *separados*.

Intervalo Tono –Semitono:

¿*Cual es el menor intervalo establecido en la música?*: el semitono. ²

¿*Esta escala es uniforme?*: la escala que sube por semitonos es la que se llama *uniforme*. ³

¿*Qué nombre tiene esta escala y cuántos semitonos contiene del 1º al 8º grado?*: escala cromática. Menciona aquí el género *cromático*, *diatónico* y *enarmónico*, los cuales explica más adelante.

¹ Fétis define música como “el resultado de combinaciones sucesivas y simultáneas de los sonidos”.

² El *tono* y el *semitono*, para no ser clasificados dentro de los intervalos, propiamente dichos, los podríamos catalogar como *distancias interválicas*.

³ Podríamos decir entonces que, para Vargas De la Rosa, *Escala uniforme* es aquella que está constituida por la misma cantidad de tonos y semitonos entre sus grados (simétrica).

¿Cuáles son las teclas naturales?: las teclas blancas.

¿Qué es la alteración de una tecla natural?: subir medio tono – sostenido - o bajar medio tono – bemol -.

¿Cómo se llaman las teclas blancas?: *do, re, mi*, etc.

¿Cómo se designa esta manera de llamar los sonidos con doble nombre?: se llaman *enarmónicos*.

¿Qué es intervalo armónico de una escala?: dice el autor: “*intervalo armónico* de una escala es la proporción ó distancia que guardan ú observan los sonidos para subir y bajar de una manera agradable al oído”. Según esto, un *intervalo armónico* lo podríamos interpretar como un intervalos melódico que hace parte de una melodía tonal coherente.

¿Qué es escala diatónica y escala natural?: la escala *do, re, mi, fa, sol, la, si* y *do* se llama escala *diatónica*; está formada por cinco tonos y dos semitonos... “Se llama también natural, porque se compone de sonidos que no están alterados”.¹

¿Qué es prolongación de una escala?: es su reproducción a más octavas.

¿Cuáles son, pues, los tres géneros de música?: *Género diatónico* (procede por tonos y semitonos); *Género cromático*: (procede por semitonos); *Género enarmónico* (sustitución de un nombre por otro, produciendo la misma armonía).

¿Por qué principia en Do la escala natural?: la primera escala que se organizó fué la que principia por *do* – Antiguamente se decía *Ut*. Actualmente no se usa sino en los tratados de armonía.

¿Cuántas clases de escalas diatónicas hay?: mayor y menor (describe la *melódica*).

¿Cómo se conoce el nombre de una escala?: por donde principia.

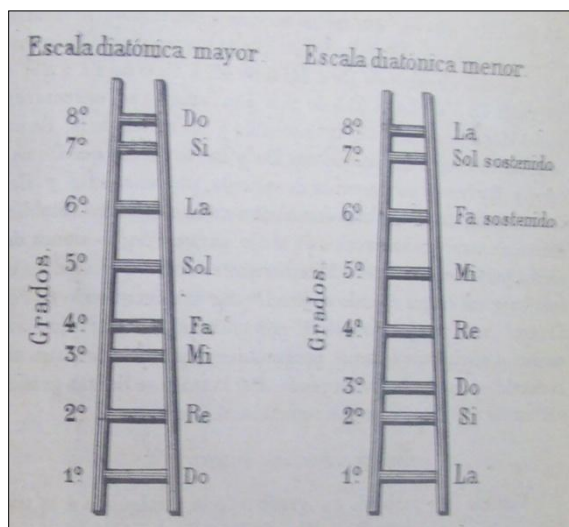
¿Qué efecto producen estas dos escalas?: “la diatónica menor tiene por naturaleza

¹ No explica con total claridad la diferencia entre estas dos escalas (ver *Escala diatónica y Escala natural* en el capítulo 3.3).

un carácter triste y melancólico, al paso que la mayor es alegre”.

¿Cómo se forma la escala diatónica menor relativa á la escala de Do mayor?: alterando el 6º y 7º grados (de la escala relativa).

¿Cómo se compara la diatónica mayor con la menor?: representando estas dos escalas por medio de figuras de escalera (ilustración 2-32).



De los diversos intervalos:

¿Se puede reconocer el intervalo de octava?: después de dar respuesta afirmativa a esta pregunta y en nota de pie de página, nos dice que los intervalos deben ser muy bien estudiados pues son la base de la armonía.

Ilustración 2-32. Comparación de las escalas diatónicas mayor y menor.

¿Cómo se llaman los intervalos que pasan de la octava?: intervalos compuestos.

¿Qué es lo que se llama inversión ó trastrueque?: inversión del intervalo. Nos dice que un intervalo compuesto no es susceptible de inversión porque al subir la nota más baja una octava nos da el mismo intervalo pero cerrado. El intervalo se analiza siempre desde abajo. ¹

¿Qué otra denominación tienen los intervalos naturales?: explica aquí la diferencia entre intervalos mayores y menores (sólo hasta la tercera). En nota en pie de página, explica el autor que los otros intervalos por analizar, así como los intervalos aumentados, disminuidos, inversiones etc., pertenecen a “estudios más avanzados”.

¿Qué es acorde?: “Cuando se producen simultáneamente dos o más sonidos (...)” ¹

¹ Este tema se discute en el capítulo 3.3, sección intervalos.

Otros temas tratados en esta sección son: *melodía*, *armonía*, diferencia entre *unísono* y *al unísono*.

SEGUNDA PARTE:

De este punto en adelante, el autor no usa los títulos a modo de preguntas y, en cambio, numera los párrafos de cada sección. Al final de cada sección viene una indicación que remite a un cuestionario de preguntas relacionadas con los temas vistos, y que se encuentra en la parte final del libro. En esta parte, se explican los temas del primer capítulo pero desde la escritura musical. El libro inserta en el texto imágenes con notación musical.

De las notas – pentagrama - octava:

Trata temas como: la *pauta* o el *pentagrama*, las *líneas* (las llama *líneas principales*) y los *espacios* (también los llama *interlíneas*), *líneas adicionales* o *suplementarias* y su numeración, el significado de *loco* (*lugar*, indica que hasta allí se tocan en una octava más alta las notas), *octava baja*, *con 8a.* (se agrega la octava a las notas).

De la clave:

En esta sección, están explicadas las *claves* y cómo se interpretan. Los registros de las diferentes voces y en qué claves se escriben: *clave de bajo*, Fa en cuarta; *clave de barítono*, Fa en tercera; *clave de tenor*, Do en cuarta; *clave de contralto* o de *alto-contralto* (voz masculina), Do en tercera línea; *clave de medio-soprano*, do en segunda línea; *clave de soprano*, Do en primera línea. Muestra en gráficos las relaciones interválicas que existen entre las claves.

En este capítulo, se encuentran también las equivalencias o duraciones de las figuras rítmicas, *semibreve* (redonda), *mínima* (blanca), *semínima* (negra), *corchea*, *semicorchea*, *fusa* y *semifusa*, así como sus respectivos silencios. El

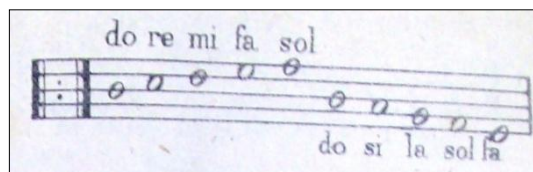


Ilustración 2-33. La clave de do también es representada por dos puntos y una barra.

silencio de semibreve es llamado *pausa*, el de mínima es llamado *media pausa* o *semipausa*; los silencios de la semínima o más pequeños son llamados *aspiraciones* y explica el motivo: “la aspiración no se emplea sino el tiempo necesario para respirar en los instrumentos de viento o cuando se canta”. También habla del *puntillo* o *punto de aumentación* (explica que una nota con puntillo equivale a tres de la mitad del valor).

Da las definiciones de *ritmo*, *compás*, *compasillo* (C, que es la base de todos los demás compases), el *metrónomo*, *solfeo*, *unidad de compás* (figura que vale el total de tiempos del compás), *tiempos binarios* y *ternarios*, compases *simples* y *compuestos*, *tresillo*, *seisillo*, *compás mayor* (compás partido).

A los compases *simples* también los llama *binarios* y a los *compuestos*, también los llama *compases ternarios* o *compases irregulares* o *de tiempo compuesto* o *de tiempo ternario*¹. Según el número de tiempos que contienen, divide los compases en de 2, 3 y 4 tiempos. Igualmente, los compases tienen nombres como *tres por cuatro*, *seis por ocho*, etc.

La escala o gama:

En este capítulo, habla de la *escala natural* y la *escala diatónica*, así como su estructura en tonos y semitonos.

De los signos de alteración:

Habla de los *sostenidos* y los *bemoles*, el *doble sostenido* (que también lo representa como ##), el *doble bemol* (que también representa como bb), el *becuadro* (que puede ser un signo de *alteración* o un signo de *restitución*) y el efecto que produce cada uno. Explica los sonidos *enarmónicos* y presenta dos escalas cromáticas enarmónicas.

¹ Es posiblemente una confusión de Vargas, ya que autores anteriores a él han explicado correctamente que los compases simples pueden ser ternarios y los compuestos pueden ser binarios.

De los tonos y los modos:

Explica cómo se construyen las escalas a partir del modelo de *do mayor* y de cómo son representadas por los sostenidos y bemoles en la *signatura* o *armadura*. Habla de la ley del *Tono de Capilla* la cual establece el *la* (central) como base para la construcción de instrumentos. Además menciona la *escala cromática*, el *tono principal* (mayor), el *tono relativo* (menor), la *modulación*. Los grados I, V y VII los llama *tónica*, *dominante* y *sensible* (a los otros grados los llama por su número, esto es: *2do*, *3ro*, *4to* y *6to*). Explica también las reglas para encontrar la tonalidad y el modo (mayor o menor). Incluye en este aparte el *ligado de fraseo* y el *ligado de prolongación* y habla de los ritmos sincopados. Sobre este último tema, afirma el autor que debido a que una síncopa reúne la mitad de un tiempo y la mitad del siguiente (sic), algunos la han definido como “un compás de tiempo encontrado”. Nos dice que la síncopa tiene un acento que se llama “á contratiempo”.

Staccato:

El *staccato* es una pronunciación del sonido seco ó de poca o ninguna duración. La escritura es una *tilde* ó la de un *punto* que se coloca encima de la nota (“como si se pronunciara *tac* y *taac*, para la tilde y para el punto respectivamente.). La *tilde* indica menor duración que el *punto*. El *punto* con una raya encima que indica que tiene un acento un poco retenido.

ADORNOS:

Apoyatura, grupillo, mordente, trinado, cadencia, calderón:



Ilustración 2-34. Tipos de grupillo

En este capítulo, el autor habla de la *apoyatura*, el *grupillo* (grupeto), el *mordente*, el *trinado* (trino), la *cadencia* y el *calderón*.

“Toda apoyatura y mordente debe ejecutarse antes de marcar la nota delante de la cual se hallan (...)”.¹

Cadencia, “es una serie de apoyaturas que se hacen en un calderón para caer á un tono”

Doble barra y los signos de repetición:

El *párrafo* en un signo de repetición convencional. Se refiere a los signos *D.C - Fine*, *D.C. al segno*.

Abreviaturas:

Se usan “con el fin de evitar la reproducción de una misma nota muchas veces, ó de un grupo ó de un compás entero en la escritura”. El autor menciona algunas de estas abreviaciones: una barra debajo de las notas indica que se deben repetir una cantidad determinada de veces, p. ej., una semibreve con una barra debajo, indica que ésta se debe tocar ocho veces; la palabra *similis* que quiere decir semejante; la palabra *arpeggio*, para indicar que un grupo de notas se toca del mas grave al más agudo rápidamente – la palabra *acsiacatura* (sic) se aplica a este efecto; el *pedal* es sonido que se sostiene durante varias armonías; se llama *guión* a una figura parecida al mordente que indica la primera nota del pentagrama siguiente y no se usa ya. En esta sección el autor también habla del *trémolo*, el metrónomo y el antecompás.

Compases de espera:

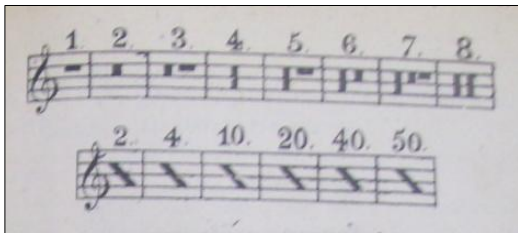


Ilustración 2-35. Número de compases en silencio

Dice el autor: “Los compases de espera son aquellos en que se marcan los movimientos sin tocar. Estos se representan con la pausa de semibreve independiente de la duración del compás”. Según el número de compases, se pueden escribir de alguna de las dos maneras mostradas en la ilustración 2-35.

¹ Es una afirmación contraria a lo que exponen la mayoría de autores anteriores, pero que puede reflejar un pensamiento o forma de ejecución más asociado al Romanticismo.

Términos de expresión:

En esta sección hace una lista de aproximadamente 68 términos y sus significados. Se incluyen términos de expresión, de velocidad, de articulación, de ejecuciones técnicas (*col legno*, *coll arco*, *pizzicato*, etc.). He aquí un ejemplo de tres definiciones que nos aclaran las diferencias entre rallentando, ritardando y ritenuto:

Términos.	Significación.	Abreviatura.
Rallentando...	<i>Enfriando, desalentando</i> ; se traduce: retardar por grados y disminuir la fuerza ó apagar el sonido...	<i>rall.</i>
Ritardando...	<i>Retardando</i> ; tradúcese retardar sin apagar el sonido...	<i>ritard.</i>
Ritenuto...	<i>Retenido</i> ; tradúcese retener el movimiento en ciertas notas con un acento particular...	<i>riten.</i>

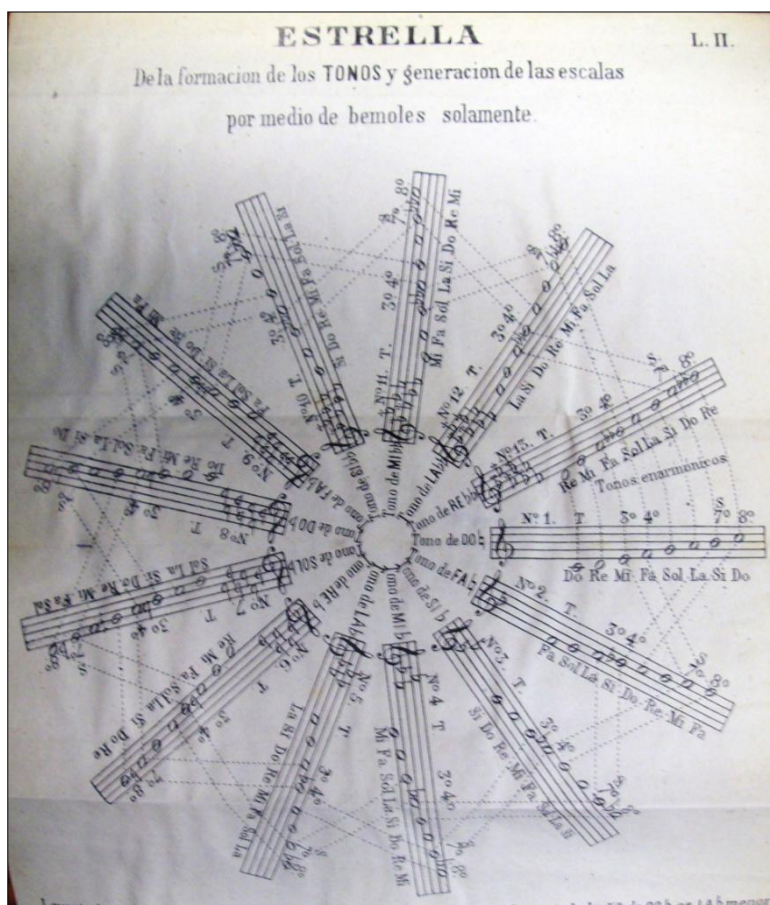


Ilustración 2-36. Estrella de la formación de los tonos y generación de las escalas por medio de bemoles.

ÍNDICE / Y RESUMEN DE CUESTIONARIOS.

En la parte final del libro, hay un índice mezclado con un cuestionario donde las preguntas se corresponden con los temas tratados en cada capítulo; ésta es una herramienta con la cual el autor asegura que el profesor puede evaluar al alumno en el proceso del aprendizaje.

El libro posee unos anexos en hoja plegable, que consisten en unos gráficos que el autor denomina “*Estrellas de la formación de los tonos y generación de las escalas*” (ilustración 2-36). En estos gráficos, se muestra el círculo de quintas con sostenidos (hasta el *si sostenido* mayor) y el círculo de cuartas con bemoles (hasta el *re doble* bemol mayor).



Ilustración 2-37. Ejercicios para aprender a conocer el

Nótese como el acorde de subdominante (segundo compás) está representado por el sexto grado de la escala, y el quinto grado (tercer compás) por un acorde de dominante séptima en primera inversión ($V_{6/5}$).

En las láminas finales, se muestra algunas formas de abreviar la escritura rítmica y los silencios correspondientes a las *figuras*.

Tabla 2-7. Resumen de algunos términos musicales utilizados por Vicente Vargas de la Rosa.

Término musical usado por V. Vargas de la R.	Término usual (actualmente) ó definición dada V. Vargas de la R. (entre comillas)
Alto-Contra	Contratenor
Aspiración	Silencio de Negra
Compasillo	4/4
Compás compuesto o irregular o de tiempo compuesto o de tiempo ternario	Compás compuesto
con 8a.	“Se entiende que se duplica con la octava alta ó superior inmediata”
Escala diatónica menor	Escala melódica
Escala uniforme	“Escala constituida por intervalos iguales” (Escala simétrica)
Grupillo	Grupeto
Interlínea o Espacios (del pentagrama)	Espacios
Líneas principales	Líneas del pentagrama
Líneas suplementales o adicionales	Líneas adicionales
Medio-Soprano ó Soprano Segundo ó Segundo Tiple – Mezzo-Soprano	Mezzo-soprano
Mínima	Blanca
Tiempos o Movimientos	Tiempos
Pausa	Silencio de Redonda
Pauta o pentagrama	Pentagrama
Puntillo o punto de aumentación	Puntillo
Punto	Staccato
Semibreve	Redonda
Semínima	Negra
Semipausa ó media pausa	Silencio de Blanca
Signatura o armadura	Armadura
Tilde	Staccatissimo
Trastrueque o Inversión (de un intervalo)	Inversión
Trinado o trino	Trino

OBSERVACIONES

Vicente Vargas de la Rosa (1833-1898) nació en Mompox. Se inició en el piano con su hermana, Doña Manuela de la Rosa. Se trasladó a Bogotá, donde hizo amistad con Jorge Price y Oreste Sindici, colaborando en la fundación de la Academia Nacional de Música. Fue maestro de piano de numerosas señoritas de alta sociedad de la capital, tanto en el Conservatorio, como particularmente, ya que dictaba clases a domicilio. Entre sus alumnas estuvo la pianista Teresa Tanco. Se distinguió como pedagogo del piano por su paciencia y su arte en la transmisión de conocimientos a sus discípulos. Tocaba flauta con maestría. Escribió el libro *Teoría de la música*, el cual fue adoptado como texto de estudio durante varios años. ¹

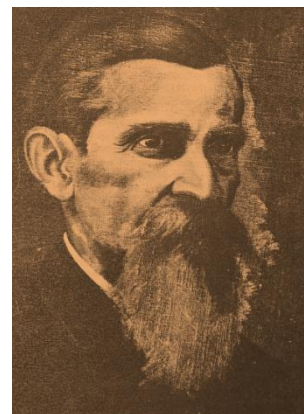


Ilustración 2-38.
Vicente Vargas de la

SOBRE “LA TEORÍA DE LA MÚSICA”

Gabriel Angulo dedica el sexto capítulo de sus *Estudios musicales* a la obra de Vargas. Ofrece en principio un reconocimiento a la labor de docente desempeñada por Vargas de la Rosa:

De todos los tratados colombianos, de Teoría musical, es éste uno de los mejores, en uestro humilde sentir, por la abundancia de doctrina y la sencillez en la exposición, lo cual se explica fácilmente: Vargas de la Rosa consagró gran parte de su vida a la enseñanza del piano en la capital de la República, donde gozó de buena fama como maestro. Fue de esos artistas concienzudos que, de modo contrario a lo que generalmente acontece, esquivan representar una farsa en la tarea del magisterio musical, la cual consiste en hacer aprender al alumno varias piezas al oído, haciendo aparecer al auditorio que las ejecuta con pleno conocimiento del ritmo.

¹ Biografía textual de: BARRIGA MONROY, Martha Lucía, Artículo “Educadores musicales en Bogotá de fines del siglo XIX y principios del XX.”; El artista, Núm. 7, Dic. 2010.

Continúa Angulo:

“Cuanto á la medida musical, era harto riguroso, y, para practicarla, llegó á inventar un pedal apropiado”.

Después de elogiar el tratamiento de las claves aplicado por Vargas, entra en materia: “No deja, por supuesto de tener algunos defectillos, que vamos á estudiar ahora”.

Estos son los detalles que corrige Angulo:

- Falta precisión en la explicación de la escala *diatónica menor*.
- Faltó hablar del *doble sostenido* y *doble bemol*.
- La *apoyatura* no es “una notita” y tiene un valor real, el cual debe ser tomado de la nota siguiente.
- Hay inexactitudes en la definición de *párrafo*.
- El *arpeggio* y *arpeggiar* no solo se aplica a un acorde de cuatro o más sonidos.
- *Metronomo* quiere decir regla para la medida y no medida del tiempo.
- Faltó explicar la posibilidad de escribir *aires musicales* al principio de la obra y no sólo la indicación del metrónomo.
- Hay diferencia entre la pausa de semibreve (pausa de un compás) y la *pausa de dos compases* (una barra vertical que va de la 3^a a la 4^a línea).
- Para abreviar la escritura de dos o más compases, también se pueden poner dos barras oblicuas en vez de una.

Andrés Pardo Tovar considera justo el juicio hecho por Gabriel Angulo al libro de Vargas de la Rosa, donde lo considera como “el mejor de los tratados colombianos”. Nos dice Pardo:

“Esta obra es, sin duda, el mejor tratado de teoría musical publicado en Colombia con anterioridad a los *Rudimentos de música* traducidos por el señor Price (...). A pesar de sus defectos y deficiencias, la obra de Vargas de la Rosa revela al músico y el pedagogo de formación técnica y profesional”.

Egberto Bermúdez se limita a exponer los comentarios de Gabriel Angulo en sus *Estudios Musicales*.

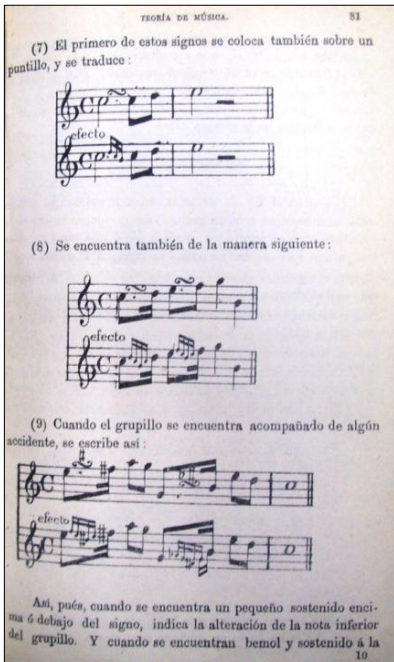


Ilustración 2-39. Ejemplo de la notación musical en el texto.

su tratamiento de los intervalos es superficial.

Podríamos decir que una de las ventajas en la claridad de este libro radica en la edición de imprenta. Los gráficos explicativos insertos en medio del texto son una inmensa ayuda para la comprensión de lo explicado (ilustración 2-39). Son un avance enorme respecto a las complicadas hojas plegables puestas al final de los libros, y aunque el libro de Vargas posee varias de estas hojas, su función es distinta a las de los otros textos: se trata de gráficos enteros que ocupan la totalidad de la hoja y de unos pocos ejercicios bien organizados.

En lo teórico, podríamos decir que a los “defectillos” mencionados por Angulo podríamos agregar otros tantos, como decir que el grado conjunto es (sólo) ascendente (pag 11) o que los compases simples son llamados también binarios, y los compases compuestos son llamados ternarios (pag 51), entre otros. Su

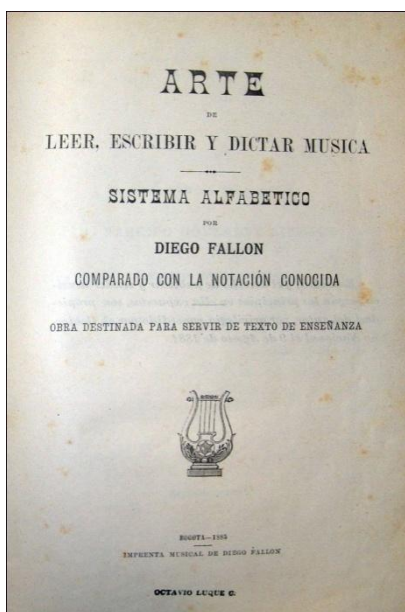
Es el primer texto colombiano que introduce algunos de los términos que utilizamos actualmente, como *armadura* y *doble barra*.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial:	Bogotá / Imprenta de Medardo Rivas, 1882.
No. de Páginas:	108
Tamaño:	23 cm.
Otros:	El libro tiene notación musical inserta en medio del texto y 10 hojas desplegadas al final.

2.8 Arte de leer, escribir y dictar música / Sistema alfabético / Por Diego Fallon / Comparado con la notación conocida. (Bogotá 1885)

FALLON, DIEGO



En este libro, se explica el *Nuevo sistema de escritura musical*¹ publicado por Fallon en 1869, el cual tenía como objetivo el llegar a escribir la música usando la tipografía de imprenta de la época, de manera que su edición y divulgación se realizase de una manera más fácil. El sistema consiste básicamente en asignar a cada una de las doce notas (de la escala cromática) una letra consonante y a las figuras rítmicas una vocal. El libro está dividido en dos partes. La *Primera parte* explica la manera de escribir la altura y las duraciones de los sonidos (notas, figuras, puntillo, ligaduras de valor, etc.). La *Segunda parte* hace énfasis en la parte rítmica tocando temas como ligaduras de valor. En el final del libro, hay diez piezas musicales transcritas en el nuevo sistema.²

¹ FALLON, Diego. Nuevo sistema de escritura musical. Imprenta Metropolitana; Bogotá, 1869.

² El *Nuevo Sistema de Escritura Musical*, escrito por Fallon en 1869, es en un folleto de 40 páginas, donde el autor explica su nuevo sistema musical. Seis años más tarde (1885) publicó el texto aquí comentado: *El arte de leer, escribir y dictar la música*. Consideramos más conveniente analizar su “sistema” habiendo sido ya más perfeccionado su método.



CONTENIDOS

- ❖ NUEVO SISTEMA MUSICAL
 - ❖ PROLOGO
 - ❖ PRIMERA PARTE
 - ◆ Lección I - IV /Principios Fundamentales (Elementos principales de la música.)
 - ◆ Lección V – VII / Explicación de los valores
 - ◆ Lección VIII – XI / (Puntillos - Análisis del ejemplo anterior sobre los puntillos)
 - ◆ Lección XII / Escritura de las melodías (Modo de escribir las melodías.)
 - ◆ Lección XIII, XIV, XV / Escritura de los acordes
 - ◆ Lección XVI - XXII / Las diversas octavas del diapasón y su relación con los diversos tipos de la imprenta
 - ◆ Lección XXIII - XXVII / Escritura de la música para el piano
 - ◆ Lección XXVIII / Valor absoluta y valor relativo de las notas / La manera de expresarlos en el sistema alfabético
 - ◆ Lección XXIX – XXXI / Modo de escribir las figuras que aparecen combinadas en forma de acorde, sean aquellas sonidos o silencios, cuando sus valores difieren
 - ◆ Lección XXXII - XXXIX/ Silencios nominales o relativos, silencios efectivos o absolutos, concusión de los detalles sobre el modo de traducir los silencios.
 - ❖
 - ❖ En la sección de obras transcritas, al final del libro se encuentran:
- ◆ Lección XL / Resumen general de la reglas contenidas en las lecciones precedentes
 - ❖ PARTE SEGUNDA
 - ◆ Lección XLI /Modo de expresar los ligados
 - ◆ Lección XLII - Lección XLIII / Unidad de medida según el nuevo sistema musical
 - ◆ Lección XLIV / Valores y ritmos
 - ◆ Lección XLV - XLVI / Modo de medir tiempos binarios cuando marchan en combinación con ternarios
 - ◆ Lección XLVII / Cambio sucesivo de ritmos
 - ◆ Lección XLVIII / Recitación de las silabas métricas y traducción al nuevo sistema de las diversas formas del compás
 - ◆ Lección XLIX / Ortografía y pronunciación
 - ◆ Lección L / Desarrollos característicos del nuevo sistema musical
 - ❖ Erratas sustanciales
 - ❖ Gran Fantasía /Sobre Temas de la Opera
 - ❖ La Sonámbula
 - ❖ Catálogo de las Notas musicales del antiguo sistemas y de sus equivalentes en el nuevo
 - ❖ (Transcripción de obras)

- Beethoven / Sonata XIV
- Sinfonías de Beethoven Transcritas para piano a cuatro manos (por Czarny, Ravina &C.)
- Mendelssohn / Romances sin palabras (Número 9)
- El Canto del cisne Blumenthal
- Strauss' Autograph Valses
- Marcha Fúnebre / Beethoven
- Piezas para piano / El Innominado (pasillo a 4 manos) Por Erg.
- La misma pieza a dos manos
- La loca / Polka / Para piano a cuatro manos por Diego Fallon



SÍNTESIS

La primera página del libro es la patente de privilegio: “Esta obra y el derecho de publicar y vender música, según los principios en ella expuestos, son propiedad del autor, por privilegio concedido por el Gobierno Nacional el 9 de Agosto de 1881”. La segunda hoja es la dedicatoria: “Al señor doctor / D. Narciso González Lineros / Dedicada esta obra / su afectísimo amigo y discípulo / Diego Fallon”.

NUEVO SISTEMA MUSICAL

Esta introducción está escrita por Narciso González Lineros, comerciante, escritor y político nacido en Santander y a quien está dedicada la obra. El artículo aparece firmado en Bogotá, Octubre 4 de 1877 y fue escrito inicialmente para el diario *El Pasatiempo* de esa ciudad. Inicia comentando lo que ha pasado con la primera publicación del “nuevo sistema” en 1869:

“Nuestro compatriota el señor Diego Fallon ha inventado un nuevo y sencillísimo sistema de notación musical, que no se ha popularizado como debiera, bien que hace ya seis años publicó una cartilla en la que se halla explicado con toda claridad, y que desde entonces han podido ser apreciadas y aprovechadas sus incontestables ventajas sobre el conocido y empleado universalmente”.

Más adelante hace una relación entre la imprenta y el alcoholismo:

“Sería injusto culpar la imprenta de los progresos paralelos que hacen la civilización y el alcoholismo; pero este paralelismo es un hecho palpable y

desconsolador que pide pronto remedio (...)”.

Aquí la música tiene un papel de ayuda muy importante:

“Las bellas artes y en particular la música son, á no dudarlo, las llamadas á suavizar el carácter humano y á servir de dique contra los progresos del alcoholismo”.

Para masificar la música hay que superar varias dificultades:

“Pero la vulgarización ¹ de la música hasta donde debe y puede serlo, es poco menos que imposible con el sistema de notación actualmente en uso”.

“Aquí las obras extranjeras de música son muy caras, y por eso no están al alcance sino de muy pocas personas. Su reproducción por la imprenta ó por la litografía es casi imposible, por lo excesivo del gasto”.

El autor de este prólogo ve en el sistema de Fallon una manera de superar ambas dificultades:

“El sistema del señor Fallon suprime todo aquel aparato de inútiles dificultades.” ²

“Pero si se generalizase en el país el sistema Fallon, la imprenta con sus recursos ordinarios se encargaría de proveer de música á todos los aficionados, de facilitar su enseñanza en las escuelas, y de procurar á todo el que lo quiera, á muy poca costa, colecciones de todas las grandes creaciones musicales”.

Después de describir brevemente cómo funciona el método, le da buenos augurios:

“El autor de estas líneas cree que esta invención honra al país, y juzga que antes de cincuenta años habrá hecho caer en desuso la antigua notación en todas partes; es decir, dondequiera que se cultive la música, porque se impondrá al fin como se imponen todos los progresos, aun cuando proceda de este ignorado rincón del mundo”.

¹ Obviamente aquí la palabra “vulgarización” debe entenderse como socialización, masificación.

² Refiriéndose a la notación musical.

PRÓLOGO:

Comienza el prólogo el señor Fallon explicando por qué existe un atraso en la profusión de obras musicales respecto a las científicas, políticas o noticiosas:

“Proviene este atraso de que, teniendo los signos de la nota musical, tales como hasta hoy, se conocen, una forma absolutamente distinta de la de los caracteres de la imprenta común ó alfabética (...) requieren por parte del impresor ó por la del litógrafo, un desempeño hábil, un trabajo delicado y prolijo (...)”.

Nos dice que el nuevo sistema no es un artificio para llamar la atención del público, ya que éste presupone: 1º Que el nuevo sistema contiene innovaciones por un lado y simplificaciones por otro. 2º Que los resultados de estas innovaciones han sido presenciados por el Consejo Académico de la Universidad Nacional quienes han declarado que “Debe publicarse una obra que enseñe el nuevo sistema con equivalencias con el antiguo sistema”.

El autor señala que el texto ha recibido la aprobación del gobierno como texto de enseñanza en las escuelas oficiales y una vez se haya dado principio a su estudio, publicará en el nuevo sistema métodos, obras para piano, instrumentos de banda y orquesta y para los instrumentos nacionales. También se publicará un tratado sobre el “lenguaje musical para ciegos”. Termina el prólogo diciendo que:

“...la cartilla que publicamos en 1867 tuvo por principal objeto hacer constar oficialmente la fecha en que fueron inventados los principios fundamentales del nuevo sistema”.

PRIMERA PARTE:

El libro está hecho en el sistema de preguntas y respuestas. En la primera parte, se explica la estructura básica del nuevo sistema de notación musical.

Lecciones I a XL:

Los capítulos aquí hacen las veces más de indicador o separador, que de

verdaderos capítulos.

A continuación se explicará (sin profundizar) el método aplicado por Fallon para escribir y transcribir música.

NOTA: El orden de los temas, el procedimiento, algunos términos musicales y el lenguaje utilizados en esta exposición no corresponden a los usados por Fallon y sólo procura hacer un poco más concreta la explicación del nuevo sistema.

Comienza hablando sobre los elementos que forman la música (principalmente de sonido, silencio y valor) y cómo se representan en el nuevo sistema:

Componente de la música	Representación en el nuevo sistema
El Sonido	Por medio de las letras consonantes
El Valor	Por medio de las vocales
El Silencio o Pausa	Por medio de una "h" aspirada

Para los sonidos (notas) el sistema establece que sólo existen doce notas, no importando las distintas formas de llamar a cada una de ellas (como en la *Set Theory*). En la tabla de la derecha, se encuentran las consonantes equivalentes a las notas. El sol# tiene dos letras asignadas.¹

Signo en el viejo sistema	Representación en el nuevo sistema
Do	B
Do#	D
Re	F
Re#	G
Mi	Y
Fa	L
Fa#	Ch
Sol	N
Sol#	V ó P
La	R
La#	S
Si	T

Para los valores (figuras) el nuevo sistema asigna las vocales como se muestra en la tabla de la derecha. Los valores no dependen del compás -(de si el compás es binario o ternario o de subdivisión binaria ó ternaria):

Valor en el antiguo sistema	Representación en el nuevo sistema
La semibreve (redonda)	uo
La mínima (blanca)	ui ó û
La semínima (negra)	a
La corchea	e
La semicorchea	i
La fusa	o
La semifusa	u

¹ La escogencia de las letras parece casi aleatoria.

Para los silencios o pausas se usa una h antes de su valor:

Valor de los silencios en el antiguo sistema	Representación en el nuevo sistema
Silencio de semibreve (redonda)	huo
Silencio de mínima (blanca)	hui
Silencio de semínima (negra)	ha
Silencio de corchea	he
Silencio de semicorchea	hi
Silencio de fusa	ho
Silencio de semifusa	hu

Para el registro de las notas se usan los distintos tipos de letra de la imprenta.¹ Para cada instrumento se tiene en cuenta las octavas (registros) Regrave, Grave, Aguda, Sobre-aguda y Agudísima que pueda tocar. La manera para representarlas se muestra en la imagen siguiente.

	Agudísima	→	MEDIA-LÍNEA
	Sobre-aguda	→	<i>minúscula – bastardilla</i>
	Aguda	→	minúscula – redonda
	Grave	→	MAYÚSCULA – REDONDA
	Regrave	→	<i>MAYÚSCULA – BASTARDILLA</i>

¹ Nos cuenta Fallon que la imprenta de la época utilizaba solo cinco tipos de letra: Normal (mayúscula y minúscula), Bastardilla (mayúscula y minúscula) y media línea (en mayúscula).

Para el piano existe una dificultad especial en lo referente al registro; ésta es, que contiene siete octavas (y como se vió anteriormente sólo existen cinco tipos de letra en el sistema Fallon), por lo cual el sistema de registros explicado anteriormente se aplica para cada clave por separado. En la figura siguiente se muestran las notas *do*, *re* y *mi* en distintos registros y con su respectiva tipografía:

B F Y B F Y b f y b f y B F Y

8^{vb} 8^{va} 8^{va}

B F Y B F Y b f y b f y (b f y)

Ilustración 2-40 Ilustración 2-41. Tipos de letra para los registros del piano. Los paréntesis del último compás (en la clave de fa) significan que se debe leer con el registro de la clave de sol.

Para los puntillos, se coloca a la derecha del valor, y a cierta distancia, la vocal que corresponda a la mitad de aquel valor, o se coloca una letra c al final, p. ej:

Semibreve puntuada (en do)		equivale a:	Buo ui	ó	Buoc
Semibreve en silencio puntuada		equivale a:	huo ui	ó	huoc
Semínima puntuada (en re#)		equivale a:	ga e	ó	gac

Para el doble puntillo, se agrega la letra correspondiente a la mitad del primer puntillo o con una x al final:

Semínima con doble
puntillo (en mi)



equivale a: Yae i ó Yax

Para los acordes, escribimos las notas (consonantes) de abajo hacia arriba con el valor (vocal) de cada nota si la pronunciación lo requiere (al menos el valor (vocal) de la primera nota debe aparecer). El registro del acorde está dado por el tipo de su primera letra.



El acorde de la izquierda equivaldría en su forma más reducida a la expresión “Báynsb”, pero para facilitar su pronunciación diríamos “Báyansab”.

Con lo visto hasta aquí y algunos signos más, podemos escribir pasajes como el que se expone en la imagen de la derecha. (para piano):

Puede observarse cómo se escribe la llave del sistema y la cifra de compás (3/4).

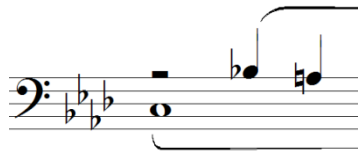
Otros signos y procedimientos:

En el siguiente ejemplo, al valor de la negra superior Fallon lo llama valor *mayor* o *absoluto* y el valor de la corchea lo llama valor *menor* o *relativo*. El valor de la nota mayor se escribe encima:



equivale a: a
de

Un poco más complejo es escribir la siguiente figura:



La manera más fácil de entenderla es pensar en que se escribe la voz superior: hui sa ra. Luego el silencio es remplazado por la nota inferior: bui sa ra. Al final se pone debajo el valor del bajo:

bui sa ra

uo

Otra manera de pensarlo es: se escriben todas las notas que suenan (bsr), luego se escribe el valor de cada nota hasta que suena la siguiente bui

Los silencios, cuando no hacen falta para alcanzar el mismo resultado sonoro, se omiten y, si es del caso, se remplazan por acordes:



equivale a: bui ha Na | bay

Nótese la forma de simbolizar la barra de compás: “ | “



equivale a: bui ha le Ne

a

Hasta aquí se ha explicado la base del nuevo sistema de escritura musical de Diego Fallon. Muchos otros signos, abreviaciones y procedimientos complementan el sistema, como por ejemplo:

- a Una vocal cualquiera (un valor) como subíndice inicial significa que ésta se intercala con las consonantes siguientes, p. ej.:
°vsve equivale a: vosove

- ‘ El apóstrofe es signo de ligadura de valor (entre dos compases).

- El punto es una abreviación que indica que se repite lo anterior, p. ej.: en la expresión | le veb .e be yes |, el signo .e significa que se repite veb

- .1 El punto más una cifra indica cuantas veces debe repetirse un arpeggio.

- æ Es remplazo de la a y la e juntos (esto quiere decir que indica el valor de una semínima puntuada (negra con puntillo).

- æ
on – t Es la manera de representar un tremolo con las notas *sol* (n) y *si* (t) en tiempo de fusas (o) y durante una semibreve puntuada (æ).

- tr Se usa para representar trinos (igual que en el viejo sistema).

Los tiempos irregulares se escriben con rizados horizontales con un subíndice inferior.

SEGUNDA PARTE:

Lecciones XLI a L:

En esta sección, se explica la manera de hacer ligaduras, tanto de valor, como de expresión. La mayor parte de los capítulos se concentra en el ritmo.

Los ligados de expresión y de valor se pueden escribir de seis formas distintas (dependiendo del contexto musical), entre ellas: omitiendo cualquier otro signo sobre las notas (consonantes); por medio de ligaduras semejantes a las usadas en notación musical; por medio de la palabra *legato*; haciendo uso de la coma (,) al pie de las notas y en ciertos pasajes; en la ligadura de valor, colocando solo el valor de la nota o acorde ligado en seguida de la primera nota (o acorde) como en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 1.º

2a Ne ye e fe | e be e Te | i Ri Vi Ti Re fe | .a

Nótese como la ligadura de expresión del tercer compás está escrita de forma implícita al no haber ningún

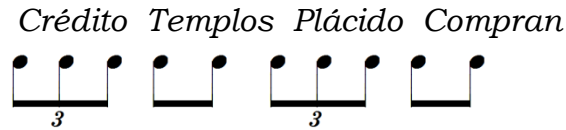
signo sobre sus letras correspondientes (Ri Vi Ti). Nótese también la forma de transcribir *staccato*.

Ej. 3.º

MENDELSSOHN.

{ 4a L, T F N, | e' T Yeb N l, T b N | f N e y' | Nû | .û | nef b | nat be e | û

En el capítulo, da ayudas rítmicas para realizar las obras. Estas ayudas están basadas en especie de retahílas hechas con palabras sonoras, como ésta, hecha para tiempos ternarios y binarios:



En el capítulo de ortografía recomienda realizar la pronunciación del sistema. Por ejemplo, nos dice que ge y gi se deben pronunciar como se pronuncia ga ó go.

En el capítulo L (Desarrollos del Nuevo Sistema), Fallon da una serie de publicaciones que pueden seguir a la edición de este libro: Lectura musical para ciegos; Cartilla Armónica para niños (para enseñar a los niños desde que empiezan a leer); Tablero Armónico (especie de juego para visualizar los problemas y movimientos del contrapunto y la armonía).

OBSERVACIONES

Diego Fallon fue un poeta reconocido é importante para sus contemporáneos y para el desarrollo de la poesía romántica colombiana. Nació en Santa Ana, hoy Falan (nombre dado en honor a Fallon), en el departamento del Tolima, el 10 de marzo de 1834. Su padre lo envió a estudiar a Londres ingeniería y piano. Se graduó como ingeniero de ferrocarriles pero prefirió entregarse a la vida docente, enseñando idiomas (español, latín, inglés, italiano y francés), matemáticas, estética y música. Fue el primer maestro de piano de la Academia Nacional de Música de Bogotá. Entre sus poemas más citados se encuentran “La luna”, “Las rocas de

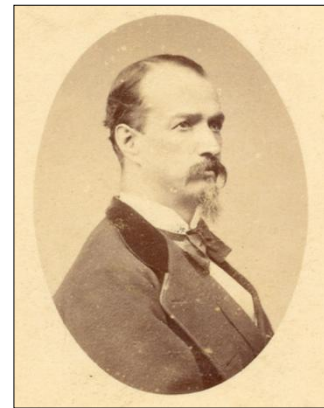


Ilustración 2-43. Diego Fallon.

Suesca” y “A la palma del desierto”.¹

SOBRE “ARTE DE LEER, ESCRIBIR Y DICTAR MÚSICA / SISTEMA ALFABÉTICO”

Gabriel Angulo, dedica el quinto capítulo de sus *Estudios musicales* a la obra de Fallon². Señala algunas carencias e incluso da ideas que puedan perfeccionar el método:

“Es lamentable que falte la *llamada*, signo irremplazable y de grandísima utilidad, pues ahorra nada menos que la escritura de toda una parte musical. Se nos ocurre que muy bien puede sustituirse con el signo de pesos, á que se parece un poco”.

Al finalizar la crítica sobre el trabajo de Fallon, concluye:

“En conclusión: ¿es ingenioso el sistema del señor Fallon? Indudablemente, pues es hermano de las inimitables Rocas de Suesca (...). Mas hay que entender que no es un método pedagógico que atenúe, en manera alguna, las abstracciones del arte: es apenas un sistema gráfico que nada minorra las dificultades de la ejecución. Lo más trabajoso de la música es la *Música misma*, que nó los signos (...) Por lo demás, el invento del señor Fallon es de grande economía y simplificación y, como el mismo autor lo dice, ha sido hecho para dar mayor ensanche á los medios de conocer la Música, y nó para sustituir el sistema que actualmente usamos”.

Andrés Pardo Tovar, un poco más sutil:

Mucho tememos que los largos y pacientes esfuerzos consagrados por don Diego Fallon al perfeccionamiento de su nuevo sistema de escritura musical nos hayan privado de muchas obras poéticas, tan originales y depuradas como *La luna*, *Las rocas de Suesca* o *A una naranja*.

Egberto Bermúdez nos dice que el nuevo método de Fallon pudo estar

¹ Biografía extractada de RAMÍREZ, Natalia. “*Diego Fallon (Colombia 1834 – 1905): vida obra y crítica sobre el autor*”, Universidad de Pittsburgh. Disponible en internet: (bama.ua.edu/~tatuana/numero2/criticos2.html); accedida en diciembre de 2010.

² Desafortunadamente le faltan - a nuestro libro de *Estudios Musicales* - siete de las diez páginas que Angulo dedicó al libro de Fallon.

basado en el sistema *tonic sol-fa*¹, aunque con desarrollo independiente. Hace una descripción general del sistema (*tonic sol-fa*) y nos cuenta sobre las aplicaciones que llegó a tener:

“(…) el profesor de música y compositor José E. Suárez adoptó su sistema para la enseñanza de la bandola. El sistema se trató de implementar también en otros instrumentos. En el caso del tiple, en 1871 se publica un artículo en un periódico de Medellín en el que se indica que ya se había adoptado un símbolo, la letra b, para representar el tapado de este instrumento, es decir el rasgueo hacia arriba con la mano cerrada, golpe característico usado en sus acompañamientos”.

Cabe anotar también que Diego Fallon nos dice que no fue escrito como un sistema que remplace al antiguo, sino como uno que lo complementa.

La aparición de este sistema de escritura está obviamente motivada por las limitaciones y el costo de la imprenta de la época. El sistema en sí resulta fácil de asimilar en un principio, pero cuando se trata de escribir pasajes musicales complejos el método resulta complicado. Igualmente, la lectura a primera vista, o el análisis armónico o contrapuntístico de una obra escrita en este sistema resultaría de una dificultad altísima. Todos los problemas del sistema se desprenden de un defecto insalvable: el sistema no permite ver la línea o relieve de las melodías.

¹ El sistema conocido en Inglaterra y luego en Estados Unidos, estaba basado en las letras d, r, m, f, s, l, y t; los sostenidos se simbolizaban con la letra “a” y los bemoles con la “e”, etc.- BERMÚDEZ, Egberto: Opus Cit. Pág. 155.

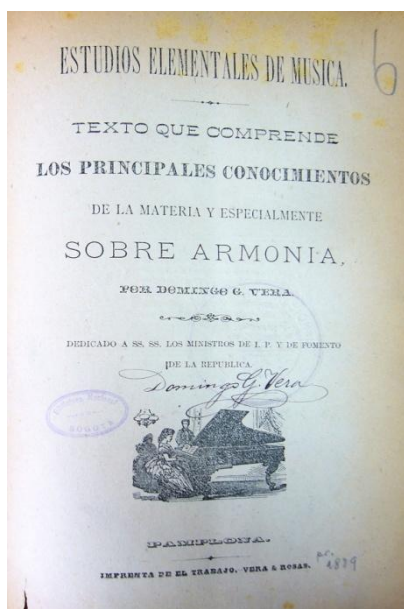


DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial:	Bogotá / Imprenta Musical de Diego Fallon, 1885.
No. de Páginas:	301 (134 de texto más 167 de anexos).
Tamaño:	28 cm.
Otros:	10 obras de anexos escritas en el nuevo sistema.

2.9 Estudios elementales de música (Pamplona, 1889)

VERA, DOMINGO G.



El libro está dividido en dos partes. La primera de ellas está enfocada en el estudio de los elementos básicos de la escritura musical. Está construida en pequeños párrafos numerados que se corresponden con un cuestionario inicial al principio de cada capítulo. Algunos párrafos están señalados por medio de letras, con lo cual se indica que son conocimientos adicionales con un poco más profundidad. La Segunda Parte son unas nociones generales sobre la Armonía, en donde se explica principalmente los conceptos básicos de los enlaces de acordes. Son tratados principalmente los acordes I, IV, V y V7 en todas sus inversiones.

CONTENIDOS:

❖ PROLOGO

- ◆ CAPITULO I /Nociones preliminares
- ◆ CAPITULO II / Notas de escala – Pentagrama ó Pauta - Figuras
- ◆ CAPITULO III /Claves – Clasificación de la voz humana
- ◆ CAPITULO IV /Tiempos – Su definición y clasificaciones
- ◆ CAPITULO V /Observación sobre la importancia del compás – Estructura material de los compases – Antecompás - Puntillo
- ◆ CAPITULO VI /Pausas y aspiraciones ó signos de silencio – Observación sobre el valor relativo de las figuras – Tresillo, seisillo, &c
- ◆ CAPITULO VII /Formación de los compases, de acuerdo con el valor de las figuras en los diferentes tiempos
- ◆ CAPITULO VIII / Alteraciones propias y accidentales
- ◆ CAPITULO IX /Tono y semitono

- Notas enarmónicas – Diversas escalas
- ◆ CAPITULO X /Modos ó tonos: distinción entre los mayores y menores –Reglas concernientes á los relativos
- ◆ CAPITULO XI /Intervalos: su calificación é inversiones
- ◆ CAPITULO XII /Signos varios de segundo orden
- ◆ CAPITULO XII /Matices – Síncopa – Signos de abreviación
- ❖ SEGUNDA PARTE / Nociones generales sobre la armonía
 - ◆ INTRODUCCION – Ligeras observaciones acerca de la Melodía
 - ◆ CAPITULO I /Melodía y Armonía – Principios fundamentales de una y otra – Movimientos de las partes de la Armonía
 - ◆ CAPITULO II / Enlace ó inversiones de los acordes perfectos en general
 - ◆ CAPITULO III /Clasificación de las cadencias
 - ◆ CAPITULO IV /Denominaciones que toman los acordes consonantes según sus inversiones – Serie de sextas
 - ◆ CAPITULO V /Acorde de 7^a dominante con sus inversiones – Observaciones generales sobre otros acorde disonantes, y relación de tonos
 - ◆ CAPITULO VI /Notas de apoyatura y de retardo – Síncopas en la Armonía - Pedal
 - ◆

SÍNTESIS

En el texto de la portada, hay un subtítulo que señala el enfoque del libro; igualmente está la dedicatoria. Esta la transcripción:

ESTUDIOS ELEMENTALES DE MUSICA

TEXTO QUE COMPRENDE
LOS PRINCIPALES CONOCIMIENTOS
DE LA MATERIA Y ESPECIALMENTE
SOBRE ARMONIA

POR DOMINGO VERA

DEDICADO A SS. SS. MINISTROS DE I. P. Y DE FOMENTO
DE LA REPUBLICA

PAMPLONA
IMPRENTA DE EL TRABAJO. VERA Y ROSAS.

En la segunda hoja, se encuentra el sello de derechos de autor: “El autor,

único propietario de esta obrita, se reserva los derechos que le corresponden conforme á la Ley 32 de 26 de Octubre de 1886, sobre propiedad literaria y artística y á los convenios sobre la materia celebrados por Colombia con otras naciones”.

PRÓLOGO

Comienza la obra con un prólogo. En él, el autor enaltece el arte musical, exponiéndolo como aquél que con mayor fuerza exalta las emociones en los seres humanos. Señala que es su aspiración que “el arte se difunda con prodigioso vuelo en nuestra amada Patria”. Anota que son pocas las obras didácticas que ha podido consultar debido a que son escasas las que vienen del extranjero, además de difícil el conseguirlas. Agrega lo que podríamos tomar como su bibliografía: “Con todo, de las que hemos visto, en su mayor parte españolas, cuyos autores son Eslava, Andrevi, Nombela, Beclard, Brito y M. de Toro, Parada y Barreto (...) hemos tomado los datos y reglas más esenciales que dejamos consignados en esta obrita con lo poco que nuestro pobre ingenio ha podido añadir”.

También explica que los párrafos numerados son conceptos básicos al alcance de los niños. Los párrafos marcados con letras son de mayor profundidad en el conocimiento, advirtiendo que “al maestro toca esclarecer y explicar con ejemplos la doctrina de los párrafos que van en tipo menor”. Está firmado en Pamplona en Noviembre de 1889.

CAPÍTULO I / Nociones preliminares

Al principio de los capítulos aparece un cuestionario con las preguntas numeradas. Luego aparecen las respuestas a estas preguntas en párrafos numerados que se correlacionan con dicho cuestionario.

En el capítulo I, se definen conceptos y temas como: música, sonido (intensidad, elevación, timbre), melodía, armonía, ritmo, música instrumental, música vocal, música profana, música dramática, música mística ó de *cappella*, música militar o marcial, música teatral, música de cámara, música clásica, música mecánica, música orgánica. Estas son, a manera de ejemplo, algunas de las preguntas del cuestionario del capítulo I:

¿En qué está fundado el arte musical?: *melodía, armonía y ritmo.*

¿En cuántas partes principales se divide la música?: en música *teórica,*

práctica, instrumental y vocal.

¿Cuál es la música teórica o especulativa?: “es la ciencia de los sonidos considerados por el aspecto de la melodía, del ritmo y de la armonía”.

¿De qué resulta la música mecánica?: “es la que resulta de los relojes, cajas ú otros objetos”.

¿Cuál es la música orgánica: “es la que resulta de los instrumentos de aire como el órgano, el armonio, etc.”.

CAPÍTULO II / Notas de la escala – Pentagrama o pauta - Figuras

Los conceptos tratados son: *Escala o gama*; denominación de las notas en la edad media (con las primeras letras del alfabeto, en mayúscula las altas y en minúsculas las bajas); el *pentagrama o pauta* y las *líneas principales*; *líneas adicionales o accidentales*; los *neumas* (signos de notación musical usados en el siglo XI); *Guido Aretino* (sic) y el himno de San Juan Bautista (el profesor Vander, añadió la silaba *si*¹); las *figuras* (*semibreve* –redonda-, *mínima* –blanca-, *semínima*, *corchea*, *semicorchea*, *fusa*, y *semifusa*).

CAPÍTULO III / CLAVES CLASIFICACIÓN DE LA VOZ HUMANA

Las claves (*do*, *sol* y *fa*). En nota de pie de página, dice que muchos profesores opinan que se debe eliminar la clave de fa en 3ª línea, pero Vera destaca la utilidad de todas las claves para el transporte. También trata el tema de las “proporciones” de las voces humanas (los registros). La voz humana normalmente tiene una extensión de dos octavas, pero ha habido “fenómenos” como “la maravillosa voz de la Bastardella con una extensión de tres octavas y media (...) (y) el “célebre cantante Farinelli, el niño mimado en la corte de Fernando VI”.

Otros términos mencionados en este capítulo, son: *voz de tiple* (tipo de soprano), *alto contra* (contratenor), *diapasón normal* (de 435 vibraciones).

¹ Como se dijo anteriormente, este cambio es atribuido a Anselmo de Flandes.

LÍMITES DE LA VOZ HUMANA (Frecuencias en Hertzios)				
Bajo.	si (63).....	mi 82.....	re 393.....	fa (348).
Barítono.....	re (73).....	fa 87.....	fa 370.....	sol (392).
Tenor.....	sol (95).....	la 109.....	la 435.....	do (544).
Contralto.....	do (110).....	mi 164.....	fa 696.....	la (870).
Mezzo-soprano.	mí (164).....	fa 174.....	la 870.....	si (977).
Soprano ó tiple.	sol (196).....	la 218.....	do 1044....	mí (1305)

Ilustración 2-44.
Límites de la voz
establecidos por el
profesor P.
Blaserna. Los
números entre
parentesis señalan
los casos
excepcionales.

CAPÍTULO IV / Tiempos – Su definición y clasificaciones.

La palabra *tiempo* tiene dos acepciones: 1º es lo que hoy llamamos cifra de compás. Se usan nueve tiempos, a saber: *compasillo*, *dos por cuatro*, *compás mayor*, *seis por ocho*, *doce por ocho*, *tres por dos*, *tres por cuatro*, *tres por ocho* y *nueve por ocho*. 2º Cada uno de los movimientos en que se divide un compás. Los divide en *binarios* y *ternarios*. Plantea la divergencia de conceptos que tienen los tratadistas sobre los tiempos binarios y ternarios y sobre los compases *simples* y *compuestos* (Vera considera más razonable la opción de que los compases simples son los que sirven de base para formar otros, esto es: compasillo, 2/4 y 3/4).¹

CAPÍTULO V /Observación sobre la importancia del compás / Estructura material de los compases. – Antecompás. – Puntillo.

¹ Ver “Compases” en el capítulo 3.2

CAPÍTULO VI / Pausas y aspiraciones o signos de silencio. / Observación sobre el valor relativo de las figuras. – Tresillo, seisillo, etc.

Llama *pausas* a los silencios de mínima, semibreve, de dos compases y de cuatro compases. ¹

CAPÍTULO VII / Formación de los compases de acuerdo con el valor de las figuras en los diferentes tiempos.

En este capítulo, habla del número de figuras que puede contener cada compás.

CAPÍTULO VIII / Alteraciones propias y accidentales.

Habla del *sostenido*, *doble sostenido*, *bemol*, etc, la *signatura* o *alteraciones propias* (armadura), *alteraciones accidentales* (están limitadas a uno, dos o tres compases), *armar la clave* (escribir la armadura).

Además del *tono*, *semitono* y las notas *enarmónicas*, el autor habla de las

CAPÍTULO IX / Tono y semitono. – Notas enarmónicas. – Diversas escalas.

comas y el *temperamento*. Presenta un cuadro comparativo con las escalas mayor y la escala pitagórica, donde se muestra la proporción de sus frecuencias:

Notas	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
Gama moderna	1	9: 8	5: 4	4: 3	3: 2	5: 3	15: 8	2
Intervalos		9: 8	10: 9	16: 15	9: 8	10: 9	9: 8	16: 15

¹ En el libro por nosotros examinado faltan las dos siguientes páginas, pero suponemos que en ellas se habla de las *aspiraciones* como silencios más pequeños que la mínima.

Este otro cuadro muestra la proporción entre una nota y la siguiente (intervalos de segunda):

Notas	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
Gama moderna	1	9: 8	5: 4	4: 3	3: 2	5: 3	15: 8	2
Gama Pitagórica	1	9: 8	81: 64	4: 3	3: 2	27: 16	243: 128	2

Como puede observarse, existen tres clases de intervalos de tono y semitono: $9/8$, $10/9$ y $16/15$. “El primero se llama *tono mayor* (acústicamente hablando); el segundo, *tono menor*; y el tercero, el más corto, *semitono mayor*”. De todo esto se deduce que la distancia de *do* a *re* no es la misma de *re* a *mi*, por ejemplo. ¹

Las escalas las divide en *diatónica* (mayor y menor ²) y *cromática*. Explica también la escala menor *armónica* y habla de otra escala (a la cual no da nombre) que asciende como nuestra actual melódica y desciende como la armónica. De estas escalas, se infiere que existen tres géneros principales en cuanto a la tonalidad: el *diatónico*, el *cromático* y el *enarmónico* (menciona que este último género es sólo apreciable “a la vista” – en la partitura).

CAPÍTULO X / Modos o tonos: distinción entre los mayores y menores. / Reglas concernientes a los relativos.

En este capítulo, se explica cómo averiguar un tono (tonalidad) según la armadura. Utiliza los símbolos “>” y “<” para denominar los modos mayor y menor respectivamente. También se explica cómo hallar el relativo de un modo mayor o menor. Proporciona algunas reglas para determinar el modo de una pieza, haciendo la aclaración de que éstas tienen excepciones.

¹ Esta teoría es correcta desde nuestro actual punto de vista.

² Se refiere a la que actualmente llamamos *menor melódica* (ver Escala diatónica en el Capítulo. 3.2).

CAPÍTULO XI / Intervalos: su clasificación e inversiones.

El intervalo de cuarta lo divide en *disminuído*, *menor* (nuestro actual *justo*) y *mayor* (nuestro actual *aumentado*). El intervalo de quinta lo divide en *menor* (nuestro actual *disminuído*), *mayor* (nuestro actual *justo*) y *aumentado*. Los otros intervalos son vistos igual a como los vemos hoy. Habla de los intervalos de 9^a, 10^a, etc., (no les da nombres como “abiertos”, “compuestos”, etc.); de la sustitución o cambio de los intervalos (inversiones); el *únisono*; los *grados conjuntos* (también los llama *disonantes*) y los *grados disjuntos* (también los llama *consonantes*); el *picado*, al que algunos dan el nombre de *articulación destacada*.

CAPÍTULO XII / Signos varios de segundo orden

Entre los signos tratados en este capítulo, encontramos: *trinar* (no menciona la palabra trino); *apoyaturas*; *grupillo*, *grupetto* en italiano, (∞ comienza por la nota superior y S comienza con la nota inferior); el *mordente*; el *calderón*; la *cadencia* (“serie de notas pequeñas que sirven para dar colorido”); la *ligadura* o *ligado* (explica la ligadura de fraseo y la ligadura de unión); *articulación ligado – picada* (ligadura y staccato al mismo tiempo).

Sobre los signos de repetición menciona: la *llamada* que se representa con los signos S ó D. C. desde los cuales se repite hasta que se encuentre la palabra *fin* o un calderón con dos barras. También explica el signo *bis*; *signo de octava*, *octava abajo*, *loco*; *con 8^a*; “un 8 escrito debajo de una nota indica que debe ejecutarse con la octava baja”; el *arpeggio*, que, cuando va después del acorde, se ejecuta de arriba hacia abajo.

CAPÍTULO XIII / Matices. – Síncopa. – Signos de abreviación.

Habla de *matizar*, dar expresión a la música. Los matices los clasifica en:

De *intensidad*:

- *fff* – lo más fuerte posible.
- *MV* - Mezza voce- a media voz.
- etc.

De *gradación*:

- *sf* ó *sfz* –*sforzando*- reforzando de pronto el sonido.
 - *Rinf.* ó *rfz* – *rinforzando* – reforzándolo insensiblemente (*sic*).
 - *fp* – *forte piano*.
- etc.

De *sentimiento*: *Cantabile*, *Affettuoso*, etc.

Explica también las indicaciones de movimiento (no las llama así) como *Largo*, *Adagio*, *Andante*, etc.; el *metrónomo*; la *síncopa* (no está bien diferenciada).

Sobre los *signos de abreviación*: explica las barras sobre las figuras musicales (♯ significa cuatro corcheas en la misma nota).

El signo **↯** se puede utilizar en varios contextos: representa la repetición de dos compases (se pone el signo en la barra separadora); representa la repetición de un compás (va en medio del compás); representa la repetición de medio compás (va seguido de las demás figuras). Después de esta explicación el autor dice algo que va en contravía de lo expuesto: “También suele colocarse este mismo signo repetido para hacer que se repitan una ó más notas”.

Transcribe a continuación algunos comentarios del *Tratado de Instrumentación* de Eslava, acerca de las cualidades que debe tener un buen director de orquesta:

“Como los directores de orquesta deben salir de entre los compositores que hayan hecho estudios serios en instrumentación, es conveniente que los que aspiran a serlo sepan las condiciones intelectuales, físicas y morales de que deben estar dotados (...)”.

“Las condiciones intelectuales consisten en la instrucción en las materias de composición é instrumentación y en la aptitud de comprender bien las ideas y efectos de orquesta de una partitura por solo el estudio y lectura de ella. (...)”.

“Las condiciones físicas son: 1º buena organización y delicadez de oído. 2º constitución ó temperamento que no peque de bilioso ni de flemático (...)”.

“Las condiciones morales son, prudencia y carácter; prudencia para no propasarse en las advertencias y represiones que continuamente tiene que dirigir á sus subordinados (...) le conviene tomar al pie de la letra aquel conocido

consejo que dice: *fortiter in re, suaviter in verbis*: fuertemente en la cosa y suavemente en las palabras”.

OBSERVACIONES

Termina esta primera parte comentando lo que será el siguiente capítulo y agradeciendo al “bondadoso amigo”, el tógrafico Sr. D. Justo Rosas. ¹

SEGUNDA PARTE / NOCIONES GENERALES SOBRE ARMONÍA

INTRODUCCIÓN / Ligeras observaciones acerca de la melodía.

Comienza este capítulo dando algunos conceptos sobre la melodía:

“La melodía constituye, en una composición cualquiera, la idea más culminante del discurso musical, y como tal, es si así puede decirse, un facímile de las impresiones é ideas que ha experimentado el artista que logra producirla”.

“La melodía pura, sublime, tal como la hemos considerado, es la que puede darnos una idea del grado de educación moral del individuo que la ha creado; un símil de lo que es la belleza ideal (...)”.

CAPÍTULO I / Melodía y Armonía: Principios Fundamentales

Melodía: “es el canto que resulta de una sola voz ó de un instrumento. De aquí que se divida en vocal é instrumental”.

Armonía: es la combinación bien ordenada de sonidos que sirve para engalanar y enaltecer la melodía. “Está basada en cuatro partes: 1ª *estructura y relación* de los acordes dentro de la tonalidad establecida; 2ª la *modulación ó enlace* recíproco de estos mismos; 3ª la *marcha regular* de las partes armónicas; y 4ª, *las notas que pueden ser extrañas* á los acordes de que se trate”.

“En la composición la melodía y la Armonía se fundan en tres principios generales: el principio tonal, el principio rítmico y el principio estético”.

¹ Obsérvese la nota de imprenta en la portada del libro.

En este capítulo, define y expone conceptos como: grados de la escala, modulación, acorde (dos o más sonidos), frase (acaba con una cadencia), cadencia, movimientos de las voces (directo, contrario y oblicuo).

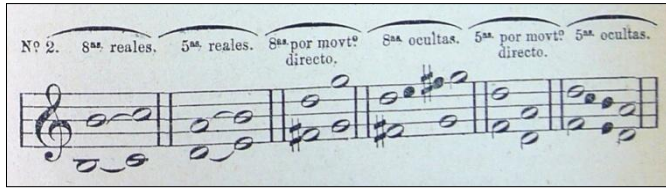


Ilustración 2-45. Octavas y quintas paralelas y ocultas (directas).

Son prohibidas las 8vas y 5tas mayores seguidas; este defecto se llama *5tas u 8vas reales*. Otro defecto “consiste en dar 8vas y 5tas entre el *bajo* y una voz cualquiera”; esto es llamado *8vas y 5tas ocultas*.¹

CAPÍTULO II / Enlace e inversiones de los acordes perfectos en general:

Los temas mencionados en este capítulos son: *acorde perfecto* (el de primer grado – sic –); *acorde natural* (el que no lleva accidentes); *acorde alterado* (con signos ajenos a la tonalidad); *acorde vago* (sin alteraciones pero no da idea clara del tono; con funcionalidad derivada, para nosotros); habla de las *inversiones* (el acorde perfecto se cifra con 3ª ó 5ª ú 8ª; la primera inversión con 6ª; la segunda inversión con 4ª y 6ª); menciona una excepción a las reglas de 8vas y 5tas ocultas (cuando el bajo se mueve por cuartas o quintas entre dos acordes naturales); *acordes tonales* (I, IV, V); *acordes vagos* (II, III y VI, a excepción del iiº en tonalidad menor); *acordes anómalos* (acordes disminuídos). Los acordes de Viiº son acordes de

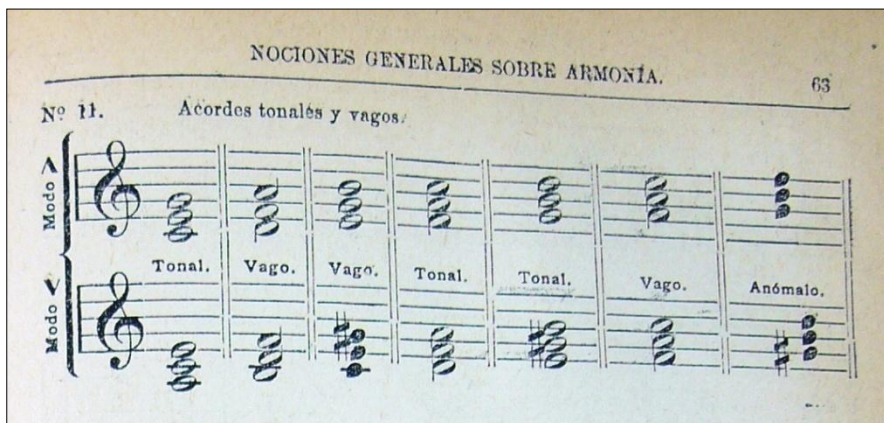


Ilustración 2-46. Acordes tonales y vagos.

¹ Las verdaderas quintas u octavas ocultas son aquéllas a las que se llega por salto en ambas voces.

dominante con séptima que carecen de nota fundamental.

CAPÍTULO III / Clasificación de las cadencias

Éstas son las clases de cadencias tratadas: *cadencia perfecta* (V – I); *cadencia plagal* (IV – I); *cadencia imperfecta* (V_{en inversión} – I); *semicadencia* (termina en V); *pequeña cadencia* (reposo al final de un miembro de frase en el acorde de subdominante, tónica o dominante, sin que se observen las prescripciones que requieren las cadencias anteriores) y *cadencia interrumpida* (V- acorde distinto de I).

CAPÍTULO IV / Denominaciones que toman los acordes consonantes según sus inversiones – serie de sextas:

En el acorde de sexta no deben duplicarse las notas sensibles ni las notas accidentales o extrañas al tono establecido ¹. Explica la *serie de sextas* en tres voces. Sobre los acordes de 4ª y 6ª nos dice un poco vagamente: si entre dos acordes que se suceden, en el segundo de ellos se efectúa esta inversión, la 4ª nota debe prepararse desde el primer acorde (lo llama por *nota común*). Como excepción a esta regla está la *cadenza felicità* (sic. IV-I_{6/4}).

CAPÍTULO V / Acorde de séptima dominante con sus inversiones. /Observaciones generales sobre otros acordes disonantes, y relación de tonos:

El acorde de V₇ lo cifra con 7 ó con $\overset{7}{+}$ ó con $+\overset{7}{8}$. El signo + “designa la nota sensible que entra en su formación”. Sobre sus inversiones nos dice: la *primera inversión* se cifra $\overset{6}{-}$ ó $\overset{6}{5}$ donde “la barra que cruza el 5 designa la 5ª menor”. La *segunda inversión* es llamada acorde de *sexta sensible*; lo cifra $\overset{4}{3}$ ó +6. La *tercera inversión* es llamada *cuarta tritono*; se cifra con 2 o con +4. Habla de la *resolución natural* del acorde V₇ (la 7ª desciende, la sensible asciende, el bajo asciende una cuarta); cuando no se cumplen estas reglas, es *resolución excepcional*. Hablando de la *modulación*, menciona los modos

¹ Muy frecuentemente una nota extraña que forma acorde consonante es la tercera de una dominante secundaria (nota sensible).

relativos de las tonalidades: en mayor, son dos mayores (sobre el 4º y 5º grados) y tres menores (sobre el 2º, 3º y 6º grados); en el modo menor, son tres mayores (sobre el 3º, 6º, y el 7º disminuido –sic-) y dos menores (sobre el 4º y 5º grados).¹

La *falsa relación* es “el salto indebido que dan algunas voces en su marcha armónica para ver de ocupar lugares que no les corresponden” (lo explica con un ejemplo). Luego habla de las resoluciones de las distintas inversiones del acorde de dominante. Brevemente explica los acordes de: *novena mayor dominante* (V₉); *séptima sensible* (vii^o₇), el cual es el mismo (sic) V₉ con supresión de la fundamental; *novena menor dominante* V_{b9}, del cual se forma también el acorde de *séptima disminuida* (vii^o_{b7}).

CAPÍTULO VI / Notas de apoyatura y de retardo. / Síncopas en la armonía – Pedal:

Explica las *apoyaturas*, notas de *retardo*, *síncopas* (las cuales podríamos mirar como una serie de retardos) y *pedal*.

Termina el libro con un índice realizado a la manera de tabla de contenidos.

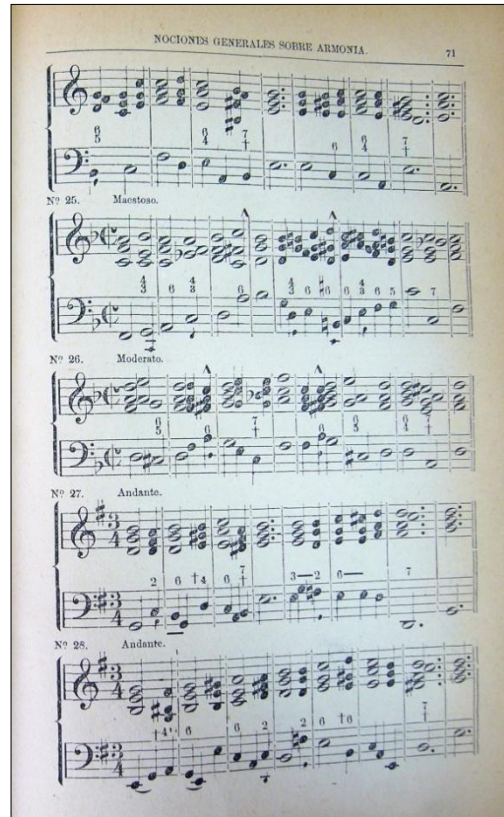


Ilustración 2-47. El libro trae numerosos ejemplos en notación musical.

Tabla 2-8 Resumen de algunos términos musicales utilizados por Domingo Vera.

Término musical usado por D. Vera	Término usual (actualmente) ó definición dada por D. Vera (entre comillas)
Acorde de cuarta tritono	Acorde de V ₂

¹ Obviamente, este análisis es elaborado sobre la escala menor natural únicamente.

Acorde de sexta sensible	Acorde de $V_{4/3}$
Acordes Toniales	Acordes Principales (I, IV, V)
Acordes Vagos	Acordes no principales
Alteraciones accidentales	"Alteraciones ajenas a la armadura"
Alteraciones propias	Alteraciones de la armadura
Alto – contra	Contratenor
Armar la clave	Escribir la armadura
Articulación ligado – picada	"Ligadura y staccati al mismo tiempo"
Aspiraciones	"Silencios de negra y menores que éste"
Bajetes	Bajos dados
Cadencia interrumpida	Cadencia rota
Cadencia <i>felicitá</i>	Cadencia IV – $I_{6/4}$ – V - I
Compás mayor	Compás de 2/2
Compasillo	Compás de 4/4
Cuarta mayor	Cuarta aumentada
Cuarta menor	Cuarta justa
División o vírgula	Barra de compás
Escala o gama	Escala
Líneas adicionales o accidentales	Líneas adicionales
Mínima	Blanca
Octavas o quintas reales	Octavas o quintas paralelas
Pausas	"Silencios de blanca y mayores que éste"
Pentagrama o Pauta	Pentagrama
Pequeña cadencia	"Reposo al final de un miembro de frase"
Quinta mayor	Quinta justa
Quinta menor	Quinta disminuida
Semibreve	Redonda
Semínima	Negra
Signatura	Armadura
Signos de intensidad	Signos de dinámica
Signos de gradación	"Signos que cambian la dinámica progresivamente"
Signos de sentimiento	Signos de expresión
Tiempo	Cifra de compás / tiempo

OBSERVACIONES

Pocos datos conocemos de Domingo Vera. Se sabe que trabajó para la Catedral de Nueva Pamplona y en varios colegios de esa ciudad al mismo tiempo. Igualmente, pocos datos encontramos sobre su obra; Andrés Pardo Tovar simplemente menciona el título de la obra sin hacer un solo comentario.

SOBRE “ESTUDIOS ELEMENTALES DE MÚSICA”

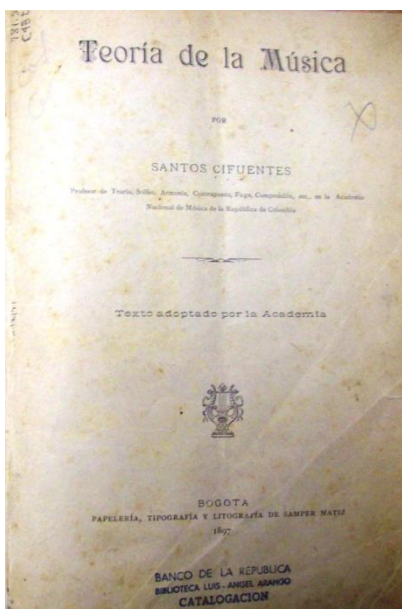
Lo más destacable del libro de Vera es ser el primer intento de escritura de un texto de Armonía en el país. Aunque los contenidos desarrollados en este aspecto son muy limitados y el tratamiento un poco desordenado, el autor trata de dar unidad y claridad con numerosos ejemplos y cortas explicaciones. Entre las características generales de la Primera Parte, podríamos mencionar el hecho de que el autor da diversos puntos de vista de otros sobre algunos temas, así como la inclusión de algunos datos numéricos de algunas notas musicales.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial:	Pamplona / Imprenta del trabajo. Vera y Rosas, 1889. (La fecha aparece a lápiz).
No. de Páginas:	75
Tamaño:	25 cm.
Otros:	El texto trae insertos en medio del texto ejemplos en notación musical.

2.10 Teoría de la música (Bogotá, 1897)

CIFUENTES, SANTOS



Este libro fue publicado por el autor al año siguiente de su *Tratado de Armonía*. Está escrito en 25 capítulos, los que a su vez están conformados por cortos párrafos numerados, que son, en total, 314. En cada párrafo, hay una definición o una idea teórica precisa. Abarca los aspectos elementales de los fundamentos de la música como sonido, signos de gramática, escalas, intervalos, signos de expresión, clasificación de los instrumentos musicales, transposición por medio de claves, etc. No entra en temas como el de los acordes. Es el primer libro de autor colombiano en introducir términos como acentos naturales y escala melódica.

CONTENIDOS

- ❖ APROBACIÓN DE LA ACADEMIA
- ❖ Capítulo I / El sonido
- ❖ Capítulo II / Líneas- Voces humanas
- ❖ Capítulo III / Claves
 - ◆ Líneas suplementales
- ❖ Capítulo IV / Duración de los sonidos
- ❖ Capítulo V / Silencios ó pausas
- ❖ Capítulo VI / Definiciones
- ❖ Capítulo VII / Compases
- ❖ Capítulo VIII / Continuación de los compases
- ❖ Capítulo IX / Sostenidos, bemoles, etc.
- ❖ Capítulo X / Escalas
- ❖ Capítulo XI / Continuación de las escalas
- ❖ Capítulo XII / Enarmonía

- ❖ Capítulo XIII / Modo menor
- ❖ Capítulo XIV / Tonalidades relativas
- ❖ Capítulo XV / Escala cromática
- ❖ Capítulo XVI / Clasificación de los sonidos de la escala
- ❖ Capítulo XVII / Los intervalos
- ❖ Capítulo XVIII / Sincopa
- ❖ Capítulo XIX / Grupos irregulares
- ❖ Capítulo XX / Trémolo
- ❖ Capítulo XXI / Adornos
- ❖ Capítulo XXII / Abreviaturas
- ❖ Capítulo XXIII / Del movimiento y la expresión.
- ❖ Capítulo XXIV / Signos varios. Voces. Instrumentos
- ❖ Capítulo XXV / De la trasposición
- ❖ CUESTIONARIO PARA EXÁMENES

SÍNTESIS

Llama la atención que el libro no tiene ninguna clase de introducción o prólogo.

En la segunda hoja puede leerse:

“Teoría de la Música / por / Santos Cifuentes / Profesor de Teoría, Solfeo, Armonía, Contrapunto, Fuga, Composición, etc, en la Academia Nacional de Música de la República de Colombia / Texto adoptado por la Academia”

En la tercera hoja, se exponen los derechos de reproducción y una bibliografía, cuyos libros son, todos, de autores franceses:

“Es propiedad del autor, quien se reserva todos los derechos de reproducción, traducción, etc.”.

Nota- *El autor de esta Teoría ha consultado principalmente las siguientes obras:*

“Rudimentos de Música” por W. W. Cummings;
“Grammaire de la Musique” por Bisson y de Lafarte;
“La Musique et le Musiciens” por A. Lavignac;
“Theorie du Rythme” por Jules Combarieu;
“Traité complet Il Harmonie” por Emile Durand;
etc., etc., etc.

La obra está dedicada: “*A mi distinguido amigo Dr. D. / José Manuel Goenaga / en prueba de verdadera estimación*”.¹

APROBACIÓN DE LA ACADEMIA:

En el mismo año de su publicación, la obra de Cifuentes fue examinada por cuatro profesores de la *Academia Nacional de Música* a pedido de su director J. W. Price. En su resolución, los maestros la catalogan como la mejor obra de este tipo escrita en el país. La siguiente es la transcripción textual de la aprobación:

Señor Director de la Academia Nacional de Música – Presente.

Como Profesores de la Academia y en cumplimiento de la comisión con que usted tuvo á bien honrarnos para examinar la obra titulada *Teoría de la Música*, escrita por el Maestro señor D. Santos Cifuentes, presentamos á usted nuestra opinión sobre ella:

El plan que ha seguido el Maestro Cifuentes en el curso de su obra es perfectamente lógico y científico; sus definiciones son claras y concisas, por lo cual la consideramos como la más completa y la mejor de las que se han escrito entre nosotros.

Somos, pues, de opinión que la Academia debe adoptarla como texto, porque creemos prestará importantísimo servicio á la enseñanza de la Música.

Somos del Señor Director atentos seguros servidores,

ANDRÉS MARTÍNEZ M. – GUMERSINDO PEREA – FEDERICO
CORRALES S. - JULIÁN CABRERA.

*República de Colombia – Academia Nacional de Música – Secretaria –
Número 1,525 – Bogotá, Noviembre 10 de 1897.*

El consejo Directivo de la Academia Nacional de Música, en vista del informe favorable presentado á la Dirección...

¹ José Manuel Goenaga, político riohachero (1851- 1925). Fue senador, ministro de hacienda y gobernador del Departamento de Bolívar, entre otros cargos.

RESUELVE:

Adóptase como texto de enseñanza en las clases de Teoría de la Academia el Tratado arriba mencionado.

Comuníquese.

El Presidente, JORGE W. PRICE

El Secretario, *Gumersindo Perea.*

El libro está conformado por 25 capítulos que están constituidos por cortos párrafos explicativos. Dichos párrafos están numerados y son, en total, 314.

CAPÍTULO I / El sonido:

En este capítulo, el autor explica varios conceptos: el *sonido* es el resultado de las vibraciones de los cuerpos sonoros; los cuerpos sonoros se ponen en vibración por medio del *aliento*, el *frote* y la *percusión*; el sonido es *musical* cuando es producido por vibraciones periódicas y regulares; cuando nó, se llama *ruido*. Habla de las relaciones entre sonidos *altos* y *bajos* según la rapidez de las vibraciones; *fuertes* ó *débiles*, según la mayor ó menor extensión de las vibraciones que los producen. El sonido musical más bajo “apreciable” es de 32 vibraciones simples por segundo ó sea el sonido más grave de un gran órgano. El más agudo es de 8,276 vibraciones por segundo, ó sea el sonido más agudo de la pequeña flauta ¹ (del órgano).

Los diferentes grados de elevación de los sonidos musicales son representados por los nombres *Dó*, *Ré*, *Mí*, *Fá*, etc.; cada sonido se repite en una elevación más alta, que corresponde al doble de las vibraciones por segundo que tenga. Habla del *sonómetro* o *monocordio* y de la *sirena*, instrumentos para el estudio científico de las vibraciones de las cuerdas.

CAPÍTULO II / Líneas - Voces humanas:

¹ Hoy sabemos que las frecuencias audibles para el ser humano están alrededor de los 20 Hz. para los graves y los 20.000 Hz. para los agudos.

Soprano	Bajo	Tenor	Contralto
—Fa—			
—Re—			
—Si—			
—Sol—			
—Mi—			
		—Mi—	—Sol—
		—Do—	—Do—
	—La—	—La—	—La—
	—Fa—	—Fa—	—Fa—
	—Re—	—Re—	
	—Si—		
	—Sol—		

Ilustración 2-48. Ubicación de los registros

Menciona los nombres de los sonidos, los límites de las voces humanas y sus nombres, así como sus claves correspondientes.

Este capítulo habla de lo que se conoce actualmente como endecagrama (once líneas y diez espacios) que abarcan el registro de la voz humana; distribuye luego estas once líneas para hablar más adelante de las

CAPÍTULO III / Claves:

En este capítulo, el autor habla de cómo se asigna la clave según sea el tipo de voz. Realiza una analogía de las claves para los instrumentos de cuerda y las voces humanas: el violín, al igual que la soprano, se escribe en clave de sol; la viola, al igual a la contralto, en clave de do en tercera; el chelo, al igual que el tenor, en clave de do en cuarta y el contrabajo, al igual que el bajo, en clave de fa en cuarta. Por último, están las líneas suplementarias y la indicación de “octava baja” y “octava alta”.

CAPÍTULO IV / Duración de los sonidos y CAPÍTULO V / Silencios ó pausas:

La duración de los sonidos se representa por medio de sonidos llamados *notas*. Menciona el sistema de notación antiguo y el moderno. En el antiguo, incluye la “Máxima ó grande”, la “larga o longa” y la “breve”. Las dos primeras cayeron en desuso. El sistema moderno es presentado por él así:

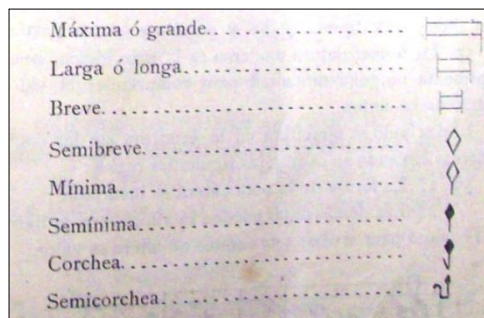


Ilustración 2-49. Sistema de notación antiguo.

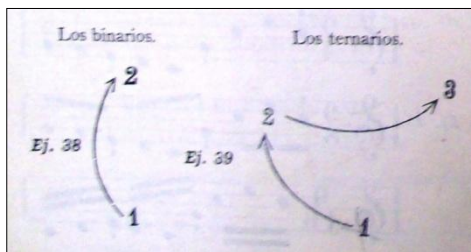
Nota entera ó Semibreve; Media nota o mínima; Cuarto de nota o semínima; Octavo de nota o corchea, Dieciseisavo de nota ó semicorchea; Treintaidosavo de nota o fusa; Sesentaicuatavo de

nota ó semifusa ¹. En el capítulo de los silencios y las pausas, el autor incluye el puntillo. Aparece el silencio de negra como variación del silencio de corchea (♫).

CAPÍTULO VI / Definiciones:

- *Melodía*: el canto de una sola voz.
- *Acorde*: Una combinación de sonidos.
- *Armonía*: la ciencia de los acordes.
- La melodía y la armonía reunidas forman el *pensamiento musical ó frase musical*.
- *Ritmo*: La condición más notable de la frase musical es producido por la repetición uniforme de los acentos; hay tres clases de acentos: binario, ternario y cuaternario.

CAPÍTULOS VII / Compases y CAPÍTULO VIII / Continuación de los compases:



En este capítulo, el autor habla de las líneas divisoras de compás y lo define como la división más pequeña de una frase musical. Por primera vez se llama la cifra de compás *signatura de medida*. (traducción del inglés). Menciona también los diferentes tipos de *compases simples* (binarios: 2/2, 2/4, 2/8; ternarios: 3/2, 3/4, 3/8; cuaternarios: 4/2, 4/4, 4/8).

Ilustración 2-50. Manera de marcar los tiempos ternarios.

Igualmente, habla de los *compases compuestos* (binarios: 6/4, 6/8, 6/16; ternarios: 9/4, 9/2 y 9/16; cuaternarios: 12/4, 12/8 y 12/16) y de su acentuación. Al final del capítulo, trae los movimientos más usados para marcar (dirigir) los compases.

CAPÍTULO IX / Sostenidos, bemoles, etc.:

En este capítulo, el autor define conceptos como *tono*, *semitono*, *tonalidad*,

¹ Obviamente son nombres tomados del sistema inglés.

sostenido, bemol, becuadro, sonidos naturales (sin alteraciones), doble sostenido, doble bemol, semitono diatónico, semitono cromático. Por primera vez, se introduce el término *tonalidad*, que define como: “combinación sucesiva ó simultánea de los sonidos de una escala”.¹

CAPÍTULOS X / Escalas y CAPÍTULO XI / Continuación de las escalas:

En esta sección, está la definición de la escala *diatónica* (mayor y menor) y *cromática*, *escala completa* (escala que llega hasta su octava). Sobre la escala mayor nos dice:

“La escala mayor es la principal y constituye la base de la tonalidad moderna”.²



Ilustración 2-51. El primer tetracordio de Sol mayor es el último de Do mayor.

Habla también de *tetracordios* (no hace diferencia entre tetracordio mayor, menor, etc.). Utiliza el tetracordio (mayor) para generar las escalas, tomando el tetracordio final de una escala como el principio de una nueva (ilustración 2-51). Después de esto explica la *signatura de tonalidad*

(armaduras) y *alteraciones accidentales*, las cuales se emplean en el transcurso de la pieza.

CAPÍTULO XII / Enarmonía:

Casi todos los sonidos pueden tener hasta tres nombres distintos. Y se menciona en el capítulo que, de las escalas enarmónicas, las más utilizadas son las de 5, 6 y 7 sostenidos, que los son, respectivamente, de las de 7, 6 y 5 bemoles, (Do# = Re♭; Fa# = Sol♭ y Si = Do♭). Termina el capítulo diciendo: “científicamente, las escalas enarmónicas no son iguales”.

¹ En cualquier definición actual de *tonalidad*, encontramos una alusión a la jerarquía de los grados (I, V, IV, etc.) y a los centros tonales (o de reposo) alrededor de los cuales giran éstos.

² Esta frase tendría implícita la visión de la escala menor como una simple “variante” de la escala mayor (cambio de la 3ª).

CAPÍTULO XIII / Modo menor:

La escala menor tiene tres formas: la *eolian*, que es la que llamamos hoy en día menor natural; la *armónica*, que para el autor es la principal y cuya alteración del séptimo grado tiene por objeto “caracterizar el modo menor”; la *melódica*, que se inventó para evitar el paso del 6º al 7º grado de la armónica que es difícil para el canto. También aclara que si la escala melódica bajara con las alteraciones de 6º y 7º grados se confundiría con la escala mayor. Las tres formas las usan los compositores indistintamente.

CAPÍTULO XIV / Tonalidades relativas:

El autor llama *tonalidades relativas* a todas aquellas tonalidades cercanas a la *tonalidad principal*. Cada tonalidad tiene cinco tonalidades relativas, que son las establecidas sobre los grados segundo, tercero, cuarto, quinto y sexto. El sonido que diferencia las tonalidades relativas se llama *sonido característico*. Las tonalidades relativas más importantes son las que comienzan en el 4º, 5º y 6º grados, pues sólo se diferencian de la escala principal en una alteración.

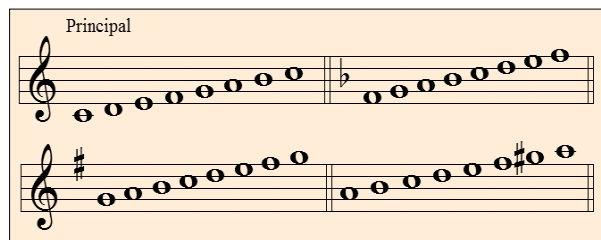


Ilustración 2-52. Tonalidades relativas principales. Las dos escalas faltantes serían *re menor* y *mi menor*.

CAPÍTULO XV / Escala cromática:

Generalmente se escribe con sostenidos para ascender y bemoles para descender. Pero la manera correcta de escribirla es: cuando asciende, no se altera el 6º grado y cuando descende, no se altera el 5º grado pues esos grados no pertenecen a la tonalidad principal ni a ninguna de sus relativas. Por ejemplo, la escala de *do* cromática no se escribe con *la* sostenido al subir sino con *si* bemol y al bajar, no se escribe con *sol* bemol sino con *fa* sostenido).

CAPÍTULO XVI / Clasificación de los sonidos de la escala:

El autor clasifica los grados de la siguiente manera: el 1º, 4º y 5º son los grados de primer orden (los llama *tónica*, *subdominante* y *dominante*); el 2º y 6º son los grados de segundo orden (él los llama simplemente *segundo* y *sexto*) y el 3º y 7º son los grados de tercer orden (los llama *mediante* y *sensible*).

CAPÍTULO XVII / Intervalos:

Según la forma como se tocan, pueden ser *melódicos* ó *armónicos*; los armónicos pueden ser *disonantes* ó *consonantes*; las consonancias (de los intervalos) pueden ser *variables* (las terceras y sextas) e *invariables* (cuarta, quinta y octava). Según su extensión, los intervalos pueden ser *simples* (1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, y 9ª) y *compuestos*. Cifuentes considera la 9ª como intervalo simple porque en Armonía sus sonidos no pueden reducirse a 2ª. Nótese también que para él existe el intervalo de 1ª.¹

La clasificación de intervalos en mayores, menores, justos, aumentados y disminuidos, es igual a como lo conocemos hoy en día. Termina el capítulo con las siguientes observaciones: el intervalo de *primera* se llama también *unísono*; el de 2ª disminuida sirve para los cambios enarmónicos; los intervalos de 3ª y 7ª aumentada y 6ª disminuida no se usan.

CAPÍTULO XVIII / Síncopa:

El autor explica la *síncopa* en relación con los *acentos naturales* y las *ligaduras de prolongación*. También habla del *énfasis* (>), el *ligado de suavización* (de expresión). El *portamento* tiene la siguiente explicación: “se llama ligado de *portamento* el que se emplea sobre dos sonidos para indicar que debe anticiparse suavemente la emisión del segundo” (ilustración 2-53).

¹ Podemos imaginar el intervalo de 1ª como un intervalo “justo” al ser la inversión de la octava; esto quiere decir que, por ejemplo, de do a do# existe una “primera aumentada”.



Ilustración 2-53. Explicación del portamento.

Existen ligados que abarcan fragmentos de uno, dos cuatro o más compases; dichos fragmentos son *frases* ó *miembros de frase*. Habla además de tres maneras de hacer *staccato*: por medio de *tildes* sobre las notas (de muy corta duración y fuertes), por medio de *puntos* (corta duración y suaves) y por medio de puntos y ligados (corta duración y muy suaves).

CAPÍTULO XIX / Grupos irregulares:

Se llama así a los que contienen más o menos notas que las que cabrían según la signatura; Los grupos irregulares de dos notas se practican en los compases ternarios y los de tres en los compases binarios; los de cinco y los de siete en ambos compases. Las acentuaciones de los grupos irregulares no son absolutas (por ejemplo, un seisillo se puede dividir en dos grupos de tres ó tres de dos). Termina diciendo: “los nombres de tresillo, quintillo, seisillo, etc., debieran abolirse, dada la imposibilidad que hay de dar a todos los grupos irregulares nombres análogos”.¹

CAPÍTULO XX / Trémolo:

Repetición rápida de uno o varios sonidos. De ellos, hay tres especies: el que se hace con un solo sonido, el que se hace con varios sonidos a la vez (armónicamente) y el que se hace alternando los sonidos de cualquier intervalo. En este aparte, el autor muestra la forma de notación del tremolo. El *trino* o *trinado* es considerado como un trémolo con notas distantes un intervalo de segunda.

CAPÍTULO XXI / Adornos:

¹ Cifuentes no usa los nombres de tresillo, quintillo, etc. En vez de ellos los llama, “*grupo irregular de tres notas*” ó “*grupo irregular de cinco notas*”, etc.

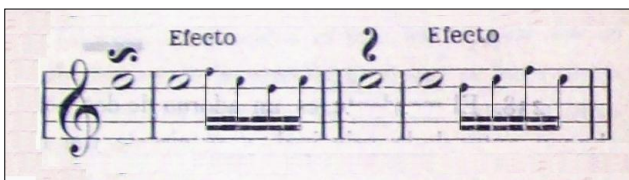



Ilustración 2-54. Diferentes tipos de grupillos (grupetos)

ejecuta antes de la nota principal y lo también lo representa con el símbolo , el *grupillo* (grupeto) y el *trinado* (**tr**).

El autor clasifica las notas de una melodía en *notas principales* y *notas de adorno*. Los adornos más usados son: la *apoyatura*¹; la *acciacatura* que es la nota pequeña y cortada en su parte superior que se ejecuta con rapidez; el *mordente*, que se

CAPÍTULO XXII / Abreviaturas:

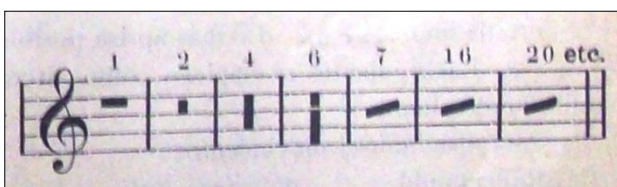





Ilustración 2-55. Signos para representar compases en silencio.

pieza entera desde el principio (*Da Capo*, *D.S.*), signos para repetir desde cualquier punto de la pieza (*Dal segno*) y *al Fine*. También muestra los signos para representar compases en silencio (ilustración 2-55).

En este capítulo, se mencionan los signos de repetición en orden del tamaño del segmento por repetir: el signo para repetir grupos de notas () ; el signo para repetir compases () ; el signo para repetir frases enteras () ; los signos para repetir una

CAPÍTULO XXIII / Del movimiento y la expresión:

En este capítulo, hay una lista de indicaciones de movimiento, ordenada en los siguientes grupos:

- Aires más lentos (Largo, Lento, Adagissimo, Adagio y Larghetto)
- Estilo moderado (Grave, Moderado, Andante, Andantino).
- Aires más vivos (Allegretto, Allegro, Presto y Prestissimo).

Llama la atención, en los términos del estilo moderado la inclusión del *grave* y el orden entre *moderado* y *andante*.

¹ No explica a cabalidad la manera de ejecución de la apoyatura.

Igualmente, hay grupos de términos para modificar el estilo predominante y para la sonoridad:

- Alteraciones del estilo predominante (Rallentando, Accelerando, etc.).
- Para volver al estilo primitivo (Primo tempo, A tempo, Tempo I, etc)
- Para aumentar sonoridad (Crescendo, Sforzato, Forte, Fortissimo, etc.).
- Para disminuir la sonoridad (Decrescendo, Calando, Piano, Pianissimo, etc.).

En este capítulo, muestra el significado de aproximadamente 74 términos de expresión y explica también el funcionamiento del *metrónomo*.

CAPÍTULO XXIV / Signos varios. Voces. Instrumentos:

El autor explica en este capítulo muchos temas: calderón, los signos de acentuación (el signo “•” significa nota acentuada y larga), el arpeggio (arpegiado), las comas de respiración, las letras para denominar los sonidos (A, B, C, D, E, F, G), antecompás, la Coda, el signo para indicar que se tocan las notas junto con su octava alta (*Con 8^a~*), el diapasón (“escala de sonidos que puede recorrer una voz humana o instrumento”), el pedal del piano, pizzicato, los nombres y los registros de las voces humanas (los usa tal como los conocemos hoy en día).

Los instrumentos de la orquesta y las familias de instrumentos las clasifica por cuartetos así:

- El *cuarteto de cuerdas*: violín, viola, violoncello y contrabajo.
- El *cuarteto de viento (maderas)*: Flauta, Oboe, Clarinete y Fagot.
- El *cuarteto de cobres*: Trompeta ó Tromba, Corno ó



**Ilustración
2-56.
Bombarda**

Trompa, Trombón, y Bombarda.¹

- *El cuarteto de percusión*: puede componerse de Timbales, Pandereta, Castañuelas y Triángulo.

Nos dice que “la reunión de dos ó más cuartetos se llama Orquesta”. Para terminar menciona la *partitura*, el *trío*, *quinteto* y *sexteto*.

CAPÍTULO XXV / De la transposición:

En este capítulo, el autor muestra las diferentes claves, su ubicación y cómo se emplean para realizar la transposición de una pieza musical cualquiera.

CUESTIONARIO PARA EXÁMENES:

Al Final del libro, se encuentra un cuestionario de preguntas organizado por capítulos, para evaluar los conocimientos adquiridos en cada uno de ellos.

Tabla 2-9. Resumen de algunos términos musicales utilizados por S. Cifuentes.

Término musical usado por S. Cifuentes	Término musical usual (actualmente) o definición dada por Cifuentes (entre comillas)
Cuarto de nota o semínima	Negra
Diapasón	Extensión de las voces
Dieciseisavo de nota o semicorchea	Semicorchea
Énfasis	Acento (>)
Escala menor <i>eolian</i>	Escala menor natural
Grupillo	Grupetto
Grupo irregular de tres, cinco o más notas	Tresillo, quintillo, etc.
Intervalo consonante invariable	Consonancia perfecta
Intervalo consonante variable	Consonancia imperfecta
Ligado de suavización	Ligadura de expresión

¹ El autor probablemente se refiere al *bombardón* que es una tuba más pequeña (metales). La *bombarda*, en cambio, es un antiguo instrumento musical de la familia de los oboes (maderas).

Media nota o mínima	Blanca
Nota entera o semibreve	Redonda
Notas	Figuras musicales
Octavo de nota o corchea	Corchea
Sesentaicuatavo de nota o semifusa	Semifusa
Signatura de medida	Cifra de compás
Signatura de tonalidad	Armadura
Sonido característico	“Nota que diferencia una tonalidad relativa de su tonalidad principal (diacrítica)”
Tonalidades relativas	“Las que tienen una alteración de diferencia con la escala mayor” – Tonalidades vecinas
Treintadosavo de nota o fusa	Fusa

OBSERVACIONES

Santos Cifuentes nació en Bogotá en 1870. Entre sus profesores, se encuentran Jorge W. Price, Julio Quevedo Arvelo y Diego Fallon. Compositor de numerosas obras como *Por un beso* (bambuco), *Palabras* (scherzo sinfónico sobre aires colombianos), *Concierto para violín*, *Fantasia para piano*, *Sonata para violín y piano* y cerca de 80 obras más. Su contribución al desarrollo y estudio de la música folclórica nacional fue notable. Escribió un *Tratado de armonía* (1896) y el *Tratado de teoría musical* (1897). Murió en 1932.

Andrés Pardo Tovar, en su *Cultura musical en Colombia*, después de describir las primeras páginas del libro, hace un comentario (de tres párrafos) que se transcribe completo a continuación:

Fuerza es reconocer que esta obra, muy desordenada en cuanto a su plan, es clara en su exposición, y suficiente para las necesidades de un curso elemental de teoría de la música. Hoy en día, desde luego, la metodología de la materia sigue otros rumbos y los autores la distribuyen a base de un plan más racional y ordenado: acústica, agógica, dinámica, interválica, rítmica, y teoría de la expresión, por ejemplo. Infinitamente superior a esta Teoría es el tratado de

armonía del mismo autor.

En Colombia, correspondió al maestro Antonio María Valencia revolucionar en sentido de actualización los estudios de teoría de la música, que sustituyó por los de gramática musical integrada, para adelantar simultánea y coordinadamente la teoría propiamente dicha con las prácticas progresivas de lectura musical (solfeo) y de dictado.¹

En su artículo tantas veces citado, anota justicieramente el señor Price que la Teoría de la música de Santos Cifuentes “está basada sobre las ideas luminosas, sencillas y prácticas de los Rudimentos de música por William H. Cummings (...), traducida por mí en 1888, que causó un cambio benéfico en el estudio de los elementos musicales.”²

También nos cuenta Pardo que Cifuentes publicó una segunda versión en 1907 con algunas correcciones y un capítulo más, dedicado al ritmo.

Si midiéramos la calidad de los libros publicados en siglos pasados por la correspondencia entre los términos y conceptos estudiados en esa época y los estudiados en la época actual, y por la claridad y clasificación de temas podríamos asegurar que éste es el mejor de los tratados escritos durante el siglo XIX. Prácticamente todos los temas son abordados con la misma visión con que los abordamos hoy en día, salvo algunos nombres distintos, pero coherentes, que usa el autor. Claro es que todos los autores, como se dijo antes, reflejan el pensamiento de los teóricos por ellos estudiados, y en este caso, Cifuentes probablemente refleje los conceptos dados por William H. Cummings, como bien los describe el señor Price en el párrafo anterior. Pero independientemente del origen de sus conocimientos, el libro de Cifuentes aclara por completo una gran parte de los términos, conceptos, procedimientos y explicaciones que aplicamos en nuestros días en la

¹ La integración de materias, aunque ha permitido una visión integradora de la teoría de la música, también ha sido causa de innumerables vacíos y omisiones en la enseñanza de ésta. Muchos profesores enfatizan la lectura o el dictado en sus clases y descuidan las bases puramente teóricas. Nuestra historia musical muestra un eterno ciclo que cambia entre la enseñanza integradora y la enseñanza de materias separada; este ciclo está presente, incluso, en nuestros días.

² PARDO, Opus Cit., Pág. 213.

enseñanza de la música. Entre los términos introducidos por Cifuentes, encontramos: *signatura de medida, tonalidad, escala melódica, acentos naturales*.

Destacable es también, la clasificación sistemática o agrupaciones que realiza de casi todos los temas, como por ejemplo:

- Relaciona las diferentes claves con el sistema de once líneas y diez espacios.
- Relaciona las voces humanas con el cuarteto de cuerdas.
- Relación de los nombres de las figuras con la duración de la semibreve (redonda).
- Los signos de repetición se exponen en el orden de extensión que ellas significan.
- Las indicaciones de movimiento y dinámica están agrupadas por valores.
- Los instrumentos de la orquesta están agrupados por familia y por cuartetos.

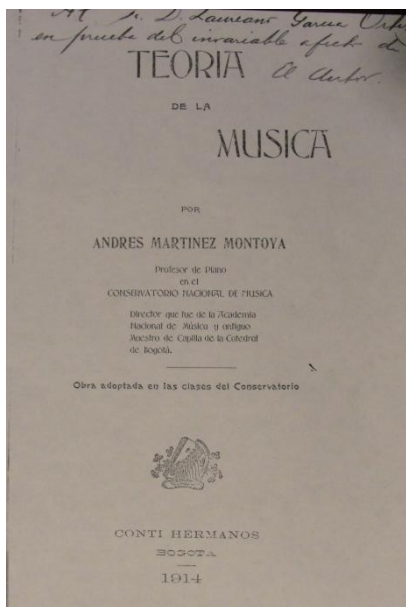


DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial:	Bogotá / Papelería, Tipografía y Litografía de Samper Matiz, 1897.
No. de Páginas:	84
Tamaño:	22 cm.
Otros:	El texto trae insertos en medio del texto; 144 ejemplos en notación musical.

2.11 Teoría de la música (Bogotá, 1914)

MARTÍNEZ MONTOYA, ANDRÉS



Este libro está escrito en doce capítulos donde se explican los principales temas de los fundamentos de la música, que abarcan desde elementos del sonido hasta signos de expresión. Al igual que la Teoría de la música de Santos Cifuentes, el libro no aborda el tema de los acordes, ni tampoco tiene prólogo o introducción. También es el primero en introducir algunos términos musicales como *redonda*, *blanca* y *negra* entre otros. Al final del libro, hay un *Vocabulario* con unas 30 definiciones y un *Apéndice* con algunas definiciones de *música* hechas por distintos autores.

CONTENIDOS

- ❖ CAPÍTULO I / El sonido
- ❖ CAPÍTULO II / Entonación
- ❖ CAPÍTULO III / Duración de los sonidos
- ❖ CAPÍTULO IV / El acento. El ritmo. El compás.
- ❖ CAPÍTULO V / Escalas. Intervalos. Alteraciones
- ❖ CAPÍTULO VI / Continuación del estudio de las escalas e intervalos - Modos
- ❖ CAPÍTULO VII / Escalas (continuación)
- ❖ CAPÍTULO VIII / Tonalidad. Clasificación de los intervalos. Inversiones
- ❖ CAPÍTULO IX / Melodía – Armonía – Modulación - Transporte.
- ❖ CAPÍTULO X / Notas de adorno
- ❖ CAPÍTULO XI / Signos varios
- ❖ CAPÍTULO XII / Signos de expresión.

- ◆ Indicaciones que se refieren a la intensidad
- ◆ Otros signos
- ❖ VOCABULARIO / Palabras muy usadas en el arte musical, cuyo significado es preciso conocer
- ❖ APÉNDICE.(sólo en 2da edición, 1924)
- ❖ ÍNDICE.

SÍNTESIS

En la portada del libro aquí comentado, escrito a mano, se puede leer: “Al Sr. D. Laureano García Ortiz ¹ en prueba del invariable afecto de - el autor”.

El libro tiene dos ediciones, de las cuales la primera es la aquí comentada. La segunda edición es del año 1924, la cual introduce unas cuantas correcciones.

CAPÍTULO I / El sonido:

En este primer capítulo, el autor explica lo concerniente a las características físicas del sonido y sus propiedades (timbre, intensidad, entonación y duración).

CAPÍTULO II / Entonación:

Se explican aquí los nombres de los sonidos (*do, re, mi...*); la *octava* (registro); el nombre de las teclas blancas del piano (los llama *sonidos naturales*); el pentagrama; las voces humanas (las divide en *altas, medias y graves*) y sus nombres

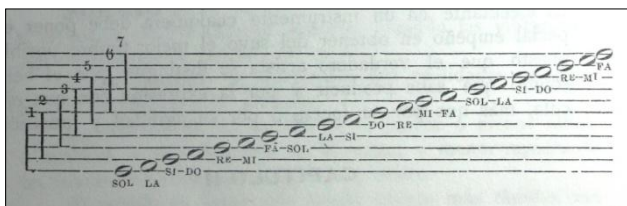


Ilustración 2-57. Origen de las claves. Las líneas verticales de la izquierda muestran el registro

¹ Laureano García Ortiz (Rionegro Antioquia 1867- Bogotá 1945), Periodista, profesor, historiador, diplomático y agrónomo. Ocupó varios cargos públicos y escribió obras como *Las ciudades confederadas del Valle del Cauca*, *Estudio sobre el general Santander*, entre otras. (Fuente: biblioteca-virtual – U.de A.)

correspondientes (*soprano, mezzo soprano, contralto, tenor, barítono y bajo*). Al igual que Santos Cifuentes, explica las claves y los registros desde el hoy llamado endecagrama. Otros términos explicados en este capítulo son: líneas *suplementales o adicionales, 8^a---, 8^a baja---*.

CAPÍTULO III / Duración de los sonidos:

Aquí están las explicaciones de las duraciones, los ligados, el puntillo y doble puntillo y sus equivalencias. Expone las siete diferentes *figuras* o *valores* y sus respectivos silencios. Por primera vez, aparecen los nombres de *redonda, blanca y negra*, aunque la mayor parte del tiempo las continúa llamando *semibreve, mínima y semínima*. A los silencios iguales o más pequeños que semínima (negra), los llama *aspiraciones*; a los de semibreve y mínima, los llama *pausas*.

CAPÍTULO IV / El acento. El ritmo. El compás:

El acento es semejante a la palabra hablada. El autor expone la diferencia entre el *acento métrico* (al principio de cada compás) y el *acento expresivo*; el acento expresivo prevalece sobre el acento métrico. Da la definición de *ritmo* (“es el resultado de las diferentes combinaciones de duración y de acentos de los sonidos...”). También habla sobre compases (binarios, ternarios y cuaternarios – simples y compuestos), los *grupos irregulares* (“aquellos que contienen más o menos notas de las que debe contener el grupo, según la *signatura*”). El *contratiempo* es un ritmo parecido a la síncopa, pero se diferencia de ésta en que los tiempos fuertes o las partes fuertes de los tiempos van ocupados por *aspiraciones*. Otros términos mencionados en este capítulo son: *tiempo, signatura de medida, tiempos fuertes y débiles, marcar el compás, batuta*.

CAPÍTULO V / Escalas. Intervalos. Alteraciones:

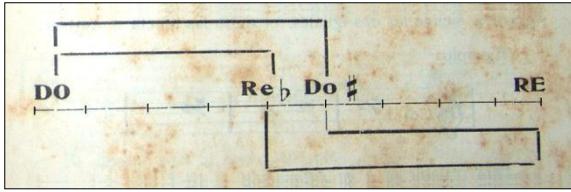


Ilustración 2-58. El tono se puede dividir en nueve partes llamadas comas: De las nueve comas, cinco corresponden al semitono cromático y cuatro al semitono diatónico.

enarmonías, el *doble sostenido* (que también lo representa por $\sharp\sharp$, el *doble bemol*, la anulación de las alteraciones y su vigencia sólo en el compás (becuadro).

Para terminar el capítulo, dice textualmente: “Todos estos signos llevan el nombre genérico de alteraciones o accidentes”.¹

Otros términos mencionados son: *escalas ascendente y descendente*, *escala completa*, *instrumentos temperados*.

CAPÍTULO VI / Continuación del estudio de las escalas e intervalos - modos:

En este capítulo, el autor define *escala diatónica* (la constituida por tonos y semitonos entre sus grados consecutivos), *escala cromática* (que, aunque la escribe con correcta “ortografía musical” no explica racionalmente todavía). Explica el origen teórico de los *modos gregorianos* pero sin dar los nombres de dichos modos. Explica las tres formas de la escala menor a las que llama *eólica*, *armónica* y *melódica*². También aclara la reciprocidad de las escalas relativas.

¹ Es más razonable realzar la diferencia que han hecho otros autores entre *alteraciones* (alteraciones pertenecientes a la armadura) y *accidentes* (alteraciones ocasionales).

² La explicación de la escala melódica está corregida en la edición de 1924.

CAPÍTULO VII / Escalas (continuación):

En este capítulo, se mencionan los nombres de los grados de la escala (tónica, supertónica, mediantes, subdominante, dominante, superdominante y sensible). El autor llama a la escala de *do* mayor, *escala natural* porque no tiene alteraciones. Muestra cómo se construyen las demás escalas, tomando como modelo la escala natural y agregando *tetracordes*. Termina los capítulos de escalas diciendo que la forma de diferenciar la escala mayor de su relativa menor, es que el quinto grado de la primera (que corresponde al séptimo de la segunda), está ascendido. Una escala mayor

y una menor, construidas sobre la misma tónica, se diferencian por su tercer grado. En general, todos los temas de las escalas de los capítulos V, VI y VII son explicados y definidos como se hace actualmente.

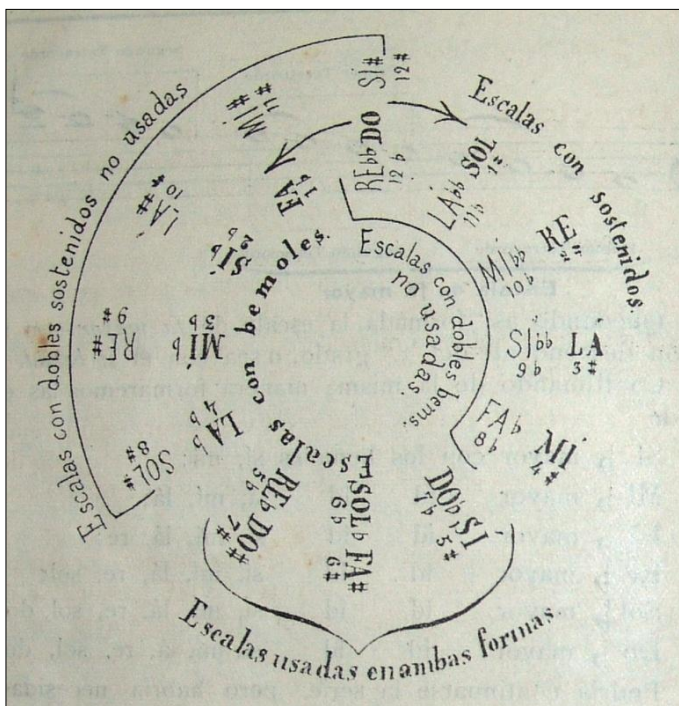


Ilustración 2-59. A esta figura el autor no le pone ningún nombre. La usa para mostrar las escalas enarmónicas. Dice que es tomada de la *Teoría de la música* de Danhauser.

CAPÍTULO VIII / Tonalidad. Clasificación de los intervalos.

Inversiones:

El concepto de tonalidad es definido desde dos puntos de vista. Lo toma como el conjunto de escalas y modos; en este sentido, dice el autor, la “tonalidad moderna” reposa en las escalas mayor y menor. La tonalidad también es tomada como el “conjunto de notas de una escala, sea cual fuere el orden en que se consideren, como cuando se dice tonalidad de *do mayor*”. En este punto, da la definición de *armadura*.

Posteriormente, se encuentran las explicaciones de *intervalo melódico*

(ascendente y descendente), *intervalo armónico*, *intervalos simples y compuestos*, *inversiones* de los intervalos. El autor clasifica los intervalos en mayores, menores, justos, disminuidos y aumentados y enseña un procedimiento para determinar su naturaleza, que está basado en la escala mayor construida desde la primera nota del intervalo. Habla de las *consonancias variables* (3ª y 6ª), *consonancias invariables* (5ª, 4ª y 8ª) y las *disonancias* (2ª, 7ª y los intervalos aumentados y disminuidos).

Al final de este capítulo, trae una sección donde explica la construcción considerada “más correcta” de la *escala cromática*, la cual podemos resumir así: al subir, no alterar el 6º grado y al bajar, no alterar el 5º, debido a que estas alteraciones no se encuentran en las escalas relativas.

CAPÍTULO IX / Melodía-Armonía-Modulación-Transporte:

Comienza el capítulo con una definición preliminar de melodía, armonía, transporte, modulación.

Melodía: es “una serie de sonidos emitidos por una sola voz o instrumento y distintos entre sí por su entonación y por su duración”.

Armonía: es “el conjunto de sonidos que se producen al mismo tiempo, o sea un fenómeno musical que tiene por base la simultaneidad de los sonidos”.

Modulación: “es el paso de una tonalidad a otra, lo cual se verifica introduciendo en la melodía o en la armonía notas extrañas a la tonalidad primitiva (...)” (ilustración 2-60).

Sobre el *transporte* de melodías, nos dice que puede ser escrito ó mental, o sea ejecutado directamente sobre la partitura por medio de las claves de *do*, *fa* y *sol*. Explica y pone ejemplos sobre la manera de realizar el transporte.



Ilustración 2-60. Ejemplo de modulación de Do a Fa mayor por medio del si bemol. Llama la atención el que no utilice el viiº₆, sino el V_{4/3} al final del primer

CAPÍTULO X / Notas de adorno:

En este capítulo, el autor explica la ornamentación y los signos que se utilizan:

La apoyatura: se le da el valor que “exprese” (que vale), el cual se le quita a la nota principal que va enseguida, pero si ésta tiene puntillo, puede darse a la apoyatura un valor de uno o dos tercios de la principal.

La acciacatura (también la llama *apoyatura breve*), se ejecuta rápidamente sobre el tiempo.

El mordente (superior ó inferior) -puede escribirse con pequeñas notas, o con el signo ♯

El grupetto (en español grupito o grupillo), muestra la diferencia entre el grupillo escrito sobre la nota y el grupillo escrito después de la nota.

El trinado tiene una *preparación* o *principio* que puede ser de tres maneras distintas (desde la nota principal, la superior o la inferior); el trinado puede ser también *con terminación*.

CAPÍTULO XI / Signos Varios:

En este capítulo, se encuentran las definiciones de varios símbolos y términos musicales, como la *doble barra*, que “se usa para dividir las diferentes partes de una composición”; cuando tiene dos puntos, se usa para repetir. Explica las expresiones *Da capo* (desde la cabeza) y *Al segno* (♯); el arpeggio (ilustración 2-61) y el calderón.

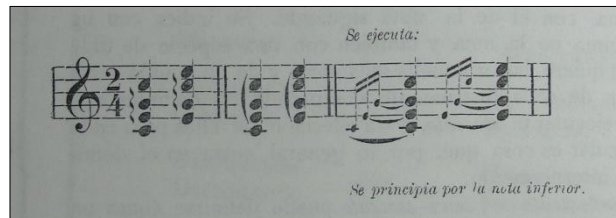


Ilustración 2-61. El arpeggiado también se puede representar por una línea curva (segundo compás). En el último compás, se muestra la manera como se ejecuta.

El signo de *ligado* debe señalar las *frases* y *períodos* (aunque no los define); esto es lo que se llama *fraseo*. Habla también sobre el *staccato* y el *semi-staccato*, (representado por staccatos y ligadura al mismo tiempo), que es el término medio entre el ligado y el staccato.

CAPÍTULO XII / Signos de expresión:

Son de dos clases:

Abreviaturas		
Rallentando	<i>rall.</i>	}retardando gradualmente el movimiento.
Ritardando	<i>ritard.</i>	
Accelerando	<i>accel.</i>	}Acelerando gradualmente el movimiento.
Stringendo	<i>string.</i>	
Piu mosso		}Pasando repentinamente a un movimiento más vivo.
Meno mosso		
Ritenuto	<i>rit.</i>	}Se retiene un poco el movimiento pero no por grados como en <i>ritardando</i> .

1º Los que se refieren al *movimiento* (consisten en palabras que expresan rapidez o lentitud en diferentes grados, p. ej.: allegro, andante, rall, etc.)

2º Los que se refieren a la *intensidad* (expresan la intensidad o la fuerza, por ej.: *rinfz*, *cresc*, *dim*, *ff*, *P*, etc.).

Ilustración 2-62. Muchos de los signos están agrupados según el significado.

El capítulo trae una larga lista con la abreviatura y el significado de cada signo de expresión. Los signos están agrupados según su significado (ilustración 2-62).

Otros signos: en esta sección, se explican los signos de pedal (*una corda*, *con sordina*, *sensa sordina* y *tre corde*), así como el metrónomo y el nombre de las notas en inglés y alemán (ilustración 2-63). Termina diciendo que el nombre de las notas en español, francés e italiano es igual, y en estos idiomas, antiguamente, el *do* era llamado *ut*.

VOCABULARIO:

En el final del libro, hay un pequeño vocabulario (30 entradas) en el cual se encuentran palabras “muy usadas en el arte musical, cuyo significado es preciso conocer” (el vocabulario es tomado del libro *Petite anthologie des Mâitres de la musique*, por Leopold Dauphin). Hay términos como *orquesta*, *sonata*, *sonatina*, *sinfonía*, *música de cámara*, *conservatorio*, *opera*, *opereta*, *oratorio*, *obertura*, *partitura*, *canto llano*, *contrapunto*, *diapasón*, etc.

	Inglés	Alemán
Do	C	C
Re	D	D
Mí	E	E
Fa	F	F
Sol	G	G
Lá	A	A
Sí	B	H
Do $\sharp\sharp$	C $\sharp\sharp$	Cis
Do \flat	C \flat	Ces
Re \sharp	D \sharp	Dis
Re \flat	D \flat	Des
Mí \sharp	E \sharp	Eis
Mí \flat	E \flat	Es
Fa \sharp	F \sharp	Fis
Fa \flat	F \flat	Fes
Sol \sharp	G \sharp	Gis
Sol \flat	G \flat	Ges
Lá \sharp	A \sharp	Ais
Lá \flat	A \flat	As
		His
		B

Ilustración 2-63. Nombre de las notas en inglés y alemán.

APÉNDICE: (presente sólo en la segunda edición - 1924)

Son dos páginas con las definiciones de “Música” y un par de “pensamientos” que han dado diversos autores. He aquí algunas:

“Es el arte de conmover, por medio de combinaciones de sonidos, a los hombres inteligentes y dotados de órganos especiales y ejercitados.” – Berlioz.

“Es el arte de pensar con los sonidos” – Combarieu (musicólogo francés 1859 – 1916).

“La música tiene por base las vibraciones sonoras; por elementos el ritmo, la melodía y la armonía; por objeto la expresión estética de los sentimientos” – Vicent D’Indy (compositor francés 1851 - 1931).

“Es un error, dice M. Fétis, el creer que el movimiento Andantino debe ser más animado que el andante”. (Citado por el Abate Migne en su *Diccionario de Canto Llano y Música Religiosa*).

Luego da las definiciones de *música* de los autores colombianos Alejandro Agudelo, Vicente Vargas de la Rosa, José Gabriel Núñez, Lorenzo Margottini (italiano), y Santos Cifuentes.

ÍNDICE:

Al final del libro, se encuentra el índice, construido a la manera de tabla de contenidos.

Tabla 2-10. Resumen de algunos términos utilizados por Martínez.

Término musical usado por A. Martínez	Término musical usual (actualmente) o definición dada por A. Martínez (entre comillas)
Acento métrico	“Acento al principio de cada compás”
Aspiraciones	“Silencios iguales o más pequeños que el de negra.”
Consonancias invariables	Intervalos de quintas, cuartas y octavas
Consonancias variables	Intervalos de terceras y sextas
Escala menor eólica	Escala menor natural
Figuras o valores	Figuras
Líneas suplementales o adicionales	Líneas adicionales
Mínima ó blanca	Blanca
Pausas	Silencio de redonda o blanca
Semibreve o Redonda	Redonda
Semínima o negra	Negra
Semi-staccato	Portato
Signatura de medida	Cifra de compás
Terminado (trino con terminado)	Resolución del trino
Trinado	Trino



OBSERVACIONES

Andrés Martínez Montoya nació en Bogotá el 25 de marzo de 1869, dedicó su vida entera a la enseñanza del piano y formó toda una generación de buenos pianistas. Dirigió la cátedra de piano y de órgano en el Conservatorio Nacional la mayor parte de su vida. Allí mismo dirigió durante 19 años la Banda del Conservatorio. Escribió entonces, varias piezas para banda como la *Rapsodia colombiana*. Dirigió también la *Orquesta Conti* (de la casa musical de Conti Hermanos, editora de esta *Teoría de la música*). Otras composiciones suyas fueron la *Sinfonía Isabel*, una *fuga* y un *Preludio* para orquesta, *El Torbellino* para piano, entre

otras. Murió en Bogotá el 7 de diciembre de 1933. ¹

SOBRE “TEORÍA DE LA MÚSICA”

Andrés Pardo Tovar, en su libro *La cultura musical en Colombia*, después de enumerar los contenidos de la obra de Martínez, realiza un solo comentario:

“Hay que admitir que, después de la obra de Cummings – traducida por don Jorge W. Price – y de la *Teoría de la música* de don Santos Cifuentes, la de Martínez Montoya resulta bastante pobre y deficiente. La cultura del bondadoso artista bogotano le hubiera podido permitir dar a luz algo mucho más valioso y fundamental, sin duda”.

La obra de Martínez es, por muchas razones, más cercana y más fácil de entender para nosotros. Su lenguaje es sencillo y concreto, los términos usados son, la mayoría, iguales a los nuestros y su edición es más moderna. La obra de Martínez introduce por primera vez, en los textos colombianos, varios de los términos que usamos actualmente: introduce el nombre actual de algunas figuras musicales (redonda, blanca y negra); igualmente es el primero que introduce los nombres de los grados de la escala, tal como los conocemos hoy (tónica, supertónica, mediantes, subdominante, dominante, superdominante y sensible). Es el primero que menciona de los modos gregorianos. Obviamente, siendo susceptible de mejoras y precisiones, esta obra, que por su edición y tratamiento se ve simple a primera vista, encierra los conocimientos básicos y necesarios para aprender los fundamentos de la música.

Martínez no escribió la bibliografía que utilizó en la elaboración de su *Teoría de la música*, pero en ella se mencionan las siguientes obras:

- Durand, Émile; *Curso de armonía*
- Danhauser, Josef; *Teoría de la música*
- Dauphing, Leopold; *Petite anthologie des Maîtres de la musique*

¹ Biografía extractada de PERDOMO, Opus Cit. Págs. 161 y 162

- Fétis, Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie(¿?)
- Agudelo, Alejandro; *Lecciones de música*
- Vargas de la Rosa, Vicente; *Teoría de la música*
- Núñez, José Gabriel; *La música al alcance de todas las inteligencias*
- Margottini, Lorenzo; *Teoría de la música*
- Cifuentes, Santos; *Teoría de la música*
- Abate Migne; *Diccionario de Canto Llano y Música Religiosa*

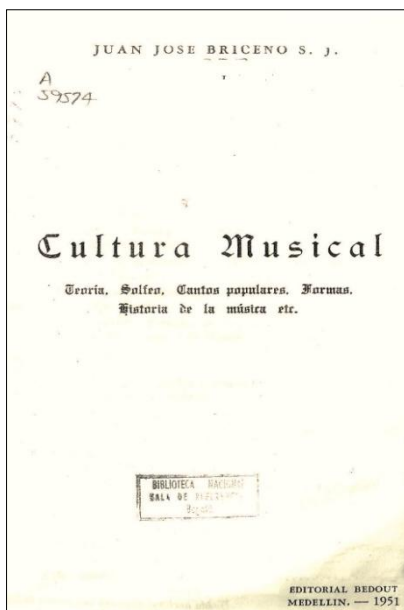


DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial:	Bogotá / Imprenta de La Luz, 1914.
No. de Páginas:	64
Tamaño:	24 cm.
Otros:	Conti Hermanos. El libro tiene ilustraciones en medio del texto.

2.12 Cultura Musical // Teoría, Solfeo, Cantos populares, Formas, Historia de la música etc. (Medellín, 1951)

BRICEÑO, JUAN JOSÉ



Como su título lo señala, el libro de Briceño integra distintas ramas de conocimiento musical para proporcionar una visión amplia y general de la música. El libro consta de: *Prólogo*, *Índice*, seis *Partes* principales y un *Suplemento*. La *Primera Parte* está dedicada a la teoría musical. La *Segunda Parte* son ejercicios de solfeo basados en los intervalos. La *Tercera Parte* son ejercicios y melodías en todas las tonalidades. La *Cuarta Parte* está dedicada a las formas musicales. La *Quinta Parte* explica elementos físicos de la acústica, elementos artísticos, Instrumentos musicales, Períodos de la historia musical. La *Sexta Parte* habla sobre el desarrollo histórico de la música y trata la música de distintos países. El *Suplemento* trae letras de melodías y sus traducciones.

CONTENIDOS

El libro está dividido en seis partes, de las cuales transcribimos a continuación los contenidos de la primera (parte de teoría). Las demás partes son descritas en la sección Síntesis.

❖ PROLOGO

❖ INDICE GENERAL

❖ PRIMERA PARTE –
INTRODUCCION

◆ Notas. Pentagrama. Claves

- ◆ Líneas suplementarias. Figuras de las notas
- ◆ Silencios, Signos de acentuación
- ◆ Puntillo. Tresillo
- ◆ Compases
- ◆ Compases simples y compuestos
- ◆ Ligado síncopa y contratiempo
- ◆ Matices. Movimiento
- ◆ Adornos
- ◆ Signos de repetición. Abreviaciones
- ◆ Alteraciones
- ◆ Modos. Tonalidad
- ◆ Normas para cantar bien

SÍNTESIS

Lo más novedoso consiste en que, en las páginas de la izquierda del libro (en las páginas pares), está la explicación de un tema y, en la página del lado (a la derecha, en la página impar), está una melodía escrita donde, muchas de las veces, se aplica el tema tratado.


LA OPERA

Surgió después de muchos ensayos en estilo recitativo y escénico en 1594, cuando el compositor Peri puso en música la Dafne de Rinuccini. Llegó después de algún tiempo y de reformas sucesivas a la cima de la perfección en su género con Verdi y Wagner; éste reunió sus creaciones de libreto propio en el famoso *Drama Musical*. Es ante todo teatro cantado parcial o íntegramente. Sus múltiples formas le dan un nombre distinto, pero en sustancia es el mismo desarrollo aunque tenga diverso carácter, tanto en el argumento como en la música. Es seria y de este género son las principales porque aquí entra lo trágico; es bufa, semiseria, opereta, comedia musical y llega hasta la zarzuela y el vaudeville. Obra esencialmente de dos artistas: el libretista y el compositor. En cuanto a popularidad es el género musical que más ha entusiasmado a los públicos.

El primer clásico en este arte es Monteverdi, quien forma con Wagner y Gluck la terna famosa del drama musical. (La ópera se divide en cuatro actos por lo general; pero las hay de 5 y de 2). Ha llegado a expresar con precisas melodías las obras literarias más famosas de todos los tiempos. Verdi encontró inspiración en el divino Shakespeare; el temperamento realista de Mozart se expansiona en este género, y Beethoven descolló con su *Fidelio*; Schubert es fecundísimo; y a la brillantez de Rossini en Italia, agregan el buen sentido y el esmero Puccini y Donizetti. Estos forman con Verdi el grupo más selecto de su patria.

Entre los otros cien compositores, Meyerbeer y Weber con Massenet, Bizet y Gounod no dejan de ocupar un lugar preeminente. Si algún campo hay extenso es el de la ópera; ha sido cultivada en todos los países y por la mayoría de los compositores; ella es como la reunión de todos los sentimientos y la imagen inolvidable de lo que experimenta el alma, inexpressable en un drama sin música. Pero ha ocasionado mil discusiones y mientras algunos hablan de algo degenerado en la música, hay quien diga: "La ópera es un género divino". Aquí prescindimos de toda tendencia para decir que lo esencial en ella consiste en su multiplicidad que no tolera ser reducida al capricho exagerado de uniformidad. En todo caso su expresión y su valor son inagotables; sus temas fecundos, llenos de tan variadas y hondas sugerencias que dejan un no sé qué imborrable en la historia de los tiempos.


- 114 -



Verdi

Coro de los marineros
(Coro dei Zingari de *Il Trovatore*)

Alliegro



- 115 -



PRÓLOGO:



El libro está prologado por Ruy D'Orel¹. Es D'Orel quien hace la dedicatoria del libro:

“Pero este libro va especialmente dedicado a vosotros, jóvenes y niños que alimentáis en vuestros pechos el generoso anhelo de engrandecer a Colombia.”

PRIMERA PARTE:

Explica los principales elementos de la escritura musical: *notas, pentagramas, claves, figuras de las notas, silencios, signos de acentuación* (staccato ó estacado), *acentos, puntillo, tresillo* (habla de la *división ternaria*), *compases* (habla de binarios – cuando sus tiempos son divisibles por dos- y compuestos – cuando sus tiempos son divisibles por 3 – sic-); *compasillo* (4/4); *compás ternario* (lo utiliza como otro nombre para los compases compuestos); *ligado de prolongación y ligado de acentuación* (expresión); *síncopa y contratiempo* (con silencios intermedios); *matices* (crescendo, disminuyendo, etc.); *movimiento o aire* (largo, larghetto, etc.).

Dentro de los *adornos*, incluye la *apoyaturas*; el *gruppeto* (explica la diferencia entre los signos  y  : el primero comienza con la nota superior y el segundo con la nota inferior); el *mordente, trino, calderón*.

Otros temas tratados son: *signos de repetición* (*dos puntos, el párrafo o llamada* -  ✕-); *signos de abreviación* (); *alteraciones* (las divide en *constitutivas o propias* – las de la armadura- y *accidentales* – en el transcurso-); *escala cromática*; modos *mayor y menor*; *intervalos* (expone que el intervalo de unísono también se llama *tónica*, el de segunda, *superdominante*, el de tercera, *mediante* etc.); *tonalidad*; normas para cantar bien (no cantar cuando se está cambiando de voz, no forzar la voz, sacar el pecho y tener erguida la cabeza, evitar las bebidas alcohólicas y el fumar, etc.).

¹ Carlos Forero Ruiz (seudónimo: Ruy D'Orel) (1908 - ?) Humanista y escritor zipaquireño; publicó dos novelas cortas y numerosos artículos. (Tomado de: O'Neil, Charles E.; Diccionario histórico de la Compañía de Jesús).

SEGUNDA PARTE

La Segunda Parte contiene ejercicios de solfeo basados en intervalos. Los ejercicios están escritos en *do* mayor y *do* menor y consisten en mezclar todas las notas de una de estas escalas con una nota específica, de manera que se forma una escala ascendente y descendente con una nota intercalada (ilustración 2-64).

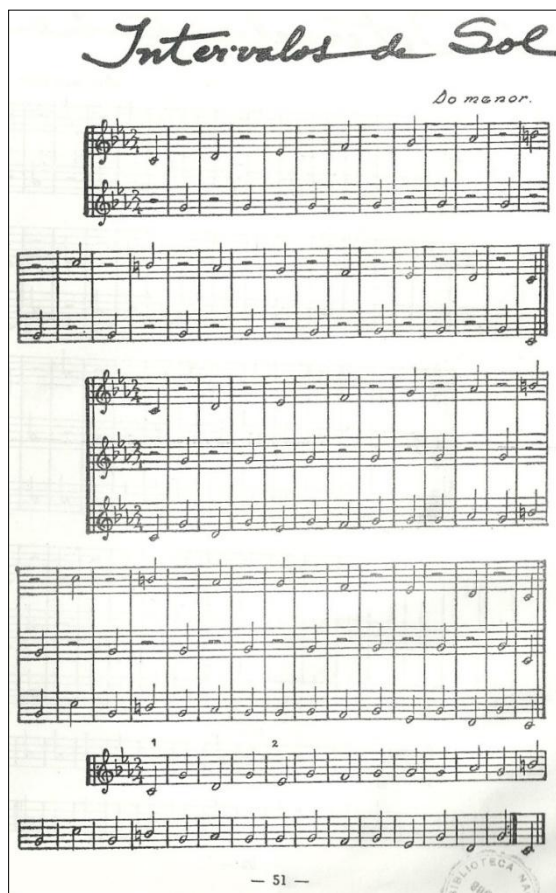
TERCERA PARTE

La Tercera Parte consta de ejercicios y melodías en todas las tonalidades. El principal objetivo de esta sección es cantar en distintas tonalidades. Para ello, el autor propone, en cada una de las tonalidades principales, algunos ejercicios de escalas e intervalos y luego, en la siguiente página, incorpora una melodía en la tonalidad estudiada (ilustración 2-65).

CUARTA PARTE

En ella, se explican algunas formas musicales (mencionadas más adelante). El autor señala, muy acorde con el título del libro (Cultura Musical):

“Por radio se anuncia a cada paso la retransmisión de famosas piezas musicales y se habla de preludios y adagios, de óperas y ballets... Creemos que este estudio de compendio pondrá en capacidades de comprender el sentido íntimo de todas estas formas en que los grandes genios han vaciado su fecunda inspiración”.



The image shows a page of musical notation titled "Intervalos de Sol" in a cursive font. Below the title, it says "Do menor." in a smaller font. The page contains several systems of musical staves, each with two staves (treble and bass clef). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, arranged in ascending and descending patterns. At the bottom of the page, there is a page number "- 51 -" and a circular stamp that reads "SERGIO PECA M.".

Ilustración 2-64. Ejemplo de ejercicios para la nota *sol*.

Fa# menor

Santa Agueda

Andantino

Aintzaldu daigun A qu-te dau-na bi-jur
da, ba, deun A-ga-te, etse u na tan zu-ri-jun
ut-sa-be-li; Ko eu-Ko al da be
Daun(Aga-te) na batzko ga-toz aur ten
bei-gazko berberak i gaz lez ar-tu ya gi-xu-
bez, ta za-bal-du zu-ben sa-ke-la

Ilustración 2-65. Ejercicios y melodía a en Fa# menor.

Habla, en este capítulo, del contrapunto (hace un pequeño resumen de la historia del contrapunto y da tres reglas básicas para su elaboración:

- 1.) El *cantus firmus* debe responder a las reglas propias de la melodía (evitar saltos demasiado grandes; los saltos grandes deben ser compensados con movimiento opuesto e intervalo pequeño, etc.)
- 2.) El contrapunto debe comenzar por una consonancia perfecta.
- 3.) El movimiento contrario es preferible al oblicuo y éste al directo (evitar quintas y octavas).

Habla de la variedad de contrapuntos: *contrapunto sobre canto llano* y *sobre órgano*; *contrapunto a mente* (improvisación sobre un tema ejecutado por el tenor); *contrapunto imitado*; *contrapunto ligado*, (donde se prohíben los saltos de tres o cuatro tonos); *contrapunto retrógrado*, etc.

Otros temas tratados son: La *Fuga* (habla del *tema* y el *contratema*) y el *Preludio*; la *Sonata*; el *Concierto* y la *Sinfonía* (son aplicaciones especiales de la sonata); el *Poema sinfónico*, la *Fantasia*, el *Capricho*; el *Lied*, y la *Mazurca*, la *Gavota*; el *Ballet*, la *Suite*; la *Opera*; el *Oratorio* y la *Cantata*; la *Obertura*, la *Opereta* y la *Zarzuela*.

QUINTA PARTE

En este capítulo, se incluyen algunos elementos de acústica como las *cualidades del sonido* (intensidad, tono y timbre), velocidad del sonido, reflexión del sonido, vibraciones perceptibles por el oído humano (16 – 40.000 Hz, sic).

Otros temas tratados son: la *voz humana*; los *instrumentos*; *conjuntos instrumentales*; *elementos de una pieza musical* (melodía, ritmo y acompañamiento), el *Clasicismo*, el *Romanticismo*, el *Modernismo*, el *Canto Gregoriano*.

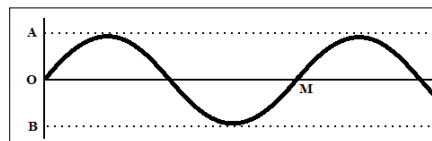


Ilustración 2-66. Ondas sonoras. Las partes elevadas se denominan *crestas* y las bajas *valles*. La distancia A- B se llama *amplitud*; la distancia O – M se llama *longitud*.

SEXTA PARTE Y SUPLEMENTO

La Sexta Parte trata sobre el desarrollo histórico de la música y también sobre la música de distintos países, entre ellos, Colombia. El Suplemento contiene letras completas de canciones y sus traducciones.

Tabla 2-11. Resumen de algunos términos musicales utilizados por J.J. Briceño.

Término musical usado por J.J. Briceño	Término musical usual
Compás ternario (compuesto)	Compás compuesto
Compasillo	Compás de 4/4
Ligado de acentuación	Ligadura de expresión
Movimiento o aire	Indicaciones de movimiento
Signos de acentuación	Signos de articulación

OBSERVACIONES

“El Presbítero Juan José Briceño S. J. nació en Chinácota, Norte de Santander. Profesor eminente en Literatura y Lengua clásicas y modernas. Domina a la perfección la Flauta, el violín, el piano, el acordeón y el órgano. Tiene una voz de tenor privilegiada. Autor de Zarzuelas del género popular y más de medio centenar de cantos folclóricos recopilados o inspirados en las diferentes regiones del país; director de grupos corales e instrumentales. ¹

SOBRE “CULTURA MUSICAL”

Podríamos decir que lo más destacable del libro de Briceño es la didáctica evidenciada en el texto, en la cual la teoría va acompañada de un ejemplo musical donde se aplica el concepto estudiado. La edición del libro también muestra claramente a quién va dirigido, pues cada melodía contiene un dibujo infantil. El libro trata de integrar todas las ramas de la “cultura musical”, proporcionando así elementos de la teoría de la música, numerosos ejercicios y melodías para practicar la lectura musical, además de elementos de instrumentación, forma, biografías, etc.

Sus explicaciones teóricas son cortas y explicadas con ejemplos en notación musical. En general, salvo los compases binarios y ternarios y su confusión entre intervalos y grados, los temas teóricos son vistos como los conocemos hoy en día.

¹ Biografía extractada literalmente de : MAZUERA, Opus Cit. Pág. 161.

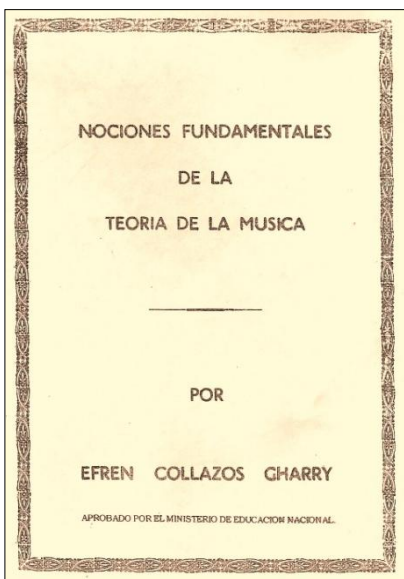


DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial:	Medellín /Editorial Bedout, 1951.
No. de Páginas:	166
Tamaño:	22 cm.
Otros:	El libro tiene notación musical inserta en medio del texto, y dibujos decorativos.

2.13 Nociones fundamentales de la teoría de la música (Neiva 1968)

COLLAZOS CHARRY, EFRÉN



Es un libro que trata los elementos más básicos de la enseñanza musical. Está escrito en un solo capítulo que lleva el mismo nombre del título. No trata algunos temas como signos de dinámica, ornamentación, figuración etc. El libro provee numerosos ejemplos en notación musical.

CONTENIDOS

- ❖ PRESENTACIÓN
- ❖ NOCIONES FUNDAMENTALES DE LA TEORIA DE LA MUSICA
 - ◆ Elementos fundamentales
 - ◆ Cualidades del sonido
 - ◆ Nombre de las notas musicales
 - ◆ Nombre de las signos musicales
 - ◆ El pentagrama
 - ◆ Las claves
 - ◆ Los silencios
 - ◆ División de las figuras
 - ◆ El puntillo
 - ◆ Ligadura de Fraseo
 - ◆ De los tiempos fuertes de los compases
 - ◆ La síncopa
 - ◆ El contratiempo
 - ◆ El compás
 - ◆ Compases compuestos
 - ◆ El tresillo y el seisillo
 - ◆ El dosillo y el cuatrillo
 - ◆ Alteraciones del sonido
 - ◆ Tono y semitono

- ◆ Grados conjuntos
- ◆ Grados disjuntos
- ◆ De las escalas/Definiciones
- ◆ Nombre de los grados de la escala
- ◆ Escalas diatónicas mayores sostenizadas y bemolizadas
- ◆ Escalas relativas menores
- ◆ Relativas menores sostenizadas
- ◆ Relativas menores bemolizadas
- ◆ Acordes perfectos mayores y menores de las tonalidades sostenizadas
- ◆ Acordes perfectos mayores y menores de las tonalidades bemolizadas

SÍNTESIS

Podríamos decir que el texto consta de un solo capítulo, dividido por temas.

PRESENTACIÓN:

En esta corta presentación, el autor explica la razón por la cual “emprendió la redacción” de la obra: “porque se estaba haciendo indispensable (...) el recurso de un texto de música sencillo, ágil, para asimilar mejor el estudio de las vastas teorías y métodos con que a diario tropiezan quienes tienen la ardua misión de orientar en el intrincado campo del arte sonoro”. También nos dice que éste es el resultado de una larga práctica pedagógica como profesor de música. Está firmado en Neiva en agosto de 1968.

En las páginas siguientes, se encuentran numerosas cartas de aprobación escritas por diversas personas e instituciones educativas, entre las cuales encontramos: del Ministerio de Educación (firmada en 1977); de Luis Carlos Figueroa, director del Conservatorio de Cali (firmada en Agosto de 1969); José Roza Contreras, director de la Banda Nacional (firmada en septiembre de 1966).

NOCIONES FUNDAMENTALES DE LA TEORÍA DE LA MÚSICA

Los temas desarrollados en esta sección son: *elementos fundamentales de la música* (melodía, armonía y ritmo); *cualidades del sonido* (timbre,

intensidad y altura); nombre de las notas (do, re, mi, etc.) *signos musicales*¹ (redonda, blanca, etc.); el *pentagrama*, *claves* (do, fa y sol); *division de las figuras* (la redonda vale 2 blancas, etc.); la *síncopa*, los *compases simples* (con numeradores 2, 3 y 4) y *compuestos* (se multiplica por 3 el numerador y por 2 el denominador); el *tresillo* y el *seisillo* (son dos tresillo –sic–); el *dosillo* y el *cuatrillo*² (dos dosillos); *alteraciones del sonido* (sostenido, doble sostenido, etc); *grados de la escala* (igual a como las vemos hoy, pero él no menciona la subtónica).

Las *escalas mayores y menores sostenizadas* (con sostenidos) y *bemolizadas* (con bemoles) están escritas en notación musical. Las tres formas de la escala menor son llamadas *antigua* (natural), *armónica* y *melódica* o *mixta*. Igualmente escribe en esta notación, los *acordes perfectos* del primer grado (I) en tonalidades mayores y menores y en sus dos inversiones (sin explicarlas).

Relativas Menores Bemolizadas

— 26 —

Ilustración 2-67.
Escalas menores bemolizadas.

¹ Más adelante los llama *figuras musicales*.

² El número de corchetes del cuatrillo que presenta el autor no es el teóricamente correcto. (Ver sección 3..2 *Grupos Irregulares*).

Tabla 2-12. Resumen de algunos términos musicales utilizados por E. Collazos

Término musical usado por E. Collazos	Término musical usual (actualmente)
Escalas bemolizadas	Escalas con bemoles
Escala menor antigua	Escala menor natural
Escala menor melódica o mixta	Escala menor melódica
Escalas sostenizadas	Escalas con sostenidos
Signos musicales (figuras)	Figuras musicales

OBSERVACIONES

SOBRE “NOCIONES FUNDAMENTALES DE LA TEORÍA DE LA MÚSICA”

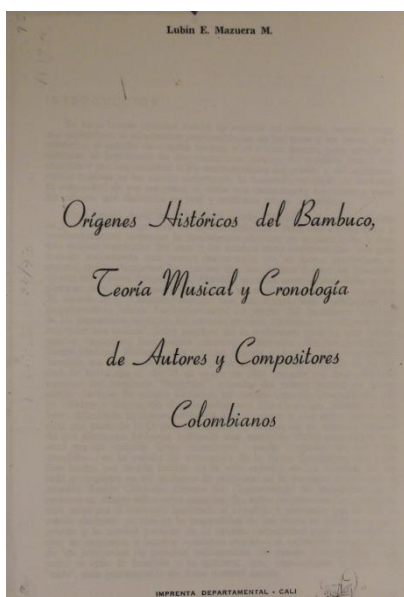
En general, los conceptos y definiciones dadas por Collazos son tratados como se hace hoy en día. El libro no trata los signos de expresión (ni indicaciones de movimiento, ni de dinámica, etc.), ni los signos de repetición, ni escala cromática, ni ornamentos, ni instrumentación.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial:	Neiva /Tipografía Nora, 1977.
No. de Páginas:	28
Tamaño:	23 cm.
Otros:	El libro notación musical inserta en medio del texto.

2.14 Orígenes Históricos del Bambuco, Teoría Musical y Cronología de Autores y Compositores Colombianos. (Cali, 1972)

MAZUERA M., LUBIN E.



Podríamos decir que el principal objetivo del libro es demostrar el origen autóctono del bambuco. Sin embargo, el libro abarca más temas que los enunciados en su título. Está escrito en diez partes, de las cuales la primera y segunda contienen la mayor cantidad de elementos teóricos. El libro tuvo dos ediciones, la primera de ellas del año 1957. La segunda edición, revisada y aumentada, es del año 1972.

Mazuera escribió en 1957 el libro titulado “Origen histórico del bambuco y músicos vallecaucanos”. En la segunda edición, añadió la teoría musical e incluyó a algunos músicos colombianos en su cronología de autores. Esa es la edición aquí comentada.

En primer lugar, es preciso hacer una aclaración sobre el enfoque que daremos al análisis del libro de Mazuera, el cual, como su nombre lo dice, tiene el objetivo de mostrar (o demostrar) los orígenes del Bambuco. La demostración empleada por Mazuera está enfocada en el análisis de aspectos melódicos (escalas pentáfonas ya presentes en la música de los indígenas americanos) y el ritmo (pies griegos). Pese a lo interesante del tema, nos enfocaremos aquí solamente en los temas meramente teóricos.



CONTENIDOS

El libro de Mazuera está dividido en diez partes, de las cuales la primera, la segunda, la cuarta y la sexta contienen elementos de la teoría musical. Transcribimos estas partes:

- ❖ MENSAJE, CAMPANAS DEL ALBA Y DEDICATORIA
- ❖ INTRODUCCIÓN
- ❖ FELICITACIÓN
- ❖ CONCEPTOS
- ❖ NOTICIA
- ❖ PREÁMBULO
- ❖ PRIMERA PARTE
 - ◆ Capítulo primero
 - Melodía
 - Origen de las escalas
 - Instrumentos de cuerda
 - El ritmo
 - Células Armónicas
 - ◆ Capítulo Segundo
 - ◆ Capítulo Tercero
- ◆ Capítulo Cuarto
 - Escalas Pentáfonas y sus cuatro fórmulas melódicas y armónicas
 - Estampas Folclóricas
- ❖ SEGUNDA PARTE
 - ◆ Capítulo Quinto
 - Teoría de la música
 - Origen de los instrumentos musicales que forman la banda y la orquesta
- ❖ CUARTA PARTE
 - ◆ Realización de fórmulas Pentatónicas y aprendizaje de la guitarra sin maestro
- ❖ SEXTA PARTE
 - ◆ Historia de la música (lexicología)



SÍNTESIS

INTRODUCCIÓN

En la introducción, Mazuera expone el objetivo del libro:

Trataré de exponer mi concepto, aunque tenga que contradecir a autorizadas

personalidades de las artes y las letras (...) para ayudar a defender el patrimonio de los verdaderos autores de nuestros ritmos nacionales y con especialidad a los engendrados del pasillo y del bambuco, contra quienes se ha venido cometiendo la tremenda injusticia de negarles la paternidad de sus esfuerzos al darle una ascendencia extranjera a nuestra música, que desvirtúa su real y auténtico origen colombiano.

PRIMERA PARTE: (CAPÍTULO I)

Los temas tratados en esta primera parte son vistos bajo una perspectiva histórica. Así redacta entonces los siguientes temas:

La melodía: dice el autor: “Está plenamente demostrado que la primera manifestación musical conocida en la historia de la humanidad fué el GRITO y de igual manera el primer instrumento utilizado por el hombre ha sido la BOCINA o CUERNO”.

Origen de las escalas: “en las

	Yambo	= P P	igual (-.) id. A
3/8	Troqueo	= P P	" (-.) " N
	Tribachis	= P P P	" (...) " S
+++++			
	Dáctilo	= P P P	" (-..) " D
	Anapesto	= P P P	" (..) " U
2/4	Anfibraco	= P P P	" (-.) " R
	Espondeo	= P P	" (-) " M
	Tetrabrachis	= P P P P	" (....) " H
+++++			
	Peón	= P P P P	" (... -) " V
5/8	Id.	= P P P P	" (- ...) " B
	Pentabrachis	= P P P P P	" (.....) " 5
+++++			
	Moloso	= P P P	" (- - -) " O
	Jónico Mayor	= P P P P	" (- - ..) " Z
3/4	Jónico menor	= P P P P	" (.. - -) " W
	Dactílico	= P P P P	" (- - - -) " X
	Hexabrachis	= P P P P P P	" (.....) " 6

Ilustración 2-68. Pies griegos. Esta imagen posee la siguiente etiqueta:

“Nota: chis se lee (kis). De las notas musicales (cortas y largas), surgió el sistema Morse de los puntos y rayas. Se formaron también las letras del alfabeto y los números arábigos y romanos, todos ellos comprensibles en el Código Internacional.”

civilizaciones más remotas de la historia ¹, aparece la primera escala musical de cinco sonidos llamada PENTAFÓNICA”.

El ritmo: “Así llegó hasta los griegos la concepción del ritmo, a quienes se atribuye la aplicación de las primeras formas rítmicas, conocidas como PIES”.

Células armónicas: se refiere con este término a la aparición de los primeros instrumentos armónicos:

“(…) en otras civilizaciones legendarias entre asirios, fenicios, caldeos, romanos, aparecían las flautas de doble pico, que ya producían sonidos simultáneos, presumiéndose, en este caso, el descubrimiento de las primeras células armónicas”.

SEGUNDA PARTE: (CAPÍTULO V)

TEORÍA DE LA MÚSICA

La primera parte de este capítulo está dividido en siete cortas lecciones ordenadas por el sistema de preguntas y respuestas. Además, cada párrafo está numerado:

Primera Lección: habla sobre *música, notas, pentagrama* (líneas y espacios).

Segunda Lección: trata sobre las *claves (Fa, Sol y Do), líneas suplementales*.

Tercera Lección: habla sobre *figuras, compás, línea divisoria* (barra de compás), *Compases (C quiere decir compasillo), doble barra*. A los silencios da los siguientes nombres: *Pausa* (silencio de redonda), *Media pausa* (silencio de blanca), *pausa de negra, pausa de corchea*, etc. Otros temas tratados son: *unidad de compás* (figura que vale todo el compás); *unidad de tiempo* (figura que vale un tiempo del compás); el *puntillo* y el *doble puntillo*.

¹ Más adelante en el texto enumera estas civilizaciones: chinos, celtas, japoneses, polinesios y griegos.

Cuarta Lección: los temas tratados son: manera de llevar (marcar) los compases; cómo se llaman los compases (*dos por cuatro, tres por cuatro*, etc.); tiempos *fuertes* y *débiles* del compás; *cifras indicadoras de compás* (al número superior lo llama *numerador* y al inferior, *denominador*).

Quinta Lección: explica en este capítulo la *escala musical*; la *escala modelo* (do mayor); *grados de la escala*; *intervalos conjuntos* y *disjuntos* (“el intervalo conjunto se llama *tono*”¹); *semitono diatónico* y *semitono cromático*; el *sostenido*, el *bemol* y el *becuadro*; *alteración accidental* (la menciona pero no la explica).

Sexta Lección: Habla sobre el *movimiento* (velocidad), cuyos términos clasifica en *Movimientos* (Grave, Largo, Larghetto, etc.) y *Modificadores de movimiento* (rallentando, stringendo, ad libitum, tempo primo, tempo di marcia, etc.); *matices* (forte, piano, crescendo, morendo, etc); *signos de acentuación* (ligado – de acentuación y prolongación- acentos “>”).

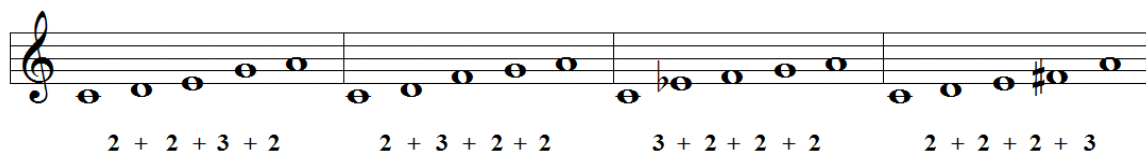
Séptima Lección: explica la *síncopa*, de la cual nos dice que hay tres tipos: *igual*, *desigual* y *coja* (ver figura); habla también sobre el *contratiempo* (con silencios intermedios); menciona los *signos de repetición* pero no los explica; muestra la diferencia entre *calderón* (se escribe sobre una nota) y *fermata* (se escribe sobre un silencio). Sobre los *compases compuestos*, nos dice que el numerador se multiplica por tres y el denominador por dos (p. ej: $2/4 = 6/8$; $3/4 = 12/8$); *Compás mayor* (♩); *círculo de quintas*; *compases simples* (numerador es 2, 3 o 4); *descomposición de los tiempos musicales* (dosillo, tresillo, cuatrillo, quintillo y seisillo, etc.) *nombre de los grados* (como los vemos hoy en día). Habla de la *escala mayor natural* (mayor) y *mayor armónica artificial* (con sexto grado descendido); *escala menor natural* y *menor artificial* (armónica).

Hay muchos temas que el autor menciona pero no explica: armadura, escala menor, nota sensible, escalas mayores y menores, tetracordos, signos de repetición.

¹ La incoherencia, obviamente, está en clasificar los intervalos (y no los grados), en conjuntos y disjuntos.

CUARTA PARTE

Escalas pentatónicas: el siguiente gráfico lleva el título *Cuatro fórmulas pentatónicas de composición musical*. Se muestra el número de semitonos entre nota y nota.



SEXTA PARTE / HISTORIA DE LA MÚSICA

Este capítulo es en verdad un vocabulario con cerca de 253 términos musicales como, por ejemplo:

ACUSMÁTICO: que oye pero no ve.

EUFONIA: Buen sonido.

DISONO: Acorde que no tiene relación con el que sigue.

FIORITURA: Adornos, floreos, apoyaturas dobles, triples, etc.

PROCATALECTICO: Dícese de un ritmo que comienza en el primer tiempo fuerte del compás.

SIRINGA: Flauta del dios Pan en la mitología helénica. En América: roncadador, voces humanas y cuerdas.

Entre la bibliografía enfocada a la teoría musical, mencionada por el autor, encontramos:

Diccionario técnico de la música de Felipe Pedrell; *Tratado de Armonía* por Santos Cifuentes; *Acústica musical y organología* por Tirso de Olazábal; *Sistema de Composición*, Joseph Schillinger; *Principios de orquestación* por N. Rimsky Korsakov; *Teoría musical* por Danhauser; *Teoría musical* por A. Lavignac.

Tabla 2-13. Resumen de algunos términos musicales utilizados por L. Mazuera.

Término musical usado por L. Mazuera	Término musical usual, o definición dada por Mazuera (entre comillas)
Cifras indicadoras de compás	Cifra de compás
Compás mayor	Compás de 2/2
Compasillo	Compás de 4/4
Escala menor artificial	Escala menor melódica
Escala modelo	Escala de do mayor
Línea divisoria	Barra de compás
Media pausa	Silencio de blanca
Modificadores de movimiento	Signos de variación de movimiento
Movimiento	Indicaciones de movimiento
Pausa	Silencio de redonda
Síncopa igual, desigual y coja	Síncopa regular e irregular

OBSERVACIONES

Lubín Enrique Mazuera Millán nació en Zarzal, Valle del Cauca, el 3 de Noviembre de 1914. Estudió en el Conservatorio de Cali hasta completar sus estudios de Teoría de la Música, Historia del Arte, Armonía, Composición, Dirección para Banda, Orquesta y Coros. Ha llegado en estos momentos, 1972, al opus 350 entre composiciones y arreglos para Banda, Orquesta y Coro. ¹

SOBRE “ORÍGENES DEL BAMBUCO, TEORÍA MUSICAL Y CRONOLOGÍA DE AUTORES Y COMPOSITORES COLOMBIANOS”

La mayoría de los elementos teóricos son definidos de manera corta sin ninguna profundización; incluso, muchos de ellos, son simplemente mencionados. No se observa un orden claro en el desarrollo de los contenidos. No sólo la parte dedicada a la teoría, sino todo el libro, está lleno de información que, en primera instancia, es difícil de conectar; esto,

¹ Biografía extractada de MAZUERA, Opus Cit. Pág.10.

debido en parte a falta de conclusiones puntuales sobre los temas tratados.

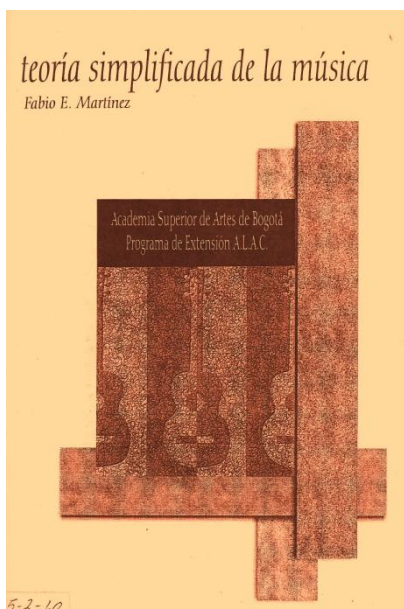


DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial:	Cali / Imprenta Departamental, 1972.
No. de Páginas:	238
Tamaño:	23 cm.
Otros:	El libro notación musical inserta en medio del texto.

2.15 Teoría simplificada de la música (Bogotá 2001)

MARTÍNEZ, FABIO E.



Es un libro escrito en un solo capítulo,, en el cual se tratan los temas más elementales de la teoría musical: pentagrama, claves, figuras, compases, alteraciones, escalas, tonalidad, intervalos. No toca temas como signos de expresión o repetición. Su edición es moderna con numerosos ejemplos y ejercicios.



CONTENIDOS

- ❖ TEORÍA SIMPLIFICADA DE LA MÚSICA
 - ◆ El sonido
 - ◆ Cualidades del sonido
 - ◆ Pentagrama
 - ◆ Endecagrama
 - ◆ Líneas adicionales
 - ◆ Las figuras de nota
 - ◆ Compás
 - ◆ El valor relativo de la figuras de nota
 - ◆ Unidad de tiempo
 - ◆ Unidad de compás
 - ◆ Los silencios
 - ◆ El puntillo
 - ◆ Tresillo
 - ◆ Los sonidos musicales son siete
 - ◆ Claves o llaves
 - ◆ Las alteraciones
 - ◆ Semitono
 - ◆ Semitono diatónico
 - ◆ Semitono cromático
 - ◆ Tono
 - ◆ Escala
 - ◆ Escala diatónica
 - ◆ Modo mayor
 - ◆ Modo menor armónico

- ◆ Modo menor melódico o mixto
- ◆ Modo menor natural o eólico
- ◆ El tetracordio
- ◆ Orden de aparición de los sostenidos
- ◆ Orden de aparición de los bemoles
- ◆ Armadura
- ◆ El modo menor
- ◆ La tonalidad relativa menor
- ◆ Intervalos
- ◆ Cómo deducir los intervalos a partir de la escala diatónica mayor
- ◆ Grados modales
- ◆ El ritmo.

SÍNTESIS

Comienza el libro con un proemio escrito por Batriz Múnera del *Comité Editorial Publicaciones ASAB*¹, en el cual, a la larga, cree conveniente el estudio académico de la música para el favorable desarrollo de las músicas populares. Transcribimos su párrafo central:

Particularmente en el campo de la música, lo “académico” estuvo remitido a músicas particulares que lograron generar sus propia escuela, sus propias reglas formales y analíticas que, a la larga llegaron a convertirse en la “universal” forma de ser y hacer en música. El reto para aquellas músicas que no optaron por esa forma de desarrollo, ha sido y sigue siendo aún, tomar posesión de los desarrollos logrados por la llamada “música académica” y generar experiencias singulares de música-escuela que sean transitadas vitalmente por la fuerza de la sonoridad de nuestros pueblos.

En la siguiente hoja, está una corta biografía suya, de la cual se habla más adelante, y luego está la dedicatoria:

“Dedico este manual de “Teoría Simplificada de la Música” a los alumnos de la Academia Luis A. Calvo, que van a estudiar bajo la modalidad abierta y a distancia hoy llamada Educación Virtual”.

TEORÍA SIMPLIFICADA DE LA MÚSICA

Podríamos decir que el libro está escrito en un solo capítulo (Teoría Simplificada de la Música) y cuyos temas abordados se pueden apreciar

¹ Academia Superior de Artes de Bogotá.

claramente en la tabla de contenidos. Ya que este texto es moderno, mencionaremos sólo algunos puntos:

El sonido:

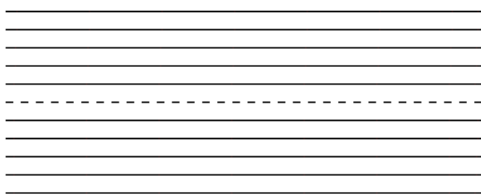
Cuando las *vibraciones* son regulares se produce el *sonido*; cuando son irregulares, el *ruido*.

Sonido determinado es el que podemos ubicar dentro de la escala cromática (12 semitonos); *indeterminado* el que no podemos ubicar.

Las *cualidades* del sonido son cuatro:

- *Altura, frecuencia o tono*
- *Intensidad o volumen*
- *Duración*
- *Timbre o color*

El endecagrama:



Es un conjunto de 11 líneas; es utilizado por instrumentos cuya extensión abarca más de un pentagrama, como piano, acordeón, arpa. Es la primera vez que aparece el nombre de *endecagrama* en los libros de autores colombianos.

Ilustración 2-69. El endecagrama. Explicado también por otros autores como Cifuentes y A. Martínez.

El valor relativo de las figuras:

Teniendo en cuenta que la redonda es la unidad, la blanca $\frac{1}{2}$ de ésta, la negra $\frac{1}{4}$, etc., propone realizar varios ejercicios, como el siguiente:

Escriba al frente las correspondientes igualdades musicales:

$$1 = \frac{1}{2} + (\frac{1}{4} + \frac{1}{4}) \dots$$

Otros conceptos tratados son:

- *Unidad de compás* es la figura que llena todo el compás.

- Los *silencios* también son llamados *pausas*.
- Las *claves* son llamadas también *llaves*.
- *Tono*: es la unión de dos semitonos, uno *ditónico* y uno *cromático*.

Escala:

Escala diatónica: es la que está constituida por tonos y semitonos diatónicos. Al modo *menor melódico*, también lo llama *menor mixto*. Al modo *menor natural*, también lo llama *menor eólico*¹. Al 3º y 6º, da el nombre de *grados modales* ya que, con la alteración de ellos, se convierte una escala mayor en menor.

Intervalos:

Los intervalos se denominan *mayores, menores, aumentados, disminuídos, supraumentados y subdisminuídos*.

Los intervalos se clasifican en *consonantes* (4ª, 5ª, 8ª), *consonantes imperfectos* o *variables* (3ª, y 6ª) y *disonantes*.

Ritmo:

Los elementos del ritmo son:

- El pulso o tiempo²
- Acento o apoyo.
- Ritmo real o propio (el ritmo propio de una melodía).
- División del pulso o subdivisión.

En la explicación del ritmo, pone como ejemplos y propone como ejercicios algunas piezas populares. También explica que la diferencia entre *síncopa* y *contratiempo* está en que, en este último, no se prolongan los sonidos (llevan silencios). Se menciona la *doble velocidad* o *doble subdivisión*.

¹ El nombre *menor eólico* (*hipodórico*) es un tanto ambiguo, en tanto la palabra *menor* se utiliza generalmente en un contexto *tonal* y la palabra *eólico* en un contexto *modal*.

² Consideramos que no es lo mismo *tiempo* y *pulso*. (Ver sección 3.2 *Elementos rítmicos*).

El libro termina con una extensa *Fe de Erratas*.

Tabla 2-14. Resumen de algunos términos musicales utilizados por Fabio. E. Martínez.

Término musical usado por Fabio. E. Martínez	Término usual ó definición dada Fabio. E. Martínez (entre comillas)
Claves	Llaves
Escala menor melódica o mixta	Escala menor melódica
Escala menor natural o eólica	Escala menor natural
Silencios o Pausas	Silencios
Sonido determinado	“El que podemos ubicar dentro de una escala”
Sonido indeterminado	“El que no se puede ubicar dentro de una escala”
Subdisminuido (intervalo)	Doble-disminuido (intervalo)
Superaumentado (intervalo)	Doble-aumentado (intervalo)

OBSERVACIONES

Fabio E. Martínez Navas nació en Bogotá en el año 1952. Es licenciado en Pedagogía Musical de la U. Pedagógica Nacional, especialista en Educación a Distancia de la Universidad El Bosque. Autor de libros dedicados a la enseñanza entre los que se encuentran: *Cómo tocar guitarra con acordes disonantes*, *Transporte Armónico y Melódico*, *La música colombiana interpretada al piano*, *Dichos y refranes*, *Apuntes de armonía funcional*, entre otros.

SOBRE “TEORÍA SIMPLIFICADA DE LA MÚSICA”

Es un libro de enseñanza básica que abarca los principios más elementales de la escritura musical, explicados de forma clara y sencilla. En él, no se incluyen signos de expresión de ningún tipo, ni ornamentación, ni acordes, estilos, etc. Tampoco se incluye una bibliografía.



DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial:	Bogotá / Alcaldía Mayor de Bogotá, 2001.
No. de Páginas:	53
Tamaño:	28 cm.
Otros:	Trae insertos en medio del texto numerosos ejemplos en notación musical.

2.16 Apuntes sobre teoría musical. (Bogotá, 2003)

PINEDA BEDOYA, ANDRÉS

SÍNTESIS

Comienza el libro con una introducción en la que el autor habla de la música como medio de expresión y el sonido como fenómeno acústico; allí menciona las propiedades del sonido. En este aparte, el autor realiza una clasificación para el oído musical: el rítmico, el melódico, el armónico, el tímbrico y el polifónico.

El desarrollo del libro se da a manera de glosario, en donde define cada término y presenta las explicaciones y ejemplos pertinentes. Los términos presentados son: el pentagrama, las figuras musicales o rítmicas, las figuras compuestas (las figuras rítmicas con puntillo), las notas musicales, las alteraciones, las claves, el compás (compás simple y compuesto), los intervalos, las escalas del sistema tonal (escala mayor y las escalas menores), los acordes triádicos y sus inversiones, el ritmo, la melodía, la armadura, la armonía, funciones armónicas de la tonalidad (tónica, subdominante, dominante), funciones secundarias de la tonalidad (el segundo, el tercero, el sexto y el séptimo grados), el acorde de dominante con séptima, acorde vii°_7 o vii^{\flat}_7 , modulación, las formas musicales, el motivo (dos o más notas con características ritmo melódicas similares), la frase (es, hasta donde se puede expresar, una idea musical), el período (dos frases), cadencias y semicadencias.

Andrés Pineda Bedoya es licenciado en Pedagogía musical de la U. Pedagógica Nacional y realizó estudios de piano en el conservatorio de la U. Nacional. Publicó dos textos: los “Apuntes sobre teoría musical” y “Arreglos y composiciones para coro en el bachillerato”. En la actualidad, es docente de la U. Pedagógica Nacional.



DESCRIPCIÓN FÍSICA

Nota Editorial: Bogotá / Prerensa, 2003.

No. de Páginas: 54

Tamaño: 28 cm.

Otros:

3. CONTENIDOS TEÓRICOS

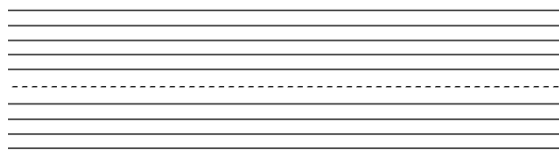
AMPLIACIÓN DE ALGUNOS TEMAS

En este capítulo se recopilan y discuten o revisan algunas definiciones de términos y conceptos teóricos musicales expuestos por los distintos autores aquí analizados, explicándolos con una visión “más actual” y con algo más de profundidad.

3.1 Elementos de escritura:

El pentagrama:

Una visión interesante que utilizan los autores Cifuentes, A. Martínez y F. Martínez para la enseñanza del pentagrama, de las diferentes claves y los registros de las voces e instrumentos, es el llamado *endecagrama*. Un concepto que además es ajustado a las concepciones históricas y que tiene la virtud de relacionar los dos pentagramas..



3.2 Elementos rítmicos:

El ritmo:

En los autores Agudelo y Viteri, encontramos la afirmación, que consideramos muy válida, de que, de los tres aspectos que conforman la música (ritmo, melodía y armonía), el ritmo es el más importante, por cuanto no puede faltar, al menos implícitamente.

Pulso – Tiempo:

Para el autor F. Martínez, las palabras *pulso* y *tiempo* significan lo mismo. Aclaremos, sin embargo, que debe observarse una diferencia:

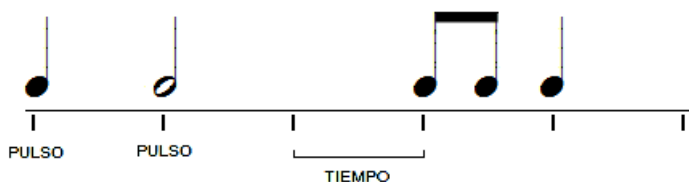


Ilustración 3-1. Los pulsos están marcados con las pequeñas líneas verticales. Tiempo es la “distancia” entre los pulsos.

Pulso es una señal que marca el instante del comienzo de una unidad de tiempo, que ocurre de manera regular en el transcurrir de éste. *Tiempo* es la duración (intervalo de tiempo) que existe entre un pulso y el otro. En la

ilustración 3-1 se observa claramente que la *blanca*, por ejemplo, vale dos *tiempos* pero involucra tres *pulsos* en su definición.

Acentos naturales:

Algunos autores hablan de los *acentos del compás*. Podemos dar un paso adelante y hablar de estos mismos acentos pero en escala menor, aplicados sobre los *grupos rítmicos regulares* (ver *Grupos regulares* más adelante). En este punto, ya no podríamos hablar sólo de *acentos del compás*, pues necesitaríamos un nombre más genérico aplicable también a los grupos rítmicos. El nombre *acentos naturales* podría ser aplicable en ambos casos (*acentos naturales del compás* y *acentos naturales del grupo rítmico*). Esto es:

En la doble velocidad y en el compás binario:	fuerte y débil
En la triple velocidad y en el compás ternario:	fuerte, medio, débil
En la cuádruple velocidad y en el compás cuaternario:	fuerte, débil, medio fuerte, débil

Movimiento:

La palabra *movimiento*, para algunos autores, (Boada, Núñez, Vargas) equivale a lo que hoy llamamos *tiempo*. Para algunos otros está relacionado con el *tempo* (Agudelo, A. Martínez) El uso de la palabra *movimiento* entendida como *tiempo* proviene de los “movimientos” que se hacen al dirigir o marcar el compás. Los distintos *tempi* de la música toman entonces relación con la velocidad de estos movimientos al dirigir, dando lugar a varios términos musicales usados hoy en día:

Movimiento: velocidad que se da a la obra musical o a parte de ella.

Indicaciones de movimiento: palabras utilizadas para indicar la velocidad y el carácter de una obra musical (Largo, Andante Moderato, Allegro, etc.)

Movimiento: cada una de las partes que forman una obra musical (primer

movimiento, Segundo movimiento, etc.).

De la combinación de estas tres definiciones provienen expresiones como, “El segundo movimiento es un Andante”.

Los silencios:

Interesante también es el punto descrito por varios autores (Núñez, Viteri, Torres, A. Martínez), sobre la división de los silencios en *aspiraciones* y *pausas*. Podríamos interpretarlos como se muestra a continuación, haciendo la aclaración de que se podría dar el caso de un silencio ambiguo:

Aspiraciones: silencios (escritos) cortos que separan diferentes partes de un motivo, frase o tema, etc, sin llegar al reposo total. Hacen las veces de respiraciones naturales en el transcurrir del discurso de la música. Las aspiraciones no están enmarcadas dentro de valores fijos establecidos; estos valores dependerán del compás y del tiempo de la obra, pero la mayoría de las veces se podrán asociar a figuras menores o iguales al silencio de negra.

Pausa: son los silencios que separan dos ideas musicales. Dentro de éstos, obviamente, se encontraría principalmente, el silencio de compás. Inversamente a como sucede con las aspiraciones, las pausas se pueden asociar principalmente a silencios de blanca o de mayor valor.

Los compases:

Éste es un resumen de las distintas clasificaciones de los compases expuestas en los libros analizados, así como algunas visiones en nuestro tiempo.

Ante todo, se debe hacer la distinción entre tiempos binarios y tiempos ternarios:

- CLASIFICACIÓN DE LOS TIEMPOS:

Tiempos binarios: los que se dividen en dos partes iguales.

Tiempos ternarios: se dividen en tres partes iguales. Siempre son

representados por una nota con puntillo.

- CLASIFICACIÓN DE LOS COMPASES:

Compases simples: los que tienen como numerador el 2, 3 ó 4

Compases compuestos: los que tienen como numerador el 6, 9 ó 12 (equivalen al numerador de los compases simples multiplicados por 3)

- OTRA MANERA DE CATALOGAR LOS COMPASES:

Compases binarios: los que poseen dos tiempos como $2/1$, $2/2$, $2/4$, $2/8$, etc., pero además $6/4$, $6/8$, $6/16$, etc., los cuales poseen dos tiempos ternarios.

Compases ternarios: los que poseen tres tiempos como $3/1$, $3/2$, $3/4$, $3/8$, etc., pero además $9/4$, $9/8$, $9/16$, etc., los cuales poseen tres tiempos ternarios.

Compases cuaternarios: los que tienen cuatro tiempos, como $4/1$, $4/2$, $4/4$, $4/8$, etc., pero además $12/4$, $12/8$, $12/16$, etc., los cuales poseen cuatro tiempos ternarios.

Compases de subdivisión binaria: aquellos que, según lo establecido, están conformados por tiempos binarios. Por ejemplo: $2/2$, $3/8$, $4/16$, etc. Esta denominación coincide con la denominación de *compases simples*.

Compases de subdivisión ternaria: aquellos que, según lo establecido, están conformados por tiempos ternarios. Por ejemplo: $6/4$, $9/8$, $12/16$, etc. Esta denominación coincide con la denominación de *compases ternarios*.

La síncopa y el contratiempo:

Alejandro Agudelo habla sobre las clases de síncopas. Así las vemos hoy en día:



Síncopas Regulares: Aquellas donde van ligadas dos notas del mismo valor.

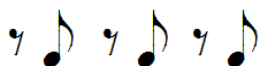


Síncopas Irregulares: Aquellas donde van unidas dos notas de diferente valor.

La diferencia entre síncopa y contratiempo la expone por primera vez Andrés Martínez:



Síncopas



Contra-temps

Los grupos rítmicos regulares e irregulares:

Aunque pocos autores tocan el tema de los grupos irregulares hacemos aquí varias aclaraciones.

Los **grupos rítmicos regulares** no tienen actualmente nombres establecidos de uso general. Sin embargo, algunos músicos utilizan los términos relativos *doble velocidad*, *triple velocidad*, *cuádruple velocidad*, *séxtuple velocidad* y *óctuple velocidad* para referirse a los principales grupos regulares ¹. El único inconveniente observado con esta denominación es lo extenso que resulta el nombre de cada grupo; pero este aspecto se podría optimizar si tomamos sólo el número agrupativo para

¹ Los grupos de cinco, siete, nueve, diez, once, trece notas, etc., son siempre irregulares.

nombrarlas: *par*, *terna*, *tetraena*, *hexena*, *octena* y *docena*.

Otros músicos empiezan a utilizar el término coloquial *cuartina* (tetraena) para referirse al grupo regular de cuatro figuras como, por ejemplo, cuatro semicorcheas. Sin embargo, tal palabra vendría de *cuarto*, que no es numerativo (cardinal) sino ordinal y significaría una cuarta pequeña.

Dar un nombre a los grupos rítmicos regulares facilita la comunicación al hablar, explicar, describir, o incluso al reconocer el ritmo, no importando cuál nombre sea dado a cada uno de ellos.

Algunos de los **grupos rítmicos irregulares** tienen varios calificativos, pero los nombrados aquí son los que consideramos más cortos y por ende los más fáciles de utilizar: *dosillo*, *tresillo*, *cuatrillo*, *cinquillo* (*quintillo*), *seisillo*, *septillo*, *octillo*, *novesillo*, *decillo*, *undecillo*, *dodesillo*, *trecesillo*, etc.

Generalmente, las principales dudas de los estudiantes acerca de los grupos irregulares se refieren a los nombres que se dan a los grupos irregulares de mayor número de notas y al número de corchetes que llevan algunos de estos grupos.

Para explicar este último punto, podemos decir que un *grupo irregular* se escribe con las mismas figuras rítmicas con las que está formado el *grupo regular* inmediatamente más pequeño que éste. Por ejemplo, el *septillo* en compases simples se formará con las figuras rítmicas que conforman la *cuádruple* (*cuartina*); en compases compuestos se formará con las figuras rítmicas que conforman la *sextina*. Ejemplo:

a). En compases de unidades de tiempo de división binaria o *simples*:

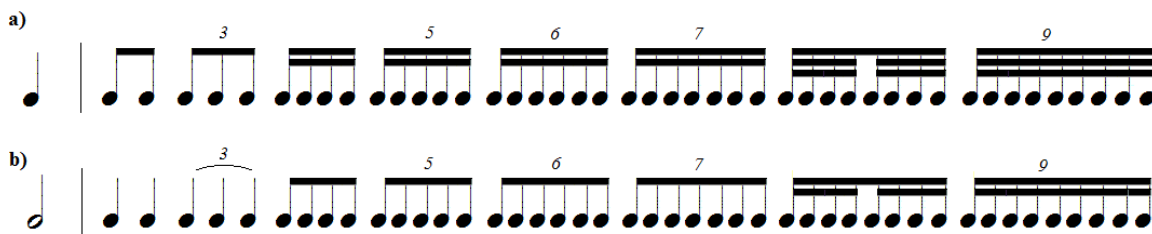


Ilustración 3-2. Ejemplos de grupos regulares e irregulares en compases simples.

En el ejemplo A de la ilustración 3-2 se marcan los grupos irregulares respecto a la negra como unidad de tiempo. En el ejemplo B se muestran

los grupos irregulares respecto a la blanca como unidad de tiempo. Los grupos sin números son los grupos regulares (par, tetraena y octena).

A proposito de los seisillos, podemos aclarar la explicación de Cifuentes: el seisillo tiene dos maneras de subdividirse, binaria y ternaria. En el primer caso producirá dos tresillos y en el segundo caso producirá tres pares.

b.) En compases de unidades de tiempo de división ternaria o *compuestos*:



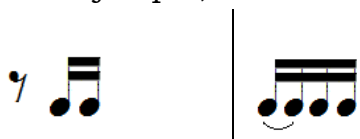
Ilustración 3-3. Ejemplos de grupos regulares e irregulares en compases *compuestos*.

En la ilustración 3-3 se marcan los grupos irregulares respecto a la negra con puntillo como unidad de tiempo. Los grupos sin números son los grupos regulares (terna, hexena).

Teniendo presente que el primer nivel de subdivisión de cualquier grupo rítmico, regular o irregular, es siempre binario, podemos anotar que los grupos de cinco, siete, nueve, diez, once, trece notas, etc, independientemente del compás, nunca podrán ser grupos regulares.

Grupos rítmicos mixtos:

Cuando la unidad de tiempo se divide en diferentes figuras o silencios musicales, puede generar una gran cantidad de grupos rítmicos mixtos o compuestos diversos. Los nombres dados a estos grupos dan personalidad propia a cada uno de ellos, lo cual hace posible su reconocimiento inmediato por parte del ejecutante. Entre los nombres común y coloquialmente usados encontramos: *galopa* (danza con ese patrón rítmico característico), *contragalopa*, *saltillo*, *contrasaltillo*, *síncopa*. Cada uno de estos grupos tiene múltiples variantes producidas por silencios o ligaduras; como ejemplo, se muestran dos formas distintas de la *galopa*:



Una ayuda adicional para la fácil denominación de los grupos mixtos es el asociar cada uno de ellos a su unidad de tiempo. Por ejemplo, una *galopa* que “cabe” en una negra, la llamaríamos *galopa de negra*; la que “cabe” en una blanca, *galopa de blanca*.



Galopa de negra



Galopa de blanca

De igual manera se pueden nombrar los grupos regulares e irregulares:



Tetraena (velocidad cuádruple) de blanca



Quintillo de corchea



Tresillo de negra



Tresillo de blanca

Algunos músicos prefieren utilizar, en vez de estos nombres, la descripción de todo el grupo, esto es, en vez de decir “galopa” prefieren decir “corchea, semicorchea, semicorchea”, sistema útil para describir grupos rítmicos complejos, pero que puede ser más complicado para visualizar “de tajo” todo un grupo rítmico.

3.3 Elementos de entonación:

Escala diatónica:

Podemos definir puntualmente la escala diatónica como aquella que está constituida por tonos y semitonos, sin importar desde dónde empieza, es decir, sin importar cuál es su primer grado - tónica.

Basados en esta definición, podemos deducir que, desde el punto de vista tonal (no modal), las únicas dos escalas diatónicas son la escala diatónica mayor y la doble (ascendente y descendente) escala menor melódica. Por

esto, algunos autores la llaman *diatónica menor*. La escala menor melódica es la única en cumplir con los requisitos para ser diatónica y tonal al mismo tiempo: no tener intervalos mayores de un tono y tener sensible. Esto explicaría, en parte, que muchos de los autores del siglo XIX no mencionan las escalas menores natural y armónica. Una implicación sacada a partir de estas reflexiones, es que la escala *menor melódica* es la que más claramente representa un contexto tonal en el modo menor.

Escala natural: ¹

En la mayoría de autores es mencionada la *escala natural*. La escala natural se definiría como una escala construida a partir de la estructura y los nombres latinos dados a las notas por G. D'Arezzo cerca del año 1000 d. C. y la posterior inclusión de la nota *si*. Viéndolo de manera más precisa, podríamos decir que es una escala diatónica mayor que comienza en la nota *do*. Las notas que forman la escala natural son llamadas también notas naturales (*do, re, mi, fa, sol, la, si*). La escala nos sugiere la cierta naturalidad existente en la música tonal ², la cual se refleja de varios modos, entre ellos, como la unión de dos tetracordios mayores.

La *escala natural* es entonces, el “axioma” sobre el cual se basa la teoría de la música tonal.

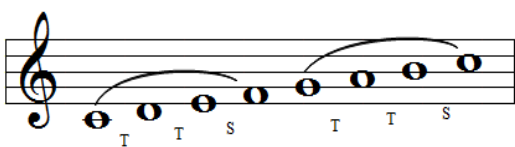


Ilustración 3-4. Escala natural: posee dos tetracordios iguales. Las notas donde inicia cada tetracordio son las principales; las siguientes en importancia son donde termina cada tetracordio.

Con la *escala natural* toman sentido conceptos como *notas alteradas* y *notas naturales*.

¹ Grabner la llama Escala Fundamental.

² YEPES LONDOÑO, Gustavo A.. *Cuatro teoremas sobre la música tonal* / “La música tonal, como las demás si tiene unas bases tonales”. Medellín: Universidad EAFIT, 2011. Pág. 10.

El registro:

Sobre el registro, como sobre muchos otros conceptos musicales, no hay consenso nacional y menos internacional. Francisco Boada, Diego Fallon y Andrés Martínez son los cuatro autores que dan nombre a los registros:

- Boada: *graves; agudas; sobreagudas; agudísimas*
- Agudelo: *bajas o graves; notas intermedias; notas altas o agudas*
- Fallon: *regrave, grave; aguda; sobre-aguda; agudísima* (ver tabla de registros, pág. 153)
- A. Martínez: *graves; medias; altas*

Nos atrevemos a consignar aquí los nombres de los registros que hemos venido utilizando sin tropiezos, con algunos estudiantes de teoría de la música y piano en la Universidad de Antioquia y en la Universidad EAFIT de Medellín:

Contragraves, graves, bajas, centrales, altas, agudas, sobreagudas:

El diagrama muestra un teclado de piano con las notas do, re, mi, fa, sol, la, si, do^{8va}. Las notas están agrupadas en registros:

- Contragraves:** do, re, mi
- Graves:** fa, sol, la
- Bajos:** si, do
- Centrales:** re, mi, fa, sol, la, si
- Altos:** do, re, mi, fa, sol, la, si
- Agudos:** do, re, mi, fa, sol, la, si
- Sobreagudos:** do, re, mi, fa, sol, la, si

Este sistema está basado en la simetría de las notas *do* respecto al *do central*, como puede observarse en el primer compás. Permite una fácil ubicación de las notas tanto en el instrumento como en la partitura. Por ej.: *re agudo*, *mi grave*, *fa central*, etc. Las notas más graves que las *contragraves* pueden ser llamadas *contra-contragraves*. Las más agudas que las *sobreagudas* pueden ser llamadas *sobre-sobreagudas*.

Alteraciones

Para empezar, vale la pena aclarar que *alteración* y *accidente* se refieren notas musicales no pertenecientes a la *escala natural*. No se refieren a los

signos de alteración.

Varios autores realizan una interesante diferencia entre las *alteraciones accidentales* (ó notas accidentales o accidentes) y las *alteraciones* (ó notas alteradas) en sí.

- *Alteraciones*: es cualquier nota que no es natural. Incluyen las alteraciones propias de cada tonalidad, indicadas en la armadura y también las que aparecen diseminadas en el transcurso de la pieza.

- *Alteraciones accidentales*: primero debemos anotar que la palabra *accidental* es tomada como sinónimo de “provisional”. Las alteraciones accidentales son entonces aquéllas que no pertenecen a la armadura y que aparecen escritas en el transcurso de la obra.

Ejemplos:

- En *re mayor*, un *fa#* es una *alteración*, pero un *fa natural* es una *alteración accidental* (*accidente* o *nota accidental*).

- En *sol menor*, el *mi bemol* es una *alteración*; el *fa#* es un *accidente*.

Según estas definiciones una escala *menor melódica* (ascendente) desde el punto de vista de su propia tonalidad, tendría dos *accidentes*.

Cabe concluir que toda *nota accidental* podría ser llamada *alteración*, más no toda *alteración* podría ser llamada *accidente*.

Tono - semitono:

El autor Fabio Martínez da a entender que el tono y el semitono son intervalos. Según eso, expresiones como *intervalo de semitono* sería correcta. Sin embargo, esta expresión, aunque es entendible, es inexacta, pues el semitono podría ser o primera aumentada, o segunda menor.

Podríamos tomar el concepto de *distancia interválica* para definir el tono y el semitono.

Intervalos:

Lo más relevante en cuestión de intervalos puede ser el hecho relacionado con la existencia del intervalo de primera (mencionado por primera vez por Santos Cifuentes), el cual da claridad de algunos intervalos complejos y

puramente teóricos como los mostrados en la siguiente imagen:

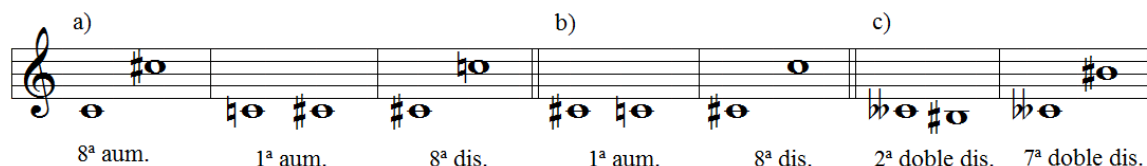


Ilustración 3-5. Algunos intervalos complejos.

Aunque algunos de estos ejemplos son puramente teóricos, vale la pena analizarlos:

Ejemplo a): La inversión de una 8ª aumentada: la 8ª aumentada es un intervalo compuesto por ser mayor que la 8ª justa. Cuando convertimos este intervalo compuesto en un intervalo simple se obtiene una 1ª aumentada como se muestra en el segundo compás del ejemplo. *a)*. La inversión de la 1ª aumentada es la 8ª disminuida. (ej. *a)* tercer compás). Esto quiere decir que **la inversión de una octava aumentada es una octava disminuida**. Surge la duda en muchos estudiantes de por qué la suma de dicho intervalo y su inversión no suma 9. La respuesta es que estamos tratando con un compás compuesto. Se ilustra fácilmente con un ejemplo: la inversión de una 9ª (que es una segunda simple) es una 7ª. La suma de la 9 y 7 da 16. Igualmente sucede con las octavas ($8 + 8 = 16$). Ahora bien, podríamos decir que la inversión de una 8ª justa es otra 8ª justa ó una 1ª justa; la inversión de una 8ª disminuida (no es un intervalo compuesto) es una 1ª aumentada (o si se quiere una 8ª aumentada).

Ejemplo b): En el primer compás de este ejemplo, se muestra una 1ª aumentada descendente. Muchos de los estudiantes confunden este intervalo con una 1ª disminuida. Pero la demostración con un ejemplo es sencilla: el intervalo entre do y re (melódico – ascendente) es de 2ª mayor; el intervalo entre re y do (melódico - descendente) es el mismo (2ª mayor). Esto quiere decir que un intervalo no cambia su característica primordial si se hace ascendiendo o descendiendo (siempre y cuando no se cambie la altura de ninguna de las dos notas). Entonces, si comparamos el segundo compás del ejemplo *a)* y el primero del ejemplo *b)* notamos que es el mismo intervalo, uno ascendente y el otro descendente. La comprobación de que se trata de un intervalo de 1ª aumentada se puede realizar con su inversión como se muestra en el segundo compás del ejemplo *b)*. Surge

inmediatamente la pregunta, ¿"Entonces como se escribe una 1ª disminuida?". La respuesta es: **el intervalo de primera disminuida no existe**, ni existen, obviamente, los intervalos más pequeños como la 1ª doble disminuida; es imposible escribirlos, pues siempre resultarán en intervalos descendentes. También es imposible escribirlos armónicamente. La razón de su no existencia radica en que la 1ª justa es nuestro punto de partida, es nuestro "punto cero". La 1ª disminuida pertenecería a la categoría inexistente de "intervalos negativos".

Ejemplo c): En este ejemplo se analiza un intervalo teóricamente descendente que se "cruza" desde el punto de vista auditivo. Existen varias maneras de demostrar este intervalo. Una de ellas es creando una serie comparativa de intervalos descendentes desde la misma nota (2ª mayor descendente, 2ª menor descendente, 2ª disminuida descendente, etc.). Otra manera es construir la inversión del intervalo. En este punto hay que tener presente que **para invertir un intervalo descendente, la nota más alta escrita (no la más alta auditivamente) debe quedar en el bajo**. Para los intervalos ascendentes se hará a la inversa.

4. TABLAS COMPARATIVAS

En este capítulo, se comparan algunas peculiaridades de los libros analizados, como características físicas, contenido temático, estructura interna, fechas, etc.

4.1 Sobre los contenidos:

Tabla 4-1. Libros de FUNDAMENTOS de la música: algunos contenidos en los libros.

	HERBRUGER	BOADA	AGUDELO	NUÑEZ	VITERI	TORRES	VARGAS	FALLON	VERA	CIFUENTES	A. MARTÍNEZ	BRICEÑO	COLLAZOS	MAZUERA	F. MARTÍNEZ	BEDOYA
Total de estos temas	4	21	34	13	21	21	21	4	22	20	22	16	9	13	11	11
CONOCIMIENTOS COMPLEMENTARIOS (INTERDISCIPLINARIOS)																
Elementos Históricos			1		1											
Elementos del sonido		1	2		2	1				1	1	1 5	1		1	1
(ALGUNOS) ELEMENTOS BÁSICOS DE ESCRITURA																
Pentagrama, claves signatura de compás, notas, figuras, alteraciones etc.		3	4	1	4	2	6	1	2	2	2	1	2	1	2	2
Signos de repetición			2 3	1 2	1 0	1 6	1 9		1 2	1 7	1 9	8		1 0		
Indicaciones de movimiento		1 2	1 7	1 1	1 3	2 0	2 0		1 4	1 8	2 0	6		7		
Signos de dinámica		1 3	2 1	5	1 2	1 9	1 9		1 3		2 1			8		
Signos de articulación		1 4	1 8	3	1 1	1 8	1 7	3	1 1	1 4		2		9		
(ALGUNOS) ELEMENTOS RÍTMICOS																
Acentos naturales			1 6			1 0	7			4	4			2	1 0	
Grupos rítmicos (regulares – irregulares)			1 4	2	1 4	1 1	1 0		5	1 5	6	3	5	1 2	4	
Compases simples y compuestos		1 5	1 5		1 5	9	8		3	3	5	4	4	1 1		4
Tiempos binarios y ternarios		1 6			1 6		9		4						3	
Síncopa			2 2		1 1	1 5	1 6	4		1 2	7	5	3	1 0	1 1	

	HERBRUGER	BOADA	AGUDELO	NÚÑEZ	VITERI	TORRES	VARGAS	FALLON	VERA	CIFUENTES	A. MARTÍNEZ	BRICEÑO	COLLAZOS	MAZUERA	F. MARTÍNEZ	BEDOYA
Total de estos temas	4	21	34	13	21	21	21	4	22	20	22	16	9	13	11	11
(ALGUNOS) ELEMENTOS DE ENTONACIÓN																
Escala Natural	2	8 =	1 1		7 =		11=				1 2			3		
Escala diatónica		8 =	6	8	7 =	6	11=			7	1 0				7	
Tono, semitono	1	7	5	6	6	3	2		7	5	8			5	6	
Notas Alteradas		5	8		3	4	1 2			6	9	9	6	6	5	3
Grados de la escala		1 1	9			5	1 5		1 5	1 0	1 3	1 1	7	4		7
Tonalidades (armaduras)	3	6	1 2	7	8		1 3		6	8	1 4	1 3		1 3	8	6
Escala Cromática		9	7	9	5	7	1 4			9	1 1	1 0				
Géneros diatónico, cromático y enarmónico			1 3				4		2 3							
Registros		4	3					2	3		3					
Intervalos		1 0	1 0	1 0	9	8	3		9	1 1	1 7	1 2			9	
(ALGUNOS) ELEMENTOS DE ARMONÍA																
Acorde (Perfecto)	4	1 8	2 9		1 9	1 7	5		1 9				8			5
Inversiones de Acordes		1 9	3 0		2 1				2 0				9			
Acorde de V7		2 0	3 1		2 0				2 2							7
Cadencias			1 9						2 1							1 1
Modulación			2 6		1 8				1 6		1 6					8
Sucesión de acordes			3													

	HERBRUGER	BOADA	AGUDELO	NÚÑEZ	VITERI	TORRES	VARGAS	FALLON	VERA	CIFUENTES	A. MARTÍNEZ	BRICEÑO	COLLAZOS	MAZUERA	F. MARTÍNEZ	BEDOYA
Total de estos temas	4	21	34	13	21	21	21	4	22	20	22	16	9	13	11	11
			2													
5tas y 8vas paralelas									1 8			1 6				
(ALGUNOS) ELEMENTOS DE CONTRAPUNTO																
Técnicas imitativas y contrapuntísticas			3 3									1 5				
ANÁLISIS MELÓDICO																
Micro Forma (período, frase, motivo, etc.)			2 0						1 7	1 3						1 0
Figuración melódica		2 1	2 4	4					2 3							
Ornamentación			2 3	4		2 1	1 8		1 0	1 6	1 8	7				
ANÁLISIS DE LA FORMA																
Mezo forma (secciones, AB, ABA, etc.)																
Macro forma (fuga, sonata, rondo, etc.)												1 4				9
ANÁLISIS DE LA INSTRUMENTACIÓN																
Familias de Instrumentos			3 4							1 9		1 6				
RECURSOS INTERPRETATIVOS																
Ejecución-interpretación instrumental			2 8			1 8										
Transposición por medio de claves		1 7	2 7		1 7					2 0	1 5					
Acompañamiento			2 5													
OTRAS AYUDAS DIDÁCTICAS																
GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES				1 3			2 1				2 2					

	HERBRUGER	BOADA	AGUDELO	NÚÑEZ	VITERI	TORRES	VARGAS	FALLON	VERA	CIFUENTES	A. MARTÍNEZ	BRICEÑO	COLLAZOS	MAZUERA	F. MARTÍNEZ	BEDOYA
Total de estos temas	4	21	34	13	21	21	21	4	22	20	22	16	9	13	11	11
CLASIFICACIÓN DE LA MÚSICA (TEÓRICA, PRÁCTICA, ETC.)		2	3						1							
ALGUNOS EJERCICIOS PARA EL ESTUDIANTE																

	Temas explicados.
	Temas no explicados, sólo mencionados.
1	Los números muestran el orden aproximado de los contenidos de cada libro. El signo <i>igual</i> (=) significa que los temas tienen igual significado para el autor.

Muchas conclusiones se pueden sacar de esta tabla. Por ejemplo:

¿Quiénes profundizan más en la Armonía? / Agudelo y Vera.

¿Cuántos libros comienzan con el tema elementos del sonido? / cinco

¿De los elementos teóricos, cuáles son los menos desarrollados? / los elementos contrapuntísticos, morfológicos e interpretativos.

Esta tabla, además de los múltiples datos que posee, presenta una propuesta de división de los elementos teóricos (temas) en los fundamentos de la música.

4.2 Forma y descripción física:

Tabla 4-2. Libros de FUNDAMENTOS de la música: algunos elementos descriptivos.

	HERBRUGER	BOADA	AGUDELO	NÚÑEZ	VITERI	TORRES	VARGAS	FALLON	VERA	CIFUENTES	A. MARTÍNEZ	BRICEÑO	COLLAZOS	MAZUERA	F. MARTÍNEZ	PINEDA
SOBRE EL TÍTULO																
Lecciones																
Teoría de la música																
Al alcance de todas las inteligencias																
PROEMIO																
Con prólogo escrito por el autor																
Con prólogo escrito por otra persona																
ESTRUCTURA INTERNA																
Hecho por preguntas y respuestas							1 p									?
Con párrafos numerados							2 p									
Dividido por lecciones														2 p		
Dividido en capítulos (o partes)																
Dividido por temas																
IMÁGENES (DE NOTACIÓN MUSICAL)																
Con hojas plegables al final del libro																
Con páginas litografiadas en medio del libro																
Con imágenes insertas en medio del texto																
ELEMENTOS DE AYUDA																
Con algunas notas de pie de página																

	HERBRUGER	BOADA	AGUDELO	NÚÑEZ	VITERI	TORRES	VARGAS	FALLON	VERA	CIFUENTES	A. MARTÍNEZ	BRICEÑO	COLLAZOS	MAZUERA	F. MARTÍNEZ	PINEDA
Con cuestionarios para el maestro																
Con lista de contenidos o índice																
Con algunos ejercicios																
BIBLIOGRAFÍA																
Con bibliografía explícita																
Menciona al menos un libro																
Sin Bibliografía																
EXTENSIÓN																
Alrededor de 25 páginas	14	24		25									28			
Alrededor de 50 páginas						43									53	54
Alrededor de 75 páginas					75				75	84	64					
Alrededor de 100 páginas			10 4				10 8									
Alrededor de 150 páginas ó más								13 4				16 6		23 8		

	Libros que incluyen otros temas además de la teoría musical.
1p	1p = primera parte del libro / 2p = segunda parte del libro.
13	Número de páginas del libro.

Muchos datos estadísticos se pueden obtener de esta tabla. Aquí citamos algunos ejemplos:

¿Cuántos libros fueron escritos por el sistema de preguntas y respuestas?

¿Cuál fue el primer libro en insertar imágenes dentro del texto?

¿Cuáles libros tienen prólogos escritos por varias personas (por el autor y por persona distinta del autor)?

4.3 Sobre la bibliografía

Pocos autores agregaron una bibliografía a su trabajo, lo cual no nos permite sacar conclusiones definitivas.

Esta es la lista de autores foráneos mencionados por los nacionales:

Tabla 4-3. Libros de FUNDAMENTOS de la música: autores encontrados en las bibliografías.

	AGUDELO	VARGAS	VERA	CIFUENTES	A.MARTÍNEZ	MAZUERA
Abate Migne					x	
Beclard			x			
Berton	x					
Bisson y de Lafarte				x		
Choron	x					
Combarieu				x		
Danhauser					x	x
Dauphing					x	
Dauprat	x					
Durand				x	x	
Lavignac				x		x
Rousseau	x					
Andrevi			x			
Brito y M. de Toro			x			
Eslava			x			
Nombela			x			
Parada			x			
Pedrell						x
Cummings				x		
Czernny	x					
Fétis		x			x	
Korsakov						x
Olazabal						x
Schillinger						x

	Autores Franceses (12)
	Autores españoles (6)
	Autores de otras nacionalidades (6)

Algunas estadísticas apreciables en este cuadro:

El 50% de autores son franceses; el 25% son españoles. Agudelo, Cifuentes y Andrés Martínez mencionan sobre todo autores franceses, Vera menciona sobre todo españoles; Mazuera es quien alude a autores más diversos. Lavignac, Fétis y Durand son los autores más mencionados.

4.4 Relación del número de textos de fundamentos de la música escritos en cada década:

Tabla 4-4. Libros de FUNDAMENTOS de la música escritos en cada década.

5																
4																
3	Agu			Ver												
2	Boa		Torr	Fall												Pin
1	Her.	Nuñ	Vit	Var	Cif		Mar				Bri	Coll	Maz			Mar
	1850	/60	/70	/80	/90	1900	/10	/20	/30	/40	/50	/60	/70	/80	/90	2000

Se observa fácilmente la gran producción iniciada a mediados del siglo XIX (en solo cincuenta años, desde 1850 hasta 1900, se escribió cerca del 60% de los libros). También es notable la poca producción durante principio del el siglo XX. Entre los factores que pudieron influir en la poca producción del siglo pasado podría estar la llegada de nuevos textos del exterior, más traducciones, y el cambio en el sistema educativo musical instaurado por Antonio María Valencía y mencionado por Pardo Tovar, a quien volvemos a citar:

“En Colombia, correspondió al maestro Antonio María Valencía revolucionar en sentido de actualización los estudios de teoría de la música, que sustituyó por los de gramática musical integrada, para adelantar simultánea y coordinadamente la teoría propiamente dicha con las prácticas progresivas de

lectura musical (solfeo) y de dictado”.¹

Es posible que en este sistema integrador, un libro de fundamentos de la música no resulte muy útil.

4.5 Lista de Imprentas:

Tabla 4-5. Libros de FUNDAMENTOS de la música: Lista de imprentas según las notas editoriales.

	HERBRUGER	BOADA	AGUDELO	NUÑEZ	VITERI	TORRES	VARGAS	FALLON	VERA	CIFUENTES	A. MARTÍNEZ	BRICEÑO	COLLAZOS	MAZUERA	F. MARTÍNEZ	BEDOYA
Imprenta de Echeverría Hermanos																
Imprenta de F. Tórres Amaya																
Pizano i Pérez,																
Imprenta de Gutiérrez Hermanos																
H. Wilson																
Imprenta de Medardo Rivas																
Imprenta Musical de Diego Fallon																
Imprenta del trabajo; Vera y Rosas																
Papelería, Tipografía y Litografía de Samper Matiz																
Imprenta de La Luz, Bogotá																
Editorial Bedout																
Tipografía Nora																

¹ PARDO, Opus Cit. Pág. 213.

	HERBRUGER	BOADA	AGUDELO	NÚÑEZ	VITERI	TORRES	VARGAS	FALLON	VERA	CIFUENTES	A. MARTÍNEZ	BRICEÑO	COLLAZOS	MAZUERA	F. MARTÍNEZ	BEDOYA
Imprenta Departamental, Cali																
Alcaldía Mayor de Bogotá																
Preprensa																

Prácticamente, cada editorial (imprenta) ha escrito un sólo libro de fundamentos de la música.

4.6 Relación de libros de fundamentos de la música por ciudades y siglos:

Tabla 4-6. Libros de FUNDAMENTOS de la música: clasificación por siglos y ciudades.

	HERBRUGER	BOADA	AGUDELO	NÚÑEZ	VITERI	TORRES	VARGAS	FALLON	VERA	CIFUENTES	A. MARTÍNEZ	BRICEÑO	COLLAZOS	MAZUERA	F. MARTÍNEZ	BEDOYA
Bogotá																
Cali																
Medellín																
Neiva																
Pamplona																
Tunja																

	Libros escritos en el siglo XIX
	Libros escritos en el siglo XX
	Libros escritos en lo corrido del siglo XXI

En Bogotá, como el centro cultural más importante del país, se escribió alrededor del 63% de los textos de fundamentos musicales., (10 libros de

16); en Medellín alrededor del 13% (2 libros de 16).

En el siglo XIX, en Bogotá se escribió el 67% de los libros (6 de 9).

En el siglo XX, en Bogotá se escribió el 40% de los libros (2 de 5).

CONCLUSIONES

En Colombia, la mayor parte de los libros de fundamentos de la música fueron escritos en la segunda mitad del siglo XIX, época en la cual la escasez de métodos o lo confuso de otros, motivó la aparición de los tratados. Muchos estuvieron dedicados principalmente al público aficionado, así como a los estudiantes de escuelas oficiales. Algunos tratados, como en el caso de Agudelo y Vera, ganaron bastante en extensión debido a la escasez de libros especializados en otras ramas, como la Armonía.

Los temas abordados por estos libros son prácticamente los mismos, pero sus visiones varían de uno a otro. Casi todos comienzan desde el nivel más elemental y avanzan en contenidos hasta alcanzar tópicos como signos de expresión, transposición por medio de claves o los principios más elementales de la armonía.

Podríamos decir que cada autor da características singulares a su trabajo, ya sea porque trata los temas teóricos de manera diferente de los demás, o porque plantea una metodología de enseñanza propia, o porque se enfoca en un público determinado o, incluso, porque crea un sistema de escritura musical propio.

En cuanto al tratamiento de los diversos contenidos teóricos, dado por los autores, notamos una relación directa entre el desarrollo tipográfico en la imprenta y la manera como se exponen los diversos temas. Es lógico que al tener la ayuda gráfica, las definiciones y explicaciones se puedan hacer más cortas y concretas.

Algunos de los conceptos teóricos poco han cambiado en la actualidad (como en el caso de las claves, el tono y semitono, etc); pero podríamos afirmar que, en mayoría, lo único que han cambiado es de nombre y de la visión de cómo se enseñan (las notas, cifra de compás, armadura, etc). Este hecho es un claro indicador de que, aún hoy, se sigue el lento y ondulado camino de buscar un consenso general en el vocabulario utilizado en la música que clarifique y satisfaga los nombres dados a los elementos, a los conceptos y a las definiciones musicales.

En cuanto a nuestra pregunta de hipótesis (¿se encuentra la suficiente y

clara información para aprender con los textos de fundamentos musicales en Colombia?), la respuesta es sí; pero la información “útil” y que vemos cercana a nuestras concepciones actuales estaría diseminada o repartida entre los distintos autores. Son tratados todos los temas, desde elementos físicos de la música hasta elementos básicos de forma, armonía y contrapunto.

Para terminar presentamos lo que pueden ser dos proyecciones futuras posibles de esta investigación:

1. Realizar un análisis profundo de los libros aquí tratados, tanto desde el punto de vista histórico como teórico.
2. Ampliar la investigación a los libros de autores nacionales dedicados a las otras ramas de la teoría musical como Armonía, Contrapunto, Forma, e incluso Ciencia de la música.

ANEXO 1

TABLA DE LIBROS DE TEORÍA DE LA MÚSICA EN ORDEN CRONOLÓGICO

Recordemos que en esta tabla no se incluyen libros considerados complementos a la teoría pura de la música (música sistemática) como textos de lectura, dictado, iniciación musical, etc. Sin embargo se incluyen los libros de Juan C. Osorio y L. Quichert por su valor hitórico.

Tabla Anexo. Libros de TEORÍA DE LA MÚSICA en orden cronológico.

AUTOR	TÍTULO	NOTA EDITORIAL	DESCRIPCIÓN
HERBRUGER , Emilio. (1808 – 1894)	Doce lecciones de música o corto método para aprender a conocer los tonos o términos mayores i menores que encierra la ciencia de la música vocal e instrumental, i la razón de sus respectivos sostenidos i bemoles : con dos tablas de todos los tonos mayores	Bogotá: Imp. de Echeverría, Hermanos, 1851 .	FUNDAMENTOS 16 p. / 24 cm.
BOADA , Francisco (18¿? – 18¿?)	Teoría de música puesta al alcance de los educandos.	Bogotá: Imp. de F. Tórres Amaya, 1854 .	FUNDAMENTOS 24 p. / láms. / 15 cm.
AGUDELO , Alejandro.	Lecciones de música, precedidas de una introducción histórica: seguida cada una de su respectivo programa i acompañadas de láminas litografiadas	Bogotá: Pizano i Pérez, 1858 .	FUNDAMENTOS 104 p. / 10 láms. / 20 cm.
OSORIO , Juan Crisóstomo. (1836 – 1887)	Diccionario de música	Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1867 .	DICCIONARIO 91 p. / 14 cm.
FALLON , Diego.	Nuevo sistema de escritura musical	Bogotá: Imp. Metropolitana, 1869	FUNDAMENTOS Y OTROS 40 p. Folleto de 17 X 25.4 cm.
NÚÑEZ , José Gabriel. (Venezuela. 1834 – 1918)	La música al alcance de todas las inteligencias	Bogotá: Imp. de F. Tórres Amaya, 1870 .	FUNDAMENTOS 25 p. / il. pleg. / 15 cm.

AUTOR	TÍTULO	NOTA EDITORIAL	DESCRIPCIÓN
ANÓNIMO (traductor)	Principios jenerales de la música.	Bogotá : Imprenta Torres Amaya, 1870 .	FUNDAMENTOS 25 p. / 20 cm.
VITERI, José	Texto para enseñar música por nota, por el sistema objetivo, al alcance de los niños	Medellín: Gutiérrez, 1876 .	FUNDAMENTOS 75 p. / 21 cm.
TORRES, C. M.	La teoría de la música al alcance de todas las inteligencias: texto arreglado expresamente para los principiantes	Tunja: Imprenta H. Wilson, 1879 .	FUNDAMENTOS 43 p. / 14 cm.
VARGAS DE LA ROSA, Vicente.	Teoría de la música	Bogotá: Imp. M. Rivas, 1882 .	FUNDAMENTOS 108 p. / il. (parte col.) / 23 cm.
FALLON, Diego	Nuevo sistema musical	Bogotá: Imp. de Diego Fallon, 1885	FUNDAMENTOS Y OTROS 134 p. / 26 cm.
QUICHERAT L y PEREA, Gumersindo	Cuadros de lectura y medida musical	Londres, Novello Ewer & Co., 1888	LECTURA MUSICAL 21. cm.
VERA G. Domingo	Estudios elementales de música	Pamplona, Imprenta del Trabajo, 1889	FUNDAMENTOS 75 p. / 25 cm.
M.J. NÚÑEZ	Nociones de teoría musical	Medellín, Imprenta del departamento, 1890	FUNDAMENTOS 84 p. / 23 cm.
FERNÁNDEZ, Eusebio Celio	Tratado de música en general para el uso de las escuelas primarias y para consulta de músicos mayores.	Cartagena, Imp. El Esfuerzo, 1893	FUNDAMENTOS 168p / 15 cm.
ANDRADE, Dolores.	Teoría de música: según el sistema Fallon / por Dolores Andrade y Elena Álvarez Lleras.	Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea, 1895	FUNDAMENTOS Y OTROS 38 p. / 17 cm.
CIFUENTES RODRÍGUEZ, Santos, 1870-1932.	Tratado de armonía	Londres; Nueva York: Novello, Ewer, 1896	ARMONÍA 251 p. / 22 cm.
CIFUENTES RODRÍGUEZ, Santos, 1870-1932.	Teoría de la música	Bogotá: Samper Matiz, 1897	FUNDAMENTOS 84 p. / 22 cm.
PRICE, Jorge Wilson, 1853-1956.	Las bases científicas de la música: obra compilada	Bogotá: Tip. de El Mensajero, 1897	CIENCIA DE LA M. 126 p. / il. / 23 cm.
MARTÍNEZ MONTOYA, Andrés.	Teoría de la música	Bogotá: [Imp. de La Luz], 1914	FUNDAMENTOS 64 p. / il. 24 cm.
CASTILLA, Alberto, 1878-1937.	Lecciones de armonía	Ibagué: Conservatorio de Música del Tolima, 1931	ARMONÍA 61 p. / 24 cm.

AUTOR	TÍTULO	NOTA EDITORIAL	DESCRIPCIÓN
URIBE HOLGUÍN, Guillermo (1880-1971)	Curso de armonía	Bogotá: Bogotá : 1936 Patronato Colombiana de Artes y Ciencias : Fundación Guillermo Uribe Holguín, (Edición de 1989)	ARMONÍA 69 p. / 23 cm.
BRICEÑO, Juan José	Cultura musical, teoría, solfeo, cantos populares, formas, historia de la música, etc.	Medellín: Editorial Bedout, 1951	FUNDAMENTOS Y OTROS 176 p. / 22 cm.
COLLAZOS CHARRY, Efrén Enrique.	Nociones fundamentales de la teoría de la música	Neiva: Tip. Nora, 1968	FUNDAMENTOS 28 p. / 23 cm.
MAZUERA MILLÁN, Lubín Enrique, 1914-	Orígenes históricos del bambuco, teoría musical y cronología de autores y compositores colombianos	Cali: Imp. Deptal., 1972	FUNDAMENTOS Y OTROS 238 p. / il. / 23 cm.
SÁNCHEZ ROJAS, Julio	El Concierto	Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978	FORMA
PÉREZ GONZÁLEZ Rodolfo	El contrapunto tonal	Medellín, Universidad de Antioquia, 1983	CONTRAPUNTO
LAPIDUS, Horacio.	Música 3 – 4 - 5 / Horacio Lapidus, Diana Echeverri G., Germán Pinilla Higuera; ilustración Stella Cardozo.	4a. ed. Bogotá: Editorial Voluntad, 1989.	FUNDAMENTOS 64 p. / il. / 27 cm.
SEGURA B., Alfonso.	La ciencia de la música	Santafé de Bogotá: [s. n.], 1993.	CIENCIA DE LA M. 40 h. / il. / 28 cm.
OREJUELA ARIAS, Jorge Enrique	El arte de la modulación	Medellín, Fondo Editorial Cooperativo U. de A. 1995	ARMONÍA
UNIVERSIDAD DEL QUINDÍO. Instituto de Bellas Artes. Programa de Música.	Método de armonía: I-II-III / Universidad del Quindío. Instituto de Bellas Artes. Programa de Música.	Armenia: Universidad del Quindío, 1996.	ARMONÍA 49 p. / 27 cm.
GÓMEZ DÍAZ, Francisco A.	Manual colombiano de teoría y gramática musical Braille (texto braile)	Santa Fe de Bogotá: IDEP, Instituto Nacional para Ciegos, 1997 y 2000	FUNDAMENTOS Y OTROS 2 v. / 31 cm.
MARTÍNEZ, Fabio E.	Teoría simplificada de la música	Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2001.	FUNDAMENTOS 53 p. / il. / 28 cm.
GUZMÁN NARANJO, Alberto, 1953-	Contrapunto / Manual para el estudio del contrapunto tonal	Cali: Universidad del Valle, 2003.	CONTRAPUNTO 222 p. / il. / 30 cm.
PINEDA BEDOYA, Andrés.	Apuntes sobre teoría musical	Bogotá: Prerensa, 2003.	FUNDAMENTOS 54 p. / il. / 28 cm.
PÉREZ ÁLVAREZ , Elkin	Fundamentos Teóricos de la Armonía	Medellín, I.T.M., 2007	ARMONÍA 98 p. / 20 cm.

AUTOR	TÍTULO	NOTA EDITORIAL	DESCRIPCIÓN
GUZMÁN NARANJO, Alberto, 1953-	Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical	Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007.	TEORÍA GENERAL 228 p. / 24 cm.
YEPES LONDOÑO, Gustavo	Cuatro teoremas sobre la música tonal	Medellín, Universidad EAFIT, 2011	CIENCIA DE LA M. – MELÓDICA – ARMONÍA – FORMA 84 p. / 27 cm.

ABREVIATURAS:

CIENCIA DE LA M.	Ciencia de la música	imp.	Imprenta	tip.	Tipografía
cm.	Centímetros	láms.	Láminas	v.	Volumen(es)
deptal.	Departamental	p.	Páginas		
FUNDAMENTOS	Fundamentos de la música	plegs.	Plegables		
il.	Ilustraciones	s. n.	Sin nota editorial		

A continuación se presentan algunas estadísticas similares a las realizadas con los libros de Fundamentos de la música en el capítulo anterior, pero esta vez teniendo en cuenta todos los libros de Teoría de la música mencionados en la tabla anterior (libros de Fundamentos, Armonía, Contrapunto, Forma y Ciencia de la música).

Clasificación y número de textos:

Tabla Anexo. Libros de TEORÍA DE LA MÚSICA: clasificación de los por materia.

TOTALES	23	6	2	1	2	5
23	PINEDA					
22	F. MARTÍNEZ					
21	GÓMEZ					
20	LAPIDUZ					
19	MAZUERA					
18	COLLAZOS					
17	BRICEÑO					
16	A. MARTÍNEZ					
15	CIFUENTES					
14	ANDRADE					
13	FERNÁNDEZ					
12	M.J. NÚÑEZ					
11	VERA					
10	FALLON					
9	VARGAS					
8	TORRES					
7	VITERI					
6	ANÓNIMO	E. PÉREZ				
5	J. G. NÚÑEZ	UNIV. QUINDÍO				
4	FALLON	OREJUELA				YEPES
3	AGUDELO	URIBE				GUZMÁN
2	BOADA	CASTILLA	GUZMÁN		SEGURA	QUICHERAT Y P.
1	HERBRUGER	CIFUENTES	R. PÉREZ	SÁNCHEZ	PRICE	OSORIO
	Fundamentos	Armonía	Contrapunto	Forma	Ciencia de la Música	Otros

El 61% de los libros escritos es de Fundamentos de la música (23 de 38).

El 16% de los libros escritos es de Armonía (6 de 38).

El 5% de los libros escritos es de contrapunto (2 de 38).

Al observar estos datos, las conclusiones son obvias: entre más especializado es el tema, menos libros se han escrito sobre ello.

Relación de textos en cada década:

Tabla Anexo. Libros de TEORÍA DE LA MÚSICA escritos en cada década.

8																	
7																	
6					Pri												
5					Cif											Guz	
4			Tórr	Ver	Cif										Góm	Pér	
3	Agu		Vit	Qui	And										U.Q.	Pin	
2	Boa	Fall	Anó	Fall	Fer				Uri				San	Lap	Ore	Guz	
1	Her	Oso	Núñ	Var	Núñ		Mar		Cas		Bri	Coll	Maz	Pér	Seg	Mar	Yep
	1850	/60	/70	/80	/90	1900	/10	/20	/30	/40	/50	/60	/70	/80	/90	2000	/10

	Libros de Fundamentos teóricos de la música.
	Libros de Armonía.
	Libros de Contrapunto.
	Libros de Forma
	Libros de Ciencia de la música
	Libros de Melódica, Análisis, Diccionarios.

Tal como sucede con los libros de Fundamentos de la música, en las demás ramas de la teoría musical se observa una disminución sustancial en la producción durante el siglo XX. Sin embargo, en los últimos años se puede notar un resurgimiento sustancial en la creación de libros de teoría. Este resurgimiento, sin duda, está ayudado por la implementación de las nuevas tecnologías y las políticas de investigación en los centros educativos.

Lista de Imprentas - Editoriales:

Tabla Anexo. Libros de TEORÍA DE LA MÚSICA: lista de imprentas.

CIUDAD	IMPRENTA – EDITORIAL	LIBROS EDITADOS		
Armenia	Universidad del Quindío	U. del Q.		
Bogotá	Imp. Echavarría Hermanos	Herbruger		
Bogotá	Imp. Tórres Amaya	Boada	J. G. Núñez	Anónimo
Bogotá	Pizano i Pérez	Agudelo		
Bogotá	Imprenta de Gaitán	Osorio		
Bogotá	Imp. Metropolitana	Fallon		
Bogotá	Imp. M. Rivas	Vargas		
Bogotá	Imp. de Diego Fallon	Fallon		
Bogotá	Imp. de Vapor de Zalaméa	Andrade		
Bogotá	Samper Matiz	Cifuentes		
Bogotá	Tip. del mensajero	Price		
Bogotá	Imp. de la luz	A. Mart.		
Bogotá	Patronato Col. de Artes y Ciencias	Uribe		
Bogotá	Inst. Col. de Cultura	Sánchez		
Bogotá	Editorial Voluntad	Lapidus		
Bogotá	n.s.	Segura		
Bogotá	Inst. Nacional para Ciegos	Gómez		
Bogotá	Alcaldía mayor	F. Mart.		
Bogotá	Preprensa	Pineda		
Cali	Imp. Departamental	Mazuera		
Cali	Universidad del Valle	Guzmán	Guzmán	
Cartagena	Imp. El esfuerzo	Fernánd.		
Ibagué	Conservatorio del Tolima	Castilla		
Londres	Novello Ewer	Quicherat	Cifuentes	
Medellín	Gutiérrez	Viteri		
Medellín	Imprenta Departamental	M.J. Núñez		
Medellín	Editorial Bedout	Briceño		
Medellín	Universidad de Antioquia	R. Pérez	Orejuela	
Medellín	Instituto Técnico Metropolitano (I.T.M.)	E. Pérez		
Medellín	Universidad EAFIT	Yepes		
Neiva	Tip. Nora	Collazos		
Pamplona	Imp. del trabajo	Vera		
Tunja	Imp. H. Wilson	Tórres		

Relación de libros por ciudades y siglos

Tabla Anexo. Libros de TEORÍA DE LA MÚSICA: clasificación de los por siglos y ciudades.

TOTALES

	1	20	3	1	1	2	7	1	1	1
--	---	----	---	---	---	---	---	---	---	---

22										
21										
20		Pineda								
19		F.Mart.								
18		Gómez								
17		Segura								
16		Lapidus								
15		Sánchez								
14		Uribe								
13		A. Mart.								
12		Price								
11		Cifuentes								
10		Andrade								
9		Fallon								
8		Vargas								
7		Anónimo					Yepes			
6		J. G. Núñez					E. Pérez			
5		Fallon					Orejuela			
4		Osorio					Pérez			
3		Agudelo	Guzmán				Briceño			
2		Boada	Guzmán			Cifuentes	M.J. Núñez			
1	U. del Q.	Herbrug.	Mazuera	Fernand.	Castilla	Quich.	Viteri	Collazos	Vera	Tórres
	Armenia	Bogotá	Cali	Cartagena	Ibague	Londres	Medellín	Neiva	Pamplona	Tunja

	Libros escritos en el siglo XIX
	Libros escritos en el siglo XX
	Libros escritos lo corrido del siglo XXI

En el siglo XIX, en Bogotá se escribieron cerca del 71% de los libros (12 de un total de 17).

En el siglo XX, la producción de textos bajó en Bogotá, pues se escribió cerca del 36% de los libros (5 de un total de 14).

En total, en Bogotá se ha escrito cerca del 53% de los libros (20 de un total de 38) y en Medellín cerca del 18% (7 de 38).

BIBLIOGRAFÍA

AGUDELO, Alejandro. *Lecciones de música, precedidas de una introducción histórica: seguida cada una de su respectivo programa i acompañadas de láminas litografiadas*. Bogotá: Pizano i Pérez, 1858.

ANDRADE, Dolores. *Teoría de música según el sistema Fallon*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea, 1895.

ANGULO, Gabriel. *Estudios Musicales*. Santa Marta: Imprenta de “El Vigilante”, 1896.

ANÓNIMO. *Principios generales de la música* (traducción). Bogotá: Imprenta Torres Amaya, 1870.

BARRIGA M. Martha L. “*La educación musical en Bogotá 1880 – 1920*”. Tesis Doctoral. Tunja: UPTC, 2005.

BECERRA-SCHMIDT Gustavo, “*La posibilidad de una retórica musical hoy*”. Artículo. Santiago de Chile: Revista musical chilena, v.52, N° 189, Enero de 1998.

BERMUDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*. Bogotá: Fundación de Música, 2000.

BOADA, Francisco. *Teoría de música puesta al alcance de los educandos*. Bogotá: Imp. de F. Tórres Amaya, 1854.

BRICEÑO, Juan José. *Cultura musical, teoría, solfeo, cantos populares, formas, historia de la música, etc*. Medellín: Editorial Bedout, 1951.

CASTILLA, Alberto. *Lecciones de armonía*. Ibagué: Conservatorio de Música del Tolima, 1931.

CIFUENTES RODRÍGUEZ, Santos. *Tratado de armonía*. Nueva York: Novello Ewer, 1896.

CIFUENTES RODRÍGUEZ, Santos. *Teoría de la música*. Bogotá: Samper Matiz, 1897.

COLLAZOS CHARRY, Efrén Enrique. *Nociones fundamentales de la teoría de la música*. Neiva: Tip. Nora, 1968.

DUQUE, Ellie Anne. *La música en Colombia en los siglos xix y xx*. Bogotá: [sin nota editorial.], 1995.

DUQUE, ELLIE ANNE, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del Siglo XIX: 1848-1860*, 2 Vol., Bogotá: Música Americana, 1998.

FALLON, Diego. *Nuevo sistema de escritura musical*. Bogotá: Imprenta Metropolitana, 1869.

FALLON, Diego. *Arte de leer, escribir y dictar música*. Bogotá: Imprenta de Diego Fallon, 1885.

FERNANDEZ, Eusebio Celio. *Tratado de Música en General para el uso de las Escuelas Primarias y para consulta de Músicos Mayores*. Cartagena: Imp. El Esfuerzo, 1893.

GIL ARAQUE, Fernando. *De los textos para aficionados a los textos especializados, / 5 libros para educación musical en Colombia, 1858-1936. / Fuentes para la educación musical en Colombia*". Medellín: Universidad EAFIT, 2010.

GÓMEZ DÍAZ, Francisco A. *Manual colombiano de teoría y gramática musical Braille*.(texto braile) Santa Fe de Bogotá: IDEP, INCI, 1997.

GÓMEZ DÍAZ, Francisco A. *Manual colombiano de teoría y gramática musical Braille* (texto braile). Bogotá: Instituto Nacional para Ciegos, 2000.

GONZALEZ ESPINOSA, Jesús Emilio. *La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX*. Tesis Doctoral. Ballatera: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.

GRABNER, Herman. *Teoría general de la música*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

GUZMÁN NARANJO, Alberto. *Contrapunto /Manual para el estudio del contrapunto tonal*. Cali: Editorial Universidad del Valle. 2003.

GUZMÁN NARANJO, Alberto. *Historia crítica de las teorías de la música y*

los modelos de análisis musical. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007.

HERBRUGER, Emilio. *Doce lecciones de música; o, Corto método para aprender a conocer los tonos o términos mayores i menores que encierra la ciencia de la música vocal e instrumental, i la razón de sus respectivos sostenidos i bemoles: con dos tablas de todos los tonos mayores y menores*. Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1851.

JIMÉNEZ ARANGO, Raúl. *Escaparate del Bibliógrafo*. Artículo. Bogotá: Diario El Tiempo 1965.

LAPIDUS, Horacio. *Música 3, 4 y 5*. Bogotá: Editorial Voluntad, 4a. ed. 1989.

MARTÍNEZ, Fabio E. *Teoría simplificada de la música*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2001.

MARTÍNEZ MONTOYA, Andrés. *Teoría de la música*. Bogotá: Imp. de La Luz, 1914.

MAZUERA MILLÁN, Lubin Enrique. *Orígenes históricos del bambuco, teoría musical y cronología de autores y compositores colombianos*. Cali: Imprenta Departamental, 1972.

MENDOZA, Giovani. *Panorama de la flauta en la Caracas del siglo XIX*. Artículo. Caracas: Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología. Diciembre de 2003, No.5.

NOMBELA, Julio (1836-1919) / *Manual de música*. París: Rosa y Bouet, 1860.

NUÑEZ, J. M. *Teoría musical*. San José: Ed. Tegucigalpa, 1880.

NÚÑEZ, José Gabriel. *La música al alcance de todas las inteligencias*. Bogotá: Imprenta de F. Tórres Amaya, 1870.

OREJUELA ARIAS, Jorge Enrique, *El Arte de la Modulación*, Medellín: Fondo Editorial Cooperativo U. de A., 1995.

OSORIO, Juan Crisóstomo. *Diccionario de la música*. Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1867.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Editorial A. B. C., 1963.

PARDO TOVAR, Andrés. *La cultura musical en Colombia*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1966.

PÉREZ ALVAREZ, Elkin. *Fundamentos teóricos de la armonía*. Medellín: Instituto Técnico Metropolitano, 2007.

PÉREZ GONZÁLEZ, Rodolfo. *El Contrapunto Tonal*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1983.

PINEDA BEDOYA, Andrés. *Apuntes sobre teoría musical*. Bogotá: Prerensa, 2003.

PINILLA AGUILAR, José I. *Cultores de la música colombiana*. Bogotá: Ed. Ariana, 1980.

PRICE, Jorge Wilson. *Las bases científicas de la música* (obra compilada). Bogotá: Tip. de El Mensajero, 1897.

QUICHERAT L. y PEREA, Gumersindo. *Cuadros de Lectura y Medida Musical*. Londres: Novello, Ewer & Co., 1888.

RAMÍREZ, Natalia. “*Diego Fallon (Colombia 1834 – 1905): vida obra y crítica sobre el autor*”, Universidad de Pittsburgh.

RIEMANN, Hugo. *Armonía y Modulación*. Madrid: Labor, 1943.

RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos. *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín, 1810 – 1865*. / “Tema y contrapunto. La Filarmónica de Medellín y Emilio Herbrügger, de las imágenes y los sonidos”. Medellín: Instituto para el Desarrollo de Antioquia – 2007.

ROGERS, Michael. *Teaching, approaches in music theory*; Southern Illinois University, 2004.

SANCHEZ ROJAS, Julio. *El Concierto*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

SEGURA B., Alfonso. *La ciencia de la música*, Santafé de Bogotá: [sin. nota editorial.], 1993.

TORRES, C. M. *La teoría de la música al alcance de todas las inteligencias: texto arreglado expresamente para los principiantes*. Tunja: Imprenta H. Wilson, 1879.

UNIVERSIDAD DEL QUINDÍO. *Método de armonía: I – II - III*. Armenia: Instituto de Bellas Artes, Programa de Música, Universidad del Quindío, 1996.

URIBE HOLGUÍN, Guillermo. *Curso de armonía*. Bogotá: Patronato Colombiana de Artes y Ciencias, 1989.

VARGAS DE LA ROSA, Vicente. *Teoría de la música*. Bogotá: Impr. M. Rivas, 1882.

VITERI, José. *Texto para enseñar música por nota, por el sistema objetivo, al alcance de los niños*. Medellín: Gutiérrez, 1876.

YEPES LONDOÑO, Gustavo Adolfo. *Cuatro teoremas sobre la música tonal*. Medellín: Universidad EAFIT, 2011.

ZINN, Michael y HOGENSON, Robert. *Basics of Music*. New York: Schirmer Books, 1994.

De Wikipedia.org se han tomada las siguientes ilustraciones: 2-6; 2-11; 2-15; 2-16; 2-25; 2-26; 2- 27; 2-56.