

MÉTODO
COMPLETO
de
PIANO
del Conservatorio de Música

OBRA

Fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa.

POR D. PEDRO
ALBENIZ

1840

Maestro de piano del expresado Conservatorio, Vocal de la Junta facultativa del mismo y primer Organista de la Il. Capilla de S. W.

Cuaderno. 1.^o

Precio: 25. *rs.*

MADRID

Almacén de Cauasa
Calle del Príncipe .15.

Librería de Hermoso,
Frente a las Covachuelas.

Librería Europea,
Calle de la Montera .12.

Dictámen

De la Junta Facultativa del Conservatorio de Música

Excmo. Señor

Hemos visto con satisfaccion el primer cuaderno del Método completo de Piano, que publica D. Pedro Albeniz, nuestro digno colega, y que V. E. se ha servido remitirnos para su examen con oficio de 6 del actual; cuya obra está fundada sobre el análisis de los mejores métodos de Piano que se conocen hasta el dia, así como sobre la comparacion de los diferentes sistemas de ejecucion de los pianistas mas distinguidos de Europa.

La reputacion adquirida por el Sr. Albeniz, tanto en Francia como en España como profesor de Piano, unida á los buenos servicios que con su zelo é interes infatigables por el esplendor del arte ha prestado á este Conservatorio, eran ya motivos muy suficientes para que hubiese merecido por nuestra parte un distinguido aprecio. Mas hoy, que se nos ofrece la favorable ocasion de reconocer un trabajo al que ha debido consagrar mucho tiempo de penosa tarea para comparar unas producciones con otras, estudiar la índole característica de las diferentes escuelas, y formar en fin un método especial que las comprenda todas, conduciendo por grados insensibles al mas alto de perfeccion; y cuando su utilidad se dirige á favorecer principalmente á la juventud de aquella clase que cuenta con mas escasos recursos, no puede la Junta ménos de tributarle el voto mas sincero de estimacion y gratitud.

Entrando, pues, en el fondo de su examen entendemos que, así las reglas que se establecen en la precitada obra, como los estudios prácticos que les siguen, son los únicos medios que pueden adoptarse con acierto para formar una sólida base de enseñanza; porque, ademas de la parte teórica, sin previos ejercicios que preparen la fuerza y flexibilidad de los dedos del discípulo, seria inútil emprender el estudio del Piano, que ya no admite medianía ni aun en las clases mas elevadas de la sociedad. Estos objetos se encuentran satisfactoriamente cumplidos en la primera parte de este método que nos ha sido presentada; y no dudamos, segun el plan que nos ha trazado su autor para las que le siguen, que el conjunto de la obra corresponderá á un tiempo al honor del Sr. Albeniz, á los deseos de la Junta y á los del público, que encontrará á su vez mas de un motivo para apreciarle en su justo valor.

Los individuos de la Junta concluyen, pues, manifestando á V.E. que el método que presenta el profesor D. Pedro Albeniz es, bajo todos aspectos, sumamente interesante, así por la novedad del sistema, desconocido hasta el presente en España, como por el buen orden y acertada distribución de todas sus divisiones, que, sin omitir nada de cuanto puede ser útil y sin dejar lugar al desaliento, viene á hacer familiares al discípulo las más atrevidas dificultades del arte, juntamente con sus más delicadas bellezas; y por último, Excmo. Sr., que el adoptarle como texto para la enseñanza en la clase de Piano de este Conservatorio, será una verdadera adquisición. Dios guarde á V.E. muchos años. Madrid 14 de mayo de 1840. Ramon Carnicer. = Baltasar Saldoni. = Juan Diez. = Excmo. Sr. Conde de Vigo, Vice Protector del Conservatorio de Música.

ADOPCION.

Visto el dictámen evacuado por la Junta facultativa del Conservatorio, se adopta como texto para la enseñanza, en la clase de Piano del mismo, el método presentado por el profesor D. Pedro Albeniz maestro de la referida clase. Madrid 18 de mayo de 1840. El Conde de Vigo, Vice-Protector del Conservatorio de Música, y Presidente de la Junta facultativa del mismo. Wenceslao Muñoz, Secretario.

PRÓLOGO.

La observacion es la fuente de los conocimientos, y no es por lo tanto de estrañar que la esperiencia adquirida en cerca de treinta años de enseñanza del piano, me haya sugerido algunas ideas propias. La circunstancia de haber debido á S. M. la plaza de maestro de piano del Conservatorio que lleva el nombre de la augusta Gobernadora del reino, me impuso una especial obligacion de observar y de aprender. La predileccion que naturalmente he conservado á la escuela de mi maestro Mr. Henri Herz, no debia impedir el exámen de los demas sistemas, principalmente desde que la honra de ser llamado al Conservatorio me imponia el deber de estender mis estudios á todo lo que demandaba una confianza tan distinguida.

Quizas cada sistema tiene alguna cosa mejor que los demas, y acaso ninguno merece una preferencia absoluta sobre los otros. Lo interesante es reunir lo bueno de todos, ordenándolo de manera que forme uno completo, que, aunque compuesto de productos de métodos diferentes, no dejará por eso de ser un sistema especial, reuniendo la ventaja de proporcionar al que por él aprende el conocimiento insensible de las diferentes escuelas. Animado con la aprobacion que diéron mis comprofesores del Conservatorio á las ideas, que desde el principio les manifesté, sobre el método que me proponia seguir en mi clase; confirmado en mi propósito por los felices resultados, que he obtenido (1); y escitado últimamente por mis amigos y discípulos, me he decidido á completar de todo punto mi Método y darle á luz, como lo hago hoy.

La instruccion preliminar que Mr. Herz ha puesto al frente del escelente Método que acaba de publicar en París, precede tambien al mio, porque yo no podria mejorarla. Siguen las lecciones para conocimiento del teclado, y los ejercicios de *posicion fija y libre* (2) que yo he compuesto, arreglado y probado en mi práctica; acompañándolos de una lámina que representa la posicion de las manos sobre el teclado, y poniendo á continuacion, como muestras, estudios y piezas escogidas de los maestros Herz, Clementi, Cramer, Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Czerny, Thalberg; así como todo aquello que durante la

(1) Rossini, el gran maestro que me honra con una antigua y perseverante estimacion, visitó el Conservatorio en 1831, y me pronosticó un suceso feliz. Su prediccion se ha cumplido: muchos de mis discípulos son ya maestros de reputacion, y entre otros puedo citar á D. Juan Retes, jóven de 19 años, que fué muy aplaudido en Lóndres, como creo lo serian varios de sus compañeros donde quiera que se les oyese.

(2) Véase la esplicacion de una y otra, pág. 6 y 15.

formacion de esta obra se publicare digno de particular mencion. Por este medio se percibirá la índole característica de cada escuela, se apreciará su mérito relativo, y podrá escogerse la que mas acomode á la inclinacion y disposiciones de cada uno. Otra ventaja de este Método consiste en adquirir con los ejercicios de primera instruccion el conocimiento de piezas de óperas, y otras de gusto, que darán á las familias de los discípulos, con la certeza de su aprovechamiento, el deleite de gozar de su precoz habilidad.

¡Ojalá se logren mis deseos, que no son otros sino los de contribuir por mi parte á los progresos de un arte á que he consagrado mi vida entera! Por este medio me lisonjeo tambien de hacer un pequeño servicio á mi pais, persuadido como estoy de la influencia de la música en la formacion de costumbres apacibles y benévolas, como lo acredita la Alemania, que ha introducido el canto en su educacion elemental, á cuyo ejemplo la Francia ha impuesto á los alumnos de las escuelas normales la obligacion de aprender y propagar en las escuelas primarias las nociones fundamentales de la música (1). Acaso no está léjos el dia en que el Gobierno español, siguiendo la noble iniciativa dada por la Augusta Fundadora del Conservatorio, envíe este vehículo civilizador al pueblo que rije, el mejor dotado tal vez de escelentes disposiciones para cultivar un arte útil juntamente y deleitable. La Escuela normal podria recibir como en Francia esta mision; pero mi zelo me estravía fuera de mi designio.

Concluiré advirtiéndole que he procurado reducir el precio de mi Método para ponerle al alcance de todas las fortunas; y con este mismo fin he resuelto publicarle por cuadernos, para evitar grandes desembolsos de una vez.

(1) Ley francesa de 1833.

P. Albeniz.

INTRODUCCION.

Cuanto mas se generaliza un arte, tanto mas difícil es brillar en él. En una época poco distante de la nuestra, el uso del piano era privilegio esclusivo de la opulencia y de la aristocracia: algunos sonidos cortados, producidos por un *Clavicordio* en la ejecucion de una *redonda* (1) ó de un *minué*, escitaban el entusiasmo y arrancaban los aplausos de un concurso escogido.

Desde entónces el arte ha progresado..... y en el trascurso de medio siglo ¡qué espacio no ha recorrido! Grandes compositores, que fuéron á la vez grandes instrumentistas, han dado al piano en este último siglo un impulso que ya no debia desvirtuarse, y le han fijado el lugar que debia ocupar en la música moderna. Sobre sus pasos se han lanzado artistas dignos de continuar la obra de los fundadores; en medio de nosotros se ha alzado una multitud de ejecutores que se han apropiado las conquistas del arte, miéntras que los maestros ensanchaban sus límites: ni á los mismos fabricantes de pianos ha dejado de caberles su parte de influencia y de gloria en este rápido progreso, pues á la par que iba elevándose el genio á mayor altura, ellos le ofrecian un intérprete mas noble de sus inspiraciones.

Mas por una ley comun á todas las artes, porque está fundada en la naturaleza del hombre, con la facultad de conmover se ha aumentado la necesidad de emociones, y consiguientemente la dificultad de satisfacerla. Así es que los compositores se han visto en la precision de buscar en el corazon humano las fibras que no hubiesen vibrado aún. No obstante, los nuevos procedimientos, las combinaciones armónicas y los grandes efectos descubiertos por la escuela moderna, no siempre han encontrado una acogida benévola entre los partidarios esclusivos de lo antiguo. Hemos perdido, dicen estos, aquel estilo expansivo y magestuoso, aquella noble sencillez de los antiguos; y deploran la decadencia de la música como si este arte, despojándose á la vez de su libertad y originalidad, debiera copiarse á sí mismo servilmente, en lugar de imitar á la naturaleza, fuente inagotable de sus producciones.

Admiramos en verdad las obras maestras que el tiempo ha consagrado; ¿pero no podrémos, sin menoscabo de las glorias legítimamente adquiridas, tener tambien nosotros un carácter que sea verdaderamente nuestro? Y si lo *verdadero* es la condicion de lo *bello* en las artes de imitacion, el primer deber de un siglo en sus creaciones artísticas ¿no es el de semejarse á sí mismo?

(1) Especie de cancion, por lo comun mezclada de galanterfa, compuesta de varias coplas, que solia cantarse en numerosas reuniones, estando todos en pié formando un círculo y asidos de las manos. (Véase Mr. Castil-Blaze.)

Muy distantes estamos de renovar aquí esas cuestiones en que la opinion pública no se toma en cuenta, y en que los triunfos son ajados por aquellos mismos que los codician con mayor afan. Por su propio interes, como por el del arte por cuya causa finjen abogar, tengan por siempre entendido que el deber de un verdadero artista no consiste en seguir con estériles lamentos lo que ya pasó y no podrá volver, sino en buscar en lo presente una nueva cosecha de trabajos y de gloria.

Por lo que á mí toca, en lo que concierne al arte del pianista, y sobre todo cuando se trata de la enseñanza, considero todo sistema esclusivo como una injusticia ó como un error. En lugar de pretender que triunfe mi gusto particular, adopto todo lo que es bello en la opinion general, y no creo haber cumplido mi tarea sino cuando he puesto progresivamente al discípulo en estado de poder ejecutar sin tacha toda buena música, sea cual fuere la escuela á que pueda esta pertenecer.

Por tanto he procurado muy particularmente comprender el conjunto de mi Método y fijar sus divisiones de manera que no se omitiese en él nada de cuanto fuese útil, y que un maestro pudiese hacerle seguir sin que el discípulo se encontrase desanimado, ni por reglas demasiado complicadas, ni por ejercicios demasiadamente áridos. Bajo este respecto he realizado todas aquellas mejoras que me ha sugerido la larga esperiencia que tengo hecha en mí mismo ántes de haberla aplicado á los demas. Porque si he podido contribuir por mi parte á los progresos del arte del pianista, no lo debo ciertamente, como tal vez pudiera creerse, á estar dotado de una organizacion mas feliz, sino á la marcha que he seguido desde mi infancia, y al uso del *dactylion*, cuya utilidad general he hecho constar por medio de tantos ensayos y ventajosos resultados (1).

Si la publicacion de esta obra elemental contribuye al adelanto del arte cuyo estudio ha sido mi embeleso, creeré haber alcanzado el objeto que me he propuesto, y recibiré la recompensa que mas ambiciono.

(1) El *dactylion* de Mr. Herz, el *quiropiaz* ó *guía-manos* de Logier, y otro *guía-manos* de Kalkbrenner, son aparatos mecánicos para perfeccionar la ejecucion en el piano; objeto que se consigue, no obstante, sin apelar al gasto que ocasionaria su adquisicion. (*Nota del Traductor.*)

H. Herz.

INSTRUCCION PRELIMINAR.

ELEMENTOS DE MÚSICA.

La música es el arte de espresar, por medio de la combinación de los sonidos y del ritmo (1), los sentimientos y los efectos que le es dado imitar.

Se divide en dos partes: la *melodía* y la *armonía*. Melodía es la combinación de los sonidos sucesivos, y armonía es la de los sonidos simultáneos.

La armonía es á dos, tres ó cuatro partes, segun que se hallen combinados á la vez dos, tres ó cuatro sonidos. Se llama *solo* á los trozos ejecutados por una sola voz ó por un solo instrumento; *duo* á los que combinan dos voces ó instrumentos; *trío* á los de tres, &c. El *unísono* (2) es la emisión simultánea del mismo sonido por muchas voces ó instrumentos, y el *acorde* la emisión igualmente simultánea de muchos sonidos diferentes, combinados segun las leyes de la armonía.

El sonido es el principio esencial de la música. Sin embargo, todo sonido no es propiamente musical. Se llama sonido en general todo aquello que es perceptible al oído; y sonido musical la sensación apreciable al oído, comprendida en la estension de las voces é instrumentos.

Los sonidos musicales difieren entre sí: 1.º por el *timbre*; 2.º por la *entonación*; 3.º por la *intensidad*; y 4.º por la *duración*.

El *timbre* (3) es la diferencia de calidad entre los sonidos; la *entonación* la diferencia de tono: por ejemplo, en el unísono, los sonidos de las voces ó de los instrumentos reunidos no difieren sino por el timbre, pues que la entonación es la misma; y en el acorde difieren por el timbre y por la entonación, pues que de los sonidos combinados, unos son mas graves y otros mas agudos. Ya sea en el unísono, ya en el acorde, ó aun en un sonido tomado aisladamente, la *intensidad* y la *duración* pueden variar al infinito, y estas dos diferencias son independientes la una de la otra, como de las que preceden.

La reunion de todos los sonidos comprendidos en la estension de las voces ó de los instrumentos, desde el mas grave hasta el mas agudo, forma el *sistema general de los sonidos musicales*.

Este se divide en otros sistemas parciales llamados *escalas*. La *escala* es una serie de siete sonidos, que consta de *cinco tonos* (4) y *dos semitonos*. Los dos semitonos estan colocados en la escala ascendente, el uno del 3.º al 4.º grado, y el otro desde el 7.º al 8.º La escala es *ascendente* cuando se sigue el orden de las entonaciones, procediendo de la mas grave á la

mas aguda, y *descendente* cuando se sigue un orden inverso.

Por numerosos que sean los sonidos de que se compone el sistema general, no se han impuesto nombres sino á los comprendidos en *una sola escala*; por consiguiente, no hay mas que siete nombres para todos los sonidos musicales: *do, re, mi, fa, sol, la, si*.

Despues del último, y sucesivamente de siete en siete notas, se reproduce la misma serie. De aquí proviene que los nombres *do, re, mi, &c.*, se repiten tantas veces como escalas hay.

La escala puede empezar por cada una de las siete notas que la componen, de donde resultan las denominaciones de *escala de do, escala de re, de mi, &c.*; y como estas escalas representan los tonos, se dice tambien el *tono de do* por la *escala de do*, el *tono de re* por la *escala de re, &c.*

En dichas escalas la primera nota representa siempre el tono mas grave, y se la llama *tónica*, porque da su mismo nombre al tono representado por la escala que ella principia, y de la que es la nota fundamental. Las demas notas que siguen toman sucesivamente los nombres de *segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima* y *octava*, segun el grado que ocupan. Así la *octava* es el intervalo que hay de un sonido á otro, *ocho grados* mas grave ó mas agudo; la *séptima* es el intervalo de un sonido á otro, *siete grados* mas grave ó mas agudo, y así de los demas.

La nota que está colocada por bajo de la tónica, en distancia de un semitono, se llama *sensible*, porque su efecto suspensivo despierta naturalmente la idea de la tónica, que es quien la sigue siempre, y le sirve como de complemento.

Notacion musical.

La *notacion musical* es el arte de representar á la vista el *sonido*, el *silencio* y el *ritmo*.

Para representar el sistema general de los sonidos musicales, se ha convenido en servirse de *cinco líneas* paralelas y horizontales, á que se da el nombre de *pentágrama*, y se cuentan empezando por abajo. Los caracteres de figura oval que se trazan en sus líneas y en sus espacios, que son los blancos que existen entre línea y línea, se llaman *notas*, y representan las entonaciones de los sonidos, segun el grado que ocupan. (Véase el ejemplo número 1 al fin de esta instrucción preliminar).

Se concibe fácilmente que cinco líneas no pueden por sí solas contener todas las notas del sistema musical, compuesto de siete octavas. Para hacerlas no obstante suficientes se han adoptado tres medios: 1.º el uso de las *líneas adicionales*; 2.º el de las *llaves*, y 3.º el de los *sustenidos* y *bemoles*.

Las *líneas adicionales* no son mas que un suplemento

(1) Se hablará del ritmo en un capítulo especial, pág. VIII.

(2) Unísono significa *un solo sonido*.

(3) No entrando en el plan de esta obra el tratar del timbre particular de cada instrumento, nos limitamos, pues, á definirle en general.

(4) El tono se compone de dos semitonos, y el semitono es el intervalo mas pequeño que admite el piano.

accidental de las líneas del pentágrama, cuando estas son insuficientes es decir, cuando los sonidos ya agudos ó ya graves tienen que ocupar una posición mas alta ó mas baja de lo que permite su extensión. Cada una de dichas líneas no sirve mas que para una nota, y se escriben paralelamente al pentágrama, del que figuran una continuación. (Véase el ejemplo número 2.)

Las llaves son un medio ingenioso de evitar la multiplicidad de líneas adicionales, como asimismo de facilitar la lectura musical, pues hacen que se encuentren dentro del pentágrama los sonidos que de otro modo traspasarían sus límites.

La música de piano se escribe en dos pentágramas: el uno en la llave de sol y el otro en la de fa. El ejemplo número 3 indica su forma y posición.

La llave de sol, colocada sobre la segunda línea, trasfiere los sonidos agudos al pentágrama, é indica la nota sol.

La llave de fa, colocada sobre la cuarta línea, trasfiere asimismo los sonidos graves al pentágrama, é indica la nota fa. El corchete que abraza los dos pentágramas denota la coincidencia y simultaneidad de los sonidos y compases que en aquellos se contienen.

La llave de do, que traslada al pentágrama los sonidos intermedios, ya no está en uso para la música de piano: nos abstendremos de describirla.

Una llave cualquiera, fijando el nombre y lugar que ocupa una sola nota, determina por este mero hecho el nombre y lugar de todas las demas, puesto que se siguen invariablemente en el orden directo ó inverso de las escalas; así, pues, recorriendo todos los grados ascendentes ó descendentes de la escala del piano de siete octavas, se obtiene el cuadro que representa el ejemplo número 4.

Consta la escala, como ya hemos dicho, de cinco tonos y dos semitonos. Cada uno de estos cinco tonos puede dividirse en dos semitonos; lo que hace que la escala entera se componga de doce semitonos. Por medio del sostenido y del bemol se puede representar por semitonos toda la escala musical, sin aumentar el número de las líneas del pentágrama.

El sostenido hace subir un semitono á la nota que le sigue, y el bemol se le hace bajar. El becuadro destruye el efecto del sostenido y del bemol, y vuelve á la nota su entonación natural. (Véase el ejemplo número 5.)

Dejamos dicho que en la escala de do están colocados los dos semitonos, el uno del tercero al cuarto grado, y el otro desde el séptimo al octavo. (Véase el ejemplo número 6.)

Para trasportar las escalas á los tonos de re, mi, fa, sol, la y si bajo el tipo de la escala de do, es decir, para obtener que los dos semitonos ocupen en todas estas escalas el mismo lugar que en la de do, se hace uso de los sostenidos y bemoles; por medio de cuyos signos todas las escalas resultan semejantes á la de do, y ofrecen la misma coordinación en sus intervalos. Así la escala ó tono de sol se asemeja á la de do, subiendo el fa un semitono por medio de un sostenido. (Véase el ejemplo número 7.)

La escala ó tono de si bemol se asemeja igualmente á la de do, bajando un semitono al si y al mi por medio de bemoles. (Véase el ejemplo número 8.)

Pero á fin de no ir repitiendo durante todo el curso de una pieza de música los sostenidos ó bemoles que determinan el tono en que está escrita, se fijan al principio á continuación de la llave, y de esta suerte indican que las notas que les corresponden, por la posición que ocupan en el pentágrama, deben estar en todas las octavas medio tono mas altas ó mas bajas, á méenos que no vengan precedidas de un becuadro.

Los sostenidos se suceden y colocan á continuación de la llave por quintas ascendentes, partiendo del fa sostenido; y los bemoles por cuartas ascendentes, partiendo del si bemol: de manera, que el orden en que se suceden los bemoles, está en sentido inverso del de los sostenidos. (Véase uno y otro caso en el ejemplo número 9.)

Los sostenidos y bemoles se emplean tambien accidentalmente en el curso de una obra, en cuyo caso su efecto no se extiende mas allá del compas en que se encuentran. No

obstante, cuando la última nota de un compas va acompañada de un sostenido ó bemol, y se prolonga su duración hasta el compas que le sigue, el efecto de dichos signos se prolonga igualmente, sin que sea necesario repetirlos. (Véase el ejemplo número 10.)

Ciertas reglas de armonía exigen el uso del doble sostenido, que hace subir á la nota dos semitonos, y del doble bemol, que la hace bajar en la misma proporción. Pero estos dobles signos, como son puramente accidentales, nunca se fijan en la llave. (Véase el ejemplo número 11.)

Por lo general solo reciben el doble sostenido ó doble bemol (1) las notas que ya vienen afectadas de un simple sostenido ó de un simple bemol; pero una vez marcadas con estos dobles signos, el becuadro solo puede restituirlas á su estado anterior de notas simplemente afectadas de un solo sostenido ó de un solo bemol. Esta es, pues, la significación de los signos compuestos becuadro-sostenido, becuadro-bemol. (Véase el ejemplo número 12.)

De los modos.

Se llama modo la estructura de una escala con respecto á la distribución de los tonos y semitonos de que está compuesta. Los modos son dos, mayor y menor. El modo mayor es aquel en que la tercera nota de la escala ascendente forma con la tónica una tercera mayor, y el modo menor es aquel en que dichas notas forman una tercera menor.

La tercera mayor es el intervalo de dos tonos, y la menor el intervalo de tono y medio. (Véase el ejemplo núm. 13.)

Existe aún entre ámbos modos otra diferencia característica; y es, que en el modo mayor se ejecutan los pasos ó frases, ya en el orden ascendente ó descendente de la escala, recorriendo siempre una misma serie de entonaciones, mientras que en el menor experimenta dicha serie de entonaciones una alteración, que consiste en que la sexta y séptima, que son mayores en la escala ascendente, vienen á ser menores en la escala descendente (2). (Véase el ejemplo número 14.)

Todo modo mayor tiene por relativo un modo menor, y todo modo menor tiene por relativo un modo mayor. El relativo de un modo mayor se encuentra bajando una tercera menor desde la tónica de dicho modo mayor. Así, el tono de do mayor tiene por relativo el de la menor, y el tono de la menor tiene por relativo al de do mayor. De la misma manera el tono de sol mayor tiene por relativo al de mi menor, y recíprocamente. Lo mismo se entiende respecto de los demas tonos.

Pero estando ámbos modos ligados entre sí por una relación común de armonía, los sostenidos y bemoles, fijados en la llave á los tonos mayores, se aplican igualmente á sus tonos menores relativos, como se vé en el ejemplo número 15.

Con todo, como el número de sostenidos ó bemoles fijados en la llave no basta para distinguir los tonos mayores de sus tonos menores relativos y recíprocamente, el sentimiento músico, desarrollado con la práctica, es la mejor guía que se puede seguir.

No obstante, hay un medio material y comunmente aplicable de hacer esta distinción. Consiste, pues, en ver si la nota sensible del tono menor relativo aparece desde los primeros compases, en cuyo caso el modo es menor. Tambien se reconoce el modo, sea mayor ó menor, en la tónica que domina, por lo general, en el principio y fin de toda composición musical.

De los géneros.

Los sonidos musicales, considerados con respecto á la entonación, se reducen á tres sistemas ó géneros: el diatónico, el cromático y el enarmónico.

(1) Cuando el doble sostenido ó el doble bemol afectan á una nota que trae ya un simple sostenido ó bemol, no la hacen subir ó bajar mas que un semitono.

(2) La escala menor ascendente ó descendente está sujeta á ciertas alteraciones, de que hablaremos en el capítulo de las escalas.

El género *diatónico* está fundado en las entonaciones naturales de la escala; el *cromático* en el uso de los semitonos, representados por medio de los sostenidos y bemoles; y el *enarmónico* en el cambio de nombre y forma que experimentan las notas sin cambiar de entonaciones: y digo que *no la cambian*, porque si bien es cierto que la voz y algunos instrumentos de entonaciones movibles, como la flauta, el violín, &c., pueden hacer sentir esta ligera diferencia, no lo es ménos que el piano, instrumento de entonaciones fijas, no la podrá obtener. (Véase el ejemplo número 16.)

Duracion de los sonidos y de los silencios.

Hasta aquí solo hemos tratado de la estension de los sonidos musicales, su division, notacion y entonacion, segun los modos y géneros á que pertenecen; ahora pasamos á hablar de su duracion y la del silencio.

Los efectos de la música no solamente consisten en la combinacion de los sonidos, sino tambien en el uso del silencio. Efectivamente, sea cual fuese el espacio durante el cual se suponga que un sonido se prolonga, puede muy bien concebirse un silencio prolongado durante un espacio igual. De aquí la necesidad de establecer en la escritura musical ciertos signos para la duracion del silencio, equivalentes á los de la duracion de los sonidos. Espondrémos simultáneamente los unos y los otros, puesto que se reducen á un comun sistema, y los presentaremos en un solo cuadro sinóptico, para hacer mas palpable su analogía.

La duracion de los sonidos y del silencio se divide en *duracion relativa* y *duracion absoluta*.

Duracion relativa.

Por *duracion relativa* se entiende el valor que tiene un sonido comparativamente á los demas sonidos, y el de un silencio comparativamente á los demas silencios. La *duracion relativa* es independiente del movimiento: así, cualquiera que sea el grado de velocidad ó lentitud indicado, tanto los sonidos como los silencios permanecen siempre, los unos respecto de los otros, en la misma proporcion, que ofrece el ejemplo número 17, de su duracion relativa, y de los signos que la representan.

En el ejemplo que se acaba de citar, el primer signo, llamado *semibreve*, espresa la *unidad de duracion*; los signos que le siguen representan las fracciones de esta unidad, y estas fracciones se suceden, dividiéndose por *dos, cuatro, &c.*, hasta $\frac{1}{8}$ de la semibreve, última fraccion en uso.

Cada signo de silencio espresa una duracion igual á la que tiene la nota á quien corresponde en el ejemplo anterior; y se halla, con respecto á los demas signos de silencio, en la misma proporcion en que está dicha nota con respecto á las demas notas.

Del puntillo, calderon, tresillo, seisillo, &c.

Los signos de la duracion relativa del sonido ó del silencio pueden aumentar ó disminuir en valor por medio de ciertos signos accesorios de que van acompañados, y que son *aumentativos* ó *diminutivos*.

Los signos accesorios *aumentativos* son el *puntillo* y el *calderon*.

El puntillo, colocado á la derecha de un signo cualquiera de la duracion relativa, le aumenta la mitad de su propio valor, y equivale por consiguiente á la mitad de la nota ó silencio que le precede. Así, una semibreve con puntillo vale una semibreve y media, ó tres mínimas, seis semínimas, doce corcheas, &c.

El puntillo produce el mismo efecto en los signos de silencio, como se observa en el cuadro comparativo número 18.

Algunas veces hay dos y aun tres puntillos despues de un signo de duracion, y entónces el segundo puntillo vale la mitad del primero, y el tercero la mitad del segundo. (Número 19.)

El *calderon* \curvearrowright puesto encima ó debajo de una nota ó si-

lencio cualquiera, le fija una prolongacion *ad libitum* (á voluntad). (Número 20.)

Existe una notable diferencia entre el puntillo y el calderon: los puntillos, así como los signos á que equivalen, tienen en el compas un valor determinado; y el calderon espresa por el contrario una duracion indeterminada, y no forma parte de los valores del compas.

Los signos accesorios *diminutivos* se reducen á ciertos grupos de notas con su número encima, representado por un guarismo, para indicar que no tienen todo el valor que representa su figura, sino tan solo un valor igual á la parte de duracion que se les atribuye en el ritmo.

La duracion relativa de las notas, como se ha visto por el ejemplo que acabamos de presentar, está ordinariamente en la proporcion de 1 á 2, á 4, á 8, á 16, á 32, á 64, y es lo que se llama *proporcion binaria*. Pero si en el espacio que debieran ocupar 2, 4 ú 8 notas se quisiere hacer entrar 3, 6, 9, 12, &c., se marcan, para denotar esta *proporcion ternaria*, los grupos de notas que la representan, poniéndoles encima los guarismos 3, 6, 9, 12, &c., y entónces estos grupos toman los nombres de *tresillos, seisillos, &c.*, con arreglo al número de notas que contienen. (Número 21.)

Se encuentran aún proporciones que guardan todavía ménos regularidad: así, pues, en la música de piano se ofrecen pasos de 5, 9, 11, 14, 17 notas, y otros semejantes. Pero cualesquiera que sean las anomalías que puedan presentarse de esta especie, basta, para interpretarlas bien en la ejecucion, con tener presente que estos grupos no deben nunca sostener mas duracion que aquella que sea puramente necesaria para no alterar el valor del compas en que se encuentren.

Los silencios pueden tambien á su vez entrar en la proporcion ternaria, y ofrecer las mismas irregularidades.

En los *tresillos* y *seisillos* que se ven en el ejemplo número 22, tiene cada silencio en el compas un valor igual al que tendría la nota cuyo lugar ocupa.

De la duracion absoluta.

La *duracion absoluta*, tanto de los sonidos como de los silencios, es independiente de su duracion relativa; esta es siempre invariable, mientras que aquella varia al arbitrio del compositor. Así, pues, la semibreve, sin dejar de valer tanto como dos mínimas, cuatro semínimas, ocho corcheas, &c., espresa una duracion absoluta mas ó ménos larga, segun el movimiento que fija el autor. Esto mismo sucede respecto del silencio de semibreve, y de todas las demas figuras de notas y de silencios. Los signos de la duracion relativa no tienen en consecuencia un valor determinado sino por los de la duracion absoluta, cuya indicacion debe hacerse indispensablemente al principio de toda composicion.

Los signos de la duracion absoluta consisten: 1.º en ciertas espresiones tomadas de la lengua italiana, y 2.º en la indicacion metronómica.

Espresiones que indican el movimiento desde el mas lento al mas rápido.

Largo.	} Modificaciones casi imperceptibles de un movimiento muy lento.
Lento.	
Sostenuto.	
Larghetto.	Algo ménos lento.
Adagio.	Despacio, grave.
Maestoso.	Magestuoso.
Andantino.	Sin demasiada lentitud.
Andante.	Movimiento decidido.
Moderato.	Moderado.
Grazioso.	Con gracia.
Tempo di marcia.	Movimiento de marcha.
Tempo giusto.	Movimiento animado, pero no muy vivo.
Allegretto.	Alegre, agradable y ménos vivo.
Allegro.	Alegre, animado.
Con brio.	Con brillantez.
Scherzando.	Movimiento ligero, gracioso, jugueton.

Vivace. Con viveza y calor.
Presto. Muy rápido.
Prestissimo. Todo lo mas rápido posible.

Estas espresiones son algunas veces modificadas por medio de las voces *un poco* (un poco); *molto* ó *assai* (mucho); *non troppo* (no demasiado). Así, *un poco adagio* significa un poco lento; *allegro assai*, muy animado; *allegro non troppo*, no demasiado vivo.

Pero como cada uno pudiera interpretarlas de diverso modo segun su manera de comprender y sentir, los compositores se sirven hoy del metrónomo de Maelzel, á fin de no dejar la menor duda acerca de su intencion. Este instrumento, cuya construccion está fundada en la division de un minuto en un cierto número de compases ó tiempos de compas, determina la duracion absoluta con una precision matemática.

La indicacion metronómica se hace con una nota seguida de un número representado en guarismo. La nota espresa un valor relativo elegido á arbitrio, y la cifra que le sigue indica las veces que este valor se contiene en el espacio de un minuto.

Para obtener los diversos resultados que ofrece el ejemplo número 23, basta colocar en el metrónomo, sobre el número que espresa el guarismo dado, la pesa del balancin. En el primero de los tres movimientos indicados en el ejemplo anterior, cada golpe de la péndola representa la duracion de una semínima, en el segundo la de una corchea, y en el tercero la de una semínima con puntillo.

De las notas de adorno.

Se llaman así ciertas notas, ya *aisladas* ó ya *reunidas en grupos*, que no figuran en la melodía sino como unos adornos puramente accesorios, y que no teniendo un valor determinado en el compas, toman su duracion del valor de la nota que les sigue. A fin de distinguir las de las notas principales de la frase, se escriben con caracteres mas pequeños; y su velocidad es siempre proporcional á la del movimiento adoptado.

Las notas de adorno *aisladas* pueden ser largas ó breves. Cuando son largas toman el nombre de apoyaturas, del verbo italiano *appoggiare* (apoyar), porque apoyan sobre la nota que les sigue, que comunmente suele ser la penúltima de la frase.

Su duracion equivale ordinariamente á la mitad del valor de dicha nota. (Número 24.)

Cuando son breves las corta transversalmente una pequeña barrita, y en este caso pasan tan rápidamente que su duracion se hace apenas sensible. (Número 25.)

Las notas de adorno en *grupos* se reúnen en número de dos, tres, &c., y toman el nombre de *grupetti*, voz italiana que significa *pequeños grupos*. (Número 26.)

El *grupetto*, compuesto de tres notas, se indica algunas veces por medio de un signo de abreviacion para el orden ascendente y otro para el orden descendente; añadiendo á dichos signos un sostenido, bemol ó becuadro cuando el *grupetto* contenga una nota que deba ser afectada por alguna de estas alteraciones. (Número 27.)

Cuando estos grupos constan de un número mayor de notas, se califican de *calderones*, ó pasos cuya ejecucion es puramente facultativa.

El *trino*, llamado tambien *cadencia*, es la emision rápida y alternativa de dos notas en grados conjuntos. Por lo comun precede inmediatamente á la nota final de la frase, cuya resolusion prepara ó suspende agradablemente. Su duracion es siempre igual á la de la nota señalada con el signo de abreviacion *tr.* (Número 28.)

El *mordente*, representado por el signo ~ , es un trino, aunque no tan acabado, porque su duracion es mas corta. (Número 29.)

Al tratar, pues, en este método de la parte práctica, entraremos asimismo en mas detalladas esplicaciones sobre las diferentes maneras de ejecucion de que son susceptibles estos adornos.

Del ritmo.

El *ritmo* consiste en una relacion simétrica (1) entre la duracion del tiempo y la del sonido, y en la reproduccion periódica del mismo intento que se ha propuesto el autor.

Ya sea que el ritmo se considere en los sonidos articulados, como sucede en la poesía; en los sonidos cantados como en la música vocal; en los sonidos artificiales como en la música instrumental; ó en los sonidos no músicos como en los toques del tambor; ó aun en los movimientos del bailarín y los gestos del pantomimo, se apoya siempre en la misma relacion. En el sistema moderno se determina dicha relacion por medio del metrónomo, cuyos golpes mas ó ménos frecuentes corresponden, como dejamos dicho, á otras tantas fracciones del minuto, y representan la duracion del tiempo, mientras que las voces y los instrumentos miden por estos mismos golpes la duracion de los sonidos, ya dejando transcurrir muchos golpes del metrónomo sobre un solo sonido, ó ya precipitando muchos sonidos en el intervalo de un golpe á otro. Variando, pues, esta relacion en mil diversas proporciones, es como recibe el ritmo tan diferentes caracteres, y se producen en el alma tan contrarias impresiones.

Para determinar bien el ritmo y hacer mas sensibles los tiempos parciales de que se compone, se ha adoptado una division, á la que se ha dado el nombre de *compas*.

Del compas.

El *compas* es la unidad de duracion admitida para dividir la frase musical en partes iguales, que se llaman *tiempos*.

Hay dos clases de compases, *binario* y *ternario*. El compas binario es el que se divide por dos, y el ternario el que se divide por tres; pero ámbos á dos admiten otro gran número de subdivisiones.

El compas adoptado por el compositor se marca al principio del pentágrama por medio del signo C (ó 4), si la semibreve es el elemento constitutivo de dicho compas; y si el valor es menor, por medio de dos guarismos colocados el uno sobre el otro, de los cuales el primero espresa el número de fracciones que se toman, y el segundo la naturaleza de las fracciones de la semibreve contenidas en cada compas. Así, $\frac{2}{4}$ indica dos cuartas partes; $\frac{6}{8}$ seis octavas; $\frac{9}{16}$ nueve décimas sextas partes de la semibreve contenidas en cada compas, y así de las demas.

Cada compas se marca en el pentágrama por medio de dos barras verticales, entre las cuales se incluyen los signos de duracion que aquel deba contener. Los *tiempos* son las partes iguales de que consta el compas. Se llaman *tiempos fuertes* los que constituyen esencialmente el ritmo, y *débiles* los que no figuran sino como accesorios. (Número 30.)

El compas se bate ó marca con la mano; y de aquí nace la otra distincion que se hace de los tiempos, denominándolos *tiempos al dar* y *tiempos al alzar*, segun que se marquen bajando ó levantando la mano. Los movimientos que la mano debe efectuar se pueden describir de la manera que se manifiesta en el ejemplo número 31.

La prolongacion de un sonido cortado por un tiempo fuerte se llama *síncopa*; y esta es aplicable á todos los valores reconocidos en la música. (Número 32.)

Para prolongar, sin que sea interrumpida, la duracion de una nota mas de lo que permite su valor natural, y aun durante muchos compases, se repite la figura de la nota con el signo de ligadura — , como ya se ha visto usado en el mismo sentido para esplicar el efecto de la *síncopa*. (Número 33.)

Hemos dicho que la semibreve representa la mayor duracion relativa del sonido, y que la pausa que le corresponde espresa un silencio de la misma duracion. Cuando se ha de guardar silencio durante un cierto número de compases, en vez de ir repitiendo la pausa en cada uno de ellos, se abrevia la escritura por medio de los signos que tienen el valor de dos y de cuatro pausas; y si el número de compases de silencio es demasiado considerable, se reemplazan dichos sig-

(1) Simétrica quiere decir de una medida comun.

nos por dos barras paralelas que cruzan oblicuamente el interior del pentágono, marcando encima en guarismo el número de compases que hay que esperar, como se ven ámbos casos en el ejemplo número 34.

Para indicar que se ha de repetir un número determinado de compases, se hace uso del signo de *repetición*, observando que los puntos que le acompañan deben colocarse del mismo lado en que están los compases que se han de repetir. (Número 35.)

Cuando al fin de una repetición uno ó mas compases deban escluirse de ella, se designan del modo que se manifiesta en el ejemplo número 36.

Cuando las dos barras no van acompañadas de puntos, indican solamente una separación ó un cambio de compas ó de tono, ó el fin de una obra.

Da capo significa *repetición general*, desde el principio hasta donde se encuentre la palabra *fine*, y excluye toda repetición parcial.

Nos limitamos aquí á estas nociones elementales por no repetir las reglas particulares de que se hará debida mención ulteriormente, en el lugar que á cada una de ellas correspondan.

Del PIANO.—Edad en que debe emprenderse su estudio.

El piano es el instrumento predilecto de la sociedad moderna, y ningún otro hay de un uso tan generalmente extendido en toda Europa. No se debe, pues, al capricho de la moda la popularidad que goza, sino á las sólidas ventajas cuya importancia ha hecho conocer la experiencia misma. En efecto, comprendiendo por sí solo toda la extensión del sistema musical, es entre todos los instrumentos el mas propio para reasumir la orquesta, y por consiguiente para ofrecer un recuerdo de las obras dramáticas reproduciendo sus efectos. El órgano y el harpa participan en verdad, así como él, de la ventaja de hacer oír hasta diez y doce notas á la vez, pero el piano es superior á entrambos; á aquel porque se presta mejor á los mas delicados matices de la expresión; y á esta porque conserva mejor la afinación, y es mas á propósito para acometer las mas complicadas modulaciones.

Pero si se conviene acerca del mérito de este instrumento, no se está igualmente de acuerdo sobre la edad en que es preciso principiar su estudio. Los padres, bajo el pretexto de esperar á que las facultades físicas de sus hijos se hayan completamente desarrollado, pierden un tiempo precioso, las mas veces irreparable, pues la mano, á medida que se va fortificando, pierde en flexibilidad todo lo que adquiere en fuerza, á ménos que el ejercicio no vaya acompañando y modificando este desarrollo con una sabia previsión.

Los alemanes, cuya superioridad como instrumentistas está reconocida, la deben en parte, en mi modo de pensar, al excelente método de enseñanza que siguen. En vez de esperar como en Francia hasta la edad de diez ó doce años, empiezan desde la de cuatro ó cinco. Así las primeras fuerzas hallan desde luego una aplicación útil; la mano se va encontrando de cada vez mas flexible, y crece, si me es lícito decirlo, en el mismo sentido que el arte; y mas adelante cuando el sentimiento musical toma vuelo con la imaginación del discípulo, halla este en el mecanismo de sus dedos un intérprete mas dócil ya y mas fiel. Por lo que respecta á mí, quisiera que en vez de consentir á un niño se entregue á juegos estériles, se le diese como primer juguete el instrumento que se le quiere hacer aprender.

Otro error no ménos funesto es el de creer que cualquier maestro es bueno para los primeros estudios: yo no sabré insistir lo bastante sobre la necesidad que hay de valerse desde el principio de un maestro de conocido mérito, porque nuestras primeras impresiones son las mas profundas, y nuestros primeros hábitos comunmente incorregibles.

De la elección de un Piano.

La naturaleza del instrumento influye tal vez mas de lo que se cree en el éxito de las primeras tareas. Los pianos

de cola son preferibles á todos los demas por su construcción y calidad de sonido. En su defecto se deberá elegir un *piano cuadrado*, cuyos sonidos sean mas bien suaves y blandos que agrios y chillones, y de un mecanismo perfectamente igual.

Yo no recomendaré los *pianos rectos* (1) sino como de segundo orden y solo para el acompañamiento.

Un piano de estudio no debe tener la pulsación muy dura ni muy blanda, porque en el primer periodo de los ejercicios, sobre todo, los defectos del instrumento son contagiosos para el discípulo. Otro punto no ménos importante es el de no dar á los principiantes sino pianos que guarden bien la afinación, porque un oído poco ejercitado no debe herirse sino por sonidos justos.

Descripción del Piano.

El *piano-forte* debe su nombre á la facultad que tiene de modificar los sonidos desde el mas débil hasta el mas fuerte por grados imperceptibles. Por abreviación se le llama hoy simplemente *piano*. Las teclas son la estremidad anterior del palanquin, que el dedo tiene que poner en movimiento para obtener un sonido. El *teclado* es la reunión de todas las teclas. Los *pedales*, que se mueven por la presión del pie, son un medio mecánico para aumentar ó disminuir la intensidad del sonido. La escuela moderna ha hecho justicia proscribiendo el mal gusto con que se habia complicado tan ridículamente el sistema de los pedales. Estos actualmente se reducen á dos: el *gran pedal*, que levantando los *apagadores* deja á las cuerdas una libre vibración; y *una corda*, que por medio de un ligero movimiento de todo el teclado, principalmente en los pianos de cola y verticales, no permite á los mazos que hieran mas que una sola de las dos ó tres cuerdas de que se compone el unísono de cada tecla. En los pianos *cuadrados* suelen los fabricantes sustituir este último sistema por otro, que consiste en interponer en toda la extensión del teclado, entre la cuerda y el mazo, una tira de una piel delgada para debilitar la acción de este, y producir aquel efecto suave á que se ha dado el nombre de *pedal celeste*.

Del teclado.

El teclado mas generalmente admitido comprende una extensión de seis octavas y media, que empezando por el *do grave* se extienden hasta el *fa agudo* de la séptima octava. De algunos años á esta parte se hacen pianos que suben cuatro notas mas, y comprenden por consecuencia siete octavas completas, que ya se necesitan con frecuencia para la ejecución de las obras modernas.

Como es bien fácil el familiarizarse con las teclas complementarias del piano de siete octavas, nos limitaremos á indicar en el ejemplo número 37 el nombre y la posición de cada una de las teclas en un piano de seis octavas y media.

Se vé por el citado ejemplo que cada serie de doce teclas, representando una octava, ofrece invariablemente la misma disposición y las mismas denominaciones en toda la extensión del teclado; de tal suerte, que para distinguir todas las octavas es suficiente conocer bien una sola. Todavía puede esta distinción hacerse mas sensible al primer golpe de vista si se observa que el *do* está siempre representado por la tecla blanca, á quien sigue el grupo de *dos teclas negras*; y el *fa* por la tecla blanca, á quien sigue el grupo de *tres teclas negras*.

Se advierte en el mismo ejemplo, que cada tecla negra es susceptible de recibir diversas denominaciones, segun que la entonación que representa es alterada por un sostenido ó por un bemol: y aun de las teclas blancas, aquellas que representan notas, que estan colocadas entre los grupos de las teclas negras en distancia de un semitono, como son el *mi-fa*, y el *si-do*, pueden recibir tambien los nombres de *fa bemol mi sostenido*, y *do bemol si sostenido*.

(1) Especie de piano en que su autor Mr. Roller, fabricante de París, parece haber resuelto con bastante buen éxito el problema del sistema vertical, y que no viene á ser en cierto modo mas que un piano cuadrilongo, puesto de lado, y cuyos mazos hieren por cima de la concordadura. (*Revista musical de Fetis*.)

Las teclas blancas que representan notas colocadas entre sí á la distancia de un tono, son igualmente susceptibles de recibir otros distintos nombres cuando tiene lugar una doble alteracion, es decir, cuando se les hace subir ó bajar en distancia de dos semitonos por medio de un doble sostenido ó de un doble bemol. Así la tecla *re* sirve tambien para representar el *do* doble sostenido y el *mi* doble bemol; la tecla *sol* el *fa* doble sostenido y el *la* doble bemol; la tecla *la* el *sol* doble sostenido y el *si* doble bemol; y así sucesivamente. Por lo demas, en este último caso solo cambia la denominacion de las notas, permaneciendo igual la entonacion: estas diferencias no son mas que unas formas prescritas por ciertas relaciones armónicas. Dichas diferencias no pueden ofrecer ninguna dificultad real á quien tenga presente que la escala se compone de doce semitonos, á los que corresponde en el teclado un número igual de teclas; porque sin ocuparse del nombre de la nota, basta en la práctica con tomarla una ó dos teclas mas arriba ó mas abajo, segun el sostenido ó bemol, doble ó sencillo con que esté escrita. Pero ántes de pasar á tratar de la ejecucion, darémos aquí algunas nociones preliminares que deben preceder.

De la posicion del cuerpo y movimiento de las manos.

Para conservar una aptitud cómoda y natural tocando el piano, debe tener el discípulo un asiento proporcional á su talla y altura del teclado, sentarse bien derecho, de cara precisamente al centro, y colocar los pies frente por frente de los pedales, de modo que pueda servirse de ellos con facilidad y sin perder su posicion. La altura del asiento y la distancia entre el cuerpo y el teclado se deben calcular de manera, que dejando caer el brazo natural y verticalmente á lo largo del cuerpo, venga á quedar el codo un poco mas elevado que las teclas. La situacion del antebrazo debe ser perfectamente horizontal, la mano debe estar redondeada, y los dedos arqueados sin la menor violencia; procurando que estos estén bastante introducidos sobre las teclas blancas para que alcancen fácilmente á las negras.

Cuando las manos están colocadas de esta suerte, y los dedos se encuentran situados sobre las teclas que representan las notas del ejemplo número 38 para hacer sonar sucesivamente cada nota, se levanta cada dedo á su vez perpendicularmente á la tecla que le corresponde, y se le hace bajar en seguida sobre la misma tecla, observando que no debe permanecer apoyado en ella por mas tiempo que el que se marque por el valor de la nota, á fin de evitar la confusion de los sonidos. (Véase la esplicacion de posicion libre en la pág. 13).

Es preciso que cada dedo tenga un movimiento propio é independiente; es decir, que cuando un dedo se levanta ó cae, los demas no deben tomar ninguna parte en su accion. Para evitar el que se toque con la uña ó con la parte plana é interior del dedo, se cuidará de no arquearlos ni poco ni demasiado.

El brazo debe siempre ocupar su lugar mientras la mano no cambie de posicion. Cuando haya que correr las manos de derecha á izquierda ó de izquierda á derecha del teclado, ó tengan que separarse de él completamente para observar los silencios, solo el antebrazo es el que debe obrar en esta accion: el brazo propiamente dicho, esto es, la parte desde el codo al hombro, debe permanecer inmóvil.

El cambio de posicion de las manos se ejecuta de dos modos, ya sea levantándolas enteramente para trasportarlas de derecha á izquierda ó al contrario, ó ya sea haciendo pasar rápidamente el pulgar por debajo de los otros dedos, ó estos por encima de aquel. Para ejecutar bien estos últimos movimientos se cuidará mucho, en el primero de ámbos casos, de no descomponer la posicion de los dedos hasta tanto que el pulgar se haya fijado en su lugar respectivo; y en el segundo de no mover el pulgar despues de haber pasado sobre él los otros dedos, mientras que uno de ellos no se haya sentado sobre la nueva tecla que deba herir.

Pero ántes de apoyar esta doctrina con ejemplos prácticos, debo tratar de la notacion particular de la música de piano.

Notacion de la música de piano.

Conforme á lo que en otro lugar dejamos dicho, la música de piano se escribe en dos pentágramas enlazados por medio de un corchete. Para el pentágrama superior se usa ordinariamente la llave de *sol* y para el inferior la de *fa*. No obstante, hay ocasiones en que es forzoso servirse de una misma llave para los dos pentágramas, segun que todas las notas de un paso estén en los puntos graves ó en los agudos: por ejemplo, en las obras á cuatro manos la parte alta está comunmente escrita en dos llaves de *sol*, y la parte baja en dos llaves de *fa*. Y aun algunas veces en los pasos de union, que exigen una ejecucion precisa, se reunen las dos manos en un mismo pentágrama. (Número 39.)

Con el objeto de facilitar la lectura, suelen los compositores escribir una octava mas bajos los pasos que corresponden á la última octava aguda del piano, poniéndoles encima el signo 8.^a..., para indicar que es preciso ejecutarlos una octava mas arriba de donde están escritos. El punto en que termina esta trasposicion se marca con la palabra *loco*, ó simplemente con la conclusion de la cadencia de puntos que sigue al signo 8.^a, y que se prolonga por cima de aquellas notas que deben trasponerse. (Número 40.)

La misma regla se observa, aunque en un sentido inverso, para la última octava de los puntos graves, pues se escriben los pasos una octava mas arriba, y con el signo referido se denota que se han de ejecutar una octava mas abajo. (Número 41.)

La indicacion *con* 8.^a... significa que la nota que hay escrita, y la que forma su octava superior, deben herirse simultáneamente, estendiéndose su efecto en toda la prolongacion de la cadencia. (Número 42.)

Esto mismo se entiende para las octavas inferiores del bajo, es decir, que en este caso el signo *con* 8.^a... pide la adicion de la octava inferior á la nota que hay escrita. (Número 43.)

De las diferentes maneras de tocar, y signos con que se representan.

Es un error el creer que el mecanismo del piano no se presta á todas las delicadezas de la expresion. Muy cierto es que en la mayor parte de los instrumentos ejerce el ejecutor una accion mucho mas directa sobre el principio sonoro: por ejemplo, entre el dedo y la cuerda de un violin en los instrumentos de arco, entre el soplo y el tubo que anima en los de viento, no hay intermedio ninguno; el alma está, por decirlo así, unida íntimamente al instrumento que le sirve de intérprete. El piano por el contrario pone entre el dedo y la cuerda una tecla, un palanquin y un mazo; de donde nace la dificultad de animar este instrumento. Pero el talento de un verdadero artista consiste en hacer desaparecer este intermedio por la escelencia del tocar, de suerte que los sonidos, aunque producidos por un medio mecánico, parezcan emanados del alma misma.

Tantos cuantos son los diferentes matices de que es susceptible la expresion musical, se encuentran asimismo en la manera de tocar. Puede decirse tal vez que estas diversas modificaciones se reducen en teoría á cinco principales, de las que nacen todas las demas.

Estas cinco principales modificaciones se escriben como se vé en los ejemplos números 44, 45, 46, 47 y 48.

La ejecucion del ejemplo número 44 consiste en tocar simplemente las notas sin *ligarlas* ni *picarlas* (1). El número 45 debe hacerse con soltura: el picado suave que exi-

(1) El *ligar* y *picar* bien puede decirse que son los dos grandes ejes sobre que gira todo el sistema de una buena ejecucion. El *ligado* consiste en no separar un dedo de la tecla que haya hecho sonar hasta que otro dedo haya herido la tecla que deba seguir, sea cual fuere la distancia que medie entre ámbas. El *picado* ó *staccato* por el contrario exige que se separe el dedo de la tecla tan luego como la haya herido de una manera mas ó ménos determinada, segun el signo con que esté indicado.

ge debe efectuarse por un movimiento de los dedos solamente, retirándolos hácia el interior de la mano tan luego como han herido la nota. El número 46 es un *staccato* mas pronunciado y seco, y se hace uso de él generalmente en el *fuerte*, en los acordes, y en todas aquellas notas que hayan de resaltar sobre las demas. Se ejecuta por un juego de muñeca, levantando la mano despues de cada nota ó acorde, é hiriendo vivamente la tecla con cierta elasticidad. El número 47 es una muestra del género ligado, en el que las diversas notas que componen una frase no deben formar mas que una continuidad de sonidos que se confundan los unos en los otros. Algunas veces, para indicar que la ejecucion debe ser muy ligada, se hace uso de la doble ligadura \frown . El número 48, usado principalmente en los periodos cantantes, se verifica acentuando ligeramente cada una de las notas, lo que da á la frase musical una espresion mas penetrante, que se obtiene hiriendo las teclas con una presion mas fuerte, pero sin golpear, y conservando entre las notas un intervalo apénas perceptible.

Estos diversos signos de espresion van acompañados las mas veces de las voces italianas *leggiero*, *staccato*, *legato*, *portamento*, á fin de caracterizar mas su ejecucion:

De los acordes rasgados (1).

Cuando las notas que componen un acorde no deben herirse á un tiempo, sino sucesivamente desde la mas grave hasta la mas aguda, se indica con este signo $\frac{2}{2}$; pero en este caso deben ejecutarse con tal rapidez que no sea posible contarlas, y que produzcan solamente el efecto de un acorde mas dulce y prolongado. Si el acorde es *tenido*, esto es, si tiene un valor mas ó ménos considerable, cada dedo permanece apoyado sobre la tecla que acaba de herir; pero la debe abandonar inmediatamente si el acorde lleva el signo de *staccato*. (Número 49.)

Cuando quiere el compositor que en uno de estos acordes espire ántes el efecto de unas notas que el de otras, lo indica escribiendo aquellas con figuras de menor valor. (Número 50.)

Del tremolo (2).

El *tremolo* exige sucesivamente y muchas veces á un mismo tiempo mucha suavidad y fuerza. Ejecutado con la perfeccion que se requiere, imita aquella prolongacion de los sonidos del órgano y de la orquesta. (Véanse en el ejemplo número 51 las diferentes maneras con que se suele escribir.)

En la ejecucion de este género de pasos no se cuentan ya las notas, sino que se procura introducir en un tiempo dado el mayor número posible. Para conseguirlo se levantan muy poco los dedos del teclado, á fin de precipitar los sonidos, y se van marcando los tiempos del compas por medio de una leve acentuacion.

El *pedal fuerte*, del que debe separarse el pie á cada cambio de la armonía, es de un uso muy recibido en la ejecucion del *tremolo*, cuyo efecto aumenta considerablemente.

Del doaté en general (3).

La perfeccion en la manera de tocar depende en gran

(1) Con esta espresion se indica que las diversas notas de un acorde no deben ejecutarse á la vez sino sucesivamente, empezando por la mas grave.

(2) Voz italiana que significa *tremulo*. La ejecucion de los pasos que se marcan con esta indicacion, consiste en herir todas las notas mas graves unidas, alternativamente con la mas aguda; pero con una rapidez que no permita contarlas, y sin sujetarlas á número determinado.

(3) Aunque consideramos como asunto de la mayor importancia el introducir ó adaptar á la lengua propia conceptos de extraño idioma, y aunque desearíamos no contraer por esto la nota de partidarios esclusivos de todo lo estrangero, no solo no vemos de buena fe el menor inconveniente, sino que tocamos ya una necesidad efectiva en la adopcion de la palabra *doaté*.

El *doigté* francés, que no tiene equivalente propio en nuestra lengua, y que nos hemos permitido la licencia de españolizar, por decirlo así, escribiéndolo conforme se pronuncia, significa en general aquel orden calculado en que se han de suceder los dedos en la buena ejecucion de la música instrumental. Alguno que otro autor español lo ha querido traducir por la palabra *dedeo*, término que tal vez no hubiéramos encontrado obstáculo para admitir asimismo, si el uso tan generalmente recibido ya, aun por aquellas personas que no conocen el idioma francés, no nos hubiera impulsado á preferir aquel otro.

parte de la del doaté, que designa á cada uno de los dedos la parte de accion que le corresponde en el mecanismo de la mano.

La música moderna ofrece á cada momento pasos nuevos é imprevistos, cuyo doaté sería imposible querer determinar por medio de reglas fijas. ¿Quién pudiera, en efecto, señalar límites á las funciones que ejercen los dedos, y á las innumerables combinaciones de que estas son susceptibles?

Pero si en general puede convenir el conceder una gran parte á la inteligencia y buen gusto del ejecutor en la eleccion y determinacion del doaté, no se puede sin embargo rehusar el admitir en teoría ciertas reglas fundamentales que vamos á esponer, y que todas tienen por objeto el simplificar y facilitar la ejecucion.

Antes de entrar en mas especiosos detalles, los discípulos que sigan nuestro método deben conocer á fondo el doaté de todas las escalas, á fin de hacer aplicacion de él en todos aquellos pasos que les sean análogos. Cuando las reglas de este les sean ya perfectamente familiares, es cuando podrán sacar partido de las nociones siguientes.

Ya no nos encontramos en aquella época en que existia una formal prohibicion para poner los dedos pulgar y meñique sobre las teclas negras; mas es preciso no obstante no abusar de este doaté, ni usarlo sino con circunspeccion. Ciertos pasos, y especialmente los tonos que llevan muchos sostenidos ó hemoles en la llave, autorizan su uso, como se vé en el ejemplo número 52.

A ménos que el mismo autor no lo prescriba, ó que la frase no esté caracterizada por un *portamento*, ó ya tambien en una serie de acordes, no debe hacerse uso muchas veces seguidas de un mismo dedo. Por estension de esta regla es por lo que se cambia de dedos cuando una misma tecla se repite. (Número 53.)

Cuando un paso de iguales formas se reproduce en diferentes puntos del teclado, se hace uso tambien del mismo doaté, á fin de obtener una ejecucion perfectamente igual. (Número 54.)

En ciertos casos en que la necesidad misma parece que lo prescribe, y particularmente en los pasos de á dos ó mas voces, se hace pasar el tercer dedo de la mano derecha en el orden ascendente por encima del cuarto, y este por encima del quinto, y en el orden descendente el quinto por debajo del cuarto, y así sucesivamente. Este mismo orden, aunque en un sentido inverso, se observa para la mano izquierda. (Número 55.)

Para evitar el paso demasiado frecuente del pulgar ó de algun otro dedo por debajo de los demas, se hace la *elision* (1) de uno ó mas dedos, por cuyo medio la mano puede conservar mejor una posicion tranquila, y se tiene mas facilidad para ejecutar las *estensiones* (2). (Número 56.)

Cuando las notas de un paso están colocadas á bastante distancia las unas de las otras, y el compositor exige una ejecucion *ligada*, se debe recurrir al doaté de *sustitucion*, que, como lo indica su mismo nombre, consiste en sustituir un dedo á otro en la misma tecla para salvar esta distancia con ménos esfuerzo, y no hacer la menor interrupcion desde una nota á otra. (Número 57.)

En ciertos pasos, como el que se vé en el ejemplo número 58, para dar mas continuidad á los sonidos, se pasa ó resbala el mismo dedo desde una tecla negra á una blanca.

En las escalas que no se estienden mas allá de la tónica, ó en aquellas que pasan de este límite, en los arpeggios sobre acordes perfectos ó de séptima, y en general en todos aquellos pasos cuyo doaté es difícil de fijar, el medio mas eficaz es el de invertir el paso para encontrar el doaté en un sentido inverso. (Número 59.)

Los pasos en octavas ó en sextas se ejecutan comunmente con el pulgar y quinto dedo; pero en general se reemplaza el quinto dedo por el cuarto en todas las teclas negras.

El uso del pulgar y tercer dedo es el mas favorable para

(1) Por *elision* se entiende en el doaté la supresion de un dedo, así como en el discurso es la supresion de una letra.

(2) Por este nombre se dan á conocer los pasos en que las notas están colocadas á bastante distancia unas de otras.

ligar bien, cuando hay que pasar desde teclas blancas sobre dos teclas negras consecutivas. (Número 6o.)

Se cree generalmente, pero sin fundamento, que los pasos de á dos ó mas voces son mas difíciles para fijar el doaté que aquellos de simple nota, siendo así que se pueden admitir las mas veces tres ó cuatro diferencias de buen doaté para una sucesion de simples notas, miéntras que los pasos de á dos ó tres voces no tienen por lo comun mas que un solo buen doaté, que las mas de las veces se indica por sí mismo.

Hay ocasiones, sobre todo en los acordes de mas de cinco notas, en que es necesario poner el pulgar ó el quinto dedo sobre dos teclas á la vez, como se demuestra en el ejemplo número 61.

A fin de no repetir, nos concretaremos aquí á estas breves observaciones, que no deben considerarse sino como el complemento de las reglas del doaté que se desenvolverán en la parte práctica de este método.

De los pedales.

La mas ejercitada ejecucion, unida al doaté mas á propósito para aumentar sus recursos, no sería suficiente aún para evitar la monotonía y multiplicar los efectos del piano; así, pues, se le han puesto los pedales como un medio poderoso de dar cierta variedad al timbre y la intensidad de sus voces.

Los pianos modernos no tienen, como ya hemos dicho, mas que dos pedales. El uno es el *pedal fuerte*, que sirve para levantar los apagadores, y el otro es *l'una corda* en los pianos de cola y pianos rectos y el *pedal celeste* en los cuadrados por sus efectos dulces y armoniosos.

No se debe hacer uso del primero sino cuando el canto ó los pasos no cambian de armonía; en las cadencias y en la parte alta del piano, á fin de dar alguna suavidad á las cuerdas de los sonidos agudos, cuya vibracion es mas corta y el sonido mas duro en razon de su misma brevedad. Es, pues, un error grave el creer que este pedal no sirva mas que para hacer ruido. Su efecto, por el contrario, está lleno de encanto cuando se emplea en los *acordes tenidos*, en los *arpeggios*, y en todos aquellos pasos que exigen suavidad y delicadeza.

L'una corda raras veces se usa solo, pero en union con el pedal fuerte produce sonidos de una expresion que arrebatara.

El *pedal fuerte* se indica por su misma abreviacion *ped.*

L'una corda se designa por su nombre, y las palabras *tre corde* anuncian que es ya preciso suspender su efecto, y continuar tocando á tres cuerdas.

El registro de sordina sustituye á *l'una corda* en los pianos cuadrados.

El signo * determina el momento en que debe cesar el efecto de cualquier pedal.

Hasta tanto que no se haya desarrollado bien en el discípulo el sentimiento de la música para aventurarse con éxito, deberá abstenerse del uso de los pedales toda vez que no lo haya prescrito el mismo autor.

Modificaciones de la intensidad.—Espresiones y signos que las representan.

La música, no solamente combina la *entonacion* y *duracion*, sino tambien la *intensidad* de los sonidos; es decir, el grado mayor ó menor de fuerza con que afectan el órgano auditivo.

Para designar todos los grados de la intensidad de los sonidos, se hace uso de las siguientes espresiones, que colocamos en el mismo orden de su natural graduacion, desde el mas suave hasta el mas fuerte.

- PP. (*Pianissimo*) . . . Muy piano, muy suave.
- s. v. (*Sotto voce*) . . . En voz baja, muy bajo.
- P. (*Piano*) Piano, suave.
- m. p. (*Mezzo piano*) . . . Algo piano.

- m. v. (*Mezza voce*) . . . A media voz.
- m. f. (*Mezzo forte*) . . . Algo fuerte.
- F. (*Forte*) Fuerte.
- ff. (*Fortissimo*) Muy fuerte ó fuertísimo.

Algunas veces se escribe PPP para denotar la mayor suavidad posible, y FFF para dar á los sonidos el mayor grado de fuerza.

Un sonido fuerte seguido de otro suave se indica por *fp.* (*forte piano*), y lo contrario por *Pf.* (*Piano forte*). Si el *forte* no afecta mas que á un solo sonido, se escribe *sf.* (*sforzando*). El aumento gradual en la intensidad de varios sonidos se espresa por este signo <: el efecto contrario por el signo inverso >: el signo compuesto <> denota la sucesion de los dos efectos precedentes. La influencia de estos signos no se estiende mas allá de su prolongacion. Cuando el aumento ó disminucion gradual de la intensidad comprende una estension considerable, se usa con preferencia de las voces italianas *crescendo*, *decrescendo* ó *diminuendo*. El *rinforzando* es un *crescendo* mas brusco en razon á la duracion mucho mas corta que comprende. Si el compositor no quiere hacer resaltar mas que una sola nota, la marca con este signo ^, que espresa en general un grado de intensidad inferior al *sforzando*. Si la nota fuerte va seguida de una suave se coloca este mismo signo horizontalmente >; si la ejecucion de una sola nota debe ser acentuada con una presion cargada, se usa de este signo —. La palabra *tenuto* (*ten.*), usada cuando se trata de sostener una nota ó acorde, se representa por medio del signo □. He aumentado estas dos últimas figuras al sistema de escritura musical, cuya utilidad las ha hecho adoptar por los compositores modernos.

Modificaciones del movimiento.—Signos que las representan.

El movimiento consiste en el grado mayor ó menor de velocidad que se da en la ejecucion musical á la sucesion de las partes de que se compone el compas. En nuestros elementos generales de la música, y capítulo que trata de la duracion absoluta de los sonidos, hemos hablado ya del movimiento y sus diversas maneras de indicarlo; nos referimos, pues, á dicho capítulo para las nociones fundamentales, y nos limitamos aquí á presentar las *espresiones modificativas* que están mas en uso. Estas son *diminutivas* ó *aumentativas*, y su efecto se encierra en el espacio indicado por el compositor.

Hélas aquí dispuestas al poco mas ó ménos en un orden progresivo.

DIMINUTIVAS.

- Morendo* . . . (muriendo).
 - Smorzando* . . . (apagándose).
 - Perdendosi* . . . (perdiéndose).
 - Calando* . . . (decayendo).
 - Rallentando* . . . (arrastrando).
 - Ritenuto* . . . (retenido).
- Estas tres espresiones son juntamente diminutivas del movimiento y de la intensidad.

Meno mosso (ménos de prisa), espresa de una manera absoluta la disminucion de la velocidad del movimiento.

AUMENTATIVAS.

- Accelerando* . . . (apresurando).
- Stringendo* . . . (precipitando).
- Stretto* (apresurado).
- Animato* (animado).

Più mosso (mas de prisa), espresa de una manera absoluta el aumento de la velocidad del movimiento.

Las palabras *molto*, *assai*, unidas á otra espresion cualquiera, aumentan su fuerza significativa. Para mas amplios detalles se hallará al fin de este método una lista de voces italianas que se usan en la música de piano.

De la manera de estudiar.

La perseverancia y el amor al arte son para el joven artista condiciones indispensables al buen éxito de sus tareas. Sin ellas el talento, el genio mismo, condenados á estacionarse, gemirian siempre en una triste mediocridad. No obstante, aún hay quien se persuade que estas cualidades bastan por sí solas para alcanzar la perfeccion. La paciencia y la continuacion de los esfuerzos no conducen á la superioridad sino en tanto que son ilustradas por un sano juicio, y dirigidas por un método racional. El punto mas importante es el de granjearse desde los principios un hábito al estudio, fundado en la razon, y que sea posible sostenerle siempre con igual constancia, á fin de no verse reducido á perder despues, retrogradando, el tiempo destinado á lograr los mas rápidos progresos.

La edad primera debe ser, por esta misma razon, el objeto de la mas asidua prevision. Pero el discípulo no se hallará realmente en la senda del progreso sino cuando se le haya estimulado de manera que haga de propia voluntad lo que en otro caso no hiciera sino por una orden formal. Es necesario, pues, dedicarse á formar desde muy temprano su moral, á inspirarle el sentimiento del deber, y sobre todo, á hacerle amar el arte que se desea que aprenda. Con este amor es inútil ya la severidad de los padres y maestros; pero sin él, esta no tendrá ningun valor.

Si me es posible, sin hacer una regla rigurosa, dar un aviso á los jóvenes pianistas sobre el modo con que han de emplear su tiempo, les diré que admitiendo cuatro horas de estudio por dia, que es tiempo muy suficiente, las podrán distribuir en esta forma:

- 1 hora. Ejercicios, escalas, y algunos trozos de los contenidos en este método.
2. . . . Para perfeccionar el trozo adoptado como estudio.
1. . . . Para repasar los trozos aprendidos, ó bien para descifrar.

Cualquiera que sea el número de horas de que pueda disponer cada dia, será muy conveniente que se repartan al poco mas ó ménos en la misma proporcion; lo que no obstante deberá irse modificando segun la edad y el grado de adelantos de los discípulos. Se cuidará sobre todo para evitar el cansancio, de dejar entre cada hora de estudio un proporcionado intervalo.

Siempre que se quiera descifrar un trozo de música, la primera operacion es la del mecanismo; luego es necesario buscar el mejor doaté en los pasages difíciles, y en seguida, despues de haber estudiado con cada mano separadamente todo aquello que pudiera detener, se dará principio á la ejecucion en general, pero en un movimiento muy lento para poder observar todas las proporciones de la medida.

Al estudio material sucederá el estudio moral, porque ántes de obrar es necesario pensar y sentir; los dedos no pueden considerarse sino como los órganos materiales con cuyo auxilio se comunican nuestras ideas y sentimientos á todos los que nos oyen. Ahora bien, el único medio de elevar nuestra inteligencia y nuestra alma á la altura de una obra inspirada por el genio, es la meditacion, que nos pone en relacion con él, y nos hace participar de su misma inspiracion. Solo por medio de esta operacion mental es como se llega á penetrar el carácter propio de cada obra, y los diversos aspectos bajo los cuales el compositor reproduce en ella los motivos, variando las ideas accesorias en que los envuelve; solo por ella, en fin, es como se distingue de entre las partes accesorias la melodía que constituye el fondo ó parte principal, y que debe resaltar por medio de los acordes y demas combinaciones que la acompañan; á la manera que en un cuadro bien entendido el dibujo se desprende puro y limpio bajo las sombras y el colorido que envuelven sus contornos.

Despues de haber estudiado profundamente el colorido y la expresion, y á medida que la ejecucion vaya siendo mas fácil y correcta, se irá acelerando por grados el movimiento, hasta llegar al que está marcado por el mismo autor.

Luego que se domine, por decirlo así, completamente una

obra, será muy conveniente dejarla durante algunos dias, para volverla á ver en seguida con la imaginacion mas descansada. Este es el medio de poderse juzgar á sí mismo, y de penetrar mas la mente del compositor. Muchas cosas que en el primer estudio se pasaron tal vez sin percibir las, no se escaparán á esta segunda prueba.

Léjos de convenir con la opinion de aquellos de mis antepasados que prohiben á los discípulos aprender piezas de memoria, yo les recomiendo por el contrario no se abstengan de ello desde el momento que estén en disposicion de hacerlo. ¿A qué descuidar, en efecto, un medio de hacerse útil y agradable en la sociedad sin llevar consigo un pesado repuesto de cuadernos? Por otra parte, el tocar de memoria tiene la particular ventaja de procurar un vuelo mas libre á la imaginacion.

El ejecutor, exento por este medio de aquella prevencion ó preocupacion que siempre causa la molestia de tener que ir leyendo, y el cuidado de volver las hojas, se entrega sin reserva á las emociones que experimenta y desea comunicar. Y solamente para asegurarse de que el discípulo no toca por una mera rutina, podrá el maestro algunas veces obligarle á decir de memoria, ya sean pasages sueltos tomados á la ventura, ó ya la obra toda entera, con todas las apuntaciones que en ella se encuentran.

Recomiendo, pues, como uno de los ejercicios mas propios para hacer amar la música, y para inspirar emulacion, el ejecutar música concertante, ya sea que se toquen piezas á cuatro manos, ó á dos pianos, ó duos, trios, cuartetos con otros instrumentos, ó ya que se toque con acompañamiento de una orquesta completa. El pianista dilata de esta suerte el dominio de sus ideas, concibe los efectos de armonía que resultan del conjunto, y se prepara para ejecutar mejor las obras de los grandes maestros, que han reproducido estos mismos efectos en sus altas composiciones.

Para procurarse una agradable distraccion en medio de sus habituales tareas, deberá tambien el pianista oír á los cantantes é instrumentistas mas célebres, y esforzarse en seguida para imitar en el piano la manera ó estilo particular que distingue á cada uno de ellos. Yo no encuentro una cosa que ofrezca mas atractivo que esta imitacion; una cosa mas á propósito para desarrollar el tacto musical, y para dar al talento toda aquella flexibilidad, gracia y espontaneidad que son el sello de un verdadero artista.

De la expresion, y de la manera de cortar las frases.

Hay en la música, como en todas las artes que pertenecen al dominio del corazon, ciertos matices que se escapan al análisis. El alma misma que los comprende, no sabria definirlos; y el idioma músico, como todos los demas, no tiene signos con que representarlos. Por otra parte, un conocimiento, aunque profundo, de la teoria, no puede dar la sensibilidad á quien no ha recibido de la naturaleza este don precioso, sin el que no hay artista. El alma es la que distingue al músico como al poeta, y el ejecutor que la tiene debe á la lectura de una obra estraña inspirarse él mismo del sentimiento que la dictó; á la manera que un gran actor experimenta emociones verdaderas en situaciones puramente ficticias. Tal es el origen de aquella verdad y fuego de expresion que dan alternativamente á la ejecucion musical la fuerza que arrastra y el encanto que seduce.

Pero al entregarse á sus propias emociones se debe cuidar mucho de saberlas concentrar: es, pues, una cruel y desventajosa posicion venir á hacerse ridiculo por aquellos mismos medios por donde mas debiéramos interesarnos. Es preciso guardarse mucho de toda afectacion en gestos y fisonomía, de todo movimiento convulsivo, de aquellas miradas de inspiracion por las cuales el ejecutor se parece en el piano á la Sibila sobre el trípode. El pianista no es ni debe parecer un pantomimo. Desde joven debe contraer el hábito de unas maneras correctas, en las que la fogsosidad del movimiento no escluya nunca las leyes del ritmo ni la regularidad de la ejecucion. Así, pues, en lugar de destruir por un mal enten-

dido entusiasmo las sabias proporciones y la poderosa unidad de la obra que quiere reproducir, debe dejar siempre dominar sin alteracion alguna el colorido particular de cada una de las partes que la constituyen, es decir, el carácter propio y el genio original de cada autor.

El *ritmo* y la *intensidad* son los dos ejes sobre los que gira todo el prestigio de la ejecucion: estos son los colores primitivos con cuyo auxilio nos pinta la música aquella parte de la naturaleza que entra bajo su dominio. El arte del compositor consiste en combinarlos entre sí, en variarlos, en matizarlos en proporcion determinada por el carácter mismo de su objeto. El ejecutor á su vez debe comprender y penetrar esta proporcion, á fin de identificarse por medio de la reflexion y del sentimiento con el compositor mismo.

Despues de estas consideraciones generales, no entiendo que sea inútil el entrar en ciertos detalles facultativos sobre la frase musical, y sobre los diferentes géneros de expresion de que aquella es susceptible.

La *frase* es una serie ó sucesion de sonidos ó de acordes que presenta un pensamiento músico mas ó ménos acabado, y cuya terminacion va precedida de una cadencia mas ó ménos sensible.

El language musical está sometido como el language articulado á una puntuacion representada por los diversos valores de las *pausas*, y en las que se debe en la lectura observar escrupulosamente todo el reposo que determinan. Cada frase tiene una expresion propia, cuyo carácter particular debe procurarse penetrar á fondo si se quiere conservar ileso en una composicion toda su variedad, riqueza y originalidad. Pero pudiendo modificarse esta expresion al infinito, y no reconociendo otros límites que los que marca el gusto y el genio mismo, sería un completo desvarío el pretender reducirla á una absoluta teoría. No es posible por consiguiente aplicarle reglas sino en ciertos y determinados casos, cuya manera de apreciarlos está convenida. Así, pues, generalmente en cuanto concierne á la intensidad, los periodos cantables y pasajes en escalas ó en arpeggios, se ejecutan *crescendo* si son ascendentes, y *diminuendo* si descendentes. El mismo principio debe observarse en toda serie de sonidos, aun cuando esta no comprenda mas que dos ó tres notas; porque, salvo algunas raras escepciones, no hay realmente sonidos iguales en la música. El *forte* y el *piano* son, con relacion á este arte, lo que el claro y oscuro en la pintura: el origen del contraste y de los efectos. En virtud, pues, de esta misma regla es como los buenos cantantes matizan un mismo sonido por medio de un aumento y una disminucion sucesivos, cuando tiene bastante duracion para prestarse á este efecto.

Existe para los pianistas bajo este punto de vista una proporcion que calcular entre la fuerza que se emplea para tocar y la duracion que debe tener el sonido, porque la vibracion de las cuerdas se prolonga mas ó ménos en razon directa del impulso que han recibido. El ataque de la nota en los sonidos agudos debe ser moderado, y contraria la regla del *crescendo* en los pasos ascendentes: cuando estos se terminan al subir en la séptima octava deben ser mas bien suaves que fuertes; y sobre todo, es preciso guardarse mucho de herir bruscamente un sonido aislado de está octava. Por último, un oido delicado advierte por sí mismo todas las faltas de este género. Uno de los puntos mas difíciles y que supone en el ejecutor mucha práctica unida á una esquisita delicadeza, es aquel que consiste en descubrir inmediatamente, ya en melodía ó ya en armonía, la parte mas importante, á fin de hacerla dominar sobre el conjunto. Tal vez es un talento ménos comun todavia el saber modular á arbitrio los sonidos del piano, y cambiar, por decirlo así, el timbre natural, imprimiéndole un carácter adecuado á cada género de expresion. Este mérito, que distingue á los artistas de primer orden, supone en los dedos tanta energia como flexibilidad, una facilidad é independenciam á toda prueba, y mas que nada un tacto y sentimiento esquisitos del colorido musical.

Por lo que dice relacion al ritmo, los tiempos fuertes deben ser siempre mas ó ménos marcados, sobre todo los primeros de una frase ó periodo. Si se ofrece algun pasaje com-

plificado de modulaciones y dificultades, es preciso tener mucho cuidado de no apresurar demasiado su ejecucion, porque no basta estar dispuesto á fuerza de trabajo para tocarle sin equivocarse, se necesita ademas dejar al auditorio tiempo para comprender, y este seguramente no es el menor esfuerzo para un pianista vulgar. En vez de entrar sobre este punto en minuciosos detalles, me limitaré á citar al célebre *Hummel*, que usando con prudencia de los movimientos rápidos, no dejaba de ser entre todos los pianistas de su época el que mas cautivaba la atencion y el interes de su auditorio.

Un movimiento de una igualdad demasiado exacta y uniforme produce algunas veces la monotonía. Tal frase de canto, por ejemplo, exige mas lentitud que el paso brillante que le sigue: algunas veces tambien el doble carácter del acompañamiento y de la melodía exige de cada mano un efecto rítmico diferente. Así, pues, mientras que la derecha parece perderse en festivas y alegres variaciones, la izquierda, apoyando á contra tiempo sobre los bajos, la sigue á pasos perezosos y pesados y por notas sincopadas. Este caso, como todos aquellos en que la expresion es compleja, exige no solamente unas manos de todo punto independientes la una de la otra, sino tambien, si puedo esplicarme así, una alma diferente para cada una de ellas. Así es como Dusseck derramaba una tinta vaporosa y melancólica sobre ciertos periodos, dejando cantar á la mano derecha de una manera vaga y negligente, mientras que con la izquierda ejecutaba arpeggios rigurosamente á compas. Ignoro, pues, por qué semejante manera de frasear, tan encomiada no ha mucho, haya caido al presente en el olvido.

Ultimamente, pondré término á estas observaciones por una rápida definicion del carácter de los principales *movimientos*, y del acento particular que les conviene. Y así por medio de una ligera modificacion se podrá despues penetrar fácilmente el colorido propio de cada movimiento intermedio, y de todos aquellos que están en uso.

En el *allegro*, expresion de la alegría, de la agitacion y de las pasiones violentas, dominan alternativamente la fuerza, el calor y la impetuosidad. El *allegretto*, tipo de gracia y buen humor, pide un tacto mas ligero y delicado. El *andante*, ménos vivo, pero mas tierno, pinta las afecciones dulces, pinta la melancolía, y exige una acentuacion mas sentida, un colorido mas animado.

El *adagio* corresponde á los pensamientos graves, á los sentimientos elevados, á las emociones profundas: un andamento pausado y solemne, unos signos llenos y ligados, animados por una expresion noble y sostenida, son los caracteres de este estilo sublime de la música.

Eleccion de las obras que se han de tocar, y precauciones que deben tomarse para hacerse oír en público.

Sucedee frecuentemente que despues de haber adquirido un talento de ejecucion por medio de largos y concienzudos estudios, pianistas de un mérito real no son apreciados cual debieran, porque desde su principio les ha faltado el gusto ó la esperiencia en la eleccion de las obras para tocar en público, ó porque han descuidado ciertas precauciones independientes del talento en sí mismo. Desgracia es sin duda alguna sufrir un contratiempo por semejantes causas; pero es tal la naturaleza del hombre, que el vituperio corre siempre mucho mas que la alabanza, y que cuanta mas publicidad ha tenido una caida de este género, tanto mas difícil se hace el volverse á levantar. La eleccion de la música, considerada bajo este punto de vista, me ha parecido, pues, que ejerce una influencia tan directa en el porvenir de un pianista, que merecia ser el objeto de un capítulo especial.

Esta eleccion puede considerarse bajo tres diferentes aspectos. Primero, en cuanto al ejecutor; segundo, en cuanto al auditorio; y tercero, con relacion al lugar ó local mismo en que quiere hacerse oír.

Con relacion al ejecutor la obra debe estar en una perfecta armonía con sus facultades físicas y morales. Tal pia-

nista, por ejemplo, notable por una ejecucion brillante, por la igualdad y volubilidad de sus dedos, emprenderá con tanta osadía como felicidad las mas grandes dificultades del mecanismo, mientras que acaso se deslucirá en los pasages caracterizados por el *sostenuto* de una melodía espresiva. Tal otro por el contrario, ménos sensible á los efectos de una armonía complicada que á los de una melodía simple y pura, sobrepujará en la parte cantante, y faltará en precision y ligereza en los pasos y piezas *di bravura*.

Bien se deja conocer que unas mismas obras no pueden igualmente convenir á talentos de un género tan opuesto. El primero elegirá fantasías brillantes, variaciones vivas y ligeras, obras, como suele decirse, muy floreadas, bordadas de *floriture*, y escritas en un movimiento alegre, donde la flexibilidad y facilidad de su ejecucion puedan brillar en todo su esplendor, sin dañar al carácter de la obra. Así las variaciones sobre la *Marcha de Alejandro*, de Moscheles; *Le petit Tambour* y la obra 14 de Czerny; la *fantasia* sobre el *Pirata* de Kalkbrenner; la de Pixis sobre el *Barbero de Sevilla*; el *rondó brillante en Si b*, de J. Herz; las fantasías de H. Herz sobre el *Romance de José*, *Ma Fanchette est charmante*; la *Famille Suisse*, *le Siège de Corinthe* y la *dernière Valse* de Weber, le ofrecerán un campo libre para esplayar toda la gracia y bravura de su ejecucion. El segundo por el contrario deberá preferir las obras de un carácter mas severo, aquellas donde reina en general una melodía grave, apasionada, ó que hierre al corazon, y en las que producirá en la ocasion mas favorable la sensibilidad, el calor y el tacto de que está dotado. Así, el *Concerto en Do menor* de Beethoven; sus célebres trios; sus sonatas para piano y violin; el *Concerto en La menor* de Hummel; su sonata á cuatro manos; el *Concerto en Do* * de Ries; el *Nonnetto* de Spohr; el *Concerto Stück*, de Weber; el *Quintetto*, de J. Herz; los trozos concertantes de Onslow y de Bertini; los *concertos* de Moscheles y de Chopin; las fantasías de H. Herz, sobre *Eurianthe* y sobre le *Ländler Viennois*; su fantasia sobre le *Comte Orr*, y su tercer *Concerto* son las obras para cuya ejecucion tendrá mas simpatía, y por esto mismo mas aptitud.

Por la misma razon los trozos en que domina una espresion enérgica, un ritmo muy marcado, un alto grado de intensidad, como el *Concerto en Si menor* de Hummel, su famoso *Septuor*, las *Fantasías* de Thalberg, las de Henselt, el segundo trio de Mayseder, la *Polonaise en Mi* de H. Herz, la *Fête pastorale* y les *Souvenirs de voyages* del mismo, convendrán al que tenga mas vigor que delicadeza en el tocar, y cuyos dedos infatigables sostengan, sin rendirse, un esfuerzo de larga duracion. Los trozos escritos en un estilo dulce, ligero, gracioso, aquellos en que reina una moderada intensidad, deberán ser preferidos por el pianista cuya pulsacion fina y delicada no convendrá á las obras precedentes, mientras que esta se prestará naturalmente á los matices mas sueltos y fugitivos. Las señoras sobre todo deberán elegir con preferencia este último género de composiciones.

Aunque en general no corresponde sino á un artista de primer orden, cuyo talento está ya desarrollado en todos sentidos, el sobresalir á la vez en géneros los mas opuestos entre sí, los jóvenes pianistas en quienes un buen método, junto á una feliz organizacion, hayan desenvuelto en una igual proporcion la facilidad del mecanismo y el sentimiento melódico, podrán ejecutar indistintamente las obras en que están combinados todos los efectos y todos los caracteres precedentes. El segundo y tercer concierto de Field; el primer trio de Mayseder; el en *Mi* de Hummel; *Non più andrai* de Ries; la *Dame Blanche* de J. Herz; la *Norma* y les *Airs russes* de Thalberg; le *Souvenir d'Irlande*, por Moscheles; le *Rêve* de Kalkbrenner; el primero y segundo concierto de H. Herz; el rondó brillante Op. 11. y sus fantasías sobre *Otello*, *Guillermo Tell*, *Lucia di Lammermoor*, el *Crociato*, le *Philtre*, la *Norma*, *Zampa*, *L'ambasadrice*, la *Sonnambula*, y todos los trozos del mismo género. Esta especie de composiciones, consideradas en sí mismas, son las mas propias para deleitar generalmente, porque ofrecen mas variedad y mas contrastes; pero por lo mismo su perfecta ejecucion supone un talento mas completo y maduro.

La eleccion de trozos relativamente al auditorio da lugar á algunas consideraciones no ménos importantes. En efecto, no se habla ante una asamblea académica del mismo modo que ante una asamblea popular; asimismo una obra sabiamente escrita de Mozart, Beethoven, Weber, ejecutada ante un público numeroso y variado, no producirá la misma impresion, y no encontrará las mismas simpatías que ante una asamblea de artistas y conocedores. Entre los hombres que toman la música seriamente y los que no ven en ella mas que un pasagero entretenimiento, hay una enorme distancia, que debe determinar la eleccion de obras que ha de hacerse en estos dos casos, y en aquellos que se les asemejan mas ó ménos.

Establecido el principio de no tocar ante un auditorio, cualquiera que sea, sino aquello que él pueda comprender, y que le agrade, no se necesita mas que admitir sus consecuencias; y hacer de él aplicacion por sí mismo en las diferentes situaciones en que uno pueda encontrarse. Es por tanto una cualidad preciosa y necesaria á todo artista un tacto fino y delicado, que le haga adivinar el carácter y el gusto del público, con el que se pone en relacion.

Por último, en todo concierto público se reúne un auditorio mas ó ménos variado, y por esto solo no conviene tocar en él sino la música que está al alcance de todo el mundo.

La disposicion general de los ánimos influye mucho tambien en los efectos que produce la música; y si hay pocos casos entre nosotros como entre los antiguos donde haya podido hacer palpitar con un interes vivo y nacional, nada se opone con todo á que en ciertas circunstancias, por una eleccion feliz, se le conceda el mérito de la oportunidad, como lo han hecho mas de una vez con éxito los grandes maestros.

En fin, por lo que dice relacion con el lugar en que uno se ha de hacer oír, según sea este mas ó ménos espacioso y favorable al sonido, el instrumento de que se haga uso debe tener por sí mismo una sonoridad mas ó ménos considerable, y emplear el ejecutor mas ó ménos energía en el ataque de la nota. En un salon estrecho un piano de grandes voces y un ataque demasiado vigoroso, perjudicarian al buen efecto y fatigarian el oido, como tambien un piano de voces dulces y blandas con una pulsacion débil y tímida no podria llenar bien un espacio mas estenso, un teatro por ejemplo.

Estas consideraciones conducen á reconocer, 1.º que las piezas que mas convienen en un vasto local, son aquellas de un carácter fuertemente ritmado, y cuya ejecucion en general tiene mas brillantez por sí misma; 2.º que los de una moderada intensidad, pero donde el autor ha prodigado la delicadeza de los efectos y la dulzura y suavidad de la espresion, serán mejor entendidos, y hallarán mas naturalmente su lugar en un recinto mas limitado.

A los jóvenes pianistas que componen é improvisan.

Antes de poner término á estas observaciones, séame permitido dirigir todavía algunos avisos, severos pero útiles, á los jóvenes pianistas, compositores é improvisadores, no sobre la teoría de la composicion é improvisacion, que bastarian por sí solas para formar un volumen considerable, pero sí sobre la reserva y circunspeccion que exigen.

La preocupacion de los padres ó maestros, demasíadamente ansiosos de ver salir al público el mérito ignorado de sus hijos ó de sus discípulos, empeña frecuentemente á estos últimos á dar pasos en falso, donde su porvenir y su gloria están igualmente comprometidos por una enojosa imprevision. El tiempo de la juventud es el de las ilusiones, y ¡cuántas esperanzas entre jóvenes artistas han sido reemplazadas por cruces desengaños!

En lugar de hacerles que vuelvan sobre sí sus propios ojos, y se prevengan anticipadamente contra las seducciones del amor propio, aplicándose aquel precepto que Boileau da á los poetas:

Soyez-vous à vous même un sévère critique,

se les circunda desde un principio de una atmósfera de adulacion y de alabanzas que los embriagan, y enervan su genio naciente, disponiéndole á la vanidad, cuando sería necesario aún encaminarle hácia los fuertes y serios estudios, que solo ellos son los que pudieran alimentarle y ayudarle á engrandecerse.

Antes de publicar una obra cualquiera, tened presente que no sería fuera de propósito el detenerla por algun tiempo mas, volverla á revisar, y mejorarla, porque una vez fuera de vuestras manos y dentro del dominio del público, las tachas que encierre se imprimen desde entónces en vuestro nombre con caracteres funestos, y cuya impresion acaso no bastan á borrar muchas obras maestras producidas ulteriormente; pues la envidia, tanto mas inexorable cuanto tiene por objeto un talento mas real, inscribe sobre arena los títulos de las obras grandes, y sobre el bronce los de aquellas que tiene un interes en recordar para reprocharos siempre.

No bastará, pues, haber hallado instintivamente ó por su efecto una inspiracion fortuita, alguna idea feliz, algun canto melodioso; sería preciso aún asegurarse de que esta idea no es una reminiscencia de algun autor conocido, pues yo he visto muchas veces jóvenes que me han enseñado seriamente como suyas ciertas melodías que sin duda les habian herido, y que el eco de su corazon habia repetido naturalmente.

Una cosa es componer y otra cosa es recordar. Pero yo quiero aún suponer que la idea de un canto pertenece realmente á tal ó cual discípulo; no basta haber hallado por casualidad un motivo original y bueno en sí mismo, es preciso saberle tratar, desarrollarle bajo todas las formas, y combinar tan felizmente entre sí los diversos aspectos bajo los que puede considerársele, que cada una de las partes de la obra ofrezca un nuevo relieve á aquella que le preceda ó le siga, y forme con ellas vivas oposiciones en colorido, bastante bien concluidas sin embargo para que de su conjunto resulte un todo bien proporcionado y regular. Prescindid de estas condiciones, y ya no hay arte, sino un bosquejo imperfecto.

Respecto á las fantasías y aires variados sobre temas conocidos, no basta imitar en sus variaciones las maneras de cualquier compositor de fama; es tanto mas indispensable en las obras de este género el ser original en las formas y en los accesorios, cuanto que en el fondo no nos pertenece. Con efecto, el compositor en este caso no puede llegar á apropiarse hasta cierto punto el tema que ha adoptado sino á fuerza de variedad en los recursos armónicos, de fecundidad

y de originalidad en los golpes y desarrollos, en las combinaciones y los efectos del ritmo.

Despues de haber acabado una obra, y ántes de darle publicidad, el jóven compositor debe dejar pasar los primeros momentos de entusiasmo, donde uno no sabe mas que admirarse á sí mismo; debe, pues, separarse de su obra, y olvidarla durante algunos meses. Si despues, con las alteraciones que la reflexion introduzca en ella, la encontrare digna del público y de sí mismo; si las mejores opiniones de entre los hombres que merecen su confianza no se oponen á su resolucion de ser autor, publique en buen hora sin titubear una obra que ha resistido á la doble prueba del tiempo y de la razon.

Lo que he dicho anteriormente á los jóvenes compositores sobre la necesidad de estudios profundos, y sobre la obligacion de ser original, se aplica con mayor razon á aquellos que se disponen á improvisar en los salones, ó que desean aventurarse á hacerlo en público. Pero ademas de la ciencia completa de todos los recursos de la armonía, deberán haber adquirido estos últimos tal facilidad de ejecucion, que puedan impunemente lanzarse á ejecutar las ideas mas bizarras, y no retroceder ante ningun obstáculo.

En la improvisacion, como en la composicion, el jóven artista se eleva á mayor ó menor altura, segun que tiene en sí mismo mas genio y fecundidad, segun que un conocimiento razonado de las reglas aclare y asegure mas ó ménos su marcha, y que, maestro en teoría, haya sabido reservarse en sus justos límites aquella independendencia que conviene al genio, y le permite aventurarse con felicidad.

Cualquiera que sea el prestigio de gloria que lleve en sí la improvisacion, aun cuando esta gloria sea de buena ley, y purificada ó exenta de charlatanismo, yo recomendaré siempre á mis discípulos que no se entreguen á ella sino en una pequeña reunion, y en presencia de amigos íntimos, que estén dispuestos de antemano para perdonar las imperfecciones de una creacion instantánea. En cuanto á la improvisacion en público, para quien la juzgue ó considere bajo un punto de vista elevado, y comprenda las condiciones que impone, es la prueba mas peligrosa á que puede esponerse un pianista cuando improvise de buena fé.

Si sois, pues, sinceros y oís la voz de vuestro propio interes, no pretendais elevaros á tanta altura, porque sin hablar de tantas juveniles ambiciones que en este esfuerzo peligroso han descendido mas abajo de la medianía, ó tal vez han perecido totalmente, Hummel, el primer improvisador de la época sin contradiccion, Hummel mismo ha tenido sus dias de desgracia.

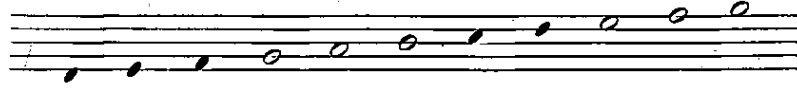


EJEMPLOS

CORRESPONDIENTES A LA INSTRUCCION PRELIMINAR

DE ESTE PRIMER CUADERNO.

Nº 1. Pentágrama.



Nº 2.

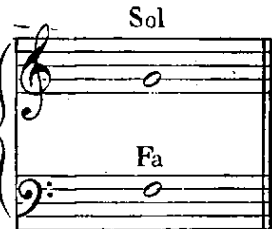


Nº 3.

Llave de Sol.

Llave de Fa.

Corchete.



Nº 4.



Nº 5. Sustenido.

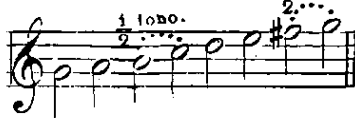
Bemol.

Becuadro.

Nº 6.



Nº 7.



Nº 8.



Nº 9. Fa #, Do #, Sol #, Re #, La #, Mi #, Si #,

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

Nº 10.



Nº 11. Doble Sustenido.

Doble Bemol.

Becuadro-Sustenido.

Becuadro-Bemol.

x

bb

b#

bb

Nº 12.



XVIII.

N^o 13. Tónica. Tercera mayor. Tónica. Tercera menor.
 Modo mayor. Modo menor.

N^o 14.

N^o 15. Do mayor, ó La menor. Sol mayor, ó Mi menor. Re mayor, ó Si menor. La mayor, ó Fa# menor.

Mi mayor, ó Do# menor. Si mayor, ó Sol# menor. Fa# mayor, ó Re# menor. Do# mayor, ó La# menor.

Fa mayor, ó Re menor. Si b mayor, ó Sol menor. Mi b mayor, ó Do menor. La b mayor, ó Fa menor.

Re b mayor, ó Si b menor. Sol b mayor, ó Mi b menor. Do b mayor, ó La b menor.

N^o 16. Género Diatónico. Género Cromático. Género Enarmónico.

N^o 17.

1	Semibreve.	Pausa de Semibreve.
2	Mínimas.	de Mínima.
4	Seminimas.	de Seminima.
8	Corcheas.	de Corchea.
16	Semicorcheas.	de Semicorchea.
32	Fusas.	de Fusa.
64	Semifusas.	de Semifusa.

Ejemplo. 
 Valores. 

Nº 19.

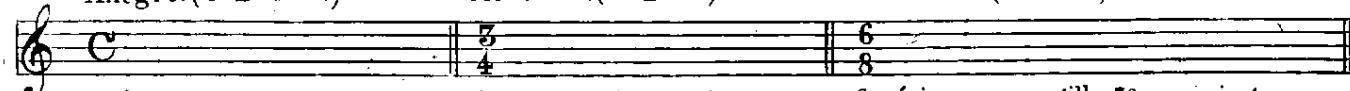
Ejemplo. 
 Valores. 

Nº 20.

Ejemplos. 


Nº 21. 

Nº 22. 

Nº 23. Allegro. (♩ = 120.) Moderato. (♩ = 84.) Andantino. (♩ = 76.)

 Semínimas, 120 por minuto. Corcheas, 84 por minuto. Semínimas con puntillo, 76 por minuto.

Nº 24.

Ejemplo. 
 Ejecucion. 

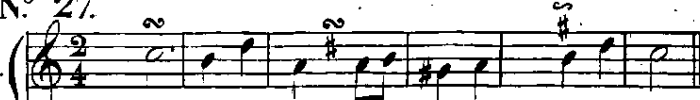
Nº 25.

Ejemplo. 
 Ejecucion. 

Nº 26.

Ejemplo. 
 Ejecucion. 

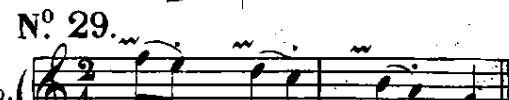

Nº 27.

Ejemplo. 
 Ejecucion. 

Nº 28.

Ejemplo. 
 Ejecucion. 

Nº 29.

Ejemplo. 
 Ejecucion. 

COMPASES BINARIOS.

Nº 30.

A cuatro tiempos.

A dos tiempos.

COMPASES TERNARIOS.

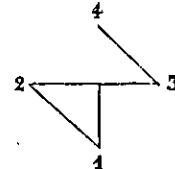
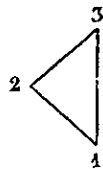
A tres tiempos.

Compas á 2 tiempos.

Compas á 3 tiempos.

Compas á 4 tiempos.

Nº 31.



Nº 32.

Nº 33.

2 Pausas de semibreve. 4 Pausas de semibreve.

9.

32.

Nº 35.

Nº 34.

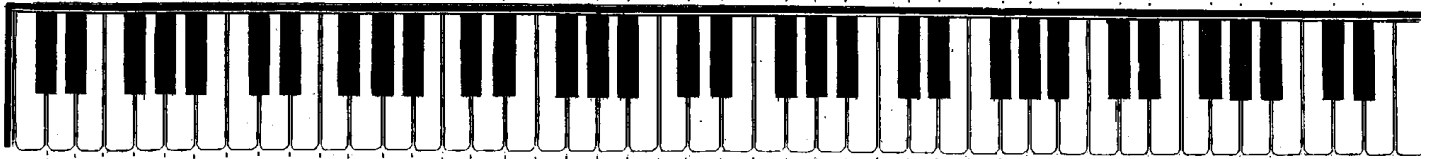
Nº 36.

EJEMPLO DE UN TECLADO DE SEIS OCTAVAS Y MEDIA.

Nº 37.

TECLAS NEGRAS.

XXI.



TECLAS BLANCAS.

XXII.

Nº 38.

Musical notation for exercise Nº 38, consisting of two staves. The right hand part has fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The left hand part has fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5.

Los dos pentágramas, en la llave de Sol.

Nº 39.

Musical notation for exercise Nº 39, consisting of two staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking.

Los dos pentágramas, en la llave de Fa.

Musical notation for exercise Nº 39, consisting of two staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The key signature is one sharp (F#).

Las dos manos en una sola llave de Sol.

Musical notation for exercise Nº 39, consisting of two staves. The key signature is two sharps (F#, C#) and the time signature is 2/4.

Las dos manos en una sola llave de Fa.

Musical notation for exercise Nº 39, consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Nº 40.

Musical notation for exercise Nº 40, consisting of a single staff with a common time (*C*) signature. It includes markings for *loco* and *8^a*.

Nº 41.

Musical notation for exercise Nº 41, consisting of a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It includes a marking for *8^a*.

XXIII.

con 8^a

Nº 42.

Nº 43.

Nº 44.

Nº 45.

Nº 46.

Nº 47.

Nº 48.

espress

rallº

Largo.

Nº 49.

Nº 50.

Adagio. Tremolo.

Nº 51.

Nº 52.

XXIV.

Nº 53. *Mano derecha.* *Mano izquierda.*

Nº 54. *Mano derecha.* *Mano izquierda.*

Nº 55. *Mano derecha.* *Mano izquierda.*

Nº 56. *Moderato.* *p* *rallent.*

Nº 57. *Adagio.* *p* *riten:*

Nº 58.

Pasos para fijar el doaté que les corresponde.

Nº 59. *Medio de obtenerla.*

Nº 60. *Mano derecha.* *Mano izquierda.*

Nº 61. *M. D. (1)* *M. S.*

(1) M. D. en español, en frances y en italiano, significan Mano derecha. M. S. en italiano, M. G. en frances y M. Y. en español, significan Mano izquierda.

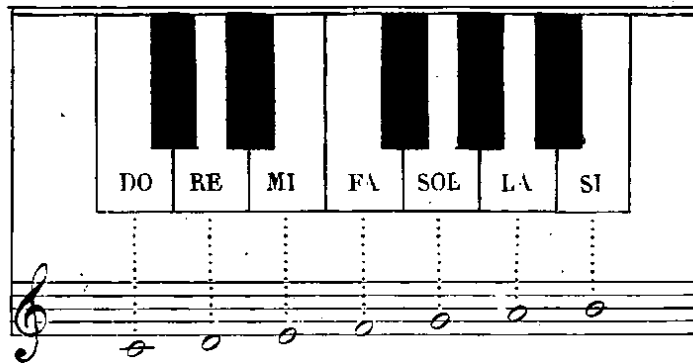


A. G. M.

CONOCIMIENTO DEL TECLADO.

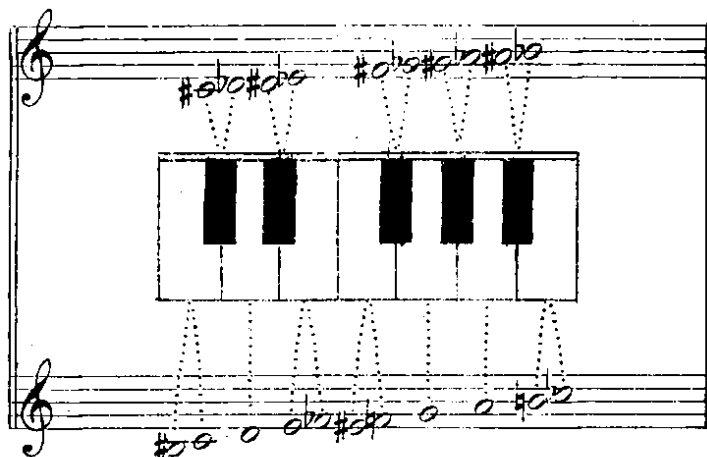
Considerando al discípulo convenientemente instruido, tanto por el solfeo, cuanto por lo que queda dicho en esta obra, acerca de lo que sea una nota natural, y de las alteraciones que pueda esta recibir cuando es afectada por un bemol ó sostenido, y aun por un doble bemol ó doble sostenido, nos resta solo manifestarle prácticamente el lugar que corresponde en el teclado á las notas, naturales ó alteradas.

Si se examina con la debida atencion el ejemplo N.º 4. de la página XVII se verá que las notas naturales DO-RE-MI-FA-SOL-LA-SI, que escribimos á continuacion, corresponden precisamente en el piano, procediendo de izquierda á derecha, al grupo de teclas blancas que manifiesta el ejemplo siguiente; el cual principia por la primera tecla de la 4.^a octava.



Pero, cuando estas notas son afectadas por un bemol ó sostenido, tenemos que servirnos de las cinco teclas negras, comprendidas entre aquellas; en cuyo caso, si se procede de izquierda á derecha, cada tecla negra toma el nombre de la blanca, que tiene inmediatamente á su izquierda, con la calificación de sostenido; y, si se procede en un sentido inverso, esto es, de derecha á izquierda, cada tecla negra toma el nombre de la blanca, que está inmediatamente á su derecha, con la calificación de bemol. De donde resulta que estas cinco teclas negras son susceptibles de dos diversas calificaciones; es decir, que cada una de ellas es sostenido de la tecla blanca, que está inmediatamente á su izquierda, y bemol de la tecla blanca, que está inmediatamente á su derecha; como se demuestra en el primer pentágrama del ejemplo que sigue:

1.^o Pentágrama.



2.^o Pentágrama.

Mas, como en la estructura del teclado se observa que entre las teclas blancas, que representan el MI y FA, el SI y DO naturales, no hay otra negra interpuesta, nace la necesidad de que se sirvan mutuamente con la calificacion de sostenido ó bemol, siguiendo el procedimiento arriba dicho. Así es, que el DO y FA naturales, procediendo en órden ascendente, sirven tambien para representar el SI y MI sostenidos; y en un órden inverso, el SI y MI naturales, sirven tambien para representar el DO y FA bemoles; como se vé en el segundo pentágrama del ejemplo anterior.

Por último, y á fin de que el discípulo no carezca de toda la instruccion necesaria en este punto, el ejemplo que sigue comprende todas las denominaciones de que es susceptible cada una de las siete notas, que nos han servido de base en las demostraciones que preceden.

El primer pentágrama representa las notas naturales; el segundo, todas las alteraciones admitidas, que se derivan de aquellas; y el tercero, el efecto equivalente, que producen en el Piano, y teclas á que corresponden las alteraciones del segundo.

	4 denominaciones.	5 denom.	4 denom.	4 denom.	5 denom.	5 denom.	4 denom.
Notas que representan las teclas blancas del Piano.							
Alteraciones que pueden recibir las notas del primer pentágrama.							
Efecto que producen en el Piano las alteraciones del segundo pentágrama.							

El Maestro cuidará de hacer conocer al discípulo que los tres ejemplos precedentes se pueden practicar del mismo modo en cualquiera de las siete octavas del Piano.

Los conocimientos, que ha adquirido ya el discípulo, le conducirán, sin duda alguna, á comprender y ejecutar con facilidad el ejercicio siguiente; el que recomendamos á los maestros como un punto interesante en la enseñanza, pues vemos con frecuencia que carecen de la suficiente seguridad en conocer la octava, en que corresponde ejecutarse un paso, á personas que han llegado por otra parte á tocar regularmente.

La forma, en que va escrito, obligará al discípulo á proceder con sugestión á riguroso compás; si bien le aconsejamos que al principio el movimiento sea muy lento.

EJERCICIO PARA ACOSTUMBRARSE A CONOCER LAS NOTAS EN
CADA UNA DE LAS SIETE OCTAVAS.(1)

(2) 1ª Octava..... 2ª Octava.....

3ª Octava..... 4ª Octava.....

5ª Octava.....

6ª Octava..... 7ª Octava.....

(3) 8ª alta

(1) En este ejercicio convendrá recordar á los discípulos, según queda dicho en la página VI de la Instrucción preliminar, que, cuando una nota es afectada por bemol ó sostenido, lo son igualmente todas las de su nombre dentro del mismo compás, mientras no estén precedidas de un becuadro; y que, cuando lo estén de dobles sostenidos ó bemoles, se las reduce á uno solo anteponiéndoles el simple sostenido ó bemol, precedido de becuadro.

(2) Véase la Instrucción preliminar página IX. (Del teclado)

(3) Véase la Instrucción preliminar página X. (Notación.)

Los ejercicios siguientes, que se ejecutarán con las dos manos en el renglon que á cada una corresponde, tienen por objeto acostumbrar á los discípulos á tocar en diferentes octavas alternativamente, haciéndoles conocer al mismo tiempo la estension á que puede bajar la mano derecha, y á la que puede subir la izquierda, sin alterar sus llaves respectivas. Véase para su ejecucion la explicacion de la pág: 5 de este método y X de la Instruccion preliminar.

Adagio. (1)

Musical score for Adagio (1). The piece is in C major, 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The right hand plays a sequence of chords and single notes, while the left hand plays a sequence of chords and single notes. Fingering numbers (1-5) are indicated above and below the notes.

Adagio.

Musical score for Adagio. The piece is in C major, 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The right hand plays a sequence of chords and single notes, while the left hand plays a sequence of chords and single notes. Fingering numbers (1-5) are indicated above and below the notes.

Musical score for Adagio. The piece is in C major, 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The right hand plays a sequence of chords and single notes, while the left hand plays a sequence of chords and single notes. Fingering numbers (1-5) are indicated above and below the notes.

Adagio.

Musical score for Adagio. The piece is in C major, 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The right hand plays a sequence of chords and single notes, while the left hand plays a sequence of chords and single notes. Fingering numbers (1-5) are indicated above and below the notes.

Musical score for Adagio. The piece is in C major, 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The right hand plays a sequence of chords and single notes, while the left hand plays a sequence of chords and single notes. Fingering numbers (1-5) are indicated above and below the notes.

(1) Los dedos, empezando en ambas manos por el pulgar, se designan con los números 1.2.3.4 y 5.



Lit.^a de Puchiller

POSICION DE LAS MANOS SOBRE EL TECLADO

ESPLICACION DE LA LÁMINA, QUE PRECEDE, SOBRE LA POSICION DE LAS MANOS EN EL TECLADO.

*
—————

La posición de las manos sobre el teclado influye notablemente en la buena ó mala ejecucion de un pianista. La observancia de las reglas, que se han establecido ya para este efecto en la instruccion preliminar de esta obra, evitará sin duda los defectos en que pudiera fácilmente incurrir un principiante; pero, no obstante, nos parece demasiado interesante este punto para no ocuparnos de él con alguna detencion é insistir sobre la necesidad que hay de conocer su importancia á fin de obtener los mas ventajosos resultados.

La *mano* debe colocarse naturalmente sobre el teclado en una situacion recta, esto es, sin inclinarse mas á un lado que á otro, equilibrando igualmente sobre los dedos pulgar y menique, que son los dos puntos de apoyo de una buena posicion.

Su altura se debe calcular de manera, que la parte inferior de la muñeca quede, aunque poco, algo mas elevada que el teclado; mientras que la superior esté perfectamente al nivel de las primeras falanges de los dedos, que han de formar una línea recta con todo el antebrazo, viniendo á quedar el codo un poco mas alto que las teclas blancas y algo mas bajo que las teclas negras.

Los *dedos* 2.^o 3.^o 4.^o y 5.^o, introducidos suficientemente sobre las teclas blancas para poder servirse de las negras sin descomponer su natural posicion, deben estar ligeramente arqueados de modo que vengan á herir las teclas con el medio precisamente de sus yemas; pero evitando con el mayor cuidado, así el dejarlos demasiado estendidos, como el recogerlos á punto de dar en el teclado con las uñas; pues ambos extremos son igualmente viciosos. La 2.^a falange de los dedos es la que ha de sobresalir un poco mas que las otras, pero ninguna de ellas debe formar un ángulo saliente.

El *pulgar*, sin alterar de modo alguno la posicion general de la mano, debe como los otros dedos hallarse bastante introducido en el teclado y conservar una situacion perfectamente horizontal, hiriendo con la parte inferior de la última de sus falanges; y sin tener contacto alguno con el índice, ha de estar sin embargo inclinado ligeramente hácia él, para hallarse pronto siempre á pasar por debajo de los otros dedos.

Fija una vez la muñeca en la posicion arriba dicha; apoyada la mano sobre los dedos pulgar y menique, que han de guardar sus respectivas posiciones y formar entre sí una línea recta, introduciéndose uno y otro hasta la mitad justamente de la distancia que media desde el principio de las teclas blancas al de las negras; dejando caer naturalmente los otros dedos sobre las teclas blancas de suerte que toquen tan solo en ellas con el medio de sus yemas; y cuidando de que los codos tengan siempre mas tendencia á estar próximos al cuerpo que á separarse de él; tendremos una completa seguridad de haber fijado una posicion natural y perfecta, como así bien la mas ventajosa para obtener, sin esfuerzo, aquella gracia, facilidad y certeza en el tocar que son las dotes de un buen pianista.

Ya en esta posicion, que debe ser sobre todo completamente tranquila y sostenida sin género ninguno de rigidez ni violencia, deben moverse los dedos con la mayor suavidad en un sentido siempre perpendicular á la situacion del teclado. El movimiento de cada uno de los dedos debe ser de todo punto independiente del de los demas, es decir, que cuando un dedo se ponga en accion, no debe moverse ninguno de los otros. Luego que un dedo cualquiera haya herido la tecla, que le corresponda, no ha de permanecer en ella por mas tiempo que el indicado por el valor de la nota. Cuando un dedo tenga que separarse de la tecla, que haya herido, no ha de levantarse mas que lo necesario para que cese su efecto; pues que solo de esta suerte podrá quedar preparado, especialmente en los pasos que exigen ligereza, para tomar con prontitud la tecla que de nuevo le pueda corresponder. Del mismo modo, excepto en los pasos de estension, la distancia que separe á los dedos entre sí nunca ha de ser mayor que la absolutamente indispensable para que jueguen con entera libertad. Riestos ya los dedos en accion, debe cuidarse mucho de que no alteren las reglas establecidas, por que lo difícil es conservar una buena posicion mientras se está ejecutando.

Por último, la *pulsacion* ó manera de herir, debe ejercerse por todos los dedos con un grado de fuerza relativamente igual, haciendo bajar la tecla cuanto sea posible; pues que no de otro modo podrá llegarse á obtener toda la cantidad de voz que le pertenece. El sonido, que resulte de dicha pulsacion, debe ser dulce y sonoro sin ser débil ó de poco volumen, lleno y enérgico sin ser duro ó desagradable. Y la fuerza, que se emplee para obtener el sonido, debe ser regulada de manera que nazca principalmente, no del esfuerzo material, sino de la independencia completa de los dedos; que, sin imprimir la menor tension en los músculos del brazo, permita agitarse á aquellos, dejando á este en una especie de calculado abandono.

EJERCICIOS DE POSICION FIJA. (4)

Estos ejercicios, que no pasan de la estension de cinco notas, tienen por objeto el formar, digámoslo así, el mecanismo de la mano, habituándola á prestarse sin dificultad á las diversas combinaciones que hemos juzgado indispensables para dar una direccion acertada al discípulo.

La mejor ejecucion de los ejercicios de cinco dedos exige una perfecta igualdad, tanto en la duracion, como en la intensidad de los sonidos; y ademas, la inmovilidad de la mano y del cuerpo.

Como la mano tiene naturalmente cierta propension á inclinarse sobre el quinto dedo, porque es el mas débil, es preciso por el contrario, inclinarla ligeramente sobre el pulgar, á fin de evitar este declive defectuoso.

Las notas tenidas se apoyarán sin esfuerzo, pero cuidando de que cada dedo conserve la suya, sin permitir el menor movimiento; mientras que los que forman la ejecucion deben atacar la nota con firmeza, empezando por un movimiento lento, y apresurándole por grados, á medida que el mecanismo se haga mas fácil.

Recomendamos que cada ejercicio de estos se repita por lo ménos ocho ó diez veces, y que se hagan diariamente por ser uno de los estudios mas importantes, y el único por el que se llegará á adquirir la independendencia de cada dedo y la igualdad de los movimientos de la mano.

EJERCICIO N.º 1.

Adagio. (2)

4 notas tenidas. (3)

- (1) Posicion fija es la que obliga á conservar apoyadas una, dos, tres ó cuatro notas, durante el valor que representan, mientras juegan otra ú otras de menor valor. Estas notas se llaman tenidas, y se sostienen haciendo bajar la tecla cuanto sea posible, pero sin rigidez.
- (2) Véase la Instruccion preliminar página X. (De la posicion del cuerpo &c.)
- (3) Las cifras +, 4, 2, 3 y 4, del doaté inglés, equivalen á las de la nota de la página 4.

Adagio.

Nº 2.

4 notas tenidas.

Nº 3. Adagio.

4 notas tenidas.

Nº 4. Adagio.

3 notas tenidas.

Nº 5. Adagio.

3 notas tenidas.

Nº 6. Adagio.

3 notas tenidas.

3 2 5 2 5 2 5 2 3 1 3 1 3 1 3 1 4 3 4 3 4 3 4 3 4 2 4 2 4 2 4 2 5 4 6 4 6 4 6 4 6 5 6 5 6 5 6 5

5 4 3 4 5 4 3 4 5 5 3 5 3 5 3 5 2 3 2 3 2 3 2 3 2 4 2 4 2 4 2 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 3 1 3 1 3 1 3

4 3 4 3 4 3 4 3 4 2 4 2 4 2 4 2 3 2 3 2 3 2 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

2 3 2 3 2 3 2 3 2 4 2 4 2 4 2 4 3 4 3 4 3 4 3 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4

Nº 7. Adagio.

3 notas tenidas.

1 2 1 2 3 2 3 2 2 3 2 3 4 3 4 3 3 4 3 4 6 4 5 4 4 3 4 3 3 2 3 2

6 4 5 4 5 4 3 4 4 3 4 3 2 3 2 3 3 2 3 2 1 2 1 2 2 3 2 3 3 4 3 4

1 2 1 2 3 2 3 2 2 3 2 3 4 3 4 3 3 4 3 4 5 4 5 4 4 3 4 3 3 2 3 2

6 4 5 4 5 4 3 4 4 3 4 3 2 3 2 3 3 2 3 2 1 2 1 2 2 3 2 3 3 4 3 4

Nº 8. Adagio.

3 notas tenidas.

1 2 2 2 2 3 3 3 3 4 4 4 4 3 3 3 2 3 3 3 3 4 4 4 4 5 5 5 6 4 4 4 3 4 4 4 4 6 5 5 6 4 4 4 4 3 3 3

5 4 4 4 4 3 3 3 3 2 2 2 2 3 3 3 4 3 3 3 3 2 2 2 2 1 1 1 1 2 2 2 3 2 2 2 2 1 1 1 1 2 2 2 2 3 3 3

2 3 3 3 3 4 4 4 4 3 3 3 3 2 2 2 4 5 5 5 3 5 5 5 6 3 3 3 3 4 4 4 1 2 1 2 1 2 1 2

4 3 3 3 3 2 2 2 2 3 3 3 3 4 4 4 5 3 3 3 3 4 4 4 1 3 3 3 3 5 5 5 5 4 5 4 6 4 6 4

Nº 9. Adagio.

2 notas tenidas.

Nº 10. Adagio.

2 notas tenidas.

Nº 11. Adagio.

2 notas tenidas.

Nº 12. Adagio.

2 notas tenidas.

Cuando el maestro esté perfectamente satisfecho de la buena ejecucion de estos ejercicios, podrá permitir al discípulo que vaya aumentando gradualmente su velocidad.

Los ejercicios siguientes se estudiarán con las dos manos separadamente, y juntas cuando el maestro lo considere oportuno. Los números escritos por encima de las notas sirven para la mano derecha, y los de debajo para la izquierda. El maestro cuidará que la mano izquierda se toque siempre una octava mas abajo que la derecha, y graduará el movimiento de estos ejercicios.

N^o 13. 4 nota tenida. 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4

N^o 14. 1 3 2 4 3 5 4 2 1 3 2 4 3 5 4 2 1 3 2 4 3 5 4 2

N^o 15. 1 2 4 3 5 4 2 3 1 2 4 3 5 4 2 3 1 2 4 3 5 4 2 3

N^o 16. 1 3 5 3 5 4 2 1 3 5 3 5 4 2 1 3 5 3 5 4 2 1 3 5 3 5 4 2

N^o 17. 1 2 3 4 5 3 4 2 1 2 3 4 5 3 4 2 1 2 3 4 5 3 4 2 1 2 3 4 5 3 4 2

N^o 18. 1 3 5 4 5 4 6 3 1 2 4 2 1 3 5 4 5 4 6 3 1 2 4 2 1 3

N^o 19. 1 2 3 4 5 4 3 4 5 4 3 2 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 3 2 1

N^o 20. 1 3 2 3 4 3 2 3 5 4 2 3 4 3 2 3 1 3 3 2 4 3 2 3 4 3 2 3 1 3 3 2 4 3 2 3

N^o 21. 1 3 3 2 2 4 4 3 5 4 4 3 3 4 4 2 1 2 3 3 2 2 4 4 3 5 4 4 3 3 4 4 2

N^o 22. 1 2 3 4 3 4 3 4 5 4 2 3 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 23. 1 2 3 4 2 3 4 3 5 4 2 3 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 24. 1 3 2 1 2 3 4 3 5 4 3 4 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 25. 1 2 4 3 4 3 2 3 5 4 2 3 2 3 4 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 26. 1 2 3 2 4 3 2 1 2 3 4 3 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 27. 1 2 3 4 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 28. 1 3 2 3 2 4 3 4 3 5 4 5 2 4 3 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 29. 3 4 2 1 4 2 3 2 5 3 4 3 4 2 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 30. 1 2 2 3 2 3 3 4 3 4 4 5 2 3 3 4 3 2 2 1 2 3 4 5 4 3 3 2 3 2 2 1 4 3 3 2

N^o 31. 3 2 2 1 4 3 3 2 5 4 4 3 4 3 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 32. 1 2 3 3 2 3 4 4 3 4 5 6 2 3 4 4 3 2 1 1 2 3 4 5 4 3 2 2 1 1 2 3 2 2 1 1 2 3 2 2

N^o 33. 3 2 1 1 4 3 2 2 5 4 3 3 4 3 2 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 34. 1 3 5 6 5 6 3 4 2 3 1 2 1 4 2 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 35. 1 3 2 1 2 4 3 2 3 5 4 5 2 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 36. 3 2 1 3 4 3 2 4 5 4 3 5 4 3 2 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 37. 3 2 3 1 4 3 4 2 5 4 5 3 4 3 4 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 38. 1 2 1 5 2 3 2 5 3 4 3 5 2 3 2 5 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 39. 1 5 3 5 2 5 4 5 3 5 4 5 2 5 4 5 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 40. 3 1 2 3 4 2 3 4 5 3 4 5 4 2 3 4 3 5 4 3 2 4 3 2 1 3 2 1 2 4 3 2 1 2 3 4 5

N^o 41. 3 4 3 5 2 3 2 4 1 2 1 3 2 3 2 4
 3 2 3 1 4 3 4 2 5 4 5 3 4 3 4 2

N^o 42. 3 4 3 4 3 4 3 5 2 3 2 3 2 3 2 4
 3 2 3 2 3 2 3 1 4 3 4 3 4 3 4 2

N^o 43. 3 2 3 2 3 1 2 3 4 6 4 3 4 2 3 4
 3 2 3 4 3 5 4 3 2 1 2 3 2 4 3 2

N^o 44. 3 1 2 1 3 1 4 1 5 1 2 1 3 1 4 1
 3 5 4 5 3 5 2 5 1 5 4 5 3 5 2 5

N^o 45. 3 5 2 3 1 5 2 3 1 5 2 3 1 5 2 3
 3 1 4 3 5 1 4 3 5 1 4 3 5 1 4 3

N^o 46. 1 3 5 4 3 4 2 3 1 5 5 3 1 3 5 3
 3 1 2 3 2 4 3 5 3 1 5 3 1 3

N^o 47. 5 3 1 2 3 2 4 3 5 3 1 3 5 3 1 3
 1 3 5 4 3 4 2 3 1 3 5 3 1 3 5 3

N^o 48. 5 3 1 2 3 1 4 2 5 3 1 3 5 3 1 3
 1 3 5 4 3 5 2 4 1 3 5 3 1 3 5 3

N^o 49. 5 3 4 2 1 3 2 4 3 5 4 2 4 3 1 3
 1 3 2 4 5 3 4 2 3 1 2 4 2 3 5 3

N^o 50. 5 4 5 3 1 3 2 4 3 5 4 3 2 4 3 2
 1 2 1 3 5 3 4 2 3 1 2 3 4 2 3 4 5

N^o 51. 1 2 3 2 3 4 3 4 5 2 3 4
 5 4 3 4 3 2 3 2 1 4 3 2

N^o 52. 1 2 3 4 3 2 3 4 5 4 3 2
 5 4 3 2 3 4 3 2 1 2 3 4

N^o 53. 1 3 2 4 3 1 2 4 3 5 4 2
 5 3 4 2 3 5 4 2 3 1 2 4

N^o 54. 3 2 1 4 3 2 5 4 3 4 3 2
 3 4 5 2 3 4 1 2 3 2 3 4

N^o 55. 1 3 2 3 2 1 2 4 3 4 3 2
 5 3 4 3 4 5 4 2 3 2 3 4

N^o 56. 3 5 5 5 4 3 2 4 4 4 3 2
 3 1 1 1 2 3 4 2 2 2 3 4

N^o 57. 3 1 1 3 2 1 4 2 2 4 3 2
 3 5 5 3 4 5 2 4 4 2 3 4

N^o 58. 3 5 4 5 4 3 2 4 3 4 3 2
 3 1 2 1 2 3 4 2 3 2 3 4

N^o 59. 3 1 2 3 2 1 2 3 4 5 4 2
 3 5 4 3 4 5 3 2 1 2 4

N^o 60. 3 2 1 4 3 2 5 4 3 4 3 2
 3 4 5 2 3 4 1 2 3 2 3 4

N^o 61. 1 2 3 3 4 5 5 4 3 5 4 2
 5 4 3 5 2 1 1 2 3 1 2 4

N^o 62. 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 3 4
 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 3 2

N^o 63. 3 1 2 3 4 5 4 3 4 2 5 4
 3 5 4 3 2 1 2 3 2 4 1 2

N^o 64. 3 2 1 5 4 3 2 3 2 4 3 2
 3 4 5 1 2 3 4 3 4 2 3 4

N^o 65. 1 3 1 2 4 2 3 5 3 2 4 2
 5 3 6 4 2 4 3 1 3 4 2 4

N^o 66. 3 5 3 2 4 2 1 3 1 2 4 2
 3 1 3 4 2 4 5 3 5 4 2 4

N^o 67. 3 2 3 1 2 3 4 3 4 2 3 4
 3 4 3 5 4 3 2 3 2 4 3 2

N^o 68. 3 4 5 3 2 1 2 3 4 3 4 2
 3 2 1 3 4 5 4 3 2 3 2 4

N^o 69. 3 5 4 3 2 1 2 4 3 4 3 2
 3 1 2 3 4 5 4 2 3 2 3 4

N^o 70. 1 3 5 5 3 1 2 4 5 5 4 2
 5 3 1 1 3 5 4 2 1 1 2 4

N^o 71. 3 5 3 1 3 1 2 4 3 2 5 4
 3 1 3 5 3 5 4 2 3 4 1 2

N^o 72.

N^o 73.

N^o 74.

Musical notation for exercises N^o 72, 73, and 74. Each exercise consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

N^o 75.

N^o 76.

N^o 77.

Musical notation for exercises N^o 75, 76, and 77. Each exercise consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

N^o 78.

N^o 79.

N^o 80.

Musical notation for exercises N^o 78, 79, and 80. Each exercise consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

N^o 81.

N^o 82.

N^o 83.

Musical notation for exercises N^o 81, 82, and 83. Each exercise consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

N^o 84.

N^o 85.

N^o 86.

Musical notation for exercises N^o 84, 85, and 86. Each exercise consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

N^o 87.

N^o 88.

N^o 89.

Musical notation for exercises N^o 87, 88, and 89. Each exercise consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

N^o 90.

N^o 91.

N^o 92.

Musical notation for exercises N^o 90, 91, and 92. Each exercise consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

N^o 93.

N^o 94.

N^o 95.

Musical notation for exercises N^o 93, 94, and 95. Each exercise consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

N^o 96.

N^o 97.

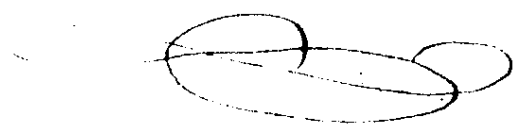
N^o 98.

Musical notation for exercises N^o 96, 97, and 98. Each exercise consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

N^o 99.

N^o 100.

Musical notation for exercises N^o 99 and 100. Each exercise consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.



EJERCICIOS DE POSICION LIBRE. (1)

N^o 101. N^o 102. N^o 103.

Exercise 101: Treble clef: 1 2 3 1 2 3 4 2 3 4 5 5 2 3 4 2; Bass clef: 5 4 3 5 4 3 2 4 3 2 1 3 4 3 2 4.

Exercise 102: Treble clef: 3 2 1 3 4 3 2 4 5 4 3 6 4 3 2 4; Bass clef: 5 4 3 5 4 3 2 4 3 2 1 3 4 3 2 4.

Exercise 103: Treble clef: 1 2 3 1 2 3 4 2 3 4 5 3 2 3 4 2; Bass clef: 3 4 5 3 2 3 4 2 1 2 3 1 2 3 4 2.

N^o 104. N^o 105. N^o 106.

Exercise 104: Treble clef: 1 2 1 3 2 3 2 4 3 4 3 5 2 3 2 4; Bass clef: 5 4 5 3 4 3 4 2 3 2 3 1 4 3 4 2.

Exercise 105: Treble clef: 3 2 3 1 4 3 4 2 5 4 5 3 4 3 4 2; Bass clef: 5 4 5 3 4 3 4 2 3 2 3 1 4 3 4 2.

Exercise 106: Treble clef: 1 2 1 3 2 3 2 4 3 4 3 5 2 3 2 4; Bass clef: 5 4 3 5 2 3 2 4 1 2 1 3 2 3 2 4.

N^o 107. N^o 108. N^o 109.

Exercise 107: Treble clef: 3 2 3 2 3 1 2 3 4 3 4 3 4 2 3 4; Bass clef: 3 4 3 4 3 5 4 3 2 3 2 3 2 4 3 2.

Exercise 108: Treble clef: 1 2 1 2 1 3 2 1 2 3 2 3 2 4 3 2; Bass clef: 3 4 3 4 3 5 4 3 2 3 2 3 2 4 3 2.

Exercise 109: Treble clef: 3 2 3 2 3 1 2 3 4 3 4 3 4 2 3 4; Bass clef: 6 4 5 4 5 3 4 5 4 3 4 3 4 2 3 4.

N^o 110. N^o 111. N^o 112.

Exercise 110: Treble clef: 3 2 1 2 3 2 3 1 4 3 2 3 4 3 4 2; Bass clef: 3 4 5 4 3 4 3 5 2 3 4 3 2 3 2 4.

Exercise 111: Treble clef: 1 2 3 2 1 2 1 3 2 3 4 3 2 3 2 4; Bass clef: 3 4 5 4 3 4 3 5 2 3 4 3 2 3 2 4.

Exercise 112: Treble clef: 3 2 1 2 3 2 3 1 4 3 2 3 4 3 4 2; Bass clef: 5 4 3 4 5 4 3 4 3 2 3 4 3 4 2.

N^o 113. N^o 114. N^o 115.

Exercise 113: Treble clef: 3 1 2 3 2 3 1 3 4 2 3 4 3 4 2 4; Bass clef: 3 5 4 3 4 3 5 3 2 4 3 2 3 2 4 2.

Exercise 114: Treble clef: 1 5 2 1 2 1 3 1 2 4 3 2 3 2 4 2; Bass clef: 3 5 4 3 4 3 5 3 2 4 3 2 3 2 4 2.

Exercise 115: Treble clef: 3 1 2 3 2 3 1 3 4 2 3 4 3 4 2 4; Bass clef: 6 3 4 6 4 6 3 5 4 2 3 4 3 4 2 4.

(1) Posicion libre es aquella en que los dedos conservan entre sí una absoluta independencia, sin la obligacion de sostener nota alguna como se verifica en la posicion fija; pero cuidando no obstante, de que cada dedo caiga naturalmente sobre la tecla que le corresponde, y evitando siempre todo movimiento violento de la muñeca y del brazo. Véase la Instruccion preliminar página X. (De la posicion del cuerpo &.)

Nº 116.

Nº 117.

Nº 118.

3 1 2 1 2 1 3 1 4 2 3 2 5 2 4 2 1 3 2 3 2 3 1 3 2 4 3 4 3 4 2 4 3 1 2 1 2 1 3 1 4 2 3 2 3 2 4 2

3 5 4 5 4 5 3 5 2 4 3 4 3 4 2 4 3 5 4 5 4 5 3 5 2 4 3 4 3 4 2 4 5 3 4 3 4 3 5 3 4 2 3 2 3 2 4 2

Nº 119.

Nº 120.

Nº 121.

3 1 2 3 4 2 3 4 5 3 4 5 4 2 3 4 1 5 2 1 2 4 3 2 3 5 4 3 2 4 3 2 3 1 2 3 4 2 3 4 5 3 4 5 4 2 3 4

3 5 4 3 2 4 3 2 1 3 2 1 2 4 3 2 3 5 4 3 2 4 3 2 1 3 2 1 2 4 3 2 6 5 4 5 4 2 3 4 3 1 2 3 4 2 3 4

Nº 122.

Nº 123.

Nº 124.

3 2 1 3 4 3 2 4 5 4 3 5 4 3 2 4 1 2 3 4 2 3 4 2 3 4 6 3 2 3 4 2 3 2 1 3 4 3 2 4 5 4 3 5 4 3 2 4

3 4 5 3 2 3 4 2 1 2 3 1 2 3 4 2 3 4 5 3 2 3 4 2 1 2 3 1 2 3 4 2 5 4 3 5 4 3 2 4 5 2 1 3 4 3 2 4

Nº 125.

Nº 126.

Nº 127.

3 1 2 1 3 1 4 2 5 3 4 3 5 3 4 2 1 3 2 3 1 3 2 4 3 5 4 5 3 5 2 4 3 1 2 1 3 1 4 2 6 3 4 3 5 3 4 2

3 5 4 5 3 5 2 4 1 3 2 3 1 3 2 4 3 5 4 5 3 5 2 4 1 3 2 3 1 3 2 4 5 3 4 3 5 3 4 2 3 1 2 1 3 1 4 2

Nº 128.

Nº 129.

Nº 130.

3 4 3 2 3 1 2 3 4 5 4 3 4 2 3 4 1 2 1 2 1 3 2 1 2 3 2 3 2 4 3 2 3 4 3 2 3 1 2 3 4 5 4 3 4 2 3 4

3 2 3 4 5 5 4 3 2 1 2 3 2 4 3 2 3 2 3 4 3 5 4 3 2 1 2 3 2 4 3 2 5 4 5 4 5 3 4 5 4 3 4 3 4 2 3 4

Nº 131.

Nº 132.

Nº 133.

3 2 1 2 1 2 1 3 4 3 2 3 2 3 2 4 1 2 3 2 3 2 3 1 2 3 4 3 4 3 4 2 3 2 1 2 1 2 1 3 4 3 2 3 2 3 2 4

3 4 5 4 5 4 5 3 2 3 4 3 4 3 4 2 3 4 5 4 6 4 5 3 2 3 4 5 4 3 4 2 6 4 3 4 3 4 5 5 4 3 2 3 2 3 2 4

Nº 134.

Nº 135.

Nº 136.

6 4 5 4 3 4 5 3 4 3 4 3 2 3 4 2 3 4 5 4 6 4 5 5 2 3 2 3 4 3 2 4 5 4 5 4 3 4 5 3 4 3 4 3 2 3 4 2

1 2 1 2 3 2 1 3 2 3 2 3 4 3 2 1 1 2 1 2 3 2 1 3 2 3 2 3 4 3 2 4 5 2 3 2 1 2 3 1 4 5 4 3 2 3 4 2

Nº 137.

Nº 138.

Nº 139.

5 3 6 3 4 3 6 3 4 3 4 3 2 3 4 2 3 5 3 5 3 6 3 4 2 3 2 3 4 3 2 4 6 3 5 3 1 3 5 3 4 3 4 3 2 3 4 2

1 3 1 3 5 3 1 3 2 3 2 3 4 3 2 1 1 3 1 3 5 3 1 3 2 3 2 3 4 3 2 4 3 1 3 1 3 1 3 4 3 4 3 2 3 4 2

Nº 140.

Nº 141.

Nº 142.

1 6 2 5 3 5 4 5 2 5 3 6 4 5 2 5 3 5 2 6 4 5 3 6 4 5 3 6 2 5 4 5 4 5 2 6 3 5 4 5 2 5 3 5 4 5 2 5

1 4 1 3 1 5 1 4 1 3 1 2 1 4 1 1 4 1 3 1 5 1 4 1 3 1 2 1 4 1 3 1 4 1 5 1 3 1 2 1 3 1 4 1 2 1

Nº 143.

Nº 144.

Nº 145.

3 5 4 3 2 4 3 5 4 5 2 5 3 6 4 5 3 1 5 3 4 2 3 1 4 2 5 2 3 1 4 2 3 5 1 3 2 4 3 5 4 5 2 5 3 5 4 6

3 1 5 3 4 2 3 1 2 1 4 1 3 1 2 4 5 1 3 1 4 2 3 1 2 1 4 1 3 1 2 4 3 5 1 3 2 4 3 5 2 4 1 4 3 5 2 4

Nº 146.

Nº 147.

Nº 148.

3 5 4 2 3 5 4 3 2 6 2 3 4 5 2 4 3 1 5 4 3 1 5 3 4 2 4 3 2 5 4 2 3 5 4 2 3 5 4 3 2 6 2 3 4 5 2 4

3 4 5 4 3 1 5 3 4 1 4 3 2 1 4 2 3 1 5 4 3 1 5 3 4 1 4 3 2 1 4 1 3 5 1 2 3 5 1 3 2 4 2 3 4 1 2 4

Nº 149.

Nº 150.

3 4 5 4 4 1 3 4 2 4 4 1 3 1 2 1 4 3 5 3 2 6 3 5 2 4 5 2 3 5 4 2 6 5 4 3 1 3 6 3 6 3 4 3 4 3 5 3

3 5 1 5 2 5 3 6 4 5 2 5 3 5 4 5 3 5 4 5 2 6 3 5 4 5 2 5 3 6 4 2 5 3 1 3 1 3 6 3 5 3 1 3 5 3 1 3

EJERCICIOS DE POSICION FIJA Y LIBRE ALTERNATIVAMENTE.

Nº 151. En seisillos. Simil.

1 3 2 4 3 5
5 3 4 2 3 1

Nº 152.

1 3 2 4 3 5 4 3 4 2 3 4 5 3 4 2 3 4 2 3 4 2
5 3 4 2 3 1 2 3 2 4 3 2 1 3 2 4 3 5 4 3 2 3 4

Nº 153. Simil.

1 2 3 4 5 3 4 5 4 2 3 4 3 2 3 1 2 3 5 4 5 4 2 3
4 3 2 1 3 2 3 2 4 5 2 3 4 3 5 4 3 1 2 3 2 4 3

Nº 154.

1 3 2 3 4 3 2 4 3 4 5 4 3 5 4 5 4 3 2 4 3 4 3 2
5 3 4 3 2 3 4 2 3 2 1 2 3 1 2 1 2 3 4 2 3 2 3 4

Nº 155.

3 1 2 1 4 2 1 4 2 3 2 5 3 4 3 4 3 4 2 3 2 3 2
3 5 4 5 4 5 2 4 3 4 3 4 1 3 2 3 2 3 2 4 3 4 3 4

Nº 156.

3 2 1 3 2 1 4 3 2 4 3 2 5 4 3 5 4 3 4 3 2 4 3 2
3 4 5 3 4 5 2 3 4 2 3 4 1 2 3 1 2 3 2 3 4 2 3 4

Nº 157.

3 2 3 1 6 3 4 3 4 2 6 4 3 2 3 1 6 3 2 1 2 3 4 2
5 4 3 5 1 3 2 3 2 4 1 2 3 4 3 5 1 3 4 5 4 3 2 4

Nº 158.

1 3 5 3 5 3 2 4 6 4 5 4 3 5 4 5 4 6 2 5 4 5 4 5
3 4 3 1 3 4 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 4 1 2 1 2 1

Nº 159.

3 4 5 4 5 3 2 3 4 3 4 2 1 2 3 2 3 1 2 3 4 3 4 2
3 2 1 2 1 3 4 3 2 3 2 4 5 4 3 4 3 5 4 3 2 3 2 4

Nº 160.

3 4 3 4 5 4 3 4 3 4 5 3 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3 4 2
3 2 3 2 1 2 3 2 3 2 1 3 4 3 4 3 2 3 4 3 4 3 2 4

Nº 161.

3 2 3 1 2 3 4 3 4 2 5 4 3 2 3 1 2 3 4 3 2 5 4
3 4 3 5 4 3 2 3 2 4 1 2 3 4 5 4 3 2 3 2 4 1 2

Nº 162.

3 5 1 5 3 5 4 5 2 5 4 5 3 5 1 5 3 6 4 5 2 5 4 5
3 4 1 3 1 2 1 4 1 2 1 3 1 5 1 3 1 2 1 4 1 2 1

Nº 163.

3 1 6 3 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 6 3 4 2
3 5 1 3 2 4 3 5 2 4 3 5 2 4 3 5 1 3 2 4

Nº 164.

3 5 4 5 3 1 2 6 4 5 4 2 3 5 4 6 3 1 2 6 4 5 4 2
3 4 2 1 3 5 4 1 2 1 2 4 3 1 2 1 3 5 4 1 2 1 2 4

Nº 165.

3 2 1 6 3 1 4 2 5 3 4 2 3 2 1 6 3 1 4 2 5 3 4 2
3 4 5 1 5 5 2 4 1 3 2 4 3 4 5 1 3 5 2 4 1 3 2 4

Nº 166.

3 4 5 4 2 3 2 5 3 5 4 5 3 4 5 1 2 3 2 5 3 5 4 5
3 2 1 5 4 3 4 1 3 1 2 1 3 2 1 5 4 3 4 1 3 1 2 1

Nº 167.

3 4 2 1 2 1 5 3 4 3 4 3 4 2 3 2 3 2 5 2 3 2 3 2
3 5 4 5 4 5 1 3 2 3 2 5 2 4 5 4 3 4 1 4 3 4 3 4

Nº 168.

3 4 5 3 1 3 2 4 3 5 2 4 3 4 5 3 1 3 2 4 3 5 2 4
5 2 1 3 5 5 4 2 3 1 4 2 3 2 1 3 5 5 4 2 3 1 4 2

Nº 169.

3 5 1 2 3 1 2 5 2 3 4 2 3 5 1 2 3 1 2 5 2 3 4 2
3 1 5 4 3 5 4 1 4 3 2 4 3 1 5 4 3 5 4 1 4 3 2 4

Nº 170.

3 5 4 2 3 1 2 4 3 5 2 4 3 5 4 2 3 1 2 4 3 5 2 4
3 1 2 1 4 3 6 4 2 3 1 4 2 3 1 2 4 3 5 4 2 5 1 4 2

Nº 171.

3 5 3 4 6 5 2 5 2 3 4 2 1 5 1 2 3 1 2 5 2 3 4 2
3 1 3 2 1 3 4 1 4 3 2 4 5 1 5 4 3 5 4 1 4 3 2 4

Nº 172.

3 1 5 4 5 3 4 3 4 2 5 4 3 1 5 4 5 3 4 3 4 2 5 4
3 5 1 2 1 3 2 3 2 4 1 2 3 5 4 1 2 1 3 2 3 2 4 1 2

Nº 173.

3 4 5 3 1 3 2 3 4 5 4 2 3 4 6 3 1 3 2 3 4 5 4 2
3 2 1 3 5 3 4 3 2 1 2 4 3 2 1 3 5 3 4 3 2 1 2 4

Nº 174.

1 2 3 2 3 1 2 5 4 5 4 2 1 2 3 2 3 1 2 5 4 5 4 2
5 4 5 4 3 5 4 1 2 1 2 4 5 4 3 4 3 5 4 1 2 1 2 4

N^o 175.

3 4 5 3 1 3 2 4 6 4 3 2 3 4 5 3 1 3 2 4 6 4 3 2

5 2 1 3 5 3 4 2 1 2 3 4 5 2 1 3 5 3 4 2 1 2 3 4

N^o 176.

3 1 5 2 3 1 4 2 5 2 3 2 3 1 5 2 3 1 4 2 5 2 3 2

5 5 1 4 5 5 2 4 1 4 5 4 3 5 1 4 5 5 2 4 1 4 3 4

N^o 177.

5 4 5 3 1 3 5 4 5 4 2 4 5 4 5 3 1 3 5 4 5 4 2 4

1 2 1 3 5 5 1 2 1 2 4 2 1 2 1 5 5 3 1 2 1 2 4 2

N^o 178.

3 1 2 3 4 5 4 5 3 5 2 5 3 1 2 3 4 5 4 5 3 5 2 5

5 5 4 3 2 1 2 1 3 1 4 1 3 5 4 3 2 1 2 1 3 1 4 1

N^o 179.

1 2 1 2 1 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 4 3 4 5 4 5 4 5 2

5 4 5 4 5 4 3 4 3 4 3 4 3 2 3 2 3 2 1 2 1 2 3 4

N^o 180.

3 4 3 4 5 4 5 4 6 4 6 4 3 4 3 4 3 4 3 2 3 2 3 2

3 2 3 2 3 2 4 2 1 2 1 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 4 3 4

N^o 181.

1 2 1 2 1 2 3 4 3 2 3 1 2 3 2 3 2 3 4 5 4 3 4 2

5 4 5 4 5 4 3 2 3 4 3 6 4 3 4 5 4 5 2 1 2 3 2 4

N^o 182.

3 4 3 4 3 4 5 3 4 6 4 3 2 3 2 3 2 3 4 2 3 4 3 2

3 2 3 2 3 2 1 3 2 1 2 3 4 3 4 3 4 3 2 4 3 2 3 4

N^o 183.

3 1 5 4 3 1 4 2 5 4 3 2 3 1 5 4 3 1 4 2 5 4 3 2

5 5 1 2 3 5 2 4 1 2 3 4 3 5 1 2 3 5 2 4 1 2 3 4

N^o 184.

1 3 2 4 3 5 2 4 3 5 2 4 1 3 2 4 3 5 2 4 3 5 2 4

5 5 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 5 3 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2

N^o 185.

3 1 4 2 5 3 4 2 5 3 4 2 3 1 4 2 5 3 4 2 5 3 4 2

3 5 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 3 5 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4

N^o 186.

1 3 2 3 5 3 4 2 5 2 3 2 1 3 2 3 5 3 4 2 5 2 3 2

5 3 4 3 1 3 2 4 1 4 3 4 6 3 4 3 1 3 2 4 1 4 3 4

N^o 187.

1 3 2 3 2 3 5 3 2 3 2 3 4 2 3 2 3 2 5 4 3 4 2 3

5 3 4 3 4 5 1 3 4 3 4 3 2 4 3 4 3 4 1 2 3 2 4 3

N^o 188.

1 5 3 3 1 3 2 4 4 4 2 4 3 5 5 3 5 5 2 4 4 4 2 4

5 3 3 5 3 4 2 2 2 4 2 3 1 1 1 3 1 4 2 2 2 4 2

N^o 189.

1 3 5 3 2 3 2 4 4 4 3 4 3 5 5 6 4 5 2 4 4 4 3 4

5 3 3 3 4 3 4 2 2 2 3 2 3 1 1 1 2 1 4 2 2 2 3 2

N^o 190.

3 1 1 1 2 1 4 2 2 2 3 2 5 3 3 3 4 3 4 2 2 2 3 2

5 5 5 4 5 2 4 4 4 3 4 1 3 3 3 2 3 2 4 4 4 3 4

N^o 191.

1 3 3 5 5 3 2 4 4 6 5 4 3 5 5 4 4 3 2 4 4 3 3 2

5 5 5 1 1 3 4 2 2 1 1 2 3 1 1 2 2 3 4 2 2 3 3 4

N^o 192.

1 5 1 5 3 1 2 5 2 5 4 2 3 5 3 4 5 3 2 5 4 3 4 2

5 1 5 1 3 5 4 1 4 1 2 4 5 1 3 2 1 3 4 1 2 3 2 4

N^o 193.

3 1 5 3 3 1 4 2 5 4 4 2 3 1 5 3 3 1 4 3 4 2 3 4

3 5 1 5 3 5 2 4 1 2 2 4 3 5 1 3 3 5 2 3 2 4 3 2

N^o 194.

5 5 3 1 1 3 6 4 4 2 2 4 5 3 3 1 1 3 2 3 4 3 4 2

1 3 5 5 5 3 1 2 2 4 4 2 1 3 3 5 5 3 4 3 2 3 2 4

N^o 195.

1 3 2 1 4 3 2 5 4 3 4 2 1 3 2 1 4 3 2 5 4 3 4 2

3 4 5 2 3 4 1 2 3 2 4 5 3 4 6 2 5 4 1 2 3 2 4

N^o 196.

3 4 5 1 5 4 5 4 5 4 5 3 2 3 2 3 2 3 4 3 4 3 4 2

3 2 5 2 3 2 1 2 1 2 1 3 4 3 4 3 4 3 2 3 3 2 4

N^o 197.

1 5 4 5 2 3

5 1 2 1 4 3

Simil.

N^o 198.

1 3 2 4 3 5 4 5 3 5 2 6 1 3 2 4 3 5 4 5 3 5 2 6

5 3 4 2 3 1 2 1 5 1 4 1 5 3 4 2 3 1 2 1 3 1 4 1

Simil.

20 N.º 199.

N.º 200.

Las terceras, y demas notas dobles hasta la octava, se hacen ligadas; excepto en los casos en que estas se hallen marcadas con estos puntos (...) ó (....), pues entónces deben tocarse *staccato*: cuidando siempre de que el brazo esté fijo é inmóvil.

Estos ejercicios exigen una particular atencion de parte del maestro, que debe hacer que el discípulo ataque con firmeza las notas dobles, llevando los dedos un poco mas recogidos que en la posicion ordinaria, para que se oigan los dos sonidos con una igualdad perfecta; y que durante mucho tiempo se los haga ejecutar lentamente.

N.º 201. (4)

N.º 202.

N.º 203.

N.º 204.

N.º 205.

N.º 206.

N.º 207.

N.º 208.

N.º 209.

N.º 210.

Simil.

N.º 211.

N.º 212.

Simil.

N.º 213.

Simil.

(4) Véase la Instrucción preliminar página X. (De las diferentes maneras de tocar)

N^o 239. N^o 240. N^o 241.

N^o 242. N^o 243. N^o 244.

N^o 245. N^o 246. N^o 247.

N^o 248. N^o 249. N^o 250.

N^o 251. N^o 252. N^o 253.

N^o 254. N^o 255. N^o 256.

N^o 257. N^o 258. N^o 259.

N^o 260. N^o 261. N^o 262.

N^o 263. N^o 264. N^o 265.

N^o 266. N^o 267. N^o 268. N^o 269.

N^o 270. N^o 271. N^o 272.

N^o 273. N^o 274. N^o 275.

N^o 276. N^o 277. N^o 278.

N^o 279. N^o 280. N^o 281.

N^o 282. N^o 283. N^o 284.

N^o 285. N^o 286. N^o 287.

N^o 288. N^o 289. N^o 290.

N^o 291. N^o 292. N^o 293.

N^o 294. N^o 295. N^o 296.

N^o 297. N^o 298. N^o 299.

N^o 300.

Nº 338.

Nº 339.

Nº 340.

Nº 341.

Nº 342.

Nº 343.

Nº 344.

Nº 345.

Nº 346.

Nº 347.

Nº 348.

Nº 349.

Nº 350.

Nº 351.

Nº 352.

Nº 353.

Nº 354.

Nº 355.

Nº 356.

Nº 357.

Nº 358.

Nº 359.

Nº 360.

Nº 361.

Nº 362.

Nº 363.

Nº 364.

Nº 365.

Nº 366.

Nº 367.

Nº 368.

Nº 369.

Nº 370.

Nº 371.

Nº 372.

Nº 373.

Nº 374.

Nº 375.

Nº 376.

Nº 377.

Nº 378.

Nº 379.

Nº 380.

Nº 381.

Nº 382.

Nº 383.

Nº 384.

Nº 385.

Nº 386.

Nº 387.

Nº 388.

Nº 389.

Nº 390.

Nº 391.

Nº 392.

Nº 393.

Nº 394.

Nº 395.

Nº 396.

Nº 397.

Nº 398.

Simil.

Nº 399.

Nº 400.

Simil.

Simil.

• Todos los ejercicios, que preceden, han debido dar al discipulo una posicion natural y segura; sin embargo si el maestro no estubiese satisfecho aún de la inmovilidad del brazo, así como de la igualdad y flexibilidad en el movimiento de los dedos, en ambas manos, los hará repetir segun lo juzgue oportuno; pues no de otro modo se deberá proceder á estudiar los ejercicios siguientes, cuyo objeto es el de dar mas estension á la mano, apoyándose siempre sobre el primero ó quinto dedo.

N^o 401.

una nota tenida.

N^o 402.

N^o 403.

N^o 404.

This piece consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 12/8 time signature. The middle staff is in treble clef with a 12/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 12/8 time signature. The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some rests and dynamic markings.

N^o 405.

This piece consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 12/8 time signature. The middle staff is in treble clef with a 12/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 12/8 time signature. The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some rests and dynamic markings.

N^o 406.

This piece consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 12/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 12/8 time signature. The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some rests and dynamic markings.

This section continues the piece No. 406. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some rests and dynamic markings.

This section continues the piece No. 406. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some rests and dynamic markings.

Nº 412.

Musical notation for exercise Nº 412, featuring a treble clef, common time signature, and a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5.

Nº 413.

Musical notation for exercise Nº 413, featuring a treble clef, common time signature, and a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5.

Continuation of musical notation for exercise Nº 413, showing further note sequences and fingerings.

Nº 414.

Musical notation for exercise Nº 414, featuring a treble clef, common time signature, and a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5.

Continuation of musical notation for exercise Nº 414, showing further note sequences and fingerings.

Nº 415.

Musical notation for exercise Nº 415, featuring a treble clef, common time signature, and a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5.

Continuation of musical notation for exercise Nº 415, showing further note sequences and fingerings.

Nº 416.

Musical notation for exercise Nº 416, featuring a treble clef, common time signature, and a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5.

Nº 417.

Musical notation for exercise Nº 417, featuring a treble clef, common time signature, and a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5.

Continuation of musical notation for exercise Nº 417, showing further note sequences and fingerings.

Nº 426.

5 2 1 2 1 4 5 2 1 2 1 4 5 2 1 2 1 4 5 2 1 2 1 4 5 2 1 2 1 4 5 2 1 2 1 4 5 2 1 2 1 4 5 2 1 2 1 4

1 2 5 4 5 2 1 2 5 4 5 2 1 2 5 4 5 2 1 2 5 4 5 2 1 2 5 4 5 2 1 2 5 4 5 2 1 2 5 4 5 2 1 2 5 4 5 2

Nº 427.

1 2 5 4 3 2 1 2 5 4 3 2 1 2 5 4 3 2 1 2 5 4 3 2 1 2 5 4 3 2 1 2 5 4 3 2 1 2 5 4 3 2 1 2 5 4 3 2

5 3 1 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5 3 1 2 3 4

Nº 428.

1 3 2 1 2 5 1 3 2 1 2 5 1 3 2 1 2 5 1 3 2 1 2 5 1 3 2 1 2 5 1 3 2 1 2 5 1 3 2 1 2 5 1 3 2 1 2 5 1 3 2 1 2 5

5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4

Nº 429.

1 2 5 4 5 1 2 3 5 4 5 1 2 3 5 4 5 1 2 3 5 4 5 1 2 3 5 4 5 1 2 3 5 4 5 1 2 3 5 4 5 1 2 3 5 4 5 1

1 2 5 4 5 2 1 2 5 4 5 2 1 2 5 4 5 2 1 2 5 4 5 2 1 2 5 4 5 2 1 2 5 4 5 2 1 2 5 4 5 2 1 2 5 4 5 2

Nº 430.

5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1

5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1 5 1 2 3 4 1

Nº 432.

Nº 433.

Nº 434.

Nº 435.

Nº 436.

1 2 4 5 5 4 3 5 1 2 4 3 5 4 3 5 1 2 4 3 5 4 3 5 1 2 4 3 5 4 3 5

5 4 1 2 1 2 3 4 5 4 1 2 1 2 3 4 5 4 1 2 1 2 3 4 5 4 1 2 1 2 3 4 5 4 1 2 1 2 3 4

N.º 437.

1 4 3 5 4 1 3 2 1 4 3 5 4 1 3 2 1 4 3 5 4 1 3 2 1 4 3 5 4 1 3 2

5 2 3 1 2 5 3 4 5 2 3 1 2 5 3 4 5 2 3 1 2 5 3 4 5 2 3 1 2 5 3 4

1 4 3 5 4 1 3 2 1 4 3 5 4 1 3 2 1 4 3 5 4 1 3 2 1 4 3 5 4 1 3 2

5 2 3 1 2 5 2 3 5 2 3 1 2 5 2 3 5 2 3 1 2 5 2 3 5 2 3 1 2 5 2 3

N.º 438.

1 2 3 5 4 2 1 2 1 2 3 5 4 2 1 2 1 2 3 5 4 2 1 2 1 2 3 5 4 2 1 2

5 4 2 1 2 4 5 4 5 4 2 1 2 4 5 4 5 4 2 1 2 4 5 4 5 4 2 1 2 4 5 4

1 2 3 5 4 2 1 3 1 2 3 5 4 2 1 3 1 2 3 5 4 2 1 3 1 2 3 5 4 2 1 3

5 4 2 1 2 4 5 3 5 4 2 1 2 4 5 3 5 4 2 1 2 4 5 3 5 4 2 1 2 4 5 3

N.º 439.

1 2 3 4 5 4 3 4 1 2 3 4 5 4 3 4 1 2 3 4 5 4 3 4 1 2 3 4 5 4 3 4

5 4 3 2 1 2 3 2 5 4 3 2 1 2 3 2 5 4 3 2 1 2 3 2 5 4 3 2 1 2 3 2

1 2 3 4 5 4 3 5 1 2 3 4 5 4 3 5 1 2 3 4 5 4 3 5 1 2 3 4 5 4 3 5

5 4 3 2 1 2 3 1 5 4 3 2 1 2 3 1 5 4 3 2 1 2 3 1 5 4 3 2 1 2 3 1

N.º 440.

1 5 1 5 1 3 1 2 1 5 1 5 1 3 1 2 1 5 1 5 1 3 1 2 1 5 1 5 1 3 1 2

5 1 5 1 5 2 5 3 5 1 5 1 5 2 5 3 5 1 5 1 5 2 5 3 5 1 5 1 5 2 5 3

1 5 1 5 1 3 1 2 1 5 1 5 1 3 1 2 1 5 1 5 1 3 1 2 1 5 1 5 1 3 1 2

5 1 5 1 5 2 5 3 5 1 5 1 5 2 5 3 5 1 5 1 5 2 5 3 5 1 5 1 5 2 5 3

Distancias de 8^{as} y 9^{as}

N.º 441.

1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5

5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1

Nº 451.

Nº 452.

Nº 453.

Nº 454.

Nº 455.

Nº 456.

Convencidos, por la experiencia de una larga práctica, de la dificultad que ofrece á los principiantes el sostener las dobles notas, principalmente cuando están combinadas en distintos valores, hemos creído deber llamar la atención de los maestros sobre tan interesante punto, recomendándoles que hagan observar la mas escrupulosa exactitud en la ejecución de los Ejercicios, que á continuacion escribimos; cuyo estudio indudablemente facilitará el de los que componen el segundo cuaderno de esta obra. Ademas, los diferentes tonos y compases de que hemos hecho uso contribuirán tambien á dar mayor seguridad al discípulo, tanto en el conocimiento práctico de los modos relativos, cuanto en la variedad de combinaciones que ofrecerá la diferencia de ritmo.

Será tambien muy útil este estudio, principalmente á los niños, porque insensiblemente se irán acostumbrando á estender sin esfuerzo la llave de la mano.

Cada Ejercicio va precedido de un preludio, en el que hemos introducido una escala, con el fin de que el discípulo empiece á pasar el pulgar por debajo del 2º 3º ó 4º dedo, y vice-versa; reservándonos el hablar mas estensamente de este punto, uno de los mas interesantes del arte, y limitándonos por ahora á encargar á los maestros:

- 1º. Que no permitan la ejecución de ninguno de estos Ejercicios con las dos manos á la vez, sin que haya precedido el estudio mas escrupuloso de cada una de ellas por separado.
- 2º. Que el movimiento que se ha de dar á estos Ejercicios sea muy lento, especialmente al principio, á ménos que una ventajosa disposicion en el discípulo no permita desde luego aumentarle algun tanto; lo que dejamos confiado á la discrecion del maestro.
- 3º. Que desde el primer Ejercicio se deberá indispensablemente ir haciendo conocer al discípulo el tono en que toca, los sostenidos ó bemoles con que se escribe dicho tono, los intervalos que caracterizan los modos mayor y menor, y todo aquello que pueda conducir á un conocimiento tan interesante. (Véase la instruccion preliminar págª VI. De los modos &c.)

DO natural mayor, relativo de la natural menor.

Preludio.

The musical score for the Preludio is written on a grand staff with treble and bass clefs. It begins with a scale of eighth notes: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5 in the treble clef, and F4-E4-D4-C4-B3-A3-G3 in the bass clef. The piece includes various fingerings (e.g., 1 2 3 4, 5 4 3 2) and articulation markings such as 'm.d.' (marcato) and 'm.s.' (meno mosso). The tempo is marked '42'.

Ejercicio N.º 46A. (1)

The musical score for Ejercicio N.º 46A is written on a grand staff. It consists of a scale of quarter notes: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5 in the treble clef, and F4-E4-D4-C4-B3-A3-G3 in the bass clef. Fingerings are indicated above and below the notes. The piece is marked 'm.d.' and 'm.s.'. To the right of the score, there is a reference: 'Su esplicacion pag. XXIV. N.º 61.'

(1) Los maestros se limitarán á hacer tocar muy ligados estos ejercicios. (Véase la instruccion preliminar pag. X. (De las diferentes maneras de tocar &c.)

Preludio.

Ejercicio. N.º 462.

SOL natural mayor, relativo de mi natural menor.

Preludio.

Ejercicio. N.º 463.

MI natural menor, relativo de sol natural mayor.

Preludio.

Ejercicio. N.º 464.

(1) Se permite al principiante la ejecucion de estos pasos como va indicado.

RE natural mayor, relativo de si natural menor.

Preludio.

Ejercicio. N.º 465.

SI natural menor, relativo de re natural mayor.

Preludio.

Ejercicio. N.º 466.

Preludio.

LA natural mayor, relativo de fa # menor.

Ejercicio. N.º 467.

Preludio.

Musical score for Preludio in F# minor, relative major of A natural. It consists of two staves with treble and bass clefs, C major time signature, and a key signature of two sharps. The piece features intricate fingerings and rhythmic patterns.

Ejercicio N.º 468.

Musical score for Ejercicio N.º 468 in F# minor, relative major of A natural. It consists of two staves with treble and bass clefs, C major time signature, and a key signature of two sharps. The exercise focuses on technical fingerings and rhythmic control.

MI natural mayor, relativo de do # menor.

Preludio.

Musical score for Preludio in D major, relative minor of B minor. It consists of two staves with treble and bass clefs, C major time signature, and a key signature of two sharps. The piece features intricate fingerings and rhythmic patterns.

Ejercicio N.º 469.

Musical score for Ejercicio N.º 469 in D major, relative minor of B minor. It consists of two staves with treble and bass clefs, C major time signature, and a key signature of two sharps. The exercise focuses on technical fingerings and rhythmic control.

Preludio.

DO # menor, relativo de sol natural mayor.

Musical score for Preludio in G# minor, relative major of B natural. It consists of two staves with treble and bass clefs, C major time signature, and a key signature of three sharps. The piece features intricate fingerings and rhythmic patterns.

Ejercicio N.º 470.

Musical score for Ejercicio N.º 470 in G# minor, relative major of B natural. It consists of two staves with treble and bass clefs, C major time signature, and a key signature of three sharps. The exercise focuses on technical fingerings and rhythmic control.

SI natural mayor, relativo de sol # menor.

Preludio.

Musical score for Preludio in Si natural mayor, relative of sol # menor. The score is written for piano and includes a treble clef and a bass clef. It features various fingerings and articulations, including slurs and accents. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Ejercicio. N° 471.

Musical score for Ejercicio N° 471 in Si natural mayor, relative of sol # menor. The score is written for piano and includes a treble clef and a bass clef. It features various fingerings and articulations, including slurs and accents. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

SOL # menor, relativo de si natural mayor.

Preludio.

Musical score for Preludio in SOL # menor, relative of si natural mayor. The score is written for piano and includes a treble clef and a bass clef. It features various fingerings and articulations, including slurs and accents. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C).

Ejercicio. N° 472.

Musical score for Ejercicio N° 472 in SOL # menor, relative of si natural mayor. The score is written for piano and includes a treble clef and a bass clef. It features various fingerings and articulations, including slurs and accents. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C).

FA # mayor, relativo de re # menor.

Preludio.

Musical score for Preludio in FA # mayor, relative of re # menor. The score is written for piano and includes a treble clef and a bass clef. It features various fingerings and articulations, including slurs and accents. The key signature is three sharps (F#, C#, and G#) and the time signature is common time (C).

Ejercicio. N° 473.

Musical score for Ejercicio N° 473 in FA # mayor, relative of re # menor. The score is written for piano and includes a treble clef and a bass clef. It features various fingerings and articulations, including slurs and accents. The key signature is three sharps (F#, C#, and G#) and the time signature is common time (C).

Preludio.

Ejercicio. 477.

RE natural menor, relativo de fa natural mayor.

Preludio.

Ejercicio. 478.

SI b mayor, relativo de sol natural menor.

Preludio.

Ejercicio. 479.

SOL natural menor, relativo de si b mayor.

Prejudio.

Ejercicio. 480.

MI b mayor, relativo de 5do natural menor.

Prejudio.

Ejercicio. 481.

DO natural menor, relativo 5do de mi b mayor.

Prejudio.

Ejercicio. 482.

LA 2 mayor, relativo de fa natural menor.

Preludio.

Ejercicio. 483.

FA natural menor, relativo de la 7 mayor.

Preludio.

Ejercicio. 484.

Re 2 mayor, relativo de si 2 menor.

Preludio.

Ejercicio. 485.

Preludio.

Ejercicio. 486.

Preludio.

Ejercicio. 487.

Preludio.

Ejercicio. 488.

Preludio.

Ejercicio. 489.

LA \flat menor, relativo de do \flat mayor.

Preludio.

Ejercicio. 490.

El tema y variaciones, que siguen á continuacion, terminarán este primer cuaderno. Su objeto es, no solo amenizar algun tanto el estudio de los Ejercicios precedentes, que habrán preparado suficientemente para su ejecucion el mecanismo de la mano, sino hacer conocer al discípulo las espresiones y signos que indican en una pieza el movimiento, la intensidad y las diferentes maneras de tocar con sus modificaciones respectivas. (1)

(1) Véase la Instruccion preliminar página. VII. (Espresiones que indican el movimiento &c.)

(id. Modificaciones de id. XII.) (id. id. De la intensidad &c. página. XII.) (De las diferentes maneras de tocar &c. pára. N.)

TEMA.

Nº 492. Metr: (♩ = 66.)

VAR. I.

Nº 493. Metr: (♩ = 66.)

VAR. II.

(1) Véase la instrucción preliminar pág: VII. (Espresiones que indican el movimiento. &)

(2) id. pág: VIII. primera columna. (Metrónomo.)

(3) id. pág: XII. (Modificaciones de la intensidad &.)

Metr: (♩ = 132.)

N^o 494.

VAR. III.

5 543 42 1 321 23 2 432 34 3 321 12 3 543 42 1 321 23 2 43 5423 1

2 3 4 5 3 543 21 2 3 4 2 1

3 543 53 2 53 2 52 1 123 45 2 3 543 45 2 63 2 32 1 123 42 1 24 5

N^o 495. Metr: (♩ = 132.)

VAR. IV.

54543423 12321321 23452342 34521234 34543423 12321321 23455432 1353 1

1 2 1 2 3 1 2 1 5 2 1 2 1 2 3 1 2 4 1 5 1 5

2 3 4 5 3 1 2 3 4 2 1

3 2343543 212351632 123435643 23121245 21232543 21232532 123435642 1242 5

N^o 496. Metr: (♩ = 132.)

VAR. V.

5 13 54 12 5 5 12 46 12 5 5 12 45 12 4 5 12 45 12 4 5 12 54 12 5 4 12 54 12 4 5 12 5

1 2 1 5 1 4 2 1 2 3 2 5 2 5 1

412 25 412 25 412 25 53 42 25 124 5 4 3 12 4 3 53

2 4 1 1 2 1 1 1 2 1 1 2 3 1 5 321 21 5 631 5 21 42 1 5

VAR. VI.

3 4 5 4 3 2 1 2 1 5 4 3 2 4 5 4 3 2 1 5 4 2 5 4 3 1 2 3 4 5 4 3 4 1 4 3 23

p

3 2 3 4 2 1 5 3 1 3 2 1 2 3 4 2 1 5 3 1 3 2 1 5 4 3 2 1 2 5 4 3 2 1 2

2 3 4 5 3 5 4 3 2 1 2 3 5 2 1 2 1 3 2 1 2 3 4 5 4 2 1 2 1

p

2 3 4 2 3 1 3 2 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 1 3 2 4 5

Nº 498. Metr. (♩ = 80.)

VAR. VII.

1 2 5 2 1 2 5 2 1 2 5 2 1 2 5 2 1 2 5 2 1 2 5 2 1 2 5 2 1 2 3 5

p

5 4 2 1 2 5 4 2 2 3 2 3 2 3 2 3 2 5 4 3 2 1 3 2 1 2 1 5

Fin

5 1 5 1 5 2 5 1 4 4 4 4 4 1 4 1 4 2 4 1 5 1 5 1 5 2 5 1 2 5 4 1 5 3 2 3

1 4 1 4 1 3 4 1 4 1 3 4 1 3 2 1 4 4 1 3 4 1 3 4 2 3 1 2 4 1 2 4 2

M. (♩ = 88.)

N^o 499.

VAR. VII.

Tempo di marcia.

ca - lan - do

a tempo.

N^o 500. M. (♩ = 104.)

VAR. IX.

con brio. *p*

System 1: Treble clef with a complex melodic line featuring many slurs and fingerings (e.g., 5 2 4, 1 3 4 2 1, 5 4 3 2 1 3, 1 2 1 2 1, 5 4 5 1, 4 3 4 5 4 3 2, 1 2 1 2 1, 5 4 3, 2 3 2 3 2, 5 4 3, 2 4 3 2 1 2 3 4, 5). The bass clef accompaniment consists of chords and simple rhythmic patterns with fingerings like 3 5, 2 5, 3 5, 4 5, 3 5, 1, 1 5, 1 5, 2 4, 4 4, 4 4.

System 2: Treble clef with chords and fingerings (4 1, 5 3 1, 5 2 1, 5 3 1). The bass clef features a complex melodic line with slurs and fingerings (3 2 3 4 6 4 3 2 5, 4 3 2 1 2 1 3, 2 3 4 5 1 2 3 4, 1 2 3 4 1 2 3 4, 1 2 3 4 5 4 2 1, 5 1 2 1 1 2 1).

System 3: Treble clef with chords and fingerings (4 2 1, 4 1, 5 2). The bass clef has a complex melodic line with slurs and fingerings (5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 2, 1 2 1 2 1, 2 1 3 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1).

System 4: Treble clef with a complex melodic line and slurs (5 4 2 1, 4 3 2 1, 4 3, 2, 4 2 1, 2 1 4 2 1, 5 2 1 4 2 1 5 2 1 4 2 1 5 2 1 4 2 1 5 2 1 4 2 1). The bass clef accompaniment includes slurs and fingerings (6 3 2 1, 5 3 2 1, 5 3 2 1, 5 3 2 1, 3 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1).

System 5: Treble clef with a complex melodic line and slurs (5 2 1 4 2 1 4 2 1, 5 1 4 2 1 4 2 1, 5 2 1 4 2 1 5 2 1 4 2 1 5 2 1 4 2 1 5 2 1 4 2 1 5 2 1 4 2 1). The bass clef accompaniment includes slurs and fingerings (5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1).

System 6: Treble clef with a complex melodic line and slurs (5 2 1 4 2 1 5 2 1 4 2 1, 5 1 4 2 1 4 2 1, 5 1 4 2 1 4 2 1, 5 2 1 4 2 1 5 2 1 4 2 1, 5 2 1 4 2 1 5 2 1 4 2 1, 5 2 1 4 2 1 5 2 1 4 2 1). The bass clef accompaniment includes slurs and fingerings (5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1, 5 1 2 1 5 1 2 1).

ADVERTENCIAS,

que deberán tener presentes los Maestros, con el fin de asegurarse, respecto de los discípulos, así de la mejor inteligencia cuanto de la mas pura y acabada ejecucion de los principios que se establecen en este primer cuaderno; sin cuya base sería de todo punto imposible hacerles obtener el aprovechamiento debido á sus estudios, y ménos conducirlos hasta la conclusion de la carrera de un pianista.

1.^a La experiencia nos ha hecho conocer (y no nos cansarémos de repetirlo) que, sin previos conocimientos de Solfeo, es inútil dar principio al estudio del piano. Por lo tanto, es necesario que, los que se dediquen á él, conozcan al ménos y lean correctamente en las llaves de Sol y Fa en 4.^a línea; y que sepan medir bien el valor de las figuras en todos los compases, aun cuando las lecciones no sean de una combinacion muy complicada. En tal estado, podrá en buen hora un discípulo entrar en el estudio del piano, pero sin descuidar en lo mas mínimo la continuacion del Solfeo hasta vencer sus mayores dificultades, tanto en la combinacion de valores, como en la lectura por las siete llaves; para cuyo mas pronto y seguro conocimiento recomendaremos, como un medio eficaz probado en la práctica, el que se haga copiar á los discípulos cuanta música se pueda, así como el que escriban en el acto lo que les dicte el Maestro.

Este ejercicio dará el tiempo suficiente para que vayan preparándose los dedos por medio de los Estudios de este Método desde el número 1 al 460.

2.^a A fin de que el discípulo no adquiera el menor resabio, se procurará hacerle observar escrupulosamente cuanto se dice en la página X de la Instruccion preliminar y 5 del Método de piano, relativamente á la posicion del cuerpo, y al movimiento de los brazos, de las manos y los dedos; cuidando ademas de que los niños tengan siempre donde apoyar los pies para que su posicion sea segura y constante.

3.^a Se evitará con esmero que repitan la nota ni una vez mas de lo preciso, vicio que ordinariamente nace de timidez ó poca seguridad; como tambien, que acerquen la cara al libro, se muerdan los labios, abran ó tuerzan la boca, saquen la lengua y muevan la cabeza para marcar el compas ó hacer signos de desaprobacion cuando no encuentran perfecto aquello que están tocando & &, pues todos estos defectos son altamente ridículos y contrarios á aquella suavidad, compostura y elegancia, que, sin afectacion, deben resaltar siempre en todas las maneras de un hábil tocador.

4.^a Convendrá desde un principio acostumbrar al discípulo á que toque muy despacio, para que, cuando tenga que hacerlo con rapidez, encuentre ya en sus dedos un modo de herir la nota decisivo, igual, claro y correcto; obligándole á dirigir la vista constantemente al libro para que se habitúe poco á poco á tomar las teclas por el medio único del tacto, calculando sus distancias respectivas: operacion en la que insensiblemente irá al propio tiempo ejercitando su oido.

5.^a Cuando el Maestro se encuentre real y completamente satisfecho de la perfecta ejecucion de los Ejercicios N.^{os} 1 á 460, podrá hacer que el discípulo los vaya transportando; lo que producirá una gran

ventaja, tanto por la diferente posicion en que se encontrarán los dedos, razon por la que se verá mas que nunca obligado á procurar adquirir la igualdad relativa de su fuerza, cuanto por que de esta suerte se irá familiarizando con el conocimiento práctico de tonos distintos; pero cuidando no obstante de que esta operacion se verifique tan solo en aquellos ejercicios que no ofrezcan en su doaté la menor dificultad.

6ª Será tambien conveniente hacer saber al discípulo que, así como la falta del estudio necesario para su adelanto destruye los mas vehementes deseos é inutiliza los mas activos esfuerzos de su director, así mismo un ejercicio demasiado severo y continuado le es nocivo. Véase por tanto la Instruccion preliminar página XIII, y tómese de ella cuanto pueda convenir para ilustrar el estudio de este primer cuaderno, cuyos ejercicios se dividen en tres partes de diferente objeto: la 1ª que comprendé desde el números 1 al 460, se destina para dar la conveniente seguridad en la posicion, flexibilidad é independenciam en los movimientos é igualdad en la fuerza de los dedos; la 2ª números 461 al 490, para adquirir un conocimiento práctico de todos los tonos con la relacion mas próxima que guardan entre sí; y la 3ª números 491 al 500, para proporcionar al discípulo algun ligero desahogo en el estudio de las dos primeras partes, iniciándole á la vez en aquellas fórmulas mas esenciales del sentimiento musical, que si bien hasta mas tarde no debe desarrollarse, ha de irse no obstante preparando desde los principios.

Del buen juicio del Maestro pende el número de ejercicios, que deberá estudiar diariamente su discípulo de cada una de dichas tres clases, tomando siempre en consideracion sus fuerzas y cuidando en todo caso de recargarle en aquellos que mas se le resistan.

7ª Marcar la pulsacion aunque sin esfuerzo acentuando ligeramente la primera nota de todo tiempo fuerte; contar las partes de cada compas, á medida que se va tocando; mantener el dedo sobre la tecla, bajándola todo lo posible, durante el valor completo que representa; y separarle con toda precision en los silencios; son cualidades de suma trascendencia, en que se debe asegurar al discípulo desde el primero de sus estudios.

8ª Siempre que el discípulo encuentre dificultades ó cometa imperfecciones en la ejecucion de un paso, deberá tocarle el Maestro; pues con el ejemplo práctico quedará aquel mas convencido y preparado á imitarle.

9ª Antes de ejecutar cualquiera de los ejercicios comprendidos desde el número 461 al 500, el discípulo deberá decir al Maestro en voz inteligible el tono en que va á tocar, los sostenidos ó bemoles con que se escribe, su respectiva colocacion en la llave y el relativo que á dicho tono corresponde. Así mismo deberá hallarse dispuesto á explicar con la mayor esactitud el valor de cualquier compas que le designare el Maestro, espresando la relacion que ecsista entre las combinaciones de una y otra mano. Ejecutará en seguida dichos ejercicios numerando en alta voz, segun se ha prevenido anteriormente, las partes que constituyan cada uno de sus compases, con una igualdad y precision perfectas; entendiéndose que, puesto que lo importante es el fijar desde luego la unidad de tiempo que ha de servir de tipo para la comun medida, sea cual fuere la magnitud de aquella, pueda elegirse á arbitrio ya el mayor ó ya el menor número de partes que admita cada compas; y aun subdividirse aquel en otro tambien mayor, aunque sea imaginario, segun que mas convenga para evitar confusiones al discípulo y conseguir que toque rigurosamente al tiempo. Por ejemplo, si el compas de cuatro ofreciere alguna dificultad, marcándole en cuatro partes, ya por la gran complicacion de sus valores, ya por la extrema lentitud de su andamento, podrá muy bien permitirse, al principio que le subdivide en ocho; y así todos los demas.

10.^a Cuando el discípulo tenga que tocar dos, tres ó mas notas juntas con una ú otra mano, se cuidará mucho de que no anticipe el efecto parcial de ninguna de ellas; por que este defecto, que se observa con bastante frecuencia, se adquiere fácilmente con el deseo del pronto acierto en la ejecucion de las notas que constituyen un acorde, especialmente cuando la mano es pequeña.

11.^a Se hace tambien necesario que el Maestro cambie de cuando en cuando su asiento de derecha á izquierda, y aun alguna vez de frente, para que de esta manera pueda en todas direcciones observar atentamente la posicion del discípulo respecto de todas aquellas reglas que debe siempre guardar; porque el hábito constante de mirar á su discípulo siempre por un mismo lado oculta á veces al mas hábil profesor vicios que, por aquel medio, no podrán obscurecersele.

12.^a Cuando los niños no alcancen con libertad á la octava, ú otro intervalo de estension, se les hará que supriman la nota mas aguda, si el paso corresponde á la mano izquierda, y la mas grave cuando aquel pertenezca á la derecha.

13.^a No se permitirá al discípulo que permanezca sobre cada tecla por mas ni menos tiempo que el absolutamente indispensable, segun el valor de su nota respectiva; porque al mismo tiempo que irá afirmándose así en los conocimientos del Solfeo, adquirirá tambien aquella justa y severa precision en el tocar, que mas tarde vendrá á ser uno de sus ornatos mas brillantes.

14.^a El Maestro redoblará su atencion en el momento que el discípulo tenga que ejecutar dos, tres, ó mas notas juntas; porque, no solo debe atenderse á la escrupulosa esactitud del valor de ellas, sino tambien á la igualdad perfecta que debe haber en el volúmen ó cantidad de sus sonidos.

15.^a La manera habitual de tocar el piano debe ser *Mezzo forte*, á ménos que las indicaciones de *Piano*, *Forte*, &c. no obliguen á modificar, segun ellas, el sonido.

16.^a A pesar de que ya queda dicho, en la página 5 de este Método cuanto puede conducir al conocimiento exacto de la pulsacion, no será todavía fuera de propósito que se persuada encarecidamente á los discípulos para que se prevengan contra el defecto de tocar de brazo; escollo que se evitará sin duda con los ejercicios de posicion fija y libre, números 4 al 460, observando atentamente todas las reglas que se han establecido para su mas perfecta ejecucion.

17.^a Cuando un periodo no lleve indicacion de *ligado* ó *picado*, debe siempre preferirse la primera de las dos maneras; por ser el medio mas eficaz de combatir la imperfeccion, inherente á este instrumento, de la brevedad del sonido, y sacar de él unos efectos dulces y armoniosos.

Esta bella cualidad, que no se adquiere sin un estudio profundo, es indudablemente una de las que mas han ensalzado los nombres de un Dusseck, de un Cramer, de un Moscheles y algun otro.

Contrayéndonos aquí á fijar estas observaciones generales, las puramente precisas para obtener en los primeros trabajos del discípulo el écsito mas cumplido, nos reservamos entrar donde convenga en mas especiosos detalles sobre los diferentes puntos que en aquellas se contienen.