

R2430

PROGRAMA de los temas del curso superior de solfeo.

TEMA 1.º

Signos principales

(1) Enumeración. Pentágrama. Las notas en su doble representación de valores y sonidos.

(2) Las claves, sus figuras y sus posiciones. – Relación de las claves entre sí. – Aplicación de las claves á las voces.

(3) Silencios

(4) Alteraciones. Enumeración, su efecto y colocación

Origen de la notación.

(5) Notación neumática. Signos fundamentales y combinaciones de los mismos. Como los neumas se escribían sin punto y su sentido indeterminado. Principio de la punta

(6) Notación mensurada. Figuras primitivas. – División ternaria de las figuras. Cuadro de las figuras de siglo XV. – Origen de los nombres de las notas

(7) Claves. – Su origen en la notación alfabética.

(8) Silencios. Su forma antigua.

(9) Alteraciones. Su origen.

TEMA 2.º

Signos secundarios.

(1) En la notación antigua etc.
(2) El puntillo y el doble puntillo.
(3) Ligadura.- Para obtener las demás duraciones que no dá el puntillo, etc.
(4) Tresillo y Seisillo. Con el tresillo se obtiene etc.
(5) El dosillo y cuatrillo
(6) Grupos irregulares

TEMA 3.º

Intérvalos

(1) Definición. Como se miden; intérvalos ascendentes, descendentes, simples y compuestos.
(2) Calificación; número de tonos y semitonos de que constan.
(3) Inversiones
(4) Número de cromas
(5) Escala de quintas. 3/sonidos de la música moderna; su generación en la escala de quintas.
(6) Seis quintas dando la escala diatónica y formación de la escala integral incompleta.
(7) Generación de los intérvalos por medio de la escala de quintas.

TEMA 4.º

Tonalidad.

(1) Definición. Generación de la escala diatónica mayor. Nombres de los grados de la escala

(2) Tetracordos. Enlace de las escalas por medio de los tetracordos. Orden de los sostenidos y bemoles en la armadura.

(3) Escalas enarmónicas

(4) Generación de las escalas menores. Alteración del 7º grado. Escala menor melódica

(5) Escalas relativas. (Si volvemos á la escala menor etc.

(6) Generación de la escala cromática por medio de la escala de quintas integral incompleta. Los 6 tipos cromáticos que resultan.

(7) Modulación

(8) Modalidades de la antigua Grecia

(9) Modalidades gregorianas de la edad media.

TEMA 5.º

Compás.

(1) Definición (Siendo el ritmo musical el orden y proporción etc.) Ritmo orato-

rio y ritmo regular. Signos divisorios; -División del compás en tiempos; Tiempos fuertes y débiles; binarios y ternarios; compases simples y compuestos

(2) Indicación de los compases por medio de cifras; cifras superiores para los compases simples y compuestos.

(3) Correspondencia de los compases simples con los compuestos.

(4) Compases de amalgama

(5) Indicación para el compás binario y ternario en la música mensurada

TEMA 6.º

(1) Definición. - Su uso muy frecuente en la música del siglo XVII y XVIII Enumeración; - Apoyatura.

(2) Grupetto; diferentes maneras de indicarle; grupetto de 3 notas y grupetto de 4 notas

(3) Mordente; - Doble mordente

(4) Trino. Partes de que consta. - Como solía indicar Bach el trino con su preparación y terminación

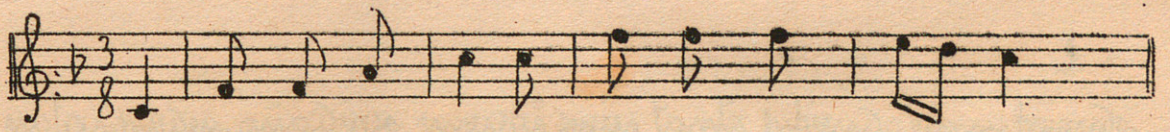
(5) Floritura

TEMA 1º

Signos principales. –

Los signos principales son 4: las notas, las claves, los silencios y las alteraciones. Estos signos se escriben en el pentágrama. El pentágrama es una parta compuesta de 5 líneas horizontales y paralelas y equidistantes. La distancia que media de línea á línea se llama espacio. Los espacios son 4. Tanto las líneas como los espacios se cuentan de abajo á arriba. Las notas representan los valores y los sonidos. Según su diferente figura, espresan valores diferentes y según su diferente posición en el pentágrama espresan sonidos diferentes.

Las figuras de las notas son 7: redonda 𝅝, blanca 𝅗𝅥, negra ♩, corchea ♪, semicorchea 𝅘𝅥𝅯, fusa 𝅘𝅥𝅰 y semifusa 𝅘𝅥𝅱. Cuando varias corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas van colocadas una á continuación de otras, pueden reemplazarse los corchetes por una barras que unan dichas notas. El número de barras ha de ser siempre igual para cada nota al número de corchetes que ellas reemplacen. Unicamente se escriben con corchetes en la música vocal cuando cada nota le corresponde una sílaba.

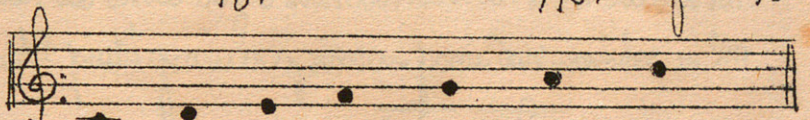
Ejemplo 

Un po-bre pa-gès te-ní-a un-na fi-lla

Al escribir las corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas debe tenerse presente la observación de las formas rítmicas de los compases, tiempos y frases. Así por ejemplo en vez de escribir



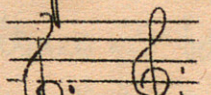
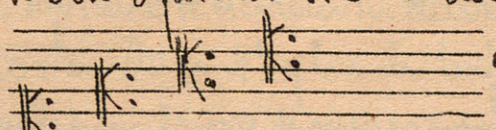
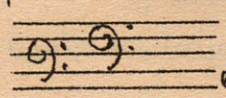
La figura que representa la unidad de valor es la redonda; cada una de las otras figuras vale la mitad de la que le precede y el doble de la que le sigue, por consiguiente la blanca vale media unidad, la negra 1/4, la corchea un 1/8, la semicorchea 1/16, la fusa 1/32 y la semifusa 1/64.

Los nombres de las notas son 7 

Do Re Mi Fa Sol La Si

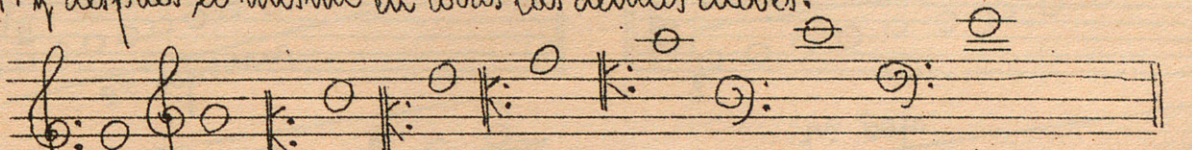
Estas notas forman una serie de sonidos que van del grave al agudo, y se les llama serie ascendente. Leyendo el nombre de estas en orden inverso, se obtiene una serie de sonidos que van del agudo al grave y se llama serie descendente.

A estas series de notas pueden añadirse nuevas series tanto subiendo como bajando. Se llama octava, la distancia que separa dos notas del mismo nombre pertenecientes á dos series inmediatas. Las notas se escriben en el pentágrama. También se escriben otras debajo ó encima del pentágrama. Por esto se ha de hacer uso de unos fragmentos de líneas llamados líneas adicionales ó suplementarias. El número de líneas adicionales es ilimitado. Estas líneas se cuentan empezando por la más próxima al pentágrama. Como que según que clase de sonidos se necesitarían muchas líneas adicionales, se hace uso de las claves; por medio de las cuales pueden colocarse en el pentágrama la mayor parte de las notas de una voz ó instrumento. Las claves son unos signos que se colocan al principio del pentágrama y sirven para dar nombre á las notas.

Las figuras de las claves son 3 en 8 posiciones: Clave de Sol en  1ª, 2ª líneas; clave de Do  en 1ª, 2ª, 3ª, 4ª líneas, y la clave de Fa  en 3ª y 4ª líneas

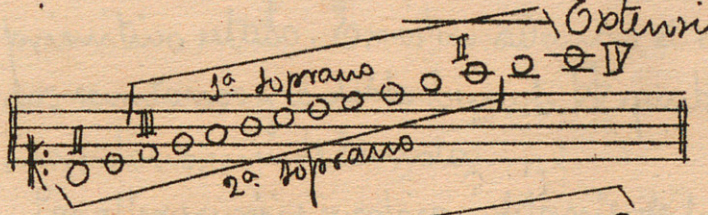
La clave dá su nombre á la nota colocada sobre la misma línea que ella ocupa; así

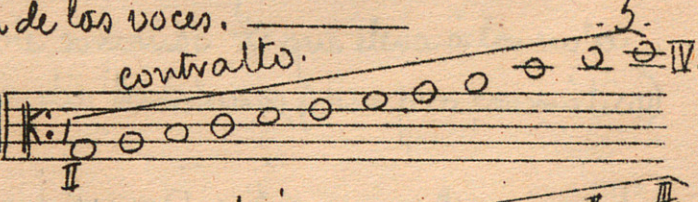
pues sabiendo el nombre de una nota, es fácil de hallar el de las demás.
Para demostrar la relación de las claves entre sí escribiremos un sonido en clave de Sol en 1ª y después el mismo en todas las demás claves.

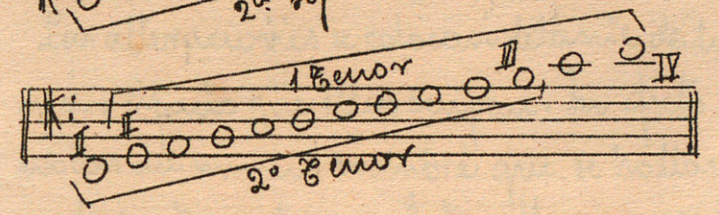


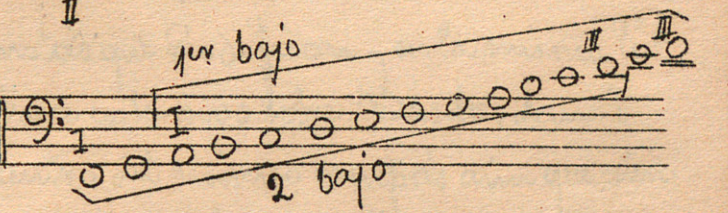
Existen dos géneros de voces. Las voces de hombres y las de mujer ó niño (estas últimas son una octava más agudas que las de hombre). Cada uno de estos géneros se divide en voces graves ó voces agudas. La voz aguda de mujer ó niño se llama soprano ó tiple y la grave contralto. Estas voces se llaman también voces blancas. La voz aguda de hombre, se llama tenor y la grave bajo. Estas voces se subdividen de la manera siguiente: Voces de mujer ó niño agudas; 1ª Soprano y 2ª Soprano ó mezzo soprano. Graves: Contralto. Voces de hombre agudas: 1er tenor y 2º tenor. Graves: 1er bajo ó barítono y 2º bajo ó bajo profundo. Las voces de soprano se escriben en clave de Do en 1ª; las de Contralto en Do en 3ª, las de tenor en Do en 4ª y las de bajo en Fa en 4ª. Antiguamente se usaba la clave de Do en 2ª para la voz de mezzo soprano, y la de Fa en 3ª para el barítono.

Extensión de las voces.

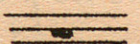
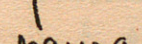
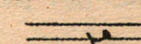
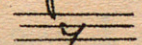
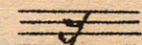
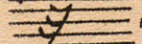
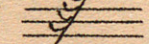








Modernamente se escriben las voces blancas y el tenor en Sol en 2ª, y la de bajo en Fa en 4ª. Cuando la voz de tenor se escribe en Sol en 2ª resulta una octava más baja de la que está escrito.

Los silencios son unos signos que indican interrupción del sonido. Cada figura de nota tiene su pausa correspondiente; así es que hay 7 pausas. Pausa de redonda  , pausa de blanca  , pausa de negra  , pausa de corchea  , pausa de semicorchea  , pausa de fusa  , y pausa de semifusa  . Las alteraciones son unos signos que modifican el sonido de las notas á las cuales afectan.

Las alteraciones son las siguientes: el sostenido # eleva un semitono á la nota;

el bemol ♭ baja un semitono á la nota; el bemadro ♮ vuelve á la nota á su primitivo estado. Existen ademas el doble sostenido 𝄪 que eleva á la nota dos semitonos y el doble bemol 𝄫 que baja dos semitonos (siempre cromáticos) á la entonación de la nota.

Las alteraciones se colocan delante de las notas que modifican y en la misma línea ó espacio que ellas ocupan. Su efecto se hace extensivo sobre todas las demás notas del mismo nombre que se hallan dentro del mismo compás aun que estén en distintas octavas. Estas alteraciones toman el nombre de accidentales ó accidentes. También se pueden colocar las alteraciones al principio del pentágrama ó inmediatamente después de la clave, siempre sobre la misma línea ó espacio que ocupa la nota que ha de ser modificada. Mientras la alteración permanezca en la clave, su efecto continuará sobre todas las notas aunque estén en diferente compás y en diferente octava, á no ser que delante de dichas notas hubiese un ♮ ú otro accidental. Cuando las alteraciones están colocadas después de la clave, toman el nombre de armadura.

Apéndice de la Teoría del Grupo superior de Solfeo.

Sección 1ª — Origen de la notación. 7.

Notación neumática.

Las notas tienen su origen en la notación llamada neumática usada en la edad media. Los signos fundamentales de esta notación eran el acento agudo / y el acento grave \ indicando respectivamente un sonido agudo y grave.

El acento agudo se llamó virga y el acento grave punctum por haber degenerado, por el uso, en la forma de un punto •; con la combinación de estos dos signos se formaron las diferentes agrupaciones que caracterizan la notación neumática.

Los principales agrupamientos son: la figura llamada clivis \ indicando un sonido agudo ligado con otro sonido grave; la figura llamada podatus V sonido grave seguido de otro agudo; el torculus V grupo de 3 notas: grave, aguda, grave; el porrectus Λ: aguda, grave, aguda; el scandicus .·. 3 sonidos ascendentes; el climacus /. 3 sonidos descendentes.

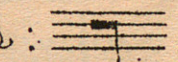
Estos signos se escribieron sin pauta durante varios siglos y no tenían un sentido bien determinado, pues no indicaban una relación exacta de los intervalos; solamente eran un medio para hacer memoria de los cantos del culto cristiano, del canto gregoriano, correspondiendo los neumas al movimiento ascendente y descendente de la voz.

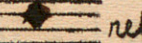
El principio de la pauta data del siglo X pero hasta la primera mitad del siglo XI no tuvo el sentido práctico que ha guardado hasta llegar á los tiempos modernos.

Se empezó haciendo uso de una sola línea indicada por una letra que hacía el oficio de clave; después fué aumentando y variando el número de las líneas para la música figurada que se desarrolló posteriormente al florecimiento del canto litúrgico gregoriano.

Los neumas desde el momento que se colocaron en las líneas tomaron más cuerpo y cuando se empezó á hacer uso de la polifonía en el siglo XII tomaron el sentido de duración, cosa que no tenían antes por ser el ritmo oratorio el que regía al canto gregoriano; ritmo basado en notas de igual duración.

Notación mensurada y origen de los nombres de las notas.

Toda la música de la antigüedad había sido puramente melódica, no se conocía lo que hoy llamamos contrapunto y armonía. Al iniciarse pués el género polifónico con diversidad simultánea de sonidos y valores, se tuvo la necesidad de expresar gráficamente el nuevo género dando nuevo sentido á los neumas. La virga que había tomado la forma siguiente:  representó el sonido de larga duración y se llamó longa. El punctum  representó un sonido de corta duración

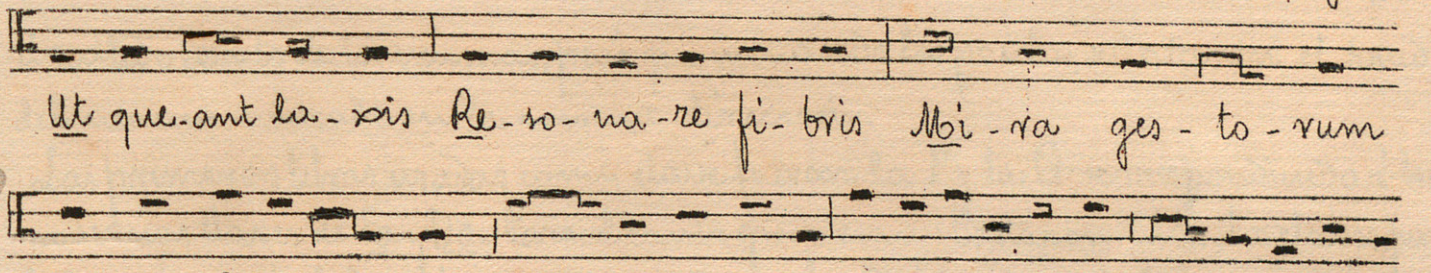
y se llamó brevis y otra figura del punctum que se usaba también en los neumas para todos  representó de momento la de más corta duración llamándose semibrevis, añadiendo á estas la figura  llamada máxima por significar la de duración más larga.

Estas figuras casi desde el principio tuvieron la división ternaria, de modo que cada una equivalía a 3 de las siguientes; el ritmo ternario era el único que se reconocía teoricamente. En el siglo XIV circunstancialmente se escribían en tinta de color ó se dejaban blancas dichas figuras para espresar la división binaria, hasta que á mediados del XV quedaron definitivamente blancas, escribiéndose negras solamente para espresar un cambio de división rítmica de ternaria á binaria ó viceversa.

En dicha época el cuadro de figuras de duración quedó establecido de la siguiente manera: máxima  , longa  , brevis  , semibrevis  (nuestra redonda), mínima  , semimínima  , fusa  , semifusa  . Esta notación perfeccionada es la que ha llegado hasta nosotros.

Los nombres de las notas ut, re, mi, fa, sol, la, se empezaron á usar en el siglo XI. Consta que el célebre monge Guido d'Arezzo los usaba para la enseñanza de sus discípulos, habien-

do sacado dichas sílabas del principio de cada medio verso del Himno de San Juan



La séptima nota Si, era la única que variaba en aquella época y por eso no tuvo nombre hasta la mitad del siglo XVI. En 1640 se cambió la denominación ut por la de do para facilitar la emisión vocal de dicha nota.

Claves. Los signos modernos de las claves se derivan de la notación alfabética que se usó antes y juntamente con la neumática. En la notación alfabética, tomada de los griegos, las notas la, si, do, re, mi, fa, sol, se indican por las letras A, B, G, D, E, F, G, respectivamente.

Era el sistema aprendido en las escuelas para la educación musical ya que los neumas no fijaban los intérvalos con precisión. Las letras haciendo de clave determinaron

el sentido exacto de los neumas, pués que iniciando la punta, señalaron el sonido del neuma colocado en la misma dirección.

Las primeras letras usadas como claves fueron la F y la G; correspondiendo á las modernas llaves de Fa y Do. Para el canto gregoriano bastaron estas dos claves, pero al advenimiento de la música mensurada se dividió la clave de Sol representada con una G. Estas letras se han reformado paulatinamente durante el transcurso del tiempo hasta llegar á la forma moderna.

Silencios. Los silencios en la notación mensurada eran indicados de la siguiente manera; el silencio de la longa división ternaria, el silencio de longa división binaria, el de breve, el de semibreve, el de mínima, el de semínima el de fusa 𝄾.

Alteraciones. Las alteraciones, lo mismo que las claves tienen su origen en la notación alfabética. En la edad media las modalidades eran puramente diatónicas, la única nota que á veces variaba era el Si, para evitar la distancia del tritono que les causaba horror.

El Si en este caso lo bajaban un semitono y era indicado por una b redonda, lla-

× que significa

nada ♭ molle ó ♭ suave; cuando el Si, había de ser natural, era indicado por una ♮ cuadrada llamada becuadro. A veces tenía la forma ♯ de sostenido aunque guardaba el mismo significado.

Fué en el siglo XVII que el sostenido (♯) y el becuadro (♮) tomaron su significado respectivo. Hasta 1700 no se introdujo el uso del doble sostenido 𝄪 y doble bemol 𝄫.

TEMA 2.º

Signos secundarios. En la notación antigua, llamada mensurada ó proporcional, la división propia de las figuras era ternaria; la división binaria se consideraba como una imperfección. Para indicar ésta y los diferentes alargamientos y combinaciones de valores se valían de singulares medios gráficos que dificultaban extraordinariamente la lectura musical. Ya en el siglo XVI hubo una reacción contra tan intrincado método de escribir la música y el gran teórico Zarlino dió como establecido el principio de la división binaria de las figuras, norma primordial de la notación moderna.

En nuestra notación para obtener la división ternaria, alargamientos y reb-

divisiones de valores de duración tenemos los que llamamos signos secundarios, los cuales son: el puntillo, el doble puntillo, la ligadura, el tresillo, el seisillo, el dosillo y el cuatrillo. Estos signos pueden dividirse en dos grupos: el puntillo, el doble puntillo, la ligadura, el dosillo, el cuatrillo que aumentan el valor de las notas; el tresillo y el seisillo que disminuyen dicho valor.

El puntillo que se coloca después de la nota, aumenta á la misma la mitad de su duración primitiva; por ejemplo si se necesita una duración de 3 negras se escribe una blanca con punto $\mathcal{P}^{\cdot}$

El doble puntillo colocado delante de una nota la aumenta de tres cuartos; así es que el segundo puntillo aumentará la mitad del primero. Así una blanca con doble puntillo equivaldrá á siete corcheas $\mathcal{P}^{\cdot\cdot} = \mathcal{C}\mathcal{C}\mathcal{C}\mathcal{C}\mathcal{C}\mathcal{C}\mathcal{C}$

Tanto el puntillo como el doble puntillo pueden colocarse igualmente delante de las figuras de silencio, y su efecto es el mismo que cuando sigue á una figura de nota.

Generalmente no se usa sino á partir del silencio de corchea.

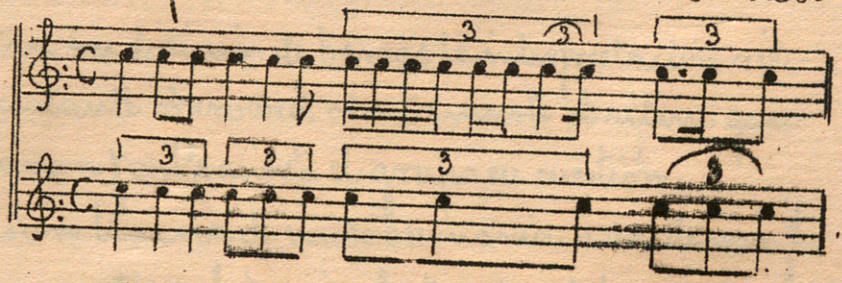
Para obtener las demás duraciones que no dá el puntillo se usa una línea curva llamada ligadura de unión para diferenciarla de la ligadura signo de fraseo. La ligadura de unión se coloca entre dos ó más notas del mismo sonido y casi siempre del mismo nombre, sean ó no de la misma duración. Su efecto es el de sumar las duraciones de las notas ligadas

de manera que resulte un solo sonido para el oido. Asi pués para obtener un sonido que equivalga a 5 corcheas, lo indicaremos con una blanca que vale 4, ligada con una corchea (𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮)
La ligadura además de tener la ventaja de poder sumar toda clase de duraciones, tiene la de expresar claramente las divisiones rítmicas de los compases y tiempos, por esto en las mismas duraciones que el puntillo puede tener aplicación, se prefiere, con buen criterio, el uso de la ligadura.

Con el tresillo se obtiene la división ternaria dentro de una unidad binaria, y por lo tanto convierte en ternario el compás, tiempo ó parte de tiempo binario.
Es la llamada perfección por los teóricos de la notación mensurada.
El tresillo se indica con un 3 puesto encima ó debajo del grupo, y puede formarse con notas de diferentes duraciones mientras éstas se puedan reducir á la división rítmica ternaria que caracteriza el tresillo

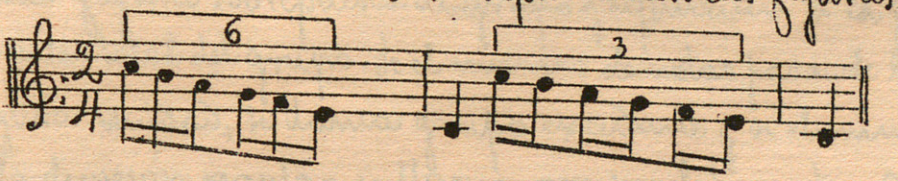
Ejemplos

Equivalencias



Significando el silencio un valor de duración, puede por lo tanto formar parte de treillo. La reunión de 2 treillos inmediatos forma lo que se llama seisillo. El seisillo no es más que un doble treillo. Por lo tanto en la ejecución, dicho grupo tendrá de acentuarse de 3 en 3 notas ó sea la primera de cada treillo componente. Como que el treillo podría confundirse en la escritura, con el treillo compuesto de seis notas se procurará indicar la división rítmica con la subdivisión de las barras que enlacen las figuras.

Ejemplo

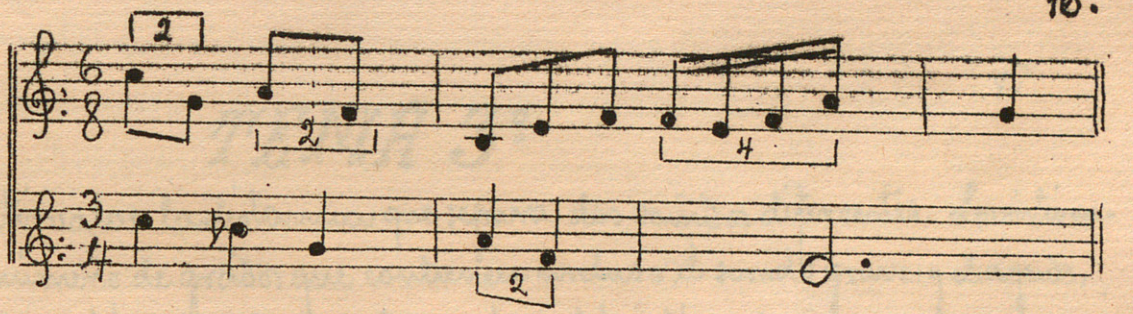


Si las figuras de las 6 notas se presentan sin división de barras la interpretación rítmica será dudosa. En este caso el ejecutante observará atentamente el ritmo general del fragmento para interpretar con posible acierto el grupo en cuestión.

El dosillo y el cuatrillo son la división binaria de unidad ternaria ó sea de una figura con puntillo. Sirve pues, para convertir en binarios los tiempos de los compases compuestos ó los compases ternarios.

Ejemplo

"



Entendemos por grupos irregulares aquellos que constando de número de notas impar como 5, 7, 9 etc. no permiten una división regular binaria ó ternaria. Generalmente llevan una figura sobrepuesta al grupo y equivalen á la figura de nota más cercana al valor total del grupo. Si el número de notas pasa de la división regular de la figura misma, se llama grupo excedente y si el número de notas no llega al de la división regular, se llama grupo deficiente. Así un quintillo de corcheas será un grupo excedente de blanca; un setillo de fusas será un grupo deficiente de negra. A pesar de lo dicho los compositores no siguen una regla fija para escribir los grupos irregulares pues muchas veces se encuentran grupos irregulares excedentes que tendrían que ser deficientes por ser más próximos á una figura de más categoría; emplean por ejemplo, un setillo de fusas equivaliendo á una corchea en vez de corresponder á una negra, por lo que el grupo deficiente pasa á ser excedente.

TEMA 3º

Intérvalos. Intérvalo es la distancia que separa dos sonidos diferentes. Los intérvalos se miden por el número de grados que contienen incluso el sonido grave y el agudo. El número de grados está expresado por el nombre del intérvalo.

Los intérvalos pueden ser ascendentes, descendentes, simples y compuestos.

Son ascendentes cuando se miden del sonido grave al agudo y descendentes cuando se miden del agudo al grave. (Ejemplos de intérvalos ascendentes y descendentes)

Son intérvalos simples los que no pasan de la extensión de una octava y son compuestos cuando exceden de ella - (Ejemplos)

Para encontrar el intérvalo simple de un compuesto se ha de rebajar tantas veces como sea necesaria la cifra 7 del número de grados contenidos en dicho intérvalo hasta que resulte un residuo que no sea mayor de 8 y para encontrar el intérvalo compuesto de uno simple se ha de añadir al número de grados que contiene el simple tantas veces la cifra 7, como octavas se quieran doblar. (Ejemplos escritos de intérvalos compuestos reducidos a simples o viceversa).

Aun que los intérvalos contengan un mismo número de grados pueden pertenecer á diferentes calificaciones, segúm el número de tonos y semitonos de que constan. Las 2as, pueden ser mayores, menores y aumentadas; las 3as, mayores, menores, aumentadas y disminuidas; las 4as, justas, aumentadas, y disminuidas; las 5as, justas, aumentadas y disminuidas; las 6as, mayores, menores, aumentadas y disminuidas; las 7as, mayores, menores y disminuidas; las 8as, justas, aumentadas y disminuidas.

Los intérvalos que admiten la calificación de mayor y menor, no pueden tener la de justa, y los que pueden ser justos no admiten la calificación de mayor y menor.

La 2a es el único intérvalo que no se usa disminuido y la 7a es el único que no se usa aumentado.

Número de tonos y semitonos de que constan los intérvalos. La 2a menor consta de un semitono diatónico, la 2a mayor de un tono, la 2a aumentada de un tono y un semitono cromático; la 3a disminuida de 2 semitonos diatónicos, la 3a menor de un tono y un semitono diatónico, la 3a mayor, de dos

tonos, la 3ª aumentada de 2 tonos y un semitono cromático; la 4ª disminuida de 1 tono y 2 semitonos diatónicos, la 4ª justa de 2 tonos y un semitono diatónico, la 4ª aumentada de 2 tonos, 1 semitono diatónico y uno cromático ó sean 3 tonos; la 5ª disminuida de 2 tonos y 2 semitonos diatónicos, la 5ª justa de 3 tonos y un semitono diatónico, la 5ª aumentada de 3 tonos, 1 semitono diatónico y 1 cromático ó sean 4 tonos; la 6ª disminuida de 2 tonos y 3 semitonos diatónicos, la 6ª menor de 3 tonos y 2 semitonos diatónicos, la 6ª mayor de 4 tonos y 1 semitono diatónico, la 6ª aumentada de 4 tonos, 1 semitono diatónico y 1 cromático ó sean 5 tonos; la 7ª disminuida de 3 tonos y 3 semitonos diatónicos, la 7ª menor de 4 tonos y 2 semitonos diatónicos, la 7ª mayor de 5 tonos y 1 semitono diatónico; la 8ª disminuida de 4 tonos y 3 semitonos diatónicos, la 8ª justa de 5 tonos y 2 semitonos diatónicos; la 8ª aumentada de 5 tonos, 2 semitonos diatónicos y 1 cromático.

Los intervalos compuestos se miden generalmente por sus simples correspondientes.

Intervenir un intérvalo es trocar la posición respectiva de los dos sonidos que la forman de manera que el sonido grave del intérvalo que se ha de intervenir pasa á ser el sonido agudo de la inversión. La inversión de un intérvalo se práctica trasportando el sonido grave de dicho intérvalo á la octava superior ó el sonido agudo á la octava inferior (Ejemplos escritos de inversiones.)

Los intérvalos simples pueden invertirse, los compuestos no, porque la nota grave del intérvalo que se ha de invertir transportada á la 8ª superior quedaría igualmente nota grave y lo mismo pasaría con la nota aguda que transpuesta á la 8ª inferior quedaría igualmente nota aguda. En la inversión se transforman los intérvalos de la manera siguiente, el unísono pasa á ser 8ª, las 2as. á 7as., las 3as. á 6as., las 4as. á 5as., las 5as. á 4as., las 6as. á 3as., las 7as. á 2as. y la 8ª pasa á ser unísono, los intérvalos mayores pasan á ser menores, los menores á mayores, los aumentados á disminuidos, los disminuidos á aumentados y los justos permanecen justos.

Para encontrar la inversión de un intérvalo se resta de 9 el número de grados del intérvalo que se ha de invertir y el resultado es la inversión.

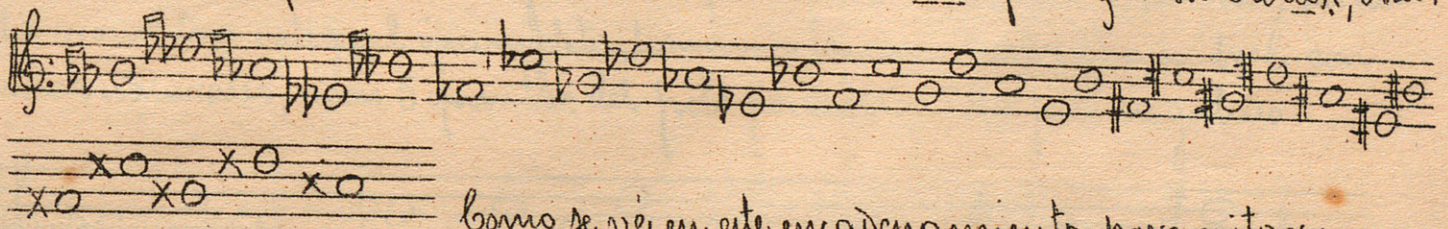
Número de cromas de que constan los intérvalos. Para encontrar el número de cromas de que constan los intérvalos se ha de observar que el semitono diatónico consta de 4 cromas y el semitono cromático de 5 y que por lo tanto el tono consta de 9 cromas. Así multiplicando el número de tonos y semitonos de un intérvalo por el número de cromas correspondiente se encuentra el resultado.

Escala de quintas. En la música moderna se representan 31 sonidos encerrados

en una misma 8ª que en nuestros instrumentos de afinación temperada, quedan reducidos á 12 por medio de la enarmonía.

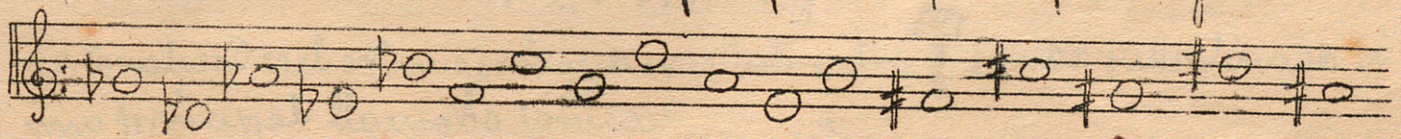
Estos 31 sonidos son: Si♯, Do re 𝄫, do♯ re ♭ do 𝄪 re mi 𝄫, re♯ mi♭, re 𝄪 mi fa ♭, mi♯ fa sol 𝄫, fa♯ sol ♭, fa 𝄪 sol la 𝄫, sol♯ la ♭, sol 𝄪 la si 𝄫, la♯ si ♭, la 𝄪 si do ♭.

Para explicar la generación de estos 31 sonidos se forma lo que se llama Escala de quintas. Considerando el intérvalo de 5ª justa como primordial, ya que es la consonancia perfecta por escelencia que engendra nuevos sonidos, se dispone un encadenamiento de quintas las cuales iniciándose sobre el sol 𝄫 finalizan sobre el la 𝄪, ó sea:



Como se vé en este encadenamiento, para evitar una estensión imposible en la práctica musical, hemos empleado la 4ª justa además de la 5ª justa por ser la 4ª la inversión de la 5ª y por consiguiente resultar la misma nota aunque en diferente 8ª

Al conjunto de los 21 sonidos formando 30 quintas sucesivas se llama escala integral.
En la práctica no pueden usarse todos estos elementos en un mismo fragmento en relación armónica ó melódica; solamente puede usarse una porción de sonidos formando una serie parcial de 5as, tomada en cualquier lugar de la serie general.
Tomando una serie de 7 sonidos formando 6 quintas, tendremos los elementos que forman la escala mayor diatónica, punto de partida de la tonalidad moderna; fa, do, sol, re, la, mi, si, sonidos encuadrados por una 11ª aumentada: fa-si.
Alargando la serie hacia la derecha (polo positivo), hacia la izquierda (polo negativo) ó hacia los dos lados á la vez obtendremos diferentes tipos cromáticos usados en la práctica musical.
La serie más extensa usada hoy día es la que abarca 17 sonidos (16 quintas) llamada cromática integral incompleta, tomando la serie diatónica central con notas naturales, más 5 quintas del polo positivo y 5 del polo negativo



Tomando la 5ª justa como generadora de los demás intérvalos, encontraremos que partiendo de un sonido de la escala de 5as hacia el polo positivo, y enlazando 2 quintas obtendremos la 2ª mayor, con 3 quintas la 6ª mayor, con 4 la 3ª mayor, con 5 la 7ª mayor, con 6 la 4ª aumentada, con 7 la 8ª aumentada, con 8 la 5ª aumentada, con 9 la 2ª aumentada, con 10 la 6ª aumentada y con 11 la tercera aumentada.

Si hacemos el encadenamiento hacia el polo negativo hallaremos las inversiones de los intérvalos mencionados anteriormente.

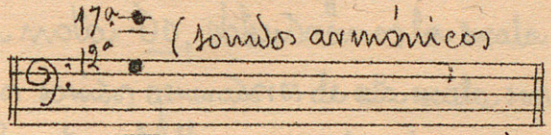
Si nos conservamos dentro el límite de una serie de 6 quintas hallamos los intérvalos diatónicos; si pasamos del marco de 6 quintas tenemos los intérvalos cromáticos

TEMA 4º

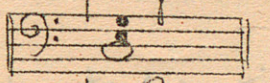
La tonalidad es el orden gerárgico existente entre los sonidos subordinados á uno principal llamado tónica

La disposición de tonos y semitonos de la escala diatónica mayor, es efecto natural de la vibración de los cuerpos sonoros.

Así pues, una nota puesta en vibración deja percibir un sonido generador, y 2 sonidos más secundarios llamados armónicos o concomitantes. Uno de estos 2 sonidos está una 12ª más alta que el sonido generador y el otro una 17ª.

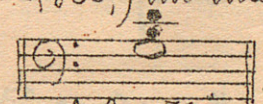


Estos dos intérvalos compuestos (12ª, 17ª) reducidos a simples pasan a ser 3ª mayor y 5ª justa del sonido generador, y constituyen el acorde perfecto mayor

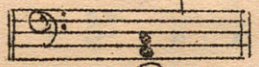


Este acorde, base de la escala, no basta para formularla íntegramente. Para completarla es necesario añadir al primer acorde do, mi, sol, otros nuevos acordes.

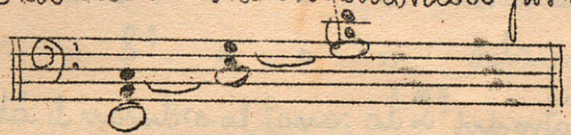
Haciendo del sol, (5 justa del acorde do, mi, sol,) un nuevo sonido generador, obtendremos el nuevo acorde siguiente



Haciendo de do sonido generador principal la 5ª justa de un nuevo sonido generador, que es el fa, obtendremos el nuevo acorde perfecto mayor siguiente:

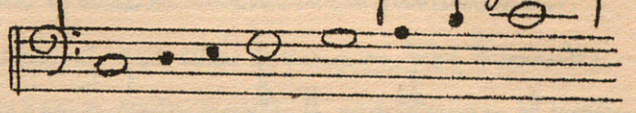


Resulta pues, que la escala está engendrada por los tres acordes perfectos mayores siguientes:



Escribiendo

por movimiento conjunto los sonidos producidos por estos 3 acordes y empezando por la nota Do, obtendremos la escala diatónica



Los sonidos generadores de esta escala son: fa, do, sol.

Por esto se les llama notas tonales. En esta escala, los semitonos están colocados entre el 3º y 4º y 7º y 8º grados

Cada uno de los sonidos puede ser el punto de partida para cualquier escala.

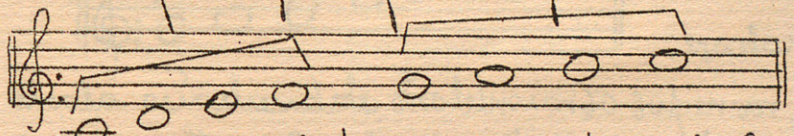
Para evitar toda confusión, ha recibido cada grado, sea cual fuere el nombre de la nota que lo represente, una denominación particular, que caracteriza la posición que ocupa en la escala.

El 1er. grado se llama	tónica	El 5º grado se llama	dominante
» 2º » » »	supertónica	» 6º » » »	superdominante
» 3º » » »	mediante	» 7º » » »	sensible ó subtónica
» 4º » » »	subdominante	» 8º » » »	octava ó tónica

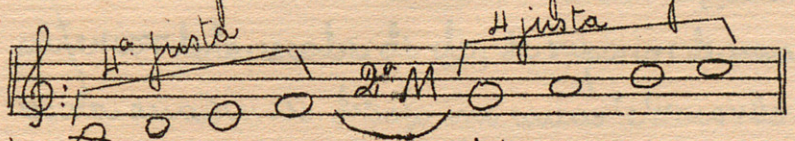
El 1º grado se llama tónica, porque dá el nombre al tono; al 2º supertónica porque sigue después á la tónica; al 3º mediante por hallarse entre la tónica y la dominante; al 4º subdominante por estar antes de la dominante; al 5º dominante por ser el grado más

importante después de la tónica; al 6º superdominante porque sigue después de la dominante y al 7º sensible a causa de su tendencia hacia la tónica de la que le separa un semitono diatónico; cuando la separa un tono toma el nombre de subtónica.

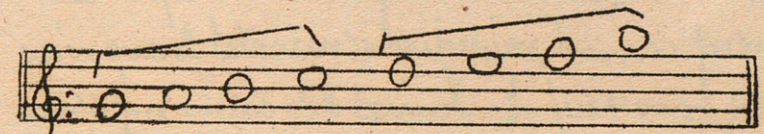
Si examinamos la escala diatónica encontraremos que está formada por 8 sonidos. Si estos 8 sonidos los dividimos en 2 partes, tocarán a cada parte 4, que toman el nombre de tetracordo. El 1er tetracordo formado por los 4 notas graves, se llama tetracordo inferior y el 2º formado por las 4 notas agudas, se llama tetracordo superior.



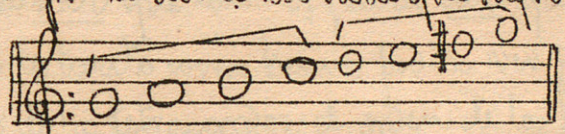
Estos 2 tetracordos son exactamente iguales en la disposición de los sonidos que lo forman, puesto que los 2 están formados por 2 tonos consecutivos y un semitono diatónico. La 1ª nota del tetracordo inferior es la tónica; la 1ª nota del tetracordo superior es la dominante; las 2 notas extremas de cada tetracordo forman una 4ª justa y están separadas por una 2ª mayor.



Convirtiendo el tetracordo superior (de la escala de do) en inferior y añadiendo un nuevo tetracordo, encontraríamos una nueva escala que sería la de Sol.

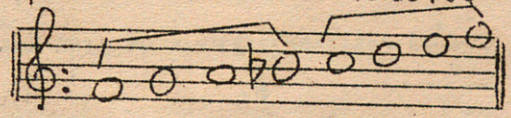


La disposición de tonos y semitonos del tetracordo superior no es igual á la del tetracordo inferior. Para que sea igual será necesario alterar la 3ª nota de tetracordo superior por medio del sostenido por lo tanto la nota que sufrirá modificación será el fa



Haciendo servir el tetracordo superior de la escala Sol, en un inferior de una nueva escala añadiendole otro tetracordo superior, nos encontraríamos con la escala de re que lleva 2 sostenidos (fa y do). Más adelante siguiendo el mismo encadenamiento encontraríamos la escala de la que lleva 3 sostenidos, después la de mi que lleva H, la de si que lleva 5, la de fa # que lleva 6 y la de do # que lleva 7.

Para el encadenamiento de las escalas con bemoles, se hace servir el tetracordo inferior de la escala de do, de superior de una nueva escala añadiendo debajo un nuevo tetracordo.



Haciendo servir pués el tetracordo inferior de la escala de do de inferior de una nueva escala, y añadiéndole un nuevo tetracordo debajo, hemos encontrado la escala de fa.

Para que los tonos y semitonos del tetracordo nuevo, estuviesen en igual disposición que el tetracordo superior, ha sido preciso alterar el 4º grado del nuevo tetracordo por medio del bemol. Si fuésemos siguiendo el encadenamiento de escalas con bemoles, después de la escala de fa encontraríamos la de si b, que lleva 2 bemoles (si y mi), después la de mi b que lleva 3, la de la b que lleva 4, la de re b que lleva 5, la de sol b que lleva 6, y la de do b que lleva 7.

Por lo tanto como hemos podido ver por el encadenamiento de las escalas por medio de los tetracordos, el orden de los sostenidos es fa, do, sol, re, la, mi, si; y el de los bemoles si, mi, la, re, sol, do, fa.

Volviendo al encadenamiento de las escalas, si quisiéramos seguir más adelante de la escala de do # encontraríamos las escalas con dobles sostenidos y si quisiéramos más adelante de la de do b encontraríamos las escalas de dobles bemoles.

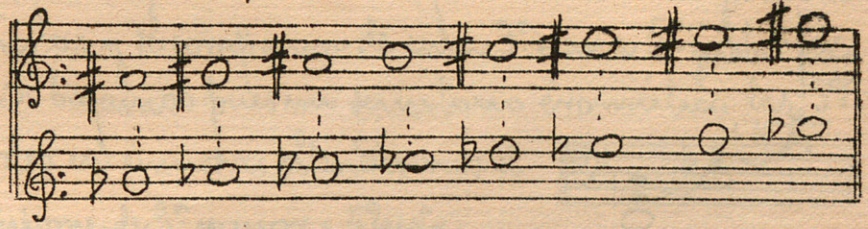
A fin de evitar esta confusión, se hace uso de las escalas enarmónicas.

Escalas enarmónicas son 2 escalas en que los grados que se corresponden están en relación enarmónica.

Dada la armadura de un tono, para hallar la de su enarmónica más próxima, se resta de 12 la armadura dada, y el resultado será el enarmónico que se busca.

Si la armadura dada contiene sostenidos, su enarmónico llevará bemoles ó viceversa

Escalas enarmónicas.



Por medio de la enarmonía quedan reducidas á 12 las 15 escalas, porque la de 6 sostenidos hace enarmonía con la de 6 bemoles, la de 7 sostenidos con la de 5 bemoles y la de 7 bemoles con la de 5 sostenidos.

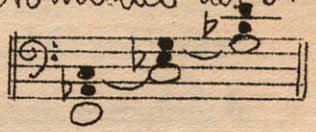
En el encadenamiento de las escalas con sostenidos, la nota que se altera en cada escala es la sensible (que es el último sostenido.) Por esta razón cuando queremos conocer el tono dada la armadura con sostenidos, subiremos un semitono diatónico del último sostenido y encontraremos la tónica del modo mayor y bajando un tono, la del modo menor.

En el encadenamiento de las escalas con bemoles, la nota que se altera en cada escala es el 4º. grado (que es el último bemol de la armadura).

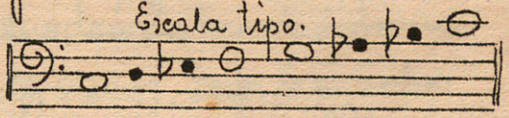
Por esta razón dada la armadura con bemoles, si queremos saber el tono, bajaremos una 4ª justa del último bemol y encontraremos la tónica del modo mayor y una 6ª menor

para hallar la tónica del modo menor.

Como ya sabemos, la escala mayor está engendrada por 3 sonidos generadores llamados notas tonales, y que dichas notas tonales y sus armónicas forman 3 acordes perfectos mayores que se suceden por 5as justas y se componen de una 3ª y una 5ª justa formadas sobre la nota del bajo. Si bajamos pues un semitono cromático las 3as de estos 3 acordes para convertirles en menores obtendremos el acorde perfecto menor que se compone de 3ª menor y 5ª justa.



Escribiendo estos sonidos por movimiento conjunto empezando por la nota <u>do</u>, obtendremos la escala de <u>do</u> menor.

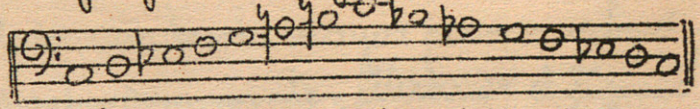


No obstante esta escala ofrece un punto defectuoso: el 7º grado se halla á un tono de distancia de la tónica perdiendo así su calidad de sensible, puesto que dicha nota no debe estar separada de la tónica más que por un semitono diatónico.

Los semitonos de esta escala están colocados entre el 2º y 3º - 5º y 6º - y 7º y 8º grados.

El intérvalo del 6º al 7º grados es de una 2ª aumentada y como todos los intérvalos aumentados ó disminuidos son disonantes y por lo tanto difíciles de afinar, también se hace

mos de la escala menor melódica que es una variante de la armónica. Como hemos visto, la escala armónica tiene la 6ª mayor y la 7ª mayor tanto al subir como al bajar, pues la melódica tiene la 6ª y 7ª mayores subiendo y menores bajando

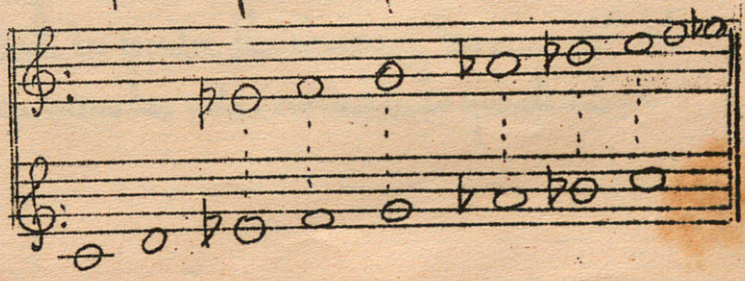


Subiendo á fin de evitar el salto de 2ª aumentada del 6º al 7º grado, se altera el 6º subiendo un semitono, y bajando como que el 7º grado ya no va á la tónica, no hay tanta necesidad de que esté á un semitono de distancia de la misma y podamos volverlo á un tono de distancia de la tónica, tal como lo había dado la generación de la escala menor. Después se vuelve á alterar el 6º grado para conservarlo menor puesto que el 3º y 6º grados son las notas que caracterizan el modo por cuya razón se llaman notas modales ó características.

Si volvemos á la escala menor tal como nos la ha dado la generación de la escala menor, examinándola bien, encontraremos que hay otra escala que está formada por los mismos sonidos

Esta escala es la de mi ♭ mayor que lleva 3 bemoles en la armadura.

De estas dos escalas una es mayor y la otra menor.



La tónica de la menor está á una 3ª. menor de distancia debajo de la tónica mayor. Como ya hemos dicho antes, se altera el 7º. grado de la escala menor á fin de que esté á un semitono de distancia de la tónica. Por esto el 7º. grado es la nota que nos dá á conocer si la tonalidad es mayor ó menor. Si está conforme con la clave la consideraremos como á 5ª. del tono mayor. Ahora, dada una escala mayor para encontrar su relativo menor tomaremos por tónica la superdominante y alterando el 7º. grado ya lo hubremos obtenido. Y si teniendo una escala menor queremos encontrar su relativo mayor tomaremos por tónica la 3ª. y modificaremos el 5º. grado á fin de que esté conforme con la armadura.

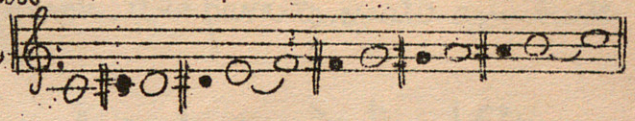
Teniendo la escala diatónica, si buscamos los sonidos intermedios que existen entre cada uno de los grados separados por un tono, encontraremos la escala cromática que es la que solamente se compone de 12 semitonos; 5 cromáticos y 7 diatónicos.

3ª. Generación de la escala cromática. La generación de la escala cromática se encuentra por medio de la escala de 5as. integral incompleta.

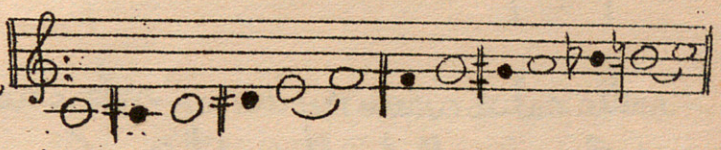
Los 7 sonidos centrales formando seis 5as. nos dan la escala diatónica, y las cinco 5as del polo positivo y las 5 del polo negativo nos proporcionan las notas cromáticas que dividen los tonos en 2 semitonos.

Con estos elementos se pueden formar 6 tipos de escalas cromáticas

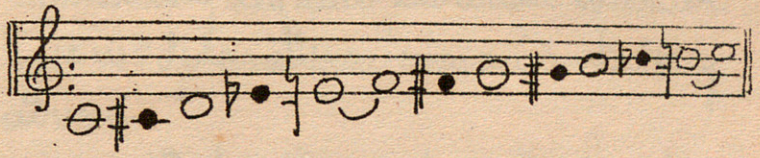
El 1er tipo se forma tomando como notas cromáticas las cinco 5as todas del polo positivo, dando 5 alteraciones ascendentes.



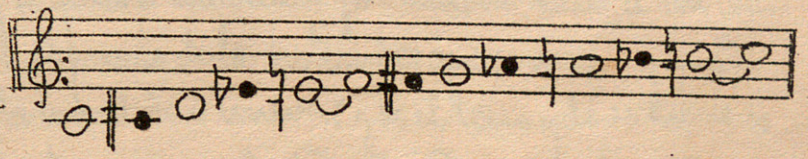
El 2º tipo con 4 del polo positivo y una del negativo, dando 4 alteraciones ascendentes y una descendente.



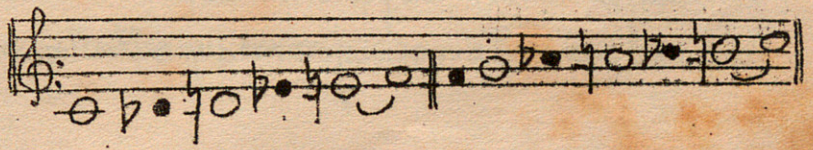
El 3er tipo con tres 5as del polo positivo y 2 del negativo, dando 3 alteraciones ascendentes y dos descendentes



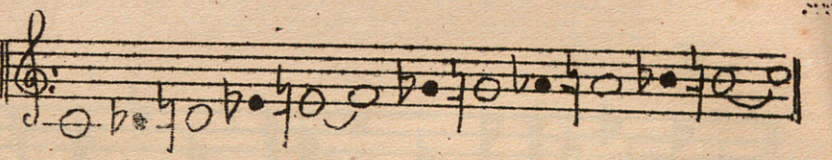
El 4º tipo con 2 quintas del polo positivo y 3 del negativo, dando 2 alteraciones ascendentes y 3 descendentes



El 5º tipo con una 5ª del polo positivo y 4 del negativo, dando una alteración ascendente y 4 descendentes



El 6.º tipo con las 5 quintas todas del pdo negativo dando 5 alteraciones descendentes.

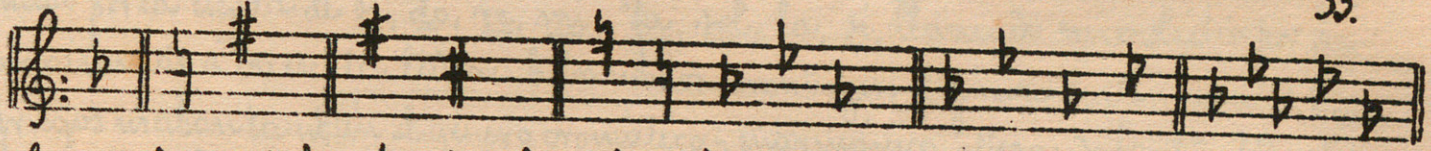


De estos tipos los más usados para la escala mayor son: el 2.º para la escala ascendente y el 5.º para la escala descendente.

Los más usados para la escala menor son: El 5.º para la escala ascendente y el 6.º para la escala descendente.

Estando en una tonalidad podemos pasar á otra ya sea por medio de las alteraciones accidentales ya sea por cambio de armadura, á lo cual se le llama modular. Cuando la modulación es pasajera se hace uso de las alteraciones accidentales y cuando es estable se cambia de armadura.

Si el tono que se tiene es con sostenidos y se quiere modular por mucho rato á un tono con bemoles, pondremos bemoles en el puesto de los sostenidos que se dejan y añadiremos los bemoles correspondientes á la tonalidad nueva; y si el tono que se tiene es con bemoles y queremos modular á un tono con sostenidos, pondremos bemoles en el sitio de los bemoles y añadiremos los sostenidos que correspondan á la nueva tonalidad.



cuando la modulación es pasajera, la nota que la determina es generalmente la sensible ó la subdominante del tono á que se modula.

Lección 4ª

ANADIDURA. (Modalidades de la Grecia antigua.)

Los modos mayor y menor son relativamente modernos.

En la antigua Grecia usaban diferentes modos basados sobre diferentes tetracordos. El tetracordo más caracterizado era el de un semitono y 2 tonos consecutivos que le llamaban dórico. Tenían también el de un tono, un semitono y un tono que le llamaban frigio y el de 2 tonos consecutivos y un semitono, (ó sea el nuestro del modo mayor) que le llamaban lidio

Así 2 tetracordos dóricos formaban la escala dórica que era mi, fa, sol, la, si, do, re, mi; 2 tetracordos frigios formaban la escala frigia que era re, mi, fa, sol, la, si, do, re; y 2 tetracordos lidios formaban la escala lidia que era do, re, mi, fa, sol, la, si, do. De estos 3 modos nacieron otros 3 que les llamaron hipodórico y era la escala de la, si, do, re, mi, fa, sol, la; hipofrigio que era sol, la, si, do, re, mi, fa, sol; é hipolidico que tenían

por escala fa, sol, la, si, do, re, mi, fa; tenían también el modo mixolidio, formado por la escala de si, do, re, mi, fa, sol, la, si, llamado mixolidio por su proximidad á la escala lidia. Estos modos constituyen el género diatónico, más los griegos usaban también el género cromático y enarmónico, alterando la 2ª y 3ª nota de los tetracordos.

Modos usados en la edad media.

En la edad media se usaban 4 modos llamados auténticos, y 4 llamados plagales. Cada tono plagal corresponde á un auténtico, teniendo la misma tónica aunque diferentes dominantes.

El 1er tono está formado por la escala re; teniendo por tónica el re y por dominante el la
El 2º es el plagal correspondiente al 1º " " " " re y " " " fa
El 3º está formado por la escala de mi " " " " mi y " " " do
El 4º es el plagal del 3º con el mismo mi por tónica y el la por dominante.
El 5º está formado por la escala de fa teniendo por tónica el fa y por dominante el do
El 6º es el plagal del 5º teniendo por tónica el mismo fa y por dominante el la
El 7º está formado por la escala de sol teniendo por tónica el sol y por dominante el re
El 8º es el plagal del 7º teniendo por tónica el mismo sol y por dominante el do.

El tiempo fuerte es el que decide el número de tiempos del compás; pues si en cada 2 tiempos se oye uno de fuerte, el compás será de 2 tiempos; si el tiempo fuerte se presenta cada 3 tiempos el compás será de 3, y si el tiempo fuerte ó acento se presentan cada 4, el compás será de 4 tiempos.

Por lo dicho se deduce que el tiempo fuerte es siempre el primero de todos los compases.

Hay además otro tiempo fuerte el 3º en los de 4 tiempos, pero no es tán fuerte como el 1º

Así como el compás se divide en tiempos estos se subdividen en partes. En este caso la 1ª parte de cada tiempo es fuerte relativamente a las demás que son débiles.

Estos acentos métricos, á veces quedan destruidos por otros acentos de orden diferente como son la síncopa y el contratiempo.

Cuando los tiempos del compás son divisibles por 2, reciben el nombre de binarios y constituyen el compás simple; cuando lo son por 3, se les llama ternarios y constituyen el compás compuesto.

En el compás simple entra en cada tiempo una figura de valor simple, se llama así la nota ó valor representado por una figura de nota sin puntillo y mientras no forme parte de un tresillo y en el compás compuesto una figura de nota apuntada.

Los compases se indican por medio de cifras numéricas dispuestas en forma de quebrado y cuya unidad es la redonda. La cifra superior indica la cantidad de valores que han de formar un compás y la cifra inferior la calidad de dichos valores. Así $\frac{4}{4}$ indica que en dicho compás caben 4 ρ; $\frac{2}{2}$ indica que en dicho compás caben 2 ρ, etc.

En los compases simples la cifra superior, indica el número de tiempos de que consta el compás y la cifra inferior la figura que vale un tiempo. Así $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{1}$ indican respectivamente que el compás consta de 4 tiempos y la figura que valdrá un tiempo será la negra; que el compás consta de 2 tiempos, la figura que valdrá un tiempo será la blanca, si el compás constara de 3 tiempos, la figura que valdrá un tiempo será la redonda.

En los compases compuestos, la cifra superior indica el número de tercios de tiempo de que consta el compás y la cifra inferior, la figura que vale un tercio de tiempo. Así $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{2}$ indican respectivamente que el compás consta de 6 tercios de tiempo y que la figura que valdrá un tercio de tiempo será la corchea; que el compás consta de 9 tercios de tiempo y que la figura que vale un tercio de tiempo es la negra, y que el compás consta de 12 tercios de tiempo y que la figura que vale un tercio de tiempo es la blanca.

Las cifras superiores propias de los compases simples son 2, 3 y 4 y par los compuestos, 6 para el compás de 2 tiempos; 9 para el compás de 3 y 12 para el compás de 4.
Los compases simples más usados son aquellos que contienen una negra en cada tiempo y además el $\frac{3}{8}$ y el $\frac{9}{2}$
Los compases compuestos más usados son los que contienen una negra con puntillo en cada tiempo.
Cada compás simple tiene su correspondiente compás compuesto y viceversa.
Para que haya correspondencia entre dos compases han de tener el mismo número de tiempos. En el compas simple entra en cada tiempo una figura de valor simple y en su correspondiente compuesto entra la misma figura con puntillo.
Para encontrar el compás compuesto correspondiente á uno simple basta multiplicar por 3 la cifra superior del compás simple y por 2 la inferior: así el compás compuesto de 4 será $\frac{12}{8}$, el de $\frac{3}{2}$ será $\frac{9}{4}$ y el de $\frac{2}{1}$ será $\frac{6}{2}$.
Para encontrar el compás simple correspondiente a uno compuesto, se divide por 3 la cifra superior (del compás compuesto) y por 2 la cifra inferior. así el compas simple correspondiente á $\frac{12}{16}$ será $\frac{4}{8}$. el $\frac{9}{8}$ será $\frac{3}{4}$ y el de $\frac{6}{4}$ será $\frac{2}{2}$

Existe además el compás llamado de analogamia ó mixto que se compone de dos compases uno binario y otro ternario. El compás binario se separa del ternario por medio de una línea divisoria señalada con puntitos. Las cifras propias de los compases de analogamia simples son el 5, 7 y 9 y para los compuestos el 15, 21 y 27. Los compases más usados de analgamia son $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$ y $\frac{5}{8}$.

En la notación mesurada ó proporcional, se indica el compás de 3 tiempos con un ○ indicando lo que se llamaba perfección y el compás de 4 tiempos con un semicírculo C indicando lo llamado imperfección. Cuando se había de doblar el movimiento, resultando por lo tanto el compás de 2 tiempos, se tachaba el semicírculo ¢. De estos signos se deriva en la notación moderna la indicación del compás $\frac{4}{4}$ y $\frac{2}{2}$.

TEMA 6º

Notas de adorno. Las notas de adorno son las que aplicadas á una combinación musical le dan más variedad, gracia y vigor. Tienen un carácter pura-

ESCUELA MUNICIPAL
DE
MÚSICA

~~Suspenda~~, Admita, en la clase al alumno

D. Salvador Moreno Jané

Barcelona, 28 de Feb. de 1945

El Secretario,

J. Creus Jaume

Sr. D. Millet

66720.—Imp. Farre

mente melódico ya que nunca afectan al sentido fundamental de la armonía.

En los siglos XVII y XVIII eran las notas de adorno de un uso muy común; los ejecutantes se tomaban la libertad de improvisarlos a su gusto, y si no tenían el talento suficiente, quedaba la melodía desfigurada. Para evitar esto los más notables compositores indicaron todos los adornos de sus melodías, expresándolos con signos especiales para abreviar la escritura. Juan Sebastián Bach fué uno de los que con más cuidado indicaba los notas de adorno, y muchas veces para más claridad las escribía con notas comunes.

En la música moderna los adornos tienen un uso muy limitado y en los casos que se presentan el compositor, muchas veces, lo indica con la notación ordinaria.

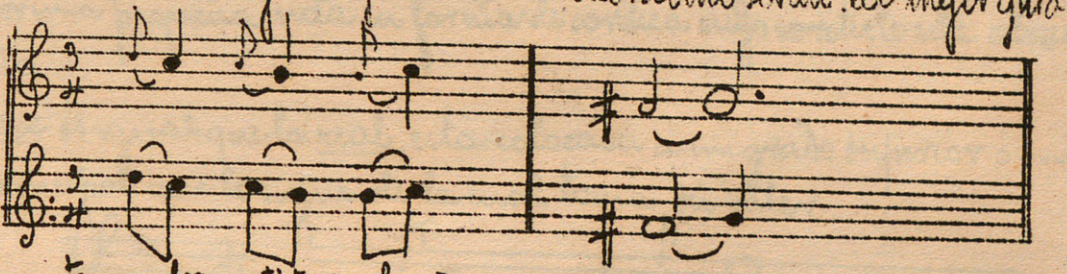
Los más usados son: la apoyatura, grupetto, trino, mordente y fioritura.

La apoyatura puede ser de tres maneras: simple, doble y breve.

La apoyatura simple ó real es la que tiene más importancia por su acento expresivo. Se coloca á un grado superior ó inferior de la nota principal á la cual antecede y toma generalmente la mitad de su valor. Puede también tomar las dos terceras partes de la nota principal si ésta lleva puntillo, aunque es preciso dem-

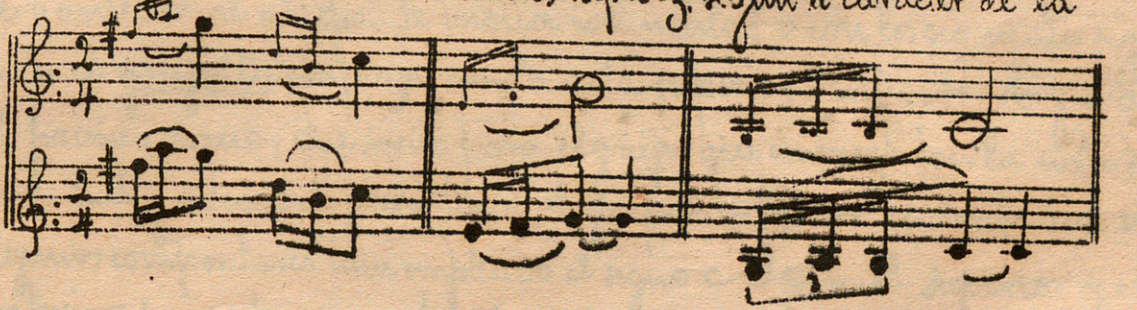
var que para la interpretación de los notas de adorno en general, no se pueden dar reglas fijas pués que hasta hoy los teóricos no han podido amoldarlas con precisión. En casos dudosos, el buén gusto y el análisis del ritmo serán la mejor guia.

Ejemplos de apoyatura real.



La apoyatura doble consiste en dos notitas colocadas una á un grado superior y otra á un grado inferior de la nota principal. Aunque esta combinación es sin duda la más característica las dos notitas pueden presentarse también en movimiento conjunto pudiendo, en dicho caso, ser la apoyatura múltiple, constando de tres ó más notas. Las notitas se ejecutan con más ó menos rapidez, segun el carácter de la melodía.

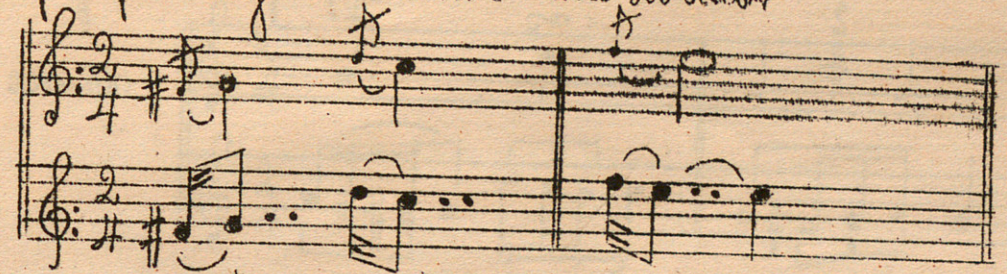
Interpretación



La apoyatura breve ó acciacatura es la apoyatura que se ejecuta con mucha rapidez, indicándose por una pequeña nota en forma de corchea cuyo corchete está atravesado por una raita.

La apoyatura breve es igual que la real, está colocada á un grado superior ó inferior de la nota principal que le sigue de la cual toma su valor

Ejemplos



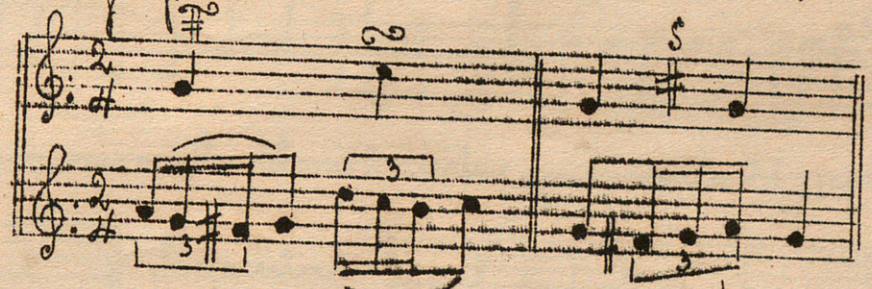
Ejecución

El grupetto consiste en una apoyatura superior y otra inferior de la nota principal que sigue ó antecede al grupo. Se indica con notitas ó con los siguientes signos: ∾ ó según si el grupetto empieza con la nota superior ó inferior. Hoy día sólo se usa el primer signo, que sirve para el grupo que empieza con la nota superior á la principal y en caso de presentarse el grupeto inferior se escribe con notas reales. Algunos compositores han empleado el signo ∽ para el superior y el ∾ para el inferior pero este uso no ha prevalecido.

El grupetto es de tres notas cuando el signo está colocado encima de la nota principal y también cuando está colocado entre dos notas del mismo nombre y sonido.
El primer caso se ejecuta antes de la nota principal y en el segundo después de dicha nota.
El grupetto será de 4 notas cuando el signo indicador esté colocado entre dos notas de diferente nombre, tomando el valor de la nota primera ó sea la principal.
Toda alteración colocada encima ó debajo del signo indicador se entiende corresponde á la nota superior ó inferior del grupo.

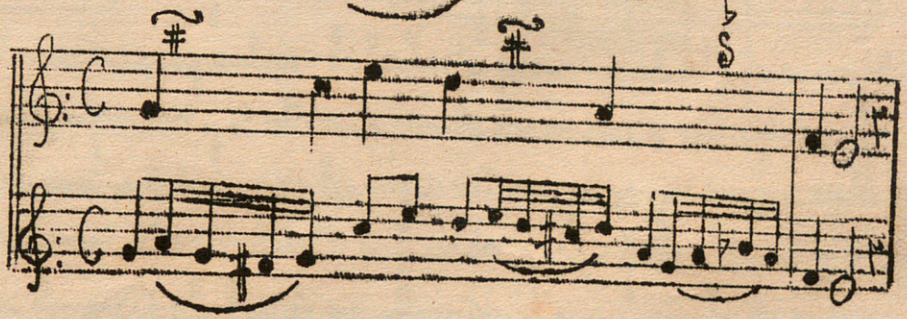
Grupettos de 3 sonidos

Ejecución



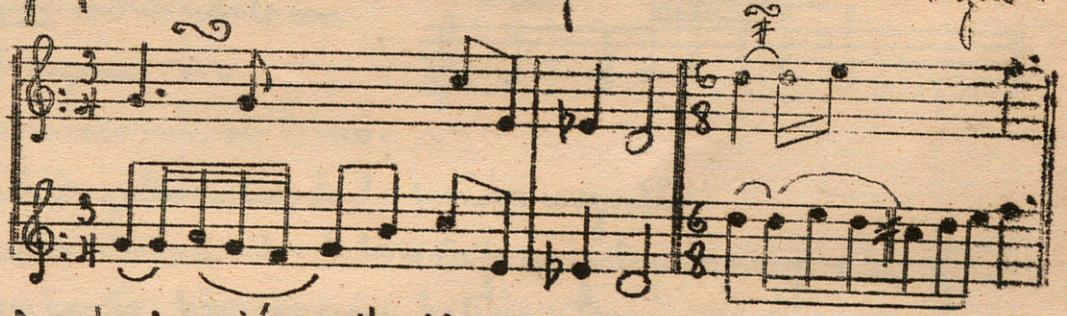
Grupetto de 4 sonidos

Ejecución

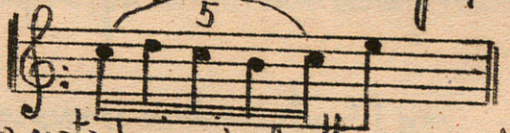


En la ejecución de un grupetto colocado después de una nota con puntillo ó ligada la última nota del grupo suele tomar el valor del puntillo ó de la nota ligada.

Ejecución



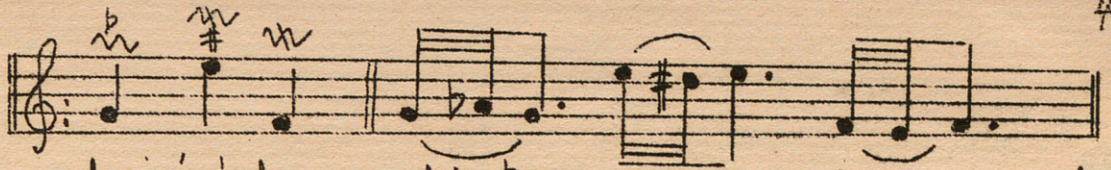
Si la nota principal es de corta duración resulta del mismo valor que una nota del grupetto.

Ejemplo  se ejecuta 

Mordente es el batido rápido de 2, notas conjuntas. Si la nota principal alterna con el grado ascendente se llama mordente superior y si alterna con la descendente mordente inferior. Este adorno puede escribirse con notitas ó con los siguientes signos que son un resto de la notación neumatica: ~ para el mordente superior y ~ para el inferior.

Si la nota que alterna con la principal ha de ser alterada si es un mordente superior se coloca la alteración encima el signo y si es un mordente inferior se coloca

debajo:



En la música para clavicémbalo que era el instrumento precursor del piano se usaba también el doble mordente indicándolo con la prolongación del signo ~~



Pero este signo se confundió con el trino.

El trino es el batido rápido y alternativo de dos sonidos conjuntos.

El batido tiene la duración de todo el valor de la nota principal que es siempre la inferior.

El trino consta de tres partes: preparación, batido y terminación.

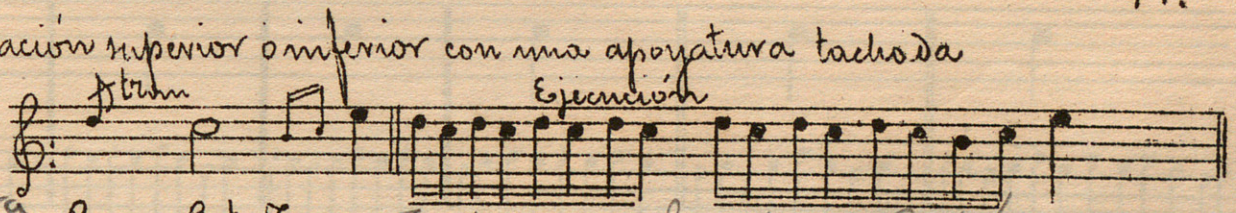
Se puede preparar por la nota superior á la nota principal, por la misma nota principal y por la nota inferior.

La preparación por la nota superior era casi la única que se usaba antes del primer cuarto de siglo XIX.

Hay diversas maneras de terminar el trino que los compositores modernos suelen indicar en notación ordinaria.

En la música moderna el trino se indica únicamente con la tr~~~.

La preparación superior o inferior con una apoyatura tachada



Lección 5ª Prep. Bat. Ter Trinos usados por Bach

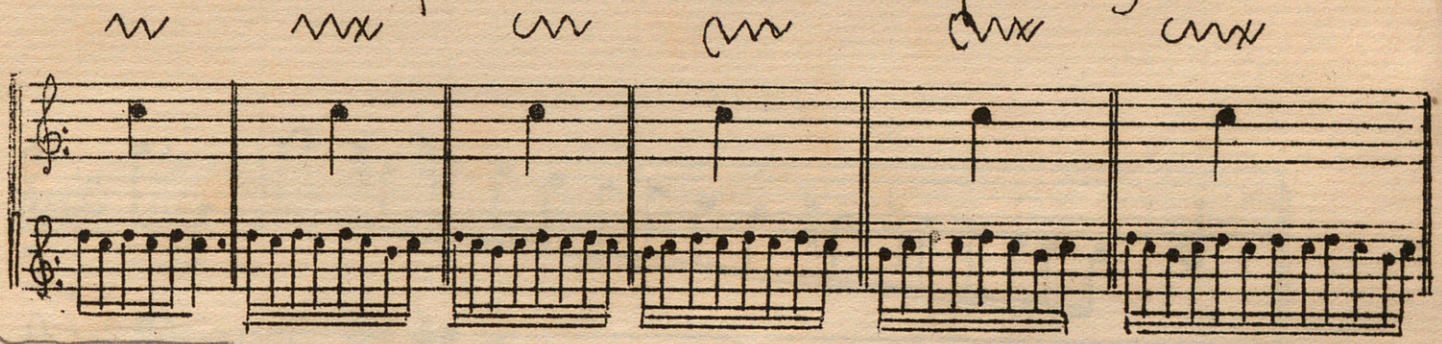
Bach además de la t. y la tr. empleaba para el trino el signo de mordente superior simple y doble ~ ~~, indicando la preparación con una raita antes del signo; encima si indicaba ser superior ~ y debajo si indicaba apoyatura inferior ~

La terminación generalmente inferior la indicaba por medio de un mordente ~.

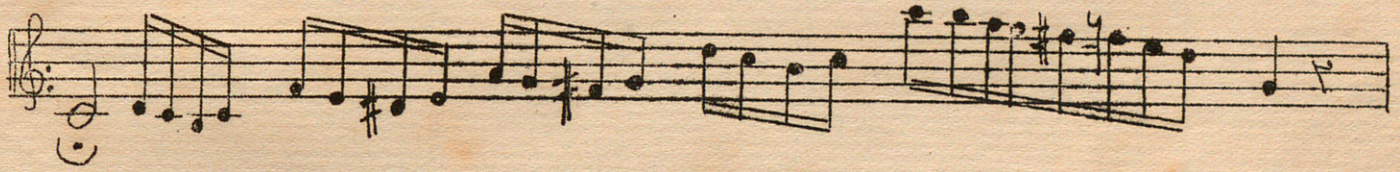
Se usaba también en aquella época la terminación indicada por la raya curva subiendo ó bajando según fuera superior ó inferior ~ ~

Así como en la música moderna el trino se ha de ejecutar con mucha rapidez, parece que Bach quería las notas más lentas é intensas, quedando el batido rápido para el mordente.

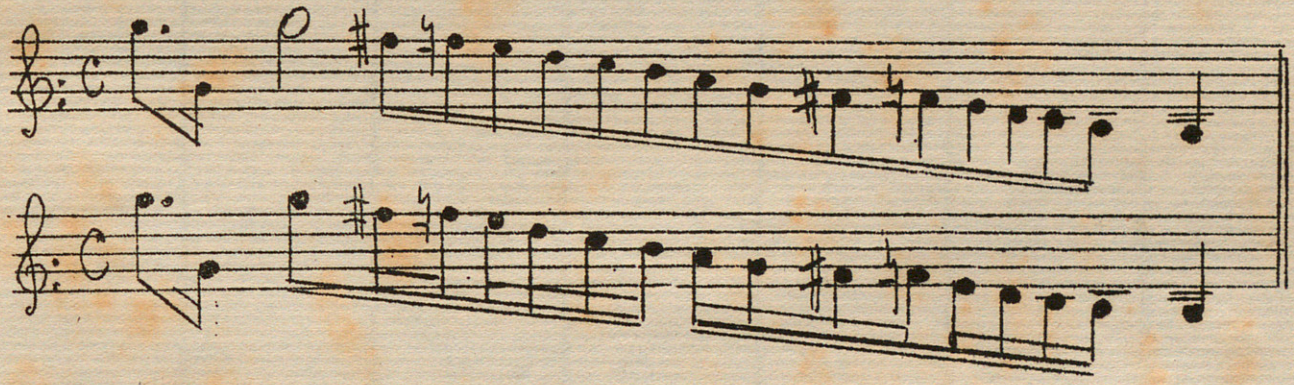
Interpretaciones del trino dados por Bach



La fioritura es un pasage que á veces introduce el ejecutante en la composición durante la suspensión del compás indicada por el calderón. En este caso toma el nombre de cadencia ó fermata y se ejecuta ad libitum.



Puede también hacerse uso de la fioritura sin la suspensión de movimiento. Entonces las notas de adorno toman el valor de la nota próxima anterior al grupo.



Apéndice de la Teoría
DEL
Grupo superior de solfeo.

R2430

LECCIÓN 2ª

Generación de la escala diatónica -

1 Orden de las escalas con sostenidos

Considerando cualquier sonido como subdominante y formando a partir de este seis quintas justas ascendentes, el conjunto ó serie de estos siete terminos nos darán los grados diatónicos del término siguiente á dicho sonido.

Colocándolos por orden conjunto obtendremos una escala diatónica.

Tomando como punto de partida la nota Fa, se formarán los términos siguientes:

Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si grados diatónicos del segundo término, que es el Do

Los grados extremos de la serie, son el Fa, Si intérvalo de Hª aumentada, las que limitan la serie diatónica.

Puestos por orden conjunto nos ofrecen la siguiente escala:
Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

Para la formación de las demás escalas subiendo el polo positivo y partiendo del primer término de la serie de Do, se alteran en más los grados de la serie diatónica de 5ª y cada última alteración se convierte en sensible, ó sea en el último término, de una nueva escala.

Con la alteración del primer término (Fa - Fa#) se obtiene la tonalidad diatónica de Sol y esta alteración es su sensible.

Alterando el 1º y segundo término (Fa# Do#) obtendremos la escala de Re y la última alteración (Do#) es su sensible.

Alterando los tres primeros términos (Fa# - Do# - Sol#) tendremos la escala de La.

Alterando cuatro (Fa# - Do# - Sol# - Re#) la de Mi.

Alterando cinco (Fa#, Do#, Sol#, Re#, La#) la de Si:
Alterando seis (Fa#, Do#, Sol#, Re#, La#, Mi#) la de Fa# y alterando toda la serie (Fa#, Do#, Sol#, Re#, La#, Mi# y Si#) la de Do#, límite de las escalas con simples sostenidos.

Por lo tanto partiendo del 2º término de la serie de Do cada nuevo término nos dará la tónica de una nueva escala ascendente, correspondiendo a la tónica Sol, un # en la armadura para la nota Fa; a la tónica Re, dos # Fa-Do etc.

Orden de las escalas con bemoles.

2 Para la formación de las escalas del polo negativo y partiendo del 7º término de la serie de Do, se alteran en menos los grados de la serie diatónica de 5as y cada alteración se convierte en subdominante, ó sea en primer término de una nueva escala.

Con la alteración del último término (Si - Sib) se forma la tonalidad diatónica de Fa y esta alteración es su dominante.

Alterando el 7º y 6º término (Sib - Mib) se obtiene la escala de Sib

Alterando el 7º, 6º y 5º (Sib - Mib - Lab) se obtiene la de Mib.

Alterando el 7º, 6º, 5º y 4º (Sib - Mib - Lab - Reb) se obtiene la de Lab

Con la alteración de los grados 7º, 6º, 5º, 4º y 3º (Sib - Mib - Lab - Reb - Solb) la de Reb.

Con la alteración de los grados 7º, 6º, 5º, 4º, 3º y 2º (Sib - Mib, Lab, Reb, Solb, Dob) la de Solb y con la alteración de los siete términos, la de Dob, límite de las escalas con simples bemoles.

Partiendo del 2º término de la serie de Do, cada término

hacia el polo negativo nos dará la tónica de una nueva escala descendente, correspondiendo a la tónica Fa un b en la armadura para la nota Si; a la tónica Si b, dos b, Si - Mi etc.

LECCIÓN 3ª

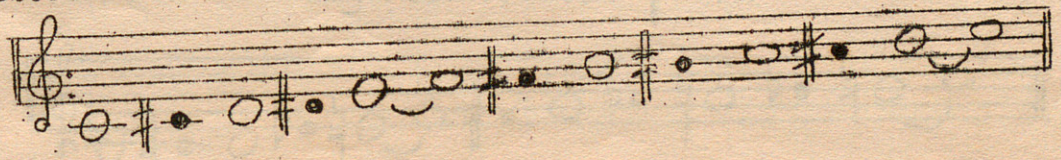
Generación de la escala cromática.

La generación de la escala cromática se encuentra por medio de la escala de 5as integral incompleta.

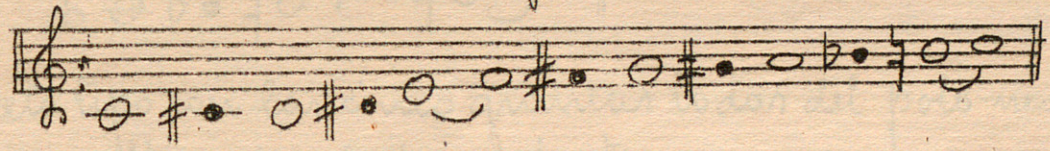
Los siete sonidos centrales formando seis quintas nos dan la escala diatónica, y las cinco quintas del polo positivo y las cinco del polo negativo nos proporcionan las notas cromáticas que dividen los tonos en dos semitonos.

Con estos elementos se pueden formar seis tipos de escalas cromáticas.

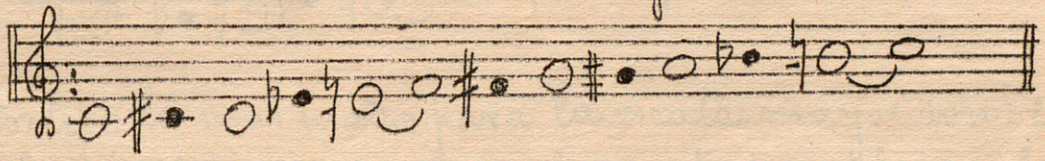
El primer tipo se forma tomando como notas cromáticas las cinco quintas todas del polo positivo, dando cinco alteraciones ascendentes.



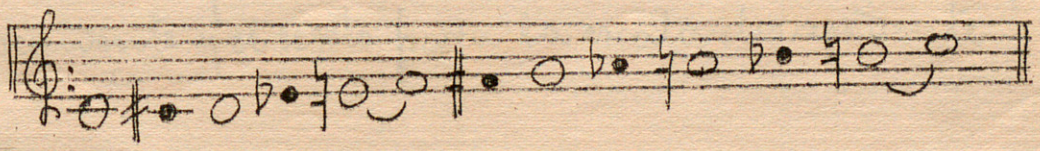
El segundo tipo con cuatro del polo positivo y una del negativo, dando cuatro alteraciones ascendentes y una descendente.



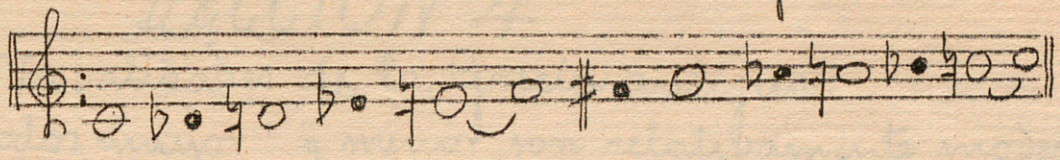
El tercer tipo con tres quintas del polo positivo y dos del negativo, dando tres alteraciones ascendentes y dos descendentes.



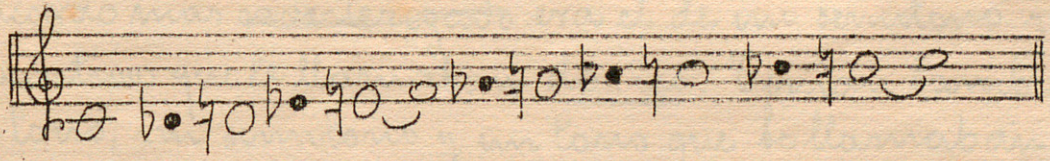
El cuarto tipo con dos quintas del polo positivo y tres del negativo, dando dos alteraciones ascendentes y tres descendentes.



El quinto tipo con una quinta del polo positivo y cuatro del negativo, dando una alteración ascendente y cuatro descendentes.



El sexto tipo con las cinco quintas todas del polo negativo dando cinco alteraciones descendentes.



De estos tipos los más usados para la escala mayor son: el segundo para la escala ascendente y el quinto para la escala descendente.

Los más usados para la escala menor son: el quinto para la escala ascendente y el sexto para la escala descendente.

LECCIÓN 4

Modalidades de la Grecia antigua.

1 Los modos mayor y menor son relativamente modernos. En la antigua Grecia usaban diferentes modos basados sobre diferentes tetracordos.

El tetracordo más caracterizado era el de un semitono y dos tonos consecutivos que le llamaban dórico. Tenían también el de un tono, un semitono y un tono que le llamaban frigio y el de dos tonos consecutivos y un semitono, (ó sea el mismo del modo mayor) que le llamaban lidio.

Así dos tetracordos dóricos formaban la escala dórica que era mi, fa, sol, la, si, do, re, mi; dos tetracordos frigios formaban la escala frigia que era re, mi, fa, sol, la, si, do, re; y dos tetracordos lidios formaban la escala lidia que era do, re, mi, fa, sol, la, si, do.

De estos tres modos nacieron otros tres que les llamaron hipodórico y era la la escala de la, si, do, re, mi, fa, sol, la; hipofrigio que era sol, la, si, do, re, mi, fa, sol; e hipolidico que tenian por escala fa, sol, la, si, do, re, mi, fa; tenian también el modo mixolidio, formado por la escala de si, do, re, mi, fa, sol, la, si, llamado mixolidio por su proximidad a la escala lidia. Estos modos constituyen el genero diatónico, más los griegos usaban también el género cromático y enarmónico, alterando la segunda y tercera nota de los tetracordos.

Modos gregorianos

2. En la edad media se usaban cuatro modos llamados auténticos, y cuatro llamados plagales. Cada tono plagal corresponde a un auténtico, teniendo la misma tónica aunque diferentes dominantes.

El 1er tono está formado por la escala re; teniendo por tónica el re y por dominante el la.

El 2º es el plagal correspondiente al 1º teniendo por tónica el re y por dominante el fa.

El 3º está formado por la escala de mi teniendo por tónica el mi y por dominante el do.

El 4º es el plagal del 3º con el mismo mi por tónica el fa, por dominante.

El 5º está formado por la escala de fa teniendo por tónica el fa y por dominante el do.

El 6º es el plagal del 5º teniendo por tónica el mismo fa y por dominante el la.

El 7º está formado por la escala de sol teniendo por tónica el sol y por dominante el re.

El 8º es el plagal del 7º teniendo por tónica el mismo sol y por dominante el do.

Todas las escalas formadas por dichos modos están constituidos por notas naturales.

La única alteración que se usaba en el canto gregoriano es la de si b para evitar la relación del tritono existente entre el fa y si natural.

LECCIÓN 5ª

Trinos usados por Bach.

Bath además de la t. y la tr. empleaba para el trino el signo de mordente superior simple y doble   , indicando la preparación con una raita antes del signo; encima si indicaba ser superior  y debajo si indicaba apoyatura inferior 

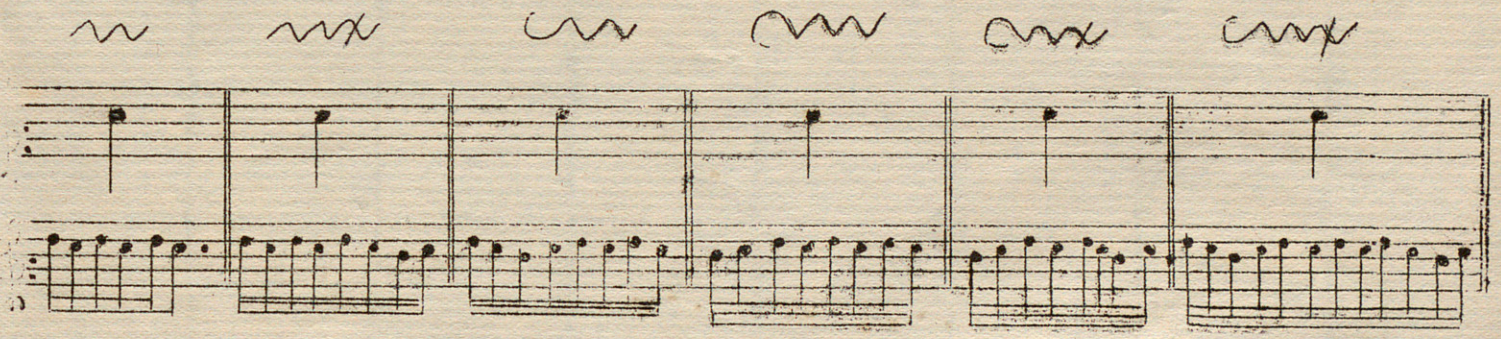
La terminación generalmente inferior la indicaba por medio de un mordente  .

Se usaba también en aquella época la terminación indicada por la raya curva subiendo ó bajando según fuera superior ó inferior  .

Así como en la música moderna el trino se ha de ejecutar con mucha rapidez, parece que Bach quería las notas más

lentas é intensas, quedando el batido rápido para el mordente

Interpretaciones del trino dados por Bach



Темы.

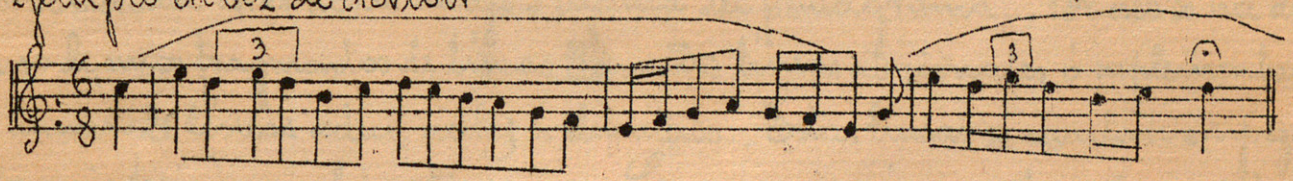
TEMA 1.º

Signos principales

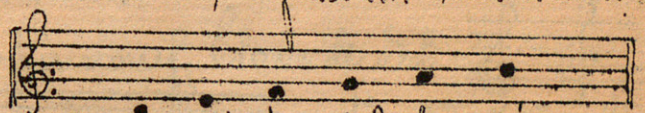
(1) Los signos principales son cuatro: las notas, las claves, los silencios y las alteraciones.- Estos signos se escriben en el pentágrama.- El pentágrama es una parte completa de 5 líneas horizontales paralelas y equidistantes. La distancia que media de línea á línea se llama espacio.- Los espacios son 4. Tanto las líneas como los espacios se cuentan de abajo á arriba. Las notas representan los valores y los sonidos.- Según su diferente figura, expresan valores diferentes, y según su diferente posición en el pentágrama expresan sonidos diferentes. Las figuras de las notas son siete; redonda 𝅝, blanca 𝅗𝅥, negra ♩, corchea ♪, semicorchea 𝅘𝅥𝅯, fusa 𝅘𝅥𝅰, semifusa 𝅘𝅥𝅱.- Cuando varias corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas van colocadas muy á continuación de otras, pueden reemplazarse los corchetes por unas barras que unan dichas notas.- El número de barras ha de ser siempre igual para cada nota al número de corchetes que ellas reemplacen. Únicamente se escriben con corchetes en la música vocal cuando á cada nota le corresponde una sílaba. Ejemplo.



Al escribir las corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas debe tenerse presente la observación de las formas rítmicas de los compases, tiempos y frases. Así pues por ejemplo en vez de escribir



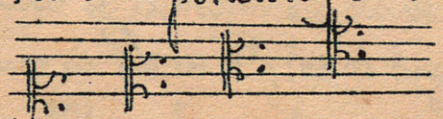
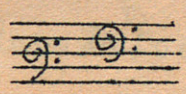
La figura que representa la unidad de valor es la redonda; cada una de las otras figuras vale la mitad de la que le precede y el doble de la que le sigue, por consiguiente la blanca vale media unidad, la negra un cuarto, la corchea un octavo, la semicorchea un dieciseisavo, la fusa un treintidosavo y la semifusa un sesenticuatravo.



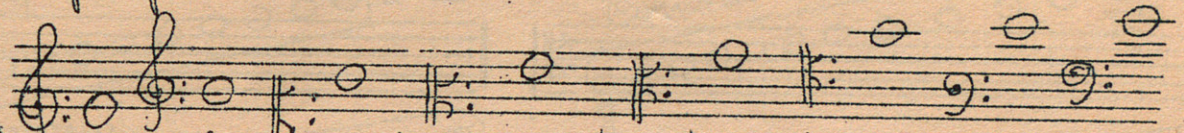
Los nombres de las notas son siete

Estas notas forman una serie de sonidos que van del grave al agudo, y se les llama serie ascendente. Leyendo el nombre de éstas en orden inverso, se obtiene

una serie de sonidos que van del agudo al grave y se llama serie descendente. De estas series de notas pueden añadirse nuevas series tanto subiendo como bajando. Se llama octava, la distancia que separa las notas del mismo nombre pertenecientes á dos series inmediatas. - Las notas se escriben en el pentágrama. - También se escriben otras notas debajo ó encima del pentágrama. - Por esto se ha de hacer uso de unos fragmentos de líneas llamados líneas adicionales ó suplementarias. El número de líneas adicionales es ilimitado. - Estas líneas se cuentan empezando por la más próxima al pentágrama. - Como que según que clase de sonidos necesitarían muchas líneas adicionales, se hace uso de las claves por medio de las cuales pueden colocarse en el pentágrama la mayor parte de las notas de una voz ó instrumento. - Las claves son unos signos que se colocan al principio del pentágrama y sirven para dar nombre á las notas.

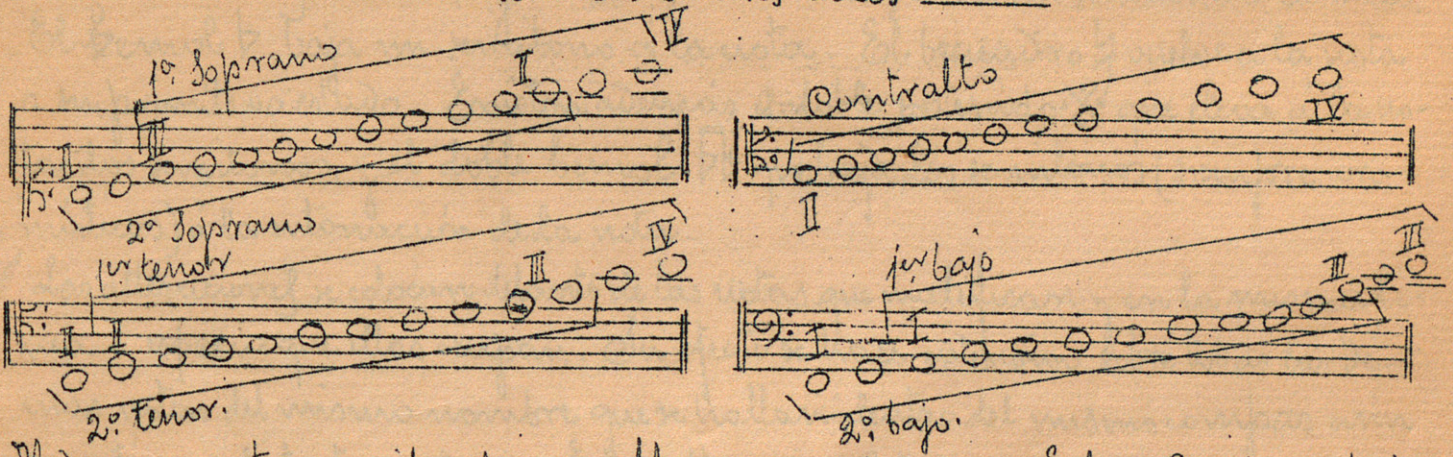
Las figuras de las claves son tres en ocho posiciones. - Clave de Sol en 1ª y 2ª líneas; clave de Do  en 1ª, 2ª, 3ª y 4ª líneas y la clave de Fa  líneas.

La clave dá su nombre á la nota colocada sobre la misma línea que ella ocupa; así pués sabiendo el nombre de una nota, es fácil de hallar el de las demás.
Para demostrar la relación de las claves entre sí escribiremos un sonido en clave de Sol en 1ª y después el mismo en todas las demás claves.



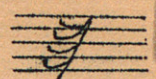
Existen dos géneros de voces.- Las voces de hombre y las de mujer ó niño (estas últimas son una octava más agudas que las de hombre). Cada una de estos géneros se divide en voces graves ó voces agudas.- La voz aguda de mujer ó niño se llama soprano ó tiple y la grave contralto. Estas voces se llaman también voces blancas. La voz aguda de hombre, se llama tenor y la grave bajo. Estas voces se subdividen de la manera: Voces de mujer ó niño agudas: 1ª soprano y 2ª soprano ó mezzo soprano. Graves: Contralto. Voces de hombre agudas: 1er tenor y 2º tenor. Graves: 1er bajo ó barítono, 2º bajo ó bajo profundo.- Las voces de soprano se escriben en clave de Do en 1ª. las de Contralto en Do en 3ª las del tenor en Do en 4ª y las de bajo en Fa en 4ª. Antiguamente se usaba la clave de Do en 2ª para la voz de mezzo soprano, y la de Fa en 3ª para el barítono.

Extensión de las voces



Modernamente se escriben las voces blancas, el tenor en Sol en 2ª, y la de bajo en Fa en 4ª. Cuando la voz de tenor se escribe en sol en 2ª resulta una octava más baja de la que está escrito.

(3) Los silencios son unos signos que indican interrupción del sonido. Cada figura de nota tiene su pausa correspondiente; así es que hay siete pausas - Pausa de redonda, pausa de blanca, pausa de negra, pausa de corchea, pausa de semicorchea, pausa de fusa

y pausa de semifusa.  Las alteraciones son unos signos que modifican el sonido de las notas á las cuales afectan.

Las alteraciones son las siguientes: El sostenido ♯ eleva un semitono á la nota. El bemol ♭ baja un semitono á la nota. El becuadro ♮ vuelve á la nota á su primitivo estado. Existen además el doble sostenido 𝄪 que eleva á la nota dos semitonos, y el doble bemol 𝄫 que baja dos semitonos (siempre cromáticos) á la entonación de la nota.

Las alteraciones se colocan delante de las notas que modifican y en la misma línea ó espacio que ellas ocupan. Su efecto se hace extensivo sobre todas las demás notas del mismo nombre que se hallan dentro del mismo compás aún que estén en distintas octavas. Estas alteraciones toman el nombre de accidentales ó accidentes. También se pueden colocar las alteraciones al principio del pentágrama ó inmediatamente después de la clave, siempre sobre la misma línea ó espacio que ocupa la nota que ha de ser modificada. Mientras la alteración permanezca en la clave, su efecto continuará sobre todas las notas aunque estén en diferente compás y en diferente octava, á no ser que delante de dichas notas hubiese un becuadro ú otro accidental. Cuando

las alteraciones están colocadas después de la clave, toman el nombre de armadura.

——— Origen de la notación ———

Notación neumática.

(57) Las notas tienen su origen en la notación llamada neumática y usada en la edad media. Los signos fundamentales de esta notación eran el acento agudo / y el acento \ indicando respectivamente un sonido agudo y grave.

El acento agudo se llamó virga y el acento grave punctum por haber degenerado, por el uso, en la forma de un punto. Con la combinación de estos dos signos se formaron las diferentes agrupaciones que caracterizan la notación neumática.

Los principales agrupamientos son: la figura llamada divis ✓ indicando un sonido agudo ligado con otro sonido grave; la figura llamada podatus ✓ sonido grave seguido de otro agudo; el torculus ✓ grupo de tres notas: grave aguda grave; el porrectus ✓ aguda grave aguda; el scandicus ✓ : tres sonidos ascendentes; el climacus ✓ tres sonidos descendentes.

Estos signos se escribieron sin punta durante varios siglos y no tenían un sentido

bien determinado, pues no indicaban una relación exacta de los intérvalos; solamente eran un medio para hacer memoria de los cantos del culto cristiano, del canto gregoriano, correspondiendo los neumas al movimiento ascendente y descendente de la voz.

El principio de la punta data del siglo X pero hasta la primera mitad del siglo XI no tuvo el sentido práctico que ha guardado hasta llegar á los tiempos modernos.

Se empezó haciendo uso de una sola línea indicada por una letra que hacia el oficio de clave; después fué aumentando y variando el número de las líneas hasta fijarse en cuatro para el canto gregoriano y en el siglo XVI en cinco líneas para la música figurada a que se desarrolló posteriormente al florecimiento del canto litúrgico gregoriano.

Los neumas desde el momento que se colocaron en las líneas tomaron más cuerpo y cuando se empezó á hacer uso de la polifonía en el siglo XII tomaron el sentido de duración, cosa que no tenían antes por ser el ritmo oratorio el que regia al canto gregoriano; ritmo basado en notas de igual duración.

(6) Notación mensurada y origen de los nombres de las notas.

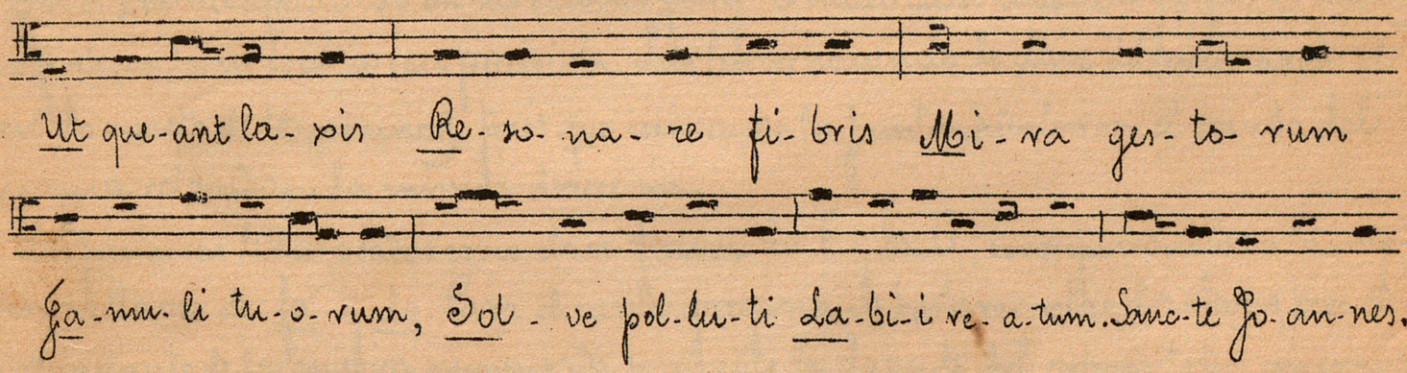
Toda la música de la antigüedad había sido puramente melódica, no se conocía lo

hoy llamamos contrapunto y armonía. Al iniciarse pues el género polifónico con diversidad simultánea de sonidos y valores, se tuvo la necesidad de expresar gráficamente el nuevo género dando nuevo sentido á las neumas. La virga que había tomado la forma siguiente:  representó el sonido de larga duración y se llamó longa. El punctum  representó un sonido de corta duración y se llamó brevis y otra figura del punctum que se usaba también en las neumas pantados  representó de momento la de más corta duración llamándose semibrevis, añadiendo á estas la figura  llamada máxima por significar la de duración más larga. Estas figuras casi desde el principio tuvieron la división ternaria, de modo que cada una equivalía á tres de la siguiente; el ritmo ternario era el único que se reconocía teóricamente. En el siglo XIV circunstancialmente se escribían en tinta de color o se dejaban blancas dichas figuras para expresar la división binaria, hasta que á mediados del XV quedaron definitivamente blancas, escribiéndose negras solamente para expresar un cambio de división rítmica de ternario en binario ó viceversa.

En dicha época el cuadro de figuras de duración quedó establecido de la siguiente manera: máxima  , longa  , brevis  , semibrevis ◊ (nuestra redonda), mínima  ,

semínima ♩, fusa ♪, semifusa 𝅘𝅥𝅯. - Esta notación perfeccionada es la que ha llegado hasta nosotros.

Los nombres de las notas ut, re, mi, fa, sol, la, se empezaron á usar en el siglo XI. Consta que el célebre monge Guido d'Arezzo, los usaba para la enseñanza de sus discípulos, habiendo sacado las sílabas del principio de cada medio verso del Himno de San Juan

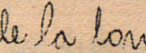
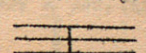
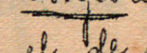


La séptima nota Si, era la única que variaba en aquella época y por eso no tuvo nombre hasta la mitad del siglo XVI. En 1674 se cambió la denominación ut por la de do para facilitar la emisión vocal de dicha nota

(7) Los signos modernos de las claves se derivan de la notación alfabética que se usó antes juntamente con la neumática. En la notación alfabética, tomada de los griegos, las notas la, si, do, re, mi, fa, sol, se indican por las letras A, B, C, D, E, F, G, respectivamente.

Era el sistema aprendido en las escuelas para la educación musical ya que los neumas no fijaban los intervalos con precisión. Las letras haciendo de clave determinaron el sentido exacto de los neumas, pues que iniciando la punta, señalaron el sonido del neuma colocado en la misma dirección.

Las primeras letras usadas como clave fueron la F y la C; correspondiendo a las modernas llaves de fa y do. Para el canto gregoriano bastaron estas dos claves, pero el advenimiento de la música mensurada se añadió la clave de sol representada con una G. Estas letras se han reformado paulatinamente durante el trascurso del tiempo hasta llegar á la forma moderna.

(8) Silencios. Los silencios en la notación mensurada eran indicados de la siguiente manera: el silencio de la longa división ternaria  , el silencio de longa división binaria  , el de breve , el de semibreve  ,

el de mínima 𝅗𝅥, el de semínima ♩ el de fusa ♪.

(9) **Alteraciones**. - Las Alteraciones, lo mismo que las claves tienen su origen de la notación alfabética.

En la edad media las modalidades eran puramente diatónicas; la única nota que á veces variaba era el Si, para evitar la distancia del tritono que les causaba horror.

El Si en este caso lo bajaban un semitono y era indicado por una b redonda, llamada b molle ó b suave; cuando el Si, había de ser natural, era indicado por una ♮ cuadrada llamada becuadro. A veces tenía la forma ♮ de sostenido aunque guardaba el mismo significado.

Fué en el siglo XVII que el (♯) sostenido y el becuadro (♮) tomaron su significado respectivo. Hasta 1700 no se introdujo el uso del doble sostenido 𝄪 y doble bemol 𝄫.

TEMA 2º.

Signos secundarios

(1) En la notación antigua, llamada mensurada ó proporcional, la división propia de las figuras era ternaria, la división binaria se consideraba como una imperfección. Para indicar ésta y los diferentes alargamientos y combinaciones de va-

lores se valian de singulares medios gráficos que dificultaban extraordinariamente la lectura musical. Ya en el siglo XVI hubo una reacción contra tan intrincado método de escribir la música y el gran teórico Zarlino dá como establecido el principio de la división binaria de las figuras, norma primordial de la notación moderna.

En nuestra notación para obtener la división ternaria, alargamientos y subdivisiones de valor y de duración tenemos los que llamamos signos secundarios, los cuales son; el puntillo, el doble puntillo, la ligadura, el tresillo, el seisillo, el dosillo y el cuatrillo.

Estos signos pueden dividirse en dos grupos: el puntillo, el doble puntillo, la ligadura el dosillo y cuatrillo que aumentan el valor de las notas; el tresillo y seisillo que disminuyen dicho valor.

(2) El puntillo que se coloca después de la nota, aumenta á la misma la mitad de su duración primitiva; por ejemplo si se necesita una duración de tres negras se escribe una blanca con punto 𝅗𝅥. El doble puntillo colocado delante de otra nota la aumenta de tres cuartos; así es que el segundo punto aumentará la mitad del primero. Así una blanca con doble puntillo equivaldrá á siete corcheas 𝅗𝅥.. = ♪♪♪♪♪♪♪

Tanto el puntillo como el doble puntillo pueden colocarse igualmente delante de las figuras de silencio, y su efecto es el mismo que cuando sigue á una figura de nota. Generalmente no se usa sino á partir del silencio de corchea.

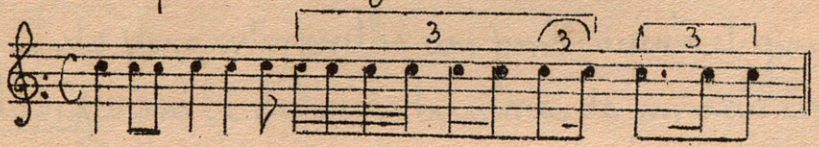
(3) Para obtener las demás duraciones que no dá el puntillo se usa una línea curva llamada ligadura de unión para diferenciarla de la ligadura signo de frasco. La ligadura de unión se coloca entre dos ó más notas del mismo sonido y casi siempre del mismo nombre, sean ó no de la misma duración. Su efecto es el de sumar las duraciones de las notas ligadas de manera que resulte un solo sonido para el oido. Así para obtener un sonido que equivalga 5 corcheas, lo indicaremos con una blanca que vale 4, ligada con una corchea (𝅗𝅥 ♪).

La ligadura además de tener la ventaja de poder sumar toda clase de duraciones, tiene la de expresar claramente las divisiones rítmicas de los compases y tiempos, por esto en las mismas duraciones que el puntillo puede tener aplicación, se prefiere, con buen criterio, el uso de la ligadura.

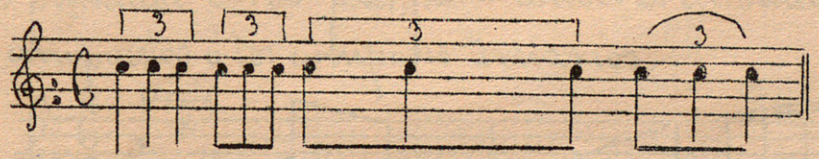
(4) Con el tresillo se obtiene la división ternaria dentro una unidad binaria, y por lo tanto convierte en ternario el compás, tiempo ó parte de tiempo binario.
Es la llamada perfección por los teóricos de la notación mensurada.

El tresillo se indica con un tres puesto encima ó debajo del grupo, y puede formarse con notas de diferentes duraciones mientras estas se puedan reducir á la división rítmica ternaria que caracteriza el tresillo.

Ejemplos



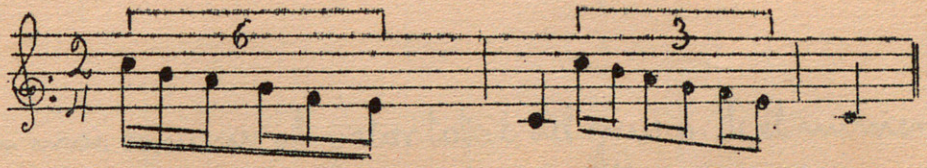
Equivalencia



Significando el silencio un valor de duración, puede por lo tanto formar parte de tresillo. La reunión de dos tresillos inmediatos forma lo que se llama seisillo. El seisillo no es más que un doble tresillo. Por lo tanto en la ejecución, dicho grupo tendrá de acentuarse de tres en tres notas ó sea la primera de cada tresillo componente.

Como que el tresillo podría confundirse, en la escritura, con el tresillo compuesto de seis notas se procurará indicar la división rítmica con la subdivisión de las barras que enlazan las figuras.

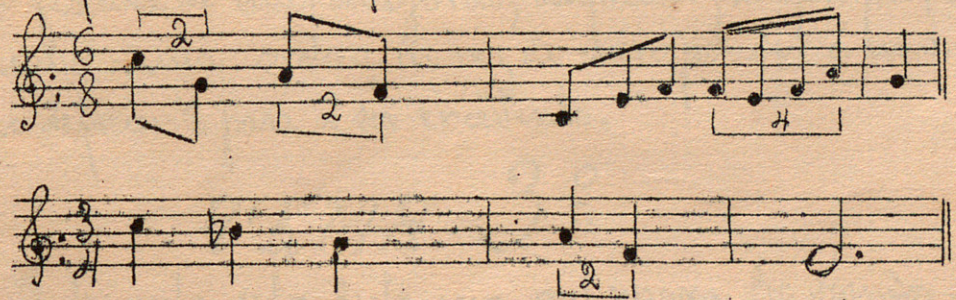
Ejemplo



Si las figuras de las seis notas se presentan sin división de barras la interpretación rítmica será dudosa. En este caso el ejecutante observará atentamente el ritmo general del fragmento para interpretar con posible acierto el grupo en cuestión.

(5) El dosillo y el cabotrillo son la división binaria de unidad ternaria o sea de una figura con puntillo. Sirve pués, para convertir en binarios los tiempos de los compases compuestos ó los compases ternarios.

Ejemplo



(6) Entendemos por grupos irregulares aquellos que constando de número de notas impar como 5, 7, 9 etc. no permiten una división regular binaria ó ternaria. Generalmente llevan una figura sobrepuesta al grupo y equivalen

á la figura de nota mas cercana al valor total del grupo. Si el número de notas para de la división regular de la figura unidad, se llama grupo excedente y si el número de notas no llega al de la división regular, se llama grupo deficiente. Así un quintillo de corcheas será un grupo excedente de blanca; un setillo de fusas será un grupo deficiente de negra. A pesar de lo dicho los compositores no siguen una regla fija para escribir los grupos irregulares pues muchas veces se encuentran grupos irregulares excedentes que tendrían que ser deficientes por ser mas próximos á una figura de más categoría; emplean por ejemplo, un setillo de fusas equivaliendo á una corchea en vez de corresponder á una negra, por lo que el grupo deficiente para á ser excedente.

TEMA 3.º

Intérvalos - Intérvalo es la distancia que separa dos sonidos diferentes. Los intérvalos se miden por el número de grados que contienen incluso el sonido grave y el agudo.

El número de grados está expresado por el nombre del intérvalo.

Los intérvalos pueden ser ascendentes, descendentes, simples y compuestos.
Son ascendentes cuando se miden del sonido grave al agudo y descendentes cuando se miden del agudo al grave (Ejemplos de intérvalos ascendentes y descendentes).
Son intérvalos simples los que no pasan de la extensión de una octava y son compuestos cuando exceden de ella (Ejemplos).
Para encontrar el intérvalo simple de un compuesto se ha de rebajar tantas veces como sea necesaria la cifra 7 del número de grados contenidos en el intérvalo hasta que resulte un residuo que no sea mayor de 8 y para encontrar el intérvalo compuesto de uno simple se ha de añadir al número de grados que contiene el simple tantas veces la cifra 7, como octavas se quieran doblar. (Ejemplos escritos de intérvalos compuestos reducidos á simples ó viceversa
(2) Aunque los intérvalos contengan un mismo número de grados pueden pertenecer á diferentes calificaciones según el número de tonos y semitonos de que constan. Las 2as, pueden ser mayores, menores y aumentadas; las 3as, mayores, menores, aumentadas y disminuidas; las 4as, justas, aumentadas y disminuidas; las 5as, justos, aumentadas y disminuidas; las 6as, mayores, menores, aumentadas y disminuidas; las 7as, mayores, menores y disminuidas; las 8as, justas, aumentadas y disminuidas.

Los intérvalos que admiten la calificación de mayor y menor, no pueden tener la de justa, y los que puedan ser justos no admiten la calificación de mayor y menor. La 2ª es el único intérvalo que no se usa disminuido y la 7ª es el único que no se usa aumentado.

— Número de tonos y semitonos de que constan los intérvalos. ———

La 2ª menor consta de un semitono diatónico, la 2ª mayor de un tono, la 2ª aumentada de un tono y un semitono cromático; la 3ª disminuida de dos semitonos diatónicos, la 3ª menor de un tono y un semitono diatónico, la 3ª mayor, de dos tonos, la 3ª aumentada de dos tonos y un semitono cromático; la 4ª disminuida de un tono y dos semitonos diatónicos, la 4ª justa de dos tonos y un semitono diatónico, la 4ª aumentada de dos tonos, un semitono diatónico y uno cromático ó sean 3 tonos; la 5ª disminuida de 2 tonos y 2 semitonos diatónicos, la 5ª justa de 3 tonos y un semitono diatónico, la 5ª aumentada de 3 tonos, un semitono diatónico y uno cromático ó sean 4 tonos; la 6ª disminuida de 2 tonos y 3 semitonos diatónicos, la 6ª menor de 3 tonos y 2 semitonos diatónicos, la 6 mayor

de 4 tonos y un semitono diatónico, la 6ª aumentada de 4 tonos, un semitono diatónico y uno cromático ó sean 5 tonos; la 7ª disminuida de 3 tonos y 3 semitonos diatónicos, la 7ª menor de 4 tonos y 2 semitonos diatónicos, la 7ª mayor de 5 tonos y un semitono diatónico; la 8ª disminuida de 4 tonos, 3 semitonos diatónicos, la 8ª justa de 5 tonos y 2 semitonos diatónicos, la 8ª aumentada de 5 tonos, dos semitonos diatónicos y uno cromático.

Los intérvalos compuestos se miden generalmente por sus simples correspondientes.

(3) Invertir un intérvalo, es trocar la posición respectiva de los dos sonidos que la forman de manera que el sonido grave del intérvalo que se ha de invertir pasa á ser el sonido agudo de la inversión. La inversión de un intérvalo se practica trasportando el sonido grave de dicho intérvalo á la octava superior ó el sonido agudo á la octava inferior. (Ejemplos escritos de inversiones.)

Los intérvalos simples pueden invertirse, los compuestos no, porque la nota grave del intérvalo que se ha de invertir transportada á la octava superior quedaría igualmente nota grave y lo mismo pasaría con la nota aguda que transpuesta á la octava inferior quedaría igualmente nota aguda. En la inversión se transforman los intérvalos de la manera siguiente, el unísono pasa á ser octava, las 2as á 7as,

las 3as. á 6as., las 4as. á 5as., las 5as. á 4as., las 6as. á 3as., las 7as. á 2as., la 8ª. para á ser mismo, los intérvalos mayores pasan á ser menores, los menores á mayores, los aumentados á disminuidos, los disminuidos á aumentados y los justos permanecen justos.

Para encontrar la inversión de un intérvalo se resta de 9 el número de grados del intérvalo que se ha de invertir y el resultado es la inversión.

4 ═══ Número de cromas de que constan los intérvalos. ═══

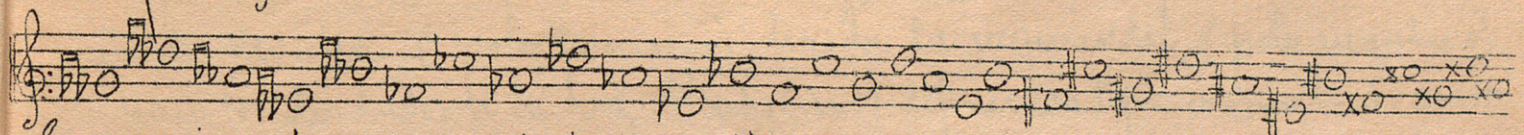
Para encontrar el número de cromas de que constan los intérvalos se ha de observar que el semitono diatónico consta de 4 cromas y el semitono cromático de 5 y que por lo tanto el tono consta de 9 cromas. Así multiplicando el número de tonos y semitonos de un intérvalo por el número de cromas correspondiente se encuentra el resultado.

5 ═══ Escala de quintas ═══

En la música moderna se representan 31 sonidos encerrados en una misma octava que, en nuestros instrumentos de afinación temperada, quedan reducidos á 12 por medio de la enarmonía.

Estos 31 sonidos son: Si #, Do re 𝄫, do # re ♭ - do 𝄪 Re mi 𝄫, re # mi ♭, re 𝄪 Mi fa ♭, mi # Fa sol 𝄫, fa # sol ♭, fa 𝄪 Sol la 𝄫, sol # la ♭, sol 𝄪 La si 𝄫, la # si ♭, la 𝄪 Si do ♭.

Para esplicar la generación de estos 31 sonidos se forma lo que se llama Escala de quintas. Considerando el intérvalo de 5ª justa como primordial, ya que es la consonancia perfecta por excelencia que engendra nuevos sonidos, se dispone un encadenamiento de quintas las cuales iniciándose sobre el sol 𝄫 finalizan sobre el la 𝄪, ó sea:



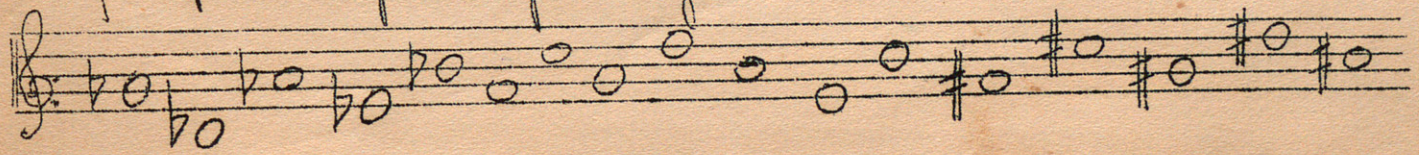
Como se vé en este encadenamiento, para evitar una extensión imposible en la práctica musical, hemos empleado la 4ª justa además de la 5ª justa por ser la cuarta la inversión de la quinta y por consiguiente resultar la misma nota aunque en diferente octava.

Al conjunto de los 31 sonidos formando 30 quintas sucesivas se llama escala integral. En la práctica no pueden usarse todos estos elementos en un mismo fragmento en relación armónica ó melódica; solamente puede usarse una

pración de sonidos formando una serie parcial de quintas, tomada en cualquier lugar de la serie general.

(6) Tomando una serie de 7 sonidos formando 6 quintas, tendremos los elementos que forman la escala mayor diatónica, punto de partida de la tonalidad moderna: fa, do, sol, re, la, mi, si, sonidos encuadrados por una cuarta aumentada: fa – si. Alargando la serie hacia la derecha (polo positivo), hacia la izquierda (polo negativo) ó hacia los dos lados á la vez obtendremos diferentes tipos cromáticos usados en la práctica musical.

La serie más extensa usada hoy día es la que abarca 17 sonidos (16 quintas) llamada cromática integral incompleta, tomando la serie diatónica central con notas naturales, más cinco quintas del polo positivo y 5 del polo negativo



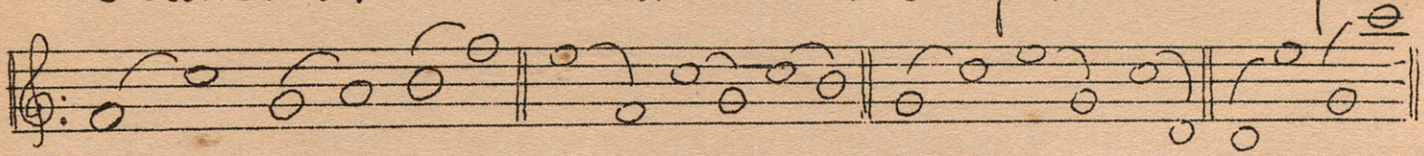
(1) Tomando la quinta justa como generadora de los demás intérvalos, encontraremos que partiendo de un sonido de la escala de quintas hacia el polo positivo, y enlazando dos quintas obtendremos la segunda mayor; con tres quintas la sexta mayor, con cuatro la tercera mayor, con cinco la séptima mayor, con seis la cuarta aumentada, con siete la octava aumentada, con ocho la quinta aumentada, con nueve la segunda aumentada, con diez la sexta aumentada y con once la tercera aumentada.

Si hacemos el encadenamiento hacia el polo negativo hallaremos las inversiones de los intérvalos mencionados anteriormente.

Si nos conservamos dentro el límite de una serie de seis quintas hallamos los intérvalos diatónicos; si pasamos del marco de seis quintas tenemos los intérvalos cromáticos.

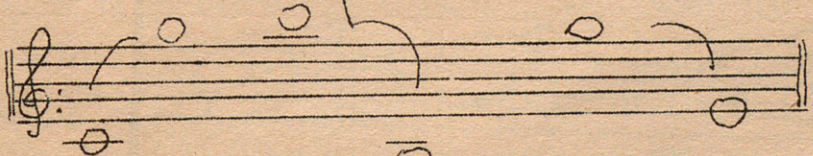
Intérvalos.

Ascendentes Descendentes Simples Compuestos

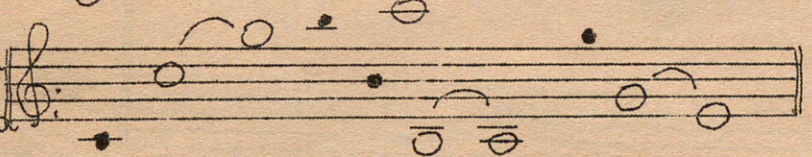


Ejemplos de intérvalos compuestos reducidos á simples.

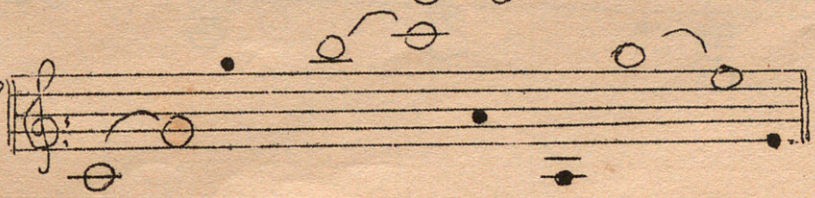
Intervalos compuestos



Su inversión subiendo ó bajando la 1ª nota



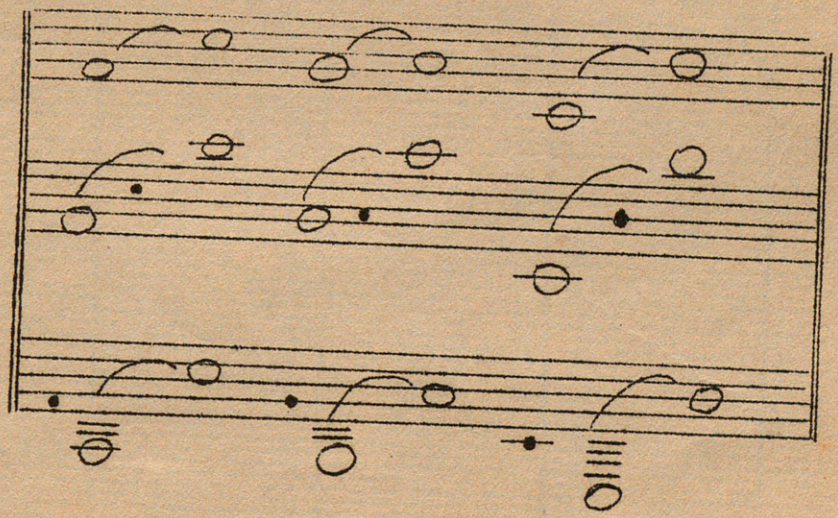
Su inversión subiendo ó bajando la 2ª nota



Intervalos simples

Su inversión subiendo la segunda nota de una 8ª

Su inversión bajando la primera nota de una 8ª

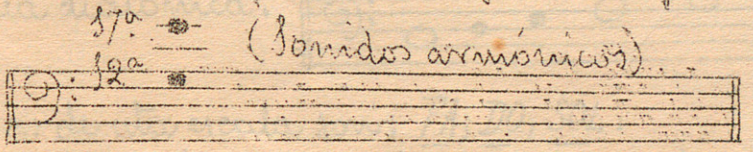


TEMA CUARTO

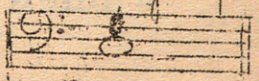
(1) La tonalidad es el orden jerárquico existente entre los sonidos subordinados á uno principal llamado tónica.

La disposición de tonos y semitonos de la escala diatónica mayor, es efecto natural de la vibración de los cuerpos sonoros.

Así pués, una nota puesta en vibración deja percibir un sonido generador y dos sonidos más secundarios llamados armónicos ó concomitantes. Uno de estos dos sonidos está una 12ª más alta que el sonido generador y el otro una 17ª.



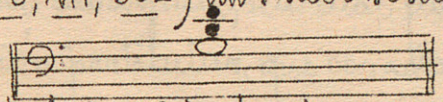
Estos dos intérvalos compuestos (12ª y 17ª) reducidos á simples pasan á ser 3ª mayor y 5ª justa del sonido generador, y constituyen el acorde perfecto mayor



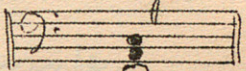
Este acorde, base de la escala, no basta para formularla enteramente. Para comple-

tanta es necesario añadir al primer acorde DO, MI, SOL, otros nuevos acordes.

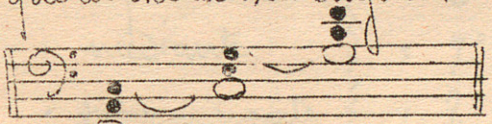
Haciendo del Sol, (5ª justa del acorde DO, MI, SOL) un nuevo sonido generador, obtendremos el nuevo acorde siguiente



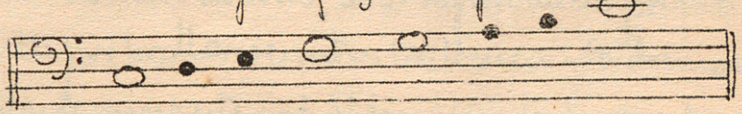
Haciendo de DO sonido generador principal la 5ª justa de un nuevo sonido generador, que es el FA, obtendremos el nuevo acorde perfecto mayor siguiente:



Resulta pues, que la escala está engendrada por los tres acordes perfectos mayores siguientes:



Escribiendo por movimiento conjunto los sonidos producidos por estos tres acordes y empezando por la nota DO, obtendremos la escala diatónica:



Los sonidos generadores de esta escala son: FA, DO, SOL.

Por esta razón se les llama notas tonales. En esta escala, los semitonos están colocados entre el 3º y 4º y 7º y 8º grados.

Cada uno de los sonidos, puede ser el punto de partida para cualquier escala.

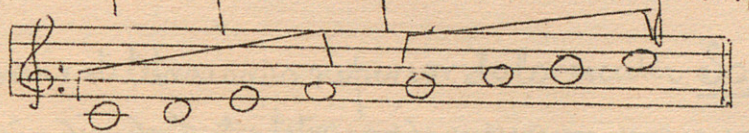
Para evitar toda confusión, ha recibido cada grado, sea cual fuere el nombre de la nota que lo represente, una denominación particular, que caracteriza la posición que ocupa en la escala

El 1er grado se llama tónica
" 2º " " " supertónica
" 3º " " " mediante
" 4º " " " subdominante
El 5º grado se llama dominante
" 6º " " " superdominante
" 7º " " " sensible ó subtónica
" 8º " " " octava ó tónica

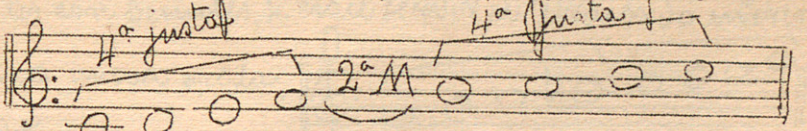
El 1er grado se llama tónica, porque dá el nombre al tono; al 2º supertónica porque sigue después á la tónica; al 3º mediante por hallarse entre la tónica y la dominante; al 4º subdominante por estar antes de la dominante; al 5º dominante por ser el grado más importante después de la tónica; al 6º superdominante porque sigue después de la dominante y al 7º sensible á causa de su tendencia hacia la tónica de la que le separa un semitono diatónica; cuando la separa un tono toma el nombre de subtónica.

(2) Si examinamos la escala diatónica encontraremos que está formada por 8 sonidos. Si estos 8 sonidos los dividimos en dos partes, tocarán á cada parte 4, que toman el nombre de tetracordo. El 1er tetracordo formado por las 4 notas graves, se llama

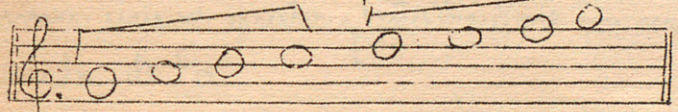
tetracordo inferior y el 2º formado por las 4 notas agudas, se llama tetracordo superior.



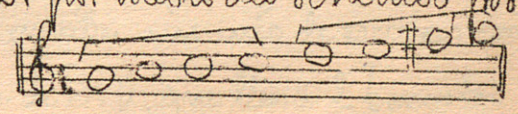
Estos dos tetracordos son exactamente iguales en la disposición de los tonos que lo forman, puesto que los dos están formados por dos tonos consecutivos y un semitono diatónico. La 1ª nota del tetracordo inferior es la tónica; la 1ª del tetracordo superior es la dominante; las 2 notas extremas de cada tetracordo forman una 4ª justa y están separadas por una 2ª mayor.



convirtiendo el tetracordo superior (de la escala de DO) en inferior, y añadiendo un nuevo tetracordo, encontraríamos una nueva escala que sería la de SOL

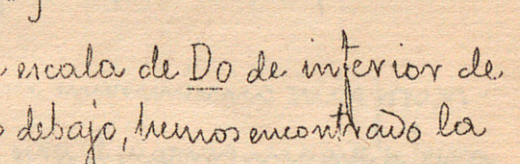


La disposición de tonos y semitonos del tetracordo superior no es igual á la del tetracordo inferior. Para que sea igual será necesario alterar la 3ª nota de tetracordo superior por medio del sostenido por lo tanto la nota que sufrirá modificación será el FA



Haciendo servir el tetracordo superior de la escala Sol, en un inferior de una nueva escala añadiendo le otro tetracordo superior, nos encontraríamos con la escala de Re que lleva 2 sostenidos (FA y DO). Más adelante siguiendo el mismo encadenamiento encontraríamos la escala de La que lleva 3 sostenidos, después la de Mi que lleva 4, la de Si que lleva 5, la de Fa# que lleva 6 y la de Do# que lleva 7.

Para el encadenamiento de las escalas con bemoles, se hace servir el tetracordo interior de la escala de DO, el superior de una nueva escala, añadiendo debajo un nuevo tetracordo.



Haciendo servir pues el tetracordo inferior de la escala de Do de inferior de una nueva escala y añadiendole un nuevo tetracordo debajo, hemos encontrado la escala de Fa.

Para que los tonos y semitonos del tetracordo nuevo, estuviesen en igual disposición que el tetracordo superior, ha sido preciso alterar el 4º grado del nuevo tetracordo por medio del bemol, si hubiesemos seguido el encadenamiento de escalas con bemoles, después de la escala de Fa encontraríamos la de Si b, que lleva 2 bemoles (Si y mi), después la de Mi b que lleva 3, la de La b que lleva 4, la de Re b que lleva 5,

la de Sol ♭ que lleva 6 y la de Do ♭ que lleva 7.

Por lo tanto como hemos podido ver por el encadenamiento de las escalas por medio de los tetracordos, el orden de los sostenidos es Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si; y el de los bemoles Si, Mi, La, Re, Sol, Do Fa.

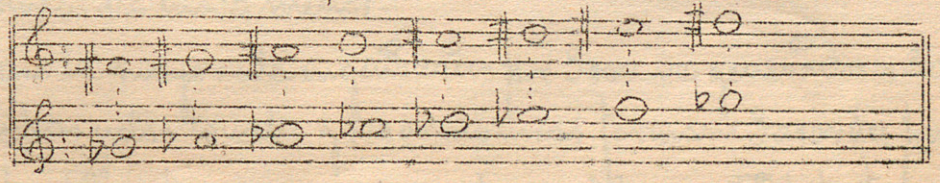
(3) Volviendo al encadenamiento de las escalas, si quisiéramos seguir más adelante de la escala de Do ♯ encontraríamos las escalas con dobles sostenidos y si quisiéramos más adelante de la de Do ♭, encontraríamos las escalas de dobles bemoles.

A fin de evitar esta confusión, se hace uso de las escalas enarmónicas.

(3) Escalas enarmónicas son 2 escalas en que los grados que se corresponden están en relación enarmónica.

Dada la armadura de un tono, para hallar la de su enarmónico más próximo, se resta de 12 la armadura dada, y el resultado será el enarmónico que se busca si la armadura dada, contiene sostenidos, su enarmónico llevará bemoles o viceversa.

Escalas enarmónicas.



Por medio de la enarmonía quedan reducidas á 12, las 15 escalas, porque la 6 sostenidos hace enarmonía con la de 6 bemoles, la de 7 sostenidos con la de 5 bemoles, y la de 7 bemoles con la de 5 sostenidos.

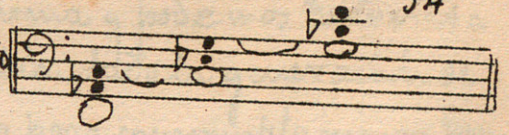
(11) En el encadenamiento de las escalas con sostenidos, la nota que se altera en cada escala es la sensible (que es el último sostenido). Por esta razón cuando queremos conocer el tono dada la armadura con sostenidos, subiremos un semitono diatónico del último sostenido encontraremos la tónica del modo mayor y bajando un tono, la del modo menor.

En el encadenamiento de las escalas con bemoles, la nota que se altera en cada escala es el 4º grado (que es el último bemol de la armadura).

Por esta razón dada la armadura con bemoles, si queremos saber el tono, bajaremos una 4ª justa del último bemol y encontraremos la tónica del modo mayor y una 6ª menor para hallar la tónica del modo menor.

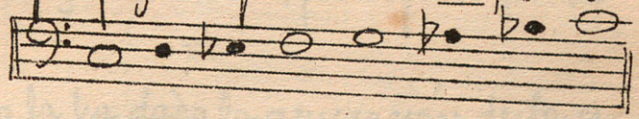
(12) Como ya sabemos, la escala mayor está engendrada por 3 sonidos generadores llamados notas tonales, y que dichas notas tonales y sus armónicas forman 3 acordes perfectos mayores que se suceden por 5as justas y se componen de una 3ª, y una 5ª justa formada sobre la nota del bajo. Si bajamos pues un semitono cromático las 3as de estos 3 acordes po-

ra convertirles en menores obtendremos el acorde perfecto



menor que se compone de 3ª menor y 5ª justa.

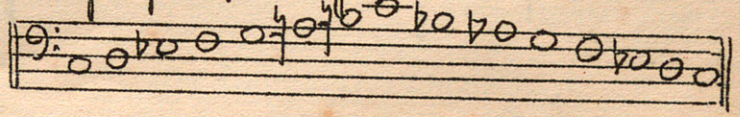
Escribiendo estos sonidos por movimiento conjunto y empezando por la nota Do, obtendremos la escala de Do menor. Escala tipo



No obstante esta escala ofrece un punto defectuoso: el 7º grado se halla á un tono de distancia de la tónica perdiendo así su calidad de sensible, puesto que dicha nota no debe estar separada de la tónica más que por un semitono diatónico.

Los semitonos de esta escala están colocados entre el 2º y 3º - 5º y 6º y 7º y 8º grados.

El intérvalo del 6º al 7º grados es de una 2ª aumentada y como todos los intérvalos aumentados ó disminuidos son disonantes y por lo tanto difíciles de afinar, también se hace uso de la escala menor melódica que es una variante de la armónica. Como hemos visto, la escala armónica tiene la 6ª mayor y la 7ª mayor tanto al subir como al bajar, pues la melódica tiene la 6ª y 7ª



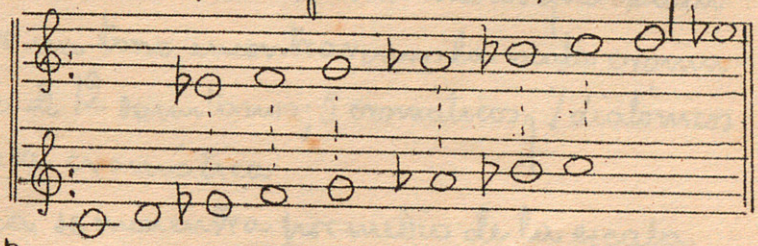
mayores subiendo y menores bajando

Subiendo á fin de evitar el salto de 2ª aumentada del 6º al 7º grados, se altera el 6º subiendo

un semitono, y bajando como que el 7º grado ya no va á la tónica, no hay tanta necesidad de que esté á un semitono de distancia de la misma y podemos volverlo á un tono de distancia de la tónica, tal como lo había dado la generación de la escala menor. Después se vuelve á alterar el 6º grado para conservarlo menor puesto que el 3º y 6º grados son las notas que caracterizan el modo, por cuya razón se llaman notas modales ó características.

351 (6) Si volvemos á la escala menor tal como nos la ha dado la generación de la escala menor, examinándola bien, encontraremos que hay otra escala que está formada por los mismos sonidos

Esta escala es la de Mi♭ mayor que lleva 3 bemoles en la armadura



De estas 2 escalas una es mayor y la otra menor.

La tónica de la menor está á una 3ª menor de distancia debajo de la tónica mayor. Como ya hemos dicho antes, se altera el 7º grado de la escala menor á fin de que esté á un semitono de distancia de la tónica.

Por esto el 7º grado es la nota que nos dá á conocer si la tonalidad es mayor ó menor. Si está conforme con la clave la consideraremos como á 5º del tono mayor. Ahora, dada una escala mayor para encontrar su relativo menor tomaremos por tónica la supertónica dominante y alterando el 7º grado ya lo habremos obtenido. Y teniendo una escala menor queremos encontrar su relativo mayor tomaremos por tónica la 3ª y modificaremos el 5º grado á fin de que esté conforme con la armadura.

(6) Teniendo la escala diatónica, si buscamos los sonidos intermedios que existen entre cada uno de los grados separados por un tono, encontraremos la escala cromática que es la que solamente se compone de 12 semitonos; 5 cromáticos y 7 diatónicos

~~(8)~~

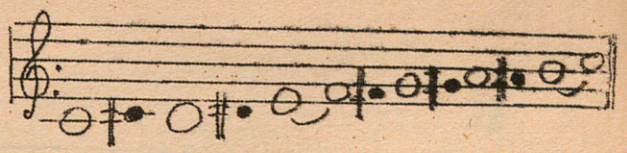
Generación de la escala cromática

La generación de la escala cromática se encuentra por medio de la escala de 5as integral incompleta.

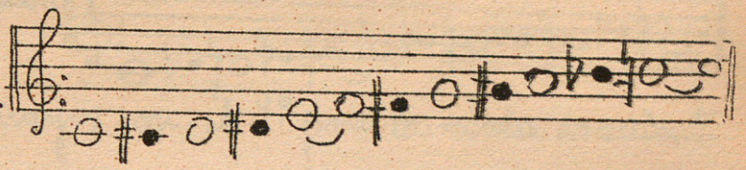
Los 7 sonidos centrales formando seis 5as, nos dan la escala diatónica, y las 5 5as del polo positivo y las 5 del polo negativo nos proporcionan las notas cromáticas que dividen los tonos en 2 semitonos.

Con estos elementos se pueden formar 6 tipos de escalas cromáticas.

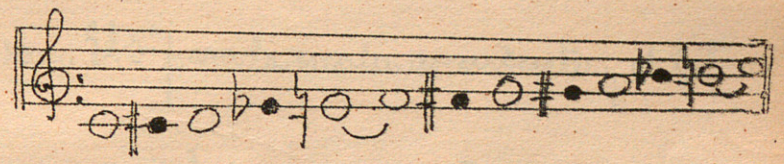
El 1er tipo se forma tomando como notas cromáticas las cinco 5as todas del polo positivo, dando 5 alteraciones ascendentes



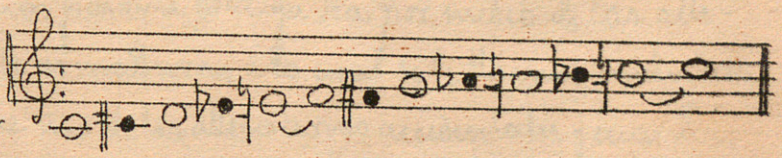
El 2º tipo con 4 del polo positivo y una del negativo, dando 4 alteraciones ascendentes y una descendente



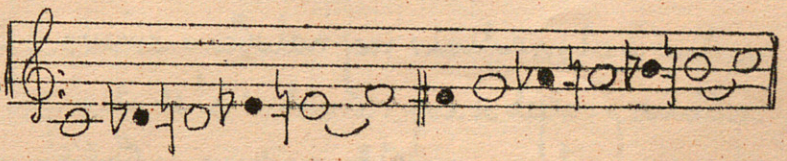
El 3er tipo con tres 5as del polo positivo y 2 del negativo, dando 3 alteraciones ascendentes y dos descendentes.



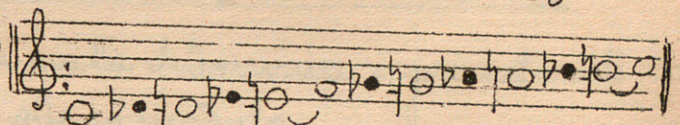
El 4º tipo con 2 quintas del polo positivo y 3 del negativo, dando 2 alteraciones ascendentes y 3 descendentes



El 5º tipo con una 5ª del polo positivo y 4 del negativo, dando una alteración ascendente y 4 descendentes



El 6º tipo con las cinco 5as todas del polo negativo



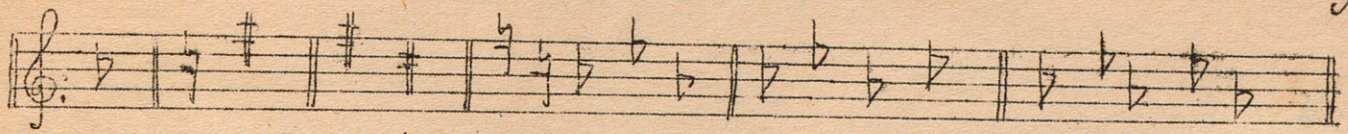
dando 5 alteraciones descendentes

De estos tipos los más usados para la escala mayor son: el 2º para la escala ascendente y el 5º para la escala descendente.

Los más usados para la escala menor son: El 5º para la escala ascendente y el 6º para la escala descendente.

7) Estando en una tonalidad podemos pasar á otra ya sea por medio de las alteraciones accidentales ya sea por cambio de armadura, á lo cual se le llama modular. Cuando la modulación es pasajera se hace uso de las alteraciones accidentales y cuando es estable se cambia de armadura.

Si el tono que se tiene es con sostenidos y se quiere modular por mucho rato á un tono con bemoles, pondremos becuadros en el puesto de los sostenidos que se dejan y añadiremos los bemoles correspondientes á la tonalidad nueva: y si el tono que se tiene es con bemoles y queremos modular á un tono con sostenidos, pondremos becuadros en el sitio de los bemoles y añadiremos los sostenidos que correspondan á la nueva tonalidad.



Cuando la modulación es pasajera, la nota que la determina es generalmente la sensible ó la subdominante del tono á que se modula.

Añadidura

(Modulación de la Grecia antigua).

(B) Los modos mayor y menor son relativamente modernos.

En la antigua Grecia usaban diferentes modos basados sobre diferentes tetracordos. El tetracordo más caracterizado era el de un semitono y 2 tonos consecutivos que le llamaban dórico. Tenían también el de un tono, un semitono y un tono que le llamaban frigio y el de 2 tonos consecutivos y un semitono, (ó sea el mismo del modo mayor) que le llamaban lidio.

Así 2 tetracordos dorios formaban la escala doria que era Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi; 2 tetracordos frigios formaban la escala frigia que era Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re; y dos tetracordos lidios formaban la escala lidia que era Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do.

De estos tres modos nacieron otros 3 que les llamaron Hipodorico y era la escala de La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La; Hipofrigio que era Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol; é Hipolidico que tenian por escala Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa; tenian también el modo Mixolidio, formado por la escala de Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, llamado mixolidio por su proximidad á la escala lidia.- Estos modos constituyen el género diatónico; más los griegos usaban también el género cromático y enarmónico, alterando la 2ª y 3ª nota de los tetracordos

Modos usados en la edad media.

(S) Se usaban 4 modos llamados auténticos, y 4 llamados plagales. Cada tono plagal corresponde á un auténtico, teniendo la misma tónica aunque diferentes dominantes.

El 1er tono está formado por la escala Re; teniendo por tónica el Re y por dominante el La
El 2º es el plagal correspondiente al 1º teniendo por tónica el mismo Re y " " " Fa
El 3º está formado por la escala de Mi teniendo por tónica el Mi y " " " Do
El 4º es el plagal del 3º con el mismo Mi por tónica y el La por dominante

El 5º está formado por la escala de Fa teniendo por tónica el Fa y por dominante el Do
El 6º es el plagal del 5º teniendo por tónica el mismo Fa y por dominante el La.
El 7º está formado por la escala de Sol teniendo por tónica el Sol y por dominante el Re
El 8º es el plagal del 7º teniendo por tónica el mismo Sol y por dominante el Do
Todas las escalas formadas por dichos modos están constituidos por notas naturales

La única alteración que se usaba en el canto Gregoriano es la de Si♭ para evitar la relación del tritono existente entre el Fa y Si natural.

TEMA 5.º

(1) Siendo el ritmo musical el orden y proporción de los acentos y duraciones de los sonidos, es el compás el elemento primordial de dicho orden y proporción, de los cuales constituye la unidad formada por un acento con su preparación y resultante débiles (La preparación es lo que se llama arsis; el acento, tesis y el resultante, si lo hay, final femenino.)

Existe el ritmo llamado oratorio en el cual los acentos se presentan libremente sin proporción simétrica, y el ritmo regular que sujeta la música a una proporción fundamental de acentos y duraciones. El 1º se puede comparar al ritmo libre de la prosa y el 2º a la forma simétrica de la poesía. El ritmo oratorio es el propio del canto gregoriano ó sea el canto eclesiástico católico que se escribe sin indicación de compás por la entera libertad con que se presenta el ritmo; el ritmo regular es el que rige en la música moderna en general, y se escribe siempre con la indicación de compás, con lo cual se facilita la lectura y la ejecución.

En el ritmo regular, puede decirse, que el compás divide la música en partes iguales, indicándose esta división por las líneas divisorias que cortan perpendicularmente el pentágrama; teniéndose en cuenta que la línea divisoria se coloca inmediatamente antes de la tesis.

Se usa además la doble barra (que consiste en dos líneas divisorias colocadas la una junto a la otra) para indicar un cambio de forma de compás. También se usa cuando hay un cambio de armadura, para separar las varias partes en que se divide una composición y al final de la misma.

El compás se divide en 2, 3 ó 4 partes que se llaman tiempos. Los tiempos del compás no tienen todos igual importancia en su acentuación; según sea esta más ó menos marcada, se les llamará fuertes ó débiles respectivamente.

El tiempo fuerte es el que decide el número de tiempos del compas; pues si cada 2 tiempos se oye uno de fuerte, el compás será de 2 tiempos; si el tiempo fuerte se presenta cada 3 tiempos el compás será de 3 y si el tiempo fuerte ó acento se presenta cada 4, el compás será de cuatro tiempos.

Por lo dicho se deduce que el tiempo fuerte es siempre el primero de todos los compases.

No hay además otro tiempo fuerte el 3º en los de 4 tiempos, pero no es tan fuerte como el primero

Así como el compás se divide en tiempos estos se subdividen en partes. En este caso la 1ª parte de cada tiempo es fuerte relativamente a las demás que son débiles

Estos acentos métricos, a veces quedan destruidos por otros acentos de orden diferente como son la síncopa y el contratiempo.

Cuando los tiempos del compás son divisibles por 2, reciben el nombre de binarios y constituyen el compás simple; cuando lo son por 3, se les llama ternarios y constituyen el compás compuesto.

En el compás simple entra en cada tiempo una figura de valor simple, se llama así la nota o valor representado por una figura de nota sin puntillo y mientras no forme parte de un tresillo y en el compás compuesto una figura de nota apuntillada.

(2) Los compases se indican por medio de cifras numéricas dispuestas en forma de

quebrado y cuya unidad es la redonda. La cifra superior indica la cantidad de valores que han de formar un compás y la cifra inferior la calidad de dichos valores. Así $\frac{4}{4}$ indica que en dicho compás caben 4 P; $\frac{2}{2}$ indica que en dicho compás caben 2 P, etc

En los compases simples la cifra superior, indica el número de tiempos de que consta el compás y la cifra inferior la figura que vale un tiempo. Así $\frac{4}{4}, \frac{2}{2}, \frac{9}{1}$ indican respectivamente que el compás consta de 4 tiempos y la figura que valdrá un tiempo será la negra; que el compás consta de 2 tiempos, la figura que valdrá un tiempo será la blanca, si el compás constara de 3 tiempos, la figura que valdrá un tiempo será la redonda.

En los compases compuestos, la cifra superior indica el número de tercios de tiempo de que consta el compás, y la cifra inferior, la figura que vale un tercio de tiempo. Así $\frac{6}{8}, \frac{9}{4}, \frac{12}{2}$ indican respectivamente que el compás consta de 6 tercios de tiempo y que la figura que valdrá un tercio de tiempo será la corchea; que el compás consta de 9 tercios de tiempo y que la figura que vale un tercio de tiempo es la negra; y que el compás consta de 12 tercios de tiempo y que la figura que vale un tercio de tiempo es la blanca.

Las cifras superiores propias de los compases simples son 2, 3 y 4 y para los compuestos, 6 para el compás de dos tiempos; 9 para el compás de 3 y 12 para el de 4.

Los compases simples más usados son aquellos que contienen una negra en cada tiempo y además el $\frac{3}{8}$ y el $\frac{2}{2}$

Los compases compuestos mas usados son los que contienen una negra con puntillo en cada tiempo

(31) Cada compás simple tiene su correspondiente compás compuesto y viceversa

Para que haya correspondencia entre dos compases han de tener el mismo número de tiempos. En el compás simple entra en cada tiempo una figura de valor simple y en su correspondiente compuesto entra la misma figura con puntillo.

Para encontrar el compás compuesto correspondiente a uno simple basta multiplicar por 3 la cifra superior del compás simple y por 2 la inferior: así el compás compuesto de $\frac{4}{4}$ será $\frac{12}{8}$, el de $\frac{3}{2}$ será $\frac{9}{4}$ y el de $\frac{2}{1}$ será $\frac{6}{2}$.

Para encontrar el compás simple correspondiente a uno compuesto, se divi-

de por 3 la cifra superior (del compas compuesto) y por 2 la cifra anterior
Así el compás simple correspondiente á $\frac{12}{16}$ será $\frac{4}{8}$, el $\frac{9}{8}$ será $\frac{3}{4}$, y el de $\frac{6}{4}$ será $\frac{2}{2}$

(4) Existe además el compás llamado de amalgama ó mixto que se compone de dos compases uno binario y otro ternario. El compás binario se separa del ternario por medio de una linea divisoria señalada con puntitos
Las cifras propias de los compases de amalgama simples son el 5, 7 y 9 y para los compuestos el 15, 21 y 27. Los compases más usados de amalgama son $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$ y $\frac{5}{8}$

(5) En la notación mesurada ó proporcional, se indicaba el compás de 3 tiempos con un O indicando lo que se llamaba perfección, y el compás de 4 tiempos con un semicírculo C indicando lo llamado imperfección. Cuando se trabía de doblar el movimiento, resultando por lo tanto el compás de 2 tiempos, se tachaba el semicírculo Ȼ. De estos signos se deriva en la notación moderna la indicación del compás $\frac{4}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{2}{2}$

TEMA 6º

(1)

Notas de adorno.

Las notas de adorno son las que aplicadas á una composición musical le dan más variedad, gracia y vigor. Tienen un carácter puramente melódico ya que nunca afectan al sentido fundamental de la armonía.

En los siglos XVI y XVII eran las notas de adorno de un uso muy común; los ejecutantes se tomaban la libertad de improvisarlos á su gusto, y si no tenían el talento suficiente, quedaba la melodía desfigurada. Para evitar esto los más notables compositores indicaron todos los adornos de sus melodías, expresándolos con signos especiales para abreviar la escritura. Juan Sebastián Bach fué uno de los que con más cuidado indicaba las notas de adorno y muchas veces para más claridad las escribía con notas comunes.

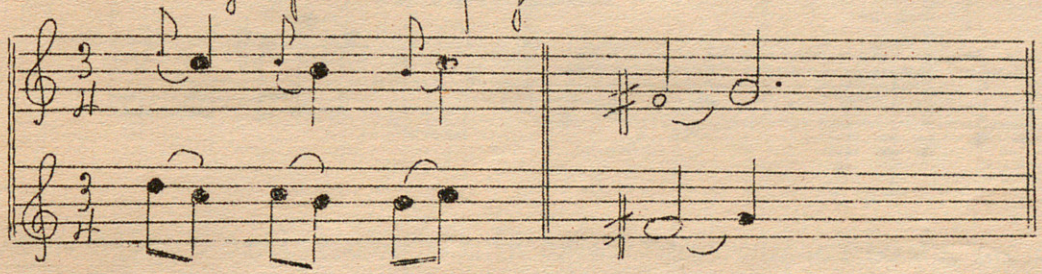
En la música moderna los adornos tienen un uso muy limitado y en los casos que se presentan el compositor, muchas veces, los indica con la notación ordinaria.

Los más usados son: la apoyatura, gruppetto, trino, mordente y floritura.

La apoyatura puede ser de tres maneras: simple, doble y breve.

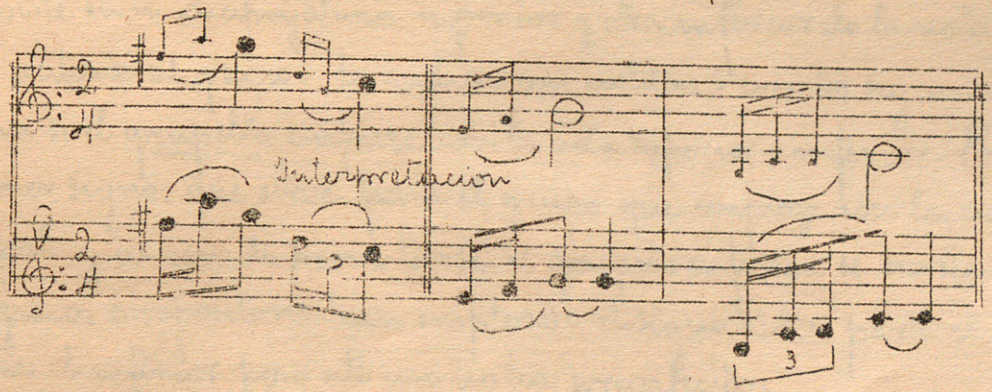
La apoyatura simple ó real es la que tiene más importancia por su acento expresivo. Se coloca á un grado superior ó inferior de la nota principal á la cual antecede y toma generalmente la mitad de su valor. Puede también tomar las dos terceras partes de la nota principal si ésta lleva puntillo, aunque es preciso observar que para la interpretación de las notas de adorno en general, no se pueden dar reglas fijas pues que hasta hoy, los teóricos no han podido amoldarlas con precisión! En casos dudosos, el buen gusto y el análisis del ritmo serán la mejor guia.

Ejemplos de apoyatura real



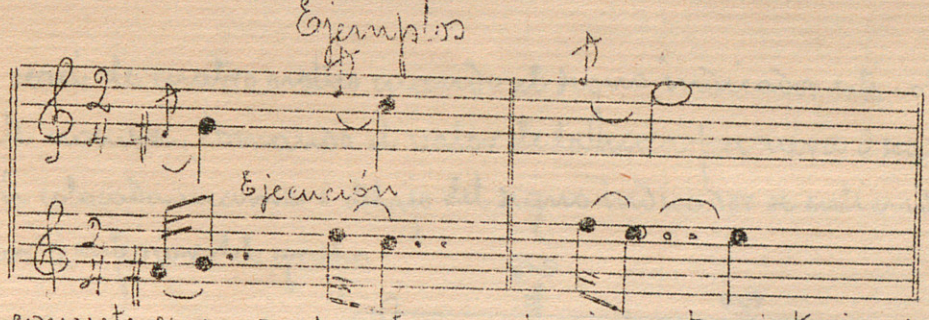
La apoyatura doble consiste en dos notitas colocadas una á un grado superior, otra a un grado inferior de la nota principal. Aun que esta combinación es sin duda

la más característica las dos notitas pueden presentarse también en movimiento conjunto pudiendo, en dicho caso, ser la apoyatura múltiple, constando de tres ó más notas. Las notitas se ejecutan con más ó menos rapidez según el carácter de la melodía.



La apoyatura breve ó acciaccatura es la apoyatura que se ejecuta con mucha rapidez, indicándose por una pequeña nota en forma de corchea cuyo corchete está atravesado por una raita.

La apoyatura breve es igual que la real, está colocada á un grado superior ó inferior de la nota principal que le sigue de la cual toma su valor.



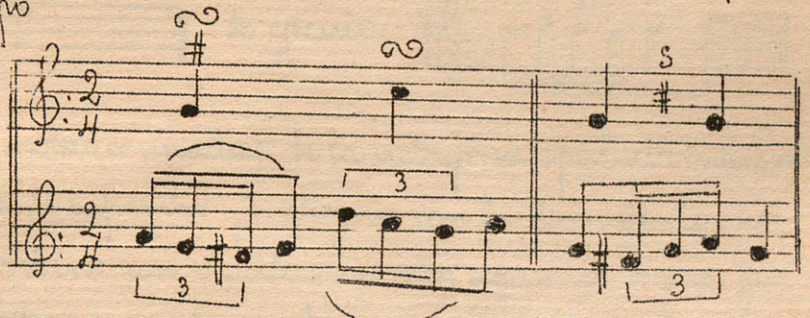
(2) El grupetto consiste en una apoyatura superior y otra inferior de la nota principal que sigue ó antecede al grupo. Se indica con notitas ó con los siguientes signos: ∽ ó según si el grupetto empieza con la nota superior ó inferior. Hoy día solo se usa el primer signo, que sirve para el grupo que empieza con la nota superior á la principal, y en caso de presentarse el grupeto inferior se escribe con notas reales. Algunos compositores han empleado el signo ∽ para el superior y el ∽ para el inferior pero este uso no ha prevalecido.

El grupetto es de tres notas cuando el signo está colocado encima de la nota principal y también cuando está colocado entre dos notas del mismo nombre y sonido. El primer caso se ejecuta antes de la nota principal y en el segundo después de dicha nota.

El grupetto será de cuatro notas cuando el signo indicador esté colocado entre dos notas de diferente nombre, tomando el valor de la nota primera ó sea la principal.
Toda alteración colocada encima ó debajo del signo indicador se entiende corresponde á la nota superior ó inferior del grupo

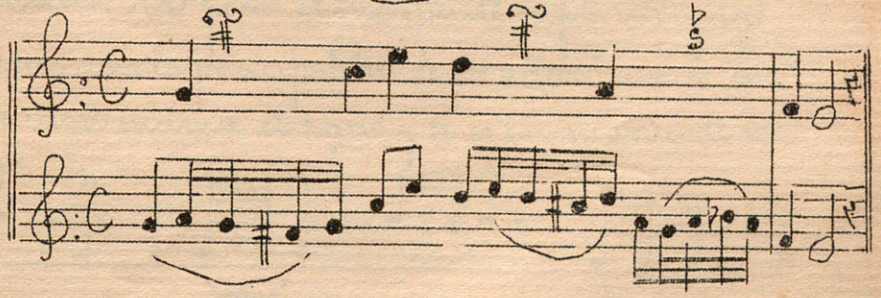
Grupettos de 3 sonidos

Ejecución

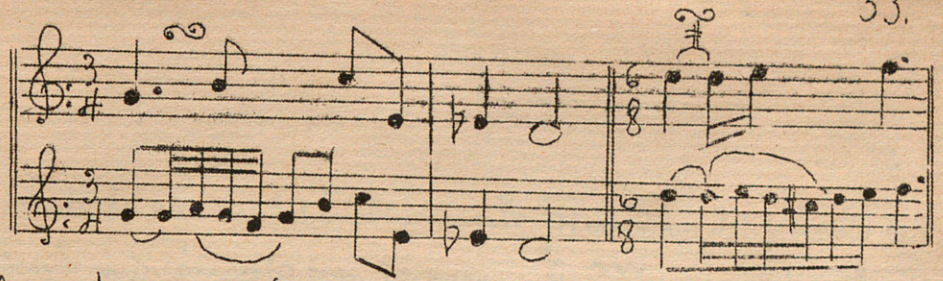


Grupetto de 4 sonidos

Ejecución

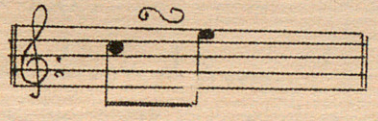
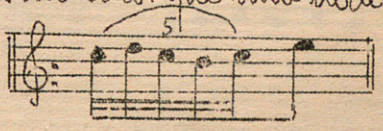


En la ejecución de un grupetto colocado después de una nota con puntillo ó ligada la última nota del grupo suele tomar el valor del puntillo ó de la nota ligada.



Ejecución

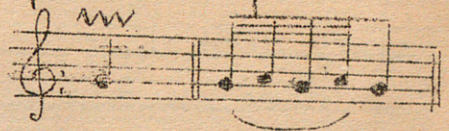
Si la nota principal es de corta duración resulta del mismo valor que una nota del grupetto.

Ejemplo  se ejecuta 

El Mordente es el batido rápido de dos notas conjuntas. Si la nota principal alterna con el grado ascendente se llama mordente superior y si alterna con la descendente mordente inferior. Este adorno puede escribirse con notitas ó con los siguientes signos que son un resto de la notación neumática: ~~ para el mordente superior y ~~ para el inferior. Si la nota que alterna con la principal ha de ser alterada si es un mordente superior se coloca la alteración encima el signo y si es un mordente inferior se coloca debajo:



En la música para clavicémbalo que era el instrumento precursor del piano se usaba también el doble mordente indicándolo con la prolongación del signo: ~~



Pero este signo se confundió con el trino.

(4) El trino es el batido rápido y alternativo de dos sonidos conjuntos. El batido tiene la duración de todo el valor de la nota principal que es siempre la inferior.

El trino consta de tres partes: preparación, batido y terminación.

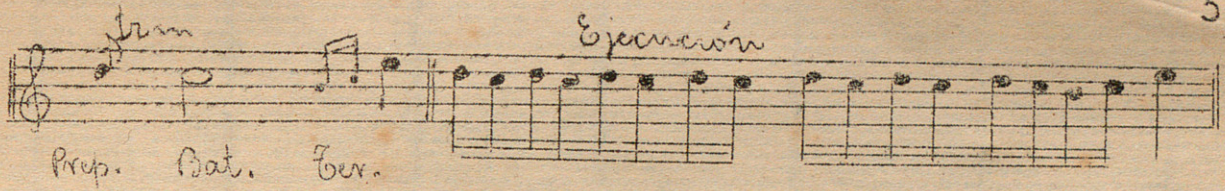
Se puede preparar por la nota superior a la nota principal, por la misma nota principal y por la nota inferior.

La preparación por la nota superior era casi la única que se usaba antes del primer cuarto de siglo XIX.

Hay diversas maneras de terminar el trino que los compositores modernos suelen indicar en notación ordinaria.

En la música moderna el trino se indica únicamente con la tr.

La preparación superior ó inferior con una apoyatura tachada



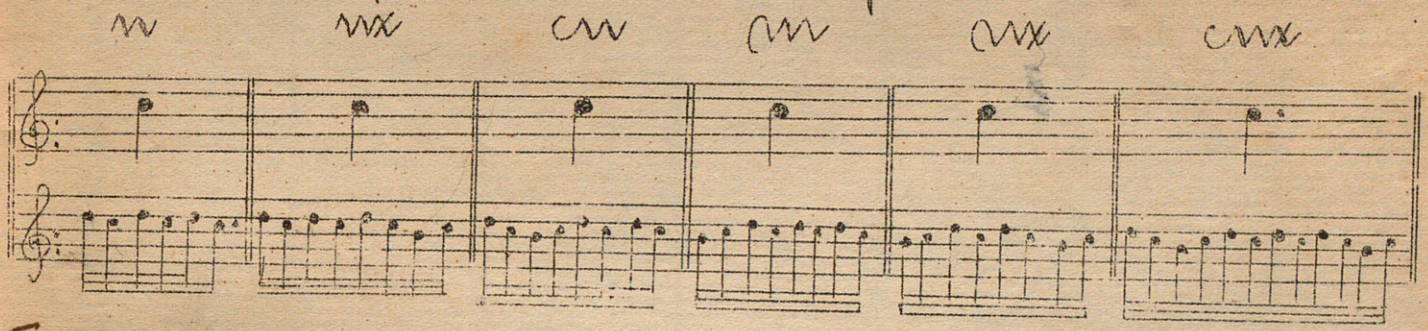
Bach además de la t. y la tr. empleaba para el trino el signo del mordente superior simple y doble ~~ ~~, indicando la preparación con una raita antes del signo; encima si indicaba ser superior, ~~ y debajo si indicaba apoyatura inferior ~~.

La terminación generalmente inferior la indicaba por medio de un mordente ~~.

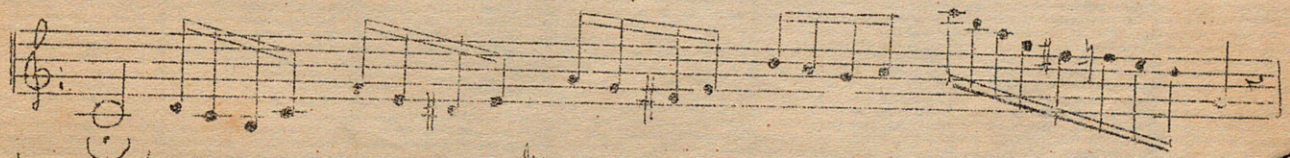
Se usaba también en aquella época la terminación indicada por la raya curva subiendo ó bajando según fuera superior ó inferior: ~~ ~~

Así como en la música moderna el trino se ha de ejecutar con mucha rapidez, parece que Bach quería las notas más lentas é intensas, quedando el batido rápido para el mordente.

Interpretaciones del trino dado por Bach.



La fioritura es un pasage que á veces introduce el ejecutante en la composición durante la suspensión del compás indicada por el calderón. En este caso toma el nombre de cadencia ó fermata y se ejecuta ad libitum.



Puede también hacerse uso de la fioritura sin la suspensión de movimiento. Entonces las notas de adorno tomian el valor de la nota precedente anterior al grupo.

Gloria de les Arts.

Des de Hiço 23 a 24, abonés insolses

Luis Pi [illegible]

LIBRERIA CASTELLS, Ronda Universidad, 13. - BARCELONA

Proceso de la elaboración de la obra

Lunari: La composición artística y sus momentos sucesivos.— La invención: originalidad y plagio; la idea, el asunto y el fin. la inspiración y sus modos.— La disposición y el plan de la obra: manifestación de estos elementos en las diferentes artes.— Ensayo, boceto ó bosquejo y monstruo.

correspont amb la composició: reunir en ordre varis elements per a formar un tot.

Composició artística: acció de les facultats artistes per produir obra y extensivament a distribu-

ció de ~~l'obra~~ elements que entren en el conjunt
y a la obra acabada

En aquesta acció 3 periodes que marca la natura

I invenció: trobar: agafar els elements (retòrics antics) que han de
servir per l'obra

II ordre: disposició d'elements

III elocució

Deia Cicerón: la invenció: escullir els elements que
fagin causa probable

ordre

acomodar a lo que es vol dir les paraules
y medis d'expressió

La invenció en totes les arts lo mateix, per tant de la invenció depèn l'originalitat, que es la que constitueix el geni artístic. Na-Ledesma: "lo original tiene la ventaja de que es nuevo eternamente" Lo verdaderament bo és sempre lo non. (personatge historic que aixís sembla non): si artista intuició personal, daria originalitat a assumptes ja tractats. Campoamor y J. Valera

— para que haya verdadera originalidad es necesario: invenciones que sean propios asunto, plan composición, designió filosófico y el estilo

Qué és lo propio?

S'ha dit també que originalitat, revelació

del caracter personal de un autor: obra d'art per qué tingui valor deu tenir segell ~~personal~~ personal

Frase V. Hugo; veiem que és possible que un autor prengui els assumptes d'un altre pero que presenti com a nous les idéas y la seva obra sembli la verdaderament original

Horaci deia: "Para la tragedia seguir ó els mitos de la tradició ó fingir coses que siguin convenients amb si mateixes" i diu també: "Es molt difícil el dir com a propies coses que son comuns, pero procedirás més rectament si llevas a escena canto Iliada que si assumptes desconeguts reigne será fácil que caigais"

Exemples de genis que aprofiten: grecs que s'assimilen idées filosófiques (no dur Plato) d'altres pobles. Dante s'inspira en tota la ciencia de la séva época per a escriure la D.C. La Bitt é'llibre: "La P.C. avants Dante". ~~Ario~~ Milton. Schaspeare s'aprofita de noveles italianes pels arguments de ses obres. Lope. Calderón: s'aprofitèn tradicions populars.

Plagi ¿Cuan n'hi ha?: no és tan senzill com sembla: significa

Campoamor: existe plagio cuando hay identidad en la idea fundamental, en el medio de

expresión y en el objeto de la obra plagiada
: molta vaguetat. L'hi fa olvidar a la obra anterior
: està bé; de lo contrari, plagi. Copia: cuan
s'empleau absolutament els mateixos medis expre-
-ssius

Extravagancia: originalitat rebuscada
es amors (Ruskin) exemples vitalitat, pendre d'altres autors
anterrors (Sposalizio de Rafael y Perusino)
originalitat en agrupació personages

Distinció en fons obra art: idea, asunto, fin
allò quel autor es proposa expres — fets

en que és conte idea; fin: propósit autor tractant conseguir resultat artístic moral ó social

~~Vg: en una obra Alcalde Zalamea~~

Surge cuestió: idea avans d'assumpte ó al revés?

: segons idealista idea primer; realista: primer assumpte. Tot té dibo

Obras d'art amb molt intima unió d'assumpte i idea: en escultura

Alguns tractadistas: lo expresado, lo expuesto y lo realizado

idea — assunto

fi:

Condicions de l'anuncio: Pendre materia adem

da a forses de cada hu, unitat artística: coherencia

lu 19: gran importancia a l'inspiració / ja ho

deia Horari

croce li diu intuició

excitació de la sensibilitat

Sha estudiat quizó fins d'un modo fisiològic:

alteracions sistema nervios: Goethe; altres, enfermetats: Leopardi

Devegades inspiració acudeix desseguida; devegades son necesaries ~~cuali~~ estats especials: Haydn vestia su mejor traje de gala per a escriure pàgines helemnes.

Inconsciencia artística: es pretendia que moment inspiració artista no obra conscientment: no és pot admetre. El artista amb sa intuició predir coses que homes ciencia han de realitzar més tart: pero això perquè el seu mètode no és científic

Es interessant en quant modo verificarse movement i en quant ~~a~~ : Rodin escultor: el modelo preferia a apunta: segueix dueció realista

anyadeix al realisme el simbolisme.

escultura: soldat pre prem modelo: el fa colocar en posició: labra escultura, y coeran stà feter li suggeriz idea edat bronze: vida més amplia: i l'escultura és

titula E del bronze

En ep. neo-clasica y romántica, es verifica asumpte partint d'obra literaria; va reaccionar Lessing en Laocoonte: cada art lo propi.

La contemplació natura amb amor, força d'inspiració: L de Vinci: que els seus dei debles contemplessin els més petits detalls.

Ch. Blaine recomana als pintors vida interior la solitut: Rembrand.

La 2a part procés es disposició: ciceró: colocació en ordre dels elements. La disposició 2a operació en ordre llógic pro en rigor pot no existir un 2ou moment: pensament

complert. Moltes vegades fent disposició coses noves
No s'hu de començar disposar obra sense haver
guardmat elements: (ho deien els retórics.
Existeix disposició fins en una copla de 4 versos.
En un poema o drama disposició sumament important
: totes les fa
Principal facultat dispositiva: entendimiento.
¡ Navarro D. para aprender disponer: observación
(~~disposició~~ educació práctica). El principi de tota disposició: el
plan. : ha de resaltar pensamiento general y tots
elements sense privar unitat al conjunto
Deia Horaci :

Interés gradual en les obres.

Claretat d'exposició.

En artes plásticas disposició tanta importancia que és sol dir composició a ella vgr. arquitectura

En escultura la distribució per conseguir la unitat ha d'ésser íntima.

En pintura es en la ordenació ahont és revela caracter escola.

Las líneas que dominan en un cuadre li donen un caracter especial.

En segle 17 deseo hacer líneas atormentades i vehementes: ~~[illegible]~~ ai-lis M. Angel personatges s'apten en profit varietat

En aquest contrast, aquí en eramment 16.

modo de fer determinat.

La forma óvalo frecuente: Rafael: parte sup rotro Virgen, inferior angelets s'aponen sobre Mannol; apir anvidada: transfiguració

Rubens fa cari sempre disposició convexa. en Correggio també. (Naizement). Rafael aficionat disposició cóncava (~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~. La composició en diagonal, es produeixen efectes chocant: Descens de la Creu de Rubens. las disposicions de Rembrant les més difícils de precisar.

Hasta en forma del quadre en relació

amb les linees que en ell dominen.

El pintor suele empezar definió obra por medi dibuix: L de Vinci esplendit dibuixant.

; Estudis de Rafael.

En cambi Rafael y Leonardo parece que unicament dibuixaben sos bocets i despres es limitan com a iluminar sos dibuixos.

Rembrand / Rubens conceberixen desde el 1er moment els quadres amb color.

Durant tota la composició, pintor consultar model, lo mal no quiere decir que el pintor haya que limitarse al natural

Els bosquejos és donen per complert en totes les arts: per escriure drama, poema etc.

fets matura

Bocets arquitectonics: un portancia extraordinària

Ci també baguett: bocet d'una materia fàcil de trevallar.

En escultura: l'escultor per major part obras: primer un model.

En pintura ja ho hem dit: al abocetar quadres esquema: no es tracen totes les ratlles. Per aquarel y pastel és donc compte efectes color.

En música: monstruo: bosquejo en que es presenta les notes més sobresortints.

Fer veure el plan i fixar caracter y efecte artistic per a poder conetgir y modificar

Il 24

El estilo y la manera

Nociones vulgar, etimológica y tradicional del estilo.— El estilo en rel. personalidad autor y la naturaleza de la obra.— El estilo en las diversas artes.— Denominaciones aplicadas a las clases de estilo.— La manera y sus causas

vulgar:
Estilo a algo que es molt personal.
També una aplicació a algo que no es personal: regió determinada, escola. (també vi estil ajeregado)
Es diu que te molt estil un que s'ha amanu
Estilo: instrumento para escribir dels romans (punxó a la cera): indica quelcom personal. Aquesta es la noció tradicional: Bifol: "El estilo es el hombre".
Croce rechaza ↓ : diu que es formula buida si vol diu l'home en cuant a actividad expresiva, si es vol diu que l'home es manifesta plenament amb estil, es fals perqui molte vegades els artistes en les obres no s'ens manifesten tal com son en la vida corrent

Croce diu que Dante, encare que digui que ha estat al infern, no hi ha estat (Amigues Neron: color agufre rostro Dante i per aidó creien que havia estat al infern.)

La sinceritat en l'art no te res que veure en la sinceritat en la moral

El Estilo no es ~~si un~~ igual en totes obres d'art que realitza un mateix artista: f. de Vega en obres líriques es sumament difús; en dramàtiques és conciés. Estil en relació amb naturalesa de l'obra

Estil manifestació personalitat autor pero en relació natura obra

Q'ha considerat estil com esència de la naturaleza
Estil es lo que distingeix obra d'art de la simple reproducció de la naturalesa.

Estilyar: reduir una cosa als seus "raggos" esencials.
Estil: "distint modo de concebre realitat" figures
sibiana M. Angel. (~~[illegible]~~ Estil voluptuós de Correggio
L'estil es manifesta d'un modo genèric, impersonal en arquitectura (estils gòtics romà).
Un esculptura del materia modo en Grècia quelcom típic: " estilitzada (idealitza les figuras)
L'escultura romana individualista.

~~[illegible]~~
Encpintura l'estil adenés d'aquestes manifestacions

genèriques, es doña hasta en el modo de ver la obra en son conjunt: Rafael ven el tot avans que la part. M. Angel al revés. Qu. Durero desitja de manifestar expressió particularista. Veiem sobre tot en pintura: el toque particular de cada artista

modo de fer
amar el pinzel.

: Velazquez: pinzellada somera (sòbria)

- Papa Ju. X, madre de los blancos

Ribera copia cada miscula amb exactitut q. urúrgica

1 gt Sebastià: rèbleu als miscolss modo casi escultòric

Toque virtuosista 18 : Fragonard

¡alarde facilidad fincal.

En pintura puntillista: l'estil consisteix en toque (pinzellades diferent color): Martin

En música l'estil depèn en gran part acció personal autor, però aquest està subordinat corrents i poca i a formació oïdo contemporanis

La retòrica antiga diferencia estils: mare ò tenue, medio ò templado, robusto ò sublime (especialment a oratòria, literatura)

Estil suelto ò cortado, ligado à oratòria

més a proposit exposició

Estilo castizo: algo que no se se fiche a individualidad artística

Estilos: Lánguido, apasionado, sobrio, elegante adornado, florido

Modernamente, sensorial, ~~intelectual~~ sentimental, mental, ideal

en relació classes bellesa

La manera: espècie exageració estil: cantador que té molt estil: amaneramento: es sempre una imitació: falta originalitat: prot procèdu d'imitació agena ó propia: es dóna en cenàculos, academias: artistes fixan en una cosa: que es accidental i no principal i d'amanera

altres vegades amanerament imitació propia: artistas cuana cert apogeo en sa obra: s'imitan i repetirán lo que han fet: auto-plagio

N 25

Lo subjetivo en las artes; humorismo y sátira

Sentido en que estudiamos los llamados géneros artísticos.— La subjetividad y su expresión en el arte: campo de estas manifestaciones: su cabida en las artes principales.— Lo lírico en las obras literarias.— Composiciones musicales líricas.—

Al humorismo. — # Teorías de Richter. el humorismo en las varias artes. la caricatura. — La sátira. — Su diversidad de tonos y de formas

Marcha semblante a antigua retórica

Gener

Nosaltres estudiem genres artístics; existeixen verdaderes categories estétiques en relació assumpte del obra.

En toda obra artística, hi ha lo líric: estats de conciencia: a vegades enclosent emoció: altres emoció y representació

Hi ha alguns estats que ens sembla subjectiu: dubte, melancolia, ensomni. El camp d'aquesta expressió és amplíssim.

Jota intuició (bona o mala) expresada es realitza dart d'aquí. Revilla: conciencia humana com un llac ahont es reflexa realitat: expresad relació artista amb realitat

Un art exclusivament subjectiu no existeix: hi ha d'haver un punt d'enllaç, perque les expressions siguin inteligibles. Aixis pintura futurista no realitza l'expressió, perque ha tractat prescindir de l'objectivitat

Música art ahont aquesta relació es d'una manera menys aparent: d'aquí art líric per autonomasia

Además d'aquesta unió, hi ha que huir en compte que el subjectivisme pot expressa molt bé ideas ó sentiments de col·lectivitats así cants guerrers, patriotics, religiosos.

Es el sentiment: lo que constituirá el camp més propi expressió subjectiva en art

Imaginació també gran influencia en aixó: "bello desorden": la imaginació es te de

subjectar menys a la lógica de la natura.

Después de música el lirisme cap en la literatura
después pintura: en aquest camp. expressió
subjectivista tan propia de lo modern.
Después escultura i arquitectura respectivament
: en ép. moderna tendència més ~~subjectiva~~ subjectiva

En literatura, la mateixa paraula lírica, genre
de poesia estudiat per retórics:
la humorada: lírica por lo que tiene de
humor; ~~aunque~~ Campoamor decía que la dolora era
un drama condensa.

subjetivo,

Madrigal: su paralelo, la música: en esta por caracter amoroso que no té ante literatura

Letrilla: por un ritornello que es repetir al final estrofa; ~~po~~ el seu caracter ritmic

Anacreòntica: v.

Epitalami: boda

Balada: forma en que se desarrolla en ella el pensamiento: retorno al mismo tema disposició mètrica que es va repetint. Origen en el N.

Cantata: série de comp. diferents unidas en alabança subjecte determinat ó fet.

Cançó: molt lírica: já estan vistes.

Los himnos: sentiment col·lectiu

Epístola: modo de elocución propia de obras escritas: pot ser lírica, épica, didàctica.

La Elegias: sentiment tristesa

La oda: ~~fot~~ Modernament solemne; antigament no ais ezdeia oda a anacreòntiques

Oda moral, heroica, sagrada

Comp. musicals liriques.

Les predominatment melódiques: sitme lliure, diferenciades obres sitme rigurós destinades al ball.

Diverses especies de música volcal melos litúrgiques, y música monódica (gregoriana): cristiana ó pagá (Gevaert)

D'Indy clasificación de música litúrgica

I genero primitivo: en antifonas y neumas

II ornamental: caracterizat pels tractos en pie cada versical en 3 parts, y al-lelujas

III popular: pirines i sequencies

en ils / en tonalitat es repetèix en cada estrofes y en sequencias una mateixa melodia en ~~1 y 2 estrofa~~ cada 2 estrofes.

La cançó: en forma pop. 1 frase melódica ó 2 ó 3 frases: A B. A. — A. B. C.

Després del seu origen vocal es cambia en instrumental pero prou el caracter de cantabile: ogr en Mendelssohn

Les cançó pop. antigament II gregoria després s'uneixen amb dança i aquest rigor es manifesta en estribillo: d'aquí es deriva rondó y aparició cors després

solo. Eu su principio homófona; a dât origen Lieders Schubert, Gunnar

Sem polifonia la cançó es fa polifona. La cançó profana una sola cantilena aplicable a parios textes diferents passant després a esser harmónica.

Polifonigues:

Motet: sobre frases latines sacados libres sagrats corresponent a cada una y una frase musical. D'ell es deriva la fuga que en 1E importancia. Responsorio: el que finaliza amb prejaria.

y versical: fragment curt, despres

De la cançó polifona el madrigal: Motet profà: en renaissement i classes dramatic i acompanyat: ahont els instruments comencen per executar ritornello.

Acompanyats instruments arias, duos tercetos. Entre aquestes: la Romança-

Barcarola

Aria: eminentment lirica, i aquesta expressió es pot confiar a 1, 2 vers estr: dous i vers expressen matisos sentiment

Humnes: generalment homòfons

La cantata: Cíclica: que ta alabança persona ò acontecident: diferents parts y nos solos: molt lírica; el text pot esser profà ò sagrat jorfeò de Pergolese cantata posada en escenes sagrades més importancia: festa Reforma Pentecostes de Bach: acaba en chor ~~[illegible]~~

Humorisme: refinament subjectivista: contra-posició sensacions, ideas, actes ò passions:

~~Ingrés despues~~ : humor inglés, buen humor.
mezcla de trágic i de comic.
Deia Campoamor que l'humorisme francés
es satíric: vgr. Rabelais en son Gargantua
; l'italià es burlesc, d'aquí la caricatura
origen italià (de caricare: recargar los rasgos
salientes de una cosa); l'alemán es elegiac (madres
Holbein). Diu Campoamor que solo Cervantes y
Shakespeare: humorisme: ingenua, candorosa
espanyol: realista ~~i~~ serios: una mica amarc crudel en
Quevedo: ~~bu~~ : novela picaresca
no aixis en Cervantes y Velazquez que te caracter
realista

J. Pablo Richter ~~dice que~~ dice en introd. mani
a la estética i es manifesta com a romántic
desenfrenat: es funda en la ironia artística
: ~~no~~ prescindir de todas las cosas del mundo
poniendo el yo; pero adeniés afan de dir les
coses de un modo non que ve a parentar-lo con
Quevedo. Te però art especial que el fa pensador
independent.

"Si sublime infinitamente parve
minorismo " " pequeño
como que no hay (fer mundo moral.
en el mismo entendimiento sucede

lo mismo: para que se de lo inf. pequeño
ha de violar sus propias leyes: un absurdo

Richter: humor: el cómico romántico, entenent
per romántic l'aspiració infinita; de quin
modo?: oponiendo lo finito com a contrast
subjectiu a la idea infinita com a contrast
objectiu

Pablo: ~~dul~~ humorista dulce y tolerante; tratando
reirse de todo termina por reirse de si mismo

Orden de manifestarse subjectivisme, el materia que
humorisme ~~o~~ primer en música: una única

difícil apreciar: clar en obras Strauss; ús frecuent
dissonàncies música moderna. Aquesta violació del llenguatge
enteriment més clar en altres arts: en literatura és
doiro del modo més clar, després época clasica, manifesta-
ció de personalitat: período helenística de Grecia; en
segle 17 apareix del mateix modo (edat post-clasica):
humorisme; en época actual també com una eflora-
ció del romanticisme: desde l'humorisme
de Dickens al de Mark-Twain. Walt Whitman
: tracta vida moderna: fábrica de novelistes
Qui arts plastiques, és més difícil sobre tot en
Arquitectura que té expressió menys personal

yugueteos que és permet l'arquitecte traitant
de mostrar una cifra-estructura distinta de
la realitat construïdo que no es posible: en 17 entà-
bamento ampedres distribuidas en esta forma
: como truncado amb base petita a baix. Un expresio
subjectivista en nostres dies. En escultura més dificil
: pero hi han algunes notes. : A Egipte veiem figures
grotesques: enanos de las dinastias de Menfis; encar-
nacions de sentiments i accions humanes en animals
: més bé corresponen al modo d'esser panteistic
d'aquells pobles: no trascende en E.M. en Europa.
; en época sahita figures grotescas (cara) y en art

qui unió membres humans i animals: difícil

en ep. romana animales cebándose. ; durmitat

pinnica: enyela miembros humanos y animales

en Claustre Ripoll: porció d'aquests monstres; també

en la tomba d'un templari en Església Magdalena de

Zamora. En E.M. (ep. gótica) en capitells manifes-

tacions humorístiques, en els quals a vegades

i han alusions a coses socials (sàtira); poema del zorro

francés caracter satíric: humf del zorro representa triumf

classe mitja. En sellerias catedrals E.M. manifestacions

humorístiques, a vegades en caracter satíric (als

contratrares, cantors etc.

Em Alemania el humorisme caracter elegiac, altres vegades tràgic, i es mostra en les danses de la mort: la mort és presenta y ante esta tots son iguals (tant el Pap com el rey). Em pintura passa N humorisme: ~~Breughel~~ Breuhel: escena de calvari: figures de caricatura

inventa monstres fantàstic

Figures dança mort de Holbein: grabat: mort que sorpren al mercader.

Cuadres iglesia caridad de Sevilla de Valdés Leal: representa fin de la gloria del mundo: obispo canonizado por gusanos molt realista. balança per pesar bons obres i pecats. altre cuadre amb mort

La manifestació nes curiosa humorisme espanyol es la que surgeix del realisme

Humorisme: convertint en coses caseras escenas religioses: cocina àngeles de Murillo

· Velazquez moment de tracta de fer escena mitologica (coronació de Baco), caracter realista: humorisme per aquesta contradicció. "La fragua de Vulcana" que es una cualsevol de Castella del 17. Mercurio y Argos.

· Marte de Velazquez: soldadote.

Aparece: otra vez el humorismo en figures

de monstruos que nos presenta Velazquez en el Niño de Vallecas. Bufón de Felipe IV. Bobo de Coria. Trop un nom malsenat de l'época. D. Juan de Austria: ~~que~~ ens presenta un bufó qualsevol de la cort: al fondo bocet batalla delgant.

Algo de esto vemos después en Goya: "La familia de Carlos IV: sembla familia aldeanos.

Humorisme: manifestació més aguditzada de personalitat per sobre realitat; el satíric en contra realitat: aixís Goya: honors guerra: aigafort del matéix modo modalitat humorisme: la caricatura: cansar trazos: exasperar certs traços

Com a manifestació caricaturesca: en Inglaterra temim figura de Hogar (17): Matrimonio a la moda. Te fins sátira política: "les elections a Inglaterra" (no projectat)

Manifestació caric. inglesa en pintura animales Landsir: pernos aristocràticas: pes primis mirant per les finestres; altres chatos: tracta expresar sentiments humans.

: obras pre rafaelistas expressió simbolista.

Aspecta tragic humor alemany: pila de ~~cad~~ caps de mort de la guerra

Humorismo francés: Donier: Mayordom

en Rousseau: revolució per fletzas: humorisme.

La sátira diversitat de tons: des de crítica suau a furiosa. Pot adoptar manifestacions literaries v gr.: epístola satírica.

L. 25

La naturaleza y lo épico en las artes.

Sumari: La interpretación de la naturaleza en las diferentes artes y en las varias épocas de su historia. — La idea de lo épico y sus manifestaciones

literarias.— Lo épico en las artes plásticas.— Composiciones musicales épicas.

Parece lo más inmediata, com l'artista s'impresiona i com reflexa la naturalesa: tractadista deren poesia épica. naturalista part poesia épica pero épica já indica naturalesa. També deren tractadista poesia que té per assumpte natura 2 perills: perill de caure ó en la didáctica ó en la lírica (virum natura: aspecte científic ó filosofic ó té líric). Poesia des por cultivadada en antiguedad clásica: en esp. 17: Gracián y en Inglaterra Thompson: las Estaciones

En antiguitat clàsica, el sentit natura (sers naturals que no son home) apareix sempre confos amb coses humanes: aixó apareix en totes les arts. La intervenció natura diferente en cada una arts: música no reprodueix coses naturals. En literatura: la paraula no es el medi mes adecuat per expressar espectacles naturals; arquitectura estilitza líneas naturals; en ornamentació arquitectónica si que es dóna. Pintura disposa color; paisatges més bastos que escultura; la escultura s'ocupa més de l'home en la major expressió naturalista com a resultat perspectiva i color

Si anessim a per resum manifestació natura en art
seria un curs complet H. de l'Art.

a Orient: cielo simbólico del arte (oriental) algo
de informe de confuso (animals: homes?), en época
sabrita interpretacions sers natura inferior (compat)
(un femeni delicat). En arte asirio toros mezcla diferents
animals (divinoni de caracter grotesc).

a Grecia a la verdad individual se busca
lo típico: la nat. se estiliza; se personifican
objetos naturaleza (ogr.: primavera), desdeny
cores natura inferior fins a época helenística
que s'ocupen de ~~ann~~ inferior: ogr. toro

farnesio: realismo en roca i perro: ternura: que
no existe en arte clásico; estelas funerarias áticas
del periodo clásico: ternura; niño de la astilla (-V): clásico
: ternura en figuras. Escenas periodo helenístico:
Laborigo dirigiéndose a cuida d: escultura en perspectiva:
: escena vida terrestre (deseo acercarse naturaleza)
siglo -III: el Nilo con niños: sentiment natural.
En Roma en escultura aparece nota ~~ttt~~ plena
de realismo: escultura en bust d'una fra: bust de un nen.
En la pintura donde naturalmente imitació
natura di un modo més fidel: progresa en siglos
mitjós perque és un art menys clásic fart clásic
representa home fóra de tot accident amb caracter

d'eternitat ni de tipo.). Hi ha de haver de totes maneres idealització ó sinó seria fotografia. : el paisatje influencia ánima del artista.

Oscar ~~Whilde~~ Wilde ha dicho que no es la sociedad la que imita naturaleza sinó esta la que imita sociedad ~~porque~~ es decir que el arte crea la naturaleza: desde momento que artista ven un detalle els altres ho ~~[illegible]~~ : per exemple : sombres blaves no es veuen fins que les pintan Velazquez y mes modernament Vermeguete del mateix modo en representacions humanas; op. muger estilo Botticelli (Primavera) Venus naixent a pies del mar : presenta anomalia tisica

Manifestacion paisajes antics pintors flamencs: punt de vista alt: figuras humanas numerosas: Berchumen: Parábola de los ciegos

Las vistas del mar comencen a Holanda: Ver-Meer

Van-Capelle: un poco infantil

Paisajistas holandeses: Roisard?: paisatges tristos.

Everdinge: tempestat en el mar

Hobbema: Moli: vida tranquila del camp.

holandés

~~Vandt~~ Paisatges amb animals: holandés: Wandebelge

Wergen

Pintors animalistes

Rembrand: paissatgiste holandés : elm.

El paissatge castellà comença amb Velazquez
: compte duc - olivars a caballe -
Margarita d'Austria " "
Ysabel de Borbon " "
Bodegones: cuadros articulos comestible : Vázquez : ~~[illegible]~~
Paisaje de Claudio de Lorena : heroic : lo matei & amb
figuras que edificis certs. carie d'antiguitat (mitic)
Fins a mitat 19 : els pintors no is desprenen d'aó dó
Els primers que s'acosten a natura ingleses : Constable
Figura colorista de Turner (?) : venç en lluminositat
a C. de Lorena.

Marinas de Turner

a França ~~[illegible]~~ : Corot : todavía en sus paisajes ninfas

Teodor Rousseaux : dels 1er paisatgistes que tracten el paisatge natural

Dochma contrario impressionista : pre-rafaelista : tractan detallar objectes : Millais : Ofelia agenda.

Pastiens Lepage : bastant minuciós . Sisley : escola impressionista : Guisano : puntillista.

Gesant : reacció contra esto en sentido construc-tivista : per planos : d'aquí es deri va cubisme.

Zorn: danés

Inyolé de Sesan

afan exotista: Boogen: punte personatges volles oceania

Natura fuera del sentit subjectivista

* * *

Concepte épic: sempre s'ha dit que és objectiu

no constitueix fets humans: en general sin pot

dure perque / / en drama alguns

han dit narraco / / : no perqué hi ha novela.

La novela no és epopeya bastardeada, pretenist

que genres han evolucionat — à l'épica ha

donat lloc a la novela.

Diferencia: (ortega Gasset.) tema épica: cosas pasadas como tal pasado: vgr. La Iliada nunca ha sido pels grecs assumpte actual sinó poema arcaisant esta evocación es algo que conformaba con espíritu estético griego:— Pels grecs era épic lo primer en el temps: el verdadero nombre cosa el po tuvieron primitivamente; mitos primitivos: el poeta no pretende darnos ninguna noticia: Homero no conta res, que ell no conexi completament que ho sabem: virtuositat en el plaer de laborar artísticament una cosa de nom. Ghiberti realitza la épica.

Els fets no té importancia relativa en Gliado: dim la manera de tancar la porta

Epic: consisteix en buscar més que lo aparencial de las cosas, lo esencia (sombra)

En arts plàstiques és dóna lo épic: Cinopoles antics afan tractar tema conegut historic: baix rellens asirés, rellens egipcis: escenes dels triunfadors, ceremonias palatines. L'art asiri tracta de glorificar els dins. Persia: friso arqueros. Epicas representacions metopas, frisos etc: Lencha de lapitas y gigantes de metopas del Partenón. Baix rellens sepultura del Mausoleo. Batalla alejandro en mosaico. A Roma:

en columna trajana todas las batallas de Trajano.

En arcs de Triomf. vg. el de Tito, victorias de Tito contra los judios. ~~En arcs~~

En arte E M.: capitells historiats del romànic amb caracter tradicional, i amb caracter més novelesc en el gòtic. En escenes retaules (retaule flamenc ~~F~~). En Renaissement també en ~~El David~~ portes ~~esglesia~~ de Ghiberti; en David de Beroccio

En pintura E M.: Arca de Sta Ursula, i en totes les representacions dels passatges dels apocrif. desclus del Crist als infernes de J. Pena inspirat

en un apócrif de Nicodemus; igualment
en Llegenda de S. Francesc (Llegendes) del segle 13: altar museu
de Pisa. Judici de Salomó de Giogione: R. escola
veneciana. Triomf de Cesar por Mantegna.
Escola Atenes de Rafael. Theodoro expulsat del temple
fea disputa del Sacramento. Techo Capella Sextina: repre-
sentació judici final M. Angel: épica pel seu assumpte i
dramàtica pel la manera d'esser tractada. Tintoretà
: veneciana: muger adúltera. Veronés: Moisés sacado
de las aguas. En estos mismos autores 17: ~~Perseo~~
asuntos de Perseo y Andrómada. Bacchus de Leones
de Rubens. Moisés sacando agua de la peña por Murillo

Aunque pintura española por su modo de ser realista no se presta á épica, algunos Velazquez han dat ser exemple caracter épic en "la rendició de Breda"

En artistas más italianizados Vergaruguete: "entierro de Cristo; adoración Reyes (esculturas del museo de Valladolid.

Pintura flamenca gran cantidad de Cacerías: Bouverman.

En pintura francesa: Poussin (XVII): "Judici final" "los ciegos de Jericó"

Le Brun:

En 18.to Horean: hechos palatinos

Viene luego la epopeya napoleónica, que

ranceses amb gran solemnitat: Consagració de Napoleó pel Papa. David: els Lombers: Algré: apoteosis de la Religión - Cambach: Nerón con su corte.

Cornelius (alemán): Representación apocalípsis

Thaler: inglés amb efectes de llum

Acostumbres: Romanticisme

en ple " : pintura de Lacroix: "Los Cruzados a Constantinopla

Regnon: General Prim en batalla de Castillejos

Fortuny: Batalla de Tetuán (pintura de multitats)

Representació de la anécdota dolorosa amb guerra franco-prusiano: uns guants defensant-se de molts

Expressions simbóliques alemanyes

Impressionisme: Marais: fin eleament

Comp musicales épiques: Balada perque acompanya text épic i en cambis que suplia melodia es empeza a poesia é t

Comp épica per autonomàsia: oratori: en sus comienzos en la Iglesia del oratori de S. Felip N. a Roma per atraure fidels al culte: aquesta obra pa esser en principi polifonic: s'emancipa pel recitatiu

que ocurrirà en Cavalieri

Es representa: diferir à ópera per assumpte

: profano ópera

A Carissimi deixa representarse, propiament

épic.

Idea oratori: Canto passi oficis semmane Sto

: narrador que recita texto. (anàs duos, multitus

Mors ec. en unta lo épic pertenesà lo liric

per multitutis: nervi oratori part lirica

Ens musica instrumental molt importanère

l'oratori: descripcions i imitacions

Les diferents peces oratori poden tenir major
unitat cantata perque narrador encadena

A Alemania desarrollo en Hendel Bach

Mesias, (Alleluya en Albert-Hall de Londres), Judas
Macabeo, Israel - Bach: Pasió

Despues de Bach el gran desarrollo musica instrumental
el perjudica - Haya: Bethoven: Cristo
etc ..

Berlioz: oratori

N. 27

Dramàtica

El dinamismo en determinadas artes y manifestaciones artísticas. — El arte dramático: la tragedia, la comedia y el drama moderno. — Obras dramáticas de índole especial. intervención en ellas de las varias artes; la ópera y la zarzuela. El drama lírico de Wagner y otras modernas fórmas dramàticas.

La característic dramàtica, es un dinamisme que actualiza acció del artista posant-la als ulls amb tots els caracters de la realitat.

En Sr. veiem diferencies de representacions

: unes vegades completament estátiques: figures egipcies: sentment infinit ☥.

La arquitectura como algo estático en Orient: Egipte

A Grecia i Roma equilibri de sos elements: en principis E.M. diferents formes en relació empuje sobre muros. y en gótico lo dues dinamic arquitectura antiga: aspecto exterior nos da idea clara de fuerzas y resistencia. Resurrección clasicisme y en barroc altra vegada expresió dinámica de caracter artístic: dinamisme que no existeix en la ma-

teixa construcció pero que está en l'ánima del constructor: efectes esculptóricos e pictóricos: amb brillos, combinacions colors dissonants pes pies neo-clásica: equilibri. Eu Arquit. Romántica és gira els cells a E M: fins allarg obra gótico-bárbara. La Moderna multes direccions: multitut de tendencies dinámiques: s'ha tractat reproduir organismes de sers vius en org. arquitectonics. Avui és va per una camí altament dinámica. Algo de este camino [illegible] escultura: segueix les transformacions indicades: aixis es diu que escult.

tura barroca es teatral perqué hi ha expressió aguditzada de força (Bernini op.)

L'escultura limitació del camp de la sevo acció per una expressió dinàmica té de reduirse espai circumscrito, a la luz al ambiente. i es en l'actitut about únicament és pot mostrar la força. Rodin: dijo: la elocuencia escultura està en el modelado

La escultura és de por si un arte más bien típico (pintura más realista, de aquí los movimientos pasajeros más en pintura que en escultura

artes más dinámicas: op.: artes hidráulicas

: decoracion jardines: tienen l' encis del dinamisme
; La Pirotecnia: expresion de la alegria que
se trova en foc: en 17 i 18 gran increment
: no hi ha festa de cort sense focs artificials
L'art més important de moviment: la dança
: modernament en danças s'han volgut veurer
representacions de moviments de cossos celestes
i de les potencies generadores. por eso los pueblos
que conservan tradicions antiques amb més fidelitat
tenen una importancia gran: danças
religioses, guerreses, dramàtiques: Morisca de
Ainsa (Pirineu), danças de palos, de espadas

altres ceremonies que no és poden considerar com a dança: pero que dis posició personatges és dinamic. En espectacles de circo: dinamisme que agrada al poble.

~~Est~~ En esta manifestacion dinámica: la mímica: a veces ausiliar de l'oratòria ó que en otros ve a esser el modo d'expressió: el teatre. otros casos que mímica obra por si sola: la pantomima. Porque vemos en expressió una gradació d'intensitat ogs.: en escreptura.

En artes mímicas el más y el menos en estilización: escola dramática francesa: es molt classicista: els autors cantan las tragedies de Edip, sense dárles-hi naturalitat; actors realistes: la naturalitat el sumo del arte: tot absolut no: una mica d'aquí una mica d'allá

En tots temps existeix un art dramátic que ha tenido ~~liter~~ una literatura:

draw: hacer: poner en acción un pensamiento cualquiero.

Drama: ~~Acción~~ Representación artística de una acción humana interesante

Es difícil trobar fora de l'home passions i energies que han d'esser base del drama. ¡mas es fa amb animals s'imbuïeix en animals caràcter humans; autos sacramentals: a ~~[illegible]~~ en caracters humans

Ideal de naturalitat en drama: no interesa ¡per això jà ens en podem anar al carrer.

Respecto del ¡: deia Schegel: es necesario

que el drama nos ofrezca: el cuadro de la vida en los momentos penetrantes y decisivos.

La varietat aspectes dramàtico:

la tragedia: contrastes terribles

comèdia: " cómicos

a veces aparecen mezclados todos aspectos

de ahí drama moderno: Shakspeare, Goethe, Schiller, Pope.

Además hi han monolegs (per lo redrit de l'acto) Per especialitat aquí (dramas

teologic) que intervenen altos arts:
mágica, - amb música.

Retórica: La acció dramàtica verosímil, una, integra
é interesante

- té su formula desde Horacio: que las cosas
inventadas ~~per~~ el placer fossin semblants
a les de la vida: la coherencia de Croce.

Verosimilitud moral: reside en acción
interna

material: veritat de lo que
és accidental i sensible.

Absoluta: que se guarden leyes constantes nat

humana

Relativa: se refiere a trajes, personajes propios época.

En época moderna, el público mas culto no passa per una inverisimilitut material

La Unitat: Concurrencia elements de l'acció per un fi determinat: no s'oposa a les accions secundaries: els classics han defensat esteria sencilles. Romantics al revés. Els neo-clasics han inventat unitats de lugar i de temps: va tenir origen en interpretació rigorosa d'un concepte d'Aristótil

Integritat: Que no falte ni sobre nada para ~~momento~~ desarrollo de acción: ~~Disposició~~ Exposició - Nus - Desenllaç.

Interés: L'home trovar sa propia vida en el quadre que es desarrolla a la vista.

Diferencia genres dramàtics: Unes vegades els passions é interessos és presenten en gran exaltació y terme fatal és catastrofe: el públic gran terror i compassió immensa: ja ho establia Aristótil. Per altra part és necesari que el fet tin qui certa grandesa: La Tragedia: representación de acción grandiosa y extra

ordinaria terminada por una castas trofe.

Del afan de producir terror y compasión: han abusat expressió terrible y en complacerse en crueldades a veces mínimas

S'ha de produir depuració de l'ánimo de coses accidentals [si oprosine]

A Grecia les tragèdies com a caracters principals el fatalisme, y el caracter ideal de la representación: això no proba: la presència del chor. S'ha discutit molt: Horaci deia: el chor que sia como un actor más, que representa

según Shegall: representa l'espectador ideal y M. Pelayo: el chor el centre de l'acció altre dels caractes tragedia grega: sensilleza: tan interna com en l'estil.

~~Em~~ ép. moderna (neo-clasicos francés) al tratar reproduir aixó: no conserven caracter fatalista, no ho ha chor: tenen que els personatges classes social elevada; acció absolutament simple; fets históricos, desenllaç sangrent, y llenguatje i estil elevats.

Em ép. moderna s'ha prescindit de totes aquestes condicions

Les obres dels antics s'han recullit per
les cites dels gramàtics.

Els editors feien varies copies del
manuscrit de l'autor: i d'aquestes altres
aquestes copies han arribat a nosaltres. No tenim cap
copia anterior al s. VIII.

Al principi s'escrivia en lletres
capitals.

En el s. VI, VII i VIII s'interromp
aquesta tradició cadena.

En l'època carolíngia es fan
noves copies

Això es la tradició manuscrita.

En l'edat mitja. es copiava igual
pero en el renaixement es corretgeix.

Les faltes indiquen la familia dels ma-
nuscrits

L'art del crític es la crítica verbal

El crític ha de tenir en compte totes
les lectures.

Les dues grans colleccions son les d'Oxford
i la de Tübner. N'hi d'altres com la Ber-
nat Metge i Guillaume Bondé.

Suadeo tibi ut legas

Nescio quis venerit

Nolo abeas

Scio Petrum venisse

Amicum habeo quem diligo

ind. o imp. subj. o inf.

Saepe fit ut Paulus legat hunc librum quem accepit

yuxt. : Nolo abeas, ulciscaris

coord : Dic mihi /quota hora sit/ quandoque profecturus./

compl. sinj : Saepe fit ut legam sujeto

compl. comp : Opto ut exeat complemento

compl. circ : Expectavit donec redii circ.

subord. relat. { Multi sunt libri quibus utor
Amoenus est locus unde venio

Les oraciónes de relatiu tenen el verb en Indicatiu
les oraciónes completive en subj. o inf.

Comedia: representación acción dramática, cuyo conflicto es debido a lo cómico; ó por cómico de la situación ó por los tipos. ~~[illegible]~~
No hi ha motiu que personatges sien de clases inferiores: son comunes en los que no hay pasión profunda que se destaque; no grans passions: i l'estil del llenguatge: llanos familiars

S'ha pretengut que comedia serveix per enseñar: escuela de costumbres: lo esencial ser obra de arte

que en comedia no element serio

: moltes vegades si donen (i devegades es fa difícil distingir-ho del drama)

Del : es caracteritza per conflicte interessant i commovedor pero mancа con exaltación y fuerza tragèdia: la solució del principi es armónica: es resol o bé amb triomf del ideal bondat i justicia ó bé mediant armonia dels distints elements de lluita: per tant el drama responde a una construcción menos apartada (que en la tragedia) de lo que en vida ocurre: per tant dots d'observació.

Con totes arts és donen manifestacions d'apos ordre

en arts estàtiques veiem elements dramàtics que caracteritzen produccions i èpoques enteres en h. de l'art. : en grup de Laocoont : expressió tràgica : i puntament expressió dramàtica . dramàtic : gladiador moribund (època post-clàsica grega). . Morsés M. Angel : dramàtic . Un desarrollo posterior esculptòric
comença barroc
barroca : Bernini : en "Estasi de Sta Teresa" : teatral (escultura) : expressió dramàtica.

Retaule de Huguet : Cosme i Damià : força de terior dramàtic.

Pro es sobre tot en pintura barroca ahont

expressió dramàtica: Judici final de M. Angel
: oposició de contrastes: algo característico arte dram.
Durant 17: es desarrolla estil dramàtic en tanoe en pintura
Rubens: caiguda condemnats. Eu Rembrant
: escens Creu: Drama en principal personatge llum
Laocoonte de Greco: violencia dramàtic. Enterro
del Compte d'Orgaz de Greco
Es en comèdia en donde representaciones
pictóricas que dan lugar pintura gènero: Holand
Flandes: escenas vida amb gran intervenció
comic: taberna, vida burguesa: Ferrer: Kermesse
Jordanis
(comèdia de tomos: aldea versus la

rejen mojos aldeas))

Terbourg: escenas familiares d'aspecto serio o comic. Stern: Festa de Nicolau i la d'any Nou El Panadero. La lliçó de dança. Ten familia alegre.

En Esp. 17: lo que después la Bambochada (de Bamboccio): Presentación tipos populares por medio pintura: Velazquez: comando el almuerzo; los pilletes de Murillo.

Vida social época en Francia: pintura 17 i 18: Bouché, Wateau.

~~Posterior a esto~~

En ep. romántica: l'afan de color local

i l'idea que l'art deu arribar a totes les coses:
dona lloc a pintura de gènero: cosas familiares
etc -- : Jon

Por otra parte en Romant. element tràgic
i es dona el material imprels dramàtic
banec: La Marsellesa (avc estella de Paris)
de Rude. Müller. Gericon: Naufragio de la
Medusa

En el drama en escena: temin d'apreciar
altres formes especial per el caracter de
la seva acció, ó per intervenció d'altres
arts. Aixis drama teòlogic: principal especia-
litat: l'auto sacramental en el que alego-

ria de conceptos fonamentals religió kristian formes humanes: apogeo en 16 y 17: en Honor Gmo. Sacramento. En fondo ideas ó conceptos abstractos. En 18 es prohibeixen pll sendi-filosofisme: en Calderon i altres autors es deixen portar del lirisme.

Drama filosofic-fantastic: oposició dideas: Byron; el desengaño en un sueño del duque de Rivas

Drama pastoril: modalidad: porque manifiesta sentiments amorosos pastors en forma liric: mes bé dialogada que

dramàtica: ho trovem ja en Egloges de Virgili.
o g. "Aminta" de Tasso no es verdader drama

Las comèdias mitològicas: hechas en esp. criticam.
: ~~en~~ obras d'espectacle: deuen considerarse juntament amb comèdies de màgica. Valor literari escàs, amb excepcions

Generos menors: Sainet: de caracter comic o satiric: pintar costums, tipos, pasions del vulgo (classe popular i totes les demés socials)
Camp extensissim: Merit consistia no sols en Listo sinó en dots d'observació. Per aixo en lit esp. molt realistà, ha si put sancto

feoreisent: Gamete (plat dolç), Entremeses (Cervantes, Quiñones de Benavente), Juguetes cómicos.

La Loa: escrita per elogi artista ó personatge historic: aparatoso i falso. La Propósito: semblant: es referéix a circunstancia local, teatral. i serveix presentació compañía.

Revista: Presentar manera ridículo sucesos políticos, literarios, hoy día: a algo que no tiene ilación de ninguna clase.

Históricament en lit cast. a farsas, pilgos de escarnio, autos; consiste

en presentació de tipos comics. Lope de Rueda escriu "pasos" que son contes en acció: això son també els "pasillos"

Diàleg. } la dificultat està en que verdaderament hi hagi acció: per tant no és possible molta durada
Monòlec }
el personatge que fasci més coses que les que diu.

Obras que intervé la música: la dificultat ha estat en preponderancia eletració música (falla un dels dos): tragèdia grega es cantava, obras mitjevals que és cantaren: J. del

encina, - Em lit. esp. Jácaras: personajes picarescos, Tonadillas, diálogos de asunto pastoril, Bailes: asunto amoroso ó satírico

Em Francia el Vaudeville: sainete en que se canta algo

Em Esp. Zarzuela: del sitio Real de la Zarzuela: en 17 y desarrollo en 19

La forma más acabada poema dram. más: opera: trágica, dramática, cómica: es obra del Ren. que trata restaurar tragedia griega: pero pues tú assembla por

Primera opera estil polifonic i sense recitats
: Orfeo de Policiano : 1475 representat
Immediatament s'introduiren recitats amb
música que son mes intensos que cantats
expresso dramatic

a fines 17 : representació en Palacio Pitti
de Florenci en Orfeo de Peri i Caccini.
Florece después en Mantua Monteverdi
~~en~~
~~despo~~ también en Roma, Venecia que
es en donde I teatro pública

En 18 ópera bufa: Serva Padrona de Pergolese. y ópera italiana a Francia: Elvires entre Lulli y Rameau: todos inspirados pero ópera italiana. Tres autores alemanes, seguidores molde Italia: Mog- Beet.

En 19 asiento en París: Rossini i sus discípulos y la aparatos Meyeerber.

Principal causa comparó: el virtuosismo: el bel canto de Bellini: gran valor melódico: la orquesta inmensa guitarra que acompañaba cantante (~~divo~~ Wagner): Barlamus. Tot.

és convencional en op. ital. : pres a d'altra obra ó novela : el público no se compenetraba

Allavos Glück, Weber, aprofitantse estat floreixent instrumental Beethoven. Ve Wagner amb drama líric : ideas fonamentals : el libreto verdadero obra lit. que sirva de verdadero tema para música amb caracter realitat i a veus con grandeza i sublismo : Ampliar el poder música perque és fongui amb acció dramática : motivos conductores : passió personatges, - ~~tra~~ fracta de reproduir melodia que

respongui a una modalitat mètrica mes
rigorosa, Dona a orquestra caracter semblant
al chor de la tragèdia antigua. La música
, la lletra i les demès arts decorats concurren
a una impresión única, educadora de la
humanida (repons Wagner)

En aquesta unió: cada una arts es mostra en
menys puresa, pro aislada. Avui ai Zis l'ha
desarrollat música balls russos amb caracter
: mimic : dança importancia excepcional
i decorat oriental. I poemas sinfónics
: música solo. Interesar public per

procedument dramatic : Retables.

LIBRERIA CASTELLS, Ronda Universidad, 13. - BARCELONA

Al 28

De la novela y del retrato

Sumari: Complejidad de la novela; caracteres que en ella se han señalado; asuntos y cualidades de tales obras. — Principales clases de Novelas.

Del retrato y su manifestación en las artes plásticas.

Novela: genre modern encare que te precedents en totes les literatures. avui dia importancia immensa i además valor artístic, influencia moral y fins política

Varietat dels assumptes i de formes aixis s'adapta a moltes classes de lectors

Vacilació en definició per complesitat del seu caracter. Alguns han dit que essència es narració: no es desarrolla únicament en forma narrativa. Ademés la narració, exposició pertenei a molts genres. Tot això son formes de elocució com la descripció i el diàleg. Té la novela narració descripció, diàleg, epistolar.

Cen cuant a l'objecte algú ha dit essència en fets fingits: no perqué novela històrica

Tampoc fets humans, doncs en

novela caben personatges que no son humans.

En que consisteix doncs característica? : un dels caracters: interés individual: cuant ~~Sleg~~ Schlegel va dir que era la novela, epopeya fastendeada s'ha vist com novela diferents caracters epopeya i poema épico: en Farsalia personatge representat serie ideas i sentiments. en cambi el novelista ens presenta sa fisonomía interior de l'individuo

Ortega Gasset: "novela té per objecte 'actualitat com a tal actualitat". La novela es pren de la realitat vivent

Aixis a Grecia en época helenística (en que interés artístic passa a un valor individual), desapa

reisent el caracter típic) el mito griego se trata de penetrar en interior personajes; actualización del interés: Apolonio de Rhodas. Aixi com en el poema épico la realidad actual no és considera poètic, en novela en primer terme s'alça la realitat, i el término épico a 2ou terme.

Intervenen en novela moltes de las cuerdas artísticas que hem trovat: lo líric (en care que amb estreta relació) i i ha fins els elements dramátics d'una acció que és indispensable que existeixi en la novela. Per aixi s'ha dit que lo esencial en novela, es fixar l'ambient, pro s'ha dit també que és

indispensable l'acció.

Totes les qualitats del literat caben en novela: imaginació lo principal; delicadesa i finura del pensamiento: exageracions en Romanticisme: Paulo i Virginia no obstant molt bonica. Freus.

L'humorisme un dels genres que més s'han manifestat en la novel-la: Dickens.

Dots d'observació necesaries a la novel-la.

S'ha fet una divisió de n. en relació assumptes

I Novela sicológica (Flaubert)

II " histórica: dos especies acció real i fingida: pero coherents que no sé sap ahont comença i ahont acaba.

III Novela de costums: Vida privada de poble o societat: Novela picaresca

IV Novela de aventuras: Narració succesos extranys i inesperat: Novela de caballerias.

V Novela filosófico-social: Ha desarrollat els problemas

VI Novela pastoril: participa de les matéridas inverosimilitut que drama pastoril: Daphnis y Chloé. Galatea
Té un valor líric

V Novela fantástica

VI Didàctica.

La varietat novela fa que els alemans li digui Weltansicht: visión del mundo.

+ + ~

En quant novela es refereix a coses interès actual i medi ambient: ~~foro farne~~ se li assembla tòn farnesio ep. helenística.

Novelesco: novedad en contraposición a cosa antiguo: capiteles del gótico en que se reproducen cosas contemporáneos, o ~~fa~~ tímpanos de frisos (tímpano lateral N. Sra París: tipos estudiantes de la Sorbona 13. Medusa

El interés individual relaciona la novela con el retrato.

En la antigua los retratos personajes ocupan mucho lugar en ella (Vidas Paralelas de Plutarco, C. Nepote)

Es necessari conéixer la persona pel retrato ¡Van Eick: convidaba a comer a sus afons modelos

Exemples de retrats.

Des d'Egipte: en estatues de Ramsès II: fesomia amb caracter individual

En Periodo Tebano: Retrato damo: estaba en un carropos

Rellen egipci: representació de Cleopatra, revestida de

Caracter de dresa Isis - Segui conversant amb ator
(li estreny la mà), alcalde aldea. Asiria

Grecia: individualitat amb art típic: Homer

Més individualització ép. helenística: esculptures
alexandre: style 4.

Roma: més realista: Escultura de Agripina.

Demòstenes del style IV: Séneca: Cara: supuesto Cicero
supuesto
- Antonino Pio. Juli Cesar. August jove. Antinoo

?

Egipci puntat de cementeri de época romana sobre caixa
(creència del doble): Fagum.

Típic i simbòlic retrats emperadors d'art bizan-
tí mosaics

En EM. es nostra personia individual en escultures de Vittore Pisano.

Retarde cat de Huesca amb retrat de Forment.

Escultura tomba cat. de Sigüenza de Forment.

Individual en Renaixement: Estatuas de los Médici: el Pensador: M. Angel.

una única ombra

Pintors de Renaixement: molt individuals: Masaccio - L. de Vinci

Cardenal de Rafael, Duque de Urbino de Rafael, del Papa Leon X de " , Baltasar Castiglione de "

autors: Andrea del Sarto _ Bernardino di Petti. _

Eleonor de Toledo de Bronzini. El venecià Bordone.

Tisià: Carles V del Prado; Felipe II. El pintor amb un del seus amics

Tintoretto (escola veneciana): retrat de un dus.

A França tronen en pintura de miniaturas: Juan de Brujas; Fouquet - Clouet. Esmalts.

Afan detallista en pintura de Van Eic (Flandes)

~~Carrera~~ de Holbein | su mayor espiritualitat en retrats

Pintura Burguesa de pintors flamencs

Van der Helst . Retrats en grupo: molt caracteristic - Frans Halst

Rembrand : abundant de retrats : Eliçons anatomia auto-retrats.

Retrats de Rubens : Felip IV - Isabel de França - a sela Froment Retrats familiars

Van Dinck : deixeble de Rubens : d'ell son els quadres mes elegants

Antoni Moro: pintor flamenc : Ma Estuardo : es deté molt en els trajos

Velazquez: Retrats del escultor Montañés - Feli. III

Inocenci X : introduei la gama dels colors filts

Tol. 29

Oratória

La elocuencia. — Objeto de la oratoria. — El orador y su obra. — Los llamados géneros oratorios. — Otras producciones que con la oratoria guardan relación; la conversación, las cartas.

Amb'oratori comencem estudi de generes, que no sols l'expressió que els caracteritza sinó que hi ha un fi que no és exclusivament artístic.

Caracteristica: Fi extra artístic que l'orador es proposa: l'elocuencia: deia Chapman: don

feliz de imprimir animo oyentes aquellos afectos de que está impregnat el nostre; lo caracteristic está en la persuació: oratòria: art de persuadir. Es un dels genres de major preceptiva; la retòrica s'origina per l'estudi de l'oratori: Quintilià àdis estudia l'orador des del sèn breçol: cualitat dicta; estudia cualitats morals, presència, educació, cultura i altres cualitats. Cicerò arriba a dir que l'orador hom-bo i perit en art de dir: cualitats morals. dir almenys que no aparenti.

Considerant oratòria com art que és pot

aprendre, els retòrics antic, predis de convencer, persuadir, i commoure: això era el arte tòpica. voluntat inteligència

Estudiaban les parts en que podia dividirse discurs: exordi, proposició, confirmación, epílogo

Estudiban el llenguatge oratori: estil periòdic pronunciació, veu, geste.

Tot això anava trasmetent-se d'uns a altres: hi havia en aquesta doctrina molts llocs comuns: i en una época de públic més descontentadic: molts d'aquests medis no farian efecte a alguns.

Modernament: s'ha estudiat dant importancia degudo a psicologia (del públic) i

tenir el conte lo que els antics deien, moralizar els estudis oratoris en relació amb societat

St-Paul: 3 modos preparació des curs: mèto de gràfic: escriure el discurs, premeditació visual ó auditiva

figurant-se el discurs veient paraules, ó sentint-les.

Preparació berbomotriz: Pronunciar.

Per altre part els trevalls per dar a oratòria major contingut. Trevall de Angelo Maiorano: "El art de parlar en públic" diu

: todas las armas antiquetat instituides per oratória
; ~~dim~~ que orador fe del veiser pero ha de estudiar
Cátedres de Lei ege i de public a les Universitats
americanes. També en escola altos estudis sociales
de Paris.

Modalitats oratória

Oratória religiosa, política (arengas) forense,
académica

Entre producciones que guarden relació i conversació
perque procedument foral, gérres escrits
que constitueixen oratória: arenga que reparte
por escrito, lo mateix dels articles polítics:
y en oratória forense

Las cartas porque son conversación escrita
en ~~devegades~~ / persona tracta de
convencer a altre. Cartas cft Teresa, M. Georgné importants
: encant naturalitat sensillesa

Seguir en quadres

Retrats de nens : infant Lemis 14.

Felip III – F IV.

Valdés Leal : influencia italiana : Retrat de fra amb
gos als mans

Moya : deixeble de Velazquez

Greco : idealizador punt italiano, realismo es-

pañ ol, caracter personal: exagera nota color,
fets, gran caracter: com expressió i mis alt.
En corte francesa aspecte aparatoso dels retrats
de Ricaux: Bossuet - Ll. 74
Mignard: Mme. Georgué.
Natier
Latour: Mme. Pompadour.
a Inglaterra: segle 18. Kainsborg (?)
Mengs: pintor francés que vin a Esp. influeix
en pintura de Goya.
Goya: Familia Carles IV
Escultura: Houdon: Voltaire

Ingrés : Martin Lené

A Pintura inglesa 1:19 Millais

Fortuny Latour

pre-rafaelista
Walter Winsler

Impressionista: Carrier : retrats familia.
Korn : auto-retrat

Joaquim Sunyer: Escola constructivista : per l'obra

per planos i expressar les 3 dimensions

Il. 30

La historia

Su caracter estético. — Sus condiciones literarias. — La historia clásica y la historia moderna. — Géneros históricos principales; la crónica

Anem a parlar hist. en son valor objectiu: historia cultura.

S'ha discutit del caracter: Quintilià deia: la h.

està pròxima de la poesia y en cierto modo poesia especial

Modernament ha variat. Es l'art qui influeix en historia per produir impressió als lectors; casi totes les formes de l'elocució poden tenir eloc.: exposició, narració, etc...

~~Antigament es pensaba que~~ en edades clàsicas es concebia d'un modo més artístic: Tácito. P. Mariana: no tractar darnos documentació

El moment que va a començar batalla arenga en boca generals per a enardir el lector: no és gens científic: son

boles.

Modernament més objectiva: ha buscat la documentació: progresos arqueologia han aumentat el nº de materials. Pró a cas la intuició (la visió sintética) ha fallat una mica: aixis a Alemania reacció

Croce: B h. es sempre obra artística: en h. no hay más que intuició encare que hi hagin materials

~~Alguns han pretés~~ que Sea ciència: general

? ha abarca tot: género

pel contrari concepte de la h. es lo particular

: fets que ocurrei son.

Sea diferencia h. demés obras d'art: intuició coses reals o creals. en real

La obra histórica no pot arribar a construcció com ciencies matemàtiques: la credibilitat de l'historia es la credibilitat de la memòria.

Genres históricos: Inscripcions: perquè son intuicions d'un fet. Actas

amb arreglo al período: anales - Cronicones: a sucesos particulars; particularment E.M.

Memorias: l'autor hi ha intervingut

Biografias

En totes épocas en Roma las acta diurna: es fets de cada dia; anales, les cròniques: narració succesos contemporanis que ha tingut manifestació en periodismo.

Gacetas venecianas: moneda de valor

Boletines comercials: Holanda

Mercurios etc.

Puramente narratiu

Ens s. 19 va convertint se en comentari anecdotic pormenors actualitat diari: caracteristic

Evolució: i actualment, 'ha dit del cronista (Le Maitre) que amb una sombra d'assumpte

escrin qualsevol cosa.

Ll. 31

Periodismo

Desarrollo creciente de tal institución. — Caracteres del periodismo. — Concurrencia en él de las varias artes. — El periodista y la elaboración del periódico. — Clases de estos.

Tanta importancia per algun: periódic: comunicarse ambmon entes

Causas: rapidesa de vivre i muta-

bilitat del pensar modern. Per altra part: sistemes parlamentaris; funcionaments dels partits o grupos; facilitat per formarse judici dels assumptes sense trevall propi

Per això a periodisme: 4º poder del estat

acaso en nostres dies ha decaigut: alguns p. ~~tractant~~ no volen esser eco de partit: pri-
cas sempre és una tendencia determinada que defensen.

!

Per influencia que exerceixen p., per coneixements que divulguen (et à) caracter

didactic, i historic: "J'ha dit que el periodisme es la h. de cada dia"

En ells hi ha algo de ~~laboratori~~ oratoria: articles de persuassió; però també caracter mes ó menys filosófic i critic per a jutjar fets.

Els progresos arts aplicació com fotograf i grabat han fet que premsa trascendencia per a educació estética

Las modalitats tots del grabat: talla dolça import 19, y litografi

Revistes artístiques: Revistes musicals

El periodista, com a tal periodista necessita

gran imaginació reproductora: per saber trasmetre l'impressió dels real dels fets; devegades es sustitueix per la creadora: es un falsejament.

La memoria: altre qualitat de periodista.

Enteriment i sentiment: altres qualitats

Hi ha periodistes habils que sempre troven assumptes atractius. Hi ha genis en periodisme.

Educación periodista: Com es necessari base de educació filos., hist i clàsica pró no basta ésser consumat en cap d'aquestes ramas; però formació periodista necessita més una cultura general

Cultura de Clengües: els seu Clenguatge ha d'esser accesible. coneixement de les costums i passions humanes. El Clenguatge d'ell ha d'esser el viu i parlat: den fugir del neologisme. Per aixó a. de la Clengua els ha acusat de la corrupció del idioma es un fenómen natural.

Elaboració del periodic: Invenció, disposició, elocució

: l'assumpte el dóna en sa major part la realitat recent. saber escoltir en els assumptes

es difícil: diferents sistemes

I (els periodics conservadors): no alterar l'ordre i les proporcions del periódic

II Fixarse per cada nº en un succes i sidea que doni caracter al periodic et més periodistic i més ple de gida.

la paraula confecció es sol aplicar ~~a~~ medistopogràfics: vais procediments que en cada país caracter distint.

Hi ha ci-sis el confeccionador: que a cap de tots columnes article, altres que els articles no ~~a~~ igual altura.

Es necessari infinitat assumptes i cada assumpte un modo d'expressió.

Clases de periodic: Diari i Revista

el per excelencia: — cap sub divisio

en relació assumpte: Diaris generals; Politics, noticieros, informacions comercials, industrials etc —

Educació periodistic: en els paisos de primera més desarrollades: centres de educació: per ex. Est. Units, un va deixar part

de sa fortuna per fundació escola de periodistes: Llengües, exhangeras, clàsiques, filos. hist. , estudis sociològics, literatura

a Paris escola també amb pràctiques

La Revista: es diferència i publicació no diària. Examina realitat d'un modo més reflexiu; reflexa pensaments diferents classe socials:

Generals
Científiques
artístiques
literàries

Científics de Revistas

El modo más adecuat per seguir progressos d'una ciència determinada

contribuirà a aproximar els pobles.

Le 32

Didàctica

Concepto de la misma i sus relaciones con otros géneros. — La belleza de la didáctica — Esas formas de expresión, estilo y lenguaje:

el tecnicismo. — Géneros didácticos: refranes, sentencias, máximas i aforismos; obras destinadas a la enseñanza en sus diferentes grados. libros de investigación y exposición de las varias ciencias. — La didáctica y la estética

didáctica

Intuició artística amb fi extra-artístic

didasco: enseñar: en cualquier de ses manifestacions

Satén més a altres aspectes extra-art.; desde temps primitius sabi i artista és confonen; després és diversifiquen pró en modernes societats tendència a tornar a juntarse.

La didàctica, té en si bellesa especial que consisteix en expressió realitzada. es principalment bellesa intelectual la que en ella té de presidir.

Les formes expressió i estil llenguatge didàctica sobri, intelectual, lliure d'ampulositats.

S'ha abusat del tecnicisme, que didàctica tren cap si: pedanteria: l'explicar amb llenguatge tecnic; ha d'esser lo més clar possible

L'extensió objecte didactica enorme, desde aquella manera de encerrarse saber

popular (refrans)

Hi ha també altres modos d'expressió que es manifesten en altres jeures com sentències etc.: La mujer angel noya

Màximes: es refereixen a una aplicació pràctica: justate con buenos y veràs uno de ellos

Aforismos: Sentencias que es refereixen a una rama de les ciències experimentals: Detamendi coneixements medicina en forma

La lit. infantil: molt delicat: frement que adoleixen que n. diu tonteries: els hi han de diu coses series: s'ha d'estudiar pedagogia

Obras referents a instrucció popular: arts i oficis exercits pel poble. Per aixó son de desitjar manuals, amb precisió i claretat.

Ex llibres ensenyanç a l'abusa en Esp. de dirigir-se a la memoria

Les obres de exposició de investigacions i de ciencia ja formada tenen sa bellesa especial:

es general que el que concebeix teoria nova l'exposi amb una forma nova: que prescindeixi de lloes comunes

Si ha ciencies més adecuades per una

classe de bellesa: vgr. les que tracten de la naturalesa:

2

No s'ha de deixar anastrar per allò de realçar lo que es bol dir perquè tot ha d'ésser pleás

Retòricas de ciències morales i políticas no son ~~artis~~ propies

En obras filos.. és allà ahont hi ha més perill de deixarse portar per la fantasia

Sea didàctica es relecionar cada vegada

-da más ante l'estética v. gr.: en parsis me adelantaré la 1ª educació dels nens aspecte estétic: que els nens es doriu con manifestacions dimensions etc.

Sl. 33.

El arte en relación con otros fines de la vida; la casa, la ciudad.

Sumari: Clasificación de la Arquit con arreglo al destino de sus obras. — El arte en la casa: sus principales transformaciones en las historia, decoración y sus principios fundamentales; los muebles. — Jardines. — La calle

y la ciudad

Art influeix en totes activitats de la vida. Comoditat perfectament unida amb art

Ens quant a decoració: Monys: comoditats y satisfacción a classes populars per mitja de l'estética

Ruuskin dividi arquit.: religiosa, conmemorativa, civil (que tiene por objeto llenar ~~como~~ monuments necesidades civiles de la sociedad), doméstica (que és Gol confondre amb), militar

~~Es sobre tot~~

Molts autor han tractat la formació

que existeix entre casa humana
y esprit de l'home: Spencer:

Alfredo Medani: dime donde vives y te diré quien
eres

Un habitació poderu segun l'art de l'home
assi en els pobles orientals la casa algo abierta
, dividit en pabellons - construit amb fusta que encare es
conserva en pobles extrem orient.
(cases Lines?); baix relleu que representa clases de clase
Mitja a Egipte en temps de Menfis y art que

gran importancia el jardí; casa d'Asiria; perspectiva d'una casa egipcia gran: buits lunitats.

Perspectiva de casa Tebana amb jardí.

a orient entrades desenfilades: te per objecte facilitar defens

a Esp. influencia oriental i clàsica: aquesta pel Renaissement.

Da casa presa la part pública i privada sou

— perquè a questa és prestamés pels buits

parallelas. en Roma part privada a continuació de la pública

Peristilo (columnes): al voltant

Roma atrium Aala - Tablinum - Hortus.

fauces

costàt atri

deus lars

La varietat es trova en art popular: 2 grupos
I el Conglomerado (Céltico) propi pasos montaña
: un solo tejado se adapta a todas las necesidades
de la casa y cubre a todos ellos.

II Tipo de pati central: el pati centre de distribució per tota la casa: ~~casa~~
— casa del N. en construcció de fusta; entramado pilars de fusta i relleno de ladrillo.

S'ha dit que fusta recorda construcciones lacustre:

Escales exteriors es reste palafitos ?

Casa popular: banaca: feta amb canyas i recuberta de fang.

A Catalunya banaques de tipo mes simple per refugi: de forma circular i de pedra.

De la casa románica son pocs els restes: evolució de la casa romana: P. i C: en E. M. respon a divisió ép romana: Sr. i colona distribució interior en E. M. i no existeix distinció entre diferents departaments de la casa

Evolucionan la casa am (sótoc) finestres mes

amples ; a fins segle 15 : Un interior habitació
de sitj de benestar : refinament en modo
de viure

En segle 15 comencen a viure en ciutats pobres rics
i casas que recorden aspecte castell pró la defensa
no tan atrevida ; pró si hi han elements defensius
: casas Florencia : 16 : escaleras per sortir a la finestra
en els palans dels gran gabias de feres destinades
al recreu dels sres.

Es comencen a fer cal·lecciones obres art i algo
de vida de societat : fins a temps Ll · 14 el rei

no té peça destinada a menjador.

En Esp. passejador ~~per~~ (16) per gra: galeria

En alguns fanquests hi anaven els homes i es

dina el menjar a les dones

Casa conchas Salamanca: principi 16. En part llevan peninsula

importancia dels patis i es dona a entrada gran

importancia. En Holanda i Flandes cases am

pinyons escalonats i el pas als escalons es

navitja amb elements decoratius

Cases de Nuremberg: pinon alt propi del N.: cuberta

amb tejado molt aguada a 2 aigües: caballete del

tejado en sentit amplada de la casa.

La cuberta de pedres, que a vegades son substituïdes

per fusta. Les teules d'origen romà

La pi~~çana~~ de ~~pi~~ rendla influència franca

La casa del Renaissement va segment formes clas.

Casa barroca: distribució clàsica casa marqués de 2 aigües a València

En temps actual la casa és transforma les sentit industrial, tractant d'aprofitar l'espai

Decoració del interior de les cases: principio: necessitat que deuen satisfer l'objecte d'arts decoració ~~[illegible]~~ tér

nica construction. III: Indole materials empleats
IV: Motius d'inspiració generals en ornamentació.
flora i fauna
V Lleis estilització, composició ornamental
VI adaptació al objecte que es tracti de fer
Caixes d'art popular: adornos amb compàs
ornamentació Swastika 卐: això rodant
caixa d'Islandia amb Shs
Tapadora de de fusta de Islandia
Petita Russia: coses amb fusta
Per influència de Suecia assumptes d'art popular
estudiats a Alemania, Itàlia, França.
mobles egipcis, tamborets, cofres, llits

: pens en forma · patas animales, sei ents
semblants son els mobles a Siria
Cadiras gregues: acusen estabilitat i construcció
Leit grec
Les arquetes molt desenvolllades entre à rabes: mirbel
de metall gòtiques; de cuiro retorçat amb
fenos segles XV ò 16.
Em 16: contadors: amb pont ò sense pont
tapa que server i d'es criptes
Cadiras de Caderas: 16
~~[illegible]~~ en Mobles estils
Lens 14: Canoe: 15: més retorçat: 16: més recte

ambiguïtat de les oliveres, i trofeus.

Despre Estil imperi: tracta justificar motius severs: més clàssics.

~~Palau~~

Casa modesta element conservador; en palaus innovacions

- Palau de Menfis IV (Egipci): planta. Planta palau assiri tenda real assiria. En palaus assiris mussos de un gruxor enorme. A Persia es costum dels reys edificar un palau nou en palau rei anterior, aprofitant els materials. Em telas i capitels E.M.? influencia persa

En E.M. poc es conserva: una Iglesia d'Oviedo s'ha dubtat acerca de su destino: hotsen un

palau?

El castell medieval al acostarse renaixement és converteixen en magnífics castells: chantilli

A Esp. habitacions palaus blanqueados, se cubren con asterillas hasta cierta altura. però gran riqueza de plata i en arzó si que hi havia sumptuositat

Es vivia a l'istiu a una banda i a l'hivern a altra

Hoble? els mobles segueixen doctrina arquitectónica de dins a fora: adequats a persona i a casas

Als jardins: L'antiquetat en parla jardins d'Atenes, de Roma, dels jardins de palmira, colgants

Representació gemmina jardi clàssic: l'italià: en aquest ~~es no~~ el jardi es com una continuació obra arquit: ai sis gran import. desnivel terreno: gran l'intervenció arquit: en canvi a plantes certa llibertat

Jardins batica per Velvedere

Als 1, italians a esp. gran influencia en 16: Jardins de l'abadia (part S. de les Indes) Avui casi desvirtuats estatuas de gust clàssic etc ...

A Esp ha influit jardi-alarb: les plantacions

es troben a un nivell inferior al suelo. al voltant de cada plantació arrayats recortadós; las sendas son de matèria ceràmica: algó d'aizó en patis alambra.

El jardí francés: te son origen en cort de Lluís: els jardins que voltejan el palau com una habitació més: se caracteriza por ser recortada y geomètric: Lenotre en Jardins de Versalles

Jardins d'Aranjuez: influència italiana i francesa.

El recorte del jardí arriva a convertirse en es cultura vegetal: més que a França, avui aquí.

tes mostres es tro ven a Inglaterra.

a Versalles grans avenidas concurrint totes a determinats punts

~~Altre tipo molt~~

Holandès: caracteritzat per plantes acuàtiques més baixes que el pis del jardí

Inglés: es forma responent influència extrem orient (japonesos): el més exquisit es tracta de produir expressions determinades: jardins d'ensomni, descans, amor.

No se somet a regularitat geòmètrica.

el ... reacció contra esprit neo-clàssic

es tracta de resumir tot el mon en el jardi
: com una selva en que hi ha de tot
estableix les avingudes pio que van ser-
pentejant : je establexen ponts fantàstic
: la vegetació es llinse . Hi ha una exageració
: es cuan s'emplea amb llocs petits
construe iz runes . Tombes de personatges coneguts.
(de Petrana fr. :)

: La calle : De ep. antiga no moltes notícies
: gran aglomeració calles Roma : molt èshets
: frescos de Pompeya.

En E.M.: estrechez de calle; per necessitat de defensa; de vegades les cases sobre els murs de la ciutat ogi: Avila. Pró son molt pintoresques: ensenyes esta fliments; allorrios en fustes tallades que tracten de compensar aquest encierro forzoso.

En cuant a disposició carrers constituint la ciutat diferents sistemes: freqüent en E.M.: disposició circular ó ovoide alrededor de Catedral: els carrers exteriors: la ronda de pas.

Modernament s'han fet disposicions: en 19: disposició en forme de tablero

canes que es tallen en angles rectes que son impropis per persona que vol travessar oblicuament la ciutat. Des del punt de vista artístic és dolent: perque desaparexen els rincones.

Condicions artístiques que deu tenir ciutat moderna: inconvenient de la industrialització del art. grans condicions de perspectiva

Una de les principals característiques artístiques ciutat: el monument públic: en ciutats antigües la catedral motiu d'orgull

i fins. esprit particularista que doma origen a Florencia construcció Sta Maria de las Flors amb que és tracta eclipsar iglesias de Siena. Les cases de la ciutat i Ephemis les mostres de monument civil

En ép. del Renaixement: els grans artistes no es desdenyen per monuments públics: en Roma la construcció de fonts és una de les manifestacions de monument públic en época moderna.

Modernament les estacions de ferrocarril: orgull ciutat: Nevo-Jorck.

Cases del Metro de Viena.

Le. 34.

El arte y la sociedad; el público

Trascendencia social de toda obra artística. — El público y sus clases. — Influencia mutua entre la obra y el público. — El juicio de este y sus fundamentos.

Le 35

La crítica. Su concepto. — Sus condiciones. — Formas de la crítica de arte. — Importancia de la misma.

Ll. 3 h.

L'obra didàctica és mes lenta en els resultats que la obra artística.

L'obra oratòria també influeix en els homes, pro la seva ~~du~~ acció es menys duradera.

A Grecia ja veiem com el teatre influeix en les costums. veien que amb l'art es depura l'esperit (sofrosine).

Nietsche deia que l'art es bo pels pobles.

L'artista trasmet els seus sentiments als públic.

Navarro Ledesma diu que l'artista crea homes

a sa imatge i semblança.

Revolucions produides pels artistes

El renaixement — el neo-classicisme.

Els artistes romantics crean un públic romàntic i el romanticisme influeix en politica, costums etc..

Homer fou pels grecs motiu d'unitat. La Biblia es l'ànima del poble jueu. 6

Públic: conjunt individuos ante els cuals l'artista produeix la seva obra; estrictament es públic el coetani, pero té verdadera trascendència el públic universal.

Tractadistes escola experimental. Classificació públic: incult (no té preparació artística ninguna) rereixe cultivacions artístiques per aficionat aquest fons primici que cult. hi ha en tota obra d'art)
Perito

Té una predisposició sensibilitat per apreciar obras art: té habit de veure obres d'art

— ademés d'aquestes qualitats posseix una instrucció

— Té preparació completa per formular

el seu judici

L'influència entre obra i públic es mútua: moltes vegades es que crea verdaderes corrents d'art: teatre castellà 16

Denegades el públic influència perniciosa.

Además influència particular del públic sobre cada autor i sobre cada obra.

La influència de aquests factors no vol dir que sempre l'artista s'hagi d'acomodar amb ells.

El juicio que emite el públic de diferente importància ~~vs~~ segons ~~des~~ classes del

matéix: El gust en un principi subjectiu
prô a mida que aumenta la cultura
és ba perfeccionant

L'incult sol esser molt dócil i impressionable
: apte per exaltació mitjanies: es molt variable
~~en~~ / hi ha l'atent tot instint artístic de l'huma-
nitat i cuan dicte sos fallos generalmen en grans
obres acerta.

L'aficionat: certa manera de veure: des deuya fallos
incults. | dilettante: es el que admira la dificultat vengu-
da: vous etc.

El Cult: Es públic poc propenso a dejarse
llevar: el que enemys admira a l'obra dart

pro es el que millor la saboreja: no admet coments artiques noves

El Perito: No gosa ni admira sinó quant s'impon l'obra per un merit extraordinari pero jutja més.

Ll. 35.

S'ha dit que critica: art fundat en els principis de la ciència: jutjar amb arreglo a aquest ideal: en nostres dies bastanta transformació.

~~S'ha dit de crítica artística pur~~

No es possible que crítica del art consistirá
meramente operació intel·lectual: és necessari
que és posin en jor qualitats semblants
a les del artista. Pro si la crítica es limités
a fer análisis de defectes i fer análisis
obra d'art no valdria la pena: te de tenir
una funció major: es necessari que dongui
al públic una cabal idea de lo que és l'obra
d'art. Per aixó el crític primer posarse en
el cas del autor: endevinar es es criteris
II posarse en cas del públic.

~~La funció més elevada de~~

Aquí la preparació que al públic li falta
sabent lo que té

Per això es necessitat qualitats i facultats i educació del artista: no necessita poder realitza obra d'art igual ó superior. No hi ha pitjors crítics que artistes i al revés en alguns casos. Pró no es pot això sostenir en absolut.

M. Pelayo: Es conveniente per el crític l'haverse exercitat durant un temps la crítica per fer técnica i tenir exigencies material

Crític gosa de llivertat; afair pedantesc reclamable

Formes: El distint esprit en que crític considera obra:

I Técnica: es fixa en ~~com~~ obra ha sigut elaborada. Es correspont a crítica retórica i poética o gramàtical.

II Satírica o ligera: senge profunditat molt clarde de ingeniosidad.

III Psicològica: àmbra del autor o l'espera dels personatges que l'autor ha posat en joc. crítica doctrinal: acerca obra arte determinada expone teoria artística (Lamarck

- Sociològica: aspecte moral etc

artística: emplea tots els recursos científics i artístics perquè el públic es pugui formar un dici cabal de la obra encare que no l'hagi vist. aquesta es la qu'és practica més.

L'obra d'art és per crítica moderna fenómen subjecte a análisis i classificació.

~~Constituïd d'aquest modo la crítica una.~~ ~~en los arts~~

De'aquest modo crítica pour importancia

fent conciser molts mérits que d'altra modo restarien incompresos.

En tota época sempre crítica: en bona influir, cia art bona crítica i al resó en general.: los periods d'una gran activitat crítica son posteriors a una gran activitat productiva

En época actual molt desarrollo crítica: la tenen els artistes productius

Les últimes evolucions de la crítica li han donat una sólida base histórica

S'ha creat una cultura filosófica molt necesaria

per la crítica

Le 25

Acerca de las evoluciones en el arte. escuelas artísticas

Otros factores de gran influencia en la obra de arte: el medio geográfico y el medio étnico, la tradición artística, los estados sociales y el medio intelectual.— La moda.— De si existe evolución en los géneros artísticos.— Florecimientos y decadencias.— Las escuelas en el arte.

influencia sobre artista ó públic

Els altres dos a artista

Aixis es desarrolla la h. de l'art

El medi geogràfic considerat pels tractadis-
tes escola positivista dant li influjo exagerat.
Es indudable que aquestes qualitats del me-
di geogràfic verdadera influencia: en part
física de l'home, en part moral; també influen-
cia en materials, en les costums, en llum
influeix: vgr. la escultura francesa es profundit
molt el relleu per poca llum, la molta
llum d'Itàlia fa que pintura en baixos
Tots aquests caracters actuant en una
série de regles, donen lloc a diferen

ries de races: diferent viveza de sentiment, voluntat, imaginació etc.

La tradició artística, influeix i l'artista seguint-la fa una prenda més segura d'acert.

vgr. Realisme espanyol característica de tradició artística; en nostres dies s'ha ressuscitat a Esp. tradició esculp-policroma

Influeix en art, també la política que crea certs estats en modo d'esser pobles que influeix en obres d'art.

Sol medi intel-lectual: distints medis en cada época: d'aquí tradició

popular: reflexa més fidelment esplit de la nació o de la época. La tradició erudita és més reflexiva; l'art erudit és algo més comúns en todos los pueblos.

Amb arreglo a un o altre estat que es produeix obra d'art, l'artista és produeix de diferent manera: diferencia lid i cbaldeió

Un dels fenomens més interessants en evolució de l'art: el " de la moda

és " de sicologia colectiva

respon al desitx de variar, i té un caracter estetic es doná més en arts variables ogni: les arts d'ornamentació del cos humà

Es menor la dignitat de direccions d'art que responen a una moda passatgera.

S'ha pretès que hi ha evolució en genres artístics: hagis novela evolució de l'epopeya, que hi ha transició entre h. i poesia, que sàtira és un genre de transició. S'es pretèn que hi ha un mover a l'art que l'empeny no hi ha motiu. Croce: en l'art no hi ha progrés té el mateix interès obra prehistòrica que la que pot fer el pintor avui, encare que el desarrollo de la tècnica té una importancia relativa.

Hi ha si cambis pró mai en un sentit de-

terminat que pot considerar com a evolució.

S'ha dit com en procés art podem distingir varies edats: en épogues primitives es caracterit per candidez de fondo y rudeza de la forma: preponderancia del 1º sobre la forma. man d'aquest fondo van descartse els productes de diferents arts: edat - preclásica: fruit encare no madur. clàssiques: armonia perfecta fondo y forma: la no com un distraç sinó com el cos humà

Es l'epoca en que l'element nacional coincideix amb l'universal, coincideixen més perfectament l'element popular i l'erudit, després lo popular, vulgar.

El Renaixement: floreixen de un art: Vaqui mai donar per extingit l'art del país

Un tu art; escoles: unides amb l'estil, es formen en relació amb paissos determinats.

Escuelas sin maestro: escola veneciana

Esc. con maestro Pleyade de Herrera

Les escales amb mestre perilloses: perquè els deixebles denegades prenen com a més important lo que no és essencial en l'obra del mestre: Aixis s'amaneren

Respecte de les escoles la divisió no és absoluta. en Ren. Italia: uns 3, altres dinen 16

Les escoles ahont tenen major valió de ser: en arts en que aprendizaje de la técnica és més complicat.

En escultura i pintura influencia de grans mestres. No aixis en lit, ja que el mestre és

en pintura escola de Rafael

limita a exposar ses teories

En música es indubtable influència tradició: ansi avui música popular de cada país crea verdaderes escoles. Fierens Gevaert: defensa les escoles d'art en música i rechaza las de pintura

Vericort.

En desarrollo art: el pre-historic: en ofereix començ desarrollo instint artístic: problema: ¿el hombre en esta certa civilització mostres de sentit artístic, i comença evolució llarga. Aquesta evolució te sos començos en époques mes remotes prehistòriques

Pre-historia diferent de h. pel-piëto de: utilitza arqueologia.

solament, després en ep clàsica - romana - arqueologia i filologia; després ja solament filologia

Utilitzem restes: gràcies a aquest es reconstruïx una ciència: prehistòria te un segle de naixença.

Avui dia hi hi ja uns quants punts fixes completament certs al voltant del mals problemes irresolts

Concepte de evolució: no pot discutirse en la prehistòria: aquesta " es sintetiza llei 3 edats: Pedra. Metalls { Bronze / Ferro. Es podrà objectar que hi han pobles que encare estan en edat pedra: pró no es cap objecció al sistema

Que Pedra { tallada Paleolit (Venus grasses) / pulimentada Neol

Metall: Coure: Eneolitic
Bronze
Ferro

Les denominacions no impliquen les exclusivitats de material

valls { Inferior
superior

etapa la mes primitiva de la evolució humana

Home Paleari: ~~pa~~ no es pot demostrar perque usaba pedres tal com es trobaven.

Chr: l'home té instruments ha transformat per l'intelligència productes naturals: utils de

silex: molt dura que es trevalla incomodament, grujas maderas i teixits.

hachas principalment ofereixen algún tipo molt perfecte: hacha amigdaloide especialment en Chelense, Achelense; en mustériense comença a decaure i útils més petits

El pal superior: distancia 25.000 anys de nostra época poca més ó menys.

amb / cambia civilització i tendencies: raza de Cro-Magnon: nova completament: pró pre-h. es desconeix en Asia i deuries etc; de manera que pot eixer d'allí

amb aurinacienge : cultura completament distinct
En superior / : art molt desarrollat, assis com l'inferior aperes
era conegut

diverses manifestacions : 1 mobiliar : ornamentació d'útils que tenen alguna finalitat i en escultures i tellers en roques :

Rupestre : decoració mural en parets coves i en roques al aire lliure.

L'art mobiliar dels més estudiats : en totes etapes superior multitut d'instruments en decoracions gravades : apareixen en pavats : mamut, reno, cavalls, cervos : algunes vegades semblen tenir fi

artistic; altres vegades superposats uns als altres amb cap ficlar. Algunes vegades en basto de marado final amb cap animal.

Apareix després rupestre: es trove en S. F. y N. de E. y en E. y S. Eg. art parietal: de parets i roques al aire eline: cova Altamira: alguns extrangers no van creure en autenticitat rupestre, pio després a final segle passat es van trovar a França: devegades presenten animals extingits fauna, i devegades pintures entre yaminents

En S. Fran. y N. Esp. i cert parentesc: es representa exclusivament animals: cons

profundes. En E i S. Esp. en exterior rocas
, al aire llure i representen en preferencia
essers humans en actitudes diverses
Grupos Franco - cantábrico (~~capsi~~ i oriental
Europa de Africa

Problema de la cronologia: per art. es segur

durant aquests periods (~~...~~ : evolució en N: en
aminoac. : animals escamatics, despres
silicets monocromo; i despres s'arriba
per fi a policromia : art poli: cova altamira

Em zona E i S. d'Esp. problema es difícil: per cant les pintures no estan mai amb relació amb jacments prehistòrics; mai s'han trobat en ells animals cuaternaris: aquestes raons fa dubtar que siem paleolíticas. avui alguns diuen que son neolítiques. Bouchardon diu: es fosc

altre problema: relació franco-cant amb espanyol: algunas pintures E i S. Esp. relació molt clare en N: l'estil es el mateix però en cambi en tipos humans no

es pot es indicar sa procedencia

Dintre cert rupestre: ¿Quin era objecte que es proposaben paleolitics al executar aquestes obres d'art: fi utilitari o estetic avui dia es creu fi / ¿com mes ben representat produirien unilor efecte: era màgic: a africa es veuen pintures rumbeuses i màgiques: representant a certes escenes es coacciona la realitat; altres vegades es creia obrar sobre reproducció animals per tenir gran abundancia de caça

L'art paleolitic perdura durant Neolitic

a Esp. : en aquest temin ja cerámica i altres pró en continua pintant-se al aire llibre amb tipos degenerats (estilitzat) fins a 2500 (época dels metalls) en que estilitza ció ha arribat al seu limit : ~~aquesta~~

Ll. 37

Dos tipos de arte en la historia

Tipos del arte primitivo : la prehistoria y sus épocas - Habitaciones proto-históricas - Neolíticos y otras manif. primitivas - Manifestaciones escultóricas. pictóricas y ornamentales

Técnica de las pinturas paleolítiques: En molts llocs que apareixen " la llum del dia no penetra: això ha fet suposar sentit vista més desenrotelat. Podem pitjar del medis per restes de làmparas: no s'ha trovat restes de fum a parets. Colors usats: restes de ocre i altres colors minerals, trovats en coves i triturats i barrejats amb grasses d'animal.

Pintures franco cantábriques es conserven bé sona oriental: bastant malament.

Llista de estacions més importants: a França pintura a les coves seguents: La Mouthe. Combarelles Font de Gaume } Borgonia

Bernifal
Teyjat
La Grèze
Paix-non-Pais

} Borgoña

Marsoulas
Niaux
Gargas
Mas d'Azil

} Zona Cantábrica (mop. prov. de Lérida

A España
Altamira.
Castillo
de la Peña
Covalanas

Pelpendo
Santiago
Lapasiega ?

En zona E i S. : La Pileta (Málaga), Alpera, Valltorta, Morella, Albarracín, Cretas, Coque, Teruel

(Lleida), Tibisa (Sierra de Cardó,

Les neolitiques: Les Batuecas, Tuencaliente Telesblanco(?)

animals que apareixen: antilope, oso, bisonte, leon, mamut, zorra, cabra, cavall, nieva, cervo, reno, jabalí, llop

— en aquestes pintures

algunes ausi peixos

Mostres d'art rupestre oriental : barranc de Valltorta

La Cova de la Pileta (meridional Esp.) es la que s'assembla més a les pintures del N

Projecció de pintures estilitzades del Neolitic

En Peña Cruz : si es representés punyal serien del eneolitic (que acaba a Esp en -2500

En el alguns objectes completament eneolitics aparecen gravats animals esquemàtics identics a E i S.

D'aquí el final de la evolució del art rupestre espanyol correspont al eneolitic.

En Pal : humanes, vegetals i animals prò no

Temin cap reste arquitectònic: cabanyes en que anoien i sepulcres: s'enterraven en terra, cavitats de roques tampoc coneixem l'adorno d'aquelles gents (collars etc).

Com va acabar l'art rupestre franco-cantàbric?

Ho desconeixem: Segurament per una invasió del S.

Vols vist

2 de Planes: res. R. del D: una semblança remota

Panolla " " "

Vols. 2 i 3 ~~de~~ i 4 : en 3: Pere Gri, en 2 Pere Tort

117 (poquissim casi res.)

en T i Villa carbonera.

3 condicions, resultat satisfactori

L'heveu de la corona: Pare que ~~ella~~ una fada li diu que el fill no passa fins que tindrà corona: el posa en banana: s'en surt i diu al rei que ell es heveu: 3 condicions: les compleix per intervenir fades i coronen. Pag 73 de R. M. Tom II Palma estampa

CURSO 1955-56

PUNTUACIÓN DE LOS EJERCICIOS DE DICTADO Y TEORIA ESCRITA

DICTADO (Puntuación máxima: 12)

Curso I : Se rebajará medio punto por cada falta

Cursos II a VI:

- En el 1er. examen parcial se rebajará un punto por cada falta, hasta 5 faltas, y por cada dos, por las que excedan de 5.
- En el 2º examen (último), un punto por cada dos faltas, hasta 10 faltas, y por cada tres por las que excedan de 10.
- Armadura equivocada : Una falta y una por nota correspondiente
  Compás equivocado: 5 faltas si destruye la acentuación. Si no la destruye, ninguna.
- Si un Dictado llega al 0 puntos por falta de entonación, pero tiene bien el ritmo, se le concederán 2 puntos.
- Un fragmento transportado se contarán 2 faltas; el primer y el último intervalo.
- No son faltas los enarmonismos ni el substituir por pausa la prolongación de una nota, o viceversa.

TEORIA (Puntuación máxima: 12)

- Se subdividirán los doce puntos a conceder entre los diversos ejercicios, asignando a cada ejercicio un número de puntos en relación con su importancia.
- Un ejercicio mal o no realizado rebaja el total de puntos del ejercicio. Las demás faltas rebajan una parte proporcional de los puntos correspondientes al ejercicio.

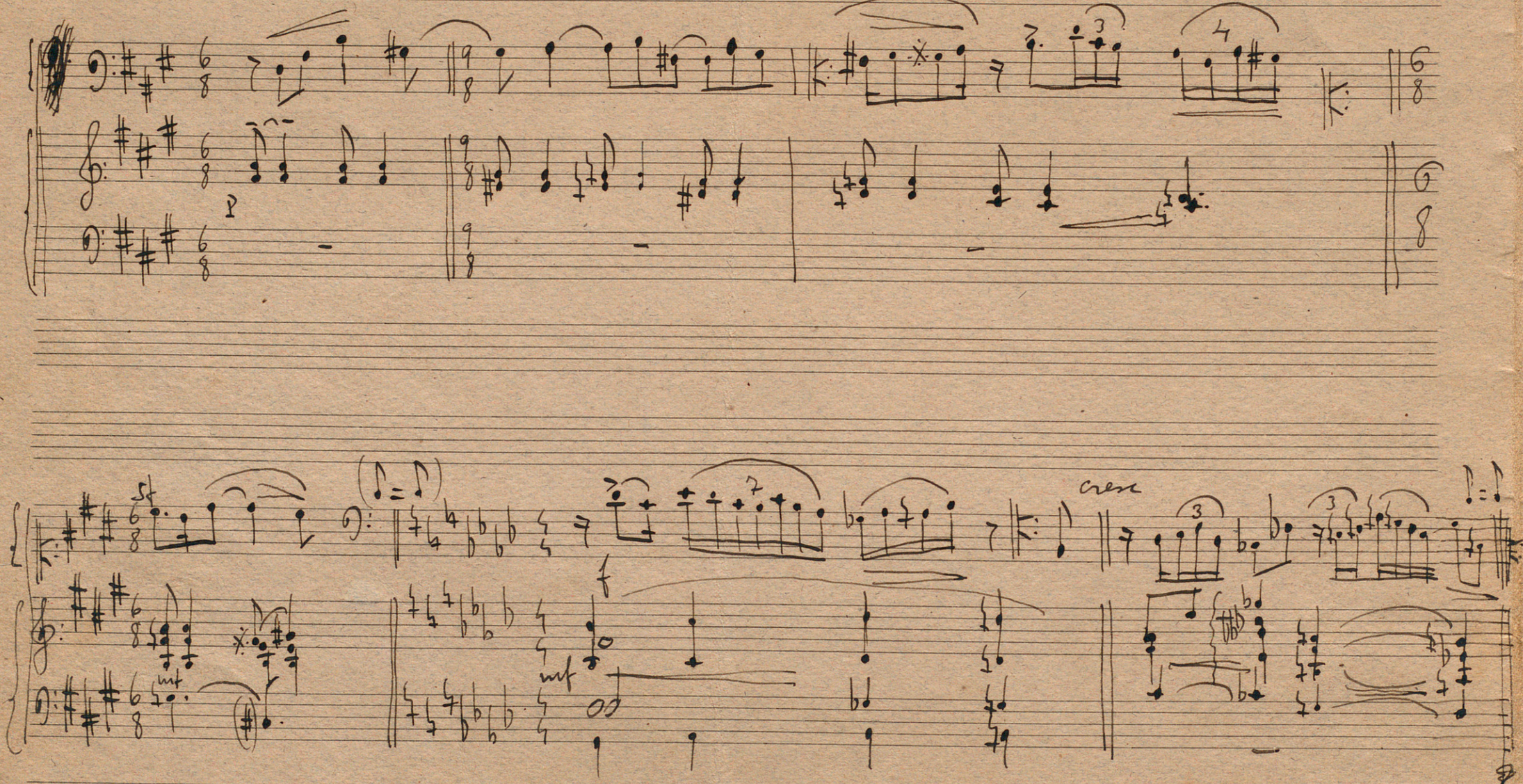
R2430

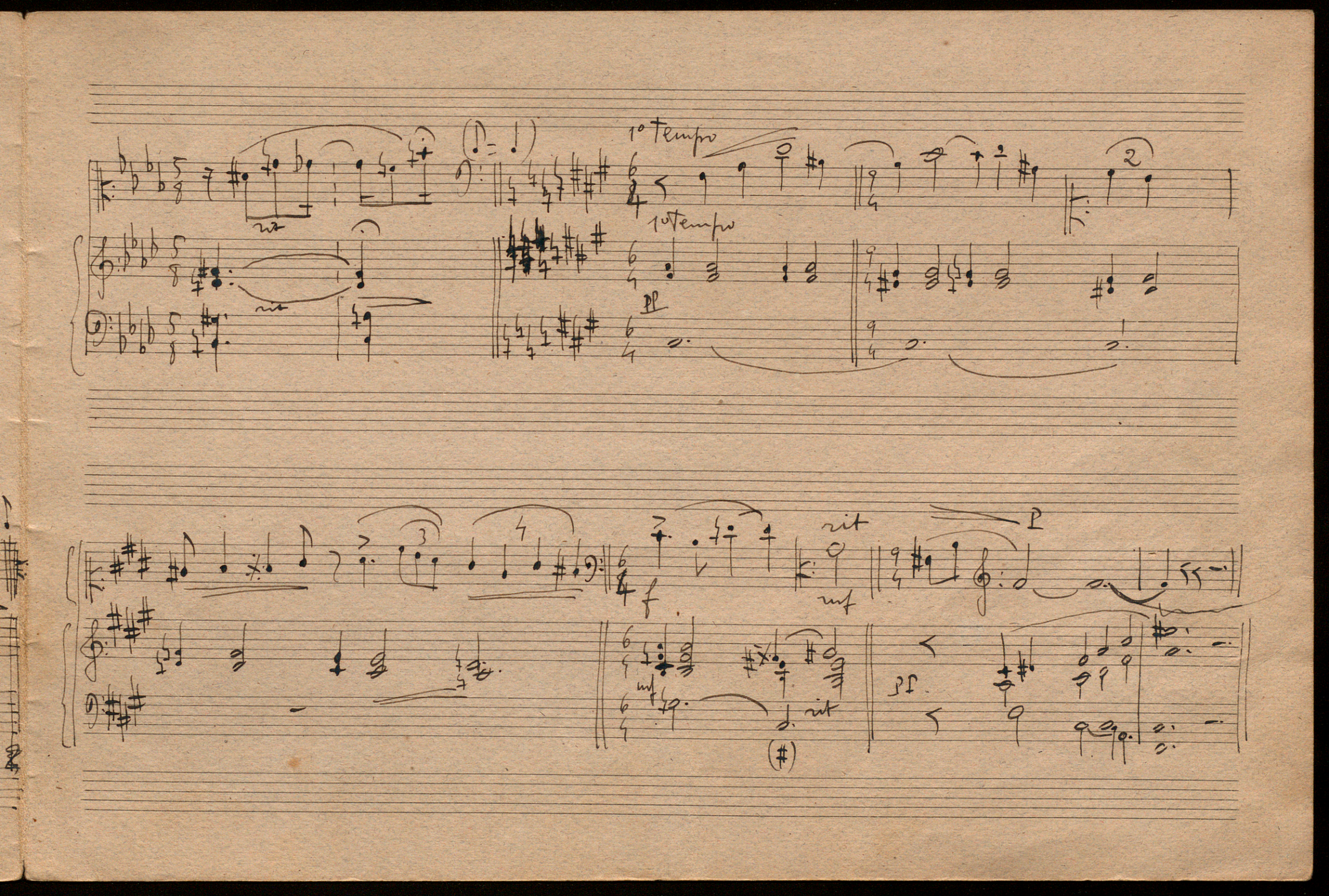
Solfeg - VI Curs.

Examen 1943-44

Lectura a vista

J. B. Lambert




1° Tempo
1° Tempo
rit
rit
pp
rit
rit
f
mf
mf
rit
(#)
pp
p

O B S E R V A C I O N E S

1ª.- Todas las materias que en el Programa nuevo estén en un curso inferior al que estaban en el antiguo, deben darse este año en el curso que estaban y en el que están.

2ª.- Las materias que en el Programa nuevo figuren en un curso más avanzado de aquel en que figuraban en el antiguo, se suprimirán este año.

3ª.- El Programa de prácticas se ajustará a los cambios del Programa de materias.

4ª.- Los alumnos nuevos se sujetarán al nuevo Programa.

Barcelona, 17 de septiembre de 1949.

CONSERVATORIO SUPERIOR MUNICIPAL DE MÚSICA

DE BARCELONA

PROGRAMA DE MATERIAS TEÓRICAS

Primer Curso

- - - + - - -

Pentágrama y Notas (nombres y figuras)

Claves (sol en 2ª y Fa en 4ª)

Lineas adicionales

Silencios

Intervalos (Sin calificativos)

Compás y Calderón

Ligadura y puntillo (simple)

Análisis de los compases del curso

Alteraciones

Tresillo

Doble barra de repetición,párrafo y " Da Capo".

Segundo Curso

Compases (Continuación de su estudio): Simples y compuestos. Tiempos y partes fuertes y débiles. Compases de igual numerador y distinto denominador.

Puntillos (Continuación de su estudio): Doble y triple. Prolongación y complemento.

Síncopa y Contratiempo (Definición y división en regular e irregular.)

Semitonos y Enarmonía.

Tonalidad: Lo correspondiente a armaduras.

Tercer Curso

Intervalos:(Continuación de su estudio) Melódicos y armónicos. Simples y compuestos. Conjuntos y disjuntos. Calificativos de "Dimensión". Inversión. Consonancias, disonancias y semiconsonancias)

Claves: (Continuación de su estudio: Sistema completo en su forma originaria. Sistema actual. Claves antiguas y modernas para las voces).

Indices de Altura de los sonidos.

Tonalidad: (Continuación de su estudio: Nombres de los grados de la escala. Grados naturales y alterados. Grados que sólo pueden alterarse en un sentido. Tetracordos. Escalas: mayor, menor natural, menor armónica, mixtas-dos mayores y una menor-y menor melódica. Grados tonales y modales. Cambios de armadura. Tonos enarmónicos.

Cuarto Curso

Normas de escritura musical (»Ortografía» musical)

Divisiones artificiales (grupos excedentes y deficientes)

Abreviaciones y repeticiones

Tonalidad: (Continuación de su estudio: Los antiguos modos griegos. Los modos del canto llano. La escala de tonos.

Nomenclatura de las tonalidades en alemán y en inglés.

Cambios de compás y compases de amalgama.

La expresión musical (Movimiento, Carácter, Matiz, Acentuación y articulación).

Quinto Curso

Notas de adorno.

Sistema de quintas.

Transposición.

Instrumentos transpositores y claves de los instrumentos.

Acordes de tres sonidos.

Análisis rítmico.

Rudimentos de Acústica.

Sexto Curso

Reválida general de los cursos anteriores.

Barcelona, 17 septiembre de 1949

ESCUELA MUNICIPAL DE MUSICA DE BARCELONA.

Asuntos urgentes.

a).- Desperfectos en el edificio, según relación que acompaña.

b).- Clases que actualmente no pueden funcionar, por bajas en el Profesorado:

Arpa. - Por jubilación de la Profesora Sra. Dolores Sanchez.

Flauta. - Por defunción del Profesor Sr. Esteban Gratacós.

Trompeta. - Por desaparición del Profesor Sr. Luis Rovira, incorporado al ejército.

Por ser tres asignaturas especiales el profesorado no puede substituirse por otro ya existente en la Escuela.

c).- Vacantes a cubrir :

Profesor de Solfeo y Teoria.- Por defunción del Profesor Sr. Joaquin Salvat Sintas.- Actualmente desempeñada por la Profesora Auxiliar Sra. Maria Gibert.

Dos Profesores Auxiliares de Solfeo y Teoria. Por jubilación del Profesor auxiliar Sr. Felix Gili y para cubrir la vacante dejada por el Profesor Joaquin Salvat al pasar a Profesor, vacantes que no se ha cubierto. Actualmente desempeñada por supernumerarios.

Profesor de Violín. -Por jubilación del Profesor Sr. Manuel Viscasillas. Hasta el 2 de Febrero desempeñada por el Professor Sr. Juan Massiá Prats. Actualmente a cargo de un supernumerario.

Profesor de Armonia, Contrapunto, Fuga y Composición. - Por destitución del Profesor Sr. Jaime Pahissa. Hasta el 2 de Febrero desempeñada por el profesor de Organo Sr. Juan Suñé Sintes.

Subdirector. - Por destitución del Profesor Sr. Jaime Pahissa. Hasta el 2 de Febrero desempeñada por el profesor de Organo Sr. Juan Suñé Sintes, nombrado por el Claustro de Profesores. Plaza indispensable, prescrita por el reglamento.

d).- Gratificación a los Auxiliares Supernumerarios y a la Auxiliar Numeraria Sra. Maria Gibert, que viene desempeñando la clase Superior de Solfeo y Teoria, desde el curso 1937-38, en substitución del Profesor titular.

e).- Afinación de pianos. Quedan pendientes de pago las facturas del año 1938.

f).- Presupuesto de Material y Limpieza destinado a la Escuela.

g).- Reparación de los órganos del Palacio Nacional y de Bellas Artes, averiados por los bombardeos.

h).- Aumento de sueldos al Profesorado, en el nuevo Presupuesto, en consonancia y prestigio de la Escuela Municipal de Música. Actualmente el Profesorado está retribuido con manifiesta inferioridad, en comparación con el restante personal administrativo y subalterno.

Barcelona, 31 de Marzo de 1939.

Año de la Victoria.

EL DIRECTOR.

ESCUELA MUNICIPAL DE MUSICA DE BARCELONA.

Reparaciones urgentes.

SOTANOS.

Lavabos caballeros, W.C. de Señoras y Profesores y conduccion de tuberias a los mismos.
Arreglar 4 cerraduras de las clases; 2 puertas colocar listones y maderas que se quitaron para entrar muebles; 3 cristales rotos enla Sala de Espera y arreglar 3 cerraduras de dicha sala.
Repasar las luces del cuarto de los contadores, corredores y clases, repasar los dos motores eléctricos de la calefacción y sus tuberias.

PRINCIPAL.

Colocar 2 cristales grandes de las puertas de entrada y 5 vidrieras y ventanas de las clases y escaleras.
Arreglar los W.C. caballeros,Señoras y Profesores. 2 lavabos y cañerias de los mismos.
Arreglar varias cerraduras de puertas y ventanas y algunos cristales de la sala de Conciertos.
Arreglar varias bombillas y timbres con su cuadro indicador.

PRIMER PISO./

Colocar algunos cristales en varias clases.
Arreglar los W.C. de caballeros y de señoras. 3 lavabos y 5 asientos de los W.C.
Colocar varias luces y timbres. Varias ventanas que no funcionan los pestillos; colocar los pasadores de las puertas de los corredores para la mejor vigilancia de los mismos.
Repasar los tubos de la conducción de las aguas.

SEGUNDO PISO.

Arreglar los W.C. de señoras, caballeros y Profesores, con sus tuberias.
Repasar los timbres de las clases y luces de los corredores.
Colocar 4 o 5 cristales y varios pestillos de la Biblioteca.

TERCER PISO.

Arreglar 1 W.C.
" 1 persiana; 3 cristales de las ventanas de la claraboya y 3 baldosillas de más de 1 metro de largo por ½ de ancho de dicha claraboya.

Todos los cristales rotos y arrancamientos de pestillos fueron a causa de los bombardeos.

I

1. Que es Música?
2. Com s'escriu la música?
3. Quins son els signes principals?
4. On s'escriuen?

II

5. Que es el pentagrama?
6. Com es conten les linies del pentagrama?
7. Com es nomena la distancia compresa entre les linies del pentagrama?
8. Quants son els espais?
9. Que son linies adicionals o suplementaries?
10. Quan es nomenen superiors i quan inferiors?
11. Com es conten les linies adicionals?

III

12. Que representen les notes?
13. Que indica la diferente figura?
14. Que indica la diferenta posició de la nota en el pentagrama?
15. Quantes son les figures?

16. De quantes maneres poden escriureś les corxees, semicorxees, fuses i semi-fuses?

---

17. QQuina es la figura que representa la unitat de valor?

18. Quin valor correspon a les demés figures respecte de la unitat?

19. Quantes figures de cada especie es necesitaran per a completar la unitat?

20. Una... a quantes... equival?

---

21. Quans i quins son els noms de les notes?

22. En quin orde han d'estar les notes per a formar una serie ascendent?

23. I per a formar una serie descendent?

24. Que es octava?

25. Quan es nomenen aguts els sons i quan greus?

VI

26. Que es clau?

27. Quantes son i quines son les claus?

28. En quines linies s'escriuen?

29. Per que existeixen diferentes claus?

30. Que indica el nom de la clau?

31. Quines son les claus mes usades?

VII

32. Quina posicio ocupen les notes en clau de Sol en 2° linia?

33. Quines notes es coloquen a les linies adicionals en clau de Sol en 2° ?

34

VIII

34. Que son pauses o silencis?

35. Quantes i quines son les pauses?

36. Quina relacio existeix entra les pauses i figures?

37. En que 's distingeixen les pauses entra elles en la escriptura?

38. El silenci de... a quans de... equival?

IX

39. A que's nomena escala model?

40. Es igual la distancia d'entonació mitjantsant entra totes les notes d'aquesta escala?

41. Entra quines notes es troba la distancia de to?

42. I la de semito?

X

43. Quins son els signes secundaris?

44. Quin es son obgecte en general?

45. Quin efecte produeix el puntet?

46, Per a que serveix el doble puntet?

47. Pot emplearse el puntet en els silencis?

48. Una... amb puntet senzill, doble, a quantes... equival?

49. Quantes... es necesitaran per a completar el valor d'una... amb puntetsenzill, doble?

XI

50. Que es lligadura?

51. Quin efecte produeix?

52. Poden lligar-se mes de dues notes seguides?

53. Quantes lligadures es necessitaran en aquest cas ?

54. Quines ventatges ofereix la lligadura comparada amb el puntet simple i doble?

55. Una... lligada amb una... a quantes equival?

—

XII

56. Que es treset?

57. Com s'indica?

58. El treset, ha d'estar format sempre per tres figures iguals?

59. A quina figura equival un treset?

60. Poden els silencis entrar en la formació del treset?

61. Quina diferencia hi ha entre una figura en son primitiu estat i la mateixa formant part d'un treset?

62. Quants tresets de... es necessitaran per a completar una... ?

—

63. – Qué es ~~treset~~ ?

64. – Com s'indica ?

65. – Quin valor té un siset ?

66. – Qué s'ha de notar en l'execució d'un grupo de sis figures en siset i les mateixes en treset ?

67. – Una ... quants sisets de ... conté ?

68. – Quants sisets de ... es necessiten per a completar una ... ?

~~14~~ (19)

69. – Qué son alteracions ?

70. – Quantes i quines son ?

71. – Quin és l'efecte de cada una d'elles ?

72. – On se colloquen les alteracions ?

73. – Com s'anomenen segons la seva col·locació ?

74. – Que s'ha d'observar al fer us de les alteracions accidentals ?

75. – Què es compàs?

76. – Com s'indica la divisió d'un troç de música en compassos?

77. – Tots els compassos d'un mateix fragment de música, han de tenir igual valor?

78. – Com s'indica el final d'una composició?

79. – En quins altres casos es usa la doble barra?

15

80. – Com s'indiquen els compassos?

81. – On es colloquen les xifres?

82. – Què expressa la xifra superior?

83. – I la xifra inferior?

84. – Què expressa { 4 3 2 6 9 3 2 ? / 4, 4, 4, 8, 8, 8, 2, ?

16

85. – En quantes fraccions pot dividir-se un compàs i com s'anomenen?

86. – Els temps del compàs, ¿tenen tots igual importancia en l'accentuació?

87. – Com s'anomenen segons l'accentuació més o menys marcada?

88. – Quins son els temps forts?

89. – Qué es lo que decideix el nombre de temps del compàs?

90. – Poden dividir-se també els temps en varies fraccions?

91. – Quines son les parts fortes dels temps?

Exámenes Estética 1948.

---

2 6ª Formas naturales manifestativas a) Carácter: caracteres genéricos, específicos, independientes de la naturaleza e individuales. b) Expresión. El carácter y la misma. La expresión y los objetos inanimados.

2 14ª Estética subjetiva: objeto de la misma - Del hombre como espectador de la Belleza ~~ideal~~ real: juicio, sentimiento e idea de lo bello: humanalteza - Efectos de lo sublime y su comparación con los de la belleza propiamente dicha - Bello y sublime moral - Idea de lo bello: términos de la misma.

Exámenes 1948

La lírica musical latina - La lírica musical en lengua vulgar. Las Canciones profanas.

C. 8.

Las canciones profanas más antiguas - El Canto de la Sibila - Las versiones del Canto de la Sibila - El drama litúrgico - La epístola "farcida" - Cantos latinos extralitúrgicos - Poemas en lengua vulgar - Lírica musical con texto vulgar en los siglos XII y XIII - Cantigas de Alfonso el Sabio - Las cantigas que se conocen con música.

(Fabre)

L. 21

La Música teatral (s. 18)

Opera - Zarzuela - Opera italiana - Compositores españoles de ópera a la italiana -

× L 9 (17) Educación del artista: a) estudio del mundo físico y moral. b) Estudio de los modelos. c) Estudio de la técnica. d) Estudio de la teoría del arte. e) Cultivo de la parte moral. f) Cultivo intelectual: el arte y la ciencia; equilibrio de elementos en la educación del artista. El genio artístico: sus atributos; el talento; la inspiración artística — Originalidad y estilo; el estilo y el amaneramiento.

L 101 (21) Cualidades especiales de la obra artística: a) Unidad intrínseca. b) Carácter c) Vida. d) Facilidad. e) Graduación de interés. f) Unidad extrínseca. g) Regularidad. h) Simplicidad (sentidos en que puede entenderse esta palabra). i) Claridad j) Bella ejecución - Cualidades accidentales. Lo sensible, lo cómico y lo humorístico en el arte.

L 102 (23) Clasificación de las artes (ópticas, acústicas). Saltación. Arte de los jardines - El arte de la música. Construcciones musicales. La imitación en música. La expresión y la música. La música y la palabra.

L. 7 (14) Estética subjetiva: objeto de la misma: del hombre como espectador de la belleza real: juicio — sentimiento é idea de lo bello: su naturaleza - Efectos de lo sublime y su comparación con los de la belleza propiamente dicha - Bello y sublime moral - Idea de lo bello: término de la misma.

L. 8 (16) El Artista. Sus cualidades: a) Memoria. b) Talento de ejecución. c) Facultades morales. a) Facultades intelectuales: el artista y el filósofo.

L. 9 (19) Asuntos propios del arte: a) asuntos religiosos. b) Asuntos humanos. c) Naturaleza física - División de las artes según el punto de partida del asunto. Objetos que puede exponer la representación imitativa.

lo bello y lo sublime. La sublimidad reforzada y refleja. División de lo sublime (Sublime de extensión. Sublime de poder.)

§ 5º (9) Comparación de lo sublime con las formas manifestativas: Relación de lo sublime con el carácter y con la expresión.

§ 6 (12) Calificaciones estéticas secundarias. Cualidades opuestas a la belleza: lo feo, lo risible o ridículo – lo sublime y lo ridículo – Cualidades análogas a la belleza: lo agradable estético. Lo bonito; lo lindo; la gracia; lo gracioso y lo agraciado; la elegancia – Cualidades análogas a lo sublime: lo grande, la majestad, lo solemne, la nobleza, la magnificencia y lo patético – Cualidades relativas a la expresión: la naturalidad, lo afectado, el candor o ingenuidad, el sentimentalismo.

Exámenes 1946

Estética general

§ 1º (1) Definiciones de la Estética. Parte de la filosofía a que pertenece y estudios que comprende según el concepto etimológico. Concepto corriente: su contenido.

§ 2 (2) Estética objetivo-real: estudios que comprende. Objetos físicos sensibles. De la Belleza. La belleza en calidad real y objetiva. Grados de belleza. Conjuntos de objetos bellos. Preeminencia de las bellezas naturales.

§ 3 (3) Examen de la belleza física. La belleza en los objetos ópticos. Elementos del objeto bello (Color, configuración, movimiento). [Conjunto bello. Objetos estéticos: elementos de belleza que ofrecen.]

§ 4 (8) Objetos sublimes: su definición. Comparación de

14 Mus

F. L. de Vitoria

Siglo XVI: Música con cifras - Vihuelistas.

22 Treball Historia Espanyola
de despres Pasquia.
Qué es la Tonadilla y que representa
Louis Mison. Crecimiento, apo-
geo y decadencia de la Tonadilla

---

21 Compositores españoles de ópera
italiana en el s. XVIII

17 Cuatro de empezar.
La música en las obras de Lope de Vega.

16 La guitarra en el s. 17. Tañedores
y compositores.

Elies - 1ª part

Soprano Solista

Nº 2: Duet de soprano i Contralt amb Chor
Nº 8 (Aria de la Vidua: Elias)

Nº 15 (Quartet de Solistes)

Nº 19 (Paper d'El Servent o Criat)

Contralt Solista

Nº 2: Duet de Recitatiu Soprano i Contralt i chor.
Nº 6:
Nº 7 (Només la part de Recitatiu del final)

Nº 15: Quartet de Solistes

Nº 18: Arioso.

Tenor Solista

Nº 3: Recitatiu
Nº 4: Aria
Nº 10: La part de Achab
Nº 15: Quartet de Solistes

Nº 19: Recitatiu i chor (Introducció)

Baixe solista

Nº Introducció a l'obertura (Recitatiu)

Nº 10: Recitatiu i chor

Nº 12: Recitatiu i chor.

Nº 13: Recitatiu i chor.

Nº 14: Aria

Nº 15: Quartet de solistes

Nº 16: Recitatiu i chor

Nº 17: Aria

Nº 19: Recitatiu amb. chor

---

la opereta.

L. 42 La música para piano y violín en los siglos XIX y XX. Escuela pianística francesa del siglo XIX - La relevante personalidad de Federico Chopin: su obra, su estilo. El rubato chopiniano - Schubert - Muzio Clementi y sus discípulos - Franz Liszt - A. Rubinstein - La escuela pianística del piano en el siglo XX.

El arte violinístico.

L 43 Las escuelas musicales basadas en el espíritu de la música popular autóctona. El grupo de los cinco en Rusia - El impresionismo - El atonalismo y el politonalismo - La música en los tiempos actuales.

L. 40 (continuación)

El arte de R. Wagner. Datos acerca de su vida artística. Significación del drama wagneriano. El "leitmotiv". Las obras teatrales wagnerianas y sus características - Ricardo Strauss - Hans Pfitzner.

L. 41 (continuación)

Punto de partida de la gran ópera entre los franceses é italianos. Influencias - Simon Mayr - Giacomo Rossini - Bellini y Donizetti - La ópera cómica francesa: Boieldieu y otros autores - Lortzing, Nicolai y Flotow - P. Cornelius y Hugo Wolf - La ópera verista: Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Eugen d'Albert, Bizet, Bruneau, Charpentier, Massenet etc - Giuseppe Verdi - La ópera bohemia (Smetana, Dvorák) - La ópera rusa (Glinka, Rimsky, Moussorgsky, Borodin etc) - El "Pelleas" de Debussy -

L.37 El "lied" después de Beethoven. Schubert - J. Carl Loewe - Mendelssohn - Schumann - Brahms - La canción infantil - Peter Cornelius - Hugo Wolf - Max Reger - R. Strauss - G. Mahler - Hans Pfitzner - El "lied" francés.

L.38 El canto coral y el oratorio. Orígenes de los coros a voces viriles, de mujeres y mixtos. Autores - El Oratorio: principales autores en los siglos XIX y XX (Wagner, Mendelssohn, Liszt, Gounod, Berlioz, C. Franck, Tinel, Honnegger etc.)

L.39 El género operístico. Evolución de la ópera a partir de la época clásica. Características de la ópera romántica y sus representantes: Louis Spohr - C. M.ª Weber - Schubert, Schumann y Mendelssohn. Meyerbeer.

Tránsito del clasicismo al romanticismo. Romanticismo. Arte contemporáneo.

L. 35 Ludwig van Beethoven. Circunstancias que influyeron en la formación de la gran personalidad beethoveniana. Características de esta y su vida. Algunas de sus obras con ella relacionadas - Sus sonatas, (variaciones) lieder, tríos, cuartetos, sinfonías, conciertos, misas, obras escénicas, oberturas etc.

L. 36 La música instrumental de la época beethoveniana y postbeethoveniana (romántica). Tendencias. Franz Schubert - Ch. Mª Weber - Félix Mendelssohn - Robert Schumann - Seguidores de los dos últimos - Johannes Brahms - Anton Bruckner - Max Reger. El poema sinfónico: Hector Berlioz. Franz Liszt - Richard Strauss y otros cultivadores de la misma forma - Gustav Mahler.

L. 34

La música para instrumentos en el siglo XVIII. La música para instrumentos de arco en Italia. Venecia: Antonio Vivaldi y Antonio Bonporti. Boloña: dall'Abaco. Roma: Pietro Antonio Locatelli. Florencia: Turin. Padua: Giuseppe Tartini. Pietro Nardini. La música para instrumentos de arco en Alemania. La obra para violín solo de J. S. Bach. Las escuelas de violín de Dresden y Salzburgo. Figuras de la escuela instrumental de Mannheim. La música para instrumentos de arco en Francia e Inglaterra. La música pianística y orgánica en Alemania: Bach y sus hijos. Ruhnau (importancia histórica de este autor) Mattheson. Telemann. La música pianística en Italia: Domenico Scarlatti. Benedetto Marcello. El arte pianístico francés. J. Ph. Rameau y otros. La música pianística en Inglaterra: Haendel.

evolución de la forma "sonata" – La escuela vienesa: Franz Joseph Haydn. Principales etapas de su vida. Diversos géneros musicales por él cultivados. Influencias existentes en sus obras.

L. 32 Wolfgang Amadeus Mozart: Breves datos sobre su personalidad y principales etapas de su vida – Géneros musicales que cultivó y características que les imprimió. Influencias existentes en sus obras – El teatro mozartiano – Autores que tienen más afinidades con el estilo de Mozart.

L. 33 La Ópera Cómica en Francia. Orígenes – Philidor, Monsigny, Grétry y Dalayrac – Luigi Cherubini: su personalidad y géneros que cultivó. La obertura cherubiniana.

grafia y significación de la personalidad bachiana. Fuentes musicales de Bach. Sus obras, circunstancias que las determinaron y lugar de composición de las mismas - Maestros de la época bachiana: Georg Philipp Telemann. Johann Mattheson.

L 30 La música del siglo XVIII en la Iglesia católica. Antecedentes - Alessandro Scarlatti, Leo, Pergolese y Jomelli - Escuela veneciana: A. Lotti y A. Caldara - Escuela boloñesa: Bononcini y Martini - La actividad musical en Austria: Johann Joseph Fux - Las "Missae breves" - La música religiosa de F. Joseph Haydn y W. A. Mozart.

L. 31 La música instrumental alemana. Antecedentes. Escuelas - La escuela de Mannheim: Johann Stamitz - Los sinfonistas de la escuela del Norte de Alemania: Carl Philipp Emanuel Bach. Importancia de este en la

Época del racionalismo (s. XVIII)

L. 28

La ópera y la comedia musical en Francia, Italia y Alemania. La ópera francesa: Jean Philippe Rameau: sus obras y tendencias - Jean Jacques Rousseau - Christoph Wilibald de Gluck: sentido de su obra dramática - La ópera italiana - La escuela de ópera napolitana: Alessandro Scarlatti: resumen de sus actividades e importancia de su obra. La obertura scarlattiana - Francesco Durante, Leonardo Leo y Pergolesi - La ópera bufa: Pergolese - Paisiello - La ópera alemana. La figura de Georg Friedrich Handel: su vida, obras y significación de las mismas - La comedia musical en los diversos países.

L. 29

La figura cumbre de Juan Sebastián Bach y su época (La música en la iglesia protestante) - Antecesores de Bach - Bió-

de Chambonières, Louis Couperin y François Couperin - La música de teclado ~~[illegible]~~ en Inglaterra - las composiciones organísticas alemanas. Froberger y Pachelbel - Johann Sebastian: caracteres de su música - Buxtehude.

L. 27

La música del S. XVII para instrumentos de arco. En la escena el S. XVI - La música para violas en Inglaterra y su introducción en Alemania - La música violinística en Italia - La figura de Arcangelo Corelli - Origen del término sonata. La "sonata da chiesa" y la "sonata da camara" - El arte violinístico en Alemania y en Francia.

La forma orquestal "obertura" en el siglo XVIII

ópera en Viena y en Hamburgo.

Realizaciones musicales de la Pasión: antecedentes. Johann Walther y Heinrich Schütz.

L25 La monodia en la música de cámara y en la música eclesiástica. El estilo monódico en la música de cámara de Italia: peculiaridades de la cantata monódica. Primeros cultivadores del diálogo y del dúo – La monodia en Alemania. Esbozo de la personalidad de H. Schütz. Schein, y Michael Praetorius y Melchior Franck. Otros autores – Los antecesores bachianos de Turingia.

L26 La música del s. XVII para instrumentos de teclado. Enlaces con el s. XVI – Los compositores italianos de obras para instrumentos de teclado – Significación de Girolamo Frescobaldi – Bernardo Pasquini y Alessandro Scarlatti – El arte organístico y pianístico en Francia. Influencia de la literatura musical para laud sobre el segundo – Champion

Continuación programa Historia Universal Música

Arte Moderno

Arte clásico

Época del barroco (s. XVII)

L. 23 La ópera y el oratorio en Italia - Antecedentes - La "camerata" florentina: Vicenzo Galilei, Jacopo Peri y Giulio Caccini - El bajo continuo - Claudio Monteverdi: su estética musical y obras más importantes - La ópera en Roma: Mazzocchi y Landi - El oratorio: sus orígenes y características: Emilio de Cavalieri. Giacomo Carissimi: sus obras más notables - Valoración geográfica del oratorio.

L. 24 La ópera del siglo del barroco en Francia, España, Inglaterra y Alemania. Antecedentes de la ópera francesa - Significación de Lully - Lully: forma de sus oberturas - Consideraciones acerca de la ópera en España - La ópera inglesa: Enrique Purcell - Desarrollo de la ópera en las cortes alemanas - La

11 Enero 1945

Sor Dr Lluis M. Millet

Distingit Senyor. Al dirigirme á vosté es per suplicar-li se serveixi ferme una nota Bibliográfica de tot lo que vosté y el seu plorat pare Q.E.P.D. posaren en música en lletra de Mons Verdaguer

El motiu es per estar treballant ab una Bibliografia completa del poeta i mojorment tot lo que sigui en música

Aixis es tant si es inedit com si esta publicat una nota descripitiva

titol - Data - Imprenta - pags - etc

Sempre á les seves gratas ordenes i mil mereis anticipadas del seu affm SS Q.E.S.M.

Figalés

calle Bertran N.º 84. S. Gervasi

Composicions del Mtre. Lluís Millet ans 6
lletra de Mn. Cinto que en aquest moment
recordo

Goigs a Ntra. Dona de la Mercè (publicat per l'autor)
(chor mixt i acompanyament

Himne a St Felip Neri (Publicat per l'Oratori Parvo)
(chor mixt i acomp.

La filla de Maria
avens blanques al unisió i acompanyament

Als estels (Melodia per a cant i piano)

Sospirs (" " ")
publicada per Unió Musical Espanyola en la col·lecció "Les Nostres Cançons"

Himne a St Joan Baptista de Lassalle (publicat)
chor mixt i acomp

La fada de Danós (melodia per a cant i piano del poema "Cant 70")

Oració d'entrada
Oració de sortida } Cants escolars a l'unisó publicat en el "Cançoner Escolar Català de F. Flos i Calcat"

Amb música de Manuel Mallol

Pastorella (Chor a veus mixtes)

Un vol de colometes (Cançó fin carística a dur a l'unisó i acomp.)

Obres del Mtre. Lluis Millet sobre
poesies de Verdaguer.

Goigs a Nra Dona de la Mercè
Himne a St Felip Neri
La filla de Maria
Les estels
Sospirs
Himne a St Joan Baptista de la Salle
La Jada de Sants
Oració d'entrada
Oració de sortida.

Luis M.ª Millet

Pastorella

Un vol de colometes (cant ó eucarística)

53

Millet

CONSERVATORIO SUPERIOR DE BARCELONA. CURSO 1945-46
ESCUELA MUNICIPAL DE MUSICA.

ESTETICA GENERAL. Mtro. Millet.

Sí × Alemany Falla Josá.

Sí × Artés Ferrando Montserrat.

2 × Alguero Sanchez Josefa.

Sí × Arjona Lopez Concepción.

No × Boleda Sisó José.

No × Bianchini Ruiz Fortunata.

~~Banús Pasquer Celia.~~

Sí × Bayona Cortadellas Laura.

No Castellá Cumellas Carmen.

Cartó Ponce Lli.

Sí × Castro Torres Elena.

Sí × Capilla Puco Crescencia de la

No Durán Mer José.

× ~~Fabregat Aubié Carmen.~~

× Falgarona Canadell Juan.

× Figueras Janép Dolores.

Sí × González Sales Teresa.

Guallar Alonso Montserrat.

× ~~Garate Cabedo Amparo. 3 - 0~~

No Gimenez Albentosa Teresa.

No × Caliá Garcia Angeles.

× ~~Garcia Galindo Filomena.~~

Sí × Carreta Clará Ana M.

No × Hurtado Abelló Montserrat.

Si × ~~Trabal Altés Josefina.~~ acomp. divendres oc 15 m (N6 - 12 m acomp. divendres) D.3
Si × Tarin Costea Montserrat. 0 (no fue estudiante)

× ~~Jordá Orts Trinidad.~~ oc 15
Si × Just Manresa Enriqueta. (N6 m) 4h - 3# - 4 Tr 4h - 4 DE E 4

N6 - 23 D.14 g.18 M.1 - 15
Si × Latorre Estevez Marcela. 2# - 1 (no ha [illegible]) Tr 2x
Si? Llecha Sans Jaime.

Si × Martí Ferré Teresa. 0 - ot#? Tr 2h? g.18 - 4 Mun 1-3
Si × Monné Salvá Montserrat. 0 (no tenía apuntes [illegible]) No vendrá acomp. [illegible] Tr 3.
Si × Martí Torres Magdalena. 1 D10 Tr 2 M 15
Si × Martí Buscarons Nuria. 0 (dice no ha [illegible] estudiante) D.3 g.21 M1 m?

× ~~Oller Piquer Manuela.~~
× ~~" " Carmen.~~
Si × Olivé Guilera Francisco. 3x - ot# Tr. 4 DE 3 D10 - 14 F31 Mun 1 - 15
NO × Ortiz Alfonso Rafael. oc 15 N6 - 12 - 23 - 30 D3 - 10 - 14 g.18 - 21 F1 Mun 1 - 15
× ~~Perez de Rozas Saenz de Tejada Consuelo.~~ 2 Brizas de 27 Febrer
Si × Puche Lloré Sofia. (No [illegible])
× ~~Perez Perea Concepción.~~ 0 N6 - 12 (Nov 23 m) g.21 Mun 1
Si × Pueyo Bertrán Montserrat. 0 (no tenía apuntes) oc 20 D3e. 10 m g.18 a F1
Si × Playá Santasusana Mª Teresa. 4 Tr 3# - 3 II 2 E 4
Si × Pere Juanena Regina 4 - 3 Tr 4 - 2# - 2# - E3
Presentada 20 oct.

Si NO × Ribó Sugrañes Enrique. (No ha [illegible])
NO Roda Serrano Cipriano.
Si NO? × Rodriguez de la Fuente José. (id) N6 - 12 - 23 - 30 D.3 - 10 - g.18 - 21 F1 - 3 Mun 1 - 15
Si NO × Renom Guardia Jorge. No vendrá fins el Febrer
Si × Ros Abril Encarnación. 1# (bona fe em sembla) - 4 Tr 4 m.15 E 4 - 4
NO × Ramón Ganado, Nuria acomp. divendres N6 m D3 - 10 g.21 F3 No vendrá acomp. [illegible]

NO? × Sardó Parals Adrián.
NO Sunyer Roig Julia.
Si × Soler Durán Antonia. acomp. divendres N6 g.21 F3 m.15 Tr 2x - [illegible] Mun 1 - 15
Si? × Serra Rodriguez Asunción. Nov 23 - 30 m D.14 g.18 - 21 F1 - 3 m.15
Si × Solé Badia Teresa. 1# - 3# Nov. 23 - 30 D.3 - 14 g.18 - 21 F1 - 3 m.15
× ~~Serra Calcat, Mª Gloria~~ N6 - 23 g.18 - 21 m.15 Brizas en 21 Mun

74 Mtro Millet

CONSERVATORIO SUPERIOR DE BARCELONA. CURSO 1945-46
ESCUELA MUNICIPAL DE MUSICA.

HISTORIA UNIVERSAL DE LA MUSICA. Mtro. Millet.

oc 20 N.6. 12-23 D 3 (?) - 14 (g. 18 [illegible])

No X Alemany Falla José.

~~Artés Ferrando Montserrat.~~ (N. 23 m) D. [illegible] Baixa después 30 Nov

Presentada 20 oct. No vendrá dilluns N. 23 D 3 - 10 m

X Alguero Sanchez Josefa. oc 8 D 3 - 14. g. 18 - 25 g. 18 - 25

(12 Nov m)

X Arjona Lopez Concepción. S NO

NO X Alcaraz Muset Rosa. 0 (no ha pagat) Tr 1ª

No més dilluns: divendres ann.

Si X Alonso Susany Marina. Tr 3ª — 0

~~X " Sol nes Rosa.~~

Pert Oct. 20 No més divendres N 12 - 16 D 3 - 10 g 18

NO X Boleda Sisó José.

Nebulle

NO X Bianchini Ruiz Fortunata. oc 8

Excusada (malalta)

~~Banús Pesquer Celia.~~ D 14 a

Si X Bertrán Llobet, Nuria

~~Bayona Cortadellas Laura.~~

Presentada 6 Novembre

Si X Carbó Conca Luisa. Tr 1ª D 14 m g. 18 m

Divendres armonia (N. 30 m)

NO? X Castro Torres Elena. 0 Tr 2 (2 [illegible] per malalta) g. 25 m

armonia dill. i dim. de 4 a 5

Si NO X Catalá Centeno Angela. 0 (D 7 m) g. 18 28

Armonia dill. i dim. de 4 a 5 (X 3 m)

Si X Comerma Colet Carmen. 0 (no ha estat malalta)

El divendres armonia (25 m?)

Si NO? X Capilla Pueo Crescencia de la 4/2 - 23 D 3 - 0 - 14 Tr 2ª

X Creus Ferreras - Dacts. Josefina

Durán Mer José.

~~X Fabregat Aubiá Carmen.~~

Pert. octubre 22 Nov 6. D 3 mat. ann. 14 Tr 1ª 0 - 25

Si X Figueras Jané Dolores. 0 (no tenia apunts) D 10 g. 18 - 25

Nov 5

Presentada 12 oc X Falgarona Canadell Juan. Si ?

No vendrá fins a finals nes

NO Gimenez Albentosa Teresa. D 16 g. 18 a 25 a

No vé divendres

Si X González Sales Teresa. Tr 2ª

NO Guallar Alonso Montserrat.

de 20 Nov 6-16

~~García Galindo Filomena.~~

Sí × Carreta Clará Ana.

Sí × Gubern Ribalta mercedes.

× " " ~~Ana Ma.~~

NO × Hurtado Abelló Montserrat.

NO × Jordá Orts Trinidad.

Sí × Just Manresa Enriqueta.

NO Korner Raab Judith.

Sí × Latorre Estevez marcela.

Sí NO Llecha Sanz Jaime.

NO × Martinez Martorell José.

Sí × Martí Buscarons Nuria.

× " ~~Torres Magdalena.~~

× ~~Vonné Salvá Montserrat.~~

Sí × Navarro Messeguer Dolores.

~~Ortiz Alfonso Rafael.~~

× ~~Oller Piquer Carmen.~~

× " " ~~Ma uela.~~

Sí × Olivé Guilera Francisco.

Sí × Puche Lloré Sofia.

× ~~Porras Escuder Luisa.~~

NO × Porqueras Muntané margarita.

Sí × Perez Artizá Enriqueta.

Sí × Pons Vidal Dolores.

NO × Perez Peres Concepción.

Pueyo Bertrán Montserrat.

~~Playá Santasusana mª Teresa.~~

Ribó Sugrañes Enrique.

Riu Pascual Rosario.

Roda Serrano Cipriano.

Renom Guardia Jorge.

Rodriguez de la Fuente José.

Ramón Canado Nuria.

Rosa Abril Encarnación.

Sardó Parals Adrián.

Solsona Solá Enrique.

Serra Garriga Ramón.

Sabartés Juan Margarita.

~~Serarols Gelcerán Dolores.~~

Sunyer Roig Julia.

~~Soler Durán Antonia.~~

Serra Rodriguez mª Asunción.

Solé Badia Teresa.

~~Serra Calcat Gloria.~~

Segura Trullols Carmen.

Soler Algué Montserrat.

Torrent Serra Montserrat.

Tarin Costea

Trabal Altés Josefina.

PROGRAMA DE HISTORIA UNIVERSAL DE LA MUSICA

Lección 1.-Generalidades: Concepto de la Historia Universal de la Música-Períodos principales de la misma y sus características-Orígenes de la Música.

DESARROLLO DE LA MUSICA HASTA 1600

Antigüedad

Lección 2.-Egipto:Antigüedad de su cultura:fuentes de donde dimana su historia musical.Algunos detalles acerca del carácter de su música-Instrumentos-Notación y teoría musicales.

Lección 3.-China:Carácter de su música-Instrumentos-Notación.

India:Teorías acerca de la Música y carácter de la misma-Instrumentos-Notación.

Lección 4.- Asiria y Babilonia.Carácter de su música-Instrumentos.

Treball 1er Trimestre 1947.8

1ª

1 a) Divisions de la Estética: Son contenido

2 b) Que es la Belleza?

3 c) Que es el carácter?

4 d) Que es la expresión?

5 e) Que es la Sublimidad?

6 d) ¿Puede existir expresión sin belleza?

7 e) La expresión y los objetos inanimados.

8 f) El tamaño y el orden como elementos de la configuración del objeto bello.

9 g) La belleza y la utilidad

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ESTETICA:
Casulleras Gourdon Antonio.
Mir Laverny Rosa.
HISTORIA UNIVERSAL:
Casulleras Gourdon Antonio.
HISTORIA MUS. y MNS. ESPAÑOLA:
Casulleras Gourdon Antonio.

Barcelona, 14 octubre 1946.

EL SECRETARIO.

Sr. Millet.

Persia: Carácter de su Música-Instrumentos. Pueblo hebreo: Carácter de su música; influencia sobre el canto gregoriano-Instrumentos-Notación.

Lección 5.-Grecia: Importancia de la Música en este país-El Teatro griego y la Música-Teóricos-Documentos musicales conservados: el ritmo en los mismos-La heterofonia-Autores musicales y cantores.

Lección 6.-Grecia (continuación). Instrumentos de la Antigua Grecia-Orígenes y desarrollo de la Teoría de la Música-Los modos griegos y sus derivaciones. Caracteres de los mismos-Notaciones vocal e instrumental-Rítmica-Teoría de los intervalos.

Lección 7.-Roma: La Música y los romanos: enlace con la cultura musical griega-Decadencia del arte musical-Instrumentos.

Edad Media

Lección 8.-Orígenes de la Música en la Iglesia Cristiana. La salmodia en sus variedades de modo responsorial y antífona; Partes del oficio divino y de la misa en relación con las sussodichas variedades-Orígenes de las partes invariables deb la misa-El himno litúrgico: historia y autores-Orígenes,

períodos históricos y autores delaasecuencia-El tropo:su orígen y pa
ticularidades-Las epístolas farcidas-Las Parodias-

Leccion 9.-El canto no eclesiástico: Breves noticias de sus comienz
y documentos referentes al mismo-La canción popular religiosa: los"Le
alemanes y las Aclamaciones-Diferencia entre los primeros,los"Leiche"
alemanes y los "lais" franceses:algunos autores de los mismos.

Lección 10.-Teoría musical, Signos fundamentales de la notación ecl
siástica de la Edad Media-Nacimiento del pautado musical-Notaciones di
versas-La gran figura de San Gregorio el Magno-Teoría medieval de los
modos eclesiásticos.Comparación de los mismos con los modos griegos-De
senvolvimiento de la Teoría en el Siglo X-Guido d'Arezzo:su figura y s
obra-Concepto científico de la Música en la Edad Media.

Lección 11.-Los juglares,trovadores,"truvères","minnesinger"y "meis-
tersinger".Los juglares y los ministeriales:orígenes y características.
La Iglesia y los mismos-Los gremios profesionales:sus estatutos-El »di-
lettantismo«-La música instrumental en la Edad Media-La poesía y músic

trovadoresca:el trovador-Los "trouvères"-Orígenes de los certámenes poéticos;Los "minnesinger" y los "meistersinger".

Lección 12.-Fuentes del canto de los trovadores y "trouvères"-Opiniones contradictorias acerca de la transcripción y ejecución de sus melodías-La transcripción libre.El "sivertés";la "tenzón";las "pastourell el "alba",la "serena";la "ballada i dansa","canson redonda o rondó"-Algunos representantes de la lírica trovadoresca y algunos centros de su cultivo-Principales"trouvères":Adam de la Halle.

Lección 13.-El arte de los "minnesinger":su comparación con el de lo trovadores y "trouvères"-Colecciones de melodías de los "minnesinger". Sede del "Minnesäng" y algunos de sus autores.Walter von der Vogelweide.Decadencia del arte de los"minnesinger"-Orígenes de los "meistersinger":sus escuelas.La tabulatura.Hans Sachs.La vida académica de los maestros cantores.Extinción del arte de los mismos.

Lección 14.-Formas primitivas de la polifonía. El "organum" y el"discantus":antecedentes,caracteres,época de su aparición y transición de

una a otra forma-Aparición de la notación mensural-Intervalos consonantes y asonantes en las formas primitivas de la polifonía-Evolución del ~~xxxxx~~ "discantus"-La escuela de Nuestra Señora de París-El "Motete":sus varieda Principales autores-El "rondeau":sus ~~xxx~~ tipos-Canciones de danza y forma de la misa-El "ochetus"

Renacimiento

Lección 15.-El "ars nova" en Italia y Francia.Características del nuevo estilo en Italia:Francesco Landino-El"Madrigal",la "Ballata" y la"caccia" La reforma rítmica;las figuras de las notas.Características del nuevo estilo en Francia.Variaciones en el ritmo.Las técnicas del"gymel" y del fabordón:su orígen-Transición al arte de los neerlandeses

Lección 16.-Evolución musical alemana hasta 1450.La canción popular ~~xxxx~~ religiosa:Los Cancioneros:Hermann von Salzburg-Primitivismo de la polifonía y su evolución:Oswald von Wolkensteim.La época de Dunstable en Inglaterra: ~~xxx~~cterísticas de la obra y de la personalidad de aquel

Lección 17.-La escuela neerlandesa. Caracteres e importancia y extens de la misma:Wilhelm Dufay y Egidius Binchois:caracteres de sus obras-Ev ción de la musica en Inglaterra en tiempo de los contemporáneos de Dufa Segunda época del arte neerlandés:caracteres-Jean de Ockegem y Jacob fg Obrecht:resúmenes de su vida y significación de sus obras-La importante figura de Joaquin de Pres:caracteres de sus obras-Alejandro Agricola y I rich Isaac-Los "Canti Carnascialeschi".

Lección 18.-La Música profana en Italia durante los siglos XV y XVI.La sica en Italia durante el apogéo de la escuela neerlandesa.Característic del estilo popular de la Canción del finales del siglo XV-La "frot la" y otras formas populares:autores más importantes-La "frottola" y el "I drigal"-Escuela veneciana del Madrigal:Adrián Willaert.Cipriano de Rore.Ar drea Gabrielli-El madrigal cromático-Escuela romana del madrigal:Luca Ma- renzio.Palestrina.Gesualdo Principe da Venosa.Aplicación de la forma madrigal a un asunto dramático:Orazzio Vecchi y sus imitadores-Claudio Mon- teverdi madrigalista-Expansión del madrigal italiano en Inglaterra.Principa

les madrigalistas ingleses.

Leccion 19.-La música religiosa en Italia durante los siglos XV y XVI. Escuela veneciana:Adrian Willaert.Andrea Gabrieli-Escuela romana.Participación de los músicos españoles.La figura Cumbre de Giovanni Perluigi de Palestrina;vida,obras y particularidades de su estilo-Paralelismo entre Orlando di Lasso y Palestrina.

Lección 20.-La Canción alemana en los siglos XV y XVI.Los cancioneros:su evolución-Algunos autores del primer período popular polifónico(Isaac,Hoffhayner,Finck)-Ludwig Senfl-Los "quodlibets"-Segundo período:predominio de las formas populares extranjeras-Hans Leo Hasler-Johannes Eccard-La música docta desde fines del s.XV-La canción religiosa alemana:el coral protestante.Sus orígenes,fuentes y desarrollo.

Lección 21.-La música instrumental en el Renacimiento.Suscinta noticia del órgano,de la música destinada para dicho instrumento y de algunos de sus

autores-El clavicordio y el clavicémbalo:sus diferencias,música y autores-El laud:música y algunos de sus autores-La guitarra:sus orígenes y expansión-La viola:música y autores-El violín:su desarrollo.

Lección 22.-Desarrollo de la teoría en el transcurso de los siglos XIV a XVI.Teóricos de los tiempos del "Ars Nova".Idem de los tiempos de la escuela neerlandesa:Johannes Tinctoris-El teórico español Ramos de Pareja-La teoría en Inglaterra,Alemania(Adam von Fulda),Italia (Giuseppe Zarlino,Vicenzo Galilei)-La técnica instrumental y vocal en el s XVI

PROGRAMA DE HISTORIA UNIVERSAL DE LA MUSICA

Lección 1.-Generalidades: Concepto de la Historia Universal de la Música-Períodos principales de la misma y sus características-Orígen de la Música.

DESARROLLO DE LA MUSICA HASTA 1600

Antigüedad

Lección 2.-Egipto:Antigüedad de su cultura:fuentes de donde dimana su historia musical.Algunos detalles acerca del carácter de su música-Instrumentos-Notación y teoría musicales.

Lección 3.-China:Carácter de su música-Instrumentos-Notación-

India:Teorías acerca de la Música y carácter de la misma-Instrumentos;Notación-

Lección 4.- Asiria y Babilonia.Carácter de su música-Instrumentos.

Persia: Carácter de su Música-Instrumentos. Pueblo hebreo: Carácter de su música; influencia sobre el canto gregoriano-Instrumentos-Notación.

Lección 5.-Grecia: Importancia de la Música en este país-El Teatro griego y la Música-Teóricos-Documentos musicales conservados: el ritmo en los mismos-La heterofonia-Autores musicales y cantores.

Lección 6.-Grecia (continuación). Instrumentos de la Antigua Grecia-Orígenes y desarrollo de la Teoría de la Música-Los modos griegos y sus derivaciones. Caracteres de los mismos-Notaciones vocal e instrumental-Rítmica-Teoría de los intervalos.

Lección 7.-Roma: La Música y los romanos: enlace con la cultura musical griega-Decadencia del arte musical-Instrumentos.

Edad Media

Lección 8.-Orígenes de la Música en la Iglesia Cristiana. La salmodia en sus variedades de modo responsorial y antífona; Partes del oficio divino y de la misa en relación con las sussodichas variedades-Orígenes de las partes invariables deb la misa-El himno litúrgico: historia y autores-Orígenes,

períodos históricos y autores delaasecuencia-El tropo:su orígen y particularidades-Las epístolas farcidas-Las Parodias-

Leccion 9.-El canto no eclesiástico: Breves noticias de sus comienzos y documentos referentes al mismo-La canción popular religiosa: los»Leis» alemanes y las Aclamaciones-Diferencia entre los primeros,los»Leiche» alemanes y los »lais» franceses:algunos autores de los mismos.

Lección 10.-Teoría musical, Signos fundamentales de la notación eclesiástica de la Edad Media-Nacimiento del pautado musical-Notaciones diversas-La gran figura de San Gregorio el Magno-Teoría medieval de los modos eclesiásticos.Comparación de los mismos con los modos griegos-Desenvolvimiento de la Teoría en el Siglo X-Guido d´Arezzo:su figura y su obra-Concepto científico de la Música en la Edad Media.

Lección 11.-Los juglares,trovadores,"truvères",»minnesinger»y »meistersinger».Los juglares y los ministeriales:orígenes y características. La Iglesia y los mismos-Los gremios profesionales:sus estatutos;El »dilettantismo»-La música instrumental en la Edad Media-La poesía y música

trovadoresca:el trovador-Los "trouvères"-Orígenes de los certámenes poéticos;Los "minnesinger" y los "meistersinger".

Lección 12.-Fuentes del canto de los trovadores y "trouvères"-Opiniones contradictorias acerca de la transcripción y ejecución de sus melodías-La transcripción libre.El "sivertés";la "tenzón";las "pastourelles el "alba","la "serena";la "ballada i dansa","canson redonda o rondó"-Algunos representantes de la lírica trovadoresca y algunos centros de su cultivo-Principales"trouvères":Adam de la Halle.

Lección 13.-El arte de los "minnesinger":su comparación con el de los trovadores y "trouvères"-Colecciones de melodías de los "minnesinger". Sede del "Minnesäng" y algunos de sus autores.Walter von der Vogelweide.Decadencia del arte de los"minnesinger"-Orígenes de los "meistersinger":sus escuelas.La tabulatura.Hans Sachs.La vida académica de los maestros cantores.Extinción del arte de los mismos.

Lección 14.-Formas primitivas de la polifonía. El "organum" y el"discantus":antecedentes,caracteres,época de su aparición y transición de

una a otra forma-Aparición de la notación mensural-Intervalos consonantes y asonantes en las formas primitivas de la polifonía-Evolución del ~~xxxxxxx~~ »discantus»-La escuela de Nuestra Señora de París-El »Motete»:sus variedades Principales autores-El »rondeau»:sus ~~xxx~~ tipos-Canciones de damza y formas de la misa-El »ochetus»

Renacimiento

Lección 15.-El »ars nova» en Italia y Francia.Características del nuevo estilo en Italia:Francesco Landino-El»Madrigal»,la »Ballata» y la»caccia» La reforma rítmica;las figuras de las notas.Características del nuevo estilo en Francia.Variaciones en el ritmo.Las técnicas del»gymel» y del fabordón:su orígen-Transición al arte de los neerlandeses

Lección 16.-Evolución musical alemana hasta 1450.La canción popular ~~xxxxx~~ religiosa;Los Cancioneros:Hermann von Salzburg-Primitivismo de la polifonía y su evolución:Oswald von Wolkensteim.La época de Dunstable en Inglaterra: Características de la obra y de la personalidad de aquel

Lección 17.-La escuela neerlandesa. Caracteres e importancia y extensión de la misma:Wilhelm Dufay y Egidius Binchois:caracteres de sus obras-Evolución de la musica en Inglaterra en tiempo de los contemporáneos de Dufay-Segunda época del arte neerlandés:caracteres-Jean de Ockegem y Jacob ~~fgtxx~~ Obrecht:resúmenes de su vida y significación de sus obras-La importante ~~fig~~ figura de Joaquin de Pres:caracteres de sus obras-Alejandro Agricola y Heinrich Isaac-Los "Canti Carnascialeschi".

Lección 18.-La Música profana en Italia durante los siglos XV y XVI.La música en Italia durante el apogeo de la escuela neerlandesa.Características del estilo ~~xxxxxx~~ popular de la Canción del finales del siglo XV-La "frottola" y otras formas populares:autores más importantes-La "frottola" y el "Madrigal"-Escuela veneciana del Madrigal:Adrián Willaert.Cipriano de Rore.Andrea Gabrielli-El madrigal cromático-Escuela romana del madrigal:Luca Marenzio.Palestrina.Gesualdo Principe da Venosa.Aplicación de la forma ~~xxxxxx~~ madrigal a un asunto dramático:Orazzio Vecchi y sus imitadores-Claudio Monteverdi madrigalista-Expansión del madrigal italiano en Inglaterra.Principa-

les madrigalistas ingleses.

Leccion 19.-La música religiosa en Italia durante los siglos XV y XVI. Escuela veneciana:Adrian Willaert.Andrea Gabrieli-Escuela romana.Participación de los músicos españoles.La figura Cumbre de Giovanni Perluigi de Palestrina;vida,obras y particularidades de su estilo-Paralelismo entre Orlando di Lasso y Palestrina.

Lección 20.-La Canción alemana en los siglos XV y XVI.Los cancioneros:su evolución-Algunos autores del primer período popular polifónico(Isaac,Hoffhayner,Finck)-Ludwig Senfl-Los "quodlibets"-Segundo período:predomninio de las formas populares extranjeras-Hans Leo Hasler-Johannes Eccard-La música docta desde fines del s.XV-La canción religiosa alemana:el coral protestante.Sus orígenes,fuentes y desarrollo.

Lección 21.-La música instrumental en el Renacimiento.Suscinta noticia del órgano,de la música destinada para dicho instrumento y de algunos de sus

autores-El clavicordio y el clavicémbalo:sus diferencias,música y autores-El laud:música y algunos de sus autores-La guitarra:sus orígenes y expansión-La viola:música y autores-El violín:su desarrollo.

Lección 22.-Desarrollo de la teoría en el transcurso de los siglos XIV a XVI.Teóricos de los tiempos del "Ars Nova".Idem de los tiempos de la escuela neerlandesa:Johannes Tinctoris-El teórico español Ramos de Pareja-La teoría en Inglaterra,Alemania(Adam von Fulda),Italia (Giuseppe Zarlino,Vicenzo Galilei)-La técnica instrumental y vocal en el s XVI

CONSERVATORIO SUPERIOR DE BARCELONA

ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA

CLASES DE PIANO

CONSERVATORIO SUPERIOR DE BARCELONA

ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA

Clases de Piano

Movimientos mínimos que se aceptarán en los exámenes, para los estudios que se indican:

II CURSO

CZERNY *(Op. 849)* N.º 12 - ♪ = 76. - 13 - ♩. = 56. - 14 - ♪ = 80. - 16 - ♪ = 88 18 - ♩ = 76. - 20 - ♪ = 92. - 21 - ♪ = 152. - 22 - ♪ = 152. - 25 - ♪ = 138. - 26 - ♪ = 92 27 - ♪ = 120. - 29 - ♩ = 84. - 30 - ♩ = 92.

CZERNY *(Op. 299)* N.º 1 - ♩ = 96. - 2 - ♩ = 88. - 3 - ♩ = 84. - 4 - ♩ = 52. - 5 - ♩ = 84. - 6. - ♩ = 84. - 8 - ♩ = 84. - 9 - ♩ = 84.

HELLER *(Op. 47)* N.º 1 - ♩ = 80. - 2 - ♪ = 108. - 3 - ♩. = 88. - 4 - ♩ = 84. - 8 - ♩ = 144 11 - ♩. = 60. - 12 - ♩ = 138. - 17 - ♩ = 126. - 19 - ♩ = 92.

III CURSO

HELLER *(Op. 46)* N.º 1 - ♩ = 96. - 2. - ♩. = 63. - 4 - ♩ = 104. - 5 - ♪ = 96. - 6 - ♩. = 80. - 7 - ♩. = 116. - 10 - ♩. = 63. - 11 - ♪ = 108. - 17 - ♩ = 108. - 22 - ♩ = 104. - 23 - ♩ = 96.

HELLER *(Op. 45)* N.º 1 - ♩ = 96. - 2. - ♩ = 108. - 3 - ♩ = 80. - 9 - ♩ = 62. - 11 - ♩ = 84. - 13 - ♩ = 132. - 16 - ♩ = 72. - 18 - ♩ = 92. - 19 - ♩. = 62. - 23 - ♩ = 104. - 24 - ♩ = 104.

CZERNY *(Op. 299)* N.º 11 - ♩. = 60. - 12 - ♩ = 84. - 14 - ♪ = 104. - 15 - ♩ = 104. - 16 - ♪ = 116. - 18 - ♪ = 104. - 19 - ♩ = 88. - 20 - ♩ = 84. - 21 - ♪ = 108. - 22 - ♩ = 96. - 23 - ♩. = 60. - 24 - ♪ = 104. - 25 - ♩ = 96. - 27 - ♩ = 116. - 30 - ♩ = 92. - 31 - ♩ = 84. - 32 - ♩ = 88. - 33 - ♩ = 63.

IV CURSO

CZERNY *(Op. 299)* N.º 34 - ♪ = 88. - 36 - ♩ = 80. - 37 - ♪ = 92. - 39 - ♪ = 96. - 40 - ♩ = 58.

CRAMER *(Cuaderno I)* N.º 1 - ♩ = 104. - 2 - ♩. = 96. - 3 - ♩ = 92. - 5 - ♪ = 92. - 6 - ♩. = 56. - 7 - ♪ = 92. - 8 - ♩ = 52. - 10A - ♩ = 104. - 10B - ♩ = 104. - 11 - ♩ = 52.

CRAMER *(Cuaderno II)* N.º 12 - ♪ = 88. - 13 - ♩ = 96. - 14 - ♩ = 66. - 15 - ♩ = 66. - 16 - ♪ = 88. - 17 - ♪ = 108. - 18 - ♩ = 88. - 19 - ♪ = 104. - 20 - ♪. = 63. - 22 - ♩ = 76. - 23 - ♩. = 104. - 24 - ♪ = 92. - 25 - ♩ = 84. -

V CURSO

CRAMER *(Cuaderno 3.º)* N.º 27 - ♪ = 84. - 28 - ♪ = 84. - 29 - ♩ = 92. - 30 - ♩. = 50. - 31 - ♩ = 72. - 33 - ♩ = 63. - 34 - ♩ = 92. - 35 - ♩ = 80. - 36 - ♪ = 108. - 37 - ♪ = 72. - 39 - ♩ = 80. - 41 - ♩. = 56. - 42 - ♩ = 84.

CLEMENTI *(Gradus ad Parnasum)* N.º 1 - ♩ = 112. - 2 - ♩ = 112. - 3 - ♩ = 100. - 4 - ♩ = 112. - 6 - ♩ = 100. - 7 - ♩ = 100. - 8 - ♩ = 80. - 9 - ♩ = 112. - 14 - ♩ = 116. - 24 - ♩ = 120.

VI CURSO

CRAMER *(4.º libro)* N.º 44 - ♩ = 80. - 45 - ♩ = 80. - 46 - ♩ = 88. - 47 - ♩ = 72. - 49 - ♩ = 84. - 50 - ♩ = 84. - 51 - ♩. = 54. - 53 - ♩ = 96. - 54 - ♩ = 76. - 56 - ♩ = 76. -

CLEMENTI *(Gradus ad Parnasum)* N.º 10 - ♩ = 63. - 11 - ♩. = 132. - 12 - ♩ = 108. - 13 - ♩ = 112. - 15 - ♩ = 96. - 16 - ♩. = 100. - 17 - ♩ = 108. - 18 - ♩ = 108. - 19 - ♩ = 112. - 20 - ♩ = 80. - 21 - ♩. = 60. - 22 - ♩ = 76. - 23 - ♩. = 66. - 25 - ♩ = 104. - 27 - ♩ = 92. - 28 - ♩ = 116.

VII CURSO

CHOPIN *(Estudios)* N.º 1 - ♩ = 96. - 2 - ♩ = 88. - 5 - ♩ = 72. - 6 - ♩. = 50. - 9 - ♩. = 63. - 13 - ♩ = 72. - 14 - ♩ = 76. - 15 - ♩ = 88. - 16 - ♩ = 96. - 18 - ♩ = 88. - 19 - ♩ = 66. - 21 - ♩ = 84.

VIII CURSO

CHOPIN *(Estudios)* N.º 4 - ♩ = 112. - 8 - ♩ = 104. - 10 - ♩. = 84. - 11 - ♩ = 60. - 12 - ♩ = 104. - 17 - ♩ = 112. - 20 - ♩ = 96. - 22 - ♩ = 104. - 23 - ♩ = 84. - 24 - ♩ = 108.

HISTORIA DE LA MUSICA.-

LECCION 1a.- LA MUSICA EN LA ANTIGUEDAD.-
La música en Egipto.-La música de Asiria-Babilonia.-La cultura musical de los persas. La música del pueblo hebreo.-La música de los griegos.-los modos de la música griega.-su notación musical.-los instrumentos musicales del pueblo griego.-que comosiciones musicales hemos conservado de la Grecia antigua.-la música de los romanos hasta el siglo V de Jesucristo.-

LECCION 2a.-EL CANTO LITURGICO MEDIEVAL DE LA IGLESIA LATINA.-Origen del canto sagrado de la Iglesia Cristiana.-formas musicales de la misa y del Oficio.-El canto del Kyrie,Gloria,Credo,Sanctus y Agnos.-El canto de los himnos.-la escuela musical de Saint Gall.-El canto del Aleluya y el orígen de las secuencias.-Que entendemos por tropus.-Orígen del drama litúrgico.-

LECCION 3a.-LA MUSICA DE LOS SIGLOS VI AL XII EN ESPAÑA.-Cultura musical Visigoda.-El canto romano en España.-El Monasterio de Ripoll Centro de la cultura musical Tarraconense durante los siglos X-XI.- otras escuelas musicales de los países hispánicos.-la música de los árabes españoles durante los siglos IX-X.- la lírica musical hasta fines del siglo XIII en España.-

LECCION 4a.-LA TEORIA MUSICAL DE LA EDAD MEDIA.-Elementos fundamentales de la notació latina.-Orígen y evolución del pautado musical.-Principales clases de notación musical.-la obra del Papa San Gregorio el Grande.-los teóricos antiguos de la música medieval.-los modos de la música gregoriana.-los teóricos del siglo IX.-la obra de Guido d´Arezzo.-

LECCION 5a.- LA LIRICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XII AL XIV.- El hecho de los juglares de la Eddad Media.-La música instrumental de los siglos XII y XIV.-Los trovadores provenzales y franceses.-música conservada.-Su notación musical.-clasificación de las canciones trovadorescas.-Trovadores provenzales más importantes.-Los troveros franceses más dignos de ser recordados.-Los minnesanger alemanes.-

LECCION 6a.-LA LIRICA MUSICAL EN LENGUA VULGAR EN ESPANA DURANTE LOS SIGLOS XII Y XIII.- Las canciones de gesta.-Los trovadores provenzales y catalanes en el Reino de Aragón.- los trovadores provenzales en Castilla.-Las cantigas de Santa Maria del Rey Don Alfonso el Sabio.-Códices musicales que contienen las cántigas y su notación musical.-Las cántigas de amigo.- el misterio litúrgico en Cataluña.-

LECCION 7a.-LA POLIFONIA PRIMITIVA Y SU EVOLUCION EN EUROPA.- Que entendemos por el »organum».-que entendemos por »discantus».-Reglas fundamentales del »discatus primitivo.- Centros musicales del ars anticuo.-El »organum» y el conductus en los siglos XII-XIII.-La forma musical»motete».-en que consistia la forma musical del »Rondeau».-la polifonia del ars antiquo en España.-

LECCION 8a.-LA MUSICA DEL ARS NOVA.-Los maestros florentinos del ars nova en Italia.- Las formas musicales madrigal,ballata y caccia de la Italia del siglo XIV.-los maestros más renombrados del ars nova en Francia y Flandes.-el gymel y el Fauxbourdon.-Que sabemos del Ars nova en Castilla.-el ars nova en Cataluña.-Aragón en tiempo de Pedro IV(III) Juan I y Martin el Humano.-Los instrumentos de música en Cataluña durante el siglo XIV.- Los músicos extranjeros en la corte de Cataluña-Aragón.-Los cantos del llibre vermell de Montserrat.-

LECCION 9a.-La polifonia en el siglo XV en Inglaterra y Flandes.-La música inglesa en tiempos de Dunstable.-la escuela de Cambrai.-los maestros de la primera escuela neerlandesa y su obra.- los maestros de la segunda escuela flamenca.-Joaquin des Pres,Alexandre Agricola y Enrique Isaac.

LECCION 10a LA MUSICA ITALIANA Y LA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI.- Los compositores de las frottole en Itlia.-la música cortesana en la casa real de Aragón a principios del siglo XV.-la música en Castilla durante el reinado de los Reyes Católicos,Fernando e Isabel.-España conoció y practicó la polifonia religiosa y la profana antes de la venida de los músicos flamencos a nuestra Península en tiempos de Felipe el Hermoso.- el repertorio de música amorosa de la corte de Castilla y Aragón.-Juan Anchietta,Juan del Encina y compositores más eminentes de este repertorio.

LECCION 11a.-LA POLIFONIA Y LA MUSICA INSTRUMENTAL DEL SIGLO XVI EN ITALIA.-Los madrigales de la Escuela de Venecia(Villaert y sus discípulos).-los madrigales de la escuela ro

mana(Lucas Marensio)-Los madrigales de Urasio Vecchi y Claudio Monteverdi.-El madrigal en Inglaterra.-La escuela de polifonia religiosa de Venecia fundada por Villaert.-Villaert.-.-Andrea y Giovanni Gabrielli y la música instrumental italiana.-

LECCION 13a.-La Escuela Romana.-La Capilla Pontificia de Roma.-Pierluigi de Palestrina.-su obra musical.-Orlando de Lasso.-Su obra musical.-

LECCION 13a.-LA CANCION ALEMANA DE LOS SIGLOS XV Y XVI.-Los cancioneros alemanes.-Heinrich Finn.-Ludwig Senfi.-Hans Leo Hassler.-Joachim a Burck.-La canción popular religiosa de los protestantes.-el coral polifónico.-

LECCION 14a.-LA POLIFONIA DEL SIGLO XV EN ESPANA.-Riqueza de la música española del siglo XVI.-La capilla musical flamenca y española en el siglo XVI.-La capilla musical flamenca y española de la corte hispánica.-Los maestros de la escuela andaluza.-los maestros de la escuela castellana.-los maestros de la escuela valencia y aragonesa.-los maestros de la escuela catalana.-las ensaladas de Mateo Flecha.-los madrigales de Pedro Alberch y Vila y Juan Bruillen.-Las canciones y villanescas de Castilla.-

LECCION 15a.-LA MUSICA INSTRUMENTAL DE LOS SIGLOS XIV AL XVI.-El organo y la música instrumental primitiva.-El clavicordio y el clavicémbalo.-la música para organo y clave de la Escuela de Venecia durante el siglo XVI.-La música para organo y clave en Francia.-La música de los virginalistas ingleses.-La música orgánica de los Países bajos y en Alemania.-La música para laud en Italia,Francia,Inglaterra y Alemania.-La música para guitarra y viola.-la música para violín desde el siglo XVI.-

LECCION 16a.-LA MUSICA INSTRUMENTAL ESPANOLA EN EL SIGLO XVI.-Los vihuelistas españoles en el siglo XVI.-Luis Milan y su obra musical.-Luis de Nervaez,Mudarra,~~Valderrabano~~ Valderrabano,Miguel de Fuenllana.- y otros maestros de la vihuela.- la música orgánica del sigdo XVI.-Luis Venegas de Henestrosa.-Antonio de Cabezón.-Juan Bermudo y Fray ~~Juan~~ Tomás de Santa Maria.-Pedro Alberch y Vila.-Diego del Castillo,Francisco de Ferza y Diego Ortiz.-La obra musical para guitarra de Carlos Amat.-

LECCION 17a.-LA OPERA Y EL ORATORIO EN ITALIA.-Formas nuevas de la música a fines del siglo XVI y a principios del XVII.-quienes fueron los artistas florentinos que más se

distinguieron en la creación del estilo nuevo.- el hecho del basso continuo.-primeras opras italianas y sus maestros.-Claudio Monteverdi.-Francesco Cavalli y Marco Antoni Costi.-la oera en Roma.-el oratorio.

LECCION 18a LA OPERA DEL SIGLO XVII EN FRANCIA INGLATERRA ALEMANIA Y ESPAÑA.-La oópera en Francia.-J.P.Lully.-la ópeta en Inglaterra;Enrique Purcell.-la ópera en las principales cortes de Alemania.-la ópera en Viena y en Hamburg.-la ópera en España. El canto de la Pasión.-

LECCION 19a.-LA MONODIA EN LA MUSICA DE CAMARA Y EN LA MUSICA DE IGLESIA.-La monodia en la música de cámara italiana.-Enrique Scutz y su obra musical.-J.H.Scheis.-La obra de Pratorius.-Los predecesores de Bach en Turingia.-

LECCION 20a.- LA MUSICA INSTRUMENTAL DEL SIGLO XVII.-Girolamo Frescobaldi y su música. Bernardo Pasquini y Alessandro Scarlatti.-los organistas principales del siglo 17 en Francia,la música para laud.-la escuela francesa de clavecinistas,organistas alemanes (Scheidt-J.J.Froberger,-J.Pachelbei-La obra musical de Kunhau y de Dietrich Buxtehade.

LECCION 21a.-LA MUSICA INSTRUMENTAL DEL SIGLO XVII.-La música para instrumentos de arco.-la canzone de sonar.-la música para violas en Inglaterra y Alemania.-la música para violín en Italia.-la música para violín Alemania.-Francia e Inglaterra.- La Obertura.-

LECCION 22a.-LA MUSICA ESPANOLA DEL SIGLO XVII.-La escuela catalana; Juan Pujol,José Regi,Marciana Albareda y otros. la escolania de Montserrat.-la escuela Aragonesa;Aguilera,Pontach,Corres.- la escuela valenciana,Comes Babán y otros.-los maestros castellanos,Esquivel de Barahona,Vivaco,Ruiz de Robledo.-Lopez de Velasco.-los compositores de la capilla Real de Madrid;la música profana en este tiempo

LECCION 23.-LA MUSICA INSTRUMENTAL ESPANOLA DEL SIGLO XVII.-Música instrumental del siglo XVII.-Organistas peninsulares del siglo XVII Rodriguez Coelho.-Corea de Arauco y otros maestros castellanos.- la escuela de órgano en Cataluña y Valencia.-Bassaya, Monalts,Cabanillas,Bruna y Elias.-La música para guitarra.-Teoricos musicales.-

LECCION 24a.- LA OPERA Y COMEDIA MUSICAL DEL SIGLO XVIII.-La opera en Francia.-La obra musical de J.Rameau y Ch.Gluck,la opera en Italia;Alessandro Scarlatti-F.Durente L.Leo Pergolessi y Kommelli.-la opera en Alemania-Haendel-la comedia musical.-la obra teatral de Ch.Gluck.-

LECCION 25a.-LA MUSICA DEL SIGLO XVIII EN LA IGLESIA PROTESTANTE.-La familia de Bach.-Juan Sebastian Bach.-.-sus estudios.-Blanch violinista y organista.-(Weimar,Arnstadt,Mulhausen,Weimar) y sus composiciones de este tiempo.-Bach en Kuthen y las obras que alli escribió.-Bach cantor de Santo Tomás de Leipzig y su producción musical de aquel tiempo.-C.Telemann y J.Mathessen.-

LECCION 26a.- LA MUSICA EN EL SIGLO XVII Y EN LA IGLESIA CATOLICA.-A.Scarllati.-Leo y Durante.-Antonio Lotti y Antonio Caldara.-B.Martini.-J.J.Fux.-la música religiosa de Haydn y Mozart.-la música religiosa en Cataluña.-la música religiosa en Valencia y Aragón.-la capilla real de Madrid y maestros castellanos más importantes.-

LECCION 27a.-LA MUSICA INSTRUMENTAL EN ALEMANIA.-Origen de la música de estilo galante.-la escuela de Mannheinn.-la escuela de Viena y los sinfonistas del Norte de Alemania.-Biografia de F.G.Haydn.-Su música de cámara.-las sinfonias de Haydn.-la obra pianística de C.F.Enmanuel Bach y las de Haydn.-

LECCION 28a.-MOZART

Biografia de Mozart.-Maestros que más influyeron en las obras pianísticas de Mozart -los cuartetos de Mozart.-sus sinfonias.-las operas de Mozart al 1781.-sus operas posteriores al 1781.-Produccion musical de Mozart.-

LECCION 29a.-LA MUSICA INSTRUMENTAL DEL SIGLO XVIII

La música instrumental en Alemania.-Vivaldi-dall'Abaco.-Porpora.-Durante.-La música instrumental en Alemania.-la música para instrumentos de cuerda en Francia e Inglaterra.-La música para piano en Alemania.-La música pianística en Italia,Francia e Inglaterra.-

LECCION 30a.-LAMUSICA INSTRUMENTAL Y DRAMATICA DEL SIGLO XVIII EN ESPAÑA.-La música instrumental del siglo XVIII.-organistas principales de aquella epoca.-la música para ministriles.-Domingo Scarlatti y Luis Bocherini.-La Oera Italiana en España.-la zarzuela española del siglo XVIII.-la tonadilla escénica y sus maestros.-D.Terradelles,Vicente Martin,y Soler y David Perez.-

LECCION 31a.-BEETHOVEN.-
Sus primeros años en Bohn.-Beethoven en Viena.-sus obras para Piano.-sus cuartetos y sinfonias.-sus misas.-sus liederes.-y la música instrumental.-

LECCION 32a.-LA MUSICA INTRUMENTAL DESPUES DE BEETHOVEN.-
F.Schubert.-J.Carl Lowe.-F.Mendelssohn.-R.Schumann.-J.Brahms.-A.Jensen y Robert Franz.-H.Wolf.-M.Reger.-R.Strauss.-Gustav Mahler.- y otros compositores modernos.-el canto coral y el oratorio.-

LECCION 34a.-LA OPERA EN LOS SIGLOS XIX Y XX.-
La evolución de la opera a fines del siglo XVIII.-Luis Sporh.-C.Weber.-H.Marschner.-R.Wagner y sus operas.-otros maestros alemanes en la opera moderna.-

LECCION 35a.- LA OPERA FRANCESA E ITALIANA DEL SIGLO 19.-
La opera italiana(Rosini,Bellini.Donizetti etc.).-la opera comica francesa.-G.Meyerbeer.-Bizet,Massanet y C.Debussy.-la opera en Italia.-(Verdi,Mascagni,Puccini y otros).-la opera rusa.-la opereta.-

LECCION 36a.-LA MUSICA PARA PIANO Y VILIN EN EL SIGLO XIX.-F.Chopin.-.-F.Schubert y M.Clmenti.-F.Mendelssohn.C.Weber.-R.Schumann y F.Liszt.-la música para violín.-

LECCION 37a.-LA MUSICA DEL SIGLO XIX EN ESPANA.-
La música del siglo XIX en España.-La Teoria musical del siglo XIX en España.-Los estudios historicos sobre la música.-

FIN