

The image shows the front cover of an old book. The cover is decorated with a marbled paper pattern featuring numerous circular, sunburst-like motifs in shades of brown, tan, and black. A dark, rectangular label with a decorative border is centered on the cover. The text on the label is printed in a serif font. The background of the cover shows signs of age, including some wear and discoloration, particularly on the right side.

METODO
de
ALBENIZ

2

INTRODUCCION.

Las repetidas manifestaciones, que así pública como privadamente nos han sido dirigidas, del aplauso que ha merecido en su publicacion el cuaderno 1.^o de esta obra por parte de los mas distinguidos conocedores en la facultad y por el Público; á la vez que nos imponen la grata obligacion de insinuar nuestro sincero reconocimiento á tan propicio sufragio; nos permiten convencernos de que se ha comprendido la necesidad que habia de fijar un nuevo rumbo á la enseñanza, en el arte de tocar el piano, que estubiese en perfecta relacion con los rápidos progresos que este ha podido hacer en nuestros dias.

Los principios, tanto teóricos como prácticos, establecidos en dicho 1.^{er} cuaderno, como fruto de una costosa y dilatada esperienciencia propia, y como último resultado de las mas sabias doctrinas de grandes maestros, cuyos nombres no siempre citaremos por excusarnos de aparecer con pretensiones de ostentar una vana relacion de las muchas obras que hemos tenido precision de consultar; procurarán al discípulo, que los estudie con observancia de todas las prevenciones que en su lugar quedan hechas, los mas brillantes auspicios para obtener en breve, resultados halagüenos y elevarse mas tarde al rango de una notabilidad artística. No obstante, penetrados intimamente de que sin la ejecucion mas perfecta y acabada de los Ejercicios que comprende el cuaderno 1.^o de este método, sería de todo punto inútil é imprudente proceder al estudio del que publicamos hoy; animados del mas vivo deseo de que produzcan aquellos en lo general las mismas ventajas que nosotros obtenemos; y á pesar de que en el N.^o 6.^o de las advertencias con que se termina aquel, (cuya lectura recomendamos muy particularmente) se ha procurado indicar el objeto que nos hemos propuesto en cada una de sus partes, encomendando á la discrecion del Maestro el número de Ejercicios que en cada una de ellas deba estudiar diariamente su discípulo, no hemos hallado fuera de propósito el exponer franca y espontaneamente el modo con que hacemos aprender dichos estudios, así en la clase pública del Conservatorio, como á nuestros demas discípulos particulares; y es el siguiente:

Luego que el discípulo se ha sentado al piano, disponiendo previamente por sí mismo la altura y situacion que debe ocupar su asiento segun todas las reglas que para ello se le han dado; principia por hacer una esplicacion general sobre el conocimiento de un teclado de siete octavas; determina los puntos que limitan la estension de cada una de ellas, numerándolas con arreglo al ejemplo presentado en la página 3.^a; se ejercita prácticamente en designar la nota que se le pide, ya en una ya en otra octava; expone á continuacion la forma en que aquella misma nota se deberá escribir; y contesta, por último, á las preguntas que se le hacen sobre las alteraciones que recibe una nota natural, los diferentes conceptos en que puede figurar cada una de las teclas, y demas observaciones que conduzcan á darle la mas amplia posesion del instrumento. Despues de este ejercicio teórico-práctico, que precede constantemente á su leccion, mientras no haya pasado á satisfaccion del maestro todo el 1.^{er} cuaderno, se le hace ejecutar uno de los Estudios de la página 4 para que ponga en accion todos aquellos principios, que acaba de exponer. En seguida, toca dos Ejercicios de posicion fija; y tres ó seis de posicion libre, segun sus facultades. Pasa luego á la página 38, y toca como en los anteriores, el Ejercicio, que por su orden numérico le vaya correspondiendo, precedido del

competente preludio. Y finalmente, si le encontramos en aptitud de estudiar mas, le hacemos ejecutar alguno de los Ejercicios recreativos, que se hallan en la página 49 y siguientes.

De este modo conseguimos: 1.º tener al discípulo perfectamente impuesto en el conocimiento del teclado; 2.º Hacerle crear una agilidad y fuerza relativamente iguales en cada uno de sus dedos; 3.º Obligarle á emplear en situaciones diversas estas mismas facultades, á medida que se van robusteciendo; 4.º Ejercitar su cálculo en las varias combinaciones del Solfeo, dándole al mismo tiempo á conocer todos los tonos mayores y menores; 5.º y último. Empezar á acostumbrarle á que conozca las maneras de tocar, por decirlo así, en que desde temprano conviene irle imponiendo. Resultando de aquí que se tocan de continuo cinco extremos á la vez de diferente naturaleza y objeto, sin que en su marcha se crucen é interrumpen entre sí: antes bien, por este medio, se consigue establecer un sistema de combinacion, que da pronto é importantes adelantos, como tenemos probado en nuestra práctica.

Seguendo este orden, y á medida que las facultades del discípulo se vayan desarrollando, no hallamos inconveniente en que se le haga tocar alguna piececita, que esté perfectamente acomodada á su fuerza, bien sea de las comprendidas en este 2.º cuaderno, ó bien otra cualquiera que elija el maestro siempre que reuna á la circunstancia arriba dicha, la de dársela bien apuntada con toda la numeracion que á su docté corresponda. Y repetimos que no encontramos en ello el menor inconveniente, tanto porque siendo fácil su ejecucion no comprometerá en nada sus estudios de escuela, cuanto porque entendemos que este es el medio mas eficaz de estimularle, puesto que ve desde luego resultados que compensan su trabajo. Esta opinion, que ha prevalecido siempre con éxito en nuestro sistema de enseñanza, la vemos con satisfaccion aprobada y sostenida por los mas célebres Profesores de piano. Sin embargo, nos atrevemos á recomendar sobre este punto la mayor circunspeccion; debiéndose comprender que la ejecucion de una pieza cualquiera, por fácil que parezca, nunca será tan perfecta como despues de haber tocado bien todos los Ejercicios que contiene el cuaderno 1.º de este Método, y los del 2.º hasta la página 72. por lo ménos.

Al emitir con la sinceridad que nos es propia, esta sencilla manifestacion, no se crea que tiene por objeto el ostentar nuestro sistema en la enseñanza como el mas acertado y ventajoso. Muevenos esclusivamente á hacerla, el deseo de que no se ignore la marcha por la que conducimos á nuestros discípulos y con la que obtenemos pronto y grandes progresos.

Desearíamos, por tanto, para satisfaccion del Público y para la nuestra, que tanto los Señores Profesores como las personas curiosas, que gusten verificarlo, se acercasen á la clase pública del Conservatorio (previa la competente autorizacion) donde verían palpablemente que cuanto queda dicho no es un vano y efímero charlatanismo, sino la mas patente realidad.

Contrayéndonos ahora, en términos generales, á lo que hace relacion con este 2.º cuaderno, que publicamos hoy, y reservándonos el hacer las oportunas observaciones en el lugar que á cada una corresponda; nos limitamos aquí á recomendar la lectura de las reglas que contiene: pues, aunque reducidas con estudio á la expresion mas breve y compendiosa, encierran una doctrina clara y suficiente. Los Ejercicios prácticos, que les siguen, girando esencialmente sobre dos de los puntos mas áridos en el arte, desarrollarán en todo sentido las facultades físicas del discípulo, le darán un completo dominio del instrumento y le pondrán ya en el caso de acometer con feliz éxito las mayores dificultades.

DEL PASO DEL PULGAR.

los mas célebres autores han podido encont

ANUARIO Y ESTATUTOS

DE LA

Sociedad Artístico-Musical

DE

SOCORROS MUTUOS

Aprobada por el Gobierno en Real decreto de 1.º de Octubre de 1858

Y

CONSTITUÍDA LEGALMENTE EN 24 DE JUNIO DE 1860

AÑO LII. — 1911-1912

MADRID

IMPRENTA DUCAZCAL

Plaza de Isabel II, núm. 6.

1912

Finalmente, una prueba

mantener una moneda, tal

en peso duro, sobre cada mano durante su ejecucion.

las reglas predichas) será

ocupar

Alcorcón!

Queridos padres! Este puer-
to es uno de los mejores del mar
Mediterráneo. - Durante el
verano concurre mucha gente
a bañarse a esta deliciosa y
tranquila playa. - Alcorcón
tiene un hermoso paseo
donde crece la palmera. - El
almendro el algarrobo la na-
ranja y el olivo crecen aquí con
gran fuerza y vigor. - La po-
blación es antigua y tiene al-
gunos edificios notables, entre
ellos la Iglesia de San Nicolás y
el palacio del Ayuntamiento. -
Parado mañana quiere tus hijos
que estén en Valencia. Arreglaremos
nuestra ^{llegada} a los hijos que les quieren.

Luis y Mary

Y por último, las pizcucitas fáciles, que á aquellos acompañan, si bien consentirán al discípulo una tregua deleitable en medio de sus tareas, proporcionarán también á su maestro la ocasion de observar el efecto producido por todos los estudios anteriores, la aplicacion mas ó ménos acertada que sabe hacer su alumno de todos los principios recibidos, y las disposiciones mas ó ménos ventajosas que se empiezan á anunciar en su organizacion.

DEL PASO DEL PULGAR.

Si todos los mas célebres autores han podido encontrar una razon para proclamar unánimes el estudio continuo, escrupuloso y formal de las escalas como una cosa importante; como uno de los mas grandes recursos que puede ofrecer el arte en la adquisicion de un completo dominio del instrumento; mal pudiera en verdad obscurecerse que encierra en sí un objeto de suma trascendencia, una dificultad de primer orden, que debe fijar muy particularmente la atencion de un pianista de escuela, y estimularle á dirigir sus esfuerzos á comprenderla en toda su importancia para vencerla en toda su estension.

Esta dificultad real consiste esencialmente en el paso del pulgar por debajo de los otros dedos y el de cualquiera de estos por encima del pulgar, sin que ni sus distintas longitudes, ni las diversas situaciones en que este caso se deba efectuar sobre el teclado, impriman en la ejecucion la mas leve diferencia, no solo en la intensidad, sino tambien en la precisa sucesion de los sonidos.

El uso del pulgar, por consecuencia, exige ya un estudio particular y prolijo. Las funciones, que ejerce en la ejecucion, difieren de las de los otros dedos, casi en su totalidad, como su posicion sobre el teclado, nacida de su propia constitucion fisica, se distingue tambien de la de aquellos. La natural dificultad, que se le ofrece, de exagerar su fuerza respecto de unos dedos y atenuarla respecto de algun otro para favorecer la igualdad que se busca en todos ellos; la necesidad de herir siempre la nota con una parte mas sensible y ménos cierta, que la que emplean aquellos; y la doble obligacion de que se haga unas veces por medio de un movimiento perpendicular á la situacion del teclado (que no le es el mas propio) y otras en un sentido paralelo, para conducir la mano á posiciones sucesivamente mas altas ó mas bajas; complican en sumo grado su accion, y comprometen la parte importantísima, que le está conferida en el mecanismo, si sus facultades no se hallan desde un principio sabiamente calculadas y dirigidas por un estudio severo.

Las infinitas personas, á quienes hemos oido tocar mal la escala, aun despues de contar años de ejercicio en el piano, nos han llegado á convencer intimamente de la necesidad que hay de prevenir su estudio por medio de una seria y cabal preparacion.

Los ejercicios siguientes, compuestos á este fin, procurarán al discípulo la perfeccion posible en este punto, cuya influencia se hace estensiva á todo el sistema de ejecucion. Por ellos se deberá obtener que el pulgar hiera todas aquellas notas, que le correspondan, con una fuerza igual, no solamente entre sí, sino tambien comparada con la de los otros dedos; que todos sus movimientos se efectuen con la mayor suavidad, sin que participen notablemente de ellos el ante-brazo ni el codo; y por último, que no se descomponga, en cuanto sea posible, la respectiva posicion que cada uno de los otros dedos debe ocupar sobre el teclado.

Finalmente, una prueba de perfeccion en este estudio (con entera observancia de las reglas predichas) será la de mantener una moneda, tal como un peso duro, sobre cada mano durante su ejecucion.

EJERCICIOS.

De posicion libre y fija
para el paso del dedo pulgar.

Nº 1. Adagio.

2.

5.



4.

5.

6.

7.

8.



9.

10.

11.

12.

13.



14.

15.

16.

17.

18.

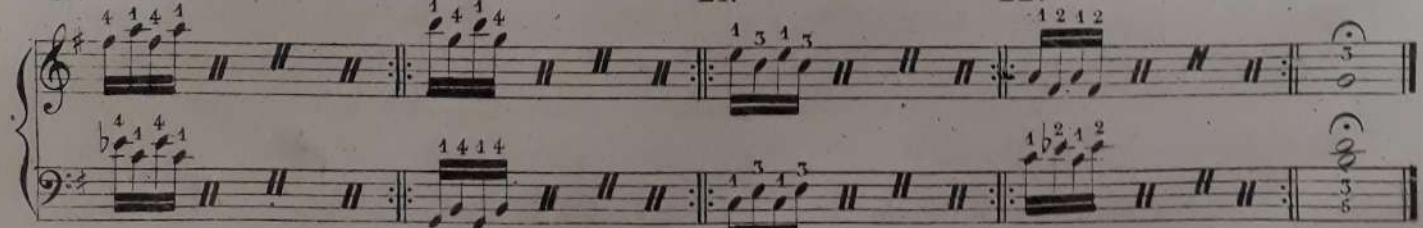


19.

20.

21.

22.



Adagio.

N^o 23.

Adagio.

N^o 24.

Adagio.

N^o 25.

Adagio.

N^o 26.

Adagio.

N^o 27.

simil.

Adagio.

N^o 28.

simil.

Solo despues de esta preparacion es como convendrá pasar á las Escalas, á las que será preciso consagrar una hora diaria por lo ménos, repitiendo cada una muchas veces seguidas y ejecutándolas en todos los tonos mayores y menores, conforme á los modelos que presentaremos en la Escala de Do natural mayor; pero cuidando de que esto se haga al principio en un movimiento lento para poder obtener en cada una de sus notas la intensidad y brillantez de tono que debe adquirirse en este estudio, ántes de llegar á la suma velocidad á que progresivamente se deben conducir.

No hay mas que un buen doaté para las Escalas. Las reglas siguientes, fijas una vez en la memoria, serán por tanto de una aplicacion general.

- 1.^a En toda Escala ascendente, que principie por una tecla blanca, el doaté para la mano derecha empieza por el pulgar, que entrará nuevamente despues del tercer dedo, esto es, en la 4.^a nota de la Escala; excepto en la de Fa natural, en que dicha nota se halla representada por una tecla negra, (Si ♭) que, en este tono no admite el pulgar. 2.^a Las mismas Escalas, en la mano izquierda, empiezan siempre por el quinto dedo, pasando en este caso el tercero, despues de la 5.^a nota, á herir la sexta por encima del pulgar; excepto en la de Si natural, en que la 5.^a nota se halla representada por una tecla negra, (Fa ♯) que, en este tono, no admite el pulgar. 3.^a En todas las escalas, caracterizadas con bemoles en la llave, el pulgar de la mano derecha apoya siempre en las notas Do y Fa.
- 4.^a Las Escalas en que la tónica está representada por una tecla negra, exigen la colocacion del pulgar en la mano izquierda, sobre la tercera y séptima nota; excepto en el tono de (Fa ♯) ó (Sol ♭) en que el pulgar entra en la cuarta y séptima nota. 5.^a El doaté de toda escala ascendente es comun, en una y otra mano, á la descendente que le corresponda.

Teniendo bien presentes las reglas generales que quedan establecidas, y ántes de emprender el estudio de las Escalas con las dos manos á la vez, será muy conveniente hacerlas tocar por todos los tonos mayores y menores conforme al modelo que presentamos á continuacion y por cuyo medio hemos obtenido los mas ventajosos resultados. Por él se logra fortificar con igualdad relativa los dedos del discípulo, obligándole á acentuar indiferentemente y casi sin sentirlo tanto con el pulgar, como con cualquiera de los otros dedos; le dá una total seguridad en el compas, sin que jamás tenga lugar de este modo la anticipacion ó retraso de una nota; le acostumbra tambien á oír un sonido acompañado ya en consonancia ya en disonancia; le afirma completamente en el doaté que corresponda en una y otra mano á todas las Escalas; y finalmente permite al maestro observar si la intensidad del sonido corresponde á la valentia con que debe ejecutarse este estudio, y si en su totalidad hay la debida claridad y precision.

A este ejercicio, que reúne la ventaja de proporcionar al discípulo un metrónomo en sus propias manos, si puede decirse así, le damos el nombre de Escalas metronomizadas para distinguirlas de los demás de su género.



MODELO DE ESCALAS

METRONOMIZADAS.

N.º 29. (1)

El ejemplo anterior representa la forma, en que deberán ejecutarse las Escalas mayores y menores, ántes de proceder á tocarlas con las dos manos á la vez; observando el doaté que marcan las Escalas de estension desde el N.º 50.

(1) La mayor parte de los discípulos consideran la Escala de Do natural mayor como la mas fácil, por que no lleva sostenidos ni bemoles en la llave. Para destruir este error, basta observar: 1.º Que, debiendo en esta Escala recogerse los dedos mas largos para formar en sus estremidades, una línea perfectamente recta con los otros, resulta mas difícil la igualdad en la ejecucion; 2.º Que, pudiendo además en esta Escala introducirse el pulgar en cualquiera de las teclas que la representan, se encuentra el mejor doaté con ménos facilidad que en los tonos, en que las teclas negras indican casi siempre el paso del pulgar. 3.º Y por último, que en los tonos donde juegan teclas negras, como están mas elevadas que las blancas y mas al alcance por consiguiente del 2.º 3.º y 4.º dedo, viene á ser mucho mas fácil la ejecucion de la Escala que en el tono natural.

ESCALAS DE EXTENSION

para un piano de seis octavas por todos los tonos mayores y menores, que deberán ejecutarse con las dos manos á la vez principiando por un movimiento lento y conduciéndolas progresivamente á la mayor velocidad.

Aquí ya debe empezarse á unir, á la igualdad de ejecución, la modificación de intensidad; tocando crescendo las escalas ascendentes y diminuendo las escalas descendentes.

N^o 30.
Escala en 8^a.
Do natural
mayor.

N^o 31.
Escala en 8^a.
La natural
menor.

N^o 32.
Escala en 8^a.
Sol natural
mayor.

N^o 33.
Escala en 8^a.
Mi natural
menor.

N^o 34.
Escala en 8^a.
Re natural
mayor.

Nº 35.

Escala en 8ª

Si natural

menor.

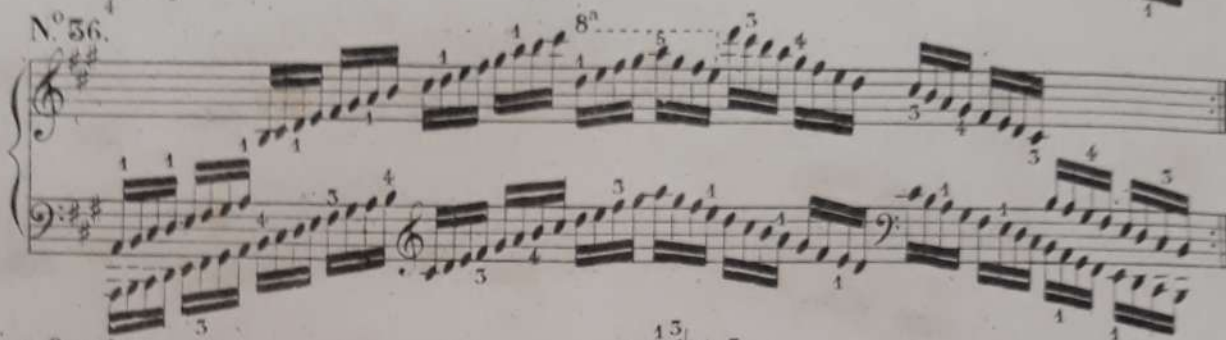


Nº 36.

Escala en 8ª

La natural

mayor.



Nº 37.

Escala en 8ª

Fa #

menor.



Nº 38.

Escala en 8ª

Mi natural

mayor.



Nº 39.

Escala en 8ª

Do #

menor.

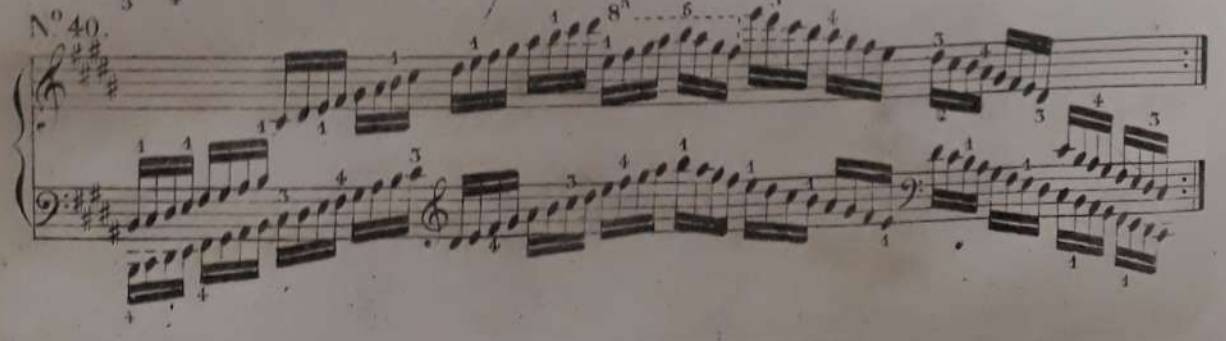


Nº 40.

Escala en 8ª

Si natural

mayor.

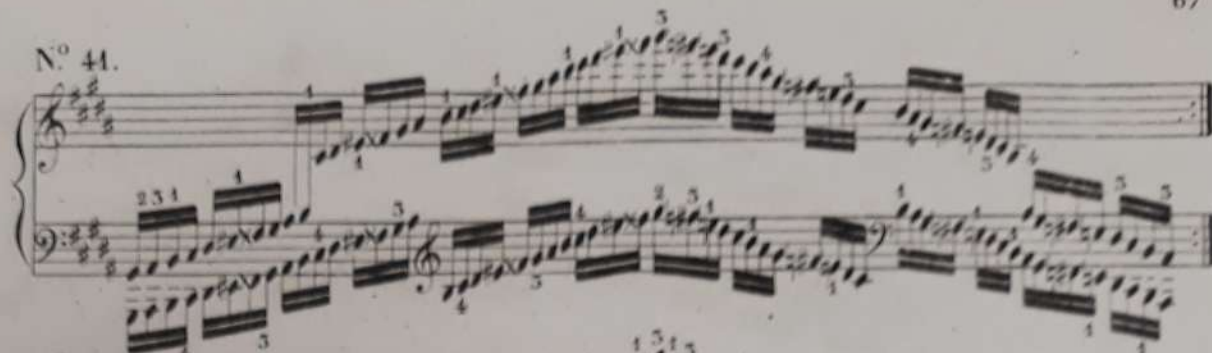


Escala en 8ª

Sol #

menor.

Nº 41.



Escala en 8ª

Fa #

mayor.

Nº 42.



Escala en 8ª

Re #

menor.

Nº 43.



Escala en 8ª

Re b

mayor.

Nº 44.



Escala en 8ª

Si b

menor.

Nº 45.



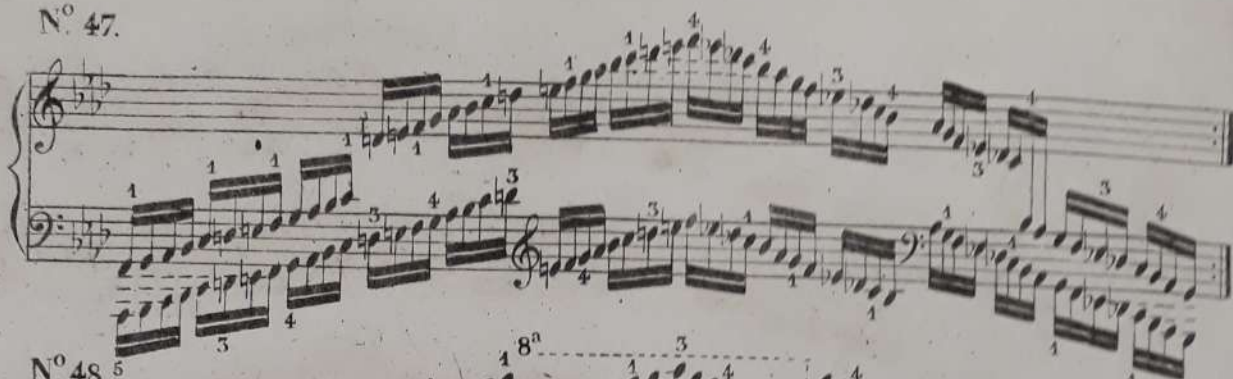
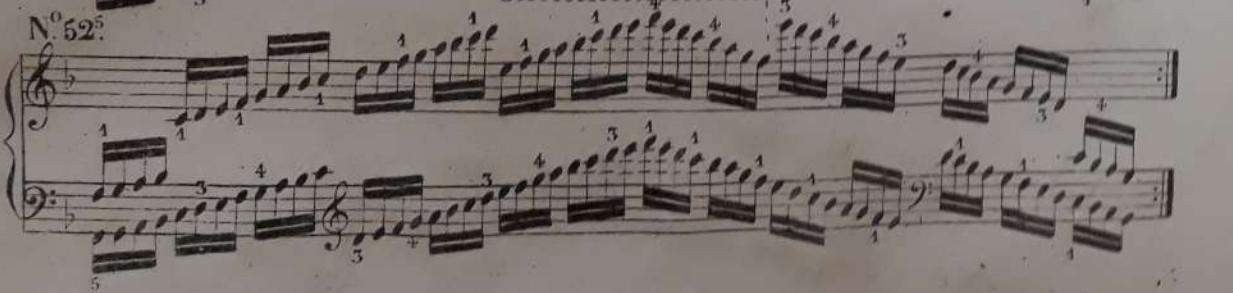
Escala en 8ª

La b

mayor.

Nº 46.

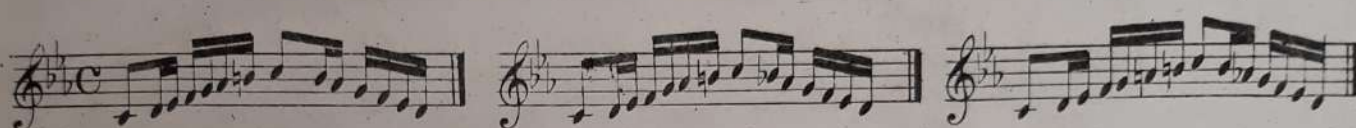


N^o 47.Escala en 8^aFa natural
menor.N^o 48.Escala en 8^aMi b
mayor.N^o 49.Escala en 8^aDo natural
menor.N^o 50.Escala en 8^aSi b
mayor.N^o 51.Escala en 8^aSol natural
menor.N^o 52.Escala en 8^aFa natural
mayor.

N.º 53.

Escala en 8.^a
Re natural
menor.

La escala menor, tal como la hemos presentado, es la mas generalmente recibida; y si hay autores que hacen alguna vez uso de ella en cualquiera de las formas que ofrecen los siguientes ejemplos,



no es mas que por determinar el modo menor de una manera sensible por medio de sus notas características, cuando no emplean la tónica. Esta opinion, que profesan los mas célebres pianistas, la vemos hoy confirmada en el METODO DE LOS METODOS que acaba de publicarse en Paris.

Despues de haber ejecutado con perfeccion las escalas mayores y menores en 8.^a segun quedan escritas, se deberán tocar por todos los tonos en la forma que presenta cada uno de los ejemplos que siguen.

Modelo de Escalas en 3.^a

N.º 54.

Do natural
mayor.

Modelo de Escalas en 6.^a

N.º 55.

Do natural
mayor.



Modelo de Escala en 10.^a al subir y 6.^a al bajar.

N.^o 56.

Do natural
mayor.

Modelo de Escala en 6.^a al subir y 10.^a al bajar.

N.^o 57.

Do natural
mayor.

Modelo de Escala en movimiento contrario.

N.^o 58.

Do natural
mayor.

N.^o 59.

N.^o 60.

Cuando las escalas principian y concluyen por la tónica, tienen fijado el doaté, como se acaba de ver en las escalas regulares; pero, si empiezan ó terminan por otras notas, es preciso combinar su doaté de manera que se venga á fijar el quinto dedo de la mano derecha sobre la nota mas alta, reservando el pulgar para la mas baja. A la mano izquierda se aplica por lo tanto el doaté inverso.

Es necesario, no obstante, escluir de esta regla las notas representadas por teclas negras, que entran en el sistema de doaté de las escalas de que se derivan.

Ejemplos.

N.^o 61.

N.^o 62.

Mano izquierda.

N.^o 63.

N.^o 64.

N.^o 65.

Mano derecha.

Algunas veces, para hacer mas igual la ejecucion de un paso, se hace uso con ventaja del siguiente doaté.

N.^o 66.

N.^o 67.

Mano izquierda.

Mano derecha.

(a) La última vez, que se repite la escala, se pasará de la 1.^a estrella á la 2.^a

Cuando el compositor exige una ejecución ligera, delicada y *pianissimo*, en la escala de Do natural mayor, pueden muy bien no emplearse mas que tres dedos.

Nº 68. Ejemplos. Nº 69. *Leggierissimo.*

ESCALAS CROMATICAS.

Aunque la mayor parte de los pianistas estén de acuerdo sobre el doaté que corresponde á las escalas cromáticas, en cuanto al uso del 3.^{er} dedo para las teclas negras, hay no obstante numerosas excepciones de esta regla.

Nº 70. Por ejemplo en el paso siguiente: el uso del 4.^o dedo nos parece preferible á cualquier otro.

Nº 71. Mientras que en este: el 2.^o dedo ofrece un doaté mas suelto.

A falta de una indicación terminante del compositor, al pianista toca distinguir que doaté de los propuestos deberá preferir á los demás; pero, siendo generalmente el mejor y mas usado el del dedo 5.^o para las teclas negras, recomendamos con especialidad los ejercicios siguientes:

Nº 72. En 8.^a

Nº 73.

En tercera.

Two systems of musical notation for exercise Nº 73, 'En tercera'. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The first system includes a dashed line with an '8^a' indicating an octave shift. The notation is filled with sixteenth-note patterns and includes various fingering numbers (1-5) above and below the notes.

Nº 74.

En sexta.

Two systems of musical notation for exercise Nº 74, 'En sexta'. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes sixteenth-note patterns and fingering numbers. A dashed line with an '8^a' indicates an octave shift in the first system.

Nº 75.

En movimiento
contrario.

Two systems of musical notation for exercise Nº 75, 'En movimiento contrario'. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes sixteenth-note patterns and fingering numbers. A dashed line with an '8^a' indicates an octave shift in the first system.

Para terminar el estudio de las Escalas de una manera que satisfaga juntamente á la importancia de su objeto y á los deseos que nos han sido significados por nuestros discípulos, no hemos podido menos de dar lugar al Ejercicio siguiente; que, al paso que reúne la ventaja de recorrer todos los tonos mayores por medio de un enlace progresivo, contribuye especialmente á igualar de todo punto la ejecución de ambas manos, facilita la adquisición de una grande ligereza y robustece al extremo la fuerza de cada uno de los dedos.

La recomendación de célebres profesores y los admirables resultados, que todos nuestros discípulos han tenido ocasión de reconocer palpablemente por el completo desarrollo de las facultades de sus manos, debidos á este ejercicio, acaso fueron origen de que haya sido conocido siempre bajo el nombre de

EJERCICIO DE ORO. (1)

Nº 76.

(1) Recomendamos que este estudio se ejecute diariamente, sin acelerar su movimiento hasta tanto que el discípulo esté seguro en el docté con que va escrito.

This page of musical notation, numbered 74, presents a complex piece for piano. It is organized into six systems, each consisting of a treble and a bass staff. The music is characterized by a high density of notes, often grouped in slurs and tied across measures. Fingerings are meticulously indicated with numbers 1 through 5. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings, though the latter are less prominent. The overall style suggests a technical exercise or a highly virtuosic section of a larger work. The paper shows signs of age, with some slight discoloration and wear at the edges.

Handwritten musical notation for the first system, featuring treble and bass staves with complex rhythmic patterns and fingerings.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the complex rhythmic patterns and fingerings.

Handwritten musical notation for the third system, continuing the complex rhythmic patterns and fingerings.

Handwritten musical notation for the fourth system, continuing the complex rhythmic patterns and fingerings.

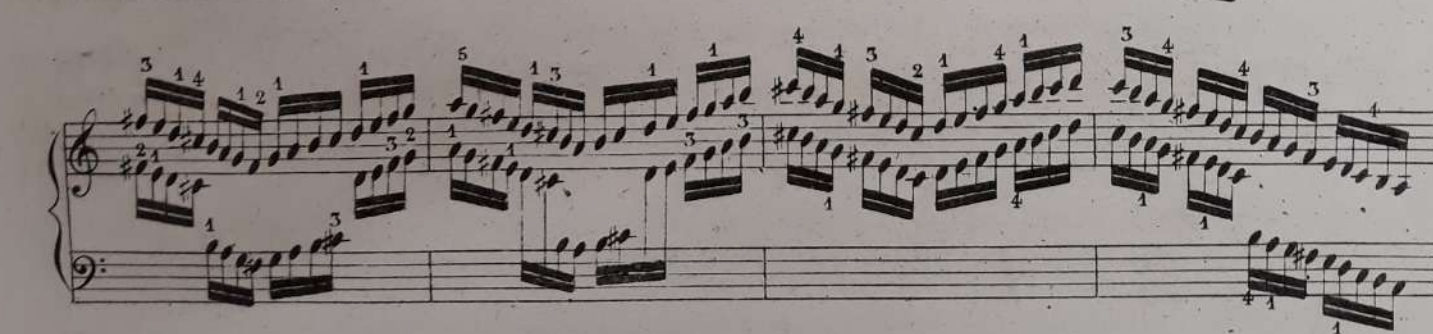
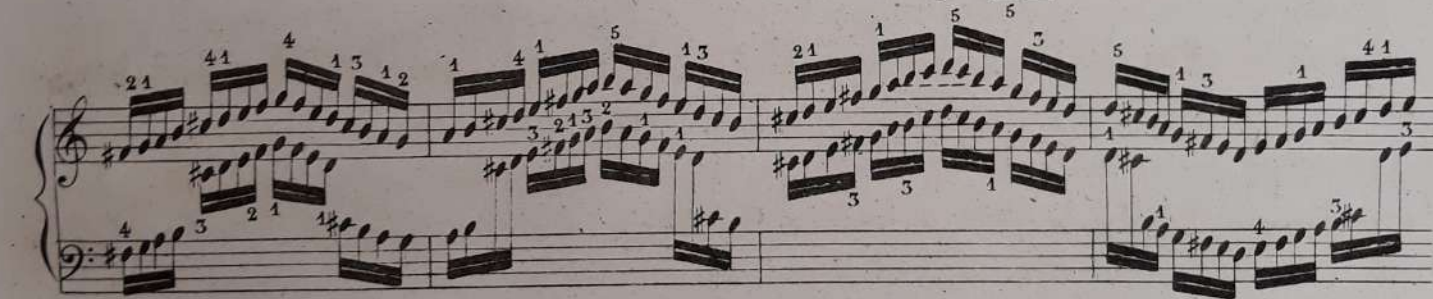
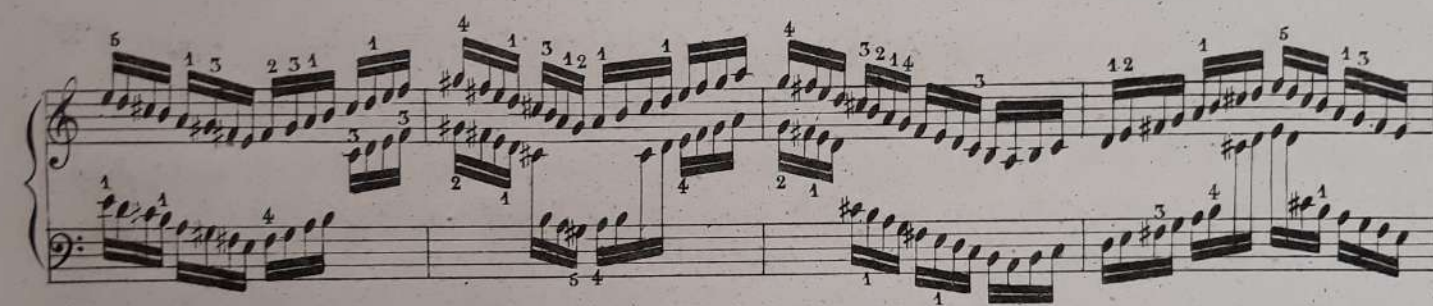
Handwritten musical notation for the fifth system, continuing the complex rhythmic patterns and fingerings.

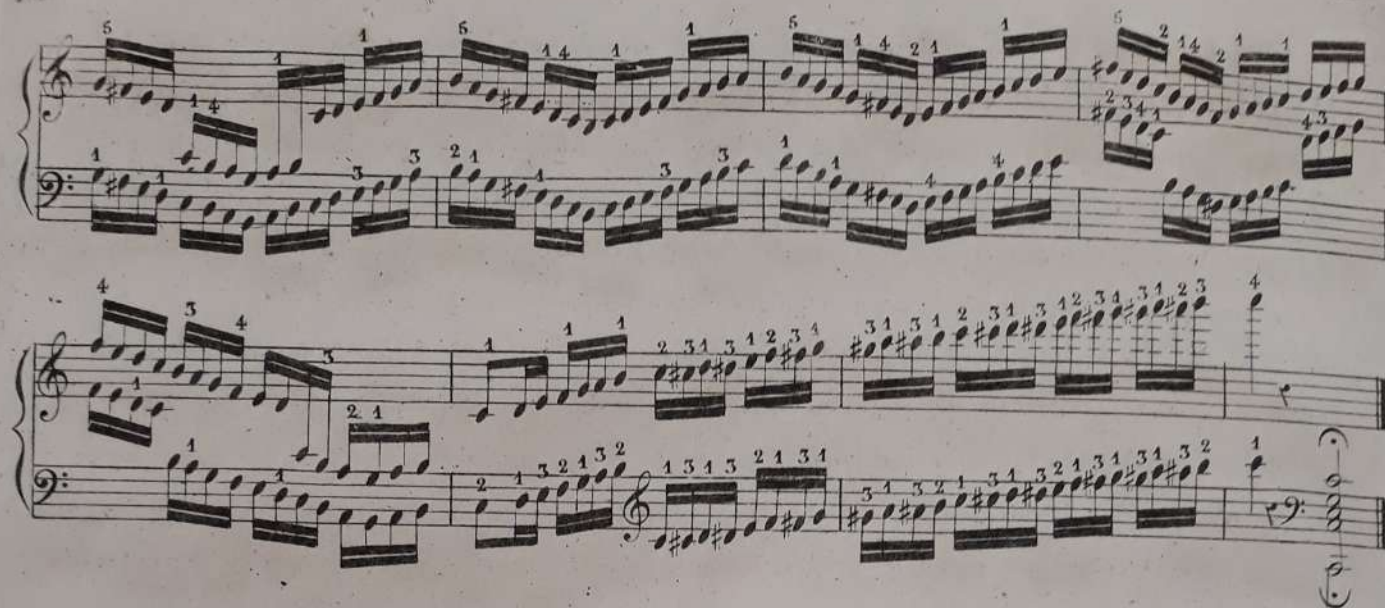
Handwritten musical notation for the sixth system, continuing the complex rhythmic patterns and fingerings.

Handwritten musical notation for the seventh system, continuing the complex rhythmic patterns and fingerings.



This page of musical notation, numbered 76, contains six systems of piano music. Each system consists of a treble and a bass staff joined by a brace. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is highly technical, featuring numerous slurs, ties, and complex fingerings indicated by numbers 1 through 5. The first system shows a rapid ascending and descending scale-like passage. The second system continues this pattern with more intricate fingering. The third system introduces some rests and more varied rhythmic patterns. The fourth system features a prominent triplet in the treble staff. The fifth system shows a more complex interplay between the two hands. The sixth system concludes the page with a final, rapid passage. The paper is aged and shows some minor staining.





DE LOS ARPEGIOS. (1)

Aquel género de pasos, en que se oyen sucesivamente todas las notas que forman un acorde, dispuestas en diferentes combinaciones y en un movimiento mas ó ménos rápido, es el que constituye lo que se designa con el nombre de arpeggio.

El mecanismo de su ejecucion estriva principalmente en el paso del pulgar y en las diversas proporciones en que deben separarse los dedos unos de otros; y á reserva de hablar con la debida estension sobre el docté que corresponde á este género de pasos, sea cualquiera la forma en que puedan presentarse, en un artículo que dedicaremos al docté general, nos limitaremos á consignar aquí las reglas que han de observarse para la buena ejecucion de los estudios siguientes; á saber:

- 1.^a Se cuidará de conducir los dedos un poco mas estendidos que en la posicion ordinaria, para ganar mas fácilmente la distancia á que se encuentran las notas.
- 2.^a No se levantará el dedo de una tecla hasta que se haya oído la que le deba seguir; para que no se advierta intermision alguna entre las notas y se adquiera seguridad en las distancias.

(1) Usado rara vez, y aun desconocido casi completamente en la música antigua de Couperin, Rameau, Bach y Handel, no ocupa el arpeggio mas que un lugar en extremo secundario en las obras de Clementi, de Dussek, de Cramer y de Mozart; por que estos maestros, ménos cuidadosos de producir efectos, que de desarrollar pensamientos, ya puramente melódicos, ya combinados con el juego de partes armónicas, no encontraron tal vez en sus ideas y en su manera de considerar el arte, sino raras ocasiones en que hacer uso de este elemento poderoso.

Los arpeggios han adquirido mas importancia en estos últimos tiempos en razon de la decadencia progresiva del pensamiento melódico en la música de piano, del esfuerzo en presentar efectos brillantes, y del adelanto en la destreza y habilidad de los ejecutores. Thalberg y Liszt han logrado en nuestros dias sacar un gran partido del uso del arpeggio; y especialmente el primero, combinando con ellos una parte melódica con diferentes formas de acompañamiento.

N.º 79. *simil.* 8^a-----
Re n^l mayor. La n^l mayor.

N.º 81. *simil.* 8^a-----
Mi n^l mayor. Si n^l mayor.

N.º 83. *simil.*
Fa # mayor. Do # mayor.

N.º 85. *simil.* 8^a-----
La b mayor. Mi b mayor.

N.º 87. 212 412 412 412 412 412 421 421 421 421
Si b mayor. Fa n^l mayor.

N.º 80. *simil.* 8^a-----

N.º 82. *simil.* 8^a-----

N.º 84. 212 412 412 412 412 412 421 421 421 421
8^a-----

N.º 86. *simil.* 8^a-----

N.º 88. 23123 23123 23123 23123 23123 23123 423423 423423
8^a-----

Arpeggios en 2^a posicion.

modo mayor.

N.º 89. 124 124 124 124 124 124 142412 142412 142412 142412
Do n^l mayor. Sol n^l mayor.

N.º 91. 542 442 321 321 321 321 321 321 321 321 321 321 321 321 321 321
Re n^l mayor. La n^l mayor.

N.º 93. *simil.* 8^a-----
Mi n^l mayor. Si n^l mayor.

N.º 95. 124 124 124 124 124 124 142412 142412 142412 142412
Fa # mayor. Do # mayor.

N.º 97. *simil.* 8^a-----
La b mayor. Mi b mayor.

N.º 99. *simil.* 8^a-----
Si b mayor. Fa n^l mayor.

N.º 90. *simil.* 8^a-----

N.º 92. *simil.* 8^a-----

N.º 94. 251 251 251 251 251 251 234 234 234 234 234 234 234 234 234 234
8^a-----

N.º 96. *simil.* 8^a-----

N.º 98. *simil.* 8^a-----

N.º 100. *simil.* 8^a-----

Arpeggios en 3.^a posicion.

modo mayor.

Nº 401. modo mayor.

Do n! mayor.

Nº 402. simil.

Sol n! mayor.

Nº 403. simil.

Re n! mayor.

Nº 404. simil.

La n! mayor.

Nº 405. simil.

Mi n! mayor.

Nº 406.

Si n! mayor.

Nº 407.

Fa # mayor.

Nº 408.

Do # mayor.

Nº 409. simil.

La b mayor.

Nº 410. simil.

Mi b mayor.

Nº 411.

Si b mayor.

Nº 412.

Fa n! mayor.

Arpeggios en 1.^a posicion.

modo menor.

La n.
menor.

N.º 443.

Mi n.
menor.

N.º 444. simil.

Si n.
menor.

N.º 445. simil.

Fa #
menor.

N.º 446. simil.

Do #
menor.

N.º 447. simil.

Sol #
menor.

N.º 448. simil.

Nº 419. Re # menor.

Nº 420. La # menor.

Nº 424. Fa n.l. menor.

Nº 422. Do n.l. menor.

Nº 423. Sol n.l. menor.

Nº 424. Re n.l. menor.

Arpeggios en 2ª posicion.

Nº 425. La n.l. menor.

Nº 426. Mi n.l. menor.

Nº 427. Si n.l. menor.

Nº 428. Fa # menor.

Nº 429. Do # menor.

Nº 430. Sol # menor.

Nº 434. Re # menor.

Nº 432. La # menor.

Nº 433. Fa n.l. menor.

Nº 434. Do n.l. menor.

Nº 435. Sol n.l. menor.

Nº 436. Re n.l. menor.

Arpeggios en 3ª posicion.

Nº 437. La n.l. menor.

Nº 438. Mi n.l. menor.

N.º 439.
Si n.
menor.

N.º 440.
Fa #
menor.

N.º 441.
Do #
menor.

N.º 442.
Sol #
menor.

N.º 443.
Re #
menor.

N.º 444.
La #
menor.

N.º 445.
Fa n.
menor.

N.º 446.
Do n.
menor.

N.º 447.
Sol n.
menor.

N.º 448.
Re n.
menor.

Arpeggios combinados en 1ª y 2ª posicion.

modo mayor.

N.º 449.
Do n.
mayor.

N.º 450.
Sol n.
mayor.

N.º 451.
Re n.
mayor.

N.º 452.
La n.
mayor.

N.º 453.
Mi n.
mayor.

N.º 454.
Si n.
mayor.

N^o 455. Fa $\sharp$ mayor

N^o 456. Do $\sharp$ mayor

N^o 457. La $\flat$ mayor

N^o 458. Mi $\flat$ mayor

N^o 459. Si $\flat$ mayor

N^o 460. Fa n.^l mayor

Arpeggios combinados en 2^a y 3^a posicion.
modo mayor.

N^o 461. Do n.^l mayor

N^o 462. Sol n.^l mayor

N^o 463. Re n.^l mayor

N^o 464. La n.^l mayor

Nº 465. *simil.* 8^a-----
Mi n! mayor.

Nº 466. 8^a-----
Si n! mayor.

Nº 467. 8^a-----
Fa # mayor.

Nº 468. 8^a-----
Do # mayor.

Nº 469. *simil.* 8^a-----
La b mayor.

Nº 470. *simil.* 8^a-----
Mi b mayor.

Nº 471. 8^a-----
Si b mayor.

Nº 472. *simil.* 8^a-----
Fa n! mayor.

Arpeggios combinados en 1^a y 2^a posicion.

modo menor..

Nº 473. 8^a-----
La n! menor.

Nº 474. *simil.* 8^a-----
Mi n! menor.

N.º 475. simil. 8^a

Si n.º

menor.

N.º 476. simil. 8^a

Fa #

menor.

N.º 477. simil. 8^a

Do #

menor.

N.º 478. simil. 8^a

Sol #

menor.

N.º 479. simil.

Re #

menor.

N.º 480. 8^a

La #

menor.

N.º 481. simil. 8^a

Fa n.º

menor.

N.º 482. simil. 8^a

Do n.º

menor.

N.º 483. simil. 8^a

Sol n.º

menor.

N.º 484. 8^a

Re n.º

menor.

N^o 495. *simil.* 8^a

Sol. n^o 1

menor.

N^o 496. *simil.* 8^a

Re n^o 1

menor.

Arpeggios en movimiento contrario
en 1^a 2^a y 3^a posicion.

N^o 497. N^o 498. N^o 499.

Do n^o 1

mayor.

Estos arpeggios en movimiento contrario deberá transportarlos el discípulo por todos los tonos mayores y menores, teniendo presente que el docté que les corresponde es el mismo de que se ha hecho uso en los arpeggios anteriores.

Arpeggios en 7^{ma} dominantes y 7^{ma} diminutas.

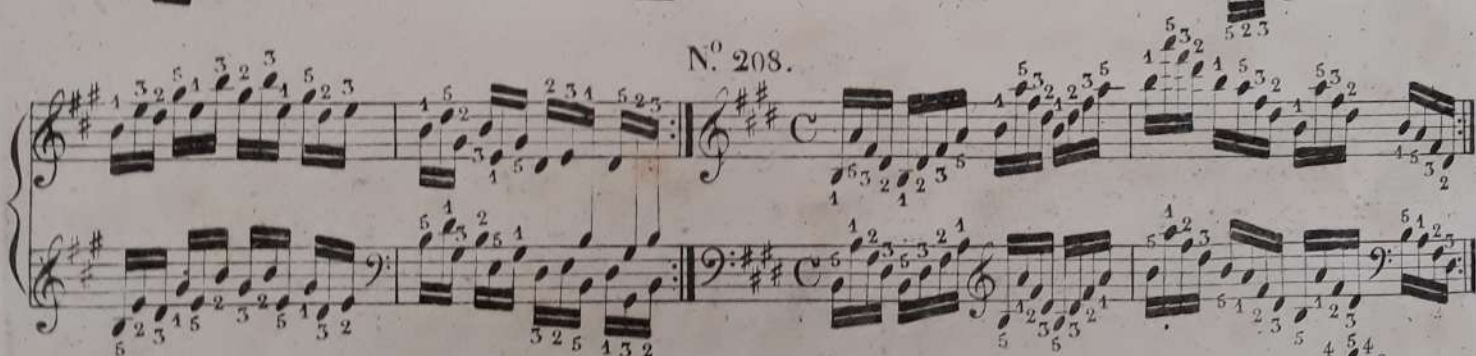
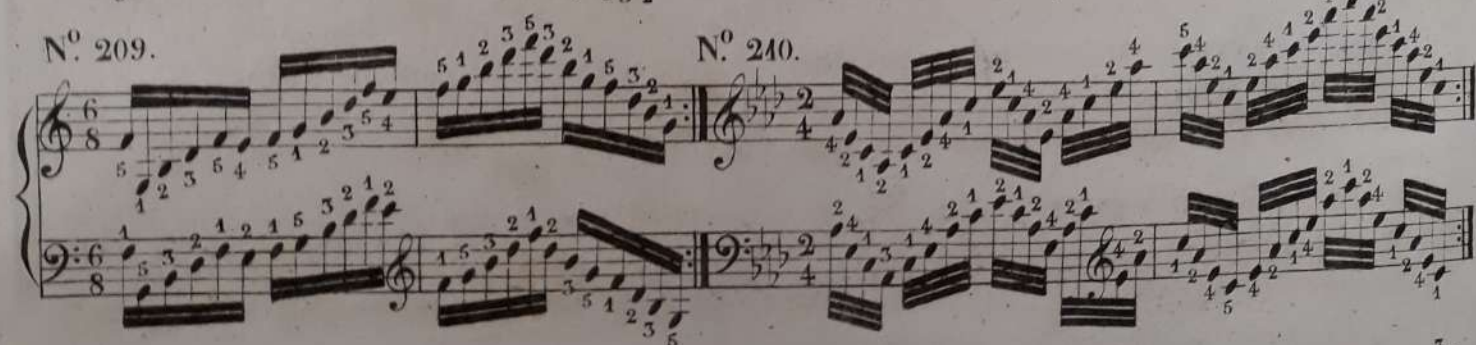
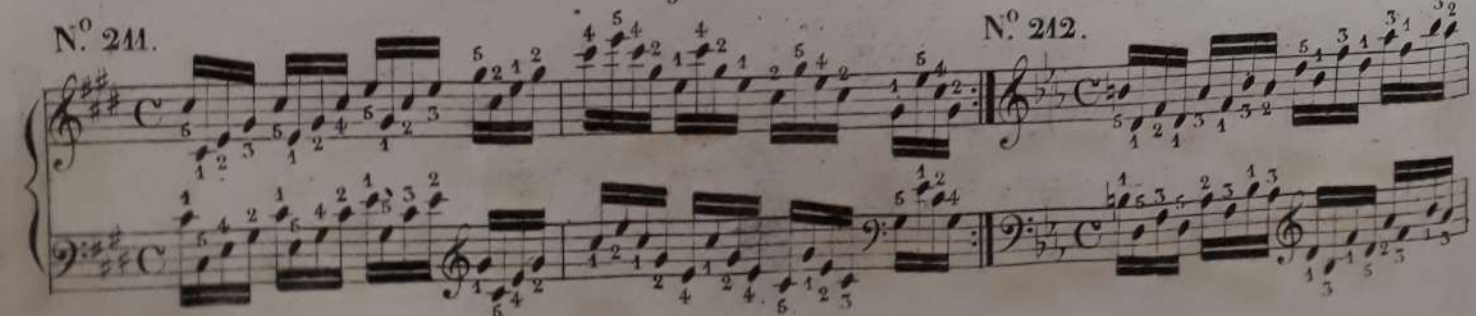
N^o 200.

This page of musical notation, numbered 69 in the top right corner, contains six systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is characterized by dense, rapid passages, often featuring sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. Articulation marks, such as slurs and accents, are used throughout. Some systems include dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts, with a focus on technical virtuosity.

This page of musical notation, numbered 90, contains six systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is characterized by dense, rapid passages, often featuring sixteenth or thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. A specific dynamic or articulation marking, '8a', is placed above certain measures in each system. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the page.

Concluirémos el estudio de este género de pasos presentando algunos ejemplos de diferentes formas de arpeggios que también se usan, por medio de los cuales se podrá fácilmente deducir por analogía el doate que les corresponda en cualquiera otro tono á que puedan transportarse.

Nº 201. Nº 202.

N^o 203.N^o 205.N^o 206.N^o 208.N^o 209.N^o 241.

Nº 243.

Nº 244.

DE LAS NOTAS REPETIDAS

USANDO DISTINTOS DEDOS SOBRE UNA MISMA TECLA.

El verdadero mérito de este género de pasos, que pertenecen á la escuela moderna, consiste en formar la ilusion, atendida la naturaleza del instrumento, de oír en la rápida sucesion de sus notas el efecto de un sonido vocal prolongado. Su ejecucion en los pasos de una gran velocidad, esige que los dedos, despues de herir la tecla, se retiren al interior de la mano por medio de un movimiento sucesivo, tan rápido que no tenga el oído lugar de contar ni aun de separar los sonidos;

Ejemplo:

All.^o Nº 245.

mientras que en un movimiento ménos vivo requiere que se levanten perpendicularmente los dedos, haciendo oír sus notas con entera separacion entre sí.

Nº 246.

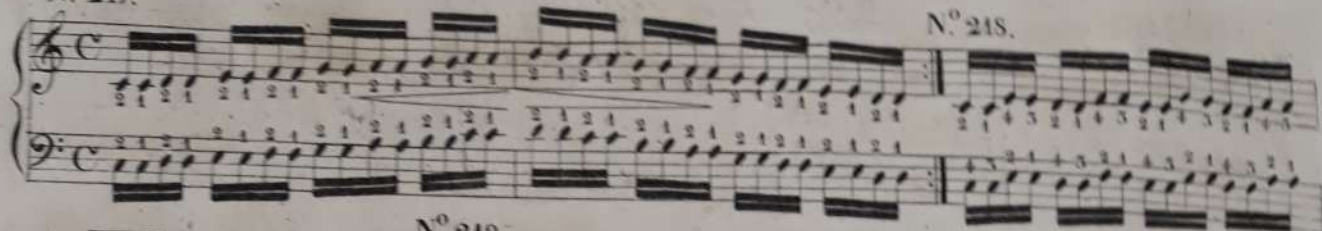
Ejemplo:

Andante.

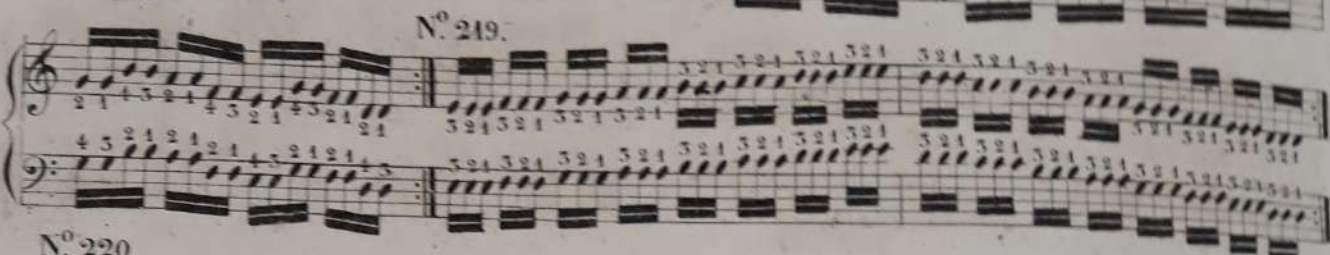


94 Cada uno de los ejercicios siguientes se estudiara haciendo uso de las dos maneras de ejecucion que demuestran los ejemplos que preceden.

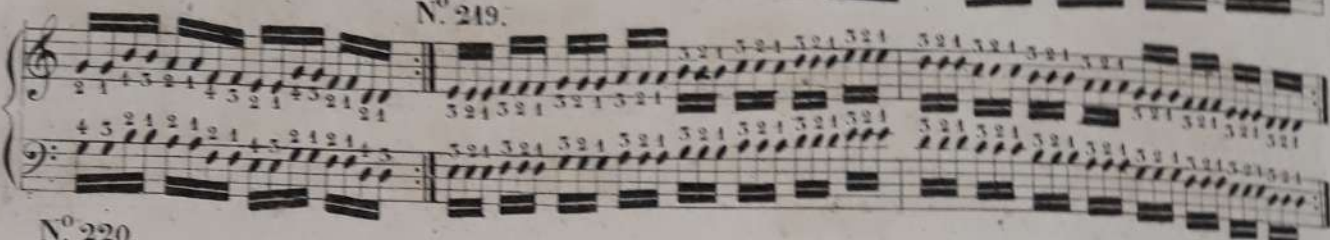
N.º 217.



N.º 218.



N.º 219.



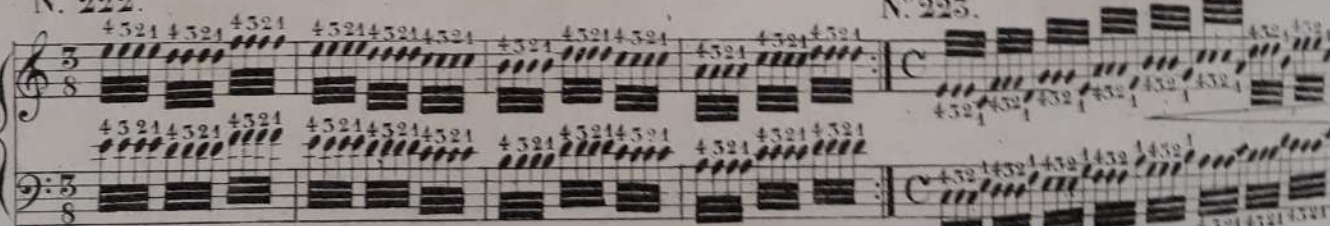
N.º 220.



N.º 221.



N.º 222.



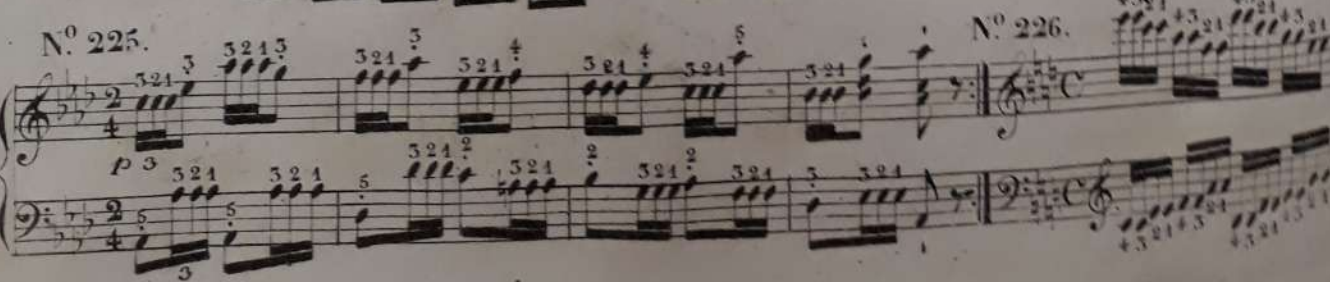
N.º 225.



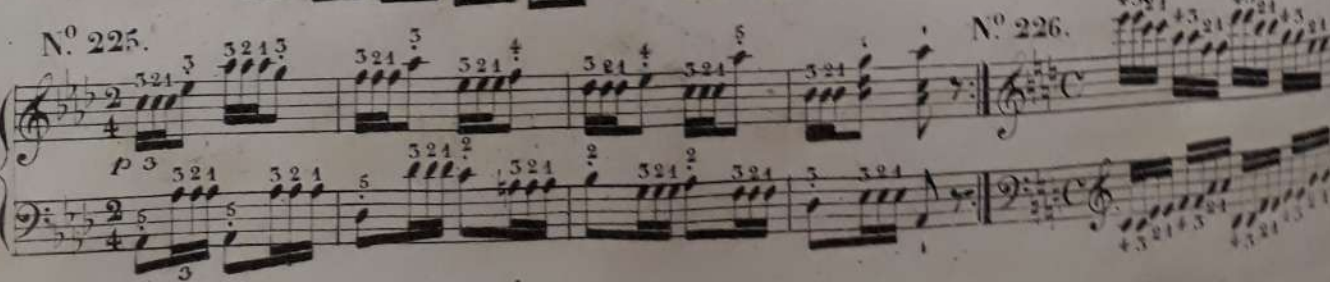
N.º 224.



N.º 225.



N.º 226.



N^o 227.

N^o 228.

DE LAS ESCALAS GLISADAS. (4)

Entre los diferentes recursos con que brilla la escuela moderna, en la música de piano, se cuenta este género de escalas como un medio tan lucido como fácil para obtener el mas alto grado de rapidez é igualdad en la ejecucion.

Las escalas glisadas no pueden ejecutarse sino sobre teclas blancas. Para hacerlas con perfeccion es necesario fijar bien los dedos (en el órden de posicion establecido) sobre la tecla ó teclas, con que principie el paso; y volver despues la mano, dentro del mismo valor de dichas primeras notas, de suerte que la uña de los dedos empleados quede mirando á la parte á que la referida escala se dirija. Ganada esta actitud, se corre libremente la mano y sin esfuerzo hasta la nota en que se termine el paso; separando los codos del cuerpo, por escepcion de regla, si viene aquel al centro del teclado desde uno de sus extremos, y recogiénolos en el órden inverso.

Los dedos, que no toman parte en la ejecucion del paso, no deben estenderse ni retirarse al interior de la mano.

Ejemplos:

N^o 229.

N^o 230.

N^o 231.

(1) Párecenos preferible la introduccion de este nombre á la traduccion de la palabra Glisé, con que se indica en frances este género de pasos.

N.º 252.

N.º 253.

N.º 254.

Cuando estas escalas van en sextas ó en octavas, el pulgar de la mano derecha, en el órden ascendente, y el de la mano izquierda, en el órden descendente, deben apoyar oblicuamente sobre las teclas; y el quinto dedo de la mano derecha, al bajar, y el de la izquierda al subir, deberán fijarse con aplomo por la parte opuesta á la uña.

Ejemplos:

N.º 255.

N.º 256.

N.º 257.

N.º 258.

Las escalas glisadas, en general, no pueden realmente hacerse con perfeccion sino en los pianos cuyas teclas calen poco y tengan redondeados sus extremos. Los pianos Alemanes han sido los únicos, hasta hace pocos años, que se prestaban á este género de ejecucion; pero hoy los pianos españoles y franceses han adquirido tambien ese nuevo mérito. Los pianos ingleses son los ménos á propósito para la ejecucion de estas escalas.

Después de haber ejecutado con perfección todos los ejercicios que preceden y antes de proceder al estudio de las importantes lecciones que contendrá el Cuaderno 3º de esta obra, hemos creído conveniente presentar al discípulo algunas piezas fáciles y cortas, que, al paso que le proporcionen la satisfacción de ver el grato resultado de sus pasadas tareas, le hagan cobrar nuevo aliento para las que ha de emprender. Pero, siendo nuestro ánimo que esta tregua, concedida á los estudios fuertes de ejecución, se destine á perfeccionarse mas en los del gusto; y como en estas mismas piezas se ofrecerán mas de una ocasión en que hacer uso de ellos; entraremos á ocuparnos de la notación y efecto de todos aquellos pasos, conocidos bajo el nombre de notas de adorno, que dan á la melodía tanta gracia y brillantez, conforme lo ofrecimos en la Instrucción preliminar del Cuaderno 1º de este Método.

DE LAS NOTAS DE ADORNO.

Con este nombre se designan ciertos pasos, compuestos de una, dos ó mas figuras, que se agregan á las notas principales de un canto para darle mayor gracia y expresión, y que se escriben en caracteres pequeños para indicar que, en su notación, no constituyen parte alguna de los valores incluidos en el compás.

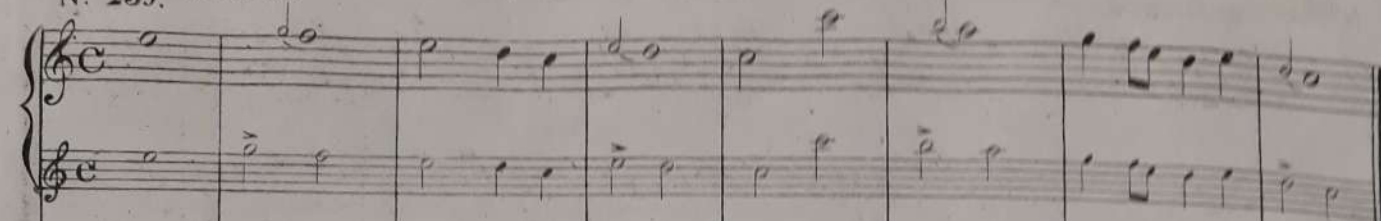
La utilidad de estos adornos en la música es ya un punto general y suficientemente reconocido; por que, así como un discurso, despojado de sus galas oratorias, perdería la riqueza, la armonía, la fuerza de su expresión, así tambien la frase musical, reducida á sus elementos primitivos, produciría frecuentemente el efecto de una aridez y monotonía fastidiosas. Mas, para confirmar esta verdad y combatir la opinion de los partidarios de una absoluta simplicidad en la melodía, basta decir que la música italiana, aunque ménos profunda que la alemana, ménos múltiple en sus formas y ménos dramática que la música francesa, es no obstante la que cuenta con un número mayor de admiradores. Y sin pretender examinar aquí la razón en que esta preferencia estriba, creemos poder asegurar que los italianos la deben no solamente á la marcha suelta y fácil de sus cantos, sino tambien y aun mas á los adornos con que los matizan con tanta gracia y acierto. Ahora bien, si estos adornos son útiles y aun necesarios en la música en general, con mucha mas razón lo deben ser en la de piano, que, privado por la naturaleza misma de su mecanismo de la facultad de prolongar y modular el sonido, no puede compensar esta desventaja sino por medio de un desarrollo mas amplio de armonía y una elección mas rica y mas variada de adornos.

Debemos, sin embargo, prevenir que si el piano admite, mas que ningún otro instrumento, el lujo de estos adornos, impone por esto mismo al artista la obligación precisa de evitar su abuso.

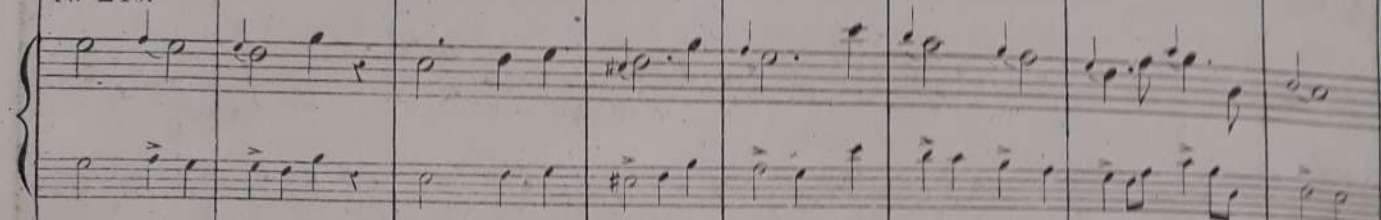
Los pasos de adorno toman diferentes nombres, según el número, naturaleza y forma de las notas que comprenden los distintos aspectos, en que pueden ofrecerse; y las reglas de buena ejecución, que á cada uno corresponden, son el objeto de los ejemplos y explicaciones siguientes.

Nº 239. Moderato.

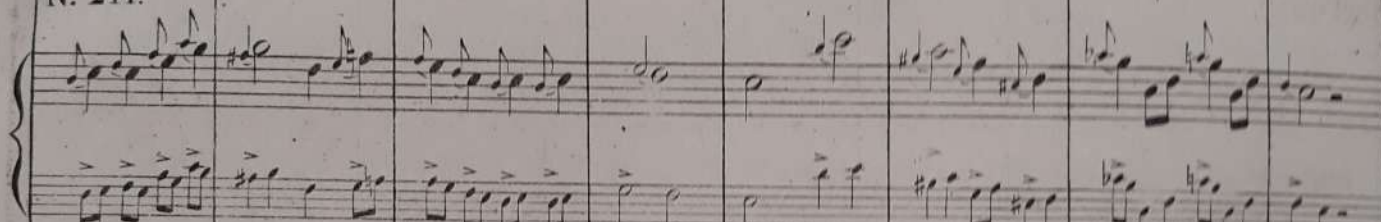
Ejemplos de los pasos de adorno.(1)



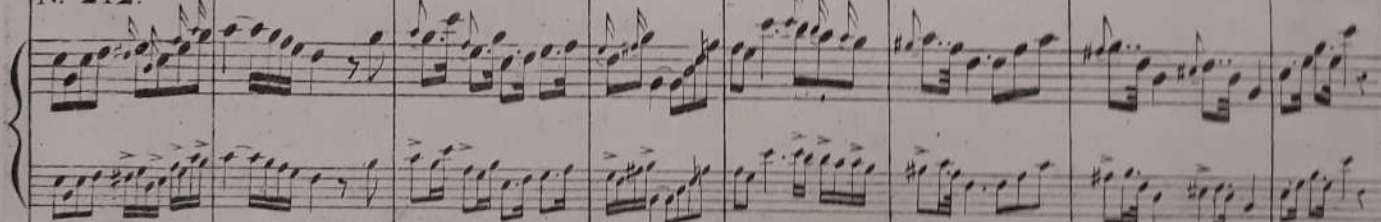
Nº 240.



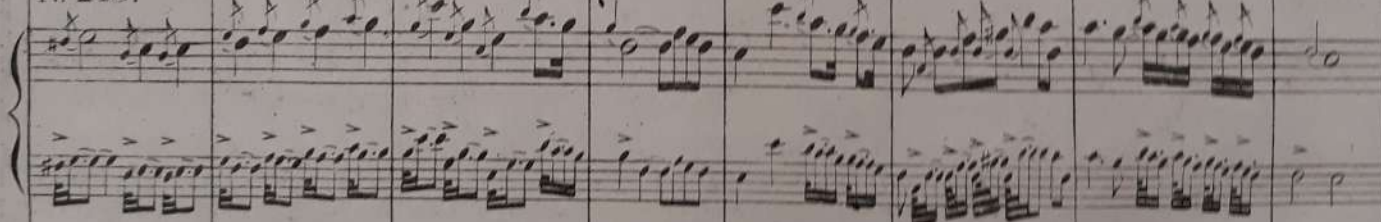
Nº 241.



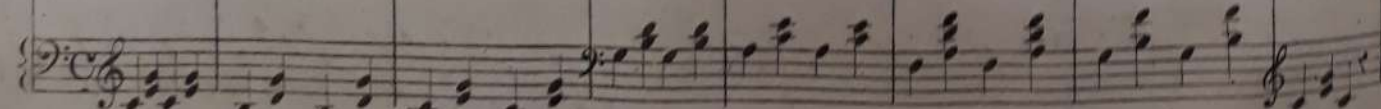
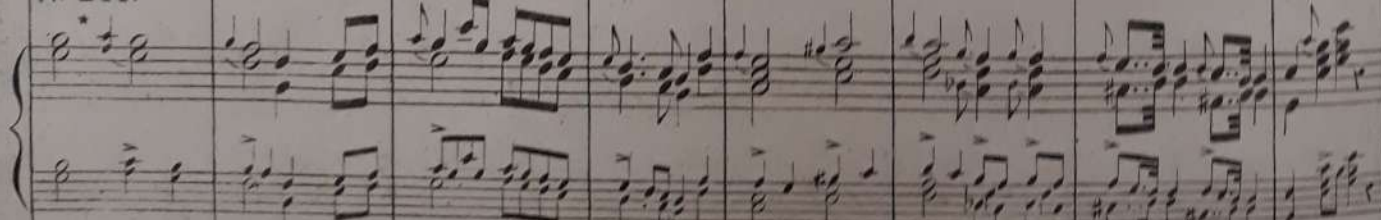
Nº 242.



Nº 243.



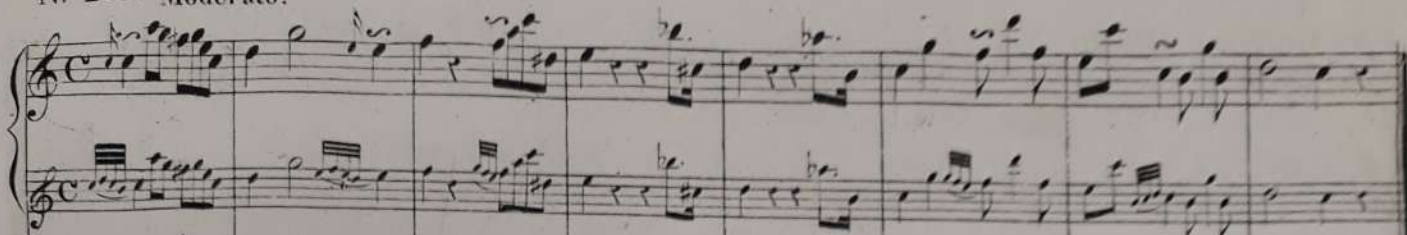
Nº 244.



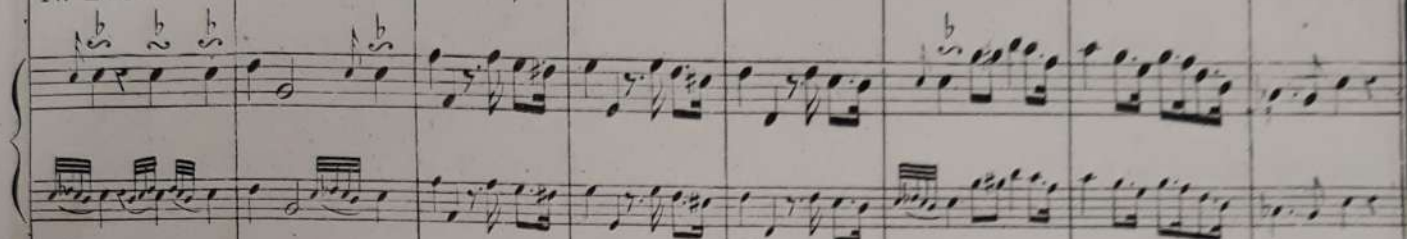
(1) El primer renglón de cada número representa la notación, y el segundo la ejecución de estos pasos; el último es el bajo común a todos los ejemplos.

Nº 245. Moderato.

99



Nº 246.



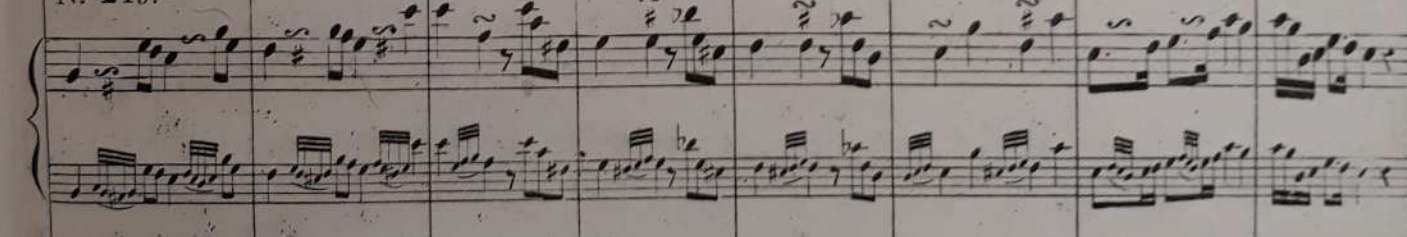
Nº 247.



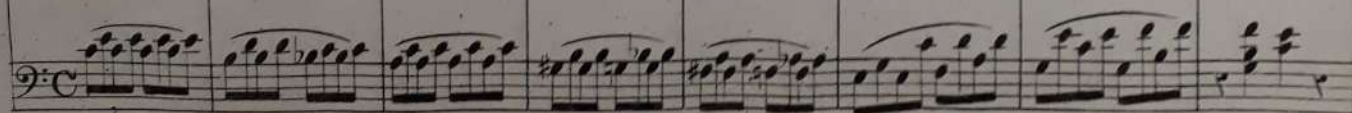
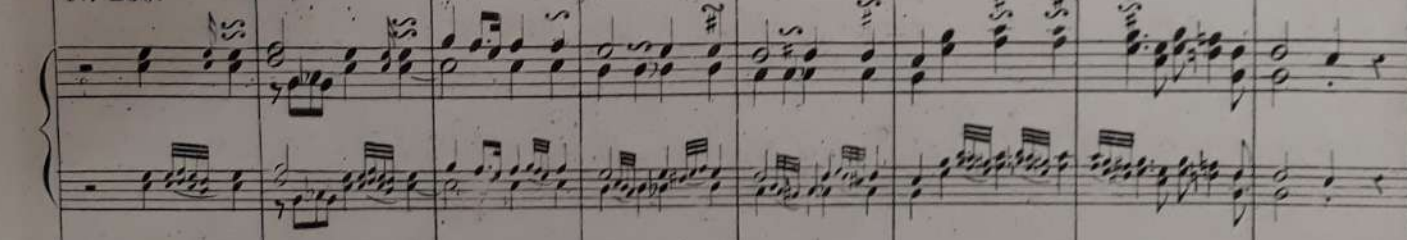
Nº 248.

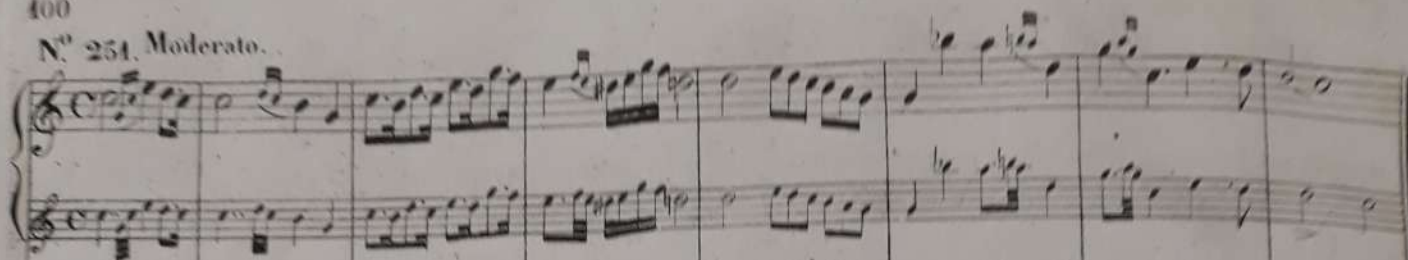
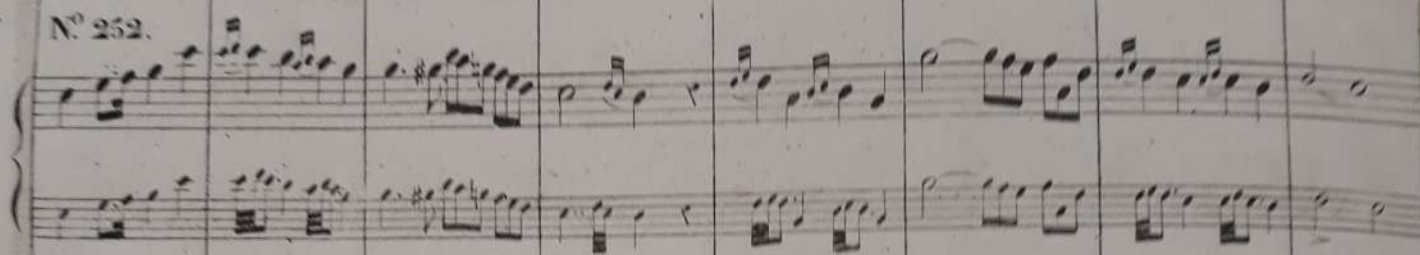
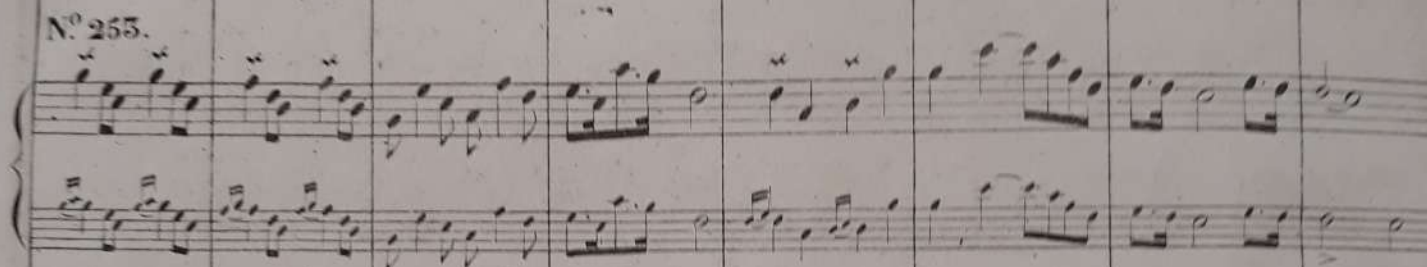
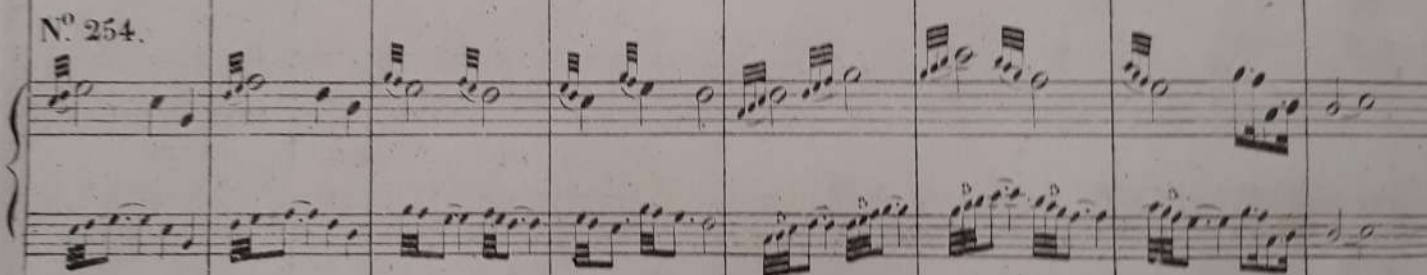
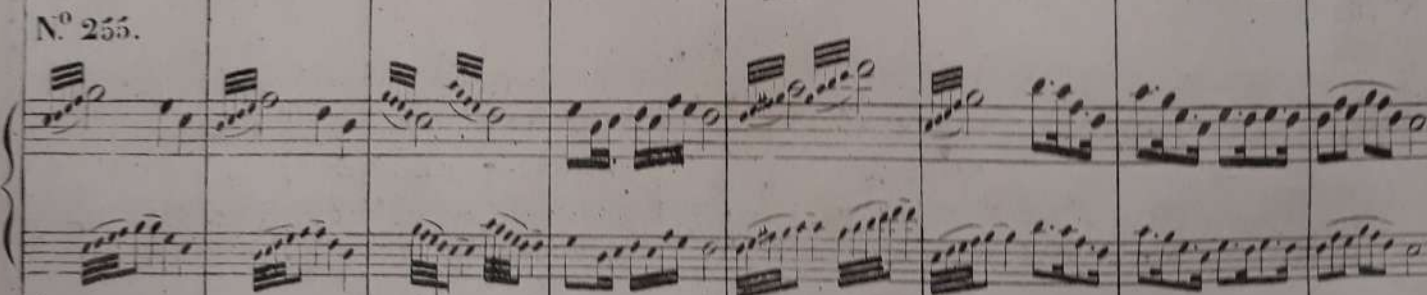
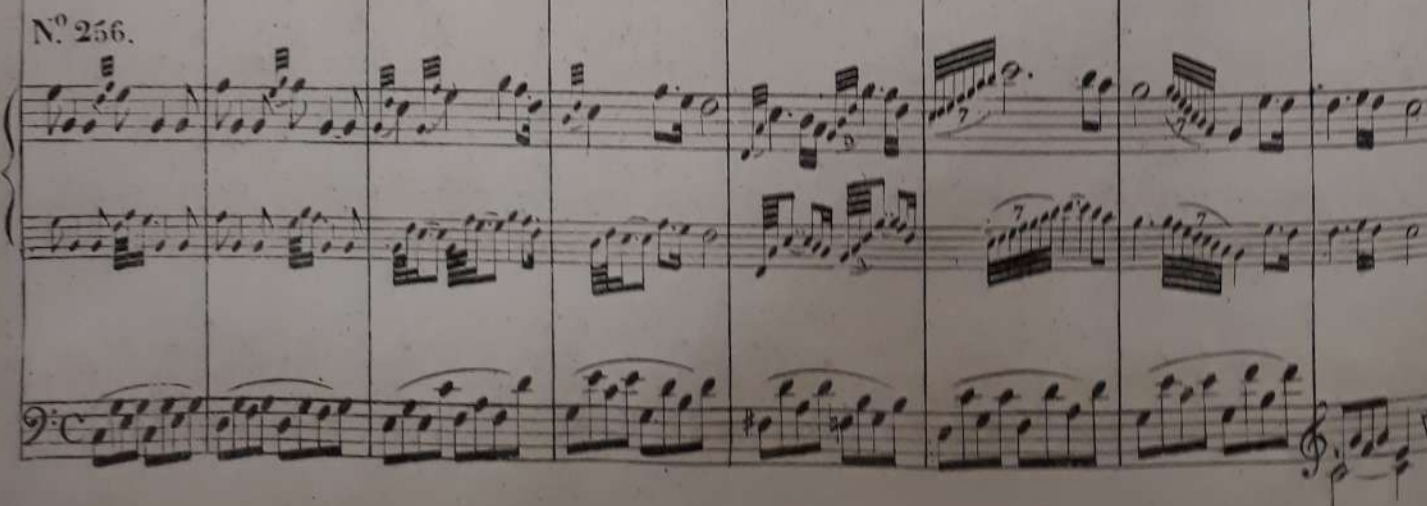


Nº 249.



Nº 250.



N^o 251. Moderato.N^o 252.N^o 253.N^o 254.N^o 255.N^o 256.

Nº 257. Andante.

404

tr

Nº 258.

tr

Nº 259.

tr

Nº 260.

tr

Nº 261.

Nº 262.

Entre los diferentes pasos de adorno que hemos escrito, el que presenta mas dificultad indudablemente es el trino. Recomendamos su estudio diariamente y en un movimiento lento hasta tanto que su ejecucion sea igual y perfecta con todos los dedos indistintamente.

El ejercicio siguiente cuya utilidad en su esencia está reconocida desde el célebre maestro Mozart hasta los mas distinguidos pianistas del dia, dará al discípulo una completa seguridad en un estudio tan importante; mucho mas si se transporta por todos los tonos y se ejecuta en posicion libre y fija alternativamente.

Ej:

Nº 263. *tr* ¹² *tr* ²⁵ *tr* ³⁴ *tr* ⁴⁵ *tr* ^{5 46} *tr* ³⁴ *tr* ²³ *tr* ¹²

El trino, así como los demas adornos, se conforma á los accidentes de la pieza; si la nota auxiliar ha de ser $\sharp$, $\flat$, ó $\natural$ accidentalmente, este signo se coloca sobre el *tr*.

Cuando el trino es prolongado puede hacerse uso del doaté del ejercicio siguiente, cuyo ingenioso cambio alternativo de dedos se atribuye á John Field.

Ej:

Nº 264. *tr* ¹³²⁴

Hay así mismo trinos, sobre dos, tres y cuatro notas á un tiempo, que, aunque de uso en lo general poco frecuente, se hallan no obstante en ejercicios de primera fuerza y algunas grandes piezas de concierto.

Ejemplos:

Nº 265. Trino doble en 3ª *tr*

Nº 266. *tr*

Nº 267. Trino triple. *tr*

Nº 268. *tr*

Nº 269. Trino cuádruple. *tr*

Nº 270. *tr*

Nº 271. Trino en sexta. *tr*

Nº 272. *tr*

Y otros tambien que, compuestos de diferentes notas en acorde, se ejecutan con las dos manos alternativamente en la forma que manifiesta el siguiente

Ejemplo:

Nº 273.

Notacion.

Ejecucion.

The musical score for exercise Nº 273 is presented in two parts: 'Notacion.' (Notation) and 'Ejecucion.' (Execution). The notation part shows two staves with treble and bass clefs, each containing a series of notes with 'tr' (trill) markings above them. The execution part shows the same exercise on a grand staff (treble and bass clefs joined by a brace), with the notes written in a way that demonstrates the alternating hand technique. The exercise consists of four measures, each containing a series of notes with trill markings. The notation part shows the notes with trill markings, while the execution part shows the notes with trill markings and the alternating hand technique.

ESPLICACION DE LOS EJEMPLOS

DE LOS PASOS DE ADORNO DESDE EL NUMERO 239. á 273.

No siendo nuestro objeto el entrar en detalles minuciosos, que han debido tenerse presentes en la instruccion del solfeo, nos limitaremos tan solo á hablar de los pasos de adorno, en cuanto tengan relacion con la parte mecánica de ejecucion.

El número 239. es una apoyatura larga que se acentúa para distinguirla de la nota que le sigue. (i)

El 240. 41. y 42. son iguales al ejemplo precedente aunque en figuras de menor valor; excepto cuando hay uno ó dos puntos de aumento, en cuyo caso toma la apoyatura todo el valor de la nota efectiva.

El 243. manifiesta la notacion de la apoyatura breve, que no debe acentuarse como aquella. Para distinguirla de la apoyatura larga, se escribe siempre en figura de corchea cruzada por una rayita transversal; su ejecucion debe ser rápida, y el valor que toma de la nota efectiva apenas apreciable.

El 244. es un ejemplo de doble y triple nota, precedido á veces de apoyatura simple y alguna otra de apoyatura doble simultánea. Esta última que va marcada con una estrellita, no ofrece duda en punto á su ejecucion, cuando se hace sobre un número de notas efectivas igual al de aquella, y de unos mismos valores; porque entónces las notas de dicha apoyatura entran juntas, conservan una misma duracion y resuelven á un tiempo sobre las efectivas á que afectan en igualdad de circunstancias. Pero, cuando una doble apoyatura viene seguida de tres notas efectivas en acorde, deben entrar á un tiempo las dos notas de aquella con la efectiva que no tiene apoyatura, conservando esta todo su valor real con entera independencia de la accion que ejerce cada una de las notas de la apoyatura sobre la única nota efectiva á quien afecta. Del mismo modo que la apoyatura simple, que, cuando está sobre una ó mas notas de mayor duracion, desciende ó asciende, al resolver en la nota principal á quien corresponde, durante la prolongacion de las demas figuras efectivas que acompañan á esta.

El 245. es el grupetto que quiere decir un grupo de notas, compuesto á veces de la nota principal, su auxiliar superior é inferior, y otras de estas dos últimas. Cuando se quiere que principie por la nota principal, ha de preceder á esta en el espacio ó linea, en que se encuentre, una pequeña figura en esta forma  con este signo de abreviacion ~ encima de la nota principal. Si ha de principiar por la nota superior auxiliar, se omite la pequeña, pero el signo de abreviacion es el mismo; y finalmente, si comienza por la nota inferior, el signo de abreviacion es este ~. Su ejecucion en cualquiera de los casos que quedan dichos debe ser limpia, breve, ligada y algo enérgica.

(i) Entiéndase que, tanto en la explicacion de este ejemplo, como en todas las siguientes, se debe consultar la demostracion que ofrece en valores efectivos el pentágono pequeño, que acompaña á cada uno de aquellos.

El 246. 47. y 48. solo se distinguen del ejemplo anterior en que á veces se afecta una de las notas del grupo por b ó $\sharp$. Estos signos acompañan á aquel, y sirven generalmente, el bemol para la nota mas alta, y el sostenido para la mas baja.

El 249. es tambien igual á los anteriores con solo la diferencia de que el grupetto se halla colocado bien sea entre dos notas efectivas, ó sobre un puntillo. En el primer caso su ejecucion exige que se haga el grupetto muy poco antes de la 2.^a nota efectiva: en el segundo debe ser inmediato á la primera.

El 250. es el mismo ejemplo á dobles notas.

El 251. pertenece á una clase de adorno que se hace entre dos notas efectivas, ya sea en grupos conjuntos, ó disyuntos: en este último caso las del adorno serán del mismo acorde á que pertenecen las dos notas efectivas. Su ejecucion debe hacerse casi á la espiracion del valor de la primera nota efectiva.

El 252. y 53. es el mordente que se escribe de dos modos, bien sea en notas pequeñas antes de la efectiva, ó con una abreviacion sobre esta en la forma siguiente $\times$ ó así ω : su uso es comun sobre toda clase de valores, sin embargo es preferible su efecto en las notas de corta duracion. su ejecucion en todos casos debe ser rápida.

El 254 y 55. es un adorno que precede ó se halla entre dos notas efectivas, compuesto de dos, tres, cuatro y á veces de siete notas, ejecutadas con tal rapidez que el valor que ocupa el adorno afecte lo menos posible á la nota efectiva en que debe apoyar su terminacion.

El 256. participa de la doble apoyatura sucesiva, y del adorno del ejemplo anterior.

El 257. es el trino que comienza ya por su nota principal, ya por la auxiliar inferior ó por la superior.

El 258. es el trino prolongado sobre diversas y distintas notas al que no se agrega su complemento ordinario sino despues de la última que recorre.

El 259. es un trino compuesto, que sigue en un todo las reglas establecidas para el simple.

El 260. sujeto absolutamente á los mismos principios de ejecucion de los anteriores, se admite tambien por algunos autores con el objeto de hacerle mas fácil, cuando va acompañado de otro canto interrumpiendole á veces por fracciones iguales para hacer resaltar con mas viveza cada una de las notas de que aquel se compone.

El 261. es una variedad de trino que se llama incompleto por no llevar la terminacion ordinaria en razon á su brevedad.

El 262. es la agregacion de un canto á un trino prolongado.

Los ejemplos que siguen desde el 263. á 273. llevan su correspondiente explicacion, razon por la que la suprimimos en este lugar; sin embargo seanos permitido antes de concluir esta interesante materia hacer algunas observaciones que nos parecen del caso. 1.^a Que siendo indis-



sabrá que el aprendizaje del ténor es el más difícil entre los papeles de teatro, conviene que en su estudio se proceda con la mayor precaución, habiendo que el discípulo en su principio le acompañe instrumentally y así desde una edad que el de estos instrumentos sea sencilla, hasta que sea cómodo al momento que se le adquiera la técnica, hasta á aquella que requiere, le haga aprender estos temas que continúan, y así hasta como punto de perfección para y así continúan desde el mismo valor. 2º Que si bien un tenor cuando hasta con perfección en presentar algunos de los papeles de teatro, que habiendo se han visto en un completo drama, se le puede decir que le mayor parte de los autores modernos prefieren en cuanto una posible modificación en estos estudios por cuya razón se consigue que haya una facilidad en la técnica, y así una habilidad con respecto á las intenciones del compositor.

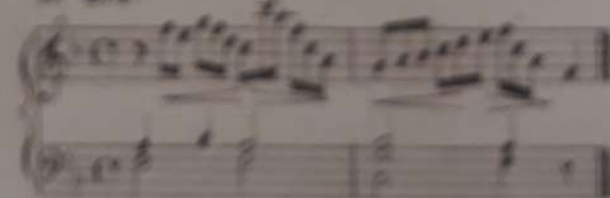
Para que nosotros demos algunas indicaciones en la presentación de este segundo volumen, sea esta hecha sobre los nombres de los, y los signos como se representan; pero si los valores de teatro son útiles y son necesarios para que á otros instrumentos al piano, por las razones que se en lugar de estos dichos, se verá como interesante al aprender el arte al conocimiento de que el de la música de piano es para los diferentes valores de que es susceptible la expresión musical.

DE LAS MANERAS DE TOCAR.

En la introducción preliminar del primer volumen de este método página X. habiendo de los diferentes valores que tiene que expresar el talento del pianista en punto á la expresión, se dice que los valores de que dicho volumen, tal vez, se hacen convenientes en cinco modificaciones principales, de las que hacen las demás. Estas consisten pues en los signos regulares $\angle$ $\triangleright$, en los puntos $\dots$, en las $\dots$ $\dots$, en la marca que puede alcanzar en un caso indeterminado de valor $\sim$ y por último en el ligado y punto resaca $\sim$.

EJEMPLOS DE LAS MANERAS DE TOCAR. (1)

Nº 274.



Nº 275.

Notación. Nº 276.

Ejercicios. Nº 277.

(1) De la notación á la ejecución se alcanza la parte que pertenece á la técnica misma sobre la cual se ve el primer volumen, página X.

N.º 277. N.º 278. N.º 279.

Voz. Piano. Voz. Piano. Voz. Piano.

El 277 enseña que, sin piano ni forte los notes, se aumentan ó disminuyen gradualmente en intensidad por el efecto que demuestra el regulador, el cual, á medida que se aumenta desde la parte superior, indica que se va piano á fuerte, y lo contrario si se disminuyen hacia inferior.

El 278 es el punto á distancia suena, que debe hacerse por un movimiento de los dedos cubriendo y retirándose al volver de la mano los largos como hacen cuando la nota.

El 279 es un ejercicio más particular y suena, y se hace una de él generalmente en el fuerte, en las acentuaciones, y en todas aquellas notas que hacen de resaca sobre las demás. Se ejecuta por un grupo de notas, aumentando la mano después la nota sola á medida, á medida sucesivamente la de la una cierta distancia.

El 277 es una muestra del género ligado, es el que los diversos notes que componen una frase se deben hacer una que una continuidad de sonidos que se continúan los unos en los otros. Algunas veces para indicar que la ejecución debe ser muy ligada, se hace una de una doble línea con un *continuo* y se hacen notes, lo el nota de la frase debe ser ligeramente acentuada, y la última á donde giramos al efecto de la parte restante por un silencio.

El 278, cuando principalmente en los períodos acentuados, se acentúan sucesivamente ligeramente en la una de los notes, lo que da á la frase musical una expresión más particular, que se obtiene haciendo los notes con una presión más fuerte, para dar golpes y sucesivamente sobre cada y en la se retirando según proporción.

El 279 es un grupo de notes de la misma especie que el anterior es un muestra, indica algunas veces se va en ejecución, que que cuando el género y ligado muestra efectos á donde y trépolos notes, sobre notes ejecutados con una presión ligera y en la frase de resaca.

Ligado al caso de grupo se presentan los patrones satisfactorios sobre los diferentes sonidos.

de tocar, no hemos dudado en reproducir aquí literalmente cuanto dejamos dicho en la instrucción preliminar de esta obra, por entender que este es el verdadero momento en que el discípulo puede hacerse cargo de toda la fuerza de aquellas explicaciones.

Después de lo espuesto solo añadiremos, que una escrupulosa observancia de cuanto dejamos dicho en la instrucción preliminar del primer cuaderno en la página XII. con respecto á las modificaciones de la intensidad y del movimiento; página XIII. de la expresión, y manera de cortar las frases; la explicación que en este cuaderno hemos dado sobre los pasos de adorno; y el interés, sobre todo, con que debe procurarse oír buenos modelos especialmente en el canto para penetrarse bien de las formas del buen gusto, y probar á imitarlas con toda exactitud; serán indudablemente medios seguros de preparar el desarrollo completo de una esquisita sensibilidad, cualidad que debe ir siempre unida á la de grande ejecutor.

Dignas de atención nos han parecido las indicaciones que para complemento, digámoslo así, de todo lo dicho hace el célebre profesor de Piano Moscheles. Una gran parte de ellas quedan emitidas en estos dos cuadernos; pero á fin de no omitir nada de cuanto pueda conducir al discípulo al conocimiento de todos los recursos que ofrece el arte en este punto, daremos todavía lugar á las siguientes:

1.^a á que en los tiempos binarios se acentúe con decisión la 1.^a nota del tiempo fuerte, y con un tanto menos la 1.^a de la mitad del compás. En los ternarios solo se acentuará la primera del tiempo fuerte.

2.^a que se acentúen los sincopados, siguiendo el orden del movimiento y carácter de la música que se ejecute, procurando que sea mas suave en el lento y mas pronunciado en los pasos brillantes, rápidos, de estilo fugado &c

3.^a que los pasos que se suceden bajo una serie de notas no interrumpida, como v. g. de 4. en 4. 8. en 8. 3. en 3. y de 6. en 6, deben recibir un ligero acento en la 1.^a de cada grupo. Este acento conviene mas á los pasos que no forman escala y consiste no tanto en herir la nota con mas fuerza, como en darle un poco mas duración.

4.^a que siempre que las notas de un paso cualquiera pertenezcan á un acorde determinado y que por consecuencia su unión ó enlace no puede producir mal efecto, se ligarán cuanto sea posible, á fin de que la prolongación de aquellos sonidos, aumente la belleza de ejecución.

5.^a que en los silencios se observe exacta y escrupulosamente su valor levantando la mano sobre el teclado como dos veces el espesor de la tecla negra en los pasos lentos; algo mas en los animados y todavía mas en los staccato.

Y 6.^a que todo estudio ó pieza se ejecute lentamente hasta que su dominio permita extenderse al grado de rapidez que desea su autor.

Una prudente y sabia aplicación de los preceptos que quedan consignados en estos dos cuadernos por parte del maestro y la constancia y esmero con que el discípulo debe proceder en los consejos de aquel, le darán, no lo dudamos, la prueba mas cierta de sus adelantos y buena dirección. Así mismo la facilidad con que ejecutará las piezas cortas que siguen á continuación, después de los estudios fuertes que comprende este cuaderno, le proporcionarán un cabal conocimiento de todos los recursos que puede poner en juego para tocar lo fácil y lo difícil correctamente y con expresión; le harán familiares todos los signos é indicaciones, de que se valen los autores, para comunicar sus ideas; é irán á la vez formando su gusto individual, inspirándole el deseo de llevar sus adelantos á la mayor altura y perfección.

PIEZAS CORTAS

para empezar á hacer uso de los signos de espresion.

N.º 280.

La Violeta.

(4) M. (♩ = 50.)
Andantino.
espressivo.
p

(2)
p dol

In tempo (5)
rall.
p

N.º 284.

El Estiriano.

Allegretto. M. (♩ = 152.)
p marcato il basso.

mf
dimin

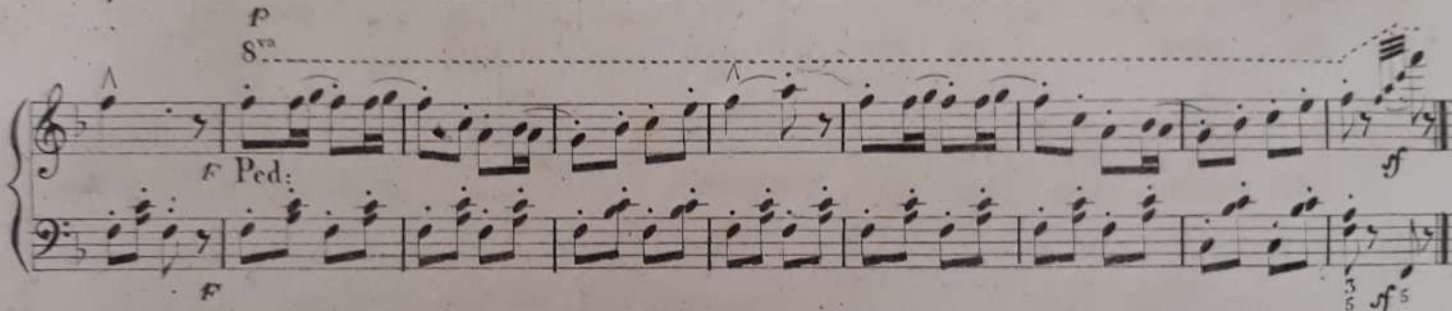
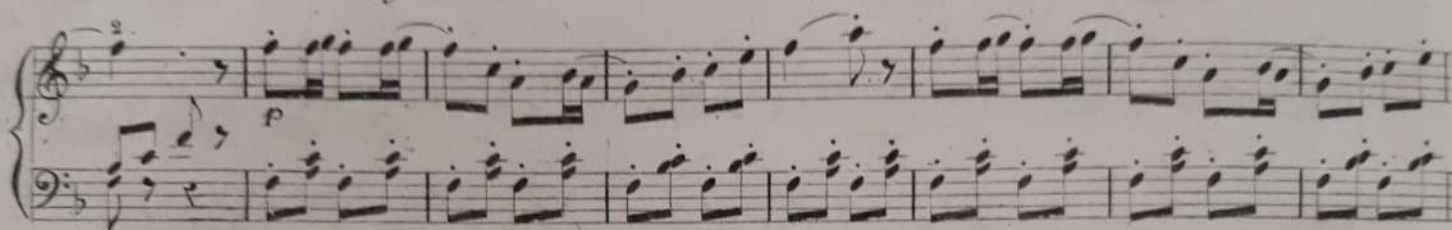
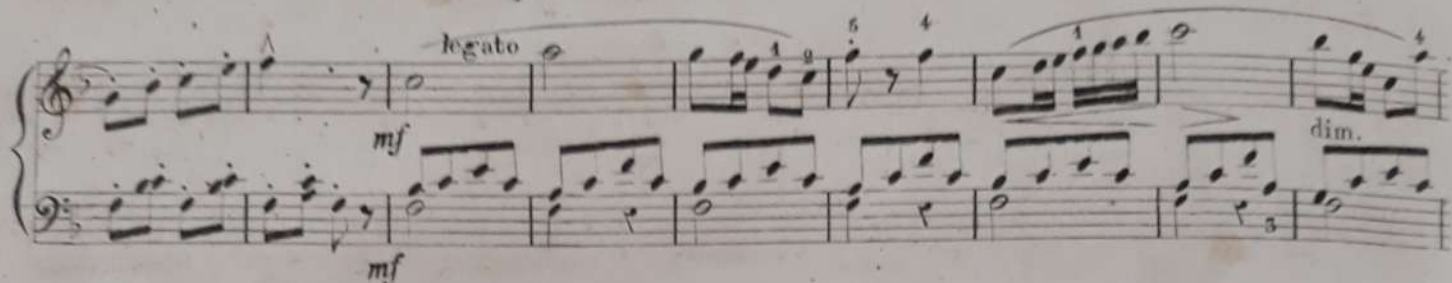
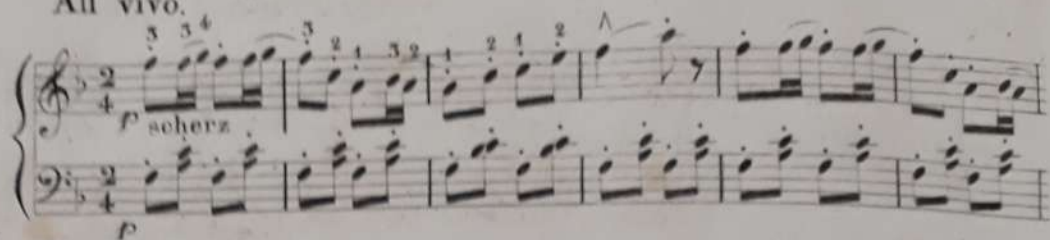
p

(4) véase la pág. 115.

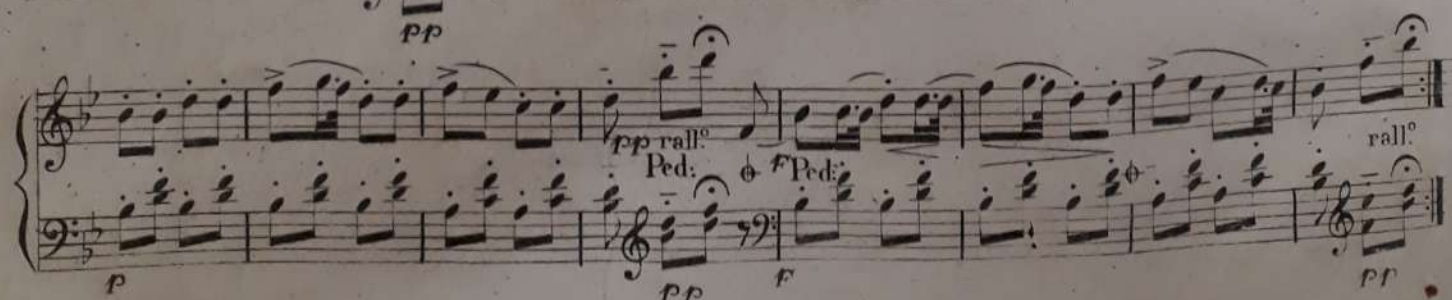
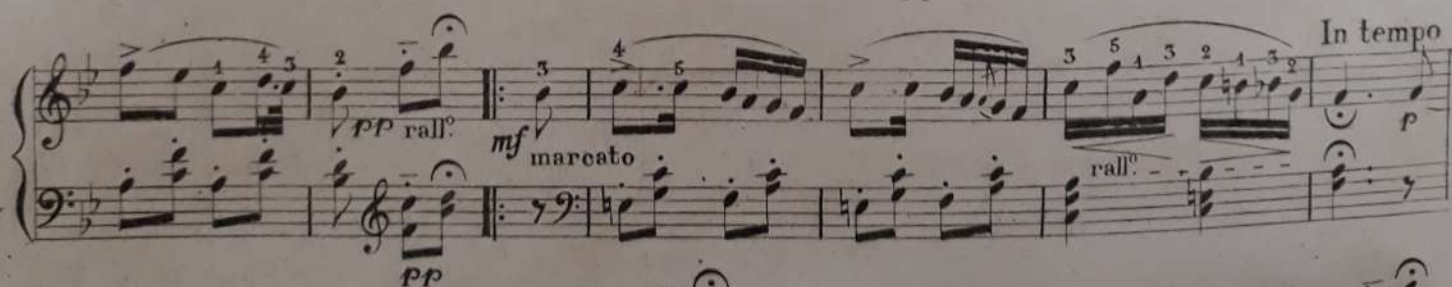
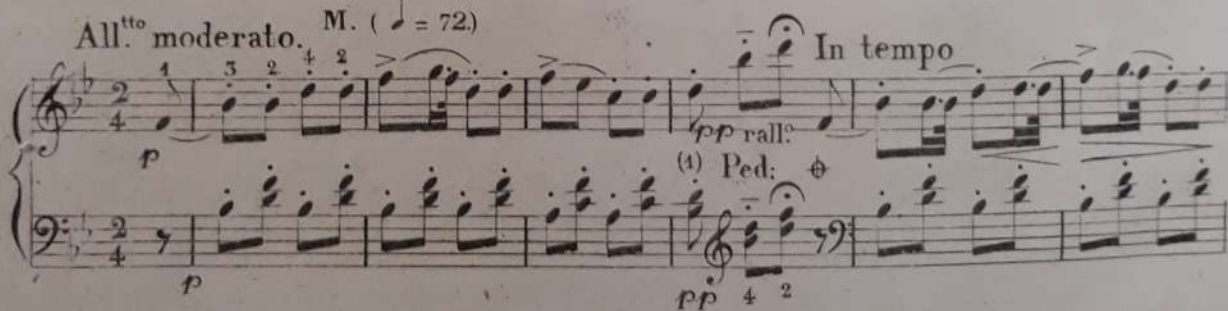
(2 y 3) véase la instrucción preliminar pág. XII. Modificaciones de la intensidad.

All^o vivo. M. (♩ = 120.)N^o 282.

El amor filial.

All^{to} moderato. M. (♩ = 72.)

In tempo

N^o 285.Recuerdos
de la
Suiza.

(4) Véase la instrucción preliminar pág. IX. descripción del piano.

Nº 284.

El Fostillon.

All.^{to} con moto. M. (♩ = 160.)

Handwritten musical score for 'El Fostillon'. The piece is in 2/4 time, marked 'All.^{to} con moto' with a tempo of 160 beats per minute. The score consists of five systems of piano and bass staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The third system includes the instruction 'staccato.' and the number '32' above the staff. The fourth system includes 'p leggiero.' and the number '32' above the staff. The fifth system includes 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line.

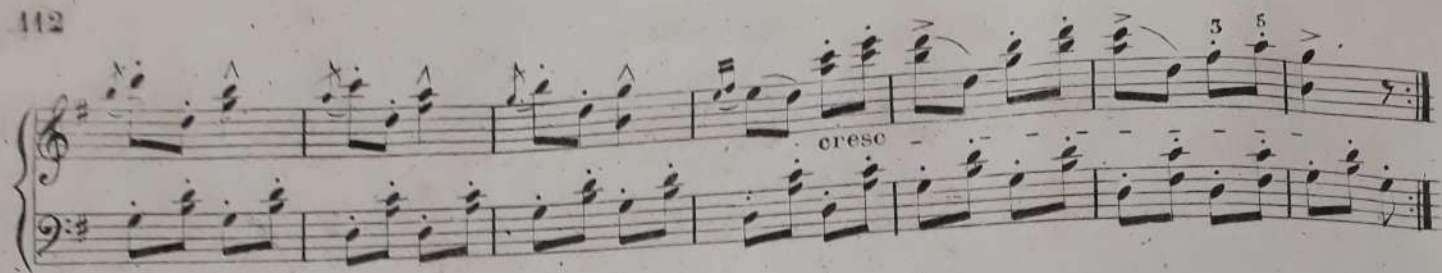
Nº 285.

La Joven
veneciana.

Allegretto. M. (♩ = 104.)

Handwritten musical score for 'La Joven veneciana'. The piece is in 2/4 time, marked 'Allegretto' with a tempo of 104 beats per minute. The score consists of two systems of piano and bass staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *p* (piano) and *p dolce.* (piano dolce). The second system includes the instruction 'scherz.' (scherzo). The piece concludes with a double bar line.

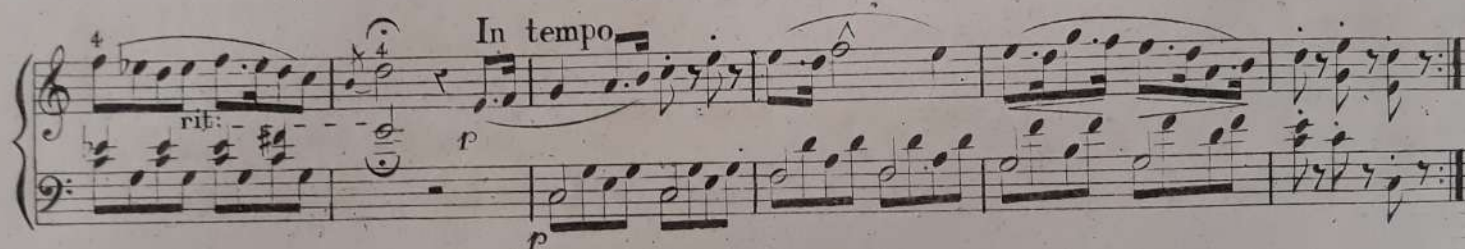
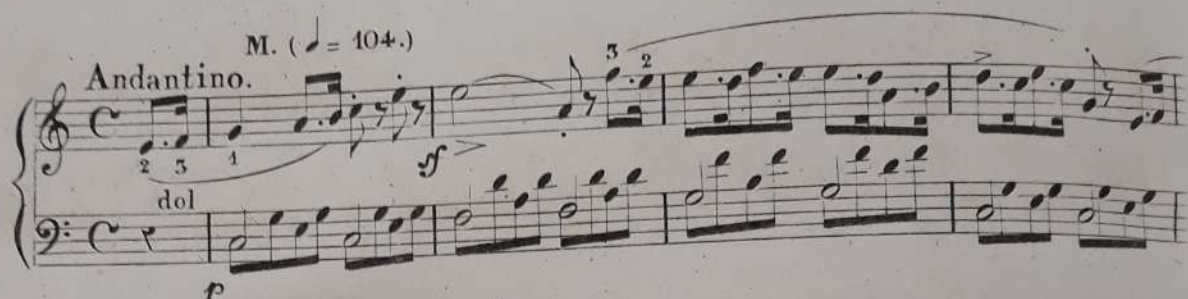




N° 286.
Cavatina
de
Bellini.

M. (♩ = 104.)

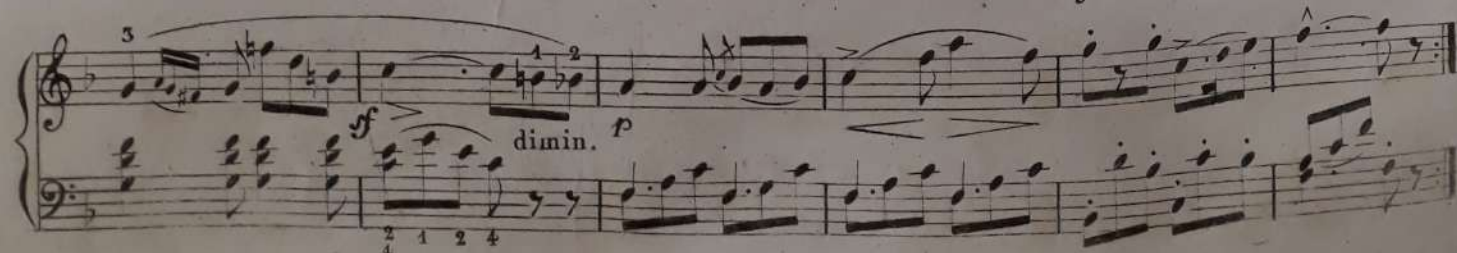
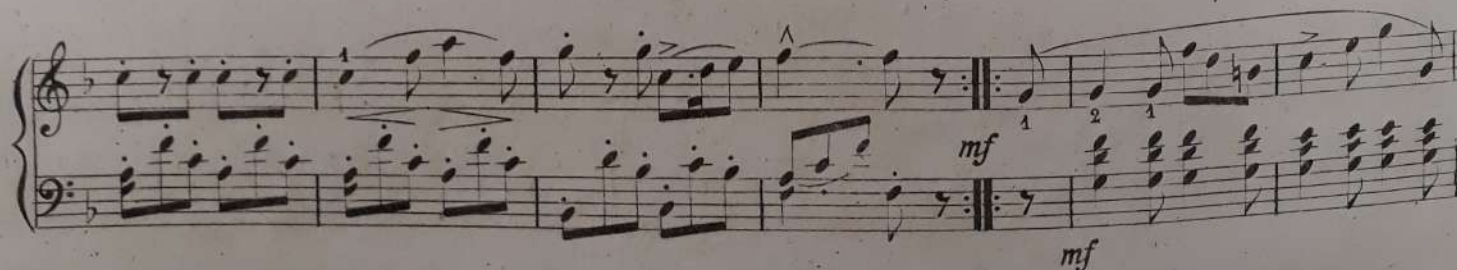
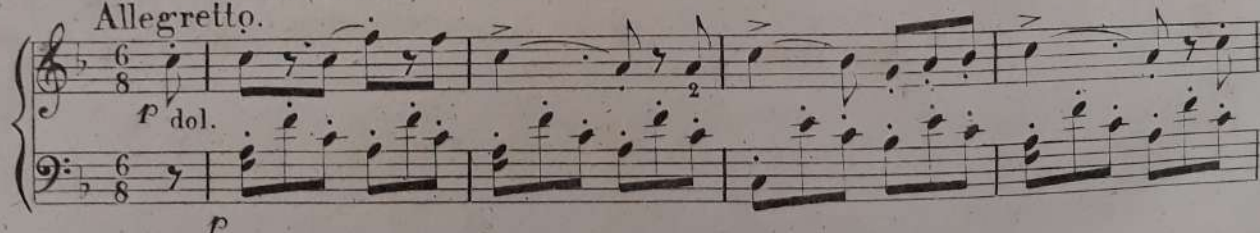
Andantino.



N° 287.
Balada
de la
Suecia.

M. (♩ = 60.)

Allegretto.



Allegro moderato. M. (♩ = 100.)

Nº 288.
¡O dulce
concento!
(Mozart)

3 2
p dol. Ped: Ped: Ped:
p
Ped.
sempre p.
cresc. f
Ped. f

All.^{to} moderato. M. (♩ = 104.)

Nº 289.
La Aldeana
de los
Alpes.

5 4 2 4 3 2 5
lusingando. p
p

All.^o moderato. M. (♩ = 108.)

Nº 290.
Marcha
de la
Norma.

1 2 1 2 1 3 4 5
p f f

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with triplets and slurs. Bass staff features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *p* and *f*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. A *Ped.* (pedal) marking is present in the bass staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the treble staff.

M. (♩ = 108.)

Nº 294.
El Baile
de
Triana.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff begins with the tempo marking *Allegretto* and a 5/4 time signature. It features a melodic line with triplets and slurs. Bass staff features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *p* and *cresc.*

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line with triplets and slurs. Bass staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *fz* (forzando) and *f*.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*. *Ped.* (pedal) markings are present in both staves.

Seventh system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*. Multiple *Ped.* (pedal) markings are present in both staves.

DE LA UTILIDAD Y MODO DE USAR EL METRÓNOMO DE MAELZEL.

En la instrucción preliminar del cuaderno 1.^o de esta obra, página XIII., se ha dado ya una idea de este descubrimiento interesante á los progresos del arte. Los distinguidos profesores de España, Alemania, Inglaterra y Francia, se han dedicado con prolijidad á la investigación del origen y procedimientos de tan útil invención, y no han podido ménos de convenir unánimes en que el metrónomo de Maelzel es tan sencillo en su construcción mecánica, cuanto el medio mas seguro para determinar con toda precisión los diversos movimientos conocidos en la música; con lo que se explica tambien que las voces italianas puestas en uso para indicar estos mismos movimientos desde el mas lento al mas rápido no tenían sino un sentido vago é imperfecto. El metrónomo ademas es un instrumento que transmite por todos los ángulos del globo las mas secretas intenciones que el genio pudiera inspirar á un autor, y por este medio infalible se comunican reciprocamente los compositores sobre el movimiento preciso y verdadero espíritu que anima sus producciones; iniciando á su vez á los ejecutores en aquella idea fija, que es el resultado exacto de esta preciosa invención y el primer móvil del colorido y expresión de la pieza que se quiera ejecutar.

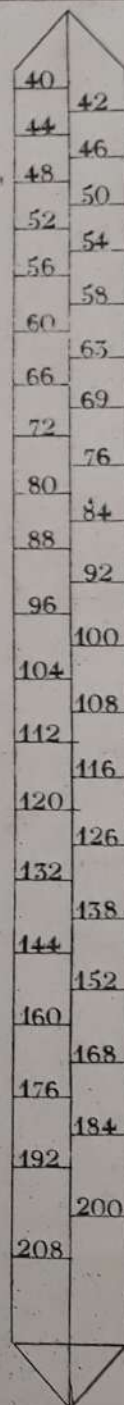
Asimismo, el metrónomo es útil para los principios del solfeo, canto, piano y cualquier otro instrumento; en ausencia del maestro es un medio seguro para lograr que el discípulo no se estravie á medida de su capricho; consolida el conocimiento de la división relativa de las partes de que se compone el compas, igualmente que del justo valor que pertenece á las figuras que cada una contiene; y en suma es una brújula fiel que habla asimismo á la vista y al oído, y que es preciso tener una organización muy desgraciada para no poseer en breve tiempo el sentimiento íntimo y escrupulosidad mas esmerada en el compas. Sin embargo, opinamos que el discípulo que haya conseguido estas cualidades, no se sirva del metrónomo sino en cuanto se penetre del verdadero movimiento que deba reinar en general en la pieza ó estudio que emprenda; pues de otro modo se espondría á desvirtuar, con una medida uniforme y constante, los efectos de expresión de que dicho trozo fuere susceptible.

Réstanos dar una explicación de la manera con que debe usarse de este instrumento; que es la siguiente: colocado el metrónomo en un punto perfectamente nivelado y con presencia del signo que indique la pieza que se deba ejecutar, se apoyará la mano izquierda en la parte mas baja de él á fin de que no se mueva; mientras que la derecha colocará la pesa del balanceín al frente del número igual al que el autor de dicha pieza exige. En seguida, observando el movimiento, se comprenderá que cada golpe ó oscilación del metrónomo representa el valor que ha de tener la figura que está á la izquierda del número metronómico; de donde se deduce fácilmente de cuantas oscilaciones se compondrá una parte ó un compas; v. g. si la figura musical es una mínima y el número metronómico el 50 ($\text{♩} = 50$), es evidente que con dos oscilaciones se completa el valor de un compas, si es este de cuatro tiempos, y con una si el compas es de dos partes; y que en cada oscilación se deberán ejecutar dos semínimas, cuatro corcheas &c.

Por lo dicho se vé que el compositor puede fijar á su arbitrio el valor de una figura larga ó breve, y representar, si así le conviniese, un compas entero, ó una sola parte de él, por cada oscilación metronómica.

Las explicaciones dadas creemos que serán muy suficientes, tanto para la acertada y cómoda dirección de los maestros, como para la completa y segura inteligencia de los discípulos.

División
de los grados
del
Metrónomo.



CUADRO SYNÓPTICO

de las abreviaciones que se usan en la escritura musical
con las palabras á que corresponden.(1)

Abreviaciones.	Palabras á que corresponden.	Abreviaciones.	Palabras á que corresponden.
acc. ó accom.....	accompagnamento.	m. d.	mano destra.
ag. ^o ó agit. ^o	agitato.	maest.	maestoso.
affet. ^o ó aff. ^o	affettuoso.	mf.	mezzo forte.
all. ^o	allegro.	m. s.	mano sinistra.
allég. ^{to} ó all. ^{to}	allegretto.	mz. v.	mezza voce.
al seg.	al segno.	p.	piano.
and. ^{te}	andante.	pp ó ppp.	pianissimo.
and. ^{no}	andantino.	ped.	pedale.
anim.	animato.	perd. ó perdend.	perdendosi.
cal.	calando.	rall. ó rallent.	rallentando.
con espres.	con espressione.	rinf. ó rfz.	rinforzando.
cres. ó cresc.	crescendo.	ritard.	ritardando.
D. C.	da capo.	rit.	ritenuto.
decrec.	decrecendo.	scherz.	scherzando.
dim. ó dimin.	diminuendo.	semp.	sempre.
dol.	dolce.	sfz.	sforzando.
dolciss.	dolcissimo.	sm. ó smorz.	smorzando.
espres.	espressivo.	sost.	sostenuto.
f.	forte.	spirit.	spiritoso.
ff ó fff.	fortissimo.	stacc.	staccato.
fz.	forzando.	unis.	unisono.
leg.	legato.	var.	variazioni.
legg. ^{er}	leggiero.	v. s.	volti subito.

(1) La significacion de todas estas voces, con la de otras muchas que se omiten aquí se verá en el vocabulario inserto en el 3.^{er} cuaderno de esta obra.