



2860X

ARTE
DE
CANTAR,

Y
COMPENDIO DE DOCUMENTOS MÚSICOS
RESPECTIVOS AL CANTO.

—◆—
POR D. MIGUEL LOPEZ REMACHA,
MUSICO CANTOR DE LA REAL CAPILLA DE S. M. C.
Y EX-COLEGIAL DE SU REAL COLEGIO.



CARACAS:
REIMPRESO POR TOMAS ANTERO.
1829.

~~~~~  
*Quidquid præcipies esto brevis, ut cito dicta percipiant animi dociles, teneantque fideles: omne supervacuum pleno de pectore manat.*—HORAT. ART. POET.  
~~~~~

PROLOGO.

TODAS las Artes y Ciencias tienen reglas ciertas, que ordenan á sus profesores el modo de desempeñarlas con lucimiento. La Música tambien las tiene, pero el canto cañece de ellas, y se ve espuesto á servil imitacion, ó al capricho de los que lo ejecutan. Por incidencia encontramos en los Autores que han escrito de música tal cual observacion sobre el Arte ó gusto del canto, como quiera que esta es la materia primera y esencial de la facultad: pues aunque los Italianos, por ejemplo, hayan escrito sobre este punto, ó bien son puras reflexiones que no determinando con claridad los preceptos, ocultan como las cenizas el fuego que contienen debajo, ó bien reglas fijas y terminantes, pero que por no estar escritas en lengua vulgar: son como un tesoro escondido para los que ignoran aquel idioma. El deseo, pues, de que se corrijan, á lo ménos en la parte posible, los vicios que de esta falta de principios y documentos se origina, me ha estimulado á publicar esta pequeña obra. Las cuestiones impertinentes, la crítica de las voces facultativas, la etimología de las palabras, y el por menor de las materias, y preceptos subalternos, agenos de mi

asunto, no han ocupado mi reflexion. Estas cosas otros las han tratado, y si yo juzgase hacer algun servicio á mis lectores con insertarlas en mi obra dejaria esta de ser pequeña, sí, pero acosta de incurrir en la censura de un sabio que reprueba la importuna pedantería de los que copian los escritos ajenos para abultar á poca costa los suyos.

Por otra parte yo no me atreveré á resolver sobre la necesidad de esta obra, pero su utilidad no necesita demostraciones. Y en efecto, nadie ignora que el cantar es un don natural: que el cantar bien es efecto de una voz agradable y sonora, de un oído armónico, de un órgano flexible, de un gusto bien formado, y finalmente, á proporcion de la práctica que cada uno tiene en el Arte del canto. Es verdad, ¿pero quién negará que por lo menos son útiles, cuando no necesarias, las reglas para facilitar y perfeccionar el uso de este don natural? ¿Quién negará que su ignorancia, casi universal, contribuye á que se escasee tanto el número de los cantores? ¿No nos enseñarán las reglas á hacer por convencimiento lo que sin su auxilio ejecutaríamos por imitacion ó por capricho? Convencido yo de esta verdad he ordenado un plan de preceptos breves, sencillos y naturales: autorizados de la razon, sostenidos por la práctica, y acomodados en lo posible á la capacidad de los niños para que puedan

tomarlos prontamente en la memoria, y conservarlos sin especial fatiga.

Va dividida esta obra en dos partes: la primera trata del Solfeo, y la segunda del Buen gusto: no porque yo juzgue sea este materia agena del Solfeo, pues desde la primera Escala debe enseñarse la buena pronunciacion, el uso modificado de la voz, el arte de esforzarla y sumirla con igualdad, la direccion económica del aliento, y demás circunstancias que efectivamente forman el buen gusto del canto, sino por dar un órden metódico y regular á las materias teóricas. Estas carecen en la primera parte de novedad, porque ni los principios de las Artes pueden alterarse, ni apenas hay autor que trate de Música sin que hable de ellos; pero el asunto de la segunda parte ha tenido menos investigadores, por lo que parece eesige el disimulo de algunos descuidos ó defectos.

La primera parte contiene cuatro capítulos. En el primero se describe la cantidad y nombre de figuras que hay en la Música. En el segundo se hacen demostrables con la práctica, dando juntamente alguna estencion á las mismas reglas. En el tercero se declara el valor y oficio de dichas figuras en todos los compases: y el cuarto trata por último, del método práctico que los Maestros deben observar para dirigir á sus discípulos con utilidad.

y aprovechamiento: de cuyo asunto se han desentendido bastante los que han escrito los elementos de esta facultad. La segunda parte trata únicamente del gusto del canto, y expone sus leyes en tres solos capítulos. El primero dividido en cinco partes contiene las reglas de la pronunciaci6n 6 uso de las vocales con respecto al canto: del uso de la voz, segun que dimana de la direcci6n del aire: del Gorgeo, considerado ya en si mismo, y ya tambien como adorno del canto: del Adorno, con algunas advertencias para usarle debidamente: y de la Expresi6n, aun sin dependencia de la letra, 6 solamente con respecto al Solfeo. El segundo capitulo expone los medios de acomodar la letra del canto, y los preceptos que deben observarse cantando 6 solo 6 Duo, y 6 mayor n6mero de voces. Y en el tercero se recopila en breves reflexiones la doctrina de los anteriores, haciendo ciertas distinciones y adiciones, que convienen 6 la mejor pr6ctica 6 inteligencia de dichos preceptos. Se d6 juntamente alguna noticia en este 6ltimo capitulo de las reglas mas inmediatas al gusto, de cuya materia no hemos tratado antes con particular distincion, por considerarla comprendida en todas y en cada una de las reglas que pertenecen al Arte del canto en general.

Il6strase tambien esta obra con algunas notas y peque6es pr6cticas, colocadas al fin, para que de ningun modo interrumpian el orden de los preceptos. Igualmente se preparan estos con algunos pre6mbulos, cuya doctrina aunque no precisa 6 tomarse en la memoria, debe leerse con reflexi6n por ser instructiva 6 importante. Pero no podemos dejar en silencio el cuidado y desvelo que deben tener los Maestros en explicar esta doctrina, y aplicarla 6 los casos pr6cticos, acomod6ndose 6 la capacidad de los discipulos, pues sin esta diligencia poco aprovechar6 la mas exquisita teor6a.

Las reglas se escriben para los ni6os, pero hablan no menos con los Maestros que las han de hacer observar; porque ¿d6nde se hallar6 uno solo de cuantos se dedican al estudio de las Artes y ciencias que pueda gloriarse de ser discipulo de si mismo? Nadie ignora que la inteligencia de las reglas no puede ser perfecta sin la viva voz del Maestro que las explique y supla muchas veces con la pr6ctica lo que 6 ellas falta. Pero necesitan los Maestros practicarlas por si mismos si han de hacerlas observar 6 sus discipulos, porque de lo contrario serian unos verdaderos imitadores de los eangrejos que nos refiere la F6bula. (¡ Y cu6ntos hay de estos!)

Por último lector, solo me resta suplicarte no juzgues pretendo yo hacerme lugar entre los sabios Profesores, ó entre los literatos publicando una obra que notarás llena, acaso, de defectos en una y otra línea: me reconozco muy inferior á cuantos han cursado esta carrera: únicamente aspiro á suministrarle algun conocimiento para tus adelantamientos en el Arte del canto. Si no lo consiguiese, disimúlame, por lo ménos te manifieste el amor que profesó á esta Arte, y el deseo de aprovechar en ella.

~~~~~

# ARTE

DE

# CANTAR,

Y

COMPENDIO DE DOCUMENTOS MÚSICOS  
RESPECTIVOS AL CANTO.

---

*Definicion de la Música, origen del canto  
y su definicion.*

**M**USICA es el Arte de combinar los sonidos de un modo agradable al oido. El efecto de este Arte estriba en el sonido, y en el tiempo, cuyas causas combinadas y medidas producen la Melodía y armonía.

Hablarémos solamente de la Melodía como único asunto de esta obra.

Melodía es una serie de sonidos, que se suceden unos á otros de un modo agradable al oido. Esta con respecto á la voz humana, se llama canto, que es la parte melodiosa que resulta de la duracion y sucesion de los sonidos, y que siendo el centro de la expresion se hace superior á todas las reglas del arte. Esta parte melodiosa que forma el canto es

una imitacion dulce, sonora y artificial de los acentos de la voz parlante y apasionada; es decir, que de las inflecciones y grados diversos que forma la voz cuando el ánimo se halla agitada de pasiones procede la humana y natural declamacion, y de ella el canto.

Todo lo dicho es conforme al sentir de los autores: de donde inferimos que el canto no es otra cosa en substancia, que una imitacion modificada de la humana declamacion ajustada á los intervalos de la música, á la medida del tiempo y á las reglas de la modulacion. Y por consecuencia, cantar es, puramente expresar las pasiones humanas con arreglo á las leyes de la música.

---

## PARTE PRIMERA.

### *Del Solfeo.*

Solfear (1) es medir y entonar los sonidos pronunciando al mismo tiempo las sílabas ó voces que les corresponden, segun el lugar que ocupan en la Escala con respecto á la clave que los determina.

---



---

## CAPITULO PRIMERO.

### *De la cantidad y nombre de figuras que hay en la Música.*

1 Figuras en el idioma músico son todos los signos y caracteres, que concurren á la recta formacion é inteligencia de sus frases. Estas figuras se distinguen con los nombres de Claves, Accidentes, Tiempos, Voces, Notas para cantar y Pausas de silencio (2) Modos, Diapasones, que forman estos Modos, Tonos y Semitonos de que constan los Diapasones.

2 Las Llaves son tres: de Do, de Fa, y de Sol. Pero multiplicadas en la práctica resultan siete: cuatro de Do, dos de Fa, y una de Sol (3).

3 El tiempo se divide en Binario y Ternario, y estos se subdividen con el nombre de Compases, de suerte que multiplicados como las Llaves resultan tambien siete; tales son el Compas mayor, Compasillo, y Dos por cuatro, que llaman Binarios ó de dos movimientos: y el tres por cuatro, tres por ocho, seis por ocho, (vulgarmente Sexquialtera menor) y el doce por ocho, que llaman Ternarios ó de tres movimientos (4).

4 Los Accidentes son tres: Bemol, Sustenido y Becuadro. Mas cada uno de estos se multiplica

hasta el número de siete, por colocarse en siete diversos lugares de la Pauta, excepto el Becuadro que no tiene asiento fijo.

5 Las voces son siete, á saber, Do, (a) Re, Mi, Fa, Sol, La, Sí.

6 Notas para cantár que hoy se usan, hay diez y ocho, y son: Breve, Semibreve, Mínima, Semínima, Corchea, Semicorchea, Fusa, Semifusa, Apoyatura, Ligadura, Puntillo, Mordente, Calderon, Trino, Acento, Division, Guion, y Párrafos (5).

7 Pausas de silencio hay nueve: de quatro Compases, de dos, de uno, de medio, de Semínima, de Corchea, de Semicorchea, de Fusa, y de Semifusa.

8 Los Modos son dos, mayor y menor; Mayor es el que procede de la tercera á la quarta y de la séptima á la octava notas de su Diapason en Semitonos. Y menor el que forma dichos Semitonos de la segunda á la tercera, y de la quinta á la sexta notas de su Escala ó Diapason. Advirtiéndose que el Modo menor invierte el órden en el ascenso de su Escala, formando otro Semitono de la séptima nota á la octava, pero en su descenso le guarda constantemente.

---

(a) Usase tambien de la voz ó sílaba Do en lugar de Ut por ser aquella mejor vocal para el canto, y adaptada por el uso.

9 Multiplíquense estos Modos hasta el número de veinte y cuatro; por que siendo doce los sonidos de que se forma la Escala cromática (6), y admitiendo cada uno dos diferentes Modos ó cadencias, una mayor, y otra menor, resultan forzosamente doce mayores y doce menores, que componen el número expresado. Y todos ellos toman el nombre de las voces ó sonidos donde tienen su origen, ó forman su Diapason.

10 Diapasones (7) ó Escalas hay tantos como Modos; por que Diapason; Escala y Modo, son una misma cosa en la práctica.

11 Tonos enteros hay cinco, y semitonos (8) dos: de los cuales tonos y semitonos se componen los Diapasones, de suerte que cada uno de estos necesita para su formación cinco Tonos y dos medios.

## CAPITULO II.

*Se demuestra por práctica todo lo dicho, con algunas adiciones á las mismas reglas para mayor ilustracion de los Principiantes.*

1 Las Llaves en la Música son absolutamente necesarias para franquear la entrada al conocimiento de sus frases, determinando juntamente los

sonidos, graves, medios y agudos contenidos en la Escala. Su forma está expresada en la Lámina 1. Fig. 1. La de Do, se sienta, ó coloca en cualquiera de las cuatro rayas, mas no en la quinta como manifiesta la práctica. La de Fa, en la tercera y cuarta raya. Mas la de Sol, solo en la segunda. Advirtiéndose, que la de Fa, forma los sonidos graves: la de Do, los medios; y la de Sol, los agudos.

2 Los Accidentes se figuran así, Fig. 2. Los Bemoles se colocan como pinta el ejemplo, el primero en Sí, el segundo en Mi, el tercero en La, el cuarto en Re, el quinto en Sol, el sexto en Do, y el séptimo en Fa; por quintas de descenso. Los Sustenidos al contrario: el primero en Fa, el segundo en Do, el tercero el Sol, el cuarto en Re, el quinto en La, el sexto en Mi, y el séptimo en Sí, por quintas de ascenso. Hay tambien Sustenido doble llamado Diesis, el cual guarda comunmente la forma de una X mayúscula. El Bequadro no tiene asiento fijo.

3 Los Compases que hoy se usan se figuran así, Figura 3.

4 Los Sonidos ó voces de la Escala diatónica son estos, Fig. 4. Los de la cromática estos, Fig. 5.

5. Notas para cantar son las siguientes, Fig. 6.

6. Pausas de silencio las siguientes, Fig. 7.

7. Entre los veinticuatro Modos que resultan de

la Escala cromática, dos solos se llaman naturales, y son como raices de todos los demas, á saber el de Do mayor, raíz de los once restantes mayores, y el de La menor, raíz de los once restantes menores.

8. Llámanse, estos dos, raices de los demas, porque son naturales, es decir, porque no necesitan accidente alguno para su formacion, pues los Sustenidos que se encuentran en la séptima y aun en la sexta especies del Modo de La, subiendo de grado su Diapason, se colocan allí para hacer mas cantables aquellos intervalos, y mas cadente su melodía; pero denotan ser puramente accidentales cuando en su descenso ya no existen. Fig. 8.

9. Los otros veintidos Modos que resultan de estos dos naturales se distinguen en la teoría con la voz de transportados, y en la práctica por la colocacion de sus Diapasones en las líneas, y blancos de la Pauta musical, y tambien por el género y número de los accidentes con que se apuntan.

10. Al modo que los accidentes se colocan en la Pauta por quintos de ascenso y de descenso, los Modos tambien guardan este orden en el uso de sus accidentes; v. g. El Modo menor de La no tiene ninguno; pues una quinta mas arriba que está el de Mi, tambien menor, ya tiene un Sustenido: ascendiendo otra quinta está el de Si menor

con dos sostenidos, &c. Por el contrario, una quinta mas abajo del La está el Modo menor de Re con un Bemol: descendiendo otra quinta se halla el de Sol menor con dos bemoles: y así progresivamente, hasta cumplirse la multiplicacion de los accidentes en la de los modos, tanto mayores como menores.

11 Los Diapasones guardan la forma de los modos: véase la Figura 8.

12 Los Tonos y sus Semitonos se demuestran así: de Do á Re, Tono: de Re á Mi, Tono: de Mi á Fa, Semitono: de Fa á Sol, Tono: de Sol á La, Tono: de La á Sí, Tono: de Sí á Do (octava del primero) Semitono. Hágase reflexion sobre la Figura 4.

13 Siempre que estos sean Cromáticos ó Accidentales, (como demuestra la Figura 5.) resultan otros tantos Tonos, y Semitonos.

### CAPITULO III.

*Declárase el valor de todas las figuras en todos los compases.*

La Música se compone como queda probado de Signos ó Figuras: unas tienen valor de cantidad, y otras no. Explicaremos primero el valor de las

unas, y luego diremos de que sirven las que carecen de él.

1 La Figura ó Nota mayor que hoy usamos es la Breve: la cual en Compas mayor (segun la práctica del dia) vale dos Compases, los mismos que en el Compasillo ó Compas menor. En los demas no tiene uso. La Semibreve vale en los mismos Tiempos un Compas. En los demas carece tambien de uso. La Mínima vale medio Compas: la Semínima una parte, y entran cuatro al Compas: ocho Corcheas hacen un Compas, diez y seis Semicorcheas, treinta y dos Fusas, y sesenta y cuatro Semifusas.

2. En el compas de Dos por cuatro (que es un medio Compasillo), entra una Mínima al compas, dos Semínimas, cuatro Corcheas, ocho Semicorcheas, diez y seis Fusas, y treinta y dos Semifusas.

3. En el Tres por cuatro, entra una Mínima con puntillo al Compas, tres Semínimas, seis Corcheas, doce Semicorcheas, veinticuatro Fusas, y cuarenta y ocho Semifusas.

4. En el Tres por ocho (que es un medio tres por cuatro), entra una Semínima con puntillo al compas, tres Corcheas, seis Semicorcheas, doce Fusas, y veinticuatro Semifusas.

5. En el Seis por ocho entra una Mínima con puntillo al compas, dos Semínimas, tambien con puntillos, seis Corcheas, doce Semicorcheas, &c.

6. En el Doce por ocho entra doble cantidad de notas que en el Seis por ocho.

7. Mas las Corcheas y Semicorcheas en todos los compases pueden usarse en Tresillos, y en Seisillos. Cuando estos se forman de Corcheas aumentan una Corchea á cada parte, y cuando de Semicorcheas dos á cada parte: de suerte que en todo el compas se encuentra una tercera parte mas de notas de este género, por el uso de seisillos y tresillos.

8. Las Figuras ó Pausas de silencio tienen tanto valor como las que sirven para cantar, pues son equivalentes á ellas. Por esta regla la Pausa de Semínima vale una Semínima, la de Corchea una Corchea, y así todas las demas; solo que á estas se les dá el valor callando.

9. Los compases en jeneral así Binarios como Ternarios tienen el valor que les suministra el Tiempo ó ayre á que se ejecuta la Música. Los Binarios pueden tener dos, quatro y aun ocho movimientos, segun la lentitud ó rapidez que se les dé: lo cual se previene siempre al principio de la obra con estas y otras voces semejantes, Largo, Despacio, Andante, Allegro, Vivo, &c. Los Ter-

narios tienen tres solos movimientos, y admiten proporcionadamente la misma lentitud y rapidez que los Binarios.

10. La Apoyatura tiene el valor de la Nota ó Figura que demuestra: si de Mínima, una Mínima; si de Semínima, una Semínima; si de Fusa, una Fusa: segun la opinion mas probable.

11. El Ligado ó Ligadura tiene tanto valor quanto las Notas que liga. Cuando este se pone á dos solas Notas colocadas en un mismo grado sirve para no pronunciar sino la primera, sosteniendo la otra con la voz.

12. El Puntillo vale la mitad menos que la Figura á quien sirve, (que es la que le antecede): si esta es Semínima, vale aquel una Corchea; si es Corchea, una Semicorchea; y así respectivamente en todas las demas.

13. El Calderon sirve para sostener la voz en la Nota sobre que está puesto, el tiempo que se quiera ó fuere conveniente, el cual no se puede prescribir. Si se pusiere sobre Pausa, se aguardará callando el mismo tiempo.

---

*Figuras que no tienen valor de cantidad.*

14. La principal Figura de las que no tienen valor de cantidad es la Llave. Esta se pone al principio de la Pauta, para que por ella se cante

toda la obra (9) 15. Los Accidentes sirven para subir y bajar la voz el corto intervalo de un Semitonc, y de ell s el Becuadro para volver la voz á su primitivo y natural sonido. Los sostenidos la suben y los Bemoles la bajan el Diésis tambien la sube medio punto: de suerte que puesto, por ejemplo, á un Fa, que ya es Sostenido, le hace doble Sostenido, aunque en el teclado solo aparece un Sol natural.

16. Así como sobre ciertas letras en cualquier idioma ponemos un acento que sirve comunmente para cargar allí la voz, y hacer 'mas sensible su pronunciacion; así cuando esta señal se pone sobre una Nota ó letra del idioma músico, sirve para cargar la voz en ella, hiriéndola con el aliento mas que á las otras que carecen de dicha señal.

17. El Mordente es un quiebro ó veloz recodo que hace la voz entre tres Notas unidas. Este se pone tambien sobre las Figuras cantables, y es uno de los mas hermosos y sencillos adornos que tiene el canto.

18. El Trino es un sonido trémulo, que resulta de dos Notas colocadas en unidos intervalos, y batidas con velocidad. Esta señal se pone tambien sobre la figura á quien sirve.

19. El Guion es una señal que se pone al fin del renglon, en el espacio ó raya en que está la

primera Nota del renglon siguiente, cuyo oficio está bien indicado.

20. Al modo que ponemos en los escritos puntos y comas para dividir los períodos, y cada uno de sus miembros y partes; así tambien en el idioma músico hay ciertas Divisiones, cuyo oficio (aunque no en un todo imitan el de aquellas señales) es, no obstante, el de dividir los compases, mostrar con claridad las Notas que en cada uno entran, y evitar juntamente la confusion que sin estas Divisiones resultaría.

21. Los Párrafos son unas señales que sirven para repetir la música que hay entre Párrafo y Párrafo.

---

## CAPITULO IV.

*Prosigue el método dirigido á formar un perfecto Lector de Música, haciendo juntamente á los Maestros algunas advertencias utiles para su gobierno.*

Impuesto ya el Principiante en las reglas dadas, pasará á practicarlas, en esta forma. Primeramente cantará la Escala Diatónica del Modo mayor de Do, proporcionando la estension de sus sonidos así graves como agudos con la de su voz. Luego

que la cante con firmeza de voz, y perfecta entonacion, pasará á ejercitarse en otras Escalas, usando de intervalos de tercera, cuarta, quinta, &c. hasta los de décima que son los mas cantables ; pero deben estar escritas en un mismo Compas unas que otras, y con figuras de uniforme valor, de manera que solo haya que cuidar de la perfecta entonacion de aquellos intervalos. Instruido suficientemente el Principiante en este utilísimo ejercicio, le escribirá el Maestro de su puño, ó buscará de un buen Autor los principios ó elementos prácticos que necesite aquel para su instruccion : debiendo residir en ellos el orden, método y buen gusto que esige el arte del canto : esto es, orden en el uso de Llaves, Compases, Accidentes, Figuras, Apuntaciones, &c. : método en no anteponer lo difícil á lo fácil, en proporcionar el estudio á la capacidad, edad, y voz de cada uno : gusto en la Melodía discurriendo frases de buena cadencia, y formando de cada Solfeo un Plan único y consiguiente. Cuidará de enseñar á su tiempo el fingimiento de Llaves (cuya esplicacion se da en la Nota 9) por que este método da una idea clara de los Modos, y su conocimiento es casi indispensable para cantar con entera satisfaccion y destreza. Luego que el Principiante tenga la competente instruccion, á juicio del prudente Maestro, pasará á ejercitarse en los solfeos del célebre

Autor Don Leonardo Leo, que son los mas generalmente recibidos, hasta ahora, y los mas justamente ponderados de todos los buenos Profesores. Mas como no todos los que se dedican á enseñar el arte de canto estan adornados de los conocimientos teóricos y prácticos que necesitan para desempeñar perfectamente su ministerio (como se indicó en el Prólogo) juzgo no será fuera de propósito darles aquí una brevísima instruccion de las observaciones que los prácticos en esta materia han hecho, y de las que se han valido para dirigir á sus discipulos con acierto.

Sea, pues, la primera observacion que haga el Maestro hácia el niño que va á enseñar el arte del canto acerca del oido : probándole de cuantos modos le dicte su prudencia para examinar si le tiene fino y delicado, ó si por el contrario está demasadamente tardo en admitir los sonidos armónicos, y los golpes del compas, que forman el ritmo del canto , por que en este caso, ¿ cómo ha de hacer progresos en un ejercicio, cuyo fiel desempeño pende principalmente de la dócil disposicion de este sentido? Hará reflexion tambien en la calidad de su voz, para acomodarle la clase de música que mas le cuadre ; porque hay voces pesadas, y ligeras ; duras y flexibles, cortas ó de corta estension, y dilatadas : y mal podrá lucir una voz pesada y

dura en un canto diminuto, afeligranado ó de mucha ejecucion, propio y adecuado á las voces ligeras y flexibles: ni éstas adquirirán mayor mérito en el estilo patético y declamado, que pertenece á las duras y pesadas. Y no haciendo caso de las que son mas claras, ó mas oscuras, mas ásperas ó mas dulces, mas corpulentas ó menos ( aunque todas deben acomodarse á todos los caractéres ó especies de canto, y para esto necesitan ejercitarse en todos ellos ) no obstante, el discreto Maestro debe proporcionar al discípulo el estudio diario, ó un continuado ejercicio en aquel carácter de música, principalmente, que sea mas adaptable á su voz, pues en él solo saldrá sobre saliente. Debe contemplar su edad, y la robustez de su pecho para no fatigarle en términos que peligre su salud: poniendo particular cuidado para evitar este daño, en aquellos Solfeos especialmente de tiempo largo ó Adagios, que por su Portamento (a) continuado y repetidas Mesas de voz, requieren un pecho robusto, y una abundancia de aire, que no pueden prestar los pequeños pulmones de un niño de tierna edad. No menos debe atender á la capacidad de su boca, que aunque no es el órgano principal de la voz, es no obstante una de las partes exteriores que concurren

---

(a) Véase al fin del tratado.

á su formacion; cuya disposicion recta ó viciosa hace parecer á la voz de la misma manera. La experiencia, pues, ha enseñado que la boca muy pequeña, sino se le da bastante dilatacion, hace que el canto se ejecute con la nariz: y por el contrario, siendo demasiado grande, si no se recoge suficientemente, salga el canto gutural. Por tanto atendida esta diferencia podrá el Maestro evitar muchos abusos.

Demas de lo dicho hará conocer al principiante (en cuanto él sea capaz) la diversidad de afectos que espresan las frases músicas, y tambien la notable diferencia que hay de unas á otras; para que no solamente acierte á dar á cada una perfecto y elegante sentido, aun en el simple Solfeo, sino que tambien sepa que ha de ejecutar cada una de por sí, con un nuevo aliento, sin dividir las en su mitad ni en ninguna de sus partes, y de este modo conseguirá cantar con mas desahogo y menos fatiga. Procurará tambien ejercitarle en el Trino, Mordente, y toda suerte de frases de agilidad que sirven de adorno al canto, antes que la garganta se endurezca; porque no menos con la edad, que con la falta de ejercicio cobran indispensablemente aquellos órganos cierta dureza, que los inutiliza para la perfecta y esacta ejecucion de dichos adornos. Se hará conocer, prácticamente, la variedad de distan-

cias ó intervalos cantables menos comunes que se forman de la Escala: para que no solamente consiga su perfecta entonacion segun el orden general, sino que tambien pueda tomarlas al aire sin instrumento ó voz viva que primero se los haga sentir. Ejercicio tan necesario para adquirir la mas pura afinacion, como útil para que jamas se le resistan dichas entonaciones, y de consiguiente se habilite con mayor prontitud en la lectura del Solfeo. Contribuirá tambien al logro de una afinacion perfecta, y á que se afirme la voz del principiante ( que comunmente por la falta de uso es desentonada é inestable, ó poco permanente en los sonidos armónicos) que el maestro le ejercite con frecuencia en las Escalas, le detenga en ellas el tiempo necesario, le prohiba, por algun tiempo, el estudio particular ó privado, y sobre todo le acompañe las lecciones con instrumento de teclado, y no con cualquiera otro; porque este solo es el que puede abrazar toda la armonía, y amparar la voz del Cantor prestándole suficiente auxilio para la afinacion. Le hará cantar con pleno conocimiento de los modos por donde circula el Solfeo; y diversas especies de ellos en que se halle la melodía; para que sepa tomar la cuerda que le corresponde en la armonía, y pueda conservarla constantemente aun cuando cante á mayor número de voces. Deberá instruirle en

la buena pronunciacion, requisito necesario á todo cantor, en el cual consiste que con un mediano esfuerzo salga la voz clara, sonora, natural, y sin ningun vicio. Pero tendrá presente el Maestro, que no siendo todas las organizaciones orales igualmente perfectas, tampoco pueden resultar perfectas todas las pronunciaciones; porque en unos son la lengua y labios demasiadamente gruesos, y de consiguiente torpes ó poco flexibles para la pronunciacion: en otros son los dientes desiguales, y desproporcionados, que ademas de interceptar la buena pronunciacion, hacen padecer á la voz ciertas formas inmodificadas poco gratas al oido: y en vano trabajará el Maestro y molestará al discípulo, si pretende desterrar de él estos y otros defectos semejantes que residen en su organizacion. Cuidará tambien de que el principiante cante con naturalidad y compostura, teniendo el cuello recto, y la cabeza, y no haciendo gestos ni movimientos ridículos, totalmente ajenos del Arte del Canto; pues para la perfeccion, y eficacia de toda elocuencia, contribuye mucho la facilidad, y desembarazo en la ejecucion de sus actos.

Mas ¿Cómo evitaria yo la crítica de los profesores sensatos si pretendiera hacer aquí una descripcion analítica de todas las observaciones que pertenecen á la enseñanza del Canto, cuando las está

dictando la experiencia y la razon?

## PARTE SEGUNDA.

### *Del Buen gusto.*

El gusto es entre todos los dones naturales el que mas se siente, y ménos se esplica. Esta es en sentir de un Sabio, la definicion que mejor le cuadra; pues como él mismo dice, dejaria de ser el que és si pudiera definirse.

Mas, no obstante, si las observaciones sobre el modo de hablar para persuadir dieron reglas al Arte de la Retórica, ó del Buen gusto en la locucion, estas mismas observaciones con respecto al canto nos suministrarán reglas para cantar bien ó con gusto: que es el asunto de esta segunda parte.

## CAPITULO PRIMERO.

### *Reglas generales que ecsige el gusto del canto.*

#### DE LA PRONUNCIACION Ó USO DE LAS VOCALES.

Al paso que el principiante se va imponiendo en la práctica del canto por medio del estudio del Solfeo debe para no perder tiempo, ejercitarse tam-

bien en el buen uso de este mismo Canto, es decir, en vencer las dificultades que en orden al uso de las *vocales, de la voz del Gorgeo, del Adorno, y del Gusto* se objetan necesariamente en los principios á los que tratan de nuevo estas materias. Para este efecto, conforme vaya sabiendo el principiante las lecciones del Solfeo las volverá á pasar, no ya en la misma forma nombrando distintamente las voces musicales, sino ejecutándolas todas bajo una de estas tres vocales A, E, O, que son con las que comunmente gorgeamos, por que los dos restantes no son tan apropósito para este efecto. Es, pues, tan recomendable la esacta pronunciacion de las vocales, así para la ejecucion del canto como para la gracia y hermosura de la voz, que ecsige se observen con puntualidad las reglas siguientes.

1. La A, se pronunciará sesgando los labios con naturalidad y sin violencia; porque de lo contrario saldrá la voz gutural y viciosa.

2. La E, se debe pronunciar rasgando la boca de los extremos, algo mas que para la A, y cerrando igualmente su caja algo mas que para aquella.

3. La O, recogida la boca de los extremos, redondeándola lo posible, pero sin sacar muy afuera los labios.

4. Se sabrá si la boca está bien puesta, ó nó, oyéndose así mismo sin preocupacion, y tambien

usando de un espejo.

5. Que esté la voz en los agudos que esté en los medios ó en los graves la forma de la vocal nunca se muda. Lo que suele variar en algunos es su cuantidad ó tamaño, esto es, la mayor ó menor dilatacion que se ha de dar á los labios, pues cada uno debe atemperarse á su natural organizacion.

6. Por último, para que la voz salga limpia, sonora, y purgada de todo vicio, y el Canto se ejecute sin violencia, y con suavidad y dulzura con todas las vocales, debe ponerse una boca flexible, y como risueña, de manera que los dientes de la parte superior esten á una mediana, proporcionada y perpendicular distancia con los de la inferior, y la lengua se mantenga siempre quieta en esta parte, que es su comun y mas propio lugar.

### *Del uso de la voz.*

Parece que la naturaleza ha puesto en nosotros dos voces diferentes, una natural con que hablamos, y otra mas sonora y artificial que sirve para el canto. Es difícil dar la razon de esta diferencia. Mas, no obstante, no puede dudarse que el aire es el principal móvil ó causa de la voz: que á proporcion de su impulso resulta mayor ó menor en cantidad; y que para cantar es necesario sostenerla, modificarla, y fijarla en sonidos apreciables y

determinados. No averiguaré yo ahora en que consiste que unos hombres la tienen áspera, otros suave; unos dura, otros flexible; éstos limitada, aquellos dilatada, quienes afinada, quienes desentonada; &c. pero es constante que todos necesitan arte para usarla: los que la tienen buena para darla mas brillantés y hermosura, y los que defectuosa para ocultar ó disimular por lo menos sus defectos. Pero auponiendo, que solas las voces dotadas de cualidades apreciables son elegidas para el canto, la única regla general que éstas deben observar es la uniforme y proporcionada igualdad en sus respectivas extensiones. Con arreglo á este principio decimos:

1. La voz debe resultar natural, igual y proporcionadamente corpulenta en sus graves, medios, y agudos. Mas para este efecto es necesario esforzar el aliento en los graves, y reprimirle algun tanto en los agudos.
2. Se debe esforzar el aliento en los graves por que son de naturaleza flojos, y esforzándolos se unen con los medios que son el lleno natural de la voz.
3. Debe reprimirse el aliento en los agudos, por que de naturaleza son demasiado fuertes y penetrantes, y sumiéndolos quedan iguales con los medios ( 10 ): desuerte que añadiendo á los graves lo

que á estos se quita, viene á quedar la voz igual por toda su estension.

4. Este es el plan general que el Arte presenta para el uso de la voz, el cual jamas se altera, substancialmente, sino en fuerza de una vehemente espresion; porque el *claro* y *oscuro* que debe siempre campar en la voz se reduce únicamente á estenderla ó esforzarla, y recogerla con proporcion é igualdad, sin que por esto deje de resultar modificada é igual en su calidad.

### *Del Gorgeo.*

Gorgeo es lo mismo que Glosa ó canto diminuto y de veloz ejecucion. Se toma propiamente como adorno del canto, cuando el Cantor se vale de él para variar la música, usándole con oportunidad y discrecion, cuyo uso mas frecuente es con respecto á la música viva y brillante, propia para excitar afectos de alegría. Algunos cantores poco reflexivos le acomodan á toda clase de música para hacer alarde de la flecsibilidad de su órgano, y pagados de que el vulgo aplaude ordinariamente este rasgo de mal gusto: pero los profesores sensatos proporcionan el Gorgeo á la clase de música que se les presenta, y le usan con prudencia y discrecion no ignorando que es mas útil (aunque mas difícil) mover que admirar, y que el uso repe-

tido de las Glosas es un recurso mas propio de instrumentos que no articulan, que de una voz cuyo objeto principal es mover con palabras y acentos articulados de un modo fácil, sencillo y persuasivo. Sobre todo, si el Gorgeo demasiadamente repetido es vicioso en toda clase de Canto, mucho mas es en la Música sagrada, cuya devota gravedad repugna todo lo que cede en pura diversion y recreo del sentido. Las reglas siguientes solo se dirigen á facilitar el uso de este género de Canto.

1. El Gorgeo debe hacerse con pureza y claridad, de manera que salga granado, limpio y perceptible.

2. Cuando éste dá principio en una Nota grave para subir de grado Fig. 9, se debe afirmar la voz en dicha Nota, y luego se rompe la carrera esforzando el aliento con suavidad: mas si la carrera ó *volata* es larga se vuelve á distancia proporcionada, á esforzar el aliento hasta su remate. De este modo saldrá la ejecucion granada y limpia, y con el claro y oscuro correspondiente; pero ha de ayudar tambien el que la garganta esté suelta y libre, cuya flecsibilidad dimana en gran parte de la firmeza y buena disposicion de la boca.

3. Cuando la carrera es de descenso Fig. 10, no hay mas que desprender la voz blandamente

sin oprimir la garganta, y se ejecutará con facilidad, porque siendo el aire el que interviene en la acción del Canto, forzosamente se ha de ejecutar con tanto mayor desahogo cuantos menos impedimentos halle que embaracen su curso.

4. Estas volatas, y otras frases de pura agilidad, con todas las de mas flores y gracias del Canto se deben hacer con poca voz, porque cuanto mas ligero ó pequeño es el cuerpo que ha de moverse, admite mayor movimiento. Mas no por esto ha de faltar un continuo claro y oscuro, necesario en la Música no menos que en la pintura.

5. Otros pasages suelen presentarse en quebrados Fig. 11, cuyas Notas hechas al aire, sueltas, y como perdidas, careciendo de apoyo para la voz, precisan á que la primera Nota de cada pasage se hiera de pronto con el aliento, porque de otro modo se espone su limpia y puntual ejecución.

6. Finalmente para la perfecta ejecución de todas aquellas Glosas, cuyo movimiento retrogrado ó arpergiado, hace mas espuesta su afinación y exacto desempeño, se observarán las reglas dichas para las anteriores. Pero el discreto Cantor se desentenderá de su ejecución, si prudentemente conoce que no las ha de desempeñar con lucimiento.

### *Del Adorno.*

En todas las cosas debe buscarse un medio, y evitar los extremos cuando son viciosos. El abuso que hacen algunos Cantores de aquellas Glosas que sirven de Adorno, de variación, y aun de suplemento al Canto, cuando la sencillez de éste las repugna, es muy reprehensible; pero la inacción ó abandono con que otros por el contrario, minan todo género de adornos, aun con respecto al Canto duro, árido, y desagradable no es menos odiosa. El medio, pues, está en elegir los propios para el caso, y colocarlos donde corresponda sin confusión, con orden y sencillez. Un Canto demasiadamente adornado resulta las mas veces confuso, é interrumpe el sentido de la letra: un Canto destituido absolutamente de adorno, puede resultar languido y despreciable. La bella Arquitectura nos presenta en esta línea modelos exactos para la imitación. El cantar bien no consiste precisamente, en adornar mucho ni poco, pero un Adorno vario é ingenioso es conveniente y aun necesario para ciertos Cantos y para varios Cantores, que sin su auxilio no podrian agrandar. Sentada esta proposición, y supuestos los principios de la Armonía (cuyos conocimientos son casi indispensables á la mayor parte de los Cantores para proceder con acierto en es-

ta y otras materias) ceñiremos las reglas del Adorno á dos sencillos principios, á saber, como y cuando se ha de adornar.

1. ¿Como? con facilidad; con sencillez, con propiedad y con gusto. Con facilidad porque la dificultad en el uso de los Adornos ó Glosas, al paso que empeña al Cantor, espone su esacta ejecucion y desempeño. Con sencillez, porque lo sencillo es perceptible y hermoso por sí mismo, y la travesura admira mas que persuade. Con propiedad, porque sin ella no hay naturaleza en la Música ni verdad en el Canto. Con gusto, porque si éste falta en los Adornos, lejos de hermosear, afean y deslucen la mas bella Melodía.

2. ¿Cuando? siempre que el Cantor prudentemente juzgue que el Adorno ha de dar mas realce y lucimiento al Canto.

3. Cuando se halla una frase de Música repetida muchas veces puede variarse con un ingenioso y proporcionado Adorno, pero sin alterar en nada su substancia. Fig. 12. Variaciones. Fig. 13 y 14.

4. Cuando la Música venga muy alta ó muy baja al Cantor, ó que por cualquier otro accidente no la pueda desempeñar con lucimiento. Fig. 15. Suplemento. Fig. 16. (Toda variacion ó suplemento puede pasar por Adorno.)

### *Advertencias sobre el Adorno.*

Los Adornos se hacen por lo comun en Adagios, Largos, &c. porque los Compases de poca duracion no admiten regularmente mucha disminucion de figuras, y el discreto Maestro solo escribe las que cómodamente pueden ejecutarse. En los tiempos ó Compases lentos puede suplirse el Trino con el buen modo de apoyar la voz, llevándola ligada con suavidad y dulzura. Véase la Fig. 17 y Suplemento suyo. Fig. 18. Tambien se puede hacer un medio Trino batiéndole poco, si así conviene á la mayor espresion de la Música ó de la letra cuando la hay: adviértase tambien que el Trino, el Mordente, y la Apoyatura son partes tan necesarias en el Canto, que en rigor no deben mirarse como meros Adornos, sino como requisitos esenciales y precisos pues de ellos pende gran parte de su espresion y belleza, de que careceria por mas Glosas y grupos de Notas que tuviese. Solo, pues, contribuyen á la gracia y espresion del Canto, el claro y oscuro, el buen modo de apoyar, el Trino y el Mordente: todo esto usado con oportunidad y discrecion. Una Nota sostenida, que tambien se llama Mesa de voz, no se debe suplir con Adorno alguno, sino tomarla con prevenicion de aliento, echando poca voz al principio, es-

tendiendo hasta el medio, y recogiénola hasta el fin. Mas si esto no pudiese hacerse por algun particular defecto de la voz, se puede romper la Nota con un Trino bien batido, disimulando por este medio dicho defecto: pues en todas las cosas el Arte es para enmendar ó suplir los defectos de la naturaleza. Tambien el Canto llamado Contratiempo, que es una especie de intercadencia aparente del tiempo: puede servir de Adorno y variedad al Canto: pero ha de usarse con juicio y moderacion, porque interrumpe el ritmo de la Melodía. Fig. 19. Las Notas que en este ejemplo tienen las plicas hácia abajo son las que forman el Contratiempo. El Adorno que *adlibitum* se hace en las Cadencias y Calderones, debe ser conforme al carácter de la obra y si esta tiene letra se ha de poner el Adorno que mejor la espresa, (aunque fuera mejor escusar dichas cadencias). El claro y oscuro debe hacerse con proporcion é igualdad, no procediendo de uno á otro extremo sin buscar un medio en la voz semejante á las medias tintas de que se vale la pintura para conciliar los colores. Por último, el verdadero modo de adornar es invariable por cifrarse como toda buena Música, en propiedad y proporcion: mas no obstante hay pasages ó frases Músicas, semejantes á las palabras, que envegesen con el tiempo substituyéndolas

otras nuevas que forman lo que se llama Gusto del dia: de las cuales tambien debemos usar *como y euando* las usan los buenos prácticos.

### *De la Espresion.*

Parece no deberiamos tratar de la mocion ó Espresion que pertenece al Canto hasta que el principiante poseyese perfectamente la lectura del Solfeo y de consiguiente estuviese en aptitud para cantar con letra, pues el simple Solfeo, aunque se ejecute con una sola vocal, solo es para vencer con el estudio privado ciertas dificultades en orden á la ejecucion de garganta y portamento de voz, proporcionándose mejor para la buena práctica del Canto unido á la letra ó Poesía: y por lo mismo no siendo otro el fin ni la utilidad de este ejercicio, parece importa poco que se espresa ó no el Canto, pues luego la misma persuacion y sentimiento de la letra enseñarán al Cantor cuando, y en qué términos lo ha de hacer. Mas como el idioma Músico no carece de voces y frases capaces por sí mismas de mover el ánimo á toda suerte de afectos y pasiones justamente debe el Músico aun en el caso de cantar sin letra, esmerarse en espresar y encarecer dichas frases: mayormente cuando esta práctica le dispondrá para que en adelante, manifestándole la letra sus sentimientos por me-

dio de la Melodía, pueda hacerlo mas fácilmente. Pero por cuanto éste es un idioma inarticulado, que presenta al juicio y á la razon sus conceptos y frases, en cierto modo oscuras y difíciles de comprender, y por lo mismo susceptibles á muchos sentidos diversos y opuestos entre sí, segun la disposicion que hallan en el ánimo de quien las oye, y el modo é intencion de quien las ejecuta; y no teniendo otro intérprete que el oido fino, armónico y delicado, y la natural puntuacion de su recta Ortografía, daremos algunas reglas generales para que mediante ésta conozcan los principiantes el género, naturaleza y sentimiento de dichas frases, y puedan cantar con verdadera Espresion y propiedad. Por tanto el primer conocimiento ha de ser acerca de la duracion ó valor cuantitativo de estas frases, para que conocidas cada una de por sí, pueda darse á todas su verdadero y genuino sentido: pues sin este análisis resultaria un todo confuso, ó una Sintáesis, aunque bien ordenada en el escrito, mal entendida de los principiantes.

1. Las frases en el idioma Músico determinan el sentido, por lo comun de dos en dos Compases; pues si algunas veces concluyen dicho sentido en un solo Compas, y aun en medio, segun la lentitud que este lleve, rarísimas pasan el límite seña-

lado. El génio y naturaleza de estas frases lo denotan casi siempre las figuras ortográficas con que se apuntan: y su espresion es mas ó menos viva y verdadera, segun el esfuerzo y sentido que se les dá.

2. Las frases que se escriben con Puntillos son de naturaleza fuertes, varoniles, y propias de un estilo marcial y belicoso, y así deben ejecutarse con esfuerzo y valentia para que surtan su efecto.

3. Las frases que forman una canturía apasible y deliciosa, escritas en el género Diatónico y apuntadas comunmente con ligados (que son caracteres del Portamento) deben ejecutarse con dulzura y suavidad para que surtan su efecto. Estas mismas si llevan poco aire ó movimiento, son propias de un estilo tierno y amoroso: pero si se ejecutan con velocidad, á causa de la disminucion de sus figuras, ó de la celeridad del Compas, ya escitan el ánimo á afectos de júbilo y alegría.

4. Las frases que ordenando su canturía en intervalos dilatados, (del género Diatónico) como de sextas, octavas, décimas, &c. no se manifiestan ligadas, ó están apuntadas con acentos, forman un Canto heróico, y deben ejecutarse con vigor y esfuerzo si han de surtir su efecto; pero valiéndose de la Apoyatura ascendente (11), para que no formen un Canto *stacato*, ó golpeado y ridículo.

5. Las frases que proceden en Semitonos del género Cromático, ó en distancias de cuartas de Tritono ó mayores, quintas falsas, séptimas menores, y otras semejantes, si se escriben ligadas forman un estilo lamentable; y si sueltas un Canto tétrico, propio para mover la pasión del miedo y del terror: por tanto debe observarse su puntuación para darles el verdadero sentido.

6. El Cantor que no guarde estos y otros caracteres propios del Canto, y á su antojo espese dichas frases, truncando su natural Prosodia y sentido, léjos de imitar como debe la naturaleza, incurrirá en una falta de propiedad insufrible.

## CAPITULO II.

### *Del canto unido á la palabra ó reglas para cantar con letra.*

Me parece es ya tiempo de que principiemos á dar algunas reglas para cantar con letra: advirtiendo que en nada se diferencia del Cantar sin ella mas que en el aumento de esta misma letra; porque el modo de usar la voz, de Gorgear de Adornar, de Espresar y dar animación á las frases Músicas, es el mismo aquí, que allí; y aun aquí mas fácil en su manera, porque la letra influye, anima, y dá cierto

conocimiento para cantar con mas espresion y propiedad: (supongo para esto, que el Cantor ha de entender el sentido de dicha letra, ya sea latina ó italiana, &c.) La práctica comun en orden á esta materia ha sido siempre, principiar á meter letra por papeles de Coro: ejercicio verdaderamente fácil y útil para que los principiantes (hablo de los Cantores destinados al culto sagrado) cursen el idioma latino que siempre han de usar, y aprendan desde luego á pronunciarle y acentuarle debidamente; pero al mismo tiempo perjudicial á la buena escuela del canto por la falta de método que se encuentra en gran parte de las obras Músico-latinas. Lo cual pudiera muy bien remediarse dedicándose los Maestros Compositores, inteligentes en el Arte del Canto, á escribir Salmos, Motetes, ú otras obras semejantes á *Solo* y á *Duo* capaces de suministrar á los Cantores suficiente instrucción en tan importante materia. Mas en defecto de estas obras latinas, pueden substituirse las Arias ó Cantadas de los célebres Maestros italianos Porpore, y Leo (a); que aunque no son del gusto mas moderno, merecen la aceptación de los profesores sensatos, y han sido la escuela verdadera de los Cantores

(a) Otros excelentes autores pudieran citarse, cuyos nombres se omiten, por la escasa noticia que hay en España de sus obras.

mas sobresalientes. Sus Recitados son superiores á cuantos en su género se han escrito: los Bajos de acompañamiento están llenos de mérito: y sobre todo las letras ó metro de que casi todas se componen es sencillo ó inocente, incapaz de comunicar ideas ó especies inhonestas á los jóvenes Cantores: lo que no sucede con las Arias teatrales en que comunmente se ejercitan

### *Del cantar á Solo.*

1. Cuando se canta á Solo, se debe usar como en toda clase de Canto, del lleno natural de la voz: pues la práctica contraria no es menos viciosa que comun. Es verdad que se previene al Cantor que modifique la voz cuando convenga para la espresion, ó para ocultar sus defectos, pero no se le sufre que cante á media voz, cuando faltan estos motivos.

2. Disimúlase en cierto modo la transgresion de este precepto para aquel Cantar que llamamos de Cámara, en consideracion á la estrecha capacidad del lugar. De que se colige tambien, que el Cantor debe atemperar la voz, los Adornos del Canto, y sus oscuros ó pianos, á la mayor ó menor capacidad del lugar donde lo ejecute.

3. Cuando se hallan dos ó mas Notas atadas ó embarradas unas con otras, no se debe pronunciar

sílaba mas que en la primera: como lo manifiesta la Fig. 21.

4. No se debe alentar dividiendo vocablo ó dizecion alguna, á no ocurrir urgente necesidad, que entonces se puede hacer con arte y disimulo, tomando prontamente nuevo aliento.

5. Tambien debe abstenerse el Cantor de adornar con las vocales Y, V, porque como ya dijimos son ajenas de la dulzura y suavidad del Canto. Y cuando no se pueda prescindir de su uso, debe modificarse su pronunciacion lo posible.

6. Si la obra tiene orquesta es necesario para adornar con todo acierto, mirar si algun instrumento Canta con la parte vocal, por que en este caso, es indispensable ó no Adornar ó proporcionar el Adorno con lo que dice el instrumento.

7. Cuando el Maestro Compositor acentuó mal algun vocablo, tiene el Cantor amplia licencia para corregir aquel yerro (si cabe enmienda) Fig. 22. Aquí equivocó el Compositor el acento, pues puso Quoníam, en lugar de Quóniam. Y el Cantor puede enmendar este yerro, sin mudar el ser de la frase Música. Fig. 23.

### *Del Recitado.*

Recitado es en rigor todo Canto declamado y de grande espresion; pero libre y ageno de Ador-

no, gorgeos, ni cosa alguna que no coadjuve á la misma espresion. Por lo comun se canta *adlibitum*, esto es sin sujetarse á la precision del compas: pues su mas justa medida es el valor, y sentido propio y genuino de la palabra. Mas para decir algo en orden á esta superior parte del Canto se ha de advertir.

1. Que se deben observar con esmero y cuidado las apuntaciones que el Compositor escribe porque estas son comunmente las mas acertadas.

2. Que cuando el Recitado es instrumentado, y hay notas tenidas ó largas, se debe cantar con mayor pausa y sosiego, porque dichas notas indican que las presentes palabras son mas encarecidas é interesantes.

3. Que sin embargo de que no se deben adornar los recitados, se puede muy bien en los finales ó remates de las canturías hacer alguna cosa análoga á la letra: que esto no deroga el carácter del recitado, y sirve de variacion.

4. Que cuando se halla una misma frase de letra repetida consecutivamente, se debe en su repeticion sentir y encarecer mas: pues esta es la intencion del Compositor, y la naturaleza. (Aunque esta regla es general para toda clase de canto.)

### *Del canto á Duo, y á mas voces.*

1. Cuando se canta á Duo deben unirse las dos voces lo posible, no adornando poniendo ó quitando nada de cuanto dice su parte. Porque la Música á Duo se escribe comunmente en imitacion, y seria mal visto que por causa del Adorno en la una voz, no respondiendo la otra adecuadamente faltase esta bella union y concordancia de frases que en preguntas y respuestas van formando las dos.

2. Solo se puede sobreponer alguna cosa, estando una y otra voz unidas y apalabradas para imitarse: ó sin esto conociendo que hay capacidad en el escrito, y suficiencia en el Compañero cantor para responder con uniformidad.

3. En el cantar á tres, á cuatro, y á mas voces hay que advertir, que esta clase de música debe cantarse con el lleno natural de la voz; dando á las notas su justo valor: pronunciando con espedicion y claridad: y no haciendo glosas ó adornos, que sobre ser agenos de este género de canto, impiden el buen efecto de la armonía. Por la misma razon debe procurarse la union de todas las voces, sin que sobresalgan unas mas que otras (12): y por último observar fielmente las apuntaciones del Maestro Compositor.

## CAPITULO III.

*Conclusion de todo lo dicho con algunas breves reflexiones sobre los puntos contenidos en esta segunda parte.*

Habiéndose tratado en los capítulos anteriores de la pronunciacion, uso de la voz, Adorno del Canto, y demas partes necesarias para formar un buen Canto, resumiremos en este último capítulo la doctrina de los anteriores, haciendo las distinciones y adiciones que parezcan oportunas, así para mayor claridad de las materias como para aplicar su doctrina á casos prácticos pretendiendo por este medio formar un perfecto Cantor, cuyas operaciones, en orden al Canto, se dirijan únicamente á deleitar y mover: asunto principal de la Música.

*De la pronunciacion.*

La primera regla que debe observar un Cantor para deleitar es una esacta y no afectada pronunciacion no solo con respecto á las letras vocales ( de que ya hemos tratado ) sino tambien á las demas consonantes, especialmente cuando se hallan en fin de diction no confundiendo la T con la D, la M con la N, la B con la V consonante, &c. porque la pronunciacion quanto mas esacta dá mayor

viveza y energía á la Prosodia, al acento, y por consecuencia al Canto. Ademas en la Música vocal es la letra el objeto de las atenciones de todos, y por lo mismo ha de ser de la nuestra: mayormente cuando no ignoramos que las distancias, la capacidad del lugar, su construccion, la colocacion de la orquesta, la multiplicidad de instrumentos, y muchas veces el descuido é irreflección de los Compositores son otros tantos obstáculos que impiden el lucimiento del Cantor, y otras tantas causas de que se confunda la letra y su significacion. Debemos, pues, hacernos superiores á todos estos contrarios con las armas de la pronunciacion. Ella sola puede dar lucimiento á un Cantor, por el gran dominio que tiene sobre nuestra alma el acento bien articulado. Ella sola nos distingue, y hace superiores á los otros instrumentos Músicos, que gobernados por una mano diestra en todo nos imitan, y acaso nos ecsederian si fueran capaces de articular. Y es ciertamente digno de notarse, que al paso que estos se esfuerzan á imitar, por decirlo así, la humana declamacion, despreciemos nosotros este don tan estimable quedando en lo demas inferiores á ellos por faltarnos otros recursos que tienen el dedo y el soplo, y no pueden ecsijirse de los órganos vitales. En fin el Cantor que observan-

do puntualmente todas las reglas del Arte no cuida de pronunciar con claridad para que se le entienda lo que dice, es semejante al Orador, que produciéndose en un idioma extraño ó desconocido solo comunica el metal de su voz como una Campana que retiñe. Hay no obstante algunos que por huir de este gran defecto incurren en otro, afectando la pronunciacion, los cuales aunque en lo material parece guardan el precepto, en lo esencial le quebrantan y destruyen. Por tanto, cada uno debe acomodarse á su natural organizacion, dando á la boca la dilatacion que baste para que se entienda la letra con claridad y distincion.

### *Del uso de la voz.*

De la buena pronunciacion y recta disposicion de la boca se orijina tambien el agradable sonido de la voz, porque el aire comprimido, ó bien sea ajitado y compelido de los pulmones pasa por la Larinje, y mediante el concurso de los demas órganos así orales como guturales resulta la voz, tanto mas sonora y corpulenta cuanto mejor dispuestos esten aquellos órganos, y menos se estravie el aire á causa de la suficiente dilatacion que encuentra en su mas recta y natural salida. Lo contrario sucede cuando los labios no forman bien las vocales, ó hay algun otro defecto en la pronunciacion,

pues padece la voz ciertas formas inmodificadas y desapacibles al oido, resultando nasal ó gutural, que son dos vicios igualmente detestables. Muchas veces, pues atribuimos á la voz defectos que solo existen en quien la maneja. Una voz mediana puede adquirir muchos grados de mérito y una voz buena puede perderlos segun el uso que se haga de ella. No hay otro medio de adquirir ventajas en la voz que la buena pronunciacion, y el arte de conducir y gobernar el aliento: aquella la dá energia, cuerpo, sonoridad, claridad y gracia; y el aire dirigido con arte y economía la sostiene, la aumenta, la aminora, la iguala, la modifica, la dá igualdad y ajilidad, y la pone al arbitrio del Cantor, como una masa blanda en manos del Alfarero.

### *De las Glosas y Adornos.*

Mas no se ciñen sus conocimientos á sola la pronunciacion y uso de la voz, debe indagar tambien cual es el canto verdadero, y cuales sus gracias y Adornos, y conocida esta distincion valerse de las reglas dichas, y de otras que enseña la práctica para cantar con la posible perfeccion. El verdadero Canto es el que habla al corazon; es decir, el que con mayor sencillez imita la naturaleza. Aquel cantará mejor que mas espresese los sentimientos de la letra á que se acomoda el Canto, esto

es, el que lo haga con mas naturalidad y mayor gracia. La letra, pues no admite con gusto cosa que interrumpa su natural Prosodia, y de consiguiente desecha toda suerte de frases de pura ajilidad, como no contribuyan á la Espresion, aunque sirvan de Adorno al Canto. Estas son las que forman la variedad de estilos, y padecen sus visisitudes con el transcurso de los tiempos. Se llaman Adornos porque no son parte esencial del Canto; pero se permiten en él porque siendo de buen gusto, bien ejecutados y colocados en su propio lugar disimulan los defectos del Cantor en orden á la Espresion y Portamento de voz, y hacen en cierto modo graciosa y varia la Melodía. Mas como casi todos ellos por su velocidad acostumbrada, y ajitado movimiento ya recto, retrogrado ó arpejiado no se acomodan á las gargantas, y diversas organizaciones de todos los Cantores, cada uno debe usar aquellos que cómodamente pueda ejecutar por medio de un estudio metódico, juicioso, constante y capaz de suministrarle los conocimientos necesarios para valerse de estas gracias del Arte, y formar con ellas el carácter de un hermoso, elegante y verdadero estilo que distingue con claridad el Profesor del mediano y del sublime.

### *Del Gusto.*

Y en efecto ¿quién prescribirá el modo y Gusto en usar las reglas como se prescriben ellas mismas? Algunos Cantores con muchas reglas no saben ó no pueden agradar, y otros con pocas divierten y suspenden; porque estos poseen una gracia y disposicion natural para el Canto semejante á la belleza y hermosura del rostro, que no necesitan adquirirla con el estudio; ni pueden fácilmente perderla; mas aquellos destituidos ó esentos de este don gracioso de la naturaleza, no tienen otro recurso que el prolijo estudio, la observacion y el desvelo en corregir, ó á lo menos disimular los defectos de su organizacion. Porque de otro modo ¿quién les infundirá el buen gusto y la novedad en la invencion de los Adornos? ¿Quién les enseñará á colocarlos en su propio lugar guardando un orden entre sí, y tal proporcion con el carácter de la Música, que parezcan nacidos de ella misma, y no producidos ni pensados con particular estudio? ¿Quién prescribirá la duracion de una Cadencia, ó de un Trino que no ha precisado á Compas: ni la economía en el uso del Mordente, para que el Canto grave y varonil no se convierta en débil y afeminado? ¿Cómo se dará á entender el modo, gracia y oportunidad en usar la Apoyatura, cuando con-

viene ó no recargarla, para que no forme un Canto fastidioso é impertinente? ¿Con qué voces se ha de pintar aquella dulzura y gracia de colocar la voz en los sonidos armónicos, por medio de un impulso suave del aliento, conducirla por ellos ligada ó quebrada, en claro ó en oscuro, y cortarla ó suspenderla cuando convenga para volverla á tomar con mas gracia y novedad? ¿Quién por último, les dotará de una felicidad natural para producirse sin trabajo ni fatiga, cuya produccion denota un aire de libertad que solo se encuentra en lo que se hace facilmente? ¡Partos únicos del Gusto y del ingenio que el Arte por sí solo no puede producir! En ellos, pues, consiste la perfeccion de un Cantor, el esacto desempeño del Canto, y la completa satisfaccion de quien lo escucha.

### *De la Espresion.*

Ademas el verdadero Cantor debe poner gran esmero y cuidado en dar animacion, valor, espíritu y sentimiento á todo lo que cante, de manera que pueda mover á otros con lo que dice. En esta parte principalmente entran las escepciones y modificaciones de todas las reglas dichas. Estas se dan para los principios, y son necesarias para formar un buen Cantor, pero en la escuela de los aprovechados se usa de ellas como mejor conviene,

esto es, modificándolas y acomodándolas á los casos prácticos, sin cuyo medio aprovechará poco la mas esquisita teoría. En la Gramática de la lengua Latina, por ejemplo, se dan muchas reglas para que los principiantes la entiendan y traduzcan con método dando á cada palabra su literal sentido, y usando de las partes que constituyen la oracion segun orden gramatical: pero ya que así lo han comprendido pasan á dar sentido mas perfecto á las locuciones, y para esto tienen que derogar las mas veces aquel orden, no haciendo caso de muchas reglas, ó interpretándolas como mejor conviene para sacar un perfecto y elegante sentido. Pues á este modo nosotros si queremos cantar con verdadera Espresion y propiedad, necesitamos no hacer alto de muchas reglas que en los principios observamos cuidadosamente. V. g. Dijimos que la voz se debe modificar en sus altos ó sobreagudos; pero si en estos se halla una espresion fuerte y varonil como cruelísimo Neron, será cosa irregular é impropia pronunciar con dulzura, y adelgazar la voz en una frase de esta naturaleza. Los Adornos se deben hacer con poca voz como perfiles que son del Canto, pero si estos, por raro acontecimiento, cupiesen en una espresion como la pasada, seria otra impropiedad semejante á aquella hacerlos con poca voz. Los alientos se deben tomar sin di-

vidir las dicciones; pero si estas indican afectos de ansia, pena, temor ó afán ha de fingir el Cantor que le falta el aliento para proseguir, aunque sea dividiendo dichas dicciones, para demostrar así mas vivamente el sentido de la letra. Estas y otras muchas escepciones admiten las reglas del Canto porque las ofrece la razón, las enseña la experiencia y las acredita la práctica constante de los mejores Cantores. Estas nos deben servir de modelos para ordenar nuestro estudio con utilidad. Ellos nos enseñarán á hacer el uso debido de las reglas, y nos dirán cantando lo que dificilmente puede explicarse con palabras, ni trasladarse al papel. El que desea pintar bien registra las obras de los buenos pintores: el que aspira á ser buen Poeta estudia los buenos Poetas, ¿y nosotros queremos ser buenos Cantores sin oír é imitar á los que cantan bien?

### *Espresion imitativa.*

Pero es menester imitar con juicio. Cada uno debe imitar lo que no repugne á su jénio, y sea susceptible á su voz y facultades, porque de lo contrario perderá el mérito propio, y no adquirirá el ajeno que solicita. No basta copiar los buenos modelos, en los términos espresados, es menester, pues, elegir de cada uno de ellos lo mejor;

porque no hay Cantor tan excelente, que lo sea igualmente en todos los caracteres del Canto. Unos sobresalen en el *Portamento*, otros en la agilidad de garganta, quienes tienen un perfecto Trino, quienes un delicado Mordente, y debe tomarse lo mejor de cada uno para formar un todo verdaderamente perfecto, al modo que el jardinero que quiere hacer un ramillete elije de cada planta la flor que mejor le parece para darle toda la hermosura y variedad posible. Tampoco basta elejir lo mejor si no se elije con propiedad. Todas las cosas tienen sus límites precisos, y un órden sábio que no se puede alterar. Observemos, pues, ¡cuán mal parece una voz delgada y flexible abultando su débil sonido para imitar el heróico y varonil Canto de un Bajo! ¡Y qué ridículo papel hace éste si saliendo de su esfera afecta imitar la lijereza, y aun cierta afeminacion que apenas se consiente á las voces delgadas! La espresion no aprueba lo que la naturaleza condena. El estudio de ésta es recomendable á todos los hombres, y mas particularmente á los que profesan Artes de imitacion. La Música es una de ellas. Mal podran practicarla sus Profesores no imitando la naturaleza: y no es fácil imitarla sin reflexionar sobre ella. Este conocimiento se adquiere en los libros, y con la observacion de los modelos que nos presentan las otras.

artes semejantes. Tales son la Pintura, la Poesía, la Elocuencia. Al modo que sus Profesores pintan con ellas la naturaleza, y espresan las pasiones, debemos nosotros hacerlo con la nuestra. Ninguna Arte, pues carece de ausilios para hacer esta viva pintura; aunque no todas pueden practicarla de un mismo modo: pero faltan, por lo comun, los medios que están de parte nuestra. Finalmente, el Cantor no puede espresar ni mover las pasiones, si ignora el idioma jenial de éstas, cuyo conocimiento está reservado al sentimiento, á la reflexión y al estudio.

### *Espresion Sagrada.*

Pero si hablamos determinadamente con un Cantor dedicado al Sagrado Culto, se hace forzoso advertir no dé una espresion cómica á la letra, desuerte que incurra en la nota de inmodesto y descomedido. Es indecoroso al Santuario aquel estilo arrogante y desahogado con que algunos arrojan, por decirlo así, las palabras y la voz como si cantaran en un Teatro, ó se hallaran en un festin: y no es menos detestable la afeminacion y liviandad, con que otros parece pretenden enamorar á quien los escucha con una Espresion muy encarecida ó ececivamente alagüeña. No apruebo yo la sentencia de los que dicen que en el Templo es ociosa la

Espresion, pues aunque el Cantor no debe divertir en el Templo, debe mover, y para esto necesita espresar; porque de lo contrario no se le pediria que cantase. Solos aquellos merecen el premio, que saben conciliar el Gusto y la Espresion con el carácter del lugar, del objeto y demas circunstancias: aquellos, que como dice Horacio, unen lo útil á lo dulce.

Por lo demas; el verdadero Cantor ha de transformarse en lo que dice, si quiere mover á otros, que es su principal obligacion. A esto se han de dirigir todas las reglas y todos los afanes de su estudio: y esto por último nos recomienda Quintiliano (a) cuando dice: “Que de tal corazon y sentimiento salgan las palabras, cual es el que se quiere imprimir en los ánimos de los otros; porque de otra manera ¿cómo podrá mover á dolor quien no se duele con lo que me dice? ¿Y cómo podrá á ira é indignacion el que carece de ella? ¿Cómo haré llorar á los otros, si yo que esto pretendo tengo los ojos enjutos? No es posible: porque no calienta sino el fuego, ni nos moja sino el agua ni cosa alguna dá á otra el color que ella no tiene.”

---

(a) Lib. 6. cap. 2. De Affectibus, § 3.

## APENDICE

DE LAS

### NOTAS.

(1) Ajeno seria de mi propósito y largo de referir el uso diverso de las naciones acerca del método de solfear antes y despues del sistema establecido por Guido Aretino, recibido entonces universalmente y alterado despues segun el jénio y capricho de cada nacion. Bástanos saber que el método de solfear mas recomendable así por la razon como por la práctica y acepcion de los buenos Profesores, es por *Transposicion* ó con finjimiento de Llaves, usando de la sílaba *Si* en la séptima nota de la Gama para obviar las mutaciones ó *Mutanzas*, cuyo uso es no menos inútil que impertinente y trabajoso para los principiantes.

(2) Entre estas figuras debe contarse tambien la que los Teóricos llaman *Pentágrama*, y mas comunmente *Pauta*, por servir como de pauta á las Notas ó letras del idioma Músico para medir por ella los intérvalos que distinguen unos sonidos de otros. Adviértase tambien que usamos aquí

estas voces facultativas en su verdadera acepcion, omitiendo por ahora los diversos nombres que algunas tienen, los cuales, aunque al parecer son sinónimos, pueden equivocarse con los de otras, cuyo sentido es muy diverso. Por ejemplo los *Modos* se llaman tambien *Tonos*, y estos pueden equivocarse con los Tonos que forman los intérvalos de la Escala, siendo en la realidad distintos de ellos. Las *Notas* tambien se llaman *Signos*, y esta voz es jeneral á los demas caracteres; y así otras muchas.

(3) Los Franceses han reconocido dos de *Sol* por usarla tambien en la primera raya ó línea de la sobredicha Pauta musical, á fin de evitar la confusion de líneas que resulta cuando la canturía se eleva demasiadamente á los sonidos sobreagudos de la Escala. Mas la innovacion de esta ú otra cualquier Llave no es esencialmente necesaria, porque no hay ni puede haber mas de siete Llaves en la Música, con relacion á los siete sonidos que componen la Gama Diatónica.

(4) El conocimiento de los Compases antiguos es hoy tan escaso como su uso pues se va ya derogando hasta de las Iglesias Catedrales. Esta poderosa razon me ha estimulado á pasar en silencio la doctrina de dichas antigüedades. Mas no obstante si alguno por curiosidad, ó necesidad quisie-

se tener una puntual noticia del uso de estos Compases y valor de sus figuras, lea á Cerone en en libro 6.º de su *Melopeo*: ó á Nasarre, bien sea en su *Escuela Música* tomo 1.º libro 3.º, ó en su obra intitulada *Fragmentos Músicos* al tratado segundo. Tambien *Rousseau* trae una numerosa Tabla de Compases ó Tiempos que se han usado en la Música en su *Diccionario de Música* Planche, B.

(5) Estas cuatro Figuras últimas con otras muchas que suelen hallarse en los escritos modernos, y que el jénio puede inventar, deberian llamarse *Figuras ortográficas*, y distinguirse de las que realmente tienen valor de cantidad, y que sirven para cantar ó para callar: pues á la verdad las que carecen de dicho valor solo sirven al Compositor para espresar y aclarar mejor sus ideas é intencion á los ejecutores, facilitándoles la ejecucion de dichas ideas, lo cual pertenece á la parte puramente Ortográfica del idioma Músico.

(6) Tres jéneros de sonidos hay en la Música, por los cuales circulan la Melodía y la Armonía: cada uno forma su peculiar Escala que toma el nombre del jénero que la rije. Estos se distinguen en Diatónico, Cromático y Enarmónico. El primero forma su Escala Diatónica, procediendo por intervalos de Tonos y Semitonos mayores: y es el mas cadente al oido, por ser el mas natural.

El segundo procede solo por Semitonos menores: y es por sí poco agradable, pero mezclado ó unido al primero pierde su natural languidez, y concurre con él á hacer graciosas y varias\* la Melodía y la Armonía. El tercero procede por cuartos de Tono: y no tiene otro uso que en aquellas canturías en que se mezclan Bemoles y Sostenidos colocados en inmediatos intervalos: como si á un Re sostenido se siguiese un Mi bemol, que en este caso, así como varía la colocacion de estos dos sonidos en el Pentágrama, así tambien dicta su medida: debiéndose entonar un pequenísimos intervalo mas bajo el Mi bemol que el Re sostenido. Lo contrario sucederia si el Mi bemol precediese al Re sostenido, por la transformacion que padece la Armonía, pasando improvisamente de la propiedad ó naturaleza de Bemoles á la de Sostenidos, y al contrario.

(7) El Diapason se divide en dos miembros que son Diapente y Diatesaron: aquel que forma la Escala desde el fundamento hasta su quinta ó mediacion, y éste que la remata en la octava. Cuya Division es esencialísima para dar lejitima correspondencia á todos los pasajes ó frases Músicas que piden imitacion y respuesta (aunque este conocimiento pertenece principalmente á los Compositores.)

(8) Los Teóricos distinguen los Tonos y Semitonos que componen la Gama en Mayores y Menores. Lllaman Tonos mayores los que constan de nueve comas, y menores los que solo constan de ocho. La misma pariedad corre en los Semitonos; llaman Mayores los que tienen cinco comas, y Menores los que no tienen mas de cuatro; y esta diferencia la hacen demostrable en todos los grados de las Escalas. Pero estos y otros descubrimientos semejantes, captarán mas nuestra atencion si concurrieran á hacernos mejores prácticos.

(9) Esta regla debe entenderse cuando la obra está escrita sobre el Modo mayor de *Ut* ó sobre el menor de *La* que no necesitan Bemoles ni Sostenidos para formar su Diapason, en cuyo caso la Llave que pinta al principio de la Pauta es la que rije la canturía; pero si la obra está escrita sobre otro cualquiera Modo es necesario transportar aquella Llave haciendo un finjimiento correspondiente al número y calidad de sus accidentes. Para este efecto se ha de suponer el último Bemol de los que se hallen en la Llave convertido en *Fa*, y si son Sostenidos el último se convierte en *Si*, y contando desde dicha voz ya sea subiendo, ó bajando la Escala por el orden de sus voces é intervalos, la primera Llave que resulte en cualquiera de las cuatro rayas primeras de la Pauta, es la

que rije la canturía, y con la que se ha de cantar hasta que en el discurso de dicha canturía se aumente ó disminuya el número de los accidentes que entonces se finje ya otra Llave, guardando la misma regla. Mas no siempre que se aumenten ó disminuyan en el discurso de la canturía los accidentes, hay necesidad de fingir Llave, porque estos suelen ser puramente accidentales, es decir, suelen usarse por accidente, lo cual se verifica repetidas veces cuando se suceden unos á otros invirtiendo su orden comun, y seria superfluo fingir ó tomar una nueva Llave para abandonarla en el momento; porque los accidentes usados puramente como accidentales subsisten muy poco en la Armonía. Esta idea del finjimiento de Llaves no podria darse en el cuerpo de esta obra, sin dilatarse mas de lo que permite la concision de un Cánon.

(10) La mayor dificultad de un Cantor, en quanto al uso de la voz, está en unir los medios de ella con los altos ó agudos. Para hacer esto con perfeccion hay que advertir, que la naturaleza ha puesto en las voces humanas una cierta línea que divide la voz, de lo que llaman Falsete. Esta la tiene el Tiple por lo comun, entre *Ut* y *Mi* agudos: el Contralto entre *Sol* y *Si*: y el enor Tentre *Mi* y *Sol*. (Entiéndase cada voz ceñida á los límites de

sus respectivos Diapasones.) Pues para que esta línea vaya como por una especie de graduacion, igualando y uniendo aquellos intérvalos, sacamos nosotros una media voz, la cual empieza á usar el Tiple, por lo comun desde el *Ut* agudo inclusive: el Contralto desde el *Sol*: y el Tenor desde el *Mi*; para que llevando la voz en disminucion, por medio de un impulso blando del aliento, se pueda pasar á la Rejion del Falsete, formando de la voz una hebra igual y uniforme de uno á otro extremo. Adviértase tambien que al Tenor y al Bajo se les prohíbe absolutamente el uso de lo que llamamos Falsete, por ser totalmente ajeno de la naturaleza de sus voces; y solo se les permite el de la media voz cuando convenga para modificacion del Canto.

(11) Llamamos así á un jénero de Apoyatura diminuta, indeterminada, y casi imperceptible que el Compositor rara vez apunta. Se usa jeneralmente cuando la voz procede de un sonido grave á un agudo, ó tiene que tomar este de golpe, y consiste en un esfuerzo suave y afectuoso que se hace con el aliento para herirlos con cierta gracia y dulzura, apoyando la voz en otros mas graves, pero sin determinar ni fijar su sonido, como se fija el de las Notas. Es difícil comprehender el modo de formar esta especie de Apoyatura sin oirla ejecutar; pero

es tan necesario su uso, que apenas admite escepcion en semejantes casos, porque dulcifica el mismo Canto, y evita que resulte golpeado y desagradable. Tambien se usa en las canturías que suben de grado, porque en toda suerte de Canto causa gracia, espresion y novedad. La Figura 19 nos dará alguna idea de esta Apoyatura, pero el Arte de ejecutarla está reservado únicamente á la voz viva del Cantor.

(12) El abuso de algunos Cantores en orden al método de ejecutar esta clase de Música Coral, esforzando, abultando y afectando la voz con el simple objeto de sobresalir, ecsita ideas bien ridículas hácia un Coro de voces de esta especie. Prescindamos ahora de que toda afectacion es odiosa, del desagrado que padece la Melodía, y de otros inconvenientes que de ahí se orijinan ¿quién duda que cuanto mas se esfuerza y abulta la voz sacándola de su quicio y natural temperamento, tanto mas pesada é inflexible se halla para la ejecucion del Canto? Estas voces viciosas y torpes solo las sufre el Canto llano, por no haber aun podido el Arte rectificar el gusto, ni rendir los órganos de aquellos Cantores.

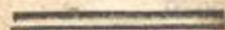
---

(a) Voz que usan los Italianos para significar aquel estilo práctico, ligado, apoyado y espresivo: tan recomendable como desconocido en nuestros días.



# INDICE

## DE LOS CAPITULOS CONTENIDOS EN ESTA OBRA.



|                                                                  |           |   |
|------------------------------------------------------------------|-----------|---|
| <i>Definicion de la Música, orijen del Canto y su definicion</i> | - - - - - | 9 |
|------------------------------------------------------------------|-----------|---|

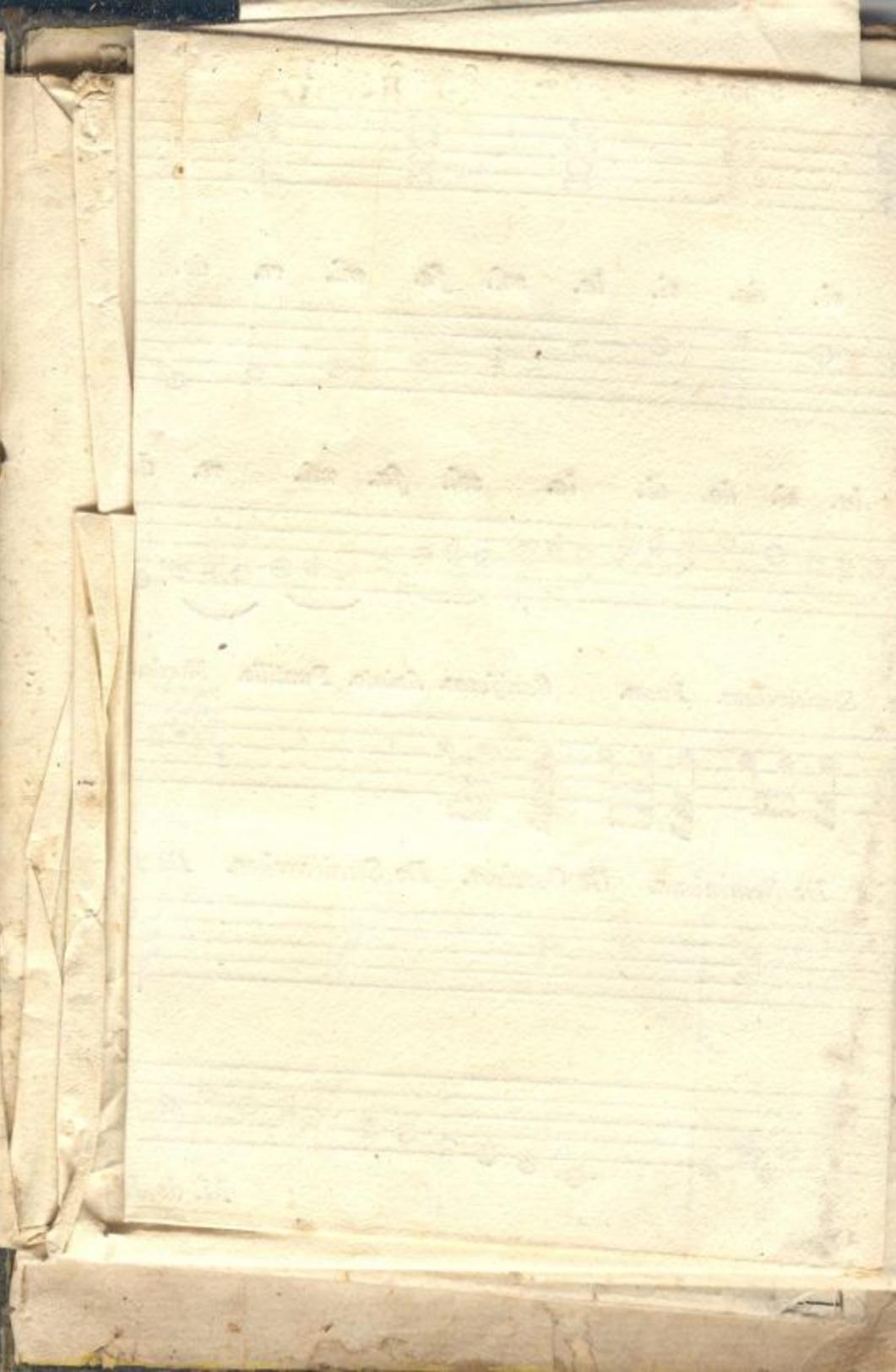
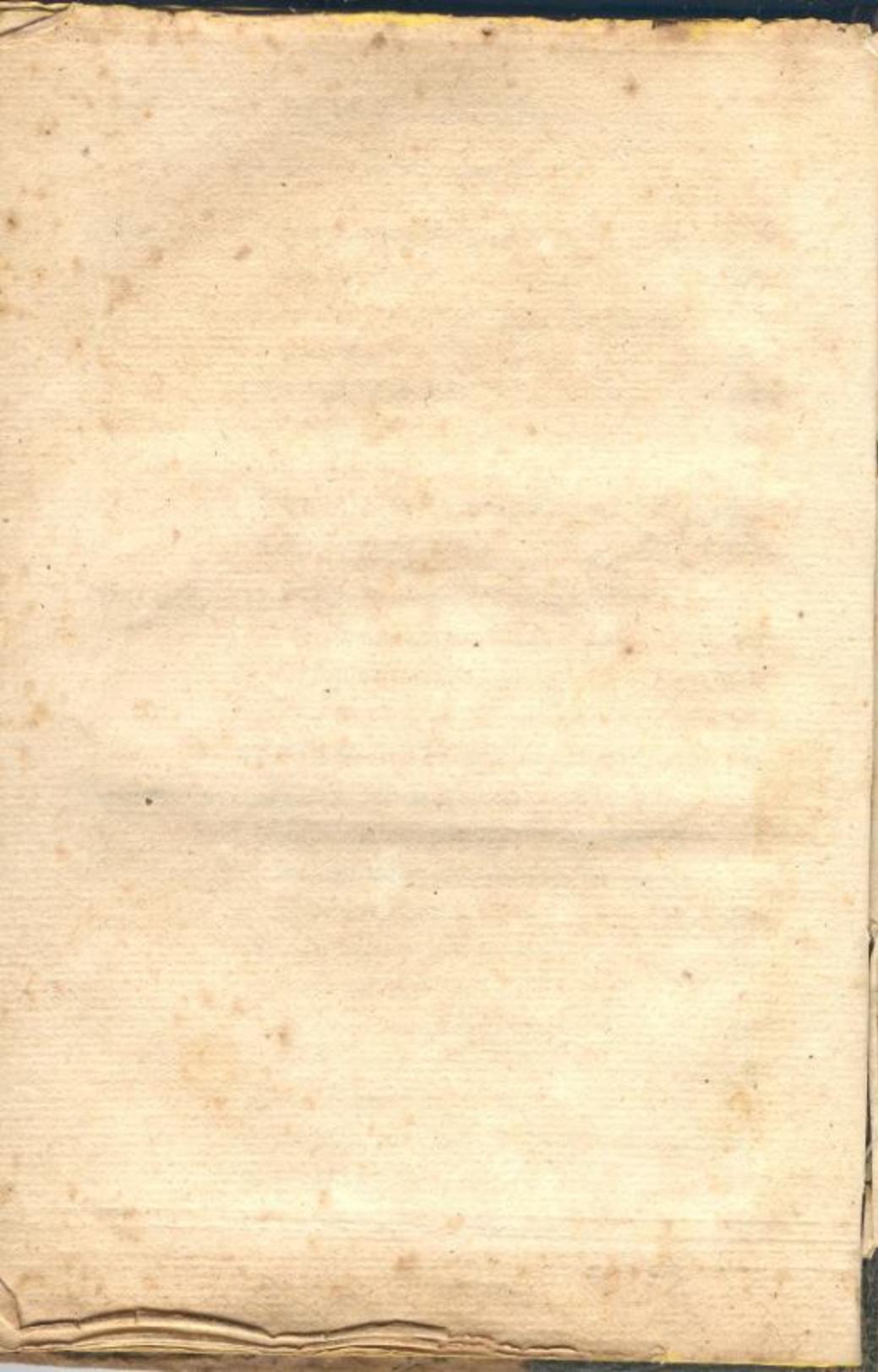
### PARTE PRIMERA.

|             |                                                                                                                                                           |           |    |
|-------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|----|
| Capítulo 1. | <i>De la cantidad y nombre de Figuras que hay en la Música</i>                                                                                            | -         | 11 |
| Capítulo 2. | <i>Se demuestra por práctica todo lo dicho, con algunas adiciones á las mismas reglas para mayor ilustracion de los Principiantes</i>                     | -         | 13 |
| Capítulo 3. | <i>Declárase el valor de todas las Figuras en todos los Compases</i>                                                                                      | -         | 16 |
|             | <i>Figuras que no tienen valor de cantidad</i>                                                                                                            | - - - - - | 19 |
| Capítulo 4. | <i>Prosigue el método dirigido á formar un perfecto Lector de Música, haciendo juntamente á los Maestros algunas advertencias útiles para su gobierno</i> | -         | 21 |

PARTE SEGUNDA.

DEL BUEN GUSTO.

|             |                                                                                                                     |         |    |
|-------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|----|
| Capítulo 1. | <i>Reglas generales que exige el gusto del Canto</i>                                                                | - - - - | 28 |
|             | <i>De la pronuncion ó uso de las vocales</i>                                                                        | - - - - | 28 |
|             | <i>Del uso de la Voz</i>                                                                                            | - - - - | 30 |
|             | <i>Del Gorgeo</i>                                                                                                   | - - - - | 32 |
|             | <i>Del Adorno</i>                                                                                                   | - - - - | 35 |
|             | <i>Advertencias sobre el Adorno</i>                                                                                 | - - - - | 37 |
|             | <i>De la Espresion</i>                                                                                              | - - - - | 39 |
| Capítulo 2. | <i>Del Canto unido á la palabra ó reglas para cantar con letra</i>                                                  | - - - - | 42 |
|             | <i>Del Cantar á Solo</i>                                                                                            | - - - - | 44 |
|             | <i>Del Recitado</i>                                                                                                 | - - - - | 45 |
|             | <i>Del Canto á Duo y á mas voces</i>                                                                                | - - - - | 47 |
| Capítulo 3. | <i>Conclusion de todo lo dicho con algunas breves reflexiones sobre los puntos contenidos en esta segunda Parte</i> | - - - - | 48 |
|             | <i>De la Pronunciacion</i>                                                                                          | - - - - | 48 |
|             | <i>Del uso de la Voz</i>                                                                                            | - - - - | 50 |
|             | <i>De los Glosas y Adornos</i>                                                                                      | - - - - | 51 |
|             | <i>Del Gusto</i>                                                                                                    | - - - - | 53 |
|             | <i>De la Espresion</i>                                                                                              | - - - - | 54 |
|             | <i>Espresion imitativa</i>                                                                                          | - - - - | 56 |
|             | <i>Espresion Sagrada</i>                                                                                            | - - - - | 58 |
|             | <i>Apéndice de las Notas</i>                                                                                        | - - - - | 60 |





Handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page contains several staves of music, with some notes and clefs visible. The text is faint and difficult to read due to fading and the age of the document. The notation appears to be a single melodic line on a five-line staff.

A blank, aged, yellowed page, likely the reverse side of the musical score. The paper shows signs of wear, including creases, stains, and a small tear near the bottom right corner. There is no text or notation on this page.

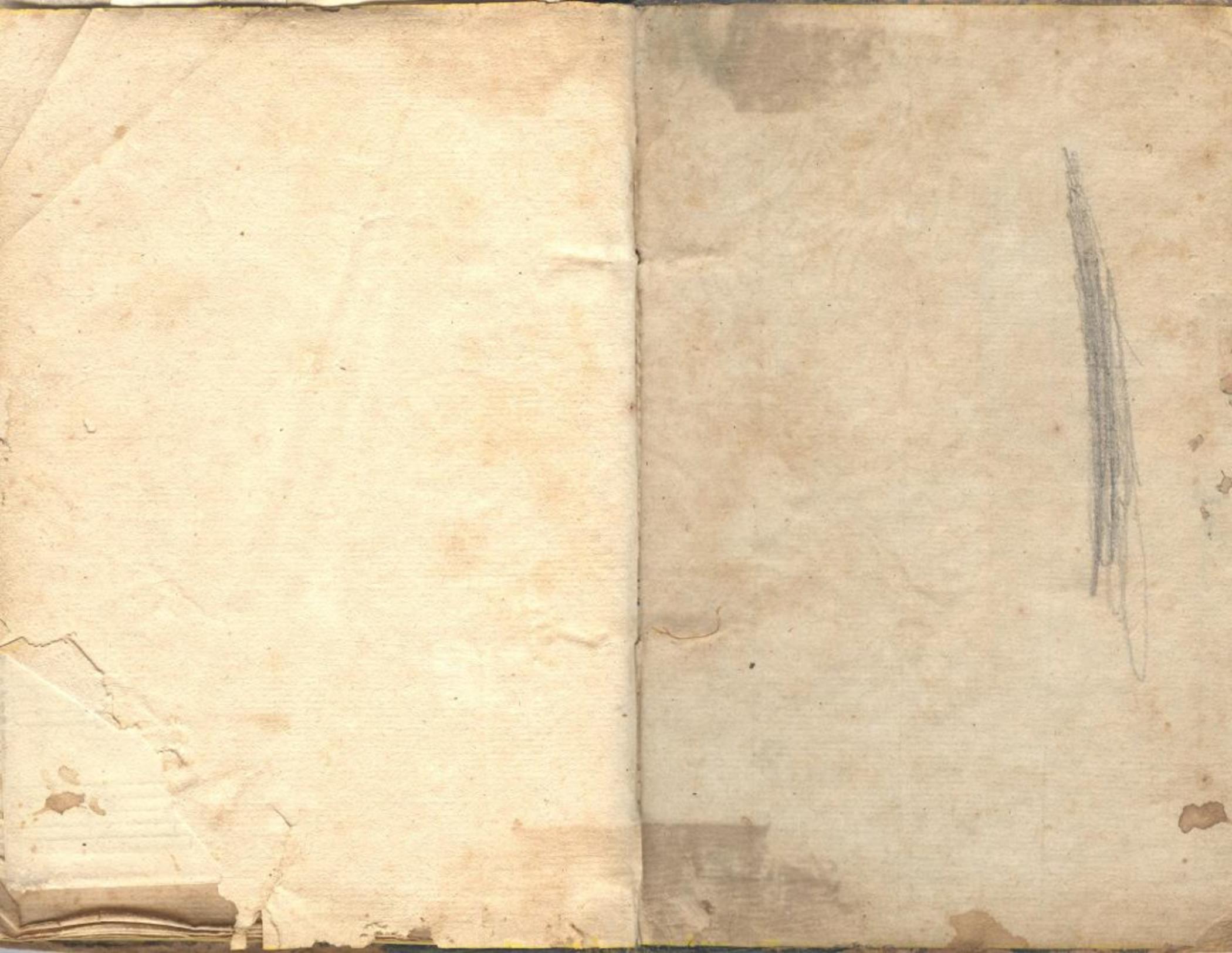


Fig. 1.<sup>a</sup> 

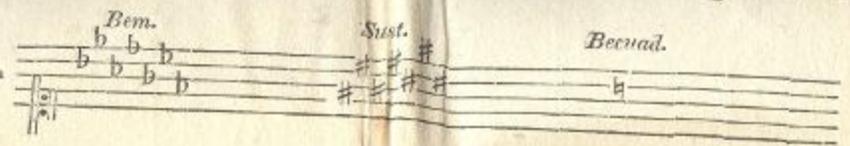
Fig. 2.<sup>a</sup> *Bem.* *Sust.* *Bequad.* 

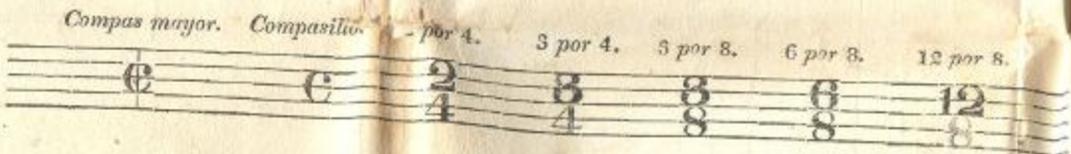
Fig. 3.<sup>a</sup> *Compus mayor.* *Compasillo.* *4 por 4.* *3 por 4.* *5 por 8.* *6 por 8.* *12 por 8.* 

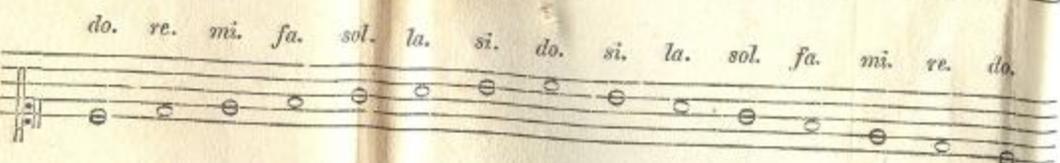
Fig. 4.<sup>a</sup> *do. re. mi. fa. sol. la. si. do. si. la. sol. fa. mi. re. do.* 

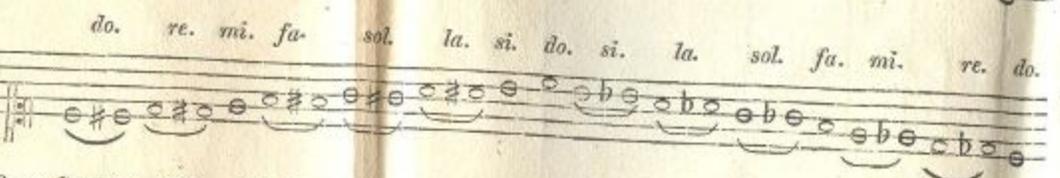
Fig. 5.<sup>a</sup> *do. re. mi. fa. sol. la. si. do. si. la. sol. fa. mi. re. do.* 

Fig. 6.<sup>a</sup> *Breve. Semibreve. Mínima. Semínima. Corchea. Semicorchea. Fusa. Semifusa. Acénto. Puntillo. Mordentes. Calderón. Trino. Apoyaturas. Ligaturas. División. Guion. Párrafos.* 

Fig. 7.<sup>a</sup> *De 4 compases. De 2. De 1. De 1/2. De Semínima. De Corchea. De Semicorchea. De Fusa. De Semifusa.* 

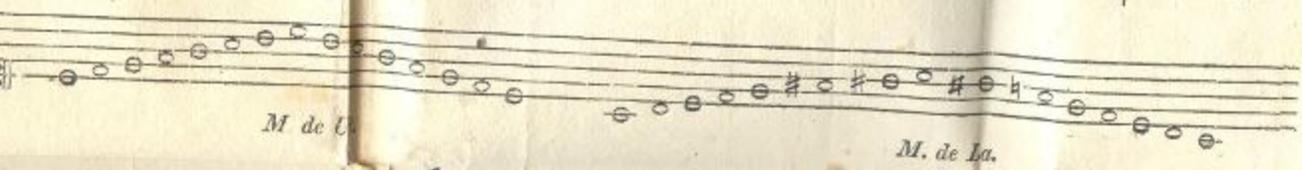
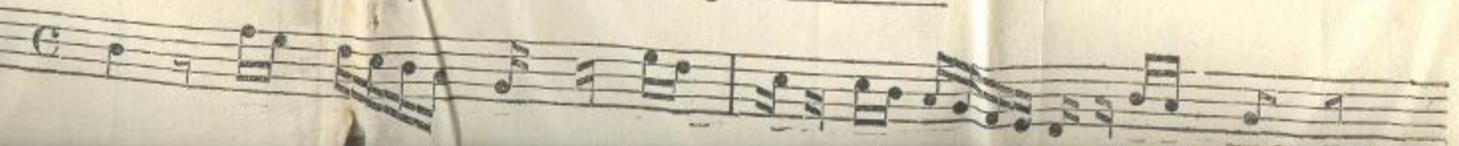
Fig. 8.<sup>a</sup> *M de U.* *M. de la.* 

Fig. 9. 

Fig. 10. 

Fig. 11. 

12. Musical staff 12: Treble clef, 3/4 time signature, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

13. Musical staff 13: Treble clef, 3/4 time signature, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

14. Musical staff 14: Treble clef, 3/4 time signature, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

15. Musical staff 15: Treble clef, common time signature, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

16. Musical staff 16: Treble clef, common time signature, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

17. Musical staff 17: Treble clef, 3/4 time signature, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

18. Musical staff 18: Treble clef, 3/4 time signature, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

19. Musical staff 19: Treble clef, common time signature, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

20. Musical staff 20: Treble clef, 3/4 time signature, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

21. Musical staff 21: Treble clef, common time signature, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

*Cum in ca . . . . . rem.*