

NUEVO SISTEMA

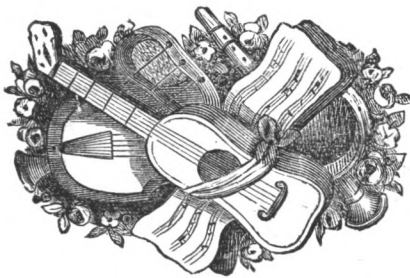


DE

ESCRITURA MUSICAL

POR

DIEGO FALLON.



BOGOTÁ

IMPRENTA METROPOLITANA

1869.

TOMAS G. DE MOSQUERA,

Gran General Presidente de los Estados Unidos de Colombia,

HAGO SABER:

Que el señor Diego Fallon ha solicitado privilegio exclusivo para poner en práctica, publicar y vender los principios musicales inventados por él, y cuyo título, que ha depositado en la Presidencia del Estado soberano de Cundinamarca, prestando el juramento requerido por la ley, es como sigue: "Nuevo sistema de escritura musical, ó sea, Taquigrafía musical por Diego Fallon." Por tanto, en uso de la atribución 13^a que me confiere el artículo 66 de la Constitución pongo por las presentes al expresado señor Fallon en posesión del privilegio por quince años, cuyo derecho le concede la ley 1, ^a parte 1, ^a tratado 3.º de la Recopilación Granadina, que asegura por cierto tiempo la propiedad de las producciones literarias y algunas otras.

Dada en Bogotá á veintinueve de Marzo de mil ochocientos sesenta y siete.

T. G. DE MOSQUERA,

El Secretario de Hacienda y Fomento,

ALEJO MORALES.

NUEVO SISTEMA MUSICAL.

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES

I.

Los siete valores = *uo ui a e i o u*

II.

Las doce notas = *B D F G Y L M N V R S T*

III.

Distincion de octavas = *B B b b B*

IV.

La aspiracion = *h*

V.

El puntillo = *c*

VI.

El puntillo doble = *x*

VII.

El calderon = *.....*

VIII.

Ligados = “ ”

IX.

Nota con doble valor = *Bⁱⁱⁱa*

X.

Formas del compas = *2a 3a 4a 12e 6e 3e 9e*

EXPLICACION.



El Principio fundamental número I. establece que las letras vocales representan la duracion ó valor de los sonidos musicales.

De suerte que los caracteres *uo ui a e i o u* no representan teclas ni trastes ni tal ó cual cuerda, ni postura, ni sonido alguno; sino la medida del tiempo que deben *durar* sonando las notas á que van unidos, como tambien la medida de los intervalos de silencio que se llaman aspiraciones.

La vocal ó *valor* debe ocupar el lado derecho de la nota como se verá en la explicacion del Principio número II.

En la nota comun ó antigua los valores se denominan: *semibreve, mínima, semínima, corchea, semicorchea, fusa y semifusa*. A estos corresponden los de la nota nueva en el siguiente orden:

<i>uo</i>	equivale á la semibreve
<i>ui</i>	— á la mínima
<i>a</i>	— á la semínima
<i>e</i>	— á la corchea
<i>i</i>	— á la semicorchea
<i>o</i>	— á la fusa
<i>u</i>	— á la semifusa

Por tanto, segun la regla de la antigua nota que dice: una semibreve vale dos mínimas; una mínima vale dos semínimas; una semínima dos corcheas (y así sucesivamente hasta la semifusa); debe, de la misma manera, comprenderse que *uo* vale dos veces *ui*; *ui* vale dos veces *a*; *a* dos veces *e*; *e* dos veces *i*; *i* dos veces *o*; *o* dos veces *u*; ó, lo que es igual: *uo* vale dos *ui*, cuatro *a*, ocho *e*, diez y seis *i*, treinta y dos *o*, sesenta y cuatro *u*.

Como la regla á que se acaba de aludir no da una explicacion práctica de los valores; se suplica al lector que fije su atencion en la siguiente.

NUEVA REGLA

PARA ADQUIRIR NOCIONES PRACTICAS DE LOS VALORES MUSICALES.

Fórmese, por escrito, un renglon que conste de ocho palabras de á dos sílabas, teniendo cada palabra el acento en la primer sílaba como en el ejemplo que sigue:

“Pedro viene pide plata compra paño vase luego.”

Recítese con algo de rapidez y varias veces seguidas este renglon, sin detencion en ninguna de las sílabas ó palabras ni al concluir la última para volver á empezar, y teniendo cuidado de dar con la mano un golpe sobre una mesa cada vez que se pronuncie la sílaba *Pe* de la palabra *Pedro*. El intervalo de tiempo que trascurre entre uno y otro de estos golpes (y que se notará que es uniforme) es el que se expresa por *uo* y que en la nota antigua se llama *semibreve*.

Recítese de nuevo el renglon dando el mismo golpe sobre la sílaba *Pe* como en el caso anterior; pero dando ademas otro cada vez que se pronuncie la sílaba *com* de la palabra *compra*.

El intervalo de tiempo que media entre uno y otro de estos golpes es el que se expresa por *ui* y se llama *mínima*.

Practíquese la misma operacion acompañando con un golpe cada una de las sílabas *Pe*, *pi*, *com*, *va*.

Los intervalos entre estos golpes son los que expresa la *a* y cada uno de ellos se denomina *semínima*.

Procédase de la misma manera pero acompañando con un golpe cada una de las siguientes sílabas *Pe*, *vié*, *pi*, *pla*, *com*, *pa*, *va*, *lué*.

Cada uno de estos intervalos es el que le corresponde expresar á la *e* y se denomina *corchea*.

Por último dése un golpe con cada una de las diez y seis sílabas del renglon; y el intervalo que media entre uno y otro de estos golpes dará la medida exacta de lo que expresa la *i*, llamada *semicorchea*.

Para facilitar este ejercicio se presentan á continuacion cinco

Hasta aquí solo se ha hablado del valor en general; mas adelante se hallarán, en el lugar que les corresponde, algunas observaciones especiales sobre este mismo asunto.

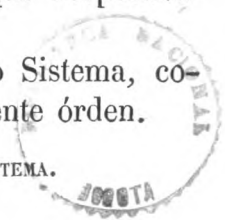
PRINCIPIO II.

Segun este Principio, las letras consonantes representan los sonidos ó notas de la música.

En la práctica se acostumbra aplicar el mismo nombre con que se designa un sonido ó nota, á la parte especial del instrumento de música cuya funcion inmediata es producirlo, esto es, á la tecla, traste etc; por lo cual los caracteres B D F G Y L M N V R S T denotan no solamente los sonidos, sino las teclas, trastes, cuerdas, posturas etc. que respectivamente los producen.

Los nombres de los sonidos, por el nuevo Sistema, corresponden á los de la nota antigua en el siguiente orden.

NOTA ANTIGUA.		NUEVO SISTEMA.	
Do natural.....	}	=	B
Sí sostenido.....			
Re doble-bemol....			
Do sostenido.....	}	=	D
Sí doble-sostenido.			
Re bemol.....			
Do sostenido-doble	}	=	F
Mí bemol-doble.....			
Re natural.....			
Re sostenido.....	}	=	G
Mí bemol.....			
Fa doble-bemol....			
Re doble-sostenido	}	=	Y
Mí natural.....			
Fa bemol.....			



Mi sostenido.....	}	==	L
Fa natural.....			
Sol doble-bemol...			
Mi doble-sostenido	}	==	M
Fa sostenido.....			
Sol bemol.....			
Fa doble-sostenido	}	==	N
Sol natural.....			
Lá doble-bemol....			
Sol sostenido.....	}	==	V
Lá bemol.....			
Sol doble-sostenido	}	==	R
Lá natural.....			
Sí doble-bemol....			
Lá sostenido.....	}	==	S
Sí bemol.....			
Do doble-bemol...			
Lá doble-sostenido	}	==	T
Sí natural.....			
Do bemol.....			

En el nuevo sistema ninguna nota toma el nombre de otra (de las doce) en ningun caso.

Una nota puede tener dos nombres con tal que el segundo, esto es, el sinónimo, sea distinto de los otros doce caracteres y que se aplique siempre á la misma nota.

La *Y*; por ejemplo se llama tambien *CH*.

La *V* tiene por sinónimo la *P*.

La *T* tiene por sinónimo la *Z*.

Esto produce variedad; mas no confusion.

Se ha visto hasta aquí lo que son los valores por sí solos, y los sonidos por sí solos.

El ejemplo que sigue presenta una nota y un valor cobinados: *Buo*.

Como la *B* es la primera nota de la escala, llamada *Do*; y *uo* el valor de *semibreve*, se deduce que la expresion

Buo es la equivalente de todas estas: *Do* natural, *Sí* sostenido, *Re* doble-bemol *semibreve*.

Por igual razon y en el mismo orden

Bui = *Do* natural, *Si* sostenido, *Re* doble-bemol *minima*.

Ba = *Do* natural, *Sí* sostenido etc. *semínima*.

Be = *Do* natural etc. *corchea*.

Bi = *Do* etc. *semicorchea*.

Bo = *Do* etc. *fusa*.

Bu = *Do* etc. *semifusa*.

Ejemplo de algunas notas distintas entre sí, pero con idéntico valor:

ba, da, ga, ya, ma, na, ta, sa.

—

Ejemplo de la repetición de una misma nota; pero teniendo cada vez distinto valor:

duo, dui, da, de, di, do, du.

—

Ejemplo de varias notas distintas con distintos valores:

buo, fui, ya, ne, ri, so, tu.

—

MODO DE ESCRIBIR LAS MELODÍAS.

Las melodías se escriben en línea recta, como una carta ó cualquiera otro escrito comun.



Ejemplo en que aparecen en castellano las palabras de la última aria de “la Lucía,” y debajo la música que les corresponde por el nuevo sistema; el trozo contiene las cuatro barras que constituyen el tema.

Tú, que á Dios al-zas-te el vuelo

Tec yi - ve e va rae ge mehe yui

¡Oh! bella alma enamorada

gec di Ta Te e da Ra Tui va.

Al fin de este tratado se encuentran ejemplos de melodías.

MODO DE ESCRIBIR LOS ACORDES.

Los acordes se escriben tambien en línea recta de derecha á izquierda, como cualquier palabra; y procediendo de lo grave ó bajo, á lo agudo ó alto.

Ejemplos: El acorde compuesto de las notas que por el sistema antiguo se denominan: “*Do-grave, Mi-grave, Sol-grave y Do-agudo* semínimas” se expresa por el nuevo, así: *Bayanb*.

La *B* (mayúscula redonda) representa el *Do-grave*.

1 Todo acorde se escribe empezando por la nota mas grave ó baja.

La *a* que sigue á la *B* representa el valor de *semínima*.

2 Las dos *a* que se ven en *Bayanb* no tienen igual funcion. La primera indica el valor de *semínima*, la segunda es una repeticion de la primera para facilitar la pronunciacion de las demas consonantes.

De lo cual se sigue que la vocal (ó diptongo) contenida en la *primer* sílaba de un acorde es la que representa el valor de todo el acorde; y las contenidas en las siguientes sílabas solo sirven para facilitar la pronunciacion de las consonantes.

La *y* de *Bayanb* representa el *mi-grave*.

3 El *mi-grave*, como se verá en el Principio número III, debería escribirse con *Y* mayúscula; pero en los acordes solo la

Primera letra necesita ser escrita en el tipo especial de la octava á que pertenece.

El acorde de la nota antigua llamado de “*Do sostenido-mayor*” es lo que en la nueva nota se llama “*Delped.*” La *D* representa el *Do sostenido*; la *e*, el valor de *corchea*; la *l*, el *mí sostenido*; la *p*, el *sol sostenido*; y la *d*, el *Do sostenido-agudo*.

Los acordes fundamentales de los doce tonos mayores por el nuevo sistema corresponden á los del antiguo en el siguiente orden:

<i>Do mayor</i>	=	Beyenb.
<i>Do sostenido-mayor</i>	=	Delped.
<i>Re mayor</i>	=	Femref.
<i>Re sostenido-mayor</i>	=	Genseg.
<i>Mí mayor</i>	=	Yeptey.
<i>Fa mayor</i>	=	Lerbel.
<i>Fa sostenido-mayor</i>	=	Mesdem.
<i>Sol mayor</i>	=	Netfen.
<i>Sol sostenido-mayor</i>	=	Pebgep.
<i>La mayor</i>	=	Redyer.
<i>Sí bemol-mayor</i>	=	Sefles.
<i>Sí mayor</i>	=	Tegmet.

Nótese que en el nuevo sistema el nombre de un acorde no es, como sucede en el antiguo, un simple título; sino su descripción completa, esto es, la enumeración del conjunto de notas de que se compone, mas el valor que le corresponde.

Así es que la palabra *Genseg*, por ejemplo, no significa solamente este título: “*Mí bemol-mayor*” sino todo lo que sigue aquí: *Mí bemol*, ó *Re sostenido*, ó *Fa doble-bemol*, con *Sol natural*, ó *Fa doble-sostenido*, ó *Lá doble-bemol*, con *Lá sostenido*, ó *Sí bemol*, ó *Do doble-bemol*, con octava del primer *mí* y valor de *corchea*.”

De suerte que cada una de las doce palabras arriba escritas en la lista de acordes mayores, equivale á una explicación compuesta de treinta y dos palabras.

En la *nota nueva* todo acorde tiene un solo nombre que, sean cuales fueren las condiciones de la pieza de música, no varia jamas porque no hay motivo para ello.

EJEMPLOS.

ACORDES CON VALOR DE SEMIBREVE.

Guomod, Yuopot, Luoptod, Muortog, Vuotoy.

OTROS CON VALOR DE MINIMA:

luirb, fuils, duils, bluir, Tuislin, buyin.

OTROS CON VALOR DE SEMININA:

nataf, lantaf, Yanb, Fant, banar, danaray.

OTROS CON VALOR DE CORCHEA:

Nesg, begen, Rebgemer, Segens, pesfeleps.

OTROS CON VALOR DE SEMICORCHEA:

Livid, mirid, liptidil, Miridim, pidlip.

OTROS CON VALOR DE FUSA:

Rodyor, togmort, Toyvot, flovotol.

OTROS CON VALOR DE SEMIFUSA:

Suful, rubgul, buglur, Fuls, guns, lusf.

Para los que apénas empiezan á practicar el sistema será mas conveniente que todas las vocales de un acorde sean repeticiones de la misma que expresa el valor como en los ejemplos anteriores; pero los que hayan obtenido un completo conocimiento de él, pueden variar las vocales de la segunda, tercera y cuarta sílabas del acorde, segun lo exijan la facilidad de pronunciar, la necesidad de variar el sonido de alguna palabra, la claridad para el oido, y la armonía del lenguaje en general.

Segun esto, los acordes: *begen, Rebgemer, Segens, pesfeleps*, pueden tambien pronunciarse así: *bégan, Rébgimor, Ségins, pésfa-*

lups, siendo idéntico el valor de todos; pero *el acento ó énfasis debe cargarse siempre sobre la vocal del valor.*

Debe advertirse que la pronunciacion de las letras Y y V debe ser siempre la que les corresponde como consonantes, esto es, Ye Ve aun cuando se encuentren á veces como finales.

PRINCIPIO III.

Diferencia de octavas *B B b b B.*

Como se ve por este Principio, las octavas se distinguen unas de otras por la diferencia del tipo en que se escriben las letras.

El número de octavas varia segun la forma y capacidad de los instrumentos de música; pero las denominaciones de la nota antigua especifican cinco como medida común del diapason musical, que son: *regrave, grave, aguda, sobre-aguda, y agudísima.* A estas corresponden los diferentes tipos de la nota nueva en el orden siguiente:

Escala de la octava Re grave.

B D F G Y L M N V R S T.

— De la octava grave.

B D F G Y L M N V R S T.

— De la aguda:

b d f g y l m n v r s t.

— De la sobre-aguda.

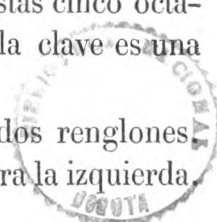
b d f g y l m v r s t.

— De la agudísima.

B D F Y L M N R S T.

En el piano á cada mano le corresponden estas cinco octavas, y como en el sistema no hay pentágrama, la clave es una misma para ámbas manos.

La música para este instrumento se escribe en dos renglones. El de arriba es para la mano derecha y el inferior para la izquierda.



EJEMPLO.

EL DELIRIO DE LA LUCIA.

DONIZETTI.

3a
Mano derecha. { Taf ta na | Tuif Sad | buiy Taf |
PIANO. { na fant fant | na fant fant | na fant fant |
Izquierda. { Nat ha ha | ^b Nat Nas Nat | buy Fat |
{ na fant fant | na fant fant | na fant fant |
{ bay e Fef Reb Net | Mar Nat Rab |
{ fa farb farb | fe e farb farb | etc.

En el teclado del piano, y hácia la *izquierda* de la persona que ejecuta, colóquese uno de los dedos de dicha mano sobre la última tecla: esto es, sobre la nota mas grave ó baja que tenga *cualquier* piano.

Procédase á tocar la que esté mas contigua á ésta, sea blanca ó negra; luego la siguiente, y prosígase por los mismos grados hasta encontrar el primer *do*, que es la tecla blanca que se encuentra á la izquierda del grupo de á dos negras.

Este es el punto de partida para la explicacion de los tipos.

Tóquese este *do*, y en vez de proceder como ántes de izquierda á derecha, recórrase para atras el mismo camino. Las notas que se encuentran desde el *do* hasta la nota mas baja (no incluyendó el *do*) son en su respectivo tipo éstas: T S R V N. Ningun piano tiene mas de cuatro ó cinco. Como ocurren con poca frecuencia, se ha excogido de los cinco tipos de la imprenta el mas escaso. Se llama “*média-línea*” y son mayúsculas de la mitad del tamaño de las que contiene la respectiva caja de tipos.

Tómese otra vez el mismo *do* como punto de partida, y procédase tecla por tecla en direccion hácia el centro del piano, hasta encontrar la que queda ántes del segundo *do*. El número de esta série, esto es, desde el primer *do* (inclusive) hasta el *si natural* (inclusive) es doce, que son en su respectivo tipo éstas: B D F G Y L M N V R S T.

Desde el segundo *do* (inclusive) hasta el tercer *do* (exclusive) el tipo es este: **B D F G Y L M N V R S T.**

Desde el tercer *do* (inclusive) hasta el cuarto *do* (exclusive) el tipo es este: **b d f g y l m n v r s t.**

Desde el cuarto *do* (inclusive) hasta el quinto (exclusive) el tipo es: **b d f g y l m n v r s t.**

Tales son los tipos de las cinco octavas que la mano izquierda recorre generalmente en el piano: quedan por especificar los de las octavas que corresponden á la derecha.

Sirva de punto de partida, como ántes, el *primer do* de la mano izquierda.

Empiézese á contar desde dicha tecla en direccion al centro del piano sin omitir las negras. A las veinte y cinco teclas sonará el *tercer do* de la mano izquierda del que ya se ha hablado.

Este mismo *do* es la *primera* nota de la mano derecha, esto es, la mas baja de todas las que le corresponden á dicha mano en el piano.

Este *do* y las once notas que le siguen se encuentran expresadas en este tipo: **B D F G Y L M N V R S T.**

El *do* siguiente ó *segundo de la mano derecha* con las once que le siguen se expresan en este: **B D F G Y L M N V R S T.**

El tercero con las once siguientes así: **b d f g y l m n v r s t.**

El cuarto y las once siguientes: **b d f g y l m n v r s t.**

El quinto y las que le siguen que no alcanzan jamas á once, y son las últimas, se escriben así: **B D F G** etc, el mismo tipo “*mé-dia-línea*” que les corresponde á las notas del extremo izquierdo del teclado.

Las dos octavas del centro del teclado quedan, pues, bajo el dominio de ámbas manos, pudiendo la izquierda recorrer desde su *primer do* hasta la tercer octava de la derecha (exclusive); y pudiendo la derecha empezar desde el tercer *do* de la izquierda (inclusive) hasta la última tecla del extremo derecho.

Cuando ocurriere ejecutar con la derecha por medio de un salto algunas notas en las octavas de la izquierda, dichas notas

deben escribirse en el mismo renglon de la derecha; pero entre paréntesis, y en el tipo de las octavas de la *izquierda*, que les corresponda: y lo mismo se hará en sentido inverso cuando la izquierda tenga que ejecutar algunas notas en las octavas de la derecha.

PRINCIPIO IV.

Por este Principio se ve que la *h* representa el silencio.

Así es que cualquier valor musical unido á la letra *h* representa un intervalo de silencio igual en duracion al intervalo de tiempo que ese valor representa. Estas se llaman aspiraciones.

En la nota antigua hay siete aspiraciones que se denominan: aspiracion de semi-breve, de mínima, de semínima etc. A estas corresponden las de la nueva en el siguiente orden:

Aspiraciones de semibreve	=	huo
Id. de mínima	=	hui
Id. de semínima	=	ha
Id. de corchea	=	he
Id. de semicorchea	=	hi
Id. de fusa	=	ho
Id. de semifusa	=	hu

La *h* debe aspirarse dándole el sonido de la jota.

Este es el lugar oportuno para advertir que la pronunciacion de una de las doce notas, la *G*, ántes de *e* y de *i* debe ser igual á la que le corresponde ántes de *a o u*. De suerte que las sílabas *ge, gi*, deben pronunciarse como en las palabras guerra, guitarra. (Véase la nota titulada aspiraciones).

PRINCIPIO V.

La *C* representa lo que en la antigua nota se llama *puntillo*.

Para añadirle á una vocal la mitad de su propio valor se le coloca una *C* á la derecha.

Así es que:

<i>uoc</i>	dura tanto como <i>uo</i>	mas <i>ui</i> .
<i>uic</i>	—	<i>ui</i> mas <i>a</i> .
<i>ac</i>	—	<i>a</i> mas <i>e</i> .
<i>ec</i>	—	<i>e</i> mas <i>i</i> .
<i>ic</i>	—	<i>i</i> mas <i>o</i> .
<i>oc</i>	—	<i>o</i> mas <i>u</i> .

Para adquirir una noción práctica del efecto del puntillo conviene hacer uso del mismo renglon que ha servido para la explicacion de los valores.

En los ejemplos que siguen se ve, en la parte inferior del renglon, la diferencia entre el valor por sí solo y el valor con puntillo:

△ Pedro viéne pide plata compra paño vase luego. Pedro viene pide plata compra etc.
 uo. *
 uoc. *

VALOR DE uic:

△ Pedro viene pide plata compra paño vase luego.
 ui. *
 uic, *

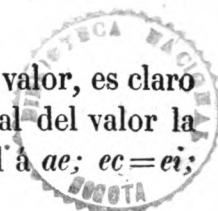
ac:

△ Pedro viene pide plata etc.
 a. *
 ac. *

ec:

△ Pedro viene etc.
 e . . . *
 ec. . . . *

Siendo así que el puntillo aumenta la mitad del valor, es claro que puede tambien expresarse añadiendo á la vocal del valor la que exprese la mitad de ésta; así pues: *ac* es igual á *ae*; *ec* = *ei*;



ic = io; este modo de expresarse sirve para dar variedad al sonido de las palabras; pero la *c* por su uniformidad ofrece mas ventajas en la enseñanza.

Ejemplo de una melodía en que ocurre con frecuencia el puntillo:

MARCHA DE MASANIELO.

ba Rec Ni La Rec Si — bui a fec yi — la yecli Ra Sec
bi — fui ba ha — ba Sec Ri Na fec bi — ba fec yi la yec fi—
na Nec Ri Ta bec fi — ba ³ bbb *ba* ha etc.

PRINCIPIO VI.

La *x* expresa lo que en la nota antigua se llama doble-puntillo.

Para aumentarle á una vocal *tres cuartas partes mas* de su propio valor se le coloca una *x* á la derecha.

EJEMPLOS

En que aparecen, unos debajo de otros, el valor por sí solo, el valor con *c* ó puntillo, y el valor con *x* ó doble puntillo. El asterisco indica hasta donde llega la duracion de cada uno.



Pedro viene pide plata compra paño vase luego. Pedro viene pide plata compra paño vase luego.

uo

uoc *

uox. *



Pedro viene pide plata compra paño vase luego.

ui

uic. *

uix. *



^
Pedro viene pide plata compra paño base luego.

ar

ac

ax

La misma proporción guardan en los demás valores.

PRINCIPIO VII.

El calderon se expresa en el nuevo sistema por los *puntos suspensivos*.

La función que desempeñan los puntos suspensivos en la poesía es muy semejante á la que ejerce el calderon en la música, esto es, indicar una suspensión indefinida. Esta no debe ser demasiado larga.

Los puntos suspensivos se colocan á la derecha de la nota sobre la cual debe hacerse la suspensión.

PRINCIPIO VIII.

Las comillas denotan el ligado.

Cuando una nota no deja de vibrar para convertirse en otra, ó cuando continúa vibrando hasta el instante mismo en que otra la reemplaza *suavemente*, se dice que está ligada á ésta.

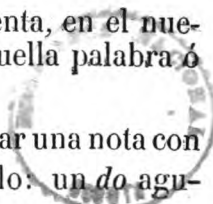
Con la primera se abren las comillas, y se cierran con la segunda ó la última, si son muchas.

El ligado de la nota antigua es una línea curva. En las imprentas se encuentra un signo muy semejante que puede usarse también; este es una línea con las extremidades curvas así:

Cuando la vibración de una nota se convierte en otra, desliziándose hácia ésta por todos los grados intermedios, se denota en el antiguo sistema con la palabra *glissé*. Esto se indica también por una línea recta.

Como ámbos medios son propios de la imprenta, en el nuevo sistema se expresa esta especie de ligado por aquella palabra ó por la línea recta.

Se acostumbra también en el sistema antiguo ligar una nota con otra que es una repetición de la misma; por ejemplo: un *do* agu-



do con otro *do* agudo. Como el objeto de esto no es hacer que se repita el segundo *do*, sino añadirle su valor al primero; es evidente que del segundo *do* no se necesita la expresion de la nota sino la de su valor.

En el nuevo sistema no se representa esta especie de ligado con comillas ó línea curva, sino simplemente omitiendo la consonante de la segunda nota y dejando solamente la vocal de su valor; así es que el siguiente pasaje: *do* agudo semínima, ligado con *do* agudo corchea, no se expresa de ninguno de los dos modos siguientes:

$\overline{\text{ba be}} \text{ ó "ba be"}$
 sino así:
 ba e

Cuando dos acordes, de los cuales el uno es repetición del otro, están ligados, las consonantes del segundo no se escriben, sino solo la vocal del valor, como en el caso anterior, así el siguiente acorde: *do, mí, sol, do*, semínima, ligado con *do, mí, sol, do* corchea, no se expresa así:

"Bayanb Beynb"
 sino así:
 Bayanb e

Si dos acordes están ligados siendo, distintos el uno del otro en algunas notas é idénticos en otras; se ligan con comillas las notas del segundo que son distintas del primero; y en los lugares que les corresponden á las notas idénticas, se colocan apóstrofes y la vocal del valor; de suerte que el siguiente acorde *mí, sol, sí-bemol, re-bemol*, semínima, ligado á *re, sol, sí-bemol, re*, corchea, no se expresa así:

"Yansad Fensef"
 sino:
 "Yansad" "F'e'ef"

PRINCIPIO IX.

Una nota con dos valores distintos se expresa colocándole el mas corto de los dos á la derecha, como se ha indicado ántes, y el mas largo *encima* ó *debajo* de la consonante que la representa y en tipo pequeño.

Cuando se tocan dos notas distintas, la una primero que la otra, la primera puede tener dos valores: el uno es el intervalo de tiempo que transcurre entre el instante en que empieza su propio sonido y el instante en que empieza el de la segunda; este es el valor que se coloca á la derecha de la primera.

Al sonar la segunda nota, siendo esta distinta, no es forzoso que interrumpa la vibracion de la primera, la cual puede continuar vibrando hasta mucho tiempo despues de haber cesado el sonido de la segunda. Este último intervalo de tiempo es el segundo valor de la primer nota, el cual se coloca encima ó debajo de la consonante, é indica en el piano y en varios otros instrumentos que no debe levantarse el dedo de la tecla marcada con segundo valor hasta que haya expirado la duracion de éste, aunque haya que ejecutar varias notas en el intermedio.

Es de advertir que la primer nota puede ser un acorde, y que á la segunda pueden seguir otras muchas sin interrumpir la vibracion del acorde.

EJEMPLO:

$\begin{array}{c} \text{uic} \text{ - } \text{uic} \\ \text{Yeney} \text{ be Tebe febe} \end{array}$ — $\begin{array}{c} \text{uic} \text{ uic} \\ \text{Neben} \text{ ye geye leye} \end{array}$ —
 $\begin{array}{c} \text{uic} \\ \text{uic} \end{array}$

Como las notas del acorde *Yeney* son distintas de las que le siguen, pueden retenerse los tres dedos sobre ellas miéntras los dos restantes ejecutan las otras. El valor de *e* de dicho acorde indica que la *be* que le sigue debe ejecutarse inmediatamente como lo indica dicho valor.

PRINCIPIO X.

Segun este Principio, cada una de las diferentes formas del compas se expresa por una cifra con una vocal á la derecha.

En la nota antigua los compases que están en uso se denominan: *compasillo* ó compas de cuatro tiempos, *tres por cuatro* ó compas de tres tiempos, *dos por cuatro* etc.

A estos corresponden los de la nota nueva así:

4a	=	compasillo.
3a	=	tres por cuatro.
2a	=	dos por cuatro.
4ae	=	doce por ocho.
3ae	=	nueve por ocho.
2ae	=	seis por ocho.
3e	=	tres por ocho.
etc.		etc.

La cifra á la izquierda de la vocal indica el número de movimientos; y la vocal el valor de cada uno de ellos.

Así pues, cuando al principio de una pieza de música, hácia la izquierda del primer renglon se encuentra esta expresion: *4a*, la cifra 4 da á entender que en *cada* barra de dicha pieza *caben* cuatro movimientos; y la vocal *a* significa que el valor de cada movimiento es el que representa esta vocal: esto es una semínima.

De la misma manera *3a* indica tres movimientos de los cuales cada uno vale una *a*.

2a = dos movimientos con valor de *a*.

4ae = cuatro movimientos, cada uno con valor de tres *e*, esto es “cuatro veces *3e*” lo que en la nota antigua es $\frac{12}{8}$

3ae = tres movimientos de los cuales cada uno vale tres *e*; lo que en la otra nota se llama $\frac{9}{8}$

2ae = dos movimientos, valiendo cada uno tres *e*, llamado $\frac{6}{8}$

3e = tres movimientos de los cuales cada uno tiene valor de *e*, llamado $\frac{3}{8}$

Un poeta que tiene formado el plan de una composicion, pero no ha decidido aún si la escribirá en versos de á ocho sílabas, ó de á cuatro, ó de á seis etc; está en el mismo caso de un compositor de música que forma su plan, pero no ha determinado si adoptará para su composicion el compasillo, ó el dos por cuatro, ó el seis por ocho etc.

Las formas de compas son en la música lo que los metros en la poesía.

El siguiente hecho puede someterse al mas riguroso análisis, y resultará que, para la completa aclaracion de los valores y ritmos musicales, es de grande importancia.

Escúchese con cuidado á una persona que esté leyendo un libro ó conversando con otra, fíjese la atencion en la rapidez con que se suceden las sílabas; si el observador es un músico de experiencia en el arte, notará que el intervalo de tiempo que transcurre entre una sílaba y otra es *precisamente* el valor de una semicorchea. Si la persona que habla ó lee, lo hace con mas rapidez que la jeneralidad se notará que las semicorcheas son mas rápidas, pero no alcanzan á ser fusas; si habla con mas lentitud que la ordinaria, las semicorcheas son lentas pero no llegan á ser corcheas.

Así es que se puede sentar como principio fijo que las sílabas de un lenguaje *hablado* son lo que en la música se denomina: “notas con valor de semicorchea,” ó simplemente “semicorcheas.”

De la fijeza de este Principio se deduce que una barra de música en compasillo tiene la duracion de dos líneas de verso de á ocho sílabas. La barra de compasillo contiene diez y seis semicorcheas, y los dos versos diez y seis sílabas.

Los dos versos siguientes tienen los acentos distribuidos en el mismo orden que los movimientos de una barra de compasillo:

“Oh graciosa mas graciosa
Que los sones del bolero”

Estas dos líneas representarán una barra de música de á 16 semicorcheas en cuatro movimientos así:

Óhgra ciósa — másgra ciósa — quélos sónes — délbo léro.
1 2 3 4

Cada cifra indica el principio de un movimiento.

Siendo cada sílaba una semicorchea, sin exajerar la lentitud ó la velocidad de la recitacion, resulta un intervalo de tiempo entre

cada movimiento, que en italiano se distingue por la palabra *Andante*. Este es pues el *aire* ó distancia de movimientos que rige en estos ejemplos.

Segun esto una pieza de música de á cuarenta barras, en compasillo, es igual á una poesía compuesta de veinte estrofas, cada estrofa de á cuatro versos, y cada verso de á ocho sílabas.

El compas de *tres por cuatro*, ó *3a*, se compone de tres versos de á cuatro sílabas:

“Vá sin huella — cuando hiende — cual centella.”
1 2 3

El de *dos por cuatro*, ó *2a*, se compone de *dos* versos de á cuatro sílabas:

“Vá sin huella — cuando hiende.”
1 2

El de *doce por ocho*, ó *4ae*, se explica con la conocida frase latina “veni vidi vici” repetida cuatro veces para completar 24 semicorcheas que debe contener la barra:

“veni vidi vici — veni vidi vici — veni vidi vici — veni vidi vici.”
1 2 3 4

El de *nueve por ocho*, ó *3ae*, se compone de las mismas palabras repetidas *solo* tres veces:

“veni vidi vici — veni vidi vici — veni vidi vici.”
1 2 3

El de *seis por ocho*, ó *2ae*, de dos repeticiones:

veni vidi vici — veni vidi vici.
1 2

El de *tres por ocho*, ó *3e*, de las tres palabras de la frase:

veni — vidi — vici.
1 2 3

Por este principio de las *silabas recitadas* se pueden explicar prácticamente todos los ritmos de la música. En las subsecuentes publicaciones se tratará este ramo por extenso.

Quedan explicados los Principios fundamentales del sistema, y debe procederse ahora al estudio del cuadro de los Tonos.

CUADRO

DE

TONOS, ESCALAS, MODULACIONES, TRASPORTES, etc.

	1		4	5		8									
1....	B	d	f	g	Y	l	m	N	v	r	s	t			
		d	f	g	y	L	m	n	V	r	s	t	b		
2....	F	g	y	l	M	n	v	R	s	t	b	d			
		g	y	l	m	N	v	r	S	t	b	d	f		
3....	Y	l	m	n	V	r	s	T	b	d	f	g			
4....	L	m	n	v	R	s	t	B	d	f	g	y			
		m	n	v	r	S	t	b	D	f	g	y	l		
5....	N	v	r	s	T	b	d	F	g	y	l	m			
		v	r	s	t	B	d	f	G	y	l	m	n		
6....	R	s	t	b	D	f	g	Y	l	m	n	v			
		s	t	b	d	F	g	y	L	m	n	v	r		
7....	T	b	d	f	G	y	l	m	n	v	r	s			

1 En el renglon de arriba, debajo de las cifras 1, 5, 8, se encuentran las consonantes B Y N: éstas constituyen el acorde fundamental del tono, que en la nota antigua se llama *Do mayor* ó *Si sostenido-mayor*.

Dándole á estas tres consonantes cualquier valor, por ejemplo, el de *semínima*, formarán la palabra *Báyan*.

2 En el mismo renglon se ven debajo de las cifras 1, 4, 8, las consonantes B g N esto es, *Bágan*, acorde fundamental del mismo tono en el modo *menor*, llamado *Do menor* ó *Si sostenido-menor*.

Procediendo de la misma manera con cada uno de los renglones que quedan debajo del primero, se encontrarán todos los tonos que hay en la música en sus modos *mayor* y *menor*.

Trátase, por ejemplo, del acorde fundamental del tono de *Re bemol-mayor* ó *Do sostenido-mayor*. Lo primero que debe hacerse es buscar en la lista de equivalentes presentada en la explicación del Principio II, (páginas 7 y 8) la consonante que equivale á esos dos títulos, y se hallará que es la D.

Búsquese esta consonante en la primer *columna* del cuadro, es decir, en la serie que procede rectamente de arriba á abajo y que queda á la izquierda del lector, y se hallará que es la segunda. En el renglon que le corresponde á esta letra, esto es, el segundo, se ven debajo de las cifras 1, 5, 8, las letras D L V esto es, *Dálav* ó (*Dálap*), acorde fundamental de *Re bemol* ó *Do sostenido-mayor*.

El modo menor se conseguirá con solo cambiar la consonante que queda debajo del 5 por la que se encuentra debajo del 4, es decir, sustituyendo la L por la y, así: *Dáyav* ó (*Dáyap*).

Se desea encontrar el tono de *Sí bemol-mayor* y *menor*.

Como la letra que corresponde á este título y al de *Lá sostenido*, es la S, undécima consonante de la primer columna, debe practicarse en el undécimo renglon, la regla que se ha dado, y resultará para el modo mayor, *Sáfal*; y para el menor, *Sádal*.

De suerte que buscar el tono mayor ó menor de una consonante, es practicar esta regla en el *renglon* del cual dicha consonante es la primera.

PARA ENCONTRAR LOS RELATIVOS.

Desde la primera nota del tono mayor, cuyo relativo menor se quiere encontrar, cuéntense cuatro notas para atrás; el modo menor de esta cuarta nota, es el relativo de dicho mayor.

Si el tono es menor, y se desea encontrar el relativo mayor, cuéntense desde la primera nota del menor cuatro notas hácia adelante, y el modo mayor de la cuarta nota es el relativo que se busca.

De suerte que para encontrar el *relativo menor* del tono de *Sol* (*Nátas*), se cuenta desde la N para atras, así: N M L Y. La
1 2 3 4
 cuarta nota es la Y. El acorde fundamental en modo menor de la letra Y es segun la regla *Yanat*, esto es, *Mí menor* relativo de *Sol mayor*.

Se desea hallar el relativo mayor de *Lá bemol* ó *Sol sostenido-menor*, la letra que equivale á estos títulos es la V ó tambien P.

Segun la regla, el menor de P es *Pátas*.

Procédase de la P para adelante cuatro notas así: P R S T.
1 2 3 4

La T es la cuarta; el tono mayor de esta nota segun la regla es *Tagam*, esto es, *Sí mayor*.

PARA EJECUTAR TODAS LAS ESCALAS.

A mano izquierda del cuadro, frente á la primer *columna*, se ven las cifras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; las letras que quedan frente á estas cifras en la primer columna son B F Y L N R T; éstas ejecutadas unas tras otras producen la escala diatónica de *Do mayor*.

Así mismo tocando sucesivamente las consonantes de la segunda columna que quedan frente á las mismas cifras, resultará la escala de *Do sostenido* ó *Re bemol-mayor*.

La misma operacion practicada en la tercer columna dará por resultado la escala de *Re mayor*.

De la misma manera cada columna producirá la escala del tono, cuyo nombre corresponde á la primer consonante de dicha columna.

ESCALAS MENORES.

1	2	3	4	5	6	7	(8)					
b	d	f	g	y	l	m	n	v	r	s	t	b.
(8)	7	6	5	4	3	2	1					

En este ejemplo ejecútense sucesivamente las notas que quedan debajo de las cifras de *arriba*, y esa será la escala menor ascendente (de lo grave á lo agudo) del tono de *Do menor* ó *Bágan*.

Procédase luego desde la última *b* (de la derecha) en direccion

contraria; y ejecútense las notas que quedan encima de las cifras de abajo, y esto dará la escala *descendente* de *Do menor*.

Las escalas *mayores* ascienden y descienden por los mismos escalones.

Las *menores* ascienden por unos y descienden variando *dos*, como se ve en el ejemplo.

Lo que se ha practicado con este *renglon*, que es el primero del cuadro, ejecútense con cada uno de los que se encuentran debajo, y resultarán todas las escalas ascendentes y descendentes de todos los tonos menores.

MODO DE TRASPORTAR LAS PIEZAS.

Aunque el transporte de los tonos se puede efectuar por medio del cuadro, debe preferirse el siguiente método por ser especial para el objeto.

En una tira angosta de papel escribanse consecutivamente, de lo grave á lo agudo, las doce consonantes de cada octava en sus respectivos tipos; ejecútense lo mismo en otra tira de las mismas dimensiones que la primera, y déjese entre las letras la misma distancia.

Colóquense ámbas sobre una mesa, la una contigua á la otra, de manera que la *B* (bastardilla mayúscula) de la *segunda* tira, quede debajo de la misma *B* de la *primera*, correspondiendo, por consiguiente, cada consonante de la tira superior á la que le es idéntica en la inferior, así:

B D F G Y L M N V R S T B D F G Y L M N V R S T b d f g y l etc.
B D F G Y L M N V R S T B D F G Y L M N V R S T b d f g y l etc.

Corriendo de izquierda á derecha la tira inferior, se *sube el tono* de una pieza; corriéndola de derecha á izquierda se *baja*.

Si la primera nota de la pieza que se quiere transportar es *F* (*Re*); y se desea que empiece por *M* (*Fa sostenido*), esto es, subirle cinco medios tonos, córrase de izquierda á derecha la tira inferior hasta que la *F* de ésta quede perfectamente debajo de la *M* de la superior, así:

B D F G Y L M N V R S T B D F G Y L M N V R S T b d f g y l etc.
B D F G Y L M N V R S T B D F G Y L M N V R S T b d etc.

Estando en esta disposicion las tiras, procédase á buscar *en la tira inferior* las consonantes de la pieza que debe trasportarse; y á medida que se vayan hallando, cámbiense por las que les queden *encima* respectivamente, *y en el tipo de estas últimas*.

De suerte que si la primera nota de la pieza es, como se dijo, F, se busca la F en la tira inferior; y como la letra de la tira superior que aparece encima es la M, se escribirá M en vez de F, y puesto que la vocal no varía, si la expresion es Fec, se escribirá Mec.

Si la segunda nota de la pieza es T (bastardilla mayúscula) se encontrará ésta en la tira *inferior* debajo de la G (mayúscula redonda) de la *superior*; por tanto, si la expresion es Ti se escribirá Gi.

Si se supone que la tercera expresion es el acorde *Bamar*; cambiando estas letras por las que les corresponden encima, el acorde será *Yasad*.

Obsérvese esta regla con todos los pasajes de la pieza y quedará esta trasportada, segun la colocacion de la tira inferior, á cualquier tono que se desee.

MODO DE TRASPORTAR EN LA IMPRENTA.

Se supone que la pieza que se le entrega á un cajista empieza por B y se desea que empiece por V. Deben colocarse todas las V entre el cajetin de las B, y viceversa, cambiando en la misma proporcion los lugares de las demas consonantes, y procediendo en seguida á componer como si tal cambio no hubiese tenido lugar.

NOTAS COMPLEMENTARIAS.

NOTA I.—ASPIRACIONES.

Las aspiraciones pueden tambien expresarse por medio de algunos signos ortográficos, propios de la imprenta comun, haciéndose así mas fácil la lectura por la diferencia de forma entre los sonidos y los silencios. Los silencios cortos son los que particularmente demandan esta claridad y las equivalencias son estas:

: == hi.

; == ho.

, == hu.

Las aspiraciones pueden tambien llevar el *puntillo* y el *doble puntillo*.

ASPIRACIONES CON PUNTILLO.

huoc huic hac hec hic hoc.

CON PUNTILLO DOBLE.

huox huix hax hex hix.

NOTA II.—APOYATURAS.

Las apoyaturas ó *notas de adorno* se escriben en tipo mas pequeño y un poco elevadas sobre el renglon de las notas principales de la pieza; pero debe advertirse que aunque el tipo sea pequeño, *es preciso que la forma* sea siempre la que le corresponde á la octava de las notas que figuran como apoyaturas. Si se quiere que la nota M (mayúscula redonda) figure como apoyatura de la Y que pertenece á la misma octava, la M debe escribirse en *mayúscula redonda* del tipo pequeño, así:

^M Y.

Si la M es de la octava siguiente ó aguda se expresará así:

^m y.

Una apoyatura cuyo valor expreso es *i*, se ejecuta como si estuviera escrita con *o*, y las que llevan la vocal *o* como si llevaran la *u*, y frecuentemente aparecen sin valor expreso. *

NOTA III.—VOCALES.

Las vocales no deben ser nunca mayúsculas; pero es necesario, no obstante, que guarden armonía con la forma de la consonante que acompañan, de suerte que si las consonantes son de las llamadas *redondas*, las vocales serán *minúsculas redondas*, si aquellas son *bastardillas*, éstas serán *minúsculas bastardillas*.

NOTA IV.—REPETICIONES.

Si un acorde se repite varias veces y se desea economizar tiempo y espacio, debe expresarse la repetición por un punto á la

* Esta es la ley del antiguo sistema.

izquierda de la vocal que representa los diferentes valores que á veces toma el mismo acorde sucesivamente. Así es que esta frase

Fant .ec .i .a .a, debe leerse así:
Fant Fantc Fint Fant Fant.

El modo de expresar las diferentes octavas en letra manuscrita corresponde al de la imprenta así:

PRIMERA OCTAVA.

Imprenta **B D F G etc.**
Manuscrito *B̄ D̄ F̄ Ḡ etc.*

SEGUNDA.

Imp. **B D F G etc.**
Man. *B̄ D̄ F̄ Ḡ etc.*

TERCERA.

Imp. **b d f g etc.**
Man. *b̄ d̄ f̄ ḡ etc.*

CUARTA.

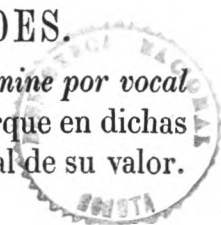
Imp. **b d f g etc.**
Man. *b̄ d̄ f̄ ḡ etc.*

QUINTA.

Imp. **B D F G etc.**
Man. *B̄ D̄ F̄ Ḡ etc.*

DE LAS MELODIAS Y ACORDES.

Las consonantes de cualquiera palabra *que termine por vocal* se ejecutan unas tras otras en forma de melodía, porque en dichas palabras cada consonante va acompañada de la vocal de su valor.



Las consonantes de cualquiera palabra *que termine por consonante* se ejecutan todas á un tiempo, porque en dichas palabras hay ménos vocales que consonantes, lo cual indica que todas tienen un mismo valor. Estos se llaman acordes.

Cuando la diferencia entre las notas de un acorde pase de una octava *entre cada una*, deben escribirse no solo la primera, sino todas las demas en el tipo correspondiente.

Cuando en las melodías ocurren varias notas seguidas, teniendo cada una de ellas el mismo valor que las demas de la serie, no hay necesidad de expresar dicho valor á la derecha de cada una, basta escribir la vocal que lo representa ántes de la serie, y un poco elevada sobre el renglon. Las consonantes en este caso deben dividirse en los grupos que completen cada uno un movimiento con arreglo á la forma de compas que rige en la pieza. Así pues este pasaje

4a ligifigi sivinivi ligifigi bisirisi ligifigi.

puede escribirse así:

ⁱ lgfg svnv lgfg bsrs lgfg.

DICCIONARIO *

0

MODO DE TRADUCIR LAS PIEZAS DE LA NOTA ANTIGUA A LA NUEVA.

El nuevo sistema seria incompleto si hubiera necesidad de conocer la antigua nota para traducir las piezas.

Por medio del Diccionario cualquiera persona puede traducir una pieza que esté escrita en el sistema antiguo, sin saber ninguno de los dos sistemas.

En el Diccionario, ó hablando con mas propiedad, Catálogo, se encuentran todas las notas en todos los tonos y claves y en todos los casos posibles de alteracion y de valor que pueda presentar la pieza de música mas complicada, escrita en el sistema

* La publicacion del Diccionario se hará lo mas pronto que sea posible.

antiguo. Estas notas, valores, etc. están dispuestas en las páginas de dicho Catálogo en orden sucesivo con los mismos signos de la escritura antigua, y en pequeños fragmentos de pentágono a la margen izquierda de cada página; y a la margen derecha se halla la expresión equivalente por el nuevo sistema, en la letra que corresponde al manuscrito y a la imprenta.

A la cabeza de cada página se encuentra, por el sistema antiguo, la expresión de cada tono y cada clave.

Es de advertir que para traducir una pieza bastan dos páginas del Catálogo, mientras dicha pieza continúe sin una expresión *capital* de nuevo tono, y solo en este caso hay necesidad de volver fojas para buscar el tono correspondiente. Así pues, el procedimiento no es tan lento como el que se emplea con los Diccionarios ó Catálogos en general.

Habiéndose terminado las explicaciones del cuadro, notas complementarias, etc. se llama la atención del lector a las siguientes

ADVERTENCIAS.

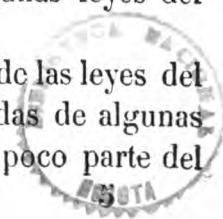
En las páginas que preceden aparecen combinadas *tres* cosas enteramente independientes entre sí.

Conviene que el lector no las confunda.

La primera es: la exposición y desarrollo de los nuevos principios de escritura musical que han servido de base para la concesión del privilegio.

La segunda: métodos para explicar los valores musicales y las formas de compas por medio de la recitación de renglones compuestos de cierto número de sílabas etc. Estos métodos *no* forman parte del nuevo sistema, son únicamente medios prácticos que el autor propone para hacer comprender algunas leyes del arte de la música en general.

La tercera: definiciones más ó menos exactas de las leyes del arte conocidas por todos los músicos y acompañadas de algunas explicaciones que no es de suponerse forman tampoco parte del nuevo sistema, pero que son indispensables.



NOVEDAD DEL SISTEMA.

El sistema de escritura musical que se acaba de explicar es nuevo: en primer lugar, porque en él se ordena que las letras *vocales representen la duracion ó valor* de los sonidos musicales, y que las *letras puramente consonantes expresen los sonidos ó notas*.

2.º Porque en él se ha asignado un nombre intransmutable, no solo á cada una de las siete notas diatónicas, sino á *cada una* de las *accidentales*, comunmente llamadas *sostenidos ó bemoles*; bien entendido que la novedad de esta nomenclatura no consiste en que los *sostenidos y bemoles* tengan nombre, sino en que ese nombre sea una consonante *pura*, esto es, que no pueda pronunciarse sin que al instante represente dos cosas: un sonido y un valor.

3.º Porque estando los dos elementos fundamentales de la música á saber: el sonido y el valor, representados respectivamente por los dos elementos fundamentales del language humano que son la consonante y la vocal; queda convertida la música cuya expresion tipográfica ha sido hasta hoy *muda*, en un LANGUAGE susceptible de ser hablado ó dictado como cualquiera otro idioma, conservando la ventaja de ser forzosamente universal.

4.º Porque todos los elementos de una nota ó acorde se dictan simultáneamente; de suerte que las piezas mas expresivas y bellas de la música para instrumentos de melodía y para *algunos* de armonía, pueden dictarse en ménos tiempo del que se necesita para ejecutarlas.

Y 5.º Porque en él se expresa la diferencia de lo agudo ó grave de las octavas por medio de la diversidad de forma y tamaño * en los tipos, evitando así la necesidad de dos claves contradictorias en un solo instrumento, y reduciendo á *una sola* todas las de una partitura de orquesta.

* Fácil es para los tipográficos hacer fundir una serie de tipos de cuerpo igual cuya diferencia de forma sea mucho mas marcada que la que existe entre los de una misma caja de la imprenta actual; y aun mas, para satisfacer ciertos caprichos, fácil será tambien darle al cuerpo de las letras de cada octava cierta altura sobre las de la inferior, apenas suficiente para que las melodías presenten en lo escrito la undulacion correspondiente á lo agudo ó grave de los sonidos como aparece en el sistema antiguo.

OBJETO DE LA INVENCION.

En Febrero de 1867 hizo el autor la invencion de este sistema con los siguientes fines:

1.º Establecer la difusion de obras musicales por el expedito y económico medio de la imprenta comun.

2.º Poner la ciencia y la práctica de la música al alcance de las personas que carecen de recursos, tiempo ó paciencia para aprender la antigua nota.

Y 3.º Lograr que el medio de expresar los pensamientos musicales, que siempre ha sido *únicamente la escritura*, pasára á ser un language universal como las leyes que representa, susceptible de ser hablado ó dictado con la rapidez del pensamiento musical; para poner la nota al alcance de *los que carecen del órgano de la vista*, para proporcionarle al compositor que por enfermedad ó cualquiera otro motivo no pueda escribir por sí mismo, el medio de dar á luz sus obras con el auxilio de un amanuense: y para que los que carezcan de retentiva musical puedan suplirla con la memoria de palabras.

No se ha inventado, pues, para sustituir el Antiguo Sistema; sino para darle mayor extension á los medios de conocer la música.

Los ejemplos que siguen tienen por objeto ilustrar las principales leyes del sistema y dar una idea del aspecto que presenta la nueva escritura; y por lo tanto se advierte que no se han excogido piezas fáciles para ejecutar, sino las que llenen el fin que se ha expresado.

“MARIA Y PEPITA.”

PASILLO.

Pietro Achiardi.

Mano derecha { PIANO Izquierda. }	{ 3a	Tef Tef Tef Tef Tef y Tef Reb he Reb Ram Fac he merb fa
{ he bem bem bem bem bem m bey Tef he Tef fat he fet fet { Fa he merb fa Na he net fa Na he		

{ fet fet yeb^{**} | fet ber he bef bam | fet ber he bef bam ber
{ net fa | Faf he merb fa | Faf he merb fa | Na

{ Ten he Tef Nat | he Tef Tef Tef Tef Tef | y Tef Reb he Reb
{ he net fa | Na he net fa | Faf he merb

{ Ram | he bem bem bem bem bem | m bey Tef he Tef fat | he
{ fa | Faf he merb fa | Na he net fa | Na

{ fet fet fet fet yeb | fet ber he Reb bay | bem bey he Reb Mar |
{ he net fa | Bab he reb ya | Faf he merb fa |

{ Ne Te he fe bar | Ten Tef Tef Tef Tef Tef : || Tan ha ha || :
{ nat ha famr | nat ha ha : || nat ha ha || :

{ bay yen yen yen yen | fal ha ha | nat ler net ler net | lui^r
{ ba ye be yen ye | Na le fe net le | Na le fe net le | ba

{ yan | yay geg yey he vet | tuif rab | nat ler
{ ye be yen ye | ya fe te yev fe | Ra be re bey be | Na te

{ net he fel | lui^r yan | bay yen yen yen yen | fal ha
{ ne fel te | ba ye be yen ye | ba ye be yen ye | Na le fe

{ ha | nat ler net ler net | lui^r yan | ya fev fev he fev |
{ net le | Na le fe net le | ba ye be yen ye | ya fe te yev fe |

{ bar yeb yeb he yeb | lat ney ney he lef | yab ha ha : ||
{ Ra be re bey be | Na te ne fel te | bayanb ha ha : ||

HELENA = POLKA.

Rodolfo Mattiezzi.

2a { “miri [fe” fef fef Rer | dad e nini | de
{ he [fe merf fe merf | Rer nerdy .e* .e | Rer

{ yiyi te de | “fe rar” me | te fe re Re | de
{ nerdy Rer nerdy | fe merf .e .e | fe merf fe merf | Re

{ Rar de | te ye re Re | fe Rar miri | fe fef fef Mem |
{ yerd .e .e | Re yer de yener | fe merf .e .e | fe merf Tet metef |

** Aunque esta (b) debiera ser bastardilla, no se escribe así porque siendo la primera (b) que se encuentra a la derecha de la (y), según se ha dicho ya en la regla no necesita ser expresada en su verdadero tipo, como lo sería si estuviese sola. Esto debe entenderse de cualquiera otra letra en el mismo caso, esto es, perteneciendo á un acorde, pues toda combinacion aunque conste de solo dos notas se comprende aquí bajo ese nombre.

* Véase nota IV.-REPETICIONES. Pág. 30.

{ dadc mimi | *de* yi yi se de | fe Tat
 { Ses medy .e .e | Mem mesdy Mem mesdy | Tet metef .e

{ me | te ye ne Se | Re ra Re | [^]dne Nat Ned |
 { .e | Nen nety Nen nesy | Rer merf .e .e | Rer yerd .e .e |

1.^a 2.^a
 { Mef Mef Mef : || Mef Mef Mef he || : Rir Rir fem Tit Tit
 { femrf .e .e : || femref .e .e he || : fe merf fe

{ fem | Rar Nen he | yiy yiy red mim mim red | yay
 { merf | de ridy .i .e .e | Rer redy Rer redy | fe

{ fef he | *fi* fi *fe* di di *de* | Tat de he | *fi* fi *fe*
 { mirf .i .e .e | ve tey ve tey | ne redy redy .e | ye nerd
 ui

{ di di *de* | Tat fe he | Rir Rir fem Tit Tit fem | Rar
 { Re yenerd | fe merf .e .e | fe merf fe merf | de ridy .i
 ui

{ Nen he | yiy yiy *de* mim mim red | yay fef he | *fi* fi *fi*
 { .e .e | Rer redy Rer redy | fe mirf .i .e .e | Telvet

{ lev *fi* fi *fi* lev | *fi* fi *fi* mer rar | he yimi niritidi |
 { he Tetvet he | Refmer he Regmer | Ruinir

{ *fe* femref .e he : ||
 { e fef fef he : ||

VALE.

Diego Fallon.

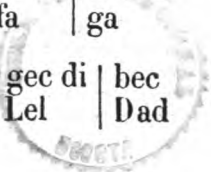
3a { bec li ga de Ne | Sec Vi ba gec vi | ^svec ni sa
 { Va gapb gasd | Va gapb gapb | da lasd

{ ^sve le | nec di bal gec vi | na ^sdec bi decli | ga ba ^{bdTb}gec
 { fa | ga pab pab | ga nasd nasd | Va gapb Lel

{ di | ba Se ^{vs}Ve Ne Le | Nec Vi Nas e Sed | Vebc dil
 { | Dad lasd falps | Gag nasg nasd | Vav

{ bag dec Ni | Sec Vi ba gec vi | ^svec ni *ba* se ve | nec li
 { gapb gasd | Va gapb gapb | da lasd fa | ga

{ la gec vi | gan ^sSedc Rid Sedc dil | bag ba ^{bdTb}gec di | bec
 { pab pab | Gag nasd nasd | Va gapb Lel | Dad



{ Ri Se de Lec Ni	Pa ha bec vi	va ^{nv} nec mi nec bi
{ lasd gansd	Va gapb gapb	Bab yash yash
^{ui}		
{ bab lec vi nec li	ga ^{fg} fec di fec si	Sas ga e ⁿ le
{ Lal pabl pabl	Sas fals fals	Gag nasg nasg
{ ge des gab e des	bev beg ⁿ dal e beg	¹ gec di Sec
{ Ga nasd nasd	Vav gapb gapb	Gag gansd
{ gi Sed gen	delc gi Ve de bec Ti	ba ^{nv} nec mi nec bi
{ gansd	Vav gapb gapb	Bab yenb yenb
{ bab lec ^{vs} vi nec li	ga ^{fg} fec di fec si	Sas gec ni lec gi
{ Lal pabl pabl	Sas fals fals	Gas nasg nasd
{ ge des gab e des	bev bey ⁿ dal e deg	¹ gec di Se ne
{ Gag nasd nasd	Vav gapb gapb	Gag nasd
{ le geb	das bav ha	
{ nasd	Vav gapb	Vav

Los profesores de bandola han usado el diapason de este instrumento arreglado al tono de *Sol*. Dicho diapason seria por el nuevo sistema como sigue:

	AL AIRE	1. ^o TRASTE	2. ^o	3. ^o	4. ^o	5. ^o *			
Prima	n	v	r	s	t	b	d	f	&c.
Segunda	f	g	y	l	m	&c.			
Tercera	R	S	T	b	d	&c.			
Cuarta	Y	L	M	N	V	&c.			

Sinembargo, como lo importante en este asunto es preservar la mayor armonía posible entre todos los diapasones de los instrumentos de cuerda, para que el que ejecuta en uno pueda con mayor facilidad ejecutar en los demas; el autor recomienda el que se encuentra mas adelante.

Esto no impide que la bandola se tiemple por *Sol*, en cuyo caso todas las piezas escritas en *Mí mayor* aparecerán en las publicaciones acompañadas en *Sol* por la guitarra y tiple; guardando, como es natural, la misma proporción en los demas tonos.

* Los suplidos se indican por líneas ó números *debajo* de las letras. El primer suplido de una nota se expresa por una raya ó el número 1. El segundo; por dos rayas ó el número 2, &c.

En la obra extensa para bandola y tiple que el autor dará al público, se encontrarán estas cuestiones tratadas detenidamente.

	AL AIRE	1.º TRASTE	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º	
Prima	V	I	M	N	V	R	S	T	B	&
Segunda	T	B	D	F	G	&				
Tercera	M	N	V	R	S	&				
Cuarta	D	F	G	Y	L	&				

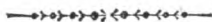
EJEMPLOS

DE PIEZAS PARA CLARINETE, PISTON, FLAUTA, BANDOLA, &

WALSE DE VENZANO.

Venzano.

vuic | a meye gede | Tuic | a Se Te meye | guic | a Ve Re gede Tuic |
 Ve Te dege yeme | vuic | a meye gede | muic | a yege deTe | da sever
 meye | gede TeSe gede | Ta TeTe Ta | Ta Ta Ta :|| Tede geye meve |
 rete da ta | sa ta vere | ta ya va | la ma meve | ra da ga | yeve meye gede |
 Ta TeTe Ta | Tede geye meve | rete da ta | sa ta vere | ta ya ma | vere va
 ma | yege da ya | vere va ma | yege da va | tede ta ra | veme ya va | tede
 ta ra | va ya ga | ma ya da | ta ya va | ta...ra...ma... | ya a a || a ga
 ya | nuic | a *fac be* | tuic | ha ma na | vuic | Ta ma na | rui neye | ba ha
 ha | fiyifi da fa | yiliyi ga ya | minimi la ma | nui va | rui sa | ta tete ta |
 ta sa ra || vuic | a meye gede | Tuic | a SeTe meye | guic | a VeRe gede |
 Tuic | VeTe dege yeme | vuic | a meye gede | bede rui | eve meye gede |
 Tete reve meye | gede TeRe VeMe | Ya ha ha ||



QUAL COR TRADDISTI.

LA NORMA.

Si Tec di--ge he ma ec Si Tec di--ge he ma ec Si Tec di--ge he ta ec
 vi yec gi--dei °yg da hec Si Tec di--gec vi ma ec Si Tec di--gei °sv ma
 ec gi lec ni--vec ti ta he...gi di Si Ti Vi di...--Ma ha hac bi dec gi--
 yec mi ya ec gi mec yi--gec di Ta ee Ti dec gi--yec vi va e rivi niví givi--
 mec... li ya ha Si Tec di--gec yiv gam hec gi lec--ni vec ti ta e de ge ye
 me ve--sex vo ma e vi mi gi mi di mi...! Ta ha hui=

"AH BELLO A ME RITORNA."

LA NORMA.

Ti--Ta Vec Ri Ta da--Ta yui Vec Ti--Ye Me Ve Re da ec Ti--Ta i Ri
 di Ri Ma hec Ti--Ta Vec Ri 'Ta da--Ta vui mee yi--ga vi mi li mi da vi
 mi li mi=Ta ta ha Te fe--de va ve ni mi li yi gi fi di bi--da i Ti Ri Vi
 Ma Re be--Te ma me li yi gi fi di bi Ti Si--Ta i Ri Vi Mi ya hec Ti--Ta
 Vec Ri Ta da--diTi Si Ti ya di Ti Si Ti ma--di Ti Si Ti va gi di bi di ra--Te
 ve me ye ye ge de Te--Te gi di yi gi mi yi Te gi di yi gi mi yi--de mi li
 vi mi ri vi ti ri vi mi mi yi gi di--Te ta ri vi mi yi gi di Ti Ri Vi Mi--Ya
 ha hui=

Existen en poder del autor traducidas al nuevo sistema para clarinete, flauta, violin, piston, bandola, ect. las siguientes óperas: La Norma, La Lucía, El Trovador, La Traviata, La Hija del Regimiento, Ana Bolena y El Elixir d' Amore: posee tambien un gran número de piezas diversas nacionales y extranjeras para aquellos instrumentos y ademas para piano, órgano, guitarra y acordeon y están en curso de preparacion métodos especiales para cada uno de los instrumentos mencionados.

FE DE ERRATAS.

PÁGINA	LÍNEA	DICE	LÉASE
3	12	2a 3a 4a 12e 6e 3e 9e..	2a 3a 4a 4ae 2ae 3e 3ae..
10	8	Tui va.....	Tui Va.....
10	12	cualquier.....	cualquiera.....
12	8	<i>buyin</i>	<i>buiyin</i>
14	5	Fat.....	Taf.....
14	7	Fef.....	Tef.....
14	12	piano.....	piano de siete octavas....
19	1	base.....	vase.....
19	2	ar.....	a.....
37	29	Rid.....	Rib.

FIN.

"Biblioteca Pineda"
Estante K. - Tomo 58.

Contiene cinco (5) cuadernos. No se ven rastros de haber sido inutilizado este volumen hoy 6 de octubre de 1919.

Enseñano Pineda &