

La publicación por "El Heraldo," del artículo anterior, fué como un toque de alarma, pues se despertó el entusiasmo, que parecía dormir. Tuve la satisfacción de ver mi carta reproducida por la prensa del país, y aun por algunos periódicos que se publican en español en la vecina República del Norte. Este artículo no dió fin al incidente entre los señores T. M. y yo, pues fué contestada la carta que mandé al "Heraldo" en un tono que juzgué poco serio: contesté enérgicamente y terminó todo a los pocos días que nos encontramos T. y yo. Hemos seguido cultivando buena amistad, y la ópera, motivo de la polémica, fué terminada el 14 de Marzo de 1910.

CAPITULO XX.

EL BAJO CIFRADO. (*)

Señores compañeros:

En las diversas juntas que hemos celebrado con motivo de la reorganización del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, se han tocado incidentalmente algunos puntos que, aunque en la superficie no parecen de grande importancia, tan pronto como se ahondán un poco, se ve la trascendencia que tienen. Me referiré muy especialmente a aquellos, en los que hemos estado en completo desacuerdo: El español—por ejemplo—que a juicio mío, es indispensable para los músicos, no obstante que uno de nuestros colegas opinó, que creía una pedantería estudiarlo en el Conservatorio, lo que ocasionó que agregara yo por mi parte, que la pedantería consistía en lo contrario; es decir: en estudiar un idioma extraño sin saber el propio. Las razones que se me han dado, no parecen convin-

(*) Estudio leído en una de las sesiones de la comisión nombrada por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, para la reorganización del Conservatorio.

centes; pues, ni sería una en pro, que en Europa estudiaran el idioma nacional en sus respectivos Conservatorios, ni es una en contra, que no estudien ninguno. En Italia, se dijo: no estudian francés, porque con el italiano les basta; en Francia les basta el francés y en Alemania el alemán. Quizá se recuerde, que yo propuse, que: “en vez de estudiar en el Conservatorio, en las diversas clases, italiano, alemán, inglés y francés, estudiáramos uno de ellos, el que se creyera más necesario, concienzudamente, y no pasar tan a la ligera los cuatro. . . . ¿Por qué no había de bastarnos el italiano como a los italianos? . . . ¿Por qué no el francés como a los franceses? etc., etc. El dilema se impone: o a los italianos, franceses, alemanes e ingleses, les hace falta estudiar idiomas en sus respectivos conservatorios, o a nosotros nos sobra esa positiva abundancia de ello. Y ruego a ustedes no interpreten como una falta de mi parte, la recordación que hago de lo que ha pasado en las juntas en lo referente a mis proposiciones, pues, aun he llegado a creer, que sería conveniente se llevaran muy detalladamente las actas de ellas. Uno de los casos tratados en la última sesión y que pasamos muy a la ligera, fué: “el bajo cifrado.” Como al tratar de un asunto netamente técnico, no se deben tomar en consideración las apreciaciones personales, creo pertinente repetir mi pregunta: ¿Es indispensable para los jóvenes estudiantes de piano, el estudio del bajo cifrado o armonía práctica, como se le llama en el Conservatorio? . . . Para contestar concienzudamente en uno u otro sentido, me basaré en datos históricos fehacientes, para que la conclusión no esté desposeída de valor artístico.

Dicen los historiadores, que el sistema de cifras fué en un principio, muy parecido en Italia y Alemania, pero que no tardó en ser diferente en los dos países, tanto a causa de la tendencia armónica de los dos pueblos, como por la adaptación de los

signos. Digamos desde luego, que la invención del bajo cifrado, se atribuye muy fundadamente a Galileo (padre del célebre matemático y astrónomo). Rameau, demostró en su disertación sobre los diferentes métodos de acompañamiento, que había un gran número de defectos en las cifras establecidas, e hizo ver que, no obstante que eran numerosísimas, no bastaban y que eran equívocas y oscuras; que multiplicaban inútilmente los acordes y que no demostraban en manera alguna los encadenamientos (Rameau dice, las ligaduras). No creo por demás decir que Rameau nació en 1683 y murió en 1764. Inútil me parece poner de relieve el valor que tiene artísticamente una opinión como la de Rameau, que ocupa un lugar tan alto en la historia de la armonía y en el progreso del arte musical, y este hombre cultísimo, encontraba malo (ya en el siglo XVIII) el bajo cifrado, tal y como se practicaba en aquella remota época. Juan Jacobo Rousseau, por su parte, no es menos explícito al tratar del asunto, pues, después de decirnos que las cifras se usaron para servir de guía al acompañante, agrega: “. . . pero es la moda en Francia de recargar el bajo con una confusión de cifras inútiles: se cifra todo, hasta los acordes más evidentes, y, el que pone mayor número de cifras, cree ser el más sabio”. . . . Rameau, después de haber hecho muy buenas observaciones sobre la mecánica de los dedos en la práctica del acompañamiento, propuso la sustitución de las cifras por otras más simples, que hacían este acompañamiento enteramente independiente del bajo continuo; de tal suerte, que sin fijarse en el bajo y aun sin quererlo, se acompañaba *sobre las cifras solas*, con mayor precisión que como se hace con el sistema conocido del bajo cifrado. Pero, no obstante que había tantas razones a su favor, influyeron consideraciones de otro orden para desechar el método de Rameau: “Era nuevo y lo presentaba un hombre superior en ge-

nio a todos sus rivales: he aquí la razón por lo que fué condenado"... así comenta el caso Juan Jacobo. A juzgar por las tendencias actuales en Europa, (después de dos siglos), se empieza a pensar.... que tal vez Rameau tenía razón y ya buscan los teóricos, las maneras de remediar las deficiencias del bajo cifrado.... Si hago estas citas, que ha primera vista pueden aparecer extemporáneas, es con el fin de demostrar, que el bajo cifrado fué combatido en todos tiempos por artistas de valer, y que, tal vez por esta causa, se abolió su estudio en los principales Conservatorios europeos, pues según dice Riemann, pocas instituciones, tales como los Conservatorios de París y de Bruselas, son los que no han abolido enteramente el curso de armonía práctica realizada en el teclado.

Me permitiré hacer una ligera digresión. Cuando estudiábamos el bajo cifrado en la clase de nuestro desaparecido maestro don Melesio Morales, se nos criticaba duramente, y claro está que, o las críticas eran injustas al tratarse de aquella clase, o debe criticarse también lo que se hace hoy. El sistema abreviativo, dice un autor moderno (que es actualmente profesor de armonía en el Conservatorio de París), es muy incompleto, y consiste en escribir únicamente la nota del bajo DEL ACORDE, y representar los otros sonidos por ciertas cifras o signos de convención. Después de haber servido mucho tiempo, para notar partituras enteras CON UNA INSUFICIENCIA DEPLORABLE, como en la época de Rameau, fué conservado por la escuela italiana para el acompañamiento de recitativos, consistiendo entonces CASI EXCLUSIVAMENTE en acordes tenidos (plaques).

Actualmente, el bajo cifrado es conocido sólo de los armonistas, a los que presta servicios reales como escritura abreviada, sumaria, y sobre todo como procedimiento de análisis. Hasta aquí el autor citado. Gasparini (muerto en 1737) escribió

su "Armónico Práctico al Cembalo", y creo que en su época sí debe haber sido de grandísima utilidad, pues los acompañantes tenían que ir sosteniendo las voces por medio de armonizaciones y no estaban en posibilidad de hacerlo, si ignoraban los procedimientos necesarios. Esta necesidad para los acompañantes ha desaparecido por completo en nuestros días, pues ya dije en la junta pasada, que, para las obras célebres de los clásicos alemanes, que escribieron el órgano con el procedimiento del bajo cifrado, viene, con las partes de orquesta, la de órgano, realizada por maestros competentísimos. Por otra parte, me parece sumamente peligroso que se haga, al tocar los bajos cifrados, un hermoso canto en la parte superior, como nos decía el maestro Campa, pues esto produciría un anacronismo lamentable, especialmente al tocar música antigua, que es para lo que puede servir el bajo cifrado, pues si se querían acordes tenidos, ya se comprenderá cuanto se desfiguran las obras con salirse de la pauta marcada por los autores.

En consecuencia creo que, para tocar los bajos cifrados, bastará a los jóvenes pianistas, el estudio que hagan de la armonía, sin necesidad de dedicar tanto tiempo para el curso de la llamada armonía práctica, pues la situación, en cuanto a realizaciones de bajo cifrado se refiere, es tan anómala, que, cuando más avanzamos en procedimientos modernos, más nos alejamos de la mente de los compositores antiguos. Cuánto más útil sería para los jóvenes estudiantes que se dedican a tocar los *partimenti*, emplear ese tiempo en estudiar la historia de la música, en vez de tener tan sólo la obligación de ir a las conferencias de esta bellísima materia. Hasta aquí he mencionado razones en mi apoyo que pertenecen casi por completo a la parte histórica; invocaré en seguida la parte técnica, y demostraré, hasta donde me fuere posible, lo escabroso de la materia, en vista del falso criterio que

hay sobre el particular. Prefiero, como dije antes, que al tratarse de la ejecución de una obra clásica, nos atengamos a las realizaciones que han hecho músicos eminentes, que sería en último caso lo que se persiguiera como finalidad, al hacer que los jóvenes pianistas estudiaran la lectura del bajo cifrado. Natural sería creer que las realizaciones que hicieran nuestros jóvenes pianistas fueran las más adecuadas, en vista de lo serio de sus estudios, de los talentos de sus profesores, de los libros que tengan como textos, etc., etc., pero, me asalta el temor de que nada de esto sea verdad, cuando veo que, aun los autores de tratados de armonía (de reputación no sólo europea sino mundial), sufren errores tan lamentables como incomprensibles. Me permitiría proponer a ustedes—con una absoluta buena fe y sólo como medio de comprobación de lo que expongo—que aquí mismo se realizaran los tres o cuatro compases anexos, para que luego, al estar todos conformes con la realización, comparáramos con una europea y nos diéramos cuenta de la diferencia que existe de una a otra. Y si esto sucede, en una realización de tres o cuatro compases, ¿qué pasará cuando se tratara NO DE ESCRIBIR lo que se hace con calma y detenimiento, sino de tocar en el acto un bajo cifrado con una melodía interesante?.....

Tampoco se crea que lo que a mi juicio es un error palpable del célebre maestro que realizó los ejemplos de Gasparini, en un caso aislado; pues si es verdad que no se cometen con frecuencia las faltas que hay en el ejemplo que cité, sí pasa, muy amenudo, que los autores interpreten de muy diversa manera las cifras que van indicando los acordes. Y no se crea que la diferencia consiste en procedimientos escolares distintos, no, pues muchas veces un mismo autor y en la misma obra, realiza de diferente manera el mismo acorde. Tal vez se objetará que ésta no es culpa del bajo ci-

frado sino de los armonistas, en lo que estoy perfectamente de acuerdo, pero si esto hacen los armonistas ¿qué harán los que tengan conocimientos menos vastos?...Y, si al convencionalismo de la práctica agregamos lo convencional de las teorías, ningún trabajo nos dará, imaginarnos el estado lamentable de anarquía que reina en la materia de que se trata. Hay autor que dice, con razón indiscutible, que, cuando haya un número sobre una nota del bajo, debe necesariamente encontrarse en el acorde, la nota que pide el número; y, a las cuantas páginas se desmiente dicho maestro, diez veces en igual número de compases. Otro autor nos dice: "Estas indicaciones—las del bajo cifrado—llenaban en su origen el mismo objeto que en nuestros días, las reducciones para piano..... y el músico hábil, debía además adornar la frase con trinos, apoyaturas, etc., etc., y si nos fijamos en que se pueden hacer los trinos y las apoyaturas sin necesidad de dejar los acordes tenidos, se convendrá conmigo, en que: para que los pianistas toquen *en el piano*, algún bajo *que por una verdadera casualidad* lleguen a necesitar, bastará hacer acordes simples; armonía tenida y no adular las obras con melodías rebuscadas u otros procedimientos semejantes. Previendo que pudiera haber en vosotros el escrúpulo, de que, por la categoría de nuestro Conservatorio, debe subsistir el bajo cifrado—tocado en el piano—os recuerdo lo que dice Riemann: "Algunas instituciones, tales como los Conservatorios de París y Bruselas, son los que nunca han abolido enteramente el curso de armonía práctica realizada en el teclado"...y por más que sea una redundancia, realizaré la frase de Riemann con un ligero comentario. Al decir que nunca han ABOLIDO enteramente, se entiende, que lo han seguido usando desde que se creó la clase susodicha, lo que, en manera alguna, indica un adelanto; muy al contrario, indica atraso, pues

se desprende de la frase mencionada, que mientras Italia y Alemania lo abolieron, no obstante que son los países que más obras tienen en bajo cifrado, París y Bruselas siguen haciendo lo que está en desuso ya, en los otros Conservatorios. Y, si Alemania e Italia, países que tantas obras produjeron en bajo cifrado, abolieron el estudio de los partimenti ¿qué razón hay para que nosotros lo estudiemos, haciendo compañía a los Conservatorios de París y Bruselas en su glorioso aislamiento, empleando la célebre frase del ministro inglés CHAMBERLAIN?.... Para no cansar vuestra atención, terminaré formulando nuevamente mi pregunta: ¿Es indispensable, para los jóvenes estudiantes de piano, un curso de bajo cifrado o armonía práctica, como se le llama en nuestro Conservatorio?.....

Todas estas reflexiones han tenido por objeto, primero: Hacer que los jóvenes estudiantes empleen su tiempo en algo que les sea de mayor utilidad inmediata; y segundo: las razones que creo tener, para no exigir a los pianistas, el estudio del bajo cifrado en nuestro Conservatorio, por tener bastante para el caso, con lo que aprenden en las clases de armonía.

Coyoacán, 29 de Marzo de 1913.

CAPITULO XXI.

LA ESCALA CROMATICA.

En Febrero de 1904, encontrándome a la sazón en Bruselas, recibí una carta de mi maestro don Melesio Morales, pidiéndome algunas apreciaciones personales acerca de la escala cromática.

Contesté el 2 de Marzo del mismo año la siguiente carta:

Bruselas, Marzo 2 de 1904

Señor Profesor Don Melesio Morales.

México, D. F.

Querido maestro:

Hace algunos días que recibí su carta y me puse escribirle inmediatamente; pero queriendo hablar a usted con calma sobre la escala cromática, me resolví a esperar para dedicarle algunas horas. La ortografía de la escala cromática, es una de las cuestiones que pueden considerarse como resueltas, salvo pocas excepciones, entre compositores y teóricos franceses. Los que escriben la escala cromática con *Sí* bemol al ascender y *Fa* sostenido al descender, cometen una falta muy grave. Durand es uno de los autores que usan esa ortografía. (*Sí* bemol ascendiendo y *Fa* sostenido descendiendo)

las razones que da son las siguientes: "estas escalas (mayor y menor) son las más tonales, porque sus notas pertenecen a excepción de la alteración descendente del segundo grado (Re bemol en Do), como notas diatónicas a los tonos vecinos del principal predominante o a su homónimo menor; lo que hace que se pueda armonizar cada nota, sin alejarse del tono y, en consecuencia, sin borrar la impresión tonal". La lógica de este razonamiento, es más aparente que real, como nos lo demuestra el ejemplo siguiente del mismo autor: (el ejemplo citado, es el número 1 del párrafo 462, del Tratado de armonía de Durand). Como se ve en el ejemplo que cito, estamos en Do, solamente en el primer acorde y en el último. ¿Podemos llamar a esto no alejarse del tono principal?... (No deja de ser curioso, que Durand mismo vaya marcando con letras las modulaciones, cuando acaba de afirmar que esta escala no modula)... ¿No es la armonización de Durand, lo más antitonal que existe?... Armonizar la escala cromática con cadencias perfectas, además de ser de un gusto dudoso, es directamente antiestético e ilógico; antiestético, porque resulta de una monotonía sin fin, e ilógico, porque se tratan los grados cromáticos como si fueran diatónicos. Abstracción hecha de las repeticiones del *Mí* y del *La*, sin otra razón que facilitar la armonización; esta escala me parece, en consecuencia, un tipo que está muy lejos de ser aceptable. He dicho que es ilógico tratar los grados cromáticos como diatónicos, porque, éstos son la base para la formación de aquellos, y, es evidente que deben tratarse como accidentales y pasajeros, para dar a los diatónicos una preponderancia necesaria. La armonización de la escala cromática según Durand, es inadmisibles y viciosa, porque las octavas seguidas en una progresión tan larga, chocan aun al oído menos educado; pues basta fijar un poco la atención para convencerse de que hay dos escalas:

"una cromática en la parte superior y otra diatónica en la parte inferior". (Ejemplos ya citados).

Hay razones muy serias para no admitir la cromática en *Sí* bemol al ascender y con *Fa* sostenido al descender (en *Do* mayor).

Siendo esta escala el resultado de un artificio hecho sobre la escala diatónica, estamos obligados a dejar ésta intacta: es decir: "cinco tonos y dos semitonos en la forma que todos conocemos. La diatónica resultaría con el modelo de Durand; así: *Do*, *Re*, *Mí*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Sí* bemol y *Do*. Con esta escritura rompemos la simetría de los tetracordios (*Do*, *Re*, *Mí*, *Fa*)—(*Sol*, *La*, *Sí*, *Do*), y sustituimos el tono primordial Hipolidio, por el vago Mixolidio. La escala que analizamos, nos conduce a un error gravísimo: la pérdida de dos notas (*La* sostenido y *Sol* bemol), y, por consiguiente, la de cuatro intervalos. (Recuérdese que Durand escribe *Sí* bemol al ascender y *Fa* sostenido al descender.)

LA CROMATICA ES A LA MUSICA LO QUE EL ABECEDARIO A UN IDIOMA.

Ocúrrase preguntar al ver la cromática, objeto de nuestras observaciones: ¿en dónde encontraremos el *La* sostenido y el *Sol* bemol, si la escala no los contiene?... Al mismo tiempo preguntámos: ¿en dónde se encuentra la sexta aumentada, tomando como base la tónica y dónde también la quinta disminuida, descendiendo a la misma tónica?

Aunque creo haber demostrado suficientemente el por qué de mi poca adhesión por la escala cromática empleada por algunos franceses, no será por demás hacer observar, que esta escala que omite el *La* sostenido y el *Sol* bemol, nos hace imposible la formación de la escala enharmónica. Con la escala cromática, tal cual está en el Durand, nos produce un semitono diatónico del SEXTO al SEPTIMO grados al ascender, y otro del QUINTO al CUARTO

al descender, y todos sabemos que en la escala enharmónica NO HAY NI UN SOLO SEMITONO DIATONICO. Hágase la escala enharmónica con Si bemol al ascender y Fa sostenido al descender, y se verá que sólo produce DIECIOCHO NOTAS, debido a la irregularidad que presenta su escritura, pues es imposible encontrar el enharmónico de Si bemol, cuando La sostenido no existe, de igual modo que no encontraremos el enharmónico de Fa sostenido al descender, cuando Sol bemol se ha suprimido. Si seguimos nuestros análisis hasta la formación de los acordes, las consecuencias son más graves aún. Al perder la sexta aumentada (tomando como base la tónica) perderemos la tercera disminuída (inversión de sexta aumentada D.—La sostenido, y La sostenido—Do—La—Do ascendente).

Perdemos además la cuarta aumentada al descender y su inversión la quinta disminuída: Do, Sol bemol, y Sol bemol Do, descendente. Complázcome en esperar que mis observaciones serán suficientes para demostrar mis ideas; haré, no obstante, un ligero análisis de los diversos procedimientos empleados por la escuela francesa, para afirmar con ejemplos el resultado de mis investigaciones. Tomemos tres ejemplos: El de Durand que combatimos, el número cinco del acto segundo del Fausto de Gounod, (escena y coro), y uno de Romeo y Julieta de Berlioz (partitura de orquesta, página 326). Estos tres ejemplos de épocas diversas y de compositores de tan diferente mérito, no nos dicen nada definitivo, por el desacuerdo que hay entre ellos. Berlioz, el más grande de los compositores franceses, NO ESCRIBIO LA CROMATICA COMO LO ENSEÑA DURAND. Lavignac tampoco; Gounod si la escribe como el citado autor; pero, si cada escala en el ejemplo que citamos, está de acuerdo con Durand, (el ejemplo en cuestión, es una escala de acordes de sexta descendente) el con-

junto no lo está, pues tenemos TRES TONALIDADES DISTINTAS EN UN COMPAS..... Quiero creer que si Gounod escribió así, fué para facilitar la lectura. En efecto, la lectura es una de las causas que se deben tener presentes al escribir los pasajes cromáticos. Gevaerts nos dice en su Tratado de Instrumentación, página 21 que: "en los pasajes cromáticos, cuando el movimiento es moderado y en los que, CADA NOTA TIENE SU VALOR ARMONICO BIEN DEFINIDO, ES NECESARIO escribir los sonidos correctamente en relación con la tonalidad empleada, SIN EVITAR los dobles sostenidos ni los dobles bemoles; pero que, cuando los grados de la escala cromática no son sino NOTAS DE PASO, entonces se escogerá la ortografía más simple, SIEMPRE que sea compatible con la tonalidad. En la misma obra, página 20, hay dos ejemplos en los que la escritura cambia para facilitar la ejecución, ejemplo: 15. Por lo demás, las escalas cromáticas se escriben de distintas maneras, de tal modo, que podemos decir que para cada instrumento se busca la mayor facilidad para la lectura. Durand mismo nos presenta diversos tipos de escalas, entre otros, una que asciende con bemoles y descende con sostenidos..... Si he combatido una de las formas presentadas por el autor citado, ha sido sólo para evitar que gane terreno con detrimento de una escala que les es superior bajo todos conceptos.

Resumen de Durand: "Estas escalas son las más tonales, porque sus notas pertenecen, a excepción del Re bemol—en tono de Do—como diatónicas de los tonos vecinos del principal predominante, o a su homónimo menor; esto permite armonizar cada nota, sin alejarse del tono principal y por consecuencia, sin borrar la impresión tonal." Ya vimos en el ejemplo de Durand, que no sólo no confirma la teoría, sino que la destruye; pues el modelo es enteramente antitonal, de un gusto dudoso y de

construcción viciosa. Para terminar, opondremos al razonamiento de Durand, las conclusiones siguientes:

1º.—La idea de la tonalidad que él cree conservar al armonizar la escala cromática, no sólo no la conserva sino que la destruye desde el segundo acorde.

2º.—La mezcla de sostenidos y bemoles al ascender y al descender hacen más difícil la lectura.

3º.—Perdemos dos notas del sistema musical (La sostenido y Sol bemol en Do mayor).

4º.—Al perder dos notas, perdemos cuatro intervalos (Do, La sostenido al ascender y Do, Sol bemol, y Sol bemol Do, al descender.)

5º.—Al perder los intervalos tendremos que perder los acordes que de ellos se derivan; y por último:

6º.—Al formar la escala enharmónica, no encontramos equivalentes a Si bemol y a Fa sostenido, supuesto que el La sostenido y el Sol bemol, no están comprendidos en la escala cromática.

Paréceme suficientemente demostrado, que el sistema de escritura para la escala cromática empleado por algunos maestros franceses, debe ser definitivamente rechazado, y conservarse como lógico, simple y de fácil lectura al generalmente empleado, es decir: ASCENDER con sostenidos y DESCENDER con bemoles.

JULIAN CARRILLO.

CAPITULO XXII.

CONCLUSION.

Hemos terminado por hoy, lector amigo; y, aunque creo que si este libro, te ha interesado un poco, lo habrás leído atentamente, haré, con la esperanza de que seas un joven estudiante que pueda afirmar sus ideas, algunas observaciones a guisa de consejos.

Si estás convencido de que tienes razón en lo que digas, no te importe que tengas por contradictor al mundo entero: si tus ideas te llevan a estar en contraposición con los libros que nos llegan de Europa, no te preocupes, pues también en Europa sufren errores; si te dicen que el bemol y el sostenido mixto sirven para algo útil, pídeles la demostración y verás el apuro en que los pones: si te dicen que los saxofones (tenor, barítono, bajo y contrabajo), están bien escritos en llave de Sol, no lo creas aun cuando te lo dijera el mismo Apolo: si te cuentan que existen unísonos aumentados y disminuidos, procura convenserlos de que el unísono ni es intervalo, ni puede ser aumentado o disminuido, pues unísono quiere decir pura y simplemente: "dos sonidos que pueden diferenciarse por el timbre, pero nunca pueden tener diverso número de vibraciones:" cuando estés conven-

cido de que tienes la razón de tu parte, no vaciles en sacrificarle por tus ideas y dí, llegado el caso, a tus detractores, las hermosas palabras del gran griego, que sirvieron de epígrafe a este libro: "Peguen, pero escuchen."

Coyoacán, (México.) Primavera de 1913.

BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA
Srita. Felicitas Lozaya
PROFESORA DE CANTO.



INDICE

Capítulos.	Páginas.
Prólogo	5
Proemio.....	5
I.—Una Orquesta.—Un Periódico.—Una Sociedad de Alumnos.—La definición de Música.....	11
II.—Signos de alteración	19
III.—Leipzig	24
IV.—Alberto Villaseñor	31
V.—Juan Hernández Acevedo.....	36
VI.—Método de Armonía de Durand.—Observaciones Analíticas	41
VII.—El Congreso de París (1900).....	56
VIII.—El Congreso Internacional de Música de Roma (1911).....	66
IX.—Los dos geniales Ricardos: Wagner y Strauss.—Los Saxofones	75
X.—Pentagrama.—Nombre de las Figuras.....	79
XI.—Ricardo Wagner	84
XII.—Un Conservatorio para la Ciudad de México...94	
XIII.—El Tritono.....	99
XIV.—El Conservatorio.—Necesidad de que los alumnos elijan profesor.....	106
XV.—Sinfonía y Opera.....	113
XVI.—Reorganización de las Bandas Federales.....	124
XVII.—La Orquesta Beethoven	130
XVIII.—El Congreso Internacional de Música de Londres de 1911.....	136
XIX.—La Opera del Centenario.....	144
XX.—El Bajo Cifrado.....	151
XXI.—La Escala Cromática.....	159
XXII.—Conclusión	165