IV

Volvamos una vez más al llamado acorde *de séptima de sensible* para encontrar al *acorde cromático* (como justamente le llamo) bajo el abstruso y complicado nombre de *séptima disminuída.*

7ª de sensible: SI, RE, FA, LA.

Durante un acceso de sanidad auditiva y más aún, cediendo á una sugestión acústica, se pensó en suavizar la dureza del último intervalo bajando el LA al grado cromático anterior ♭LA y quedó el acorde:

7ª disminuída: SI, RE, FA, ♭LA,

compuesto de cuatro terceras menores sucesivas ó sea un *acorde cromático.*

Invirtamos ese acorde cromático y tendremos:

RE, FA, ♭LA, SI.

La nomenclatura aparece rota entre los dos últimos grados que aparecen conjuntos y diatónicos en contra de lo que vengo demostrando y parecen mostrarnos una *segunda aumentada* de ♭LA á SI; pero todo ello no

es más que aparente. Llamando correctamente por sus nombres á los sonidos, haciéndose buenamente el ánimo de que el diatonismo ha desaparecido y no empeñándonos en conservarlo donde no existe, busquemos en la serie cromática de bemoles los nombres de los cuatro sonidos acordados, que en la serie marcaremos con una +

+ + + +
RE, ♭MI, MI, FA, ♭SOL, SOL, ♭LA, LA, ♭SI, ♭DO.
Intervalos: 1 2 3 1 2 3 1 2 3

El acorde correcto será, pues:

RE, FA, ♭LA, ♭DO,

sin necesidad de la famosa *segunda aumentada* que no es sino una tercera menor en el lenguaje propiamente diatónico.

Por lo mismo que el diatonismo ha desaparecido, siendo impar el número de grados cromáticos que constituyen el intervalo en el acorde cromático, al invertirse los grados no conservan su antiguo nombre. Verifiquemos una segunda inversión del acorde:

RE, FA, ♭LA, ♭DO.
FA, ♭LA, ♭DO, RE,

confrontemos con la serie cromática:

+ + + +
FA, ♭SOL, SOL, ♭LA, LA, ♭SI, ♭DO, DO, ♭RE, RE, ♭MI,
1 2 3 1 2 3 1 2 3

La nomenclatura parece conforme y sin embargo rota. Es que en este caso el cambio de nombre ha de

empezar por la base para evitar el doble bemol en MI con el cual la serie sería correcta.

FA, ♭LA, ♭DO, ♭♭MI,

y que llamando enarmónicamente á FA por su sinónimo ♯MI, resulta:

♯MI, ♯SOL, SI, RE.

*
* *

Invirtiendo el acorde cromático procedente del llamado *acorde de séptima de la sensible*, hemos producido el mismo acorde cromático (hasta hoy de séptima disminuída), en otro de los llamados secundarios.

Acorde: SI, RE, FA, ♭LA,
Inversión: RE, FA, ♭LA, ♭DO.

Comparemos las alteraciones substanciales que respectivamente acusan con sus originales en la transformación efectuada:

7ª de sensible:	SI, RE, FA, LA.
Cromático:	SI, RE, FA, ♭LA.
Inversión:	RE, FA, ♭LA. ♭DO.

7ª del 2º grado:	RE, ♮FA, LA, ♮DO.
Cromático:	RE, FA, ♭LA. ♭DO.

En el primer caso no se ha introducido más que un bemol en LA, puesto que ♭DO es lo mismo que SI; en el segundo los bemoles son dos, en LA y en DO.

Ahora bien; como diatónicamente no pueden en una sola modulación bemolizarse dos grados á la vez, *si no son el 3º y 6º en el modo menor*, y no pudiendo ser 3º y 6º ♭LA y ♭DO en ningún caso, porque están en intervalo de tercera menor, y en la escala el 3º y 6º están en intervalo de cuarta, es evidente que estamos fuera del diatonismo y en pleno campo cromático.

Busquemos, pues, en ese terreno la explicación del fenómeno. ¿Cómo por procedimientos distintos puede llegarse al mismo resultado?

Examinemos más de cerca los acordes comparados.

El famoso *acorde disminuído* SI, RE, FA, ó está bemolizado en su extremo superior ó está sostenido en su base, y es:

SI, RE, ♮FA, ó ♮SI, RE, FA.

En el primer caso tenemos la tonalidad de SI, modo menor, con la *quinta disminuída*, pero no rezando la alteración con la modal, el verdadero acorde disminuído (si no fuera un absurdo) sería:

SI, ♮RE, ♮FA.

En el segundo caso, siempre discurriendo *ad absurdum*, la tonalidad es la de FA, y la bemolizada sería la cuarta, único bemol, ♭SI, y el acorde disminuído

♮SI, RE, FA.

Por consiguiente el acorde *de séptima de sensible*, (si tampoco fuera un absurdo) sería:

SI, ♮RE, ♮FA, LA, ó ♮SI, RE, FA LA,

y el acorde cromático (vulgo de séptima disminuída) sería:

SI, ♮RE, ♮FA, ♭LA, ó ♮SI, RE, FA, ♭LA.

Refiriéndonos á la primera forma, si tenemos en cuenta que en la tonalidad de SI mayor tenemos sostenidos FA, DO, SOL, RE y LA, los dos becuadros en RE y FA son equivalentes de bemoles, y el último bemol será un doble bemol, uno para destruir un sostenido y el otro para bemolizar el sonido natural.

Comparemos ahora ese acorde *de séptima disminuída* con el de séptima normal:

Normal: SI, ♯RE, ♯FA, ♮LA.
Disminuída: SI, ♮RE, ♮FA, ♭LA.

En el segundo acorde resulta inalterada la base y normalmente bemolizados los grados superiores.

Hé aquí el primer procedimiento.

Veamos el segundo:

Verifiquemos en la segunda forma la misma comparación, suponiendo becuadro el SI:

7ª Normal: ♭SI, RE, FA, ♭LA.
7ª Disminuída: ♮SI, RE, FA, ♭LA.

En este segundo caso, los grados superiores son los que permanecen inalterados y la base resulta sostenida, puesto que á tanto equivale el becuadro que destruye el bemol.

Hé aquí el segundo procedimiento.

¿Difieren ambos en realidad? Radicalmente, dentro del sistema diatónico; en nada, dentro del cromático.

En los acordes normales de 7ª:

SI, ♯RE, ♯FA, LA, y
♭SI, RE, FA, ♭LA,

tenemos los tres sonidos subrayados en intervalo uniforme de tercera menor; los únicos mayores son SI, ♯RE, y ♭SI, RE.

Ahora bien; la uniformidad de intervalos puede igualmente conseguirse estrechando el primer intervalo por un ascenso, que acercando al primero los otros por descenso.

Ascenso: SI, ♯RE, ♯FA, LA.
♯SI, ♯RE, FA, LA.

Ascenso: ♭SI, RE, FA, ♭LA.
♮SI, RE, FA, ♭LA.

Descenso: SI, ♯RE, ♯FA, LA.
SI, ♮RE, ♮FA ♭LA.

Descenso: ♭SI, RE, FA, ♭LA.
♭SI, ♭RE, ♭FA, ♭♭LA.

Las formas empleadas son, pues, las dobles; pero el procedimiento es uno sólo:

Uniformar los intervalos.

*
* *

Hasta aquí hemos analizado en el llamado acorde de séptima de sensible; sigamos con los compuestos de acorde menor con séptima. Sea por ejemplo:

RE, ♮FA, LA, ♮DO.

Aquí los intervalos entre los dos primeros y los dos últimos grados son iguales: tres puntos cromáticos; la disparidad está entre los intermedios FA, LA, que están en intervalo de cuatro puntos. Es, pues, necesario para uniformar los intervalos acercar el LA descendiendo por medio de un bemol ó acercar ascendiendo el FA por medio de un sostenido; pero al acercar esos grados intermedios los separamos de los grados extremos. El movimiento tiene, pues, que afectar á dos de esos grados y producir:

♯RE, ♯FA, LA, ♮DO, ó RE, ♮FA, ♭LA, ♭DO,

pero si traducimos ♭DO por su sinónimo SI en el segundo acorde y ♯RE por ♭MI en el primero, tendremos:

RE, ♮FA, ♭LA, SI, y ♭MI, ♯FA, LA, ♮DO,

inversiones respectivamente de:

(1) SI, RE, FA, ♭LA, y de ♯FA, LA, DO, ♭MI,

que son los de séptima disminuída, procedentes del llamado *acorde de séptima de sensible.*

(1) La falta de becuadros en esas formas, no tiene importancia fuera del sistema diatónico; en el cromático no hay armadura.

Más claro aún: veamos si la bemolización sucesiva de los dos grados últimos, por ejemplo, verifica una transformación metódica y enlaza el acorde cromático (ó de séptima y quinta disminuídas) con el de séptima ó puede directamente derivarse de los de séptima secundarios con acorde menor. Sea:

7ª del 2º grado:	RE, ♮FA, LA, ♮DO,
1ª bemolización:	RE, ♮FA, LA, ♭DO.
Inversión:	♭DO, RE, ♮FA, LA.
Sustitución enarmónica:	SI, ♮RE, ♮FA, LA,

y llegamos á la forma de séptima de sensible; sólo la segunda bemolización:

SI, ♮RE, ♮FA, ♭LA,

produce el acorde cromático (ó de séptima disminuída).

Luego el inmediato generador del acorde cromático está en el acorde de séptima de sensible, no porque sea tal acorde, sino porque es el compuesto que por sí solo nos muestra *dos intervalos sucesivos iguales y únicos*, y por lo mismo *sugiere* por afinidad y tendencia metódica la uniformación del intervalo anormal agregado.

Dije mal. Ese falso acorde no es el generador, sino el sugeridor del mecanismo.

*
* *

Ya hemos visto que las relaciones entre esos diversos híbridos difieren. No sucede lo mismo con las que he demostrado entre el acorde cromático y el de sép-

tima normal, que pueden transformarse mutuamente uno en otro, por medio del procedimiento metódico señalado en su oportunidad, y permitirnos alternar, sin dureza, sin tortura para el oído ni para las leyes de la ciencia musical, los recursos diatónicos y los cromáticos. Pero ese asunto será materia del párrafo siguiente.

V

Demostrado como queda que el acorde llamado de *séptima disminuída* procede directamente del *de séptima menor*, por un movimiento *uniforme* descendente de los grados extremos; que en el acórde *de séptima disminuída* (cromático) desaparecen todos los caracteres constitutivos del tono y de la tonalidad, y por último, que entrando en el dominio de la sucesión cromática, la inversión de los grados ó sea el orden en que se sucedan y la inicial que tengan no les permiten conservar sus nombres sino que los cambian siempre que quiera mudarse el punto de partida, resultan como absurdos:

1º Conservar al acorde el nombre de *séptima*. intervalo característico y peculiar del sistema diatónico que ha desaparecido con la construcción del acorde;

2º Empeñarse en conservar los nombres que se refieren á una gama diatónica que desapareció, en vez de darles los que cromáticamente corresponden á los sonidos en razón del inicial;

3º Emplear en los nuevos accidentes cromáticos signos que representan movimientos contrarios, como bemoles y sostenidos, en el mismo acorde cromático,

cuando el movimiento que engendró dicho acorde es uniforme y descendente.

El acorde ♯FA, ♮LA, ♮DO, ♭MI, está escrito correctamente, porque en los grados extremos no se insinúan movimientos contrarios; pero su inversión ♮DO ♭MI, ♯FA, ♮LA, es disparatadamente escrita, porque envuelve y confunde los movimientos ascendente en FA y descendente en los demás, destruyendo el carácter cromático. El acorde correctamente escrito será:

DO, ♭MI, ♭SOL, ♭♭SI.

¿Por qué el empeño de seguir considerando á FA como tónica, cuando ya no hay ni tónica, ni tono, ni diatonismo? ¡Sólo la rutina y la falta de reflexión pueden explicar ese falso concepto!

En adelante me creo autorizado para llamar más propiamente *cromático* al dicho *acorde de séptima dismída*, mientras no se le dé otro más apropiado.

Y entremos de lleno en el examen de las relaciones que establecen los acordes de séptima menor y cromático, entre los sistemas cromático y diatónico.

Una vez más recordaré que el cambio de *tonalidad*, esto es, de la fórmula de relación entre seis diversos tonos comprendidos en una gama, verifica una transformación diatónica, mientras la menor alteración en la estructura septenaria del *tono* propiamente dicho, destruye juntamente *tonalidad* y *tono* y por consiguiente diatonismo.

Ya vimos que el acorde de séptima menor convierte la tónica en dominante y por lo mismo hace descender la tonalidad en una cuarta, enlazando otros tonos

la nueva tonalidad. El acorde cromático dando un paso más, suprime el intervalo de quinta mayor (malamente llamada *justa*) y destruye con la división septenaria el diatonismo para entrar al pleno sistema cromático. Por último, hemos visto cómo de un golpe y por sólo la adición de la 7ª menor, el acorde perfecto se trueca en el de 7ª, y éste por el descenso de los grados extremos ó por el ascenso de su base, también de un golpe, se trueca en el acorde cromático.

Podemos, pues, en el curso de una composición, alternar con bellísimos resultados todos los recursos del cromatismo y del diatonismo, pasando del uno al otro respectivamente representados por el acorde cromático y el de 7ª menor; sucesivamente alterar la tonalidad; destruir el diatonismo; campear por las regiones cromáticas; y por un procedimiento metódico inverso, restablecer súbitamente el diatonismo y luego la tonalidad, verificando sin preparación ni brusquedad una modulación semitonal metódica, descendente ó ascendente que con los actuales recursos y su manera de comprenderlos sería imposible ejecutar.

Pongamos en práctica una de esas series para comprobar el sistema propuesto.

Partamos por ejemplo de la tonalidad de LA.

Acorde perfecto:		LA,	♯DO,	MI.	
Idem de 7ª menor:	+	LA,	♯DO,	MI,	♮SOL.
Idem cromático:		LA,	♮DO,	♭MI,	♭SOL.
Idem de 7ª menor:	+	♭LA,	♮DO,	♭MI,	♭SOL.
Idem cromático:		♭LA,	♭DO,	♭♭MI,	♭♭SOL.
Idem de 7ª menor:	+	♭♭LA,	♭DO,	♭♭MI,	♭♭SOL.

(ó traduciendo los dobles bemoles por sus enarmónicos):

+ SOL, SI, RE, FA.

Las bases de esos acordes marcados con una + son:

LA, ♭LA, y ♭♭LA, ó SOL;

tres grados cromáticos conjnntos.

El procedimiento se reduce á bemolizar alternativamente los grados extremos del acorde de 7ª y la base del cromático, con lo que dichos acordes se transforman uno en otro, verificando sus bases un descenso cromático sucesivo.

En este sistema sí puede emplearse el acorde de séptima de la dominante como elemento de transformación y no como simple fórmula cadencial. Supongamos el tono de DO:

7ª de dominante. + SOL, SI, RE, FA. Tónica DO.

Cromático: SOL, ♭SI, ♭RE, ♭FA.

7ª de dominante: + ♭SOL, ♭SI, ♭RE, ♭FA. Tónica ♭DO.

Cromático: ♭SOL, ♭♭SI, ♭♭RE, ♭♭FA.

(traduciendo enarmónicamente los dobles bemoles):

Cromático: ♯FA, LA, DO, ♭MI.

7ª de dominante: + ♮FA, LA, DO, ♭MI. Tonica ♭SI.

Resolución: FA, ♭SI, RE, ó SI, RE, FA.

Las tónicas de las diversas dominantes son:

DO, ♭DO, ♭SI.

Tres grados cromáticos conjuntos.

El procedimiento invertido empleando ♯♯ nos daría la modulación ascendente:

7ª de dominante: + FA. LA, DO; ♭MI, Tónica ♭SI.

Cromático: ♯FA, LA, DO. ♭MI.

7ª de dominante: + ♭SOL, ♭SI, ♭RE,, ♭FA. Tónica ♭DO.

Cromático: ♮SOL, ♭SI, ♭RE, ♭FA.

7ª de dominante: + SOL, ♮SI, ♮RE. ♮FA, Tónica DO.

SI, ♭DO, ♮DO,

tres grados cromáticos conjuntos y ascendiendo.

***

Pero no se detienen aquí las excelencias del acorde cromático.

La simetría de sus intervalos y la libertad con que pueden invertirse, cambiando de nombres sin alterar sus intervalos, cada uno de los cuatro sonidos que lo forman, constituyen una inagotable fuente de combinaciones, de que los compositores, estoy seguro de ello, se apresurarán á sacar partido tan pronto como de ellas tengan conocimiento.

Sea por ejemplo el acorde cromático:

DO, ♭MI, ♭SOL, ♭♭SI,

cuyas inversiones son:

1ª ♭MI, ♭SOL, ♭♭SI, ♭♭RE,
ó ♯RE, ♯FA, LA, ♮DO.
2ª ♯FA, LA, ♮DO, ♭MI,
y 3ª LA, ♮DO, ♭MI, ♭SOL.

para volver á DO. ♭MI, ♭SOL, ♭♭SI, punto de partida.

Pero cada uno de esos acordes, según que se bemolice la base ó se hagan sostenidos los extremos, se transforma en dos acordes distintos de 7ª Sea por ejemplo el último:

LA, ♭DO, ♭MI, ♭SOL.—Cromático.
bemolizando: ♭LA, ♭DO, ♭MI, ♭SOL.—7ª de ♭LA
sosteniendo: LA, ♮DO, ♮MI, ♮SOL.—7ª de LA.

Y así de los demás:

♯FA, LA, ♮DO, ♭MI.—Cromático.
bemolizando: ♮FA, LA, ♮DO, ♭MI.—7ª de FA.
sosteniendo: ♯FA. ♯LA, ♯DO, ♮MI.—7ª de ♯FA.

♯RE, ♯FA, LA, ♮DO.—Cromático.
bemolizando: ♮RE, ♯FA, LA, ♮DO.—7ª de RE.
sosteniendo: ♯RE, ♯♯FA. ♯LA, ♯DO.
ó ♭MI, SOL, ♭SI, ♭RE.—7ª de ♭MI.

DO, ♭MI, SOL, ♭♭SI.—Cromático.
bemolizando: ♭DO, ♭MI, ♭SOL, ♭♭SI.

ó SI, ♯RE, ♯FA, LA.—7ª de SI.
sosteniendo: DO, ♮MI, ♮SOL, ♭SI.—7ª de DO.

♭LA, LA, FA, ♯FA, RE, ♭MI, SI y DO,

ocho acordes diversos de séptima con sus respectivas resoluciones, introducidos sencillamente por un solo acorde cromático. ¿Qué recurso del actual sistema ofrece tal fecundidad de modulación?

***

Los simples acordes mayores y menores, por su parte, compuestos como lo están de dos terceras, una mayor y otra menor ó viceversa, por medio de una simple alteración pueden convertirse en el acorde cromático, y rompiendo la tonalidad y el diatonismo, abrirnos la rica modulación por medio del acorde cromático.

Por ejemplo:

Acorde mayor: DO, MI, SOL.
Cromático; ♯DO, MI, SOL.
Acorde menor: DO, ♭MI, SOL.
Cromático: DO, ♭MI, ♭SOL.

Y reduciéndose todos los acordes, en rigor, al *perfecto* y al *de transformación ó séptima*, y sus iuversiones, podemos concluir: que *todos los acordes pueden trocarse en el cromático* y permitirnos las modulaciones que de él se derivan.

Hé ahí una serie de combinaciones armónicas todas

correctas y sanas, que con usura vienen á compensarnos la expulsión de esos otros compuestos mal sonantes ó disonantes, considerados hasta hoy, á falta de otros, como un gran recurso para la modulación y la variedad, sin tomar en cuenta la perversión que necesaria y gradualmente tienen que efectuar en el órgano auditivo de los que por hábito los emplean, y de los que á pesar suyo los oyen por todas partes.

La corrupción y decadencia de la música viene á pasos agigantados y pronto quedará consumada, si una saludable reacción no viene á salvarla oportunamente de esa muerte prematura.

Huyendo de la primitiva sencillez en las formas, de la rígida monotonía y de la preponderancia y exclusivismo melódicos, característicos de la música del *pasado*, se ha entregado el *presente* [1] al irreflexivo contraste del anterior cuadro, proscribiendo casi la melodía, multiplicando las formas con la defectuosa movilidad de un epiléptico, condenando la difícil sencillez como un defecto capital, rayano en la pobreza de espíritu, y buscando en la hibridez armónica formas y estimulantes nuevos á su gastado apetito, como el libertino busca fuera de la verdad y de la naturaleza, estímulos á sus gastadas energías· ¿Qué *porvenir* puede prepararnos ese *presente*, si no es el delirio senil con sus pueriles formas?

¡Cuánto más fructuoso no será, corrigiendo las deficiencias condenadas, y estudiando con mejor criterio, explotar los elementos naturales del arte y ciencia musicales, que la ignorancia ha tenido ocultos á nues-

1 Salvas honrosísimas excepciones.

tra vista, como la grosera capa de roca estéril oculta el criadero de rico metal á la indocta vista del rudo campesino!

¿No es absurdo buscar en defectuosos artificios lo que, mejor estudiada, nos da en abundancia la naturaleza?