de *do*. Tendremos entonces una cadencia *retardada* ó *preparada*, como la que nos proporcionó el acorde de la Sub-dominante, sin cambiar de Tonalidad.

En el primero de los casos examinados hay transformación Tonal, y la Cadencia es Perfecta; en el segundo, no hay transformación tonal y la cadencia es *imperfecta* ó *retardada*.

Hemos hallado la clave para la transformación de la tonalidad sirviéndonos de acordes menores; pasemos á la misma transformación por medio de los acordes mayores.

A todo acorde mayor puede asociársele una tercera menor de su sonido extremo, ó sea la séptima menor del sonido más grave. (suponemos el acorde en su posición natural y no invertido). De los acordes que se pueden formar con los sonidos naturales de una Gama, los tres Mayores se forman sobre la Tónica, la Sub-dominante y la Dominante. Como la séptima menor de la Dominante es el cuarto grado, ó sea la Sub-dominante, la adición que venimos examinando no requiere accidentes extraños para realizarse, ni altera la Cadencia del acorde de la Dominante, que será la misma con ó sin la adición de la séptima menor; pero si dicha adición se verifica en los acordes de Tónica y de Sub-dominante, ya exige la introducción de un bemol que necesariamente determina un cambio de Tonalidad; ambos acordes por ese solo hecho se vuelven Cadenciales, pasando á ser Dominantes de otras tonalidades la Tónica y la Sub-dominante de la tonalidad establecida antes. Tenemos por ejemplo los acordes:

DO. MI. SOL. y FA. LA. DO.

Si les agregamos las séptimas menores de DO y de FA tendremos los acordes de Séptima:

DO. MI. SOL. ♭ SI. y FA. LA. DO. ♭ MI.

Esos acordes, convertidas en Dominantes sus respectivas bases, resuelven como *cadenciales*, en

FA. LA. DO. y ♭ SI. RE. FA.

Las séptimas bemolizadas nos proporcionan las características de las nuevas tonalidades de ♭ *si* y ♭ *mi;* éste último, presupone el primero, puesto que ♭ *mi* no puede ser *cuarto* grado, ni *fa* Dominante de una Gama, sino *siendo tónica* ♭ SI.

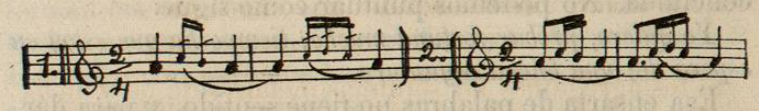
En esta última combinación encontramos la cadencia perfecta engendrada por la misma Transformación. Resumiendo:

1º De los diversos sonidos que componen una melodía, unos tienen el carácter sugestivo del Movimiento, otros el de Transformación, la *tónica* tiene el carácter sugestivo del Reposo, y todos se enlazan por diversas relaciones Cadenciales formando la *cadencia*.

2º Asociada la Melodía con la Armonía ésta puede alterar la sugestión dinámica de los sonidos melódicos, y convertir en *cadenciales* los que no lo eran, y en *tónicas* las que eran *cadenciales*.

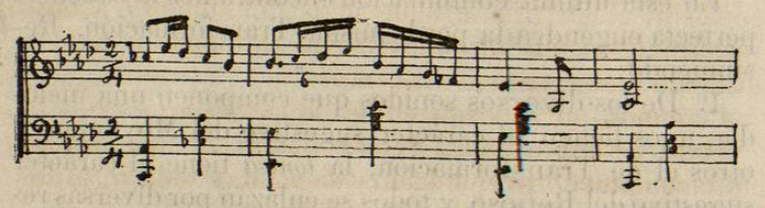
***

Por vía de paréntesis, antes de pasar á consideraciones de otro orden, bueno es llamar la atención sobre lo injustificado del uso de las *apoyaturas*, sobre todo, siendo más de una, después de haberse introducido el uso de subdividir los Tiempos del Compás en fracciones *reales* y *estimadas*. ¿Por qué dejar al arbitrio lo que puede estimarse con precisión? Ejemplo:



Ambas formas traducen por igual el efecto sonoro; pero en la segunda, las fracciones de Tiempo están apre-

ciadas numéricamente y no *ad libitum*. La sustracción de una parte del Tiempo normal para emitir el *grupeto*, está ya hecha y no *indicada* solamente, sin que por ello las notas fraccionarias dejen de ser de *paso* ó *apoyaturas*, aun cuando se las escriba en otra forma. La armonía radical coincidirá siempre con las notas normales ó de Compás, y nunca, si no es como contrapunto, con las de *paso;* este aislamiento, mejor que la diferencia gráfica, marca las notas accidentales, de paso ó apoyaturas aun cuando sean de un gran valor fraccionario. Ejemplo:



***

Reanudemos.

Hemos hallado ya la necesidad ideológica de separar entre sí las frases compuestas de varios compases por medio de reposos reales. También hemos hallado en la Música todas las mismas combinaciones numéricas que en Poesía constituyen la *rima*, ya regular, ya irregular, y las que, por último, corresponden á la Prosa.

Busquemos ahora la ley que en esas combinaciones deba sustituir al capricho y servir de tutor y de carril á la humana Fantasía.

En el lenguaje, las cadencias no pueden ponerse indiferentemente en cualquier lugar de la Oración: es necesario que ésta se halle transitoria ó definitivamente concluida. No podemos puntuar como sigue:

Yo quiero, probar fortuna mucho; tiempo ha que estoy en espera de; una buena coyuntura.

Esa ensarta de palabras no tiene sentido, y para dársele necesitamos colocar la puntuación así:

Yo quiero probar fortuna; mucho tiempo ha que estoy en espera de una buena coyuntura.

En Música, hemos visto ya que la idea de reposo va unida á la *cadencia* que lo sugiere; toda cadencia, ya sea perfecta ya imperfecta ó incompleta, nos exigirá según su clase un descanso, ya definitivo, ya pasajero; las diversas preparaciones cadenciales ó cadencias incompletas, corresponden ideológicamente según su especie á la *coma*, al *punto y coma*, á los *dos puntos* ó á los *puntos suspensivos*, y la cadencia perfecta corresponde justamente al *punto final.*

El reposo exigido y marcado por la Cadencia, puede consistir, ya en una prolongación del sonido ó acorde resolutivo, ya en un silencio real siguiendo á éstos y aislando materialmente las frases.

Podemos, pues, erigir en ley la siguiente:

Todo *período* musical debe concluir en una cadencia incompleta ó preparación cadencial, y toda *frase* debe rematar en una *cadencia perfecta.*[1]

A esa ley se han ajustado por instinto artístico todos los Compositores de todas las épocas; ésta es la mejor prueba de que es tal *ley.* Ordinariamente, siguiendo la de simetría, después de tres *períodos* rematados por sendas cadencias imperfectas ó preparaciones cadenciales, se pone el cuarto *período* rematando en la Cadencia perfecta y formando una *frase cuadrada* compuesta de cuatro períodos. Ese retardo de la Cadencia perfecta ó final, es uno de los más grandes atractivos de la Música; como la prohibición engendra el apetito, la Cadencia Retardada viene avivando el goce que produce la Cadencia Perfecta.

Como con sílabas se forman las palabras, hemos formado con sonidos los *incisos;* como con las palabras se forman las oraciones, con incisos hemos formado los *períodos;* y como con oraciones se forma la Frase, Tirada ó Estancia, con períodos hemos construído la *frase musical* ó conjunto de períodos.

El agrupamiento de cierto número de frases consti-

1 A menos, por supuesto, que en la intención del Compositor esté el dejar suspenso el sentido de la frase, la que no por eso dejará de quedar interrumpida.

tuye á su vez el *aire*, *tiempo* ó *parte* de una composición, como el conjunto de Frases, Tiradas ó Estancias forma en literatura el *capítulo;* por último, el agrupamiento de *aires*, *tiempos* ó *partes* determinados, constituye el *Tipo* de una composición musical.

Hemos vuelto, ascendiendo después del trabajo de análisis, al punto esencial de este párrafo: las *formas típicas.*

Los miembros ó partes de un compuesto pueden diferenciarse en dos composiciones, primeramente por su número, y después por su estructura.

Si escuchamos una pieza sinfónica compuesta de cinco tiempos distintos: *Allegretto*, *Andante*, *Adagio*, *Scherzo* y *Presto*, no la confundiremos con una Romanza sin palabras que á lo más soporta dos movimientos dinámicos: el inicial *Andante* ó *Adagio* y un *Più mosso.*

Dichos Miembros, Aires ó Tiempos se distinguen además por su celeridad ó valor *dinámico.* Nunca confundiremos el *largo*, que es el tiempo más lento que pueda usarse en música, con el *presto*, que es el más rápido.

Distínguense en tercer lugar los citados Miembros por su *estructura.* Esta la determinan por una parte los sonidos que constituyen las formas elementales de que á su tiempo trataremos, y que forman la estructura *íntima*, y por otra parte, el enlace de ellas, ó sean las formas rítmicas dominantes que constituyen la *estructura externa.*

Como hemos visto ya, el *ritmo normal* ó *fijo* está constituído por el *compás* ó medida, y tiene por elementos la unidad de tiempo escogida y el número de unidades que en cada porción métrica deba caber. En el sentido de *ritmo normal* podemos propiamente sustituírlo por su equivalente: el *compás.*

Hemos visto igualmente que los compases, y por tanto, los ritmos normales se reducen á dos formas: *binaria* y *ternaria.* El uso de una sola de esas formas ó el alternativo ó promiscuo de ambas, es una nueva fuente de diferenciación. Si un solo ritmo domina en todo el curso de la composición, ésta será *monorítmica*, y si alternan ritmos diversos será *polirítmica.*

Un Wals ó una Marcha, por ejemplo, destinados á regir y acompañar movimientos regulares y uniformes, no admiten el cambio de compás ó ritmo normal de índole diversa, es decir, del Binario al Ternario ó viceversa. No sucede lo mismo con los que solamente significan un cambio de celeridad; un $\frac{3}{4}$ puede combinarse siguiendo ó precediendo á un $\frac{3}{8}$, y un $\frac{2}{8}$ á un $\frac{2}{4}$.

La elección de compás en las composiciones monorítmicas no es caprichosa, sino dependiente de los gestos ó movimientos que debe acompañar la música. Una Marcha será incompatible con el compás ó ritmo ternario; á su vez un Wals reclama un ritmo ó compás de esa clase por la naturaleza de sus evoluciones.

Por último, aun dentro de un ritmo ó compás, la índole y efecto de dos composiciones monorítmicas variará sensiblemente según se distribuyan los acentos y las cadencias. En $\frac{3}{4}$ se tratan un Wals y un Minuetto, entre los cuales hay marcada diferencia.

En $\frac{2}{4}$ se tratan un Paso Doble y una Danza, que sustancialmente difieren uno de otra.

Entrando al análisis de esas diferencias encontramos la primera en el *número de compases* que, formando la *frase*, preceden á la *cadencia* que la remata.

En un Wals los movimientos que preparan la vuelta ó balanceo son dos, y esa vuelta ó balanceo requiere mayor tiempo para su ejecución; de ahí es que el acento del ritmo normal debe coincidir simétrica y ternariamente con el mismo tiempo de cada compás, y como el Acento normal en el Compás de $\frac{3}{4}$ está en el primer Tiempo, con éste deberá siempre coincidir la vuelta ó balanceo; toda libertad ó derogación operada por efecto de un ritmo anormal ó sub-ritmo, así como una síncopa ú otro recurso cualquiera que venga á dislocar ese acento ó le ponga vacilante y dudoso, será contrario á la índole de la composición y defectuoso y *antiestético* por lo mismo, porque destruye la *simetría* característica de

la *especie* y del *tipo*. Esos mismos efectos que en otro tipo y en otra especie constituirían una belleza y que son aisladamente bellos, resultan en el caso defectuosos por *antiestéticos*, como contrarios á la *armonía* que entre los Signos de lo Bello debe reinar. Ya lo he dicho en su oportunidad: No todo lo bello en sí es por fuerza Estético, ni todo lo Estético es bello en sí. La Belleza Estética, que á veces emplea hasta formas repugnantes, resulta del Conjunto, de la Comparación y de la Asociación entre las *formas expresivas* y el *ideal* propuesto.

En cuanto al número de compases en que debe contenerse cada parte ó *motivo*, es el de 16, ó un múltiplo de ese guarismo si por modulación se quisiere retardar la cadencia resolutiva.

El *aire* normal del Wals, es el *allegretto*, y sus aceleraciones inmediatas: *allegro* y *presto*, le sirven de variantes.

Cada una de esas partes de 16 compases, debe tener un dibujo melódico ó Motivo distinto. Después de todos los motivos viene lo que se llama *Coda*, que es una parte compuesta de 16 compases en la que se varía ó glosa el motivo dominante y de mayor importancia y nobleza, ó bien se hace una reminiscencia de todos ó algunos de los anteriores; después de la coda se repite *da capo* la Composición. Por último, el número de Motivos ó Partes en los Wals, no es reglamentario; tomando por modelo los de Strauss, que pueden citarse entre los más naturales y correctos, es el de cinco.

El Minué ó *Minuetto* se compone solamente de dos partes, de las cuales la primera se repite por tres veces. La segunda, llamada *trio*, porque cuando se tocaba en Cuarteto, el Violoncello no tomaba parte en la ejecución, servía de variante para volver después de ella á la repetición sencilla de la primera parte. Algunos Minués tienen una Coda para concluir.

El movimiento del Minué es lento y cadencioso, y su *aire* normal el *moderato*.

El Motivo se encierra en ocho compases que se repi-

ten divididos de dos en dos por preparaciones cadenciales, y la Cadencia perfecta está caracterizada por un Grupeto en apoyatura y un ligero *retardo*.

Los acentos siguen normalmente los del compás, ya en pares de corcheas, ya en tresillos, ó alternando ambas formas en los primeros compases de los cuatro pares; en los segundos compases de esos mismos, así las preparaciones como las Cadencias están generalmente representadas en el Canto por una nota de duración á veces la del compás íntegro, mientras la armonía sostiene el ritmo normal.[1]

En la comparación que antecede hemos puesto de resalto, á la vez que las diferencias que nacen del número de compases que encierra cada Frase, las que resultan de la diversa colocación de los *acentos*, *cadencias* y *reposos*, no menos que las que se originan de la lentitud ó celeridad normales de una composición, ó sea su *dinamismo*.

Notadas esas diferencias que constituyen cada *tipo* en Música, tratemos de clasificarlas y metodizarlas para enumerar después por su orden las diversas *formas típicas* que han engendrado.

La primera división que está indicada, es la de las composiciones que obedecen á un solo *ritmo*, llamadas *monorítmicas*, y de las que soportan y contienen las dos formas rítmicas, sucesiva ó alternativamente, ya por razón del ritmo normal, ya por virtud del ritmo anormal, y que llamaremos *polirítmicas*.

En el primero de esos dos grupos se comprenden los bailables así como los cantares que suelen acompañárseles, los trozos ó piezas instrumentales que por su asunto sugieren la idea de movimientos regulares, (como los *berceuses*, mecedoras) marchas y bailes, aun cuando no hayan de servir realmente para ejecutar los movimientos; y, por último, el Canto Llano, que en rigor no ad-

1 He aprovechado la ocasión para dar una idea tan clara como me sea posible del Minuetto, porque muchos he oído que de tales no tienen más que el nombre. Hablo, por supuesto, del bailable; en sinfonía se usa de las formas con más libertad, pero deben siempre conservarse las características ó típicas so pena de hacer un capricho.

mite otro Tiempo ni Compás que el llamado *A Capella*, que es el Binario lento en *blancas*.

El segundo grupo comprende la sinfonía, las formas clásicas instrumentales, la *Opera*, el canto de salón y la *composición libre*.

El examen separado de las formas correspondientes á ambos grupos será materia del párrafo siguiente.

§ II.

Combinación y arreglo de las Partes ó Miembros.

Formas típicas monorítmicas.

Para dar algún método á la enumeración que voy á emprender, procuraré seguir en lo posible un orden cronológico y geográfico, tomando en cuenta la época y lugar en que cada forma típica se originó.

Por supuesto que no entra en el plan de esta obra ni se compadece con sus dimensiones, la enumeración concienzuda y completa de todos los tipos de bailable conocidos y en los que cada Pueblo y hasta cada Villa, han estereotipado en diversas épocas, sus gustos, usos y costumbres. Debo limitarme á los que franqueando sus naturales linderos se han hecho *universales* en el uso, ó bien, como las más salientes de una época ó más usadas en la música selecta, han sobrevivido á su reinado como signos históricos y característicos.

Entre los primeros se cuentan, entre otros, el Wals, la Masurka, el Schottish, la Polka y las Cuadrillas, que se bailan en todo el mundo civilizado; entre los segundos se cuentan La Gavota y el Minué, muy usados como históricos. Además, entre los bailes que no se han hecho universales, los hay que permanecen confinados en la localidad que los creó, y otros, sin extenderse por