

CCIO

MISCELANEA

FILOSOFICA

BIBLIOTECA

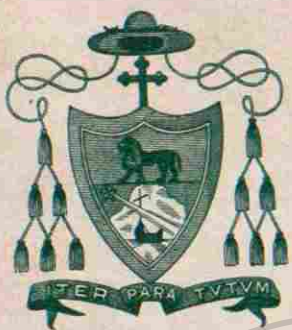
VALVERDE

ML3809

C7

c.1

011583



1080022770

EX LIBRIS
HEMETHERII VALVERDE TELLEZ
Episcopi Leonensis



Este volumen contiene.

- 1. Origen del sistema diatónico por el Lic. Juan N. Cordero.*
- 2. Examen de los acordes de transformación tonal por el Lic. Juan N. Cordero.*
- 3. La música razonada. - Estética teórica y aplicada por el Lic. Juan N. Cordero.*
- 4. La música razonada. - Reglas fundamentales de la música. Lic. J. N. Cordero.*

U A N L

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

E
HEM



ORIGEN

DEL

SISTEMA DIATÓNICO

BREVES CONSIDERACIONES FILOSÓFICAS

POR

JUAN N. CORDERO.

(“CAMPAÑONE”)

UANI



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
Capilla Alfonsina
Biblioteca Universitaria

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS
MEXICO

OFICINA TIP. DE LA SECRETARÍA DE FOMENTO

Calle de San Andrés núm. 15.

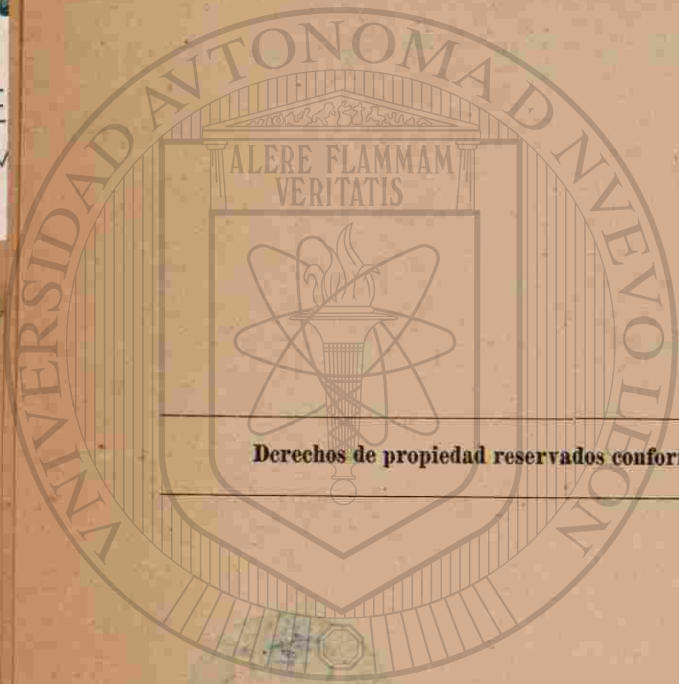
1896

47686

m3809

C7

E
HEM



Derechos de propiedad reservados conforme a la ley.

A LOS ESTIMABLES SEÑORES

Director y Catedráticos del

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA.

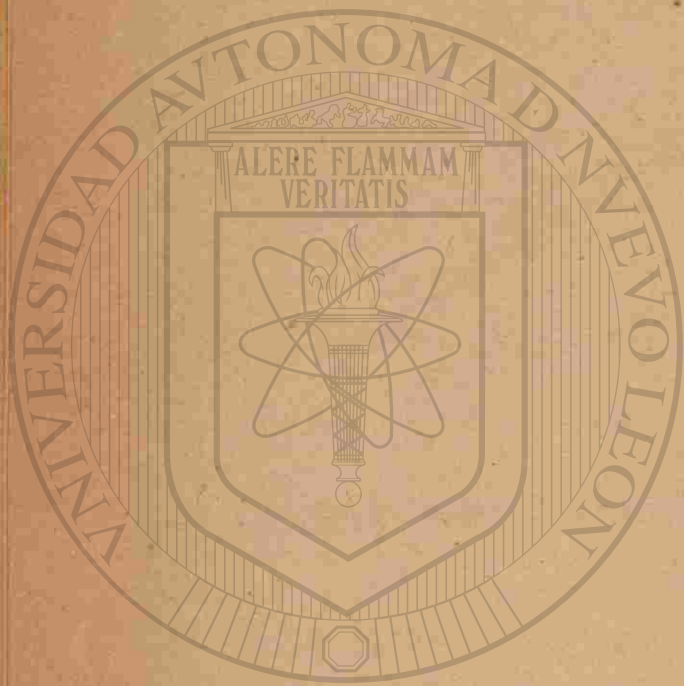
U A N L

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



FORMA ESPECIAL
VALOR Y LETRA
011583



FONDO EMETERIO
VALVERDE Y TELLEZ

ORIGEN DEL SISTEMA DIATÓNICO.

INTRODUCCION.

Nada es tan aventurado y difícil en el campo de las investigaciones científicas, como penetrar en el pasado nebuloso de un conocimiento humano, para sorprender los procedimientos empíricos y vacilantes que le amamantaron en su primera edad..... más aún, las circunstancias que precedieron y acompañaron á la difícil gestación de la hipótesis, antes de convertirse ésta en conocimiento embrionario.

Sin embargo, si tomamos en cuenta que toda primera tentativa de un descubrimiento, aunque en apariencia reviste la forma de intuición metafísica, no es en el fondo sino el resultado de una observación más justa y de una comparación más concienzuda de los elementos conocidos, habremos de convenir en que estando á nuestro alcance el cuadro de elementos conocidos que un pueblo ha podido comparar en determinada época, sus tendencias y procedimientos usuales, y por último, el adelanto realizado por esos medios, pode-

mos, verificando un trabajo retrospectivo, metódico y graduado, encontrar con grandes probabilidades de acierto, casi con evidencia, por qué medios se alcanzó la primera noción, cuáles formas sucesivas vino revisando el conocimiento y cuáles hayan podido ser las infidelidades con que la tradición ó su intérprete, la Historia, nos haya transmitido esas mismas formas, que á veces parecen no conformarse por entero con los procedimientos que las engendraron.

Así, empeñados en el estrecho sendero de una severa crítica, siguiendo el hilo de Ariadna que eslabonando las formas sucesivas nos lleva hasta la embriónica..... no fiando demasiado en afirmaciones poco razonadas que sólo tienen en su abono la recomendación de haber visto la luz en letras de molde, y haber sido repetidas por los que tienen el hábito no muy honesto de componer libros con retales de otros sin aquilatar el valor de sus hurtos; así, digo, podemos después de una labor bien ruda, pero de seguros resultados, ofrecer como fruto de nuestras investigaciones, no una ficción verosímil que seduzca los entendimientos poco asentados y revele con más ó menos brillantez nuestro ingenio y nuestra erudición, no un conocimiento raquítico y enfermizo que sin cesar tropieza en el escabroso pavimento de las excepciones y contrapruebas....., sino una verdad robusta y firme como toda verdad, que no tropieza, que no falla, que triunfa de las objeciones, y que por su natural afinidad con los elementos, de cuya comparación nació, enlaza sin esfuerzo las diversas conformaciones de la idea, como el microscopio nos revela el crecimiento y

desarrollo de una larva en sus diversos estados de formación, hasta llegar al tipo conformado y en su madurez.

En música, como en otras muchas ciencias y artes, importa distinguir dos períodos históricos de grandísima importancia: *nacimiento* y *renacimiento*. Llegados á su apogeo, llenando y acompañando á todos los ritos y costumbres de las antiguas civilizaciones, la música y el canto debieron llegar á un cierto grado de plenitud en su conformación. Perecieron después y se perdieron con el esplendor de esas civilizaciones extinguidas, salvándose solamente algunos miembros mutilados, deformados acaso, que sirvieron de base á las labores del renacimiento.

Necesariamente los procedimientos seguidos por los inventores de la música, tienen que diferir de los empleados por los restauradores; los primeros trabajaron sin ideas preconcebidas sobre los elementos naturales para relacionarlos; los segundos trabajaron ya sobre un producto artístico alcanzado por los primeros, y emplearon por fuerza, en calidad de empírico, el trunco legado de sus predecesores, apoyándose en la autoridad de los conservadores de esas nociones y enseñanzas salvadas de la ruina.

De ahí viene, que habiendo encontrado en el precioso depósito que San Ambrosio y San Gregorio nos legaron en los ochos tonos del canto llano, las formas que llamamos *diatónicas*, y habiendo sido materia de nuestra propia labor en siglos posteriores la complementación de los tonos construídos sobre las diversas notas del tono primitivo, merced á los sonidos inter-

medios ó cromáticos, de ahí viene, digo, que hayamos uniformemente considerado como primitivo y normal el sistema diatónico, y como secundario y supletorio el cromático, sin haber intentado seriamente investigar, cómo los obreros de los primeros siglos llegaron á descubrir los intervalos diatónicos, que los sonidos naturales no pueden engendrar sin un trabajo artístico del hombre, que descubra sus relaciones misteriosas.

Analizar los verdaderos caracteres del sistema diatónico y su estricta significación; penetrar en los procedimientos que debieron engendrarlo, y probar que el sistema cromático es el primitivo y de él se origina el diatónico, al revés de lo que universalmente se afirma y enseña, hé aquí el objeto de este pequeño trabajo, del cual en otros posteriores tomaré base para demostrar cuan pernicioso influencia ha tenido ese falso concepto en el desarrollo científico de la música moderna, y cuánto y cuan innecesariamente ha embrollado la enseñanza.

Tiempo es ya de relegar al olvido enseñanzas rutinarias que no cuentan con apoyo razonable, y lanzarnos en busca de verdades inamovibles que ofrezcan á la música un sólido cimiento científico, en sustitución del legendario y anecdótico, que á manera de arena movediza tiene hoy por insegura base.

Si lograre infundir la persuasión íntima que tengo de las verdades que propugno, veré colmado uno de mis más ardientes deseos.

EL AUTOR.

I

El vocablo *diatónico* es procedente del griego y naturalizado en todo el orbe civilizado. Compónese del numeral *diá* que significa dos y *tonos* que significa entonación ó tono.

Comencemos por establecer la significación que nosotros le damos, á reserva de tomar después en cuenta las diversas que el vocablo puede tener y cuál sea la más apropiada y conforme á su origen filológico y á sus antecedentes científicos.

Para nosotros *diatónica* es la escala de ocho sonidos separados entre sí por intervalos de dos entonaciones ó tonos menores, ó sean dos semitonos entre los sonidos 1º y 2º, 2º y 3º, 4º y 5º, 5º y 6º, 6º y 7º, y un semitono entre el 3º y 4º y entre el 7º y 8º sonido. Llamamos *diatónico* al género de música en que alternan intervalos tonales y semitonaes, como en la escala diatónica, y *cromático* al género en que domina el uso de los intervalos semitonaes ó cromáticos.

Tomamos, pues, el sustantivo *tono* en el sentido de intervalo y el numeral *dos* lo tomamos en sentido copulativo. Escala *diatónica* es, pues, la escala en que se

encuentran *ambos intervalos*, (mayores y menores; el de un tono y el de un semitono). Escala *cromática* es aquella en que sólo existe un intervalo (el menor, semitono ó cromático) separando uniformemente los sonidos.

Representando por la unidad el tono y por una mitad el semitono, encontramos los intervalos de la escala diatónica en el orden siguiente:

<i>Intervalos:</i>	1.	1.	$\frac{1}{2}$.	1.	1.	1.	$\frac{1}{2}$.
<i>Sonidos:</i>	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7. 8.

Como gráficamente se ve, los intervalos entre los sonidos 5º, 6º, 7º y 8º, son idénticos á los que separan entre sí los sonidos 1º, 2º, 3º y 4º. De esa disposición simétrica se ha deducido que la escala diatónica no es más que la superposición de dos *tetracordes* (reunión de cuatro sonidos) cuyos sonidos inmediatos tienen por intervalo un tono:

<i>Intervalos:</i>	1.	1.	$\frac{1}{2}$.	1.	1.	1.	$\frac{1}{2}$.
<i>Sonidos:</i>	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7. 8.

Hablando en nuestro actual lenguaje armónico y sustituyendo á los números los nombres de los sonidos tendremos el primer tetracorde entre la *tónica* y la *subdominante*, y el 2º tetracorde entre la *dominante* y la duplicación de la *tónica*:

DO FA — SOL DO

Si queremos invertir el orden de esos dos tetracordes, poniendo SOL DO — DO FA, confundiéndose en

unísonono por la superposición la tónica y su duplicado, la escala resulta de 7 sonidos:

SOL LA SI DO RE MI FA

y necesitamos recurrir á la duplicación de la nueva tónica escogida; pero en el nuevo tetracorde los intervalos resultan así:

<i>Intervalos:</i>	1.	$\frac{1}{2}$.	1.
<i>Sonidos:</i>	RE	MI	FA SOL

El intervalo semitonal aparece entre el 2º y 3º sonidos en lugar de hallarse entre el tercero y cuarto.

Es pues, necesario, para restablecer el diatonismo ensanchar el intervalo entre MI y FA y estrecharlo entre FA y SOL, y como la sustitución del FA por el semitono inmediato ascendente nos conduce al propósito, la escala queda correcta en esta forma:

(SOL LA SI DO) (RE MI # FA. SOL)

Si repetimos la inversión entre los nuevos tetracordes separados, volvemos á encontrar el mismo trastorno entre los sonidos SI DO y RE del 1º tetracorde que pasa á ser segundo, y la propia corrección nos exige la sustitución del DO por el inmediato # DO, quedando así la escala:

(RE MI # FA. SOL) (LA SI # DO. RE)

Comparemos ahora la escala diatónica primitiva y las dos producidas por la inversión de los tetracordes y su corrección:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
SOL	LA	SI	DO	RE	MI. #	FA.	SOL
RE	MI. #	FA.	SOL	LA	SI. #	DO.	RE

De la anterior comparación aparece que todo movimiento de la tónica á su quinta ó sea de tónica á dominante, requiere un movimiento ascensional de la subdominante; que las subdominantes siguen el movimiento ascendente por quintas, verificado en las tónicas; y por último, que en toda tonalidad integrada con sostenidos, el 7º grado es necesariamente sostenido.

Los sonidos SOL y RE son respectivamente las dominantes de la anterior escala y están en intervalo de quinta igual que los séptimos grados SI, # FA, # DO, y estos dos últimos son las subdominantes de la 1ª y 2ª escalas elevadas en medio tono. De ahí la generación de los sostenidos por quintas ascendentes igual que la de los tonos que integran.

Verifiquemos ahora con los mismos elementos sonoros ya comparados, un movimiento inverso de grados, descendiendo en vez de ascender. La escala, intervalos y tetracordes, quedan como sigue:

Número de los grados. }	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
	DO	SI	LA	SOL	FA	MI	RE	DO
Grados Intervalos. }	$\frac{1}{2}$	1.	1.	1.	$\frac{1}{2}$	1.	1.	

Invirtiendo los dos tetracordes, la escala se vuelve en esta:

FA MI RE DO — DO SI LA SOL.

Convertidos en unísono el DO y su repetición, para completar la escala, necesitamos recurrir á la duplicación del FA, y la escala queda así:

8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
FA	MI	RE	DO	SI	LA	SOL	FA
$\frac{1}{2}$.	1.	1.	$\frac{1}{2}$.	1.	1.	1.	

Pero la distribución de intervalos resulta alterada en la unión de los tetracordes y en el principio del 2º tetracorde: para restablecer el orden diatónico descendente que encontramos en la inversión de la escala que arranca en DO, necesitamos ampliar el intervalo de DO á SI y estrecharlo entre SI y LA.

Esto lo conseguimos recurriendo á la sustitución del SI por el inmediato sonido cromático descendente que es \flat SI. La escala descendente y la ascendente quedan así correctas:

	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
<i>Descendente:</i>	FA	MI	RE	DO.	\flat SI.	LA	SOL	FA
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<i>Ascendente:</i>	FA	SOL	LA.	\flat SI.	DO	RE	MI	FA

Repitamos la inversión de los tetracordes en la última escala descendente hallada:

FA MI RE DO \flat SI LA SOL FA

y tendremos como resultado esta serie:

\flat SI LA SOL FA FA MI RE DO

Convertidos en unísono los FA, la escala queda de 7 sonidos rematando en DO y necesitamos duplicar el

♭ SI, quedando la escala, intervalos y tetracordes como sigue:

♭ SI LA SOL FA MI RE DO ♭ SI
 $\frac{1}{2}$ 1. 1. $\frac{1}{2}$ 1. 1. 1.

Volvemos á encontrar la misma estrechez de intervalo entre los dos tetracordes y el exceso en el primer intervalo del 2º tetracorde. Aplicando el mismo arbitrio que en el caso anterior, tenemos que sustituir MI por ♭ MI, y la escala correcta descendente queda así:

♭ SI LA SOL FA ♭ MI RE DO ♭ SI
 $\frac{1}{2}$ 1. 1. 1 $\frac{1}{2}$ 1 1

Comparemos ahora las tres escalas diatónicas descendentes que resultan del movimiento descendente:

8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
DO	SI	LA	SOL	FA	MI	RE	DO
FA	MI	RE	DO.	♭ SI.	LA	SOL	FA
♭ SI	LA	SOL	FA.	♭ MI.	RE	DO.	♭ SI.

De la anterior comparación aparece que todo movimiento de quinta descendente en la *tónica* ó sea su paso á la *subdominante* requiere un movimiento descendente de la 7ª ó *sensible*; que las diversas *sensibles* siguen el propio movimiento de quintas descendentes que verifican las *tónicas*, y por último que en toda tonalidad integrada con bemoles, el cuarto grado es necesariamente bemol.

Los sonidos FA y ♭ SI de la 2ª y 3ª escalas, son respectivamente las *subdominantes* de la anterior inme-

diata y están en intervalo de quinta descendente, igual que las *subdominantes* FA, ♭ SI, ♭ MI, y estas dos últimas son las *sensibles* de las escalas anteriores respectivamente, suavizadas por un descenso semitonal. De ahí la generación de los bemoles por quintas descendentes igual que la de los tonos que integran.

Ahora bien, debido á la estructura de la escala diatónica, siendo sus grados ocho, y siete sus intervalos, resulta que la quinta ascendente es la cuarta descendente y viceversa, la cuarta ascendente es la quinta descendente. Así:

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Ascendente:	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Descendente:	DO	SI	LA	SOL	FA	MI	RE	DO

podemos decir que los sostenidos y los tonos que integran se engendran por *quintas ascendentes* ó *cuartas descendentes*, y viceversa, los bemoles y los tonos que ellos integran, se engendran por *quintas descendentes* ó *cuartas ascendentes*.

Hé aquí en su mayor grado de sencillez y claridad la teoría que basta para explicar el caudal de tonalidades que forma la moderna polifonía. ®

Voy á enderezar mi primer reproche á los obreros del renacimiento:

¿Qué necesidad había de suponer que el monje H discurrió cantar el SI de la escala unas veces *duro* y otras *blando* por mera intuición de genio sobresaliente, cuando con la ejecución del procedimiento empíri-

co indicado, pudo y debió ocurrirle á cualquiera, monje ó profano, la bemolización del 7º grado para legitimar el movimiento de cuarta en la tónica? Además esa anécdota nos explica la invención de los bemoles, pero no se ha señalado todavía otro monje que inventara los sostenidos. Llamar duro al sonido natural es absurdo; tanto el bemol como el sostenido, grados cromáticos, difieren del natural que les sirve de intermedio. Por tanto, aun reputando cierto el hecho, nos revela solamente la aplicación del procedimiento, pero trunca. ¡Inconveniente de alimentar con anécdotas la historia de una ciencia!

Pero no es esta la más seria de las deficiencias. Todo ese artificio descansa en la preexistencia de los tetracordes y de la escala diatónica..... ¿y estos elementos de dónde vinieron y por qué procedimiento se encontraron.....? Apenas si se nos responde con los ocho tonos del canto llano, heredados por tradición, y derivados de los modos griegos conservados con más ó menos fidelidad. ¿De dónde proceden éstos? nadie se ha tomado; que yo sepa, el trabajo de investigarlo.

II

Al encontrarse un observador atento frente á los ocho tonos del canto llano que no son en resumidas cuentas más que la repetición, en orden distinto, de las 7 escalas griegas compiladas por Tolomeo, lo primero que debió sorprenderle fué la ausencia de los sonidos cromáticos, exceptuando los dos pasos semitonales que no requieren signo adicional, y el famoso *b* si introducido como gran novedad en el 5º tono del canto llano transformado así en el tono de FA.

Cromático (de *chromo*, en griego color) como su nombre lo indica, es el elemento que da colorido á la tonalidad, y tanto es así, que sin los intervalos cromáticos del 3º al 4º y del 7º al 8º grado, el diatonismo no existiría ni existiría la música.

¿Es verosímil que un pueblo tan culto como el griego, creador y conformador del primer sistema que conocemos, un pueblo cuyo sentido estético llegó al apogeo de su desarrollo, patente en las reliquias artísticas salvadas de la ruina, aceptase como buenas, al lado del tipo correcto de escala diatónica

DO RE MI FA SOL LA SI DO,
 las otras seis híbridas, tal como á nosotros llegaron?

RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE
MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI
FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA
SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA
SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI

¿Es posible que ese pueblo que asociaba la música á todos los actos de su vida política y religiosa y aun á las ceremonias íntimas, no tuviese la idea de reducir esas diversas escalas á un mismo tipo conservando la diversidad tonal, puesto que se había servido ya de la inversión de los tetracordes y pudo y debió hacerse el sencillo razonamiento que ya hice en el capítulo anterior?

Afirmar esa posibilidad es desmentir el conocimiento que de ese pueblo coloso tenemos y destruir su historia.

¿Qué razón habría para proscribir los sonidos cromáticos que necesitan signo adicional, si merced á ellos como merced á los dos aceptados en la escala de do, las demás tonalidades resultan diatónicas y uniformes? Ni ¿cómo pudo el oído educado del pueblo griego aceptar sucesiones sonoras que no satisfacen ni deleitan, y menos aún comparadas con el tipo correcto que ofrece la escala de do, á la cual es naturalísimo que tratasen de reducirse las demás, y que con el nombre de MODO LIDIO, fué conocido más de 400 años antes de la Era cristiana?

El hecho es tanto menos verosímil cuanto que ya para la transformación del MODO DÓRICO en el FRIGIO y del EOLICO en LIDIO se empleó, según los historiadores, el sistema de corrección y alteración de los intervalos defectuosos en las escalas derivadas.

Lo razonable es suponer que siguiendo el sistema de modos ya corregidos, de los LIDIOS, FRIGIOS, EOLIOS y DORIOS, el pueblo griego, en las tonalidades recogidas por Tolomeo, hubiese verificado la asimilación de las escalas por medio de la dislocación de los dos intervalos semitonales, y que por poca fidelidad ó por ineptitud para traducir el sistema complicado de notación literal, usado por los griegos, no pasaron con sus signos de alteración los sonidos corregidos ya.

Descuido ó ignorancia muy excusable en un escritor cuya ocupación principal no era la música sino la astronomía.

Otro error fundamental en mi concepto, autorizado por las tradiciones del canto llano y aceptado uniformemente por todos los músicos antiguos y modernos, es la suposición de que el diatonismo es el origen y punto de partida de toda labor musical, y que la escala diatónica está en la naturaleza y obedece á una relación natural y preestablecida de los sonidos que la forman..... El Sr. Fetis en una obra poco recomendable, de cuyo nombre no quiero acordarme, nos habla de la *afinidad metafísica* de los sonidos..... y no faltará quien nos diga que la escala diatónica es sobrenatural y revelada.

Nada sin embargo es más inexacto que esa irreflexiva afirmación.

La naturaleza no camina á saltos. Todo en ella va de lo simple á lo compuesto, y no del compuesto á sus simples ó componentes. La evaporación forma los *nimbus* y precede á la lluvia. La cifra es antes que el guarismo. La roca y el cemento preceden al conglomerado.

El diatonismo es la duplicación del intervalo cromático en todos los grados de la escala, exceptuando el 3º y 7º. Es pues, una sucesión de semitonos dobles ó tonos y semitonos. La unidad es el semitono. El tono es ya un compuesto, un producto, una combinación y no un elemento simple ni natural, y tan poco metafísica combinación, como lo es la suma de dos unidades ó su duplicación.

¿Qué razones presidieron á esa duplicación y la motivaron y fundaron? Hé aquí lo que nadie nos dice ni nadie ha investigado, conformándose ciega y empíricamente con una afirmación tradicional, que si no satisface, sí ahorra trabajo.

Y sin embargo ¡cuán fecundas revelaciones viene á ofrecernos esa menospreciada investigación, que va á permitirnos afirmar y rectificar todo el sistema de armonía constituido hasta hoy en insoportable feudalismo, y establecer un cielo perfecto demostrativo, sin solución de continuidad, entre los primeros elementos de la música y sus últimas y más complicadas transformaciones armónicas, para volver sin esfuerzo de éstas á los primeros elementos, cerrando el círculo y dando á la ciencia musical, con los elementos de una demostración metódica el derecho de apellidarse *ciencia!*

Todas las ciencias han plegado sus alas ante la ma-

jestad del *método* para desplegarlas de nuevo y emprender no el tortuoso y vacilante vuelo que antaño ejecutaban, sino el seguro y raudo que mejor adiestradas tienen á su alcance. ¡Sólo la *Música*, remedando á los salvajes, refractarios á la civilización, fortificada en el aduar de sus tradicionales rutinas, avara de sus exiguas conquistas, rehusa el bautismo del método, huye del rigor del razonamiento y se encastilla en las glorias del pasado, renunciando á las más envidiables de lo porvenir!

¡Penetremos al aduar é intentemos una buena vez la conquista del rebelde!

Retrocedamos á los primeros tiempos de los he-
nos, cuando el diatonismo aún no era conocido..... Tra-
bajemos con sus elementos, sigamos su probable cri-
terio y compartamos sus tendencias y preocupaciones.

A falta de hechos comprobados, partiremos de una
hipótesis; pero si los resultados obtenidos se compa-
decen con ella y la confirman, podremos elevarla al
rango de verdad demostrada.

Es evidente que antes de conocerse el diatonismo,
el único elemento musical debió ser la sucesión uni-
forme, semitonal ó cromática.

Como los nombres y signos que nos sirven para de-
signar los sonidos no tiene importancia ninguna en
el género de argumentación que voy á emplear, me
serviré de los nombres y signos que hoy usamos, y
que serán entendidos con mayor facilidad que cuales-
quiera otros.

Supongamos la serie ascendente:

DO, # DO, RE, # RE, MI, FA, # FA, SOL, # SOL,
LA, # LA, SI, DO, # DO, RE.

Como, libres de la obsesión diatónica que limita las
cadencias, podemos principiar y concluir una serie,
arrancando de cualquiera de los grados cromáticos y re-
matando satisfactoriamente en cualquiera otro de ellos,
no es muy aventurado suponer que un pueblo, que co-
mo la mayor parte de los de la antigüedad tenía la
manía septenaria en todas sus clasificaciones y procedi-
mientos, la aplicase á la división primera de los so-
nidos, como la encontramos en las escalas diatónicas.

Dividiendo los sonidos cromáticos en series de siete
sonidos siempre ascendiendo por orden de agudeza
formamos las siguientes series:

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
1ª	DO,	# DO,	RE,	# RE,	MI,	FA,	# FA.
2ª	SOL,	# SOL,	LA,	# LA,	SI,	DO,	# DO.
3ª	RE,	# RE,	MI,	FA,	# FA,	SOL,	# SOL.
4ª	LA,	# LA,	SI,	DO,	# DO,	RE,	# RE.
5ª	MI,	FA,	# FA,	SOL,	# SOL,	LA,	# LA.
6ª	SI,	DO,	# DO,	RE,	# RE,	MI,	FA.
7ª	# FA,	SOL,	# SOL,	LA,	# LA,	SI,	DO.

8ª	# DO,	RE,	# RE,	MI,	FA,	# FA,	SOL.
9ª	# SOL,	LA,	# LA,	SI,	DO,	# DO,	RE.
10ª	# RE,	MI,	FA,	# FA,	SOL,	# SOL,	LA.
11.	# LA,	SI,	DO,	# DO,	RE,	# RE,	MI.
12ª	FA,	# FA,	SOL,	# SOL,	LA,	# LA,	SI.
13ª	DO,	# DO.	RE,	# RE,	MI,	FA,	# FA.
14ª	SOL,	# SOL,	LA,	# LA,	SI,	DO,	# DO.

Desde luego notamos: 1º Que cualquiera que sea el sonido cromático que como punto de partida se elija, después de doce escalas ó septenarios distintos, quedan agotadas las combinaciones, y vuelve á repetirse una serie de escalas respectivamente idénticas á las anteriores. La primera del cuadro que antecede es idéntica con la 13ª, la 2ª con la 14ª, etc.

2º Que después de cada doce semitonos sucesivos, volvemos á encontrar el sonido inicial; el DO inicial de la primera escala es el 6º de la 2ª; el RE inicial de la 3ª es el 6º de la 4ª y así sucesivamente.

3º Que entre los sonidos iniciales de las escalas, lo mismo que entre los terminales, hay una distancia de ocho grados y siete intervalos cromáticos que es el intervalo de *quinta* en el moderno sistema de armonía.

4º Que el intervalo entre el sonido inicial de una escala y la repetición del que es inicial en la anterior, es de cinco semitonos comprendidos entre seis grados cromáticos, que es en el moderno sistema de armonía el intervalo de *cuarta*.

5º Que en la serie general precede al septenario que parte de DO, el que comienza en FA; de manera que anteponiéndolo, las iniciales de las escalas quedan en este orden:

FA, DO, SOL, RE, LA, MI, SI, # FA, # DO, # SOL,
RE, # LA, FA, DO, etc.,

y teniendo en cuenta que FA es # MI, y DO es # SI; la segunda serie afectada con signos será idéntica en nombres é intervalos á la primera.

Llamemos provisionalmente tonos á las escalas ó

septenarios, y démosles los nombres de los sonidos iniciales y tendremos los doce tonos sucesivos por quintas ascendentes, de FA á DO, ó sea, limitándonos por ahora á las siete primeras escalas ó tonos:

FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.

Intentemos ahora ligar esos tonos *de dos en dos* ó sea *diatónicamente* y formaremos la escala

FA SOL LA SI DO RE MI,

encontrando el *modo Eólico* si partimos del 1º. tono:

DO RE MI FA SOL LA SI,

encontrando el *modo Lidio* si partimos del 2º tono, y así sucesivamente los 7 modos compilados por Tolomeo y recogidos por el canto llano.

Sin detenerme por ahora en la corrección de esas escalas, señalo únicamente el hecho de que en ellas aparecen espontáneamente, entre intervalos dobles ó tonales, dos intervalos semitonaes, uno entre MI y FA, y otro entre SI y DO si rematamos la escala con la repetición de la inicial; y hago notar que de los diversos modos de escalas encontrados, aquellos que terminan en MI ó en SI, requieren urgentemente la duplicación de la tónica ó inicial para satisfacer al sentido del oído. ®

Si ejecutamos la misma operación con la serie de tonos que empieza en # FA y termina en DO ó sea en # SI, obtendremos una escala en sostenidos con los mismos caracteres é intervalos que la formada con sonidos sin accidentes.

El orden mismo de siete tonos que llamaremos *blancos* para diferenciarlos de los que llevan accidente, comprendidos entre dos sonidos semejantes, sirviendo el uno de inicial en la primera escala y el otro de final á la séptima, establecen una división natural y gráfica con la otra serie de *sostenidos*.

Ejecutemos ahora la misma división septenaria en la serie descendente.

DO, SI, \flat SI, LA, \flat LA, SOL, \flat SOL, FA,
MI, \flat MI, RE, \flat RE, DO,

y obtendremos las escalas y tonos descendentes:

	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
1 ^a	DO,	SI,	\flat SI,	LA,	\flat LA,	SOL,	\flat SOL.
2 ^a	FA,	MI,	\flat MI,	RE,	\flat RE,	DO,	SI.
3 ^a	\flat SI,	LA,	\flat LA,	SOL,	\flat SOL,	FA,	MI.
4 ^a	\flat MI,	RE,	\flat RE,	DO,	SI,	\flat SI.	LA.
5 ^a	\flat LA,	SOL,	\flat SOL,	FA,	MI,	\flat MI,	RE.
6 ^a	\flat RE,	DO,	SI,	\flat SI,	LA,	\flat LA,	SOL.
7 ^a	\flat SOL,	FA,	MI,	\flat MI,	RE,	\flat RE,	DO.

8 ^a	SI,	\flat SI,	LA,	\flat LA,	SOL,	\flat SOL,	FA.
9 ^a	MI,	\flat MI,	RE,	\flat RE,	DO,	SI,	\flat SI.
10 ^a	LA,	\flat LA,	SOL,	\flat SOL,	FA,	MI,	\flat MI.
11 ^a	RE,	\flat RE,	DO,	SI,	\flat SI,	LA,	\flat LA.
12 ^a	SOL,	\flat SOL,	FA,	MI,	\flat MI,	RE,	\flat RE.
13 ^a	DO,	SI,	\flat SI,	LA,	\flat LA,	SOL,	\flat SOL.
14 ^a	FA,	MI,	\flat MI,	RE,	\flat RE,	DO,	SI.

Lo mismo que en las escalas ascendentes observamos:

1^o Que cualquiera que sea el sonido de que partamos después de doce escalas ó septenarios distintos, quedan agotadas las combinaciones, y vuelve á repetirse una serie de escalas respectivamente idénticas á las anteriores.

2^o Que después de doce semitonos sucesivos volvemos á encontrar el sonido inicial.

3^o Que entre los sonidos iniciales lo mismo que entre los terminales, hay una distancia de ocho grados y siete intervalos semitonales ó cromáticos que es el intervalo de *quinta* en el moderno sistema de armonía. (Quinta descendente como todas las series).

4^o Que el intervalo entre el sonido inicial de una escala y la repetición del que es inicial en la anterior, es de cinco semitonos comprendidos entre seis grados cromáticos que es el intervalo de *cuarta* en el moderno sistema de armonía.

5^o Que siendo SI equivalente de \flat DO y MI el equivalente de \flat FA, tenemos por su orden las dos siguientes series sucesivas de *bemoles* y de *blancas*.¹

\flat SI, \flat MI, \flat LA, \flat RE, \flat SOL, \flat DO, \flat FA y
SI, MI, LA, RE, SOL, DO, FA. ®

Llamando tono á cada septenario, dándole el nombre de su inicial y combinándolos *diatónicamente*, esto es *de dos en dos*, formaremos las dos series siguientes correspondiendo á las de blancas y bemoles respectivamente:

¹ No se olvide que el sentido de la palabra es *sin accidentes*.

SI, LA, SOL, FA, MI, RE, DO, ó
 b SI, b LA, b SOL, b FA, b MI, b RE, b DO.

inversión *exacta* del modo *Lidio*;

MI, RE, DO, SI, LA, SOL, FA,

inversión del modo *Eólico*, si partimos de la segunda tónica, y así sucesivamente las inversiones de los siete modos griegos de que ya hemos hablado.

Siguiendo el curso de la hipótesis propuesta he podido llegar sin tropiezo, no sólo á la explicación satisfactoria de las siete escalas ó modos griegos conservados por la tradición y exentos de accidentes ó blancos como conviene en llamarles, sino que también sin esfuerzo he podido establecer las escalas ó modos que llevan accidentes: *sostenidos* en serie ascendente y *be-moles* en serie descendente.

He podido también confirmar las relaciones armónicas de quintas ascendentes ó cuartas descendentes entre las tónicas en tonos de sostenidos y las de cuartas ascendentes ó quintas descendentes en tonos de be-moles; el orden en que según nuestro actual sistema se engendran y enlazan los tonos, y por último las relaciones de capital importancia en armonía entre el 7º y 4º grados de las escalas cuando hay una dislocación de la tónica.

Estoy pues, autorizado, á sostener que la hipótesis adoptada corresponde al verdadero y *único* procedimiento que pudo emplearse para llegar al diatonismo

en los primeros tiempos, y que el concepto que del mismo sistema tenemos hoy, es falso por su base; que *escala diatónica* no quiere decir escala que contiene tonos y semitonos, sino escala que liga *de dos en dos* ó *alternando* los tonos ó tónicas de las escalas primitivas.

La palabra *tono* en el vocablo *diatónico*, no se tomó en el sentido que hoy tiene de los doce intervalos semitonales que existen entre un sonido y su repetición ú octava, sino en el de los siete semitonos que separan un sonido de su quinta superior ó su cuarta inferior. Hé aquí gráficamente los dos tonos primitivos que componen el tono moderno:

ascendente < DO, SOL. — DO, FA. > *descendente*.

# DO,	# RE,	# FA,	# SOL	# LA	# DO,								
DO,	RE,	MI, FA,	SOL,	LA,	SI, DO,								
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.

Tomando solamente los sonidos alternados de cada una de esas dos escalas ó tonos como antes lo hicimos con las tónicas, podemos construir la siguiente escala:

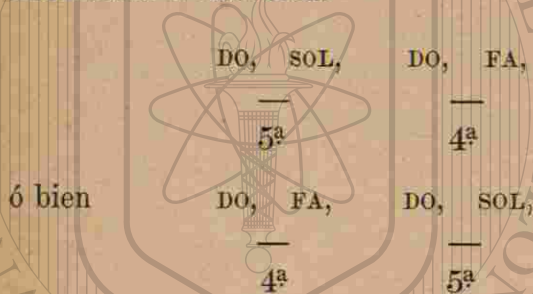
DO, RE, MI, # FA, SOL, LA, SI, # DO.

Compuesta de dos series simétricas de cuatro sonidos con intervalo uniforme de dos semitonos. Escala absurda en su forma natural y prueba evidente de que los griegos no aplicaron la combinación alternativa á los grados de sus tonos sino á las tónicas solamente, como antes lo hicimos sin tropiezo.

Los dos tetracordes que encontramos en la escala diatónica, están formados el primero por el sonido

inicial de la quinta ascendente y el final de la quinta descendente, y el segundo por el sonido final de la quinta ascendente y el inicial de la quinta descendente.

Las dos quintas DO, SOL, DO, FA, provienen de movimientos contrarios, ascendente y descendente; en el mismo género de movimiento, quedando uno de ellos invertido, la sucesión se transforma en una quinta y una cuarta ó viceversa:



Hé aquí la razón verdadera y convincente de que la sucesión de *quintas ó cuartas* en un mismo género de movimiento sean viciosas, como *contrarias á la estructura diatónica*, y no las razones vagas, especiosas y vacías, que generalmente se dan para fundar la prohibición.

Bien entendido que tal vicio no existe en las sucesiones de carácter cromático ó mixto, en que el diatonismo desaparece y con él la razón del vicio; tampoco existe en los pasajes de modulación en que la tonalidad es por un momento vacilante y las relaciones de la cuarta á la quinta y de la quinta á la cuarta tonales se debilitan, cambiando de nombres, lugares é intervalos, al pasar á otra tonalidad, y por último, cuando la sucesión constituye una doble escala diató-

nica en cada uno de sus extremos, porque el doble diatonismo de la serie predomina sobre las falsas relaciones pasajeras de algunos de sus grados. ¹ En una palabra; la prohibición no tiene la generalidad que escolásticamente ha querido dársele, ni prevalece sino *en tanto que destruye el movimiento contrario entre tónica y dominante y entre subdominante y tónica, esencial del diatonismo*.

¹ Las cuartas en contrapunto á dos tampoco son viciosas en todos los casos en que á tres ó más partes cabe el acorde de cuarta y sexta.

Réstanos averiguar si atentos los procedimientos empleados para llegar á la construcción de las escalas ó tonos, los griegos pudieron dejar de hacer las correcciones que la simple comparación debió indicarles, para reducirlas todas á un tipo uniforme de sonoridad y de cadencia.

Tomando por juez al oído, encontramos que el modo *Lidio* que contiene el primer semitono entre el 3º y 4º grados y el segundo entre el 7º y 8º, es el único que plenamente satisface y despierta en el ánimo la idea de conclusión. Esta observación sensitiva no puede haberla dejado de hacer el pueblo griego.

Ahora bien, la escala ó modo *Lidio* la encontramos comenzando la alternativa de tónicas en la 2ª partiendo de FA.

Ensayemos la combinación partiendo de SOL para que RE sea la segunda tónica de la serie. Las tónicas vendrán en este orden:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
SOL,	RE,	LA,	MI,	SI,	#FA,	#DO,

y de la combinación alterna, empezando por RE nos resulta la escala:

RE, MI, #FA, SOL, LA, SI, #DO,

una vez más el modo *Lidio* sobre el tono de RE y el tono correcto de RE en nuestro moderno sistema, con las características cromáticas #FA y #DO, y los intervalos semitonales entre los grados 3º y 4º y 7º y 8º

Es, pues, razonable suponer que lo que en esos *modos* variaba, era solamente la tónica escogida como punto de partida, y no la distribución de los dos intervalos semitonales entre los grados de las escalas, puesto que con sólo variar el punto de partida, empleando la división septenaria, hubieran infaliblemente tropezado con una misma forma diatónica y hallado los sonidos intermedios ó accidentados que debían integrar las series, *con la sola condición de alternar las tónicas empezando por la siguiente á la inicial de la serie.*

Así pues, so pena de echar por tierra la exquisita cultura de los griegos y su admirable instinto artístico, debemos suponer que al recoger la tradición esos *modos* ó tonalidades, no estando en el secreto del procedimiento que las engendró, debe haber menospreciado ó suprimido algún signo que indicaba los accidentados que hoy llamamos *sostenido* y *bemol*, y que el vicio no está en los modos sino en su mutilación.

Supongamos algún signo poco visible en las siete escalas:

DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO,
 RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO, RE,
 MI, FA, SOL, LA, SI, DO, RE, MI,
 FA, SOL, LA, SI, DO, RE, MI, FA,
 SOL, LA, SI, DO, RE, MI, FA, SOL,
 LA, SI, DO, RE, MI, FA, SOL, LA,
 SI, DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

El punto á la izquierda equivaliendo al \sharp y el punto á la derecha sustituyendo al \flat , la serie de escalas resulta la misma nuestra. La supresión de esos signos solo deja racional la primera escala é híbridas las restantes.

Aun suponiendo el absurdo de que los griegos pasaran por alto las condiciones en que se engendra el modo *Lidio* y su predominancia sonora sobre las otras formas, y suponiendo que indistintamente variasen la tónica inicial, en cada serie de los siete modos que las siete variaciones de bases engendraría, siendo también siete los órdenes de combinaciones para esas bases, habrían forzosamente hallado siete modos *Lidios* contruídos sobre las siete diversas tónicas, y si no todos, algunos de los grupos Helenos, habría podido legarnos un sistema diatónico perfecto: el *Lidio*. Esta circunstancia ineludible aun para un mediano observador, hace crecer la vehemencia de mi suposición.

Pero hay otra que en mi concepto la eleva al grado de evidencia:

Las transformaciones sucesivas de los cuatro modos primitivos para convertirse unos en otros.

Según los mismos historiadores, ajenos á mi método de investigación é imbuidos en el falso concepto que

combato, convienen en que el modo FRIGIO se convirtió en DÓRICO bajando su séptima nota, y el DÓRICO pasó á FRIGIO subiendo su segunda nota, y por último, que el EÓLICO se convirtió en LIDIO por un procedimiento del que no se tiene una idea clara y precisa.

Este solo hecho revela:

1º La tendencia manifiesta de los griegos á uniformar el tipo diatónico:

2º Su conocimiento del sistema de *alterar los grados naturales de los modos* y por consiguiente el uso de signos que subieran ó bajaran en un semitono el grado ó sonido alterado, y

3º El reconocimiento de que no todos los modos ó escalas eran igualmente aceptables:

Es, pues, evidente que antes de que el canto llano recogiese el *trunco* legado del pueblo griego, éste pudo y debió conocer las alteraciones de grados en los tonos blancos, y que si mejor imbuidos en las bases del sistema helénico, los cultores del canto llano, abandonando sus modos plagales y auténticos, se hubiesen inspirado en la índole del sistema diatónico, no hubieran necesitado esperar á que un inspirado hiciese *blando* el SI de la escala auténtica de DO para descubrir el tono de FA, sino que hubiesen descubierto el juego íntegro de tonos que hoy se conocen.

La tonalidad griega no estaba, pues, constituida, como entre otros asienta Fetis, por la distinta colocación de los intervalos semitonales en las escalas, sino por estar constituídos esos mismos tonos de 7 intervalos cromáticos comprendidos en el espacio de una quinta ascendente ó de una quinta descendente, ó de ambas compren-

didadas entre un sonido y su octava en sistema *diatónico*, y sumando los doce intervalos cromáticos que encierra la *tonalidad* moderna.

En el tono directo ó *auténtico*, la cadencia tenía que ser de tónica á dominante ó viceversa, produciendo la cadencia perfecta ó su inversión; en el tono indirecto ó *plagal*, la cadencia tenía que ser de subdominante á tónica ó de tónica á subdominante, y en el sistema diatónico ó *de dos tonos*, cabían ambas cadencias, directas ó invertidas, por estar dentro de los límites de la 8.^a *diatónica* los dos tonos, ascendente y descendente: DO, SOL, ascendente, y DO, FA, descendente, ó SOL, DO, descendente y FA, DO, ascendente, que representan ambas cadencias en el sistema moderno.

Juzgo suficientemente demostrado:

1.^o Que según el origen científico asignado á la tonalidad, conforme en un todo con los principios empíricos modernos, las tonalidades se engendran infaliblemente por cuartas ó quintas, obedeciendo á la división septenaria de intervalos cromáticos;

2.^o Que por lo mismo los tonos no se engendran en el orden en que los presenta la escala diatónica que es el de dobles quintas ó novenas, y

3.^o Que la escala diatónica no es, por lo mismo, ni *natural*, ni *originaria*, ni *fundamental*, sino el producto artístico ó la derivación de: *una alternativa de tónicas en el orden de su generación natural ó septenario cromático*.

V

Sentado que la escala diatónica mayor no es *natural* sino *artificial* ó producto del arte, no perderemos el tiempo en buscar en relaciones naturales de los sonidos, ni en sus afinidades metafísicas, como quieren los didácticos líricos, el origen de la escala diatónica *menor*; sino que lo buscaremos entre las formas artísticas que engendraron la diatónica *mayor*.

Ya vimos que los sonidos extremos, inicial y final de una escala diatónica, están respectivamente con el intermedio ó dominante, en intervalo de una quinta ascendente y otra quinta descendente, ó bien, en movimiento directo, en relación de quinta y cuarta ó vice versa, ascendiendo ó descendiendo:

<i>Ascendiendo:</i>	5 ^a	4 ^a
	DO,	SOL, DO,
<i>Descendiendo:</i>	4 ^a	5 ^a

De esa superposición de quinta y cuarta comprendidas entre dos sonidos semejantes, debe haber surgido muy probablemente la idea de invertir el orden de esas *quinta* y *cuarta*, que conduce con ayuda de las al-

didadas entre un sonido y su octava en sistema *diatónico*, y sumando los doce intervalos cromáticos que encierra la *tonalidad* moderna.

En el tono directo ó *auténtico*, la cadencia tenía que ser de tónica á dominante ó viceversa, produciendo la cadencia perfecta ó su inversión; en el tono indirecto ó *plagal*, la cadencia tenía que ser de subdominante á tónica ó de tónica á subdominante, y en el sistema diatónico ó *de dos tonos*, cabían ambas cadencias, directas ó invertidas, por estar dentro de los límites de la 8.^a *diatónica* los dos tonos, ascendente y descendente: DO, SOL, ascendente, y DO, FA, descendente, ó SOL, DO, descendente y FA, DO, ascendente, que representan ambas cadencias en el sistema moderno.

Juzgo suficientemente demostrado:

1.^o Que según el origen científico asignado á la tonalidad, conforme en un todo con los principios empíricos modernos, las tonalidades se engendran infaliblemente por cuartas ó quintas, obedeciendo á la división septenaria de intervalos cromáticos;

2.^o Que por lo mismo los tonos no se engendran en el orden en que los presenta la escala diatónica que es el de dobles quintas ó novenas, y

3.^o Que la escala diatónica no es, por lo mismo, ni *natural*, ni *originaria*, ni *fundamental*, sino el producto artístico ó la derivación de: *una alternativa de tónicas en el orden de su generación natural ó septenario cromático*.

V

Sentado que la escala diatónica mayor no es *natural* sino *artificial* ó producto del arte, no perderemos el tiempo en buscar en relaciones naturales de los sonidos, ni en sus afinidades metafísicas, como quieren los didácticos líricos, el origen de la escala diatónica *menor*; sino que lo buscaremos entre las formas artísticas que engendraron la diatónica *mayor*.

Ya vimos que los sonidos extremos, inicial y final de una escala diatónica, están respectivamente con el intermedio ó dominante, en intervalo de una quinta ascendente y otra quinta descendente, ó bien, en movimiento directo, en relación de quinta y cuarta ó vice versa, ascendiendo ó descendiendo:

<i>Ascendiendo:</i>	5 ^a	4 ^a
	DO,	SOL, DO,
<i>Descendiendo:</i>	4 ^a	5 ^a

De esa superposición de quinta y cuarta comprendidas entre dos sonidos semejantes, debe haber surgido muy probablemente la idea de invertir el orden de esas *quinta* y *cuarta*, que conduce con ayuda de las al-

teraciones cromáticas, á la fácil reducción de los demás modos diatónicos al *Lidio*; ensayemos con el modo *Lidio*:

DO,	RE,	MI,	FA,	SOL,	LA,	SI,	DO.
+				+			+
<i>Invertida:</i> SOL, LA, SI, DO, DO, RE, MI, FA,							
	+			+		+	

Reducidos al unísono los DO conjuntos, por la inversión, y haciendo la repetición de SOL para rematar la escala, queda:

SOL, LA, SI, DO, RE, MI, FA, SOL,

que para igualar en la distribución de los semitonos al modo *LIDIO*, exige el \sharp en el 7º grado FA.

Operemos ahora por su orden con la escala ó modo *FRIGIO*:

RE,	MI,	FA,	SOL,	LA,	SI	DO,	RE.
+			+				+
<i>Invertida:</i> LA, SI, DO, RE, RE, MI, FA, SOL.							
	+		+	+			

Suprimiendo la duplicación y completando:

• LA, SI, DO, RE, MI, FA, SOL, LA.

Si aplicamos el mismo procedimiento que en el caso anterior, como es muy probable se haya hecho en las tentativas de uniformación tonal, tendremos:

LA, SI, DO, RE, MI, FA \sharp SOL, LA.

Esta escala no es ya el modo *LIDIO* ni alguno otro de los modos griegos regulares; sin embargo, el oído la encuentra sonora, dulce y melancólica, y debió apro-

barse como un nuevo tipo engendrado por la inversión y corrección del modo *FRIGIO*.

Comparando esa escala con la *Lidia*

LA,	SI,	\sharp DO,	RE,	MI,	\sharp FA,	\sharp SOL,	LA.
+				+			+
LA,	SI,	DO,	RE,	MI,	FA,	\sharp SOL,	LA,
+				+			+

encontramos que las características tónica y dominante, marcadas con + son las mismas, así como la segunda y la séptima, y que los únicos sonidos en que difieren ambas escalas son el 3º y el 6º, que en la primera de las comparadas bajan al semitono cromático anterior ó *se bemolizan* como decimos hoy.

En cuanto á la distribución de intervalos, en lugar de los dos semitonales que ofrece la 1ª entre \sharp DO y RE y entre \sharp SOL y LA, tiene la nueva escala: uno de SI á DO, otro de MI á FA, y un tercero entre \sharp SOL y LA. Un intervalo semitonal más que la anterior, al que justamente debe el nombre de *menor* con que hoy la conocemos.

* * *

Continuemos en el modo *DÓRICO* lo inversión de quintas y cuartas:

MI,	FA,	SOL,	LA	SI,	DO,	RE,	MI.
+				+			+
<i>Inversión:</i> SI, DO, RE, MI, MI, FA, SOL, LA.							
	+			+	+		

Suprimiendo la duplicación y rematando:

SI, DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

Bajando el séptimo sonido:

SI, DO, RE, MI, FA, SOL, # LA, SI,

no producimos una escala aceptable al oído.

Tomemos por último el modo EÓLICO:

FA, SOL, LA, SI, DO, RE, MI, FA.
+ + +

Invertámos: DO, RE, MI, FA, FA, SOL, LA, SI,
+ +

Suprimamos la duplicación y rematemos la escala y queda así:

DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO,

esto es el modo *Lidio*.

De las observaciones hechas podemos deducir:

1º Que el transporte de tónica en una quinta ascendente, verificado en la primera inversión, de DO á SOL exige la adición de un sostenido al 7º grado de la nueva escala ó sea el 4º antes de la inversión.

2º Que el transporte de tónica en una cuarta ascendente verificada en la última inversión de las que hemos hecho de FA á DO, transforma en LIDIO el modo EÓLICO, sin ayuda de accidentes.

3º Que la alteración semitonal ascendente en el 7º grado del modo FRIGIO, después del transporte de la tónica en una quinta ascendente, que tiene por tónica el segundo grado del LIDIO, produce el *modo menor* que tiene por tónica LA.

Comparemos ahora las dos escalas ó modos, LIDIO y EÓLICO:

LIDIO:	DO,	RE,	MI,	FA,	SOL,	LA,	SI,	DO.
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
EÓLICO:	FA,	SOL,	LA,	SI,	DO,	RE,	MI,	FA.

Desde luego observamos entre los grados todos de las dos primeras escalas un transporte uniforme de quinta descendente ó cuarta ascendente:

Cuartas: DO, RE, MI, FA,
FA, SOL, LA, DO, etc.,

ó bien

Quintas: FA, SOL, LA,
DO, RE, MI, etc.;

pero en llegando al intervalo SI, FA, ó FA, SI, encontramos un semitono de diferencia, pues consta sólo de seis en vez de siete que constituyen las otras cuartas; el SI ha subido, pues, como cuarto grado un punto cromático para determinar la tonalidad del 5º DO, igual que el 7º grado SI, en el modo LIDIO baja un punto para determinar la tonalidad del 4º FA,

Los modos LIDIO y EÓLICO tienen, pues, sus tónicas en intervalo de cuarta ascendente ó quinta descendente y exige el segundo para transformarse en el primero, un transporte de quinta ascendente en la tónica.

Existen, pues, dos grados *sensibles* que nos permiten establecer diversas escalas diatónicas según que se altere uno ú otro: SI y FA.

El \flat SI, nos da la tonalidad LIDIA de FA, y el \sharp FA nos da la de SOL, así como la de SOL se transforma en la de DO si hacemos el \natural FA, ó en la de FA el \natural SI, bajándolos medio punto, y ambos sonidos son respectivamente cuartos ó séptimos grados de las escalas relativas de DO, SOL y FA, 1º, 5º y 4º de la escala ó modo LIDIO, ó tónica dominante y subdominante de la escala diatónica de DO.

En cuanto al *modo menor* comparado respectivamente con el LIDIO,

LIDIO:	DO,	RE,	MI,	FA,	SOL,	LA,	SI,	DO,
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
MENOR:	LA,	SI,	DO,	RE,	MI,	FA,	# SOL,	LA,

Observamos que los intervalos entre los grados

DO LA, RE SI, FA RE, SOL MI y SI # SOL,

1º, 2º, 4º, 5º y 7º respectivamente, de ambas escalas ó modos, son de una sexta mayor ascendente ó una tercera menor descendente, compuestos el primero de nueve semitonos y el segundo de tres; los intervalos entre los sonidos MI DO y LA FA, 3ºs. y 6ºs. respectivamente de las mismas escalas ó modos, son al contrario de una sexta menor ascendente ó una tercera mayor descendente, compuestos, el primero de ocho semitonos y el segundo de cuatro.

En el modo menor como en los anteriores, la bemozación ó descenso del 7º grado, convierte la escala en la de DO, verificando la tónica un movimiento ascendente de tercera menor, ó tres semitonos, ó de sexta mayor descendente ó sean nueve semitonos.

Tenemos, pues, como tónicas alternativas de los modos mayor y menor, los mismos grados 6º del modo mayor en el menor, y 3º del menor en el mayor, y como sensible SOL #, 7º grado del menor y ♯ 5º del mayor.

El 7º y 5º grados, respectivamente, en escalas de diversos modos, mayor y menor, tienen idénticas relaciones que el 7º y el 4º de las escalas relativas ma-

yores de tonos inmediatos, pues se transforman unos en otros respectivamente, haciéndose el 7º 5º y el 7º 4º ó viceversa. A su vez las tónicas que en tonos del mismo modo mayor, están en intervalos de 5ª ascendente ó 4ª descendente, en tonos de diversos modos están en intervalo de tercera descendente ó sexta ascendente y viceversa.

Fijados por un método científico, el sentido naturaleza y origen del diatonismo, rectificaremos las nociones erróneas á que el falso concepto reinante ha dado lugar.

Comencemos por la noción del *tono*, que no es como se enseña: la distancia entre dos sonidos como DO y RE; y *semitono* la distancia de uno de esos sonidos al intermedio representado por un sostenido ó un bemol¹ sino que llamaremos *tono* la serie de siete intervalos cromáticos sucesivos ó sea la distancia entre un sonido y su quinto en el orden diatónico ascendente.

Las falsas nociones de *tono* y *semitono* hasta hoy conservadas quedarán razonablemente sustituidas por éstas: *intervalo cromático* (semitono), *doble cromático*, (tono) y *triple cromático* (el mayor intervalo diatónico en la escala menor, ó sea el menor intervalo armónico de tercera menor).

1. Tomo de una eminencia didáctica esas dos definiciones que pueden arder en un candil.

*
*
*

Tampoco diremos ya empíricamente que la escala diatónica es el producto de la superposición de los tetracordes

DO, RE, MI, FA, y SOL, LA, SI, DO,

dejando entre ambos una inmotivada solución de continuidad, sino que diremos científica y autorizadamente que la escala diatónica es: *el cruzamiento de dos quintas en movimiento contrario, construidas sobre una misma base:*

DO, SOL. DO, FA.

ó bien la sucesión de una cuarta y una quinta ó viceversa, un movimiento directo, teniendo por extremos sonidos semejantes:

4ª	DO, FA,	+	5ª	FA, DO,	+
	♯			♯	
5ª	DO, FA,	+	4ª	FA, DO,	+
	♯			♯	
5ª	DO, SOL,	+	4ª	SOL, DO,	+
	♯			♯	
4ª	DO, SOL,	+	5ª	SOL, DO,	+
	♯			♯	

*
* *

Importa no confundir la noción de *tono* con la de *tonalidad*; ésta que es la que hoy llamamos *tono* comprende, por sus inmediatas relaciones, además del tono dominante que contiene la tónica y la dominante DO, SOL, el tono que comprende la tónica y la subdominante FA, DO, y el que solamente contiene la dominante SOL, RE.

La tonalidad de DO está constituida por los acordes DO MI SOL, FA LA DO, y SOL SI RE, de los cuales el primero es el dominante y resolutivo, y los otros dos corresponden á las tonalidades vecinas de FA y de SOL, cuarta y quinta del tono, y tónicas de las inmediatas tonalidades de bemoles y sostenidos respectivamente.

El *tono* propiamente dicho, ceñido en los límites de una quinta, es definido, redondo, correcto, aislado; la tonalidad es un complejo que en sí lleva elementos substanciales de otros tonos, y afinidades que anuncian la transformación tonal.

El *tono* es el elemento simple. La *tonalidad* es el lazo de unión, la *fórmula de relaciones entre tres tonos vecinos*.

La *tonalidad*, engendrada por el diatonismo, entraña la necesidad de la transformación tonal por sus mismos elementos constitutivos. El acorde FA, LA, DO, nos incita por sus atingencias con el acorde FA, b SI, RE, á invadir la tonalidad de FA, igual que el acorde SOL, SI, RE, nos tienta por sus afinidades con el acorde FA, LA, RE, á invadir la tonalidad de SOL.

Sólo la cadencia fija de una manera definitiva la to-

nalidad; pero mientras el juego de acordes tonales no se resuelve en esa fórmula final, las relaciones con las otras tonalidades permanecen, y la tonalidad *no puede reputarse propiamente fijada y definida*.

Los grados 3º y 6º, por sus afinidades de modo menor, abren nuevas relaciones con los mayores de otras tonalidades, y por último, el 2º y 7º grados por la asociación con la dominante y la sensibilidad del 7º, nos dan la clave para las transformaciones que empiezan ó se inician en los acordes de la dominante y subdominante.

No existe, pues, en la tonalidad diatónica, un solo grado que no tenga relaciones y afinidad con otras tonalidades, ofreciéndonos una inagotable fuente de variedad y colorido.

La limitación de *tonos relativos*, á los de dominante y subdominante es, pues, arbitraria y mezquina, pues igual derecho á tal nombre tienen los que se originan del modo menor en los grados 2º, 3º y 6º de una escala diatónica, y los que afirma la alteración de la sensible en los acordes que la contienen.

De ese falso concepto se ha originado un largo período de estancamiento artístico, en que un estilo de música inofensiva, infantil y monótona, ceñida por sistema á los *tonos relativos*, (malamente cercenados) y en el que la modulación libre y franca parece exótica, siendo el alma y la estética de la música.

No es extraño que dentro de ese absurdo criterio se hayan llamado *disonantes*, esto es, que *apartan* los sonidos, aquellos acordes que precisamente *acercan* dos tonalidades, acentuando y vigorizando las naturales

relaciones diatónicas imperfectas ó incompletas que entrañan los grados normales de una escala. Me refiero á los acordes de séptima ó *de transformación*.

El acorde FA, LA, DO, de subdominante en la tonalidad de DO y de tónica en la tonalidad de FA, para pertenecer á esta última necesita integrar la gama con el \flat SI; hacemos el acorde DO, MI, SOL, \flat SI, que llena esa condición y cuya cadencia es FA, LA, DO, y ese acorde que ha *unido* correctamente dos tonalidades vecinas y relativas se llama *disonante!* Doble ignorancia del idioma y del mecanismo diatónico, y consecuencia de aceptar sin examen preceptos empíricos.

VII

Todo en la naturaleza obedece á una admirable ley de unidad en el procedimiento y de variedad infinita en las formas.

Veamos si la música se conforma con esa ley para verificar una vez más nuestro primer procedimiento hipotético.

De la combinación alternativa ó de dos en dos en las tónicas de los tonos primitivos, hemos derivado la escala diatónica. Llevemos adelante en la escala diatónica la misma combinación alternativa. Sea por ejemplo la serie:

DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO, etc.;
la combinación alternativa nos da:

DO, MI, SOL, SI, RE, FA, LA, DO. [®]

Esto es una serie de terceras mayores y menores ascendentes, primer intervalo armónico.

Si continuamos la alternativa en la primera serie de terceras:

DO, MI, SOL, SI, RE, FA, LA, DO, etc.,

relaciones diatónicas imperfectas ó incompletas que entrañan los grados normales de una escala. Me refiero á los acordes de séptima ó *de transformación*.

El acorde FA, LA, DO, de subdominante en la tonalidad de DO y de tónica en la tonalidad de FA, para pertenecer á esta última necesita integrar la gama con el \flat SI; hacemos el acorde DO, MI, SOL, \flat SI, que llena esa condición y cuya cadencia es FA, LA, DO, y ese acorde que ha *unido* correctamente dos tonalidades vecinas y relativas se llama *disonante!* Doble ignorancia del idioma y del mecanismo diatónico, y consecuencia de aceptar sin examen preceptos empíricos.

VII

Todo en la naturaleza obedece á una admirable ley de unidad en el procedimiento y de variedad infinita en las formas.

Veamos si la música se conforma con esa ley para verificar una vez más nuestro primer procedimiento hipotético.

De la combinación alternativa ó de dos en dos en las tónicas de los tonos primitivos, hemos derivado la escala diatónica. Llevemos adelante en la escala diatónica la misma combinación alternativa. Sea por ejemplo la serie:

DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO, etc.;
la combinación alternativa nos da:

DO, MI, SOL, SI, RE, FA, LA, DO. ®

Esto es una serie de terceras mayores y menores ascendentes, primer intervalo armónico.

Si continuamos la alternativa en la primera serie de terceras:

DO, MI, SOL, SI, RE, FA, LA, DO, etc.,

obtenemos:

DO, SOL, RE, LA, MI, SI, FA, DO;

esta es una serie de quintas cuya alternativa reproduce la escala diatónica DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO. Verifiquemos la misma alternativa descendiendo en la serie:

DO, SI, LA, SOL, FA, MI, RE, DO,

y obtendremos:

DO, LA, FA, RE, SI, SOL, MI,

esto es una serie de terceras menores y mayores descendentes, primer intervalo armónico.

Si continuamos la alternativa en la serie de terceras:

DO, LA, FA, RE, SI, SOL, MI, etc.,

obtenemos:

DO, FA, SI, MI, LA, RE, SOL, DO,

esto es una serie de cuartas cuya combinación alterna reproduce la escala diatónica descendente:

DO, SI, LA, SOL, FA, MI, RE, DO.

Continuemos la alternativa descendente y tendremos:

DO, LA, FA, RE, SI, SOL, MI, DO,

esto es una serie de terceras mayores y menores.

Continuando la alternativa engendramos una serie de cuartas:

DO, FA, SI, MI, LA, RE, SOL, DO,

cuya combinación alterna reproduce una vez más la diatónica descendente: DO, SI, LA, SOL, FA, MI, RE, DO.

Hemos obtenido ya por la sola combinación alterna sucesiva de los grados diatónicos que el propio sistema engendró, todas las combinaciones armónicas de 3^a, 6^a, 4^a y 5^a

Tomemos los intervalos diatónicos de segunda:

DO RE, RE MI, MI FA, FA SOL, SOL LA, LA SI.

Invirtiéndolos quedan convertidos en las 7^{as}.

DO	RE	MI	FA	
.	.	.	.	
.	.	.	.	
RE	MI	FA	SOL	etc.,

cuyos extremos alternados nos dan por una parte las octavas RE RE, FA FA, etc, y por otras las 3^{as}. DO MI, RE FA, etc.

La misma alternativa en la serie DO MI, RE FA, MI SOL, etc.,

vuelve á conducirnos alternando una vez más á la diatónica.

DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO.

Haciendo la alternativa descendiendo obtendremos la serie: ®

DO LA, SI SOL, LA FA, SOL MI, FA RE, MI DO.

Serie de sextas, en que continuando la alternativa vuelve á reproducirse la diatónica descendente:

DO, SI, LA, SOL, FA, MI, RE, DO.

La tabla adjunta muestra de una manera clara, gráfica y metódica, cómo, por una combinación alterna y sucesiva, los armonías de séptimas se truecan en sextas, éstas en quintas, las quintas en cuartas, las cuartas en terceras, las terceras en segundas, y las segundas en unísonos, que reproducen la escala diatónica que engendró las séptimas por la inversión de sus intervalos naturales.¹

Ahora bien; como esos intervalos sucesivos de la escala diatónica son á su vez producto de una combinación alternativa de tónicas; podemos concluir que: *La música desde sus más rudimentarios elementos hasta sus más arduos compuestos, no es más que una combinación alterna sucesiva y metódica de tónicas.*

Representando numéricamente la serie diatónica por la progresiva aritmética

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, etc.,

la sucesión diatónica y sus diversas transformaciones quedarán representadas por la progresión

1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, etc.

La primera progresión es el primer elemento artístico.

La segunda es la transformación secundaria debida al esfuerzo de la inteligencia.

Cuánta sencillez ofrecen para el aprendizaje de la música esas fórmulas numéricas en las cuales basta sustituir los equivalentes sonoros para encontrar todos los compuestos armónicos hasta hoy conocidos.

1. Véase la plancha adjunta.

Si en la serie:

1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, etc.,

sustituimos los sonidos equivalentes de la serie diatónica:

DO, MI, SOL, SI, RE, FA, LA, DO, etc.,

tomando los tres primeros términos de la progresión, encontramos el ACORDE PERFECTO ó de reposo; tomando los cuatro primeros términos no formamos ya acorde; pero si en vez de arrancar la serie de la TÓNICA, la arrancamos de la DOMINANTE,

SOL, SI, RE, FA, LA, DO, MI,
1. 3. 5. 7. 9. 11. 13.

entonces, sin cambiar de tono ni de accidentes, tomando los tres primeros términos de la progresión, encontramos el ACORDE PERFECTO de la dominante; tomando cuatro, encontramos el ACORDE DE SÉPTIMA ó de transformación; tomando cinco, encontramos el ACORDE DE NOVENA ó MIXTO, y continuando sin detenernos encontramos el CÍRCULO ARMÓNICO DE TERCERAS. así:

SOL, SI, RE,

SOL, SI, RE, FA,

SOL, SI, RE, FA, LA,

SOL, SI, RE, FA, LA, DO, MI, SOL, SI, etc.

De esa sencilla observación se desprende que todo movimiento armónico, obedeciendo á la alternativa sistemática, partiendo de la tónica, sólo puede producir acordes de reposo ó perfectos, á menos que se al-

tere el séptimo grado; pero partiendo de la dominante, pueden construirse, sin necesidad de accidentes extraños, y con los elementos normales de la gama TODOS LOS ACORDES DE TRANSFORMACIÓN.

Si no soy víctima de una obsesión, cosa posible, creo que mis observaciones hallarán eco en los músicos entendidos y desapasionados que aman la ciencia por la ciencia, y no por las satisfacciones de amor propio que su saber les proporciona.

Si estoy en un error, agradeceré sinceramente que se quite la venda de mis ojos, y se me muestre la verdad, que es lo que busco.

JUAN N. CORDERO.

7^{as} Que produce la inversion de los Intervalos diatónicos.

7^{as}

6^{as}

5^{as}

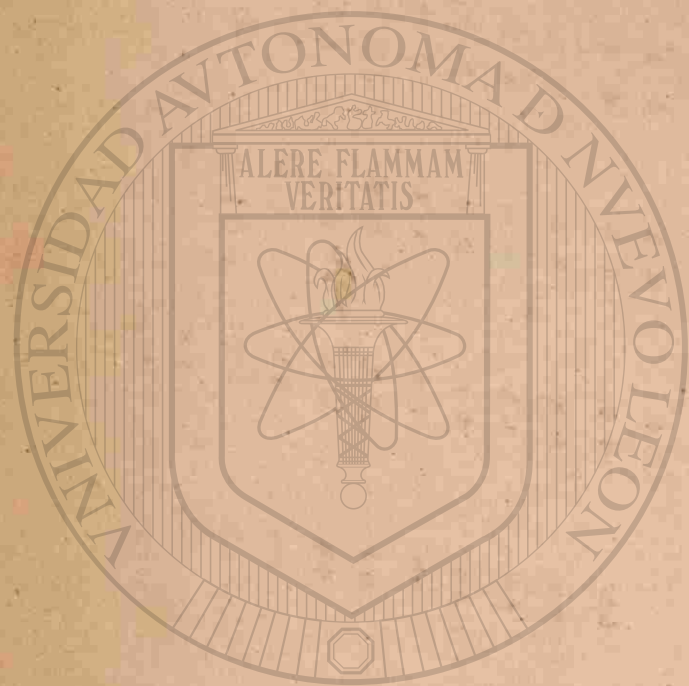
4^{as}

3^{as}

2^{as}

Alternativa metódica.

Unísonos de la escala diatónica.



EXAMEN

DE LOS

ACORDES DE TRANSFORMACION TONAL

CONSIDERACIONES ANALITICAS

POR

JUAN N. CORDERO

(CAMPANONE)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

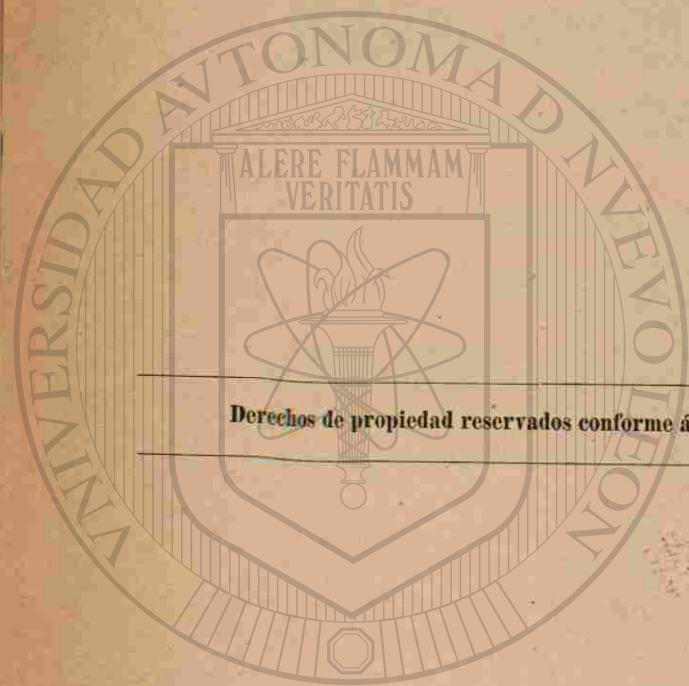
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

MEXICO

OFICINA TIP. DE LA SECRETARÍA DE FOMENTO

Calle de San Andrés núm. 15.

1896



A. L. A.

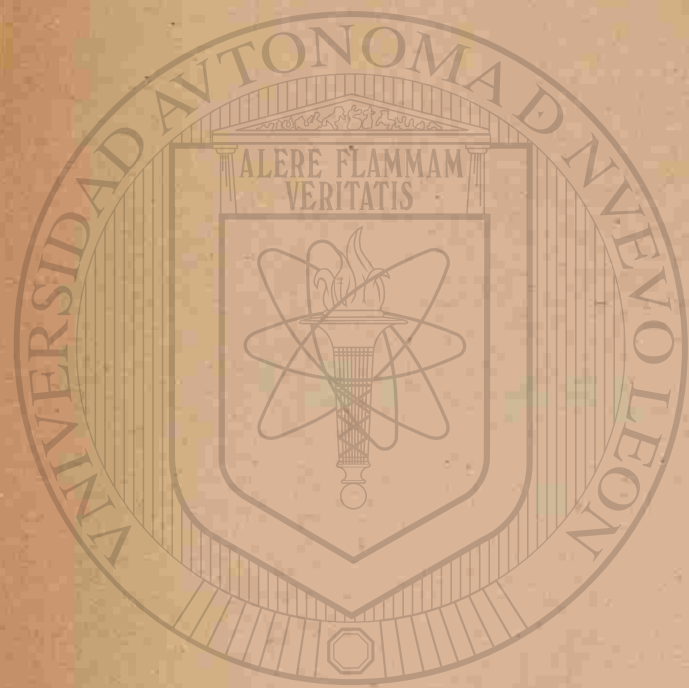
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

EN BARCELONA.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





PREÁMBULO.

La concepción y el conocimiento de los compuestos armónicos y de las relaciones numéricas de los sonidos, han evolucionado perfeccionándose, merced á la labor de la ciencia.

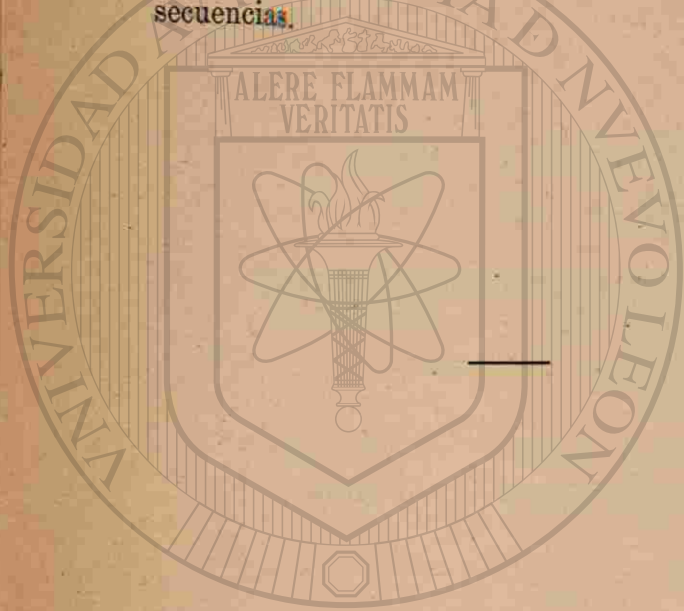
Las fórmulas, preceptos y tecnicismos han permanecido en cambio inalterables, amparados por el rutinario:

Nolli me tangere.

De ahí es que las ideas no se conformen frecuentemente con las fórmulas que las expresan; que para cada regla existan millares de escepciones y atemperamientos; que la didáctica musical sea un embrollo de contradicciones y de opiniones empíricamente impuestas y empíricamente combatidas, y que tanto para los profesores como para los alumnos sean respectivamente difíciles cuando no imposibles, así la enseñanza como el aprendizaje de la música. Dificultad que se traduce en desaliento, y desaliento que engendra el retroceso musical.

¿Será posible poner en armonía los conocimientos adquiridos y los adelantos realizados con el lenguaje didáctico? Probemos.

Tal es la índole de este corto estudio sobre puntos en que el antagonismo es de más transcendentales consecuencias.



I

La bemolización del 7º grado, convirtiéndolo en 4º de una nueva tonalidad, determina en la tónica un movimiento ascensional de cuarta ó descensional de quinta, igual que el sostenido en el 4º grado lo convierte en 7º de una nueva tonalidad, imprimiendo á la tónica un movimiento ascendente de quinta ó descendente de cuarta.

La clave de las transformaciones tonales, reside, pues, en un 7º grado que se introduce por un sostenido ó en un 7º grado que se destruye por un bemol.

En el modo menor, la bemolización del 7º grado lo convierte en dominante de una tonalidad mayor, y viceversa, el sostenido puesto á la dominante del modo mayor, la convierte en 7ª del menor; siempre un 7º grado que se destruye por un bemol ó un 7º grado que introduce un sostenido.

El acorde propicio para las transformaciones tonales será, pues, aquel á que pueda asociarse armónicamente el 7º grado bemolizado ó menor, ó aquel que lo contenga.

El acorde único que contiene el 7º grado, es el que tiene por base la dominante; en tono de DO:

SOL, SI, RE.

La bemolización del 7º grado SI, nos permite modular así

SOL, \flat SI, RE,
FA, \flat SI, RE.
FA. LA, DO;

pero como entre los dos últimos acordes no existe el enlace cadencial, la tonalidad de FA no queda establecida ni satisface al oído sino después de los dos acordes complementarios:

DO, MI, SOL,
FA, LA, DO.

Resulta, pues, insuficiente para la modulación directa, el acorde de la dominante que exige una cadencia adicional.

Busquemos en otra fórmula el acorde apropiado.

Todo acorde se compone de dos terceras sucesivas ó de 3ª y 5ª con relación á la base; pero la 5ª y la 7ª están á su vez en intervalo de 3ª. El acorde habrá, pues, de componerse de cuatro sonidos en intervalo sucesivo de tercera, ó de 3ª, 5ª y 7ª menor respecto de la base.

Recorriendo el círculo armónico de terceras que engendra el procedimiento alternativo de los grados diatónicos, ¹ hallamos esa fórmula partiendo del 5º grado:

1. Recuérdese lo demostrado en el estudio sobre el "Origen del sistema diatónico."

SOL, SI, RE, FA,

cuyos intervalos sucesivos son tercera mayor, quinta justa y séptima menor, respecto de la base, y de dos terceras menores precedidas de una mayor contando de grado á grado.

Dicho acorde, dulce y grato al oído, contiene á la vez el 4º y el 7º grado de la escala FA y SI, el primero con resolución descendente en MI, tercer grado, y el segundo con resolución ascendente en DO, tónica, de donde se origina que al evolucionar ambos grados sensibles, el uno ascendiendo y descendiendo el otro, el acorde

SOL, SI, RE, FA,

se resuelve en el siguiente:

SOL, DO, MI, ó bien
DO, MI, SOL,

su inversión, verificándose un movimiento de la dominante á la tónica en la base del acorde, sin alterar la tonalidad ni modificar la séptima de la escala diatónica.

La séptima menor es la *séptima de la dominante* ó sea el 4º grado natural. De ahí tomó el acorde el nombre de *acorde de séptima de la dominante*.

Tal acorde, sin embargo, es por su naturaleza una fórmula cadencial, pero no un elemento de transformación tonal ó modulación, puesto que ningún grado cromático introduce, ni altera el 4º ó 7º grados sensibles de la gama diatónica.

Pero si consideramos la base del acorde mismo, no

como *dominante*, sino como *tónica*, el acorde resulta en esta forma:

SOL, SI, RE, ♯FA;

el becuadro *sustituye* al bemol que destruye el sostenido característico de la tonalidad de SOL en el 7º grado, que pasa á ser por lo mismo el cuarto de la nueva gama. Y hay transformación tonal porque la tónica verifica un movimiento ascendente de cuarta.

Y como el acorde de la dominante es un acorde perfecto mayor y todos los grados diatónicos son á su vez *dominantes* de diversas tonalidades, podemos concluir que á cualquier acorde perfecto mayor puede asociarse la séptima menor ó bemolizada, verificándose por ese solo hecho una transformación tonal y un movimiento ascendente de cuarta en la tónica primitiva.

De lo expuesto se deduce con claridad meridiana que no es lo mismo el acorde de *séptima de la dominante* que ningún elemento nuevo introduce, ninguna transformación tonal realiza y no es más que una fórmula cadencial reforzada, que el acorde de 7ª menor de la tónica que verifica una transformación tonal é introduce nuevos grados cromáticos en la gama.

Verdad es que por virtud de la transformación tonal la tónica primitiva se convierte en dominante de la nueva tonalidad, pero esa transformación, posterior al acorde, no puede darle nombre ni anticipar el cambio de lugar en los grados.

Tonalidad de SOL:

1º 3º 5º 7º
SOL, SI, RE, ♯FA.

Tonalidad de DO:

SOL, SI, RE, FA.
5º 7º 2º 4º

Mientras FA sea ♯, SOL es tónica, y siendo tónica DO, y FA 4º grado, no hay modulación ó cambio de tono sino simple cadencia.

¿Cómo pueden siendo simplemente cadenciales, emplearse los acordes de 7ª de la dominante para ejecutar modulaciones, cuando según lo evidenciado la dominante tiene por séptima menor, complemento del acorde, un 4º grado *natural* de la gama?

¿Cómo puede haber modulación ó cambio de tonalidad sin la introducción de un 7º grado por sostenido, ó la supresión de un séptimo grado por efecto de un bemol?

La asociación de la 7ª menor á los acordes de tónica y subdominante, exigiendo un bemol, introduce nuevos elementos cromáticos alterando la posición diatónica de los sonidos:

FA, LA, DO, ♭MI,
DO, MI, SOL, ♭SI,

pero la asociación de la 7ª menor de la dominante al acorde de dominante, no altera la posición diatónica de los grados

SOL, SI, RE, FA,

que son todos naturales.

¿Dónde está la modulación?

Punto de partida:

DO, MI, SOL,

Acorde de 7ª dominante: SOL, SI, RE, FA,

Acorde resolutivo: DO, MI, SOL, ó

SOL, DO, MI.

Un círculo vicioso, una simple fórmula cadencial, y ninguna modulación.

Importa, pues, no confundir, como hasta hoy se ha hecho, el acorde cadencial de 7ª de la dominante con el acorde de transformación compuesto de los mismos intervalos, pero *construido sobre la tónica*.

De esa confusión se han originado preceptos absurdos como el de declarar irregular el cambio de tono siguiendo inmediatamente al acorde de 7ª; cosa cierta para el acorde de la dominante, pero falsa falsísima en los demás. La sucesión:

DO,	MI,	SOL,	DO,	FA,	LA,
DO,	MI,	SOL, <i>b</i> SI,	FA,	LA,	DO,

es correcta, muy á pesar del empírico precepto, y los acordes subrayados y *contiguos* son el de transformación y el resolutivo que establece la nueva tonalidad de FA, sustituyendo á la de DO.

Ese movimiento normal descendente de cuarta en la nota sensible, engendrando el de cuarta ascendente en la tónica, nos conduce á todas las tonalidades por su orden de generación en el modo mayor, puesto que al acorde mayor es al que se asocia la 7ª menor en el acorde que examinamos. En cambio el acorde de 7ª de dominante, mientras conserve ese nombre, es per-

fectamente inútil para la modulación directa, é innecesario como fórmula cadencial, puesto que la cadencia del acorde de dominante al de tónica es *perfecta* sin el aditamento de la 7ª de dicha dominante.

El acorde de 7ª bemol ó de 7ª menor, se construye, pues, sobre la tónica ó la subdominante de cualquiera tonalidad, se reduce á la adición de la 7ª menor de la base, en un acorde perfecto mayor en su posición natural, y efectúa una transformación tonal de cuarta ascendente.

De la inversión y alteración sucesiva del acorde de 7^a de la dominante, se ha derivado una serie de compuestos malamente llamados *acordes secundarios de 7^a*, que no son más que disonancias intolerables las más, é incorrectas todas. A título de enriquecer la música y darle novedad, se le ha hecho con esa familia de híbridos ó 7^{as} secundarias, el peor de los obsequios, porque si bien algunas veces tales efectos de sonoridad resultan de buen éxito, no como acordes, sino como disonancias que son, y como efectos de arte y de estética, las más de las veces resultan detestables como elementos armónicos y de modulación, justificando el horror que cierto linaje de música inspira en las masas indoctas, que sin otro criterio que el del oído, no se dejan extraviar por los sofismas que engendraron esos famosos acordes secundarios de séptima; torturas positivas para un oído bien conformado.

Examinémoslos uno por uno antes de confirmar su condenación definitiva.

II

*
*
*

La primera inversión del acorde de 7^a de la dominante (en el tono de DO):

SOL, SI, RE, FA, es
SI, RE, FA, SOL;

el acorde resulta compuesto de tercera menor, quinta menor y sexta, de donde esa inversión se llama de quinta menor y sexta y su cifrado es $\frac{6}{5}$.

Al superponerse la base SOL, forma con la 7^a FA una segunda mayor, que por su disposición diatónica debió incomodar á los señores armonistas, sugiriéndoles la idea de sustituir dicho intervalo diatónico por otro armónico, y de ahí que se sustituyese la octava de la dominante con su novena (ó sea el sexto grado).

SI, RE, FA, LA,

dándose á ese acorde el nombre de *acorde de novena*.

Lo primero que choca es que esa famosa novena carezca de base y que su intervalo se cuente partiendo de una nota que no forma parte del acorde, si la *sustitución* es real. Si persiste en el acorde la dominante, no hay tal sustitución sino *adición*, y entonces el compuesto armónico, que sí es correcto, forma otro acorde del que después me ocuparé separadamente.

Lo segundo, que choca por extremo, es que se llame acorde secundario de 7^a de la dominante á un compuesto del que ha desaparecido la *dominante*, base de los intervalos.

Pero sigamos con el llamado acorde

SI, RE, FA, LA.

Sin dejar de ser disonante, por estar trunco, ese compuesto es medianamente tolerable para oídos poco educados, porque contiene tres de las cuatro terceras del círculo armónico que compone el acorde

SOL, SI, RE, FA, LA.

Analicemos las relaciones tonales entre los elementos de ambos acordes, para establecer y fundar por qué, siendo sano y bien conformado el segundo, el primero, que es una mutilación de éste, es disonante y enfermizo.

En mi estudio sobre el *Origen del sistema diatónico*, dejé demostrado: que lo que hasta hoy se ha llamado *tono* y debe llamarse *tonalidad*, comprendida en la estructura y límites de una escala diatónica, no es más que una fórmula de relación entre los tonos propiamente dichos (compuestos de 7 intervalos cromáticos) de 1º, 4º y 5º grados, y los del 2º, 3º y 6º. En la tonalidad de DO,

DO, MI, SOL,
 FA, LA, DO,
 SOL, SI, RE,
 y RE, FA, LA,
 MI, SOL, SI,
 LA, DO, MI,

son los 6 acordes que las terceras que constituyen el

círculo armónico nos permiten formar en cada uno de esos septenarios cromáticos.

Vimos también que por sí solo ninguno de esos acordes fija uno de esos tres tonos, y sólo la fórmula cadencial que forman el acorde de la dominante y en seguida el de la tónica fija el tono de ésta:

SOL, SI, RE,

DO, MI, SOL,

De los seis acordes formados, tres son del modo mayor y tres del modo menor. Como en este último la tónica y la dominante son idénticas, el tono y la tonalidad no se alteran en cuanto á la cadencia, que va siempre de la dominante á la tónica.

Las iniciales ó tónicas de los 6 diversos tonos que la *tonalidad* de DO enlaza, vienen por este orden:

	Tónica.	Dominante.	Subdominante.
acordes mayores:	DO,	SOL,	FA,
ídem menores:	LA,	MI,	RE,

y sus cadencias de SOL á DO, de RE á SOL, de DO á FA, de MI á LA, de SI á MI y de LA á RE.

Volvamos al acorde SOL, SI, RE, FA, LA.

Descomponiéndolo en dos acordes nos da:

SOL, SI, RE, tono de SOL, modo mayor y
 RE, FA, LA, tono de RE, modo menor.

Por donde propiamente podemos llamarle *Acorde Mixto*.

Teniendo ambos acordes sus tónicas en intervalo de quinta, constituyen necesariamente una fórmula ca-

dencial de RE á SOL. Pero SOL á su vez, como dominante de DO, tiene en esta su cadencia, formándose la serie de notas cadenciales LA, RE, SOL, DO.

Tenemos, pues, dos tonos naturalmente enlazados por su relación cadencial, que al sonar juntos en el compuesto armónico, ponen dudosa la tonalidad, que dependerá de la cadencia que se elija; pero no ponen en contacto tonos extraños ni establecen falsas relaciones. Hé aquí sus resoluciones:

SOL, SI, RE, FA, LA, SOL, SI, RE, SOL,
 SOL, SI, RE, FA, LA, LA, RE, FA, LA,

Teniendo ambos acordes, SOL, SI, RE, y RE, FA, LA, un sonido común como dominante en el primero y como tónica en el segunda, si se hace dominar en la resolución la tonalidad de SOL, la cadencia es RE, SOL; si se hace prevalecer la de RE, la cadencia va de LA á RE.

Estudiemos ahora el llamado acorde

SI, RE, FA, LA.

Todo acorde propiamente dicho y compuesto de tercera mayor ó menor y quinta, define un tono por sus extremidades, dispuestas en quinta, y un modo por razón de la 3ª mediante ó modal.

En la tonalidad diatónica, la tónica y la dominante son las dos tónicas ó iniciales de los dos tonos conjuntos y relativos DO y SOL.

Los tres primeros elementos del compuesto que examinamos, ¿forman un acorde diatónico? No, indudablemente, porque SI y FA están en intervalo de cuar-

ta y por lo mismo no ciñen un septenario cromático, ni definen tono ni tienen entre sí afinades sonoras.

Hase malamente llamado *acorde disminuido* al compuesto SI, RE, FA; pero por mucho que el uso y la autoridad de los armonistas ampare tal *contrasentido*, no dejará de serlo, y es muy fácil convencerse de ello después de haber fijado bases seguras al diatonismo.

Las tónicas de los diversos tonos cromáticos se engendran y presentan á intervalos simétricos de 7 intervalos cromáticos, y la alternativa metódica sucesiva de esas tónicas produce el diatonismo; esas tónicas son, pues, inalterables, so pena de romper el diatonismo. De SI á FA median seis intervalos cromáticos: luego el compuesto SI, RE, FA, no puede ser acorde diatónico ni admitirse el intervalo de 5ª *disminuida* ó *cuarta aumentada*.

Los tres grados SI, RE, FA, están en intervalo uniforme de tercera menor ó tres grados cromáticos. Con la ruptura del sistema septenario, se ha roto el diatonismo y se ha vuelto al cromatismo, caracterizado por la uniformidad de intervalos en oposición á la asimetría diatónica. Podemos, pues, llamar al compuesto SI, RE, FA, con el nombre de *acorde*, siempre que agreguemos *cromático*.

Pero la simetría de intervalos se rompe y la pureza de la sucesión se enturbia, desde el momento en que á ese acorde *cromático* le asociamos un intervalo diatónico, propiamente dicho, que con los demás grados tienen relaciones diatónicas.

Veamoslo:

SI, RE, FA, LA.

Entre FA y LA tenemos un intervalo de cuatro grados cromáticos que rompe la uniformidad característica del sistema; pero no es esto lo peor; esa *tercera mayor* asociada á la menor RE, FA, forma el acorde menor RE, FA, LA, y el diatonismo reaparece pero disonante, impuro, mezclado, sobre una tonalidad que no está preparada, anunciada, ni enlazada por una fórmula cadencial, ni por relaciones francas, yendo de DO á RE menor, tonalidades extrañas entre sí directamente.

En el modo menor de la tonalidad de RE, en la que LA y SI son respectivamente 5º y 6º grados, este último debiera ser bemol, y en el acorde es natural, resultando confundidos elementos disímbolos; lo que caracteriza las falsas relaciones y la *disonancia*.

Y esa tonalidad es la única que resalta y predomina en el compuesto:

SI, RE, FA, LA.

Luego es una simple disonancia que no puede ni debe llevar el nombre de acorde.

Sin embargo, por muchos años ha lucido ese híbrido el nombre de acorde de *séptima de sensible*.

Esa séptima de la sensible es precisamente el único elemento diatónico disonante en una sucesión de carácter netamente cromático.

Si restablecemos la simetría de intervalos haciendo menor la tercera FA, LA, por medio de un bemol á este último sonido, trocándolo en el inmediato anterior, el *acorde cromático* reaparece compuesto de cuatro sonidos equidistantes:

SI, RE, FA, \flat LA.

Construyamos una tercera menor más sobre el último grado de la serie, y tendremos:

$$\begin{array}{cccc} 3 & 3 & 3 & 3 \\ \wedge & \wedge & \wedge & \wedge \\ \text{SI, RE, FA, } \flat \text{LA, SI.} \end{array}$$

Simétricamente divididos por el *acorde cromático* en cuatro porciones iguales, los doce grados cromáticos que median entre un sonido y su repetición aguda.

Siendo uniformes los intervalos, ese acorde sufre la cuádruple inversión sin alterarse ni fijar por lo mismo tonalidad alguna, pudiendo sin embargo fácilmente, y por un procedimiento de que después haré mérito, convertir en tónica cualquiera de sus grados y restablecer el diatonismo.

Los demás llamados acordes secundarios de 7ª que se reducen á la adición de la 7ª en un acorde menor, los veremos separadamente en el párrafo siguiente.

III

La inversión del llamado acorde *de séptima de sensible* SI, RE, FA, LA, nos da:

RE, FA, LA, SI.

Sustituyendo por un intervalo armónico el diatónico LA, SI, tendremos:

+ RE, FA, LA, DO.

La inversión de éste nos da:

FA, LA, DO, RE,

que corregido como el anterior, se trueca en

+ FA, LA, DO, MI.

La inversión de éste nos da:

LA, DO, MI, FA,

y corregido + LA, DO, MI, SOL,

y continuando obtendremos la serie siguiente:

— SOL, SI, RE, FA, —

+ SI, RE, FA, LA,

+ RE, FA, LA, DO,

+ FA, LA, DO, MI,

+ LA, DO, MI, SOL,

+ DO, MI, SOL, SI,

+ MI, SOL, SI, RE,

— SOL, SI, RE, FA. —

hasta volver al punto de partida, siempre sustituyendo á la 8ª de la base su novena diatónica.

Por esa sustitución, los sonidos extremos LA, DO, MI, SOL, SI, RE, vienen siendo las séptimas sucesivas de la sensible, de la submediante, de la subdominante, de la supradominante, de la tónica y de la mediate, de donde se han dado nombres á esa familia bastarda de híbridos, marcados con una + en la serie que antecede.

De estos, dos son acordes mayores con séptima natural (mayor), asociación por extremo ingrata al oído y de ninguna utilidad práctica en armonía.

FA, LA, DO, MI y

DO, MI, SOL, SI.

Los otros tres:

RE, FA, LA, DO,

LA, DO, MI, SOL,

MI, SOL, SI, RE,

son acordes menores con séptima menor.

Del compuesto SI, RE, FA, LA, ya nos hicimos cargo en párrafo separado.

Ahora bien; el solo intento de asociar al acorde menor la séptima bemolizada ó menor, revela el absoluto desconocimiento de la estructura diatónica menor; y la asimilación de esos llamados acordes con los de séptima, revela el inexacto conocimiento de las transformaciones radicalmente distintas que en unos y otros se verifican por la bemolización de la sensible.

Al bemolizarse un 7º grado, rompe necesariamente el diatonismo en la gama establecida, é introduce un

accidente cromático si la tonalidad establecida antes es de bemoles, ó lo suprime si la tonalidad establecida es de sostenidos; pero dada la diferencia de estructura entre las gamas mayor y menor, los resultados difieren también substancialmente. Si el modo es menor, la bemolización de la séptima *trueca el modo en mayor y transporta la tónica á la tercera menor ascendente*. Si el modo es mayor la bemolización de la misma séptima *transporta la tónica á la cuarta superior sin cambiar el modo*. No puede, pues, aplicarse á los acordes menores la adición del 7º grado bemolizado, sin diferir en los resultados.

Examinémoslos. Sea por ejemplo:

RE, ♭FA, LA, ♭DO.

Las tres primeras notas forman el acorde menor y ciñen el tono de RE; pero á su vez las tres últimas forman acorde mayor y ciñen el tono de FA. Ambos acordes y las quintas que los ciñen siguen el propio movimiento ascendente. El diatonismo se ha roto y para convencerse de ello basta con fijarse en que al destruirse la distancia cromática entre el 7º grado y la tónica, quedan igualmente destruidos los becuadros del 3º y 6º grados (equivalentes á bemoles), y para que DO pueda seguirse llamando 7ª y ser menor, el FA tiene que ser sostenido y volvemos al acorde de 7ª:

RE, #FA, LA, ♭DO.

Más claro aún: mientras DO sea 7ª, si es natural,

subsisten los bemoles ó becuadros en FA y en SI y la escala es la del modo menor:

RE, MI, ♭FA, SOL, LA, ♭SI, DO, RE.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Si el DO se hace becuadro (es decir bemol), vuelve necesariamente el sostenido al FA, desaparece el bemol del SI y la escala es del modo mayor, verificando la tónica un movimiento de cuarta superior para restablecer el diatonismo:

SOL, LA, SI, DO, RE, MI, #FA, SOL.
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

De otra suerte la escala sería:

Grados: RE, MI, ♭FA, SOL, LA, ♭SI, ♭DO, RE.

Intervalos: 1, ½, 1, 1, ½, 1, 1.

donde la dislocación de intervalos es evidente:

Por lo que mira á la relación tonal, los tonos que ciñen las quintas RE, LA, y FA, DO, no tienen afinidad alguna y establecen por lo mismo una falsa relación que necesariamente hiere á un oído sano.

En el acorde MIXTO:

SOL, SI, RE, FA, LA,

vimos que las quintas SOL, RE y RE, LA constituyen fórmulas cadenciales y por eso son agradables en su asociación á pesar de la diferencia modal de las terceras. No sucede lo mismo con las quintas RE, LA y FA, DO, que tienen sus elementos, respectivamente, en intervalos de tercera menor.

En el anterior acorde, el MIXTO, esos extremos se suceden en el orden mismo en que se engendran:

SOL, RE, LA,

por quintas; en el segundo por terceras menores.

No existen, pues, ni la razón de la tolerancia, ni la relación ó afinidad entre los tonos asociados.

El acorde mixto altera la *tonalidad*, pero no pone en contacto dos tonos extraños entre sí, ni engendra falsas relaciones diatónicas. En el acorde menor asociado á la 7^a menor sucede lo contrario: sin dejar de alterarse la tonalidad, se asocian dos tonos lejanos y se introducen falsas relaciones entre los grados extremos de ambas quintas.

La corrección diatónica quiere en el acorde menor:

RE, ♭ FA, LA,

y en el mayor

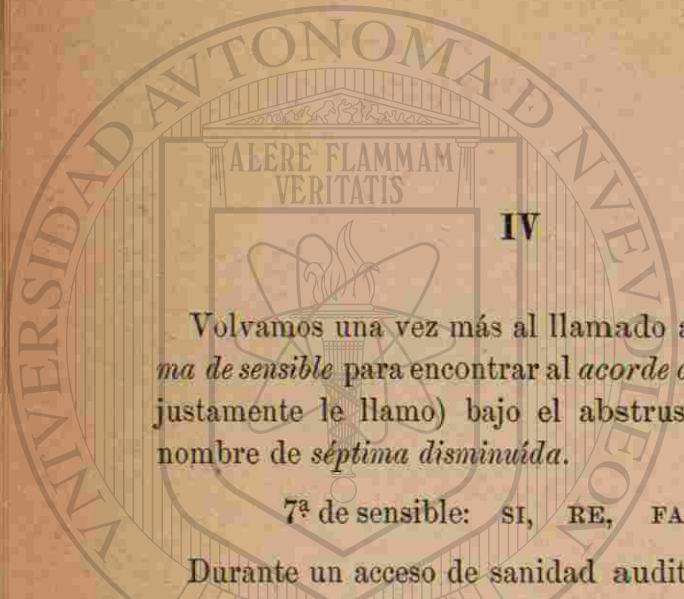
FA, LA, DO,

y en el compuesto que impugno el DO es becuadro y no natural, y el FA resulta becuadro en el primer acorde y natural en el segundo; y como un becuadro es un bemol que destruye un sostenido, tenemos el mismo FA bemol y natural lo mismo que el DO; absurdo patente para quien quiera que no juzgue de los acordes por sólo el resultado sonoro como los profanos.

Así, pues, los bastardos armónicos llamados *de séptima secundarios*, no merecen ni bajo el punto de vista de la ciencia, ni por su resultado auditivo, figurar entre los compuestos armónicos.

Como disonancias netas tienen su aplicación, de la

que en otro estudio me ocuparé, como medios de expresión anormal y efectos de estética; pero quedan ó á lo menos *deben quedar excluidos* de los compuestos armónicos.



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*.

7^a 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 \flat LA y quedó el acorde:

7^a disminuída: SI, RE, FA, \flat LA,

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

Invirtamos ese acorde cromático y tendremos:

RE, FA, \flat 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 \flat 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,	\flat MI,	MI,	FA,	\flat SOL,	SOL,	\flat LA,	LA,	\flat SI,	\flat DO.
Intervalos:	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	3

El acorde correcto será, pues:

RE, FA, \flat LA, \flat 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, \flat LA, \flat DO.
FA, \flat LA, \flat DO, RE,

confrontemos con la serie cromática: ®

	+		+		+		+				
	FA,	\flat SOL,	SOL,	\flat LA,	LA,	\flat SI,	\flat DO,	DO,	\flat RE,	RE,	\flat MI,
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	3	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, bLA, bDO, bbMI,

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

#MI, #SOL, SI, RE.

Invirtiendo el acorde cromático precedente 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, bLA,

Inversión: RE, FA, bLA, bDO.

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

7^a de sensible: SI, RE, FA, LA.

Cromático: SI, RE, FA, bLA.

Inversión: RE, FA, bLA, bDO.

7^a del 2^o grado: RE, bFA, LA, bDO.

Cromático: RE, FA, bLA, bDO.

En el primer caso no se ha introducido más que un bemol en LA, puesto que bDO 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 3^o y 6^o en el modo menor*, y no pudiendo ser 3^o y 6^o bLA y bDO en ningún caso, porque están en intervalo de tercera menor, y en la escala el 3^o y 6^o 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, bFA, ó bSI, 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, bRE, bFA.

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

bSI, RE, FA.

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

SI, bRE, bFA, LA, ó bSI, RE, FA LA,

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

SI, \sharp RE, \sharp FA, \flat LA, ó \sharp SI, RE, FA, \flat 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, \sharp RE, \sharp FA, \sharp LA.

Disminuída: SI, \sharp RE, \sharp FA, \flat 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:

7^a Normal: \flat SI, RE, FA, \flat LA.

7^a Disminuída: \sharp SI, RE, FA, \flat 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 7³:

SI, \sharp RE, \sharp FA, LA, y

\flat SI, RE, FA, \flat LA,

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

SI, \sharp RE, \sharp FA, LA.

Ascenso:

\sharp SI, \sharp RE, FA, LA.

\flat SI, RE, FA, \flat LA.

Ascenso:

\sharp SI, RE, FA, \flat LA.

SI, \sharp RE, \sharp FA, LA.

Descenso:

SI, \sharp RE, \sharp FA, \flat LA.

\flat SI, RE, FA, \flat LA.

Descenso:

\flat SI, \flat RE, \flat FA, $\flat\flat$ 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.

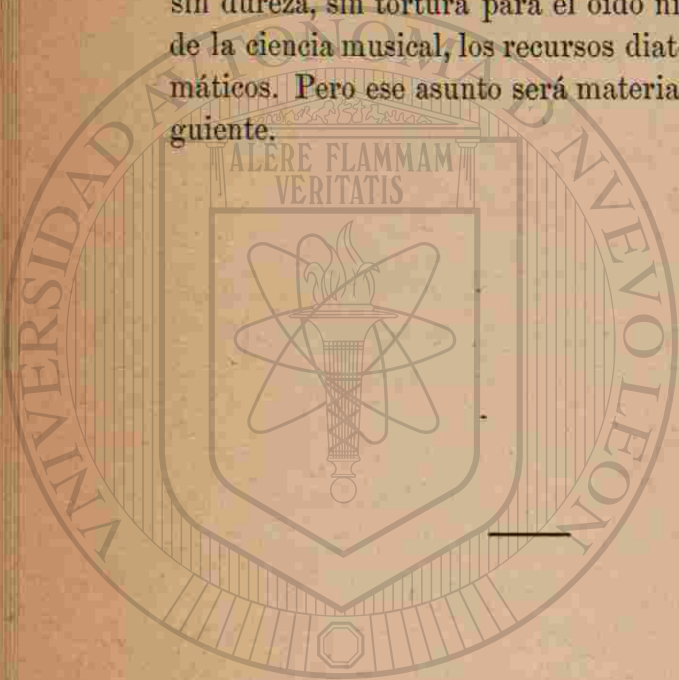
Dije mal. Ese falso acorde no es el generador, sino el sugeridor del mecanismo.

®

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 acorde *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 be-moles y sostenidos, en el mismo acorde cromático,

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

El acorde $\sharp FA$, $\natural LA$, $\natural DO$, $\flat MI$, está escrito correctamente, porque en los grados extremos no se insinúan movimientos contrarios; pero su inversión $\natural DO$, $\flat MI$, $\sharp FA$, $\natural LA$, 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 , $\flat MI$, $\flat SOL$, $\flat\flat SI$.

¿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 ,	$\sharp DO$,	MI .	
Idem de 7ª menor:	+	LA ,	$\sharp DO$,	MI ,	$\natural SOL$.
Idem cromático:		LA ,	$\natural DO$,	$\flat MI$,	$\flat SOL$.
Idem de 7ª menor:	+	$\flat LA$,	$\natural DO$,	$\flat MI$,	$\flat SOL$.
Idem cromático:		$\flat LA$,	$\flat DO$,	$\flat\flat MI$,	$\flat\flat SOL$.
Idem de 7ª menor:	+	$\flat\flat LA$,	$\flat DO$,	$\flat\flat MI$,	$\flat\flat SOL$.

(ó traduciendo los dobles bemoles por sus enarmónicos):

+ SOL, SI, RE, FA.

Las bases de esos acordes marcados con una + son:

LA, bLA, y bbLA, ó SOL;
tres grados cromáticos conjuntos.

El procedimiento se reduce á bemoles 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, bSI, bRE, bFA.

7ª de dominante, + bSOL, bSI, bRE, bFA. Tónica bDO.

Cromático: bSOL, bbSI, bbRE, bbFA.

(traduciendo enarmónicamente los dobles bemoles):

Cromático: #FA, LA, DO, bMI.

7ª de dominante, + bFA, LA, DO, bMI. Tónica bSI.

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

Las tónicas de las diversas dominantes son:

DO, bDO, bSI.

Tres grados cromáticos conjuntos.

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

7ª de dominante, + FA, LA, DO; bMI, Tónica bSI.

Cromático: #FA, LA, DO, bMI.

7ª de dominante, + bSOL, bSI, bRE, bFA. Tónica bDO.

Cromático: bSOL, bSI, bRE, bFA.

7ª de dominante, + SOL, bSI, bRE, bFA, Tónica DO.

SI, bDO, bDO,

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, bMI, bSOL, bbSI,

cuyas inversiones son:

1ª bMI, bSOL, bbSI, bbRE,

ó #RE, #FA, LA, hDO.

2ª #FA, LA, hDO, bMI,

y 3ª LA, hDO, bMI, bSOL.

para volver á DO. bMI, bSOL, bbSI, 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, bDO, bMI, bSOL.—Cromático.

bemolizando: bLA, bDO, bMI, bSOL.—7ª de bLA

sosteniendo: LA, hDO, hMI, hSOL.—7ª de LA.

Y así de los demás:

#FA, LA, hDO, bMI.—Cromático.

bemolizando: hFA, LA, hDO, bMI.—7ª de FA.

sosteniendo: #FA, #LA, #DO, hMI.—7ª de #FA.

#RE, #FA, LA, hDO.—Cromático.

bemolizando: hRE, #FA, LA, hDO.—7ª de RE.

sosteniendo: #RE, ##FA, #LA, #DO.

ó bMI, SOL, bSI, bRE.—7ª de bMI.

DO, bMI, SOL, bbSI.—Cromático.

bemolizando: bDO, bMI, bSOL, bbSI.

ó SI, #RE, #FA, LA.—7ª de SI.

sosteniendo: DO, hMI, hSOL, bSI.—7ª de DO.

bLA, LA, FA, #FA, RE, bMI, 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, abriéndonos la rica modulación por medio del acorde cromático.

Por ejemplo:

Acorde mayor: DO, MI, SOL.

Cromático; #DO, MI, SOL.

Acorde menor: DO, bMI, SOL.

Cromático: DO, bMI, bSOL.

Y reduciéndose todos los acordes, en rigor, al *perfecto* y al *transformación ó séptima*, y sus inversiones, 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?

VI

Paréceme bastante demostrado que los malamente llamados *acordes secundarios de séptima*, no son más que *disonancias* que no entran en el dominio de los compuestos armónicos.

Esto no quiere decir, sin embargo, que el uso de esas *disonancias* como el de cualesquiera otras, deba prohibirse en absoluto y sin excepción.

La coyuntura es propicia para examinar un punto á mi juicio mal comprendido hasta hoy, y fijar el valor de vocablos que ahora se usan impropriamente, arrastrando la contradicción en los términos, la contraposición en las ideas.

*
* *

Disonancia de *di sonare*, quiere significar sonidos que se apartan. Ahora bien, el apartamiento de esos sonidos puede ser material y reducirse á *distancia*, ó auditivo y traducirse por *falta de relación*, de afinidad tonal.

Que no es la distancia la que se toma en cuenta pa-

ra el uso del vocablo es evidente, porque las dobles y triples octavas que son las mayores distancias, por nadie se han tratado como *disonantes*. Luego para hablar propiamente habremos de referirnos á la *falta de relación tonal*.

Dentro de este criterio son á todas luces *disonantes*, por las falsas relaciones que introducen, los compuestos llamados *de séptima secundarios*, porque ponen en contacto gamas truncas, ó mezclan elementos diatónicos después de roto el diatonismo, según oportunamente lo demostramos; pero no sucede lo mismo con los *acordes de séptima*, compuestos de acorde mayor y séptima menor.

Ya vimos que entre el acorde de séptima de dominante y el acorde resolutivo existe la relación más directa: la cadencia perfecta; y vimos también que todo acorde perfecto se trueca en un acorde de dominante, por la sola adición de la séptima menor, y como el salto de tónica á dominante une dos tónicas de tonos inmediatos y relativos en el orden de su generación, ni en la estructura íntima del acorde, ni en su enlace con el resolutivo, es *disonante*.

¿De dónde viene, pues, que consagrandó un contrario sentido se llame *disonante* el acorde de séptima menor, y se asocien formando antimonía evidente las voces *acorde* que supone relación y unión, con *disonante* que supone lo contrario?

De una mala concepción de la idea que con la palabra quiso expresarse.

Quiérese significar con la voz *disonante* el compuesto armónico, que no satisfaciendo el oído como sensa-

ción de reposo, fin y resolución, exige uno ó más compuestos posteriores para llevarnos á esa sensación final; pero la sucesión:

DO, MÍ, SOL; RE, SOL, SI; FA, LA DO,
no satisface al oído; exige la fórmula cadencial:

SOL, SI, RE; DO, MI, SOL,

para terminar en el acorde de tónica.

Para ser consecuentes con la idea que quiere expresarse, deberían, pues, llamarse disonantes todos los acordes perfectos, excepto el construido sobre la tónica, que es el único que como final y resolutivo satisface al oído.

¡Consecuencia inevitable del uso de voces cuya significación no está netamente definida y que tan usual es en el tecnicismo de la música!

Que el acorde de séptima difiera del perfecto sin apartarse de él, es un hecho; porque introduce un elemento nuevo en la gama (la 7ª bemol); convierte en dominante la base del acorde, y en tónica la subdominante, verificando una transformación y acentuando una cadencia extraña á la gama precedente. Pero *transformación* no es *disonancia*, cuando entre el nuevo tono y el transformado existen íntimas y bien definidas relaciones. Para expresar la naturaleza y efectos del acorde de séptima debe con toda propiedad llamársele *acorde de transformación*, tanto más cuanto que es el único que produce tal efecto entre los compuestos armónicos, eliminados como quedan los famosos derivados ó secundarios; pero nunca se expresará el fenómeno de transformación con la palabra *disonante*.

El uso irreflexivo de ese término impropio, da irremediablemente lugar á que se pierda la verdadera noción de la *consonancia*, y abre las puertas á la llamada *polifonía*, que con más propiedad debiera llamarse *anarquía de los sonidos*, dando cabida entre los engendros armónicos y tratando como á tales, las asociaciones más ingratas y desapacibles.

Importa mucho no perder de vista que la base principal de la música, en su aspecto de *arte recreativa*, es la sensación agradable al oído. La *ciencia armónica* no hace más que sorprender las leyes á que obedecen los sonidos, combinándose para producir esa grata sensación. Menospreciada ésta, la música no tiene ya ni base ni objeto.

*
* *

¿Cuál es, pues, el oficio de las disonancias, cuáles los casos en que deban ó puedan usarse y cómo? Vamos á examinarlo brevemente.

La *disonancia* no penetra en los dominios de la armonía que la repugna; pero tiene carta de ciudadanía en la República del arte, como *medio expresivo*.

Así como las formas regulares y consonantes despiertan emociones de sosiego, de calma y de orden regular, las disonancias, por antítesis, representan el desorden, el desacuerdo, la sorpresa, el desequilibrio, lo inesperado, lo ríspido, etc., etc,

Esas emociones que en el plan de una obra musical importa á las veces representar y provocar, no podemos traducirlas ni evocarlas sirviéndonos de las for-

mas regulares de la armonía, en tanto que esos híbridos, condenados como elementos armónicos, despiertan á maravilla sensaciones anormales, convirtiéndose por la oportunidad y tino en su empleo, en poderosos recursos estéticos del arte.

Una fórmula cadencial y un acorde perfecto, nunca podrán corresponder á una situación álgida y desordenada, que la disonancia traduce tanto mejor, cuanto más anormal y ríspida sea y más contraste con el orden natural cuya ruptura expresa.

La naturaleza nos da frecuentes ejemplos de esa admirable asociación entre el orden regular y los desórdenes eventuales.

En una reunión de placer, en donde todos bailan, cantan y ríen, una joven alegre y bella reconoce en uno de los contertulios al asesino de su padre..... sus nervios se contraen,..... su voz ordinariamente dulce se hace apagada y ríspida, y de su garganta, presa del espasmo, se escapa un grito repugnante de sorpresa y de horror..... suspenden el canto y el baile, sus cadenciosos ritmos, y aquella discordante exclamación se enseñoorea de los ánimos con cierta sublimidad,..... pero no es este el orden permanente..... pasado el primer momento, el espasmo se deshace en lágrimas, vienen las explicaciones, y el horror que despertó la ríspida exclamación, toma un ritmo, se encauza, se regulariza, y toma los dulces acentos de la compasión y del dolor, en sustitución del mudo asombro y del grito salvaje.

Pero, ¿qué diríamos de un lenguaje compuesto casi exclusivamente de interjecciones y de gritos? Diría-

mos que no es un lenguaje sino una ensarta de alaridos salvajes.

El orden, la regularidad, la consonancia en fin, (bien entendida) forman el curso normal de las sensaciones, con la natural inflexión que las transformaciones tonales nos suministran sin violencia.

Los estados anormales del espíritu que se traducen en disonancias musicales, como disonancias morales que son, deben, siguiendo el ejemplo de la naturaleza, presentarse sin miedo, sin atemperamiento, bruscas como son; pero con suma sobriedad y tino, y sin sembrarles con prodigalidad, tanto porque su prestigio depende en mucho de lo insólito é inesperado de ellas, cuanto porque prodigadas dejan de ser excepción para convertirse en regla, y no es la regla de la música disonar y atormentar al oído.

Como la fiel observancia de las leyes de la estética es patrimonio del *genio*, es imposible dar una fórmula ni procedimientos para ser tal genio; pero sí puedo aventurar un consejo á los compositores que quieran penetrar á las regiones de lo sublime, vedadas para el común de los mortales.

“¡De lo sublime á lo ridículo sólo hay un paso!”

Antes de aventurar uno de esos atrevidos medios de expresión musical, consulte el autor ó compositor sus fuerzas, é investigue *si el desorden musical que introduce está á la altura y en la medida y proporción del desorden moral que quiere traducir.*



Las disonancias que resultan de las alteraciones de los acordes, pueden también alternar como efectos cromáticos, sobre todo en las notas extremas, con los acordes mismos, y como una inflexión de éstos, siempre que se usen de paso y con sobriedad, en los tiempos débiles ó fracciones terminales de un tiempo, y sin darles preponderancia de vigor en la serie; esto es, *sin acentuarlas*.¹

En otro estudio posterior daré á conocer un sistema completo de *declinación*, al cual obedecen las desinencias ó terminaciones musicales, variando sobre una *radical fija*, ni más ni menos que en el lenguaje, con el que tantos puntos de contacto tiene el discurso musical.



Existe un género de música que afortunadamente declina, y que para todos los sentimientos y pasiones tenía una forma típica y una ornamentación *de vaciado*. Esa misma forma, simpática, risueña y fresca, servía por igual para traducir el estertor de la agonía y las dulzuras del amor ó los gritos del odio. Como las cariátides que sirven de ménsulas en arquitectura, las *cavatimas*, *caballetas* y *cadenzas* se reproducían unifor-

1. En este como en otros casos, no comparto la opinión del respetable Lussy, sobre que *toda disonancia debe acentuarse*, máxime faltando la razón que da el mismo Lussy, porque en alternativa no hace la disonancia el cambio tonal.

memente en cada obra á propósito de todo, acusando una uniformidad empalagosa.

Huyendo de esa uniformidad hemos dado, ó á lo menos propendemos á dar en un extremo, aunque opuesto, igualmente vicioso: La *polifonía* ó sea el anarquismo, que haciendo á un lado las leyes que rigen á la ciencia armónica, quiere confiarlo todo al éxito, convertir la música en arte puro, sin más ley que el capricho y la fantasía, ni más criterio que el triunfo ó el fracaso, poniendo en olvido cuán infundados y volubles son esos dos elementos, que sin transición hemos visto sucederse á propósito de una misma obra.

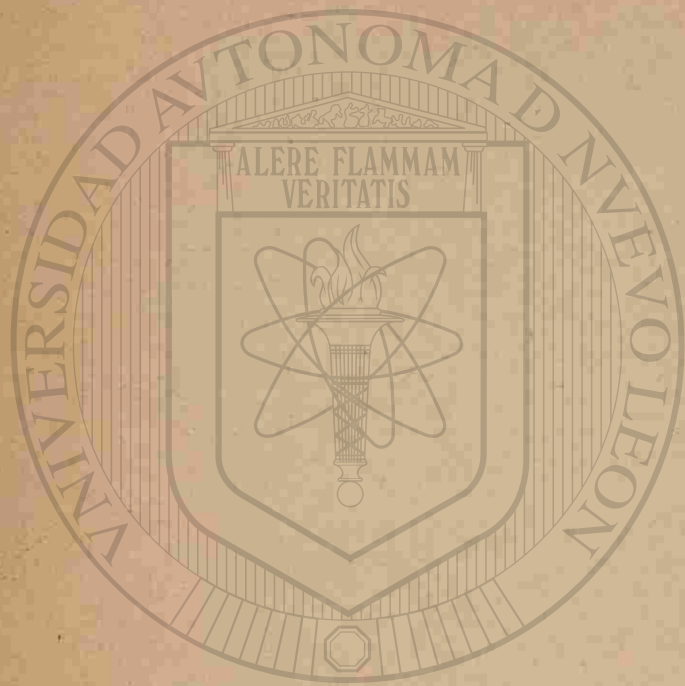
Si el primer género por su uniformidad y quietismo remeda la cariátide, el segundo remeda por su movilidad exagerada y la vertiginosa variedad de sus formas, las imágenes del *Kinetoscopio*. Si la primera música *empalaga*, la segunda *marea*.

Las formas rítmicas y tonales, son á la música lo que el gesto es á la palabra: medios de expresión. Huyamos en buen hora de la inmovilidad de la estatua, pero no adoptemos las contorsiones características del mal de San Vito.

Usemos de la disonancia como usamos del alcohol, del picante y de las especias; pero no condimentemos demasiado, so pena de confeccionar platillos indigestos. ®

“*Parfois un beau desordre est un effet de l'art,*” dijo Boileau; pero no convirtamos el desorden en sistema; el condimento en materia substancial, y la música en una permanente disonancia.

JUAN N. CORDERO.



JUAN N. CORDERO

“LA MUSICA RAZONADA”

VOL. V.

ESTÉTICA TEÓRICA
Y APLICADA.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

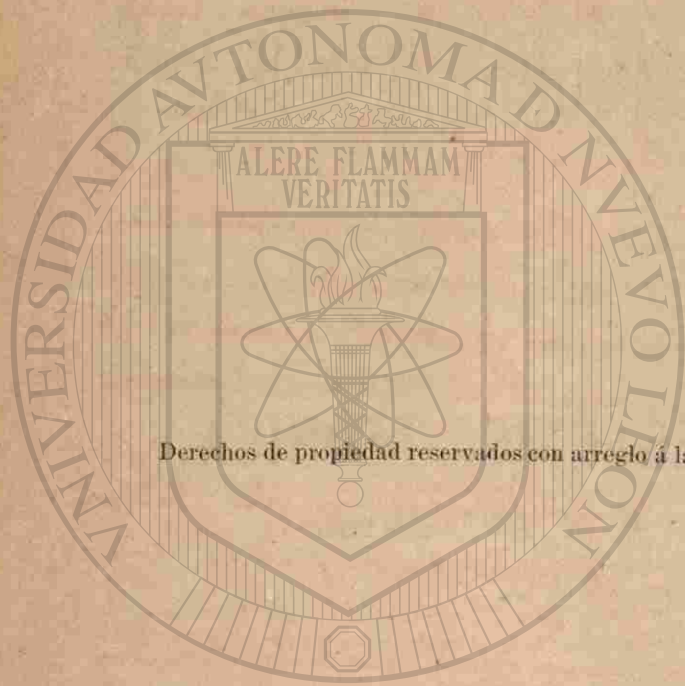
MEXICO

TIP. Y LIT. “LA EUROPEA” DE J. AGUILAR VERA Y C[®] (S. EN C.)

Calle de Santa Isabel núm. 9.

1897

OTTO Y ARZÓZ
REFERTORIO DE MUSICA
ALMACEN DE INSTRUMENTOS



Derechos de propiedad reservados con arreglo a la ley.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

A la Sra. Doña Carmen Romero Rubio de Díaz.

Respetable Señora:

Desde tiempo inmemorial, no por desautorizada opinión mía, sino por el universal consentimiento de los hombres, han considerado a la mujer como depositaria de la belleza física representada por la hermosura, no menos que de la belleza moral representada por la virtud.

Fratándose de una obra de Estética, consagrada al estudio de lo Bello, y a quien mejor que a la mujer pudiera yo dedicar mi humilde libro, y que mujer pudiera yo escoger entre todas, mejor que Ud., a quien

toda una Sociedad honrada y
culto tiene señalada y en-
gida con su espontáneo y con-
tante homenaje?

Sírvase Ud., Señora, reci-
bir y aceptar con benevolencia
la dedicatoria que respetuosa-
mente le hago de este mi li-
bro, y prestarle su valioso pres-
tigio a su entrada en el mun-
do del Arte.

Si algun día la caprichosa
Fortuna quisiera conceder á mi
humilde engendro un mérito
cualquiera, más será debido al
valioso patronato de Usted, que
al escaso valor del afortunado
libro.

Para los pies de Usted.

Juan E. Cordón

México, Diciembre de 1897.

INTRODUCCION

"Nihil novum sed multa ignota."

Tiempo ha que lamentablemente se confunde la facultad crea-
dora que radica en la *fantasia*, y es una función de *arte*, con la
aptitud de emplear formas correctas y bien constituidas, que es
un *conocimiento*, radica esencialmente en la memoria, á la que
se encomienda la recordación de las reglas ó leyes que rigen los
fenómenos, y es una función de *ciencia*.

La Ciencia está al alcance de todos, por medio del estudio;
la Fantasia, es un don desigualmente repartido por la natura-
leza, no común á todos los organismos, y que, *nunca podrá ad-
quirir aquél que no lo tuvo de nacimiento*.

No existe, pues, un procedimiento *educativo* que dé por resul-
tado la facultad de *componer*; pero sí existen *leyes* invariables
de relación entre las *formas* externas que impresionan nuestros
sentidos y las sensaciones *gratas* ó *ingratas* correspondientes,
que en nuestro cerebro despiertan esas *formas*; y el conoci-
miento y ejercicio de esas *leyes*, sí es materia de la tarea educa-
tiva.

La facultad creadora subsiste en todo caso, aun faltando el
conocimiento de las sensaciones que los productos de la Fanta-
sía deban despertar en los demás; pero esos productos no ten-

drán el poder sugestivo necesario, ó lo tendrán á medias, y en formas imperfectas, si el compositor no conoce la relación normal que existe entre esas mismas formas y las ajenas impresiones.

Con *inspiración* solamente, se puede componer; pero se compondrá al acaso; para sugerir, es necesario conocer las leyes que rigen la *sugestión*. Y como el objeto de una composición es despertar una idea, las composiciones que *nada sugieren*, son como la escritura en el agua, imágenes efímeras que no pasan de la impresión material que en los sentidos producen.

El artista creador, necesita, pues, la facultad natural de crear, ó mejor dicho, de combinar *formas*, y la facultad adquirida de conocer el poder *sugestivo* de cada una de ellas.

La Ciencia, que conduce al conocimiento del valor *impresivo* ó *sugestivo* de las *formas*, es, á no dudarlo, la *estética*.

La oposición entre los criterios escogidos por los estetistas al tratar de la *estética* general, no menos que la sustancial diferencia que existe entre la *belleza real* y la *belleza artística*, diferencia que no se ha cuidado de marcar debidamente, me han obligado al emprender este *Tratado*, á tomar por otro rumbo que la generalidad de los estetistas, y á buscar un criterio ecléctico entre los extremos adoptados por las escuelas antagonistas.

Con el carácter de aplicación, especialmente á la Música, entiendo que nada concreto y metódico se ha escrito, que pueda servir de guía á los críticos y compositores.

Ahora bien, cualquiera que sea el criterio á que se dé la preferencia, la *estética general* nos da el conocimiento de lo *bello absoluto*, es decir, de lo bello *en sí*, dejando, fuera de toda clasificación lo *feo*, que bajo el punto de vista del *arte*, suele ser rica fuente de gratas sensaciones.

Esta diferencia de grandísima importancia, me hizo fijar una preferente atención en la sustancial diferencia que existe entre la *belleza* de las formas reales y la *belleza* de las formas *virtuales*, producto del *arte*.

La primera es *una* y *absoluta* con relación al *tipo ideal* escogido; la segunda es por su naturaleza *relativa*, é independiente de la *belleza* de la *forma real*.

Una forma real repulsiva en sí, puede, sin embargo, servir de base á una forma artística *bella* por su fidelidad y expresión. El

dolor, como fuente de una impresión ingrata, y por lo mismo, *anti-estética*, puede, sin embargo, merced á los medios de expresión empleados, recrearnos por la fidelidad de la *ficción*, y entonces, cuanto más ingrata la impresión que nos produzca, mayor será la satisfacción que nos cause como producto de *arte*.

Las impresiones estéticas son, pues, dos, según que nacen de la *forma real* ó de la *forma virtual* ó *artística* en que aquella se remeda. La *estética pura* difiere, por tanto, de la *estética del arte*, como el objeto difiere de su imagen y la verdad de la ficción.

A diferencia de la *estética pura*, que repugna todas las formas ingratas, la *estética del arte* acepta esas mismas formas, ingratas en sí, con tal que la sugestión de esa impresión desagradable sea tal, que se confunda con la de la *forma real*. En el primer caso, la impresión es *directa*; en el segundo, es *refleja*. En el primero, el agente principal es la *imaginación* que percibe sin repugnancia una *forma conocida* y *perfecta*. En el segundo, el agente principal es el *entendimiento*, que verifica la comparación entre una *forma real* y su *remedo virtual*, aun cuando esa forma real no sea de por sí *estética*.

La *estética pura* ó *natural*, está en la naturaleza misma de los seres ú objetos; la *estética del arte*, depende solamente de los medios empleados en la imitación ó reproducción, independientemente de la forma real que sirva de *modelo*.

Aplicar á los procedimientos artísticos el mismo criterio que á las formas reales, no puede menos que conducirnos, ó á una falsa concepción de las diversas características de lo *bello*, ó bien á segregar empíricamente de la *estética* las bellezas artísticas, que están naturalmente excluidas en gran parte, de las formas *objetivamente bellas*, siempre que no tengan por modelo y origen una *forma bella*.

Las consideraciones que dejo brevemente apuntadas, me han determinado á emprender la escritura de este libro, que por defectuoso que resulte, será el primero en su género, (hasta donde alcanzan mis conocimientos) y servirá de precursor á otros mejores.

No debe, por tanto, echarse menos el que deliberadamente me haya separado del espíritu de escuela, siguiendo un sistema *ecléctico* é independiente, ni que para apreciar caracteres y signos estéticos diversos, recurra yo á diversos procedimientos.

*Cubia
depeno*

Júzguese desapasionadamente, y haciendo abstracción de los métodos conocidos, ésta, mi humilde obra, y si ella responde á las necesidades que se propuso llenar, y si obedece á las exigencias de la lógica y de un buen método de investigación, poco importará que no se ajuste á los procedimientos consagrados por el uso y por la tradición, y que como todo humano conocimiento, están condenados á evolucionar más tarde ó más temprano.

Una de las causas determinantes del *statu quo* en los conocimientos estéticos, no constituidos aun definitivamente en ciencia, es á mi juicio el erróneo procedimiento de extender la investigación hasta las causas primeras, como lo ha hecho la escuela *espiritualista ó subjetiva*, ó limitar la investigación de causalidad á las *primeras impresiones* y despreciar las operaciones del *entendimiento*, que no por inexplicables ó inexplicadas son menos ciertas, y limitar la estética, como parece pretenderlo la escuela *realista*, á la *forma real* y á la *belleza plástica*.

Ambos tipos de belleza ideal me parecen inaceptables; el uno, por demasiado lato; y el otro, por demasiado estrecho; el uno por *metafísico*, y el otro por *ultra-plástico*. Ambos requieren por otra parte igual esfuerzo sobrehumano de imaginación, ya para concebir en Dios el *supremo bello ideal*, ya para reducir á la *belleza plástica* todas las formas posibles de lo bello, muchas de las cuales son *imposibles de reducir*.

Sin condenar en lo que de cierto tienen esos dos sistemas ó escuelas, y sin elevarme á regiones que por su altura causan vértigo, ni descender á otras regiones que por su profundidad son igualmente insondables, creo que manteniéndonos entre el Cielo y la Tierra, y ayudados por una desapasionada y paciente observación, podemos encontrar, si no el *ideal absoluto* de lo bello, sí el tipo *transitorio y evolutivo* de la *belleza apreciable*, única que, como *conocimiento cierto*, puede ser materia y base de una ciencia propiamente dicha. El *alfa* y el *omega* de lo creado, no caben en la estrecha cárcel de un cerebro, y cuantos sistemas filosóficos descansan en esas *metas* de la actividad humana, serán por fuerza *empíricas y deficientes*.

En cambio, la comparación entre las formas normales y las impresiones relativas que, normalmente despiertan en nuestros sentidos, nos permiten, sin ir más allá del cerebro, ni detenernos

en las *formas inmediatas*, descubrir una relación constante de correspondencia; es decir: *una ley* ó una serie de leyes, y con ellas construir una *ciencia*. Y como el objeto práctico de esa ciencia, que hemos convenido en llamar *estética*, es multiplicar las impresiones gratas y evitar ó cercenar al menos las ingratas, el conocimiento de esas leyes nos conducirá al propósito, por un camino experimental, sujeto á comprobación y rectificación, el mismo en todos los tiempos y lugares, y en el que solamente variarían los términos comparados, subsistiendo el sistema de comparación.

Ese *criterio*, basado en la *asociación de determinadas formas con determinadas impresiones* y de *determinadas impresiones con determinadas ideas*, será cierto mientras no se cambie la naturaleza del organismo humano, en todos los pueblos y para todas las razas.

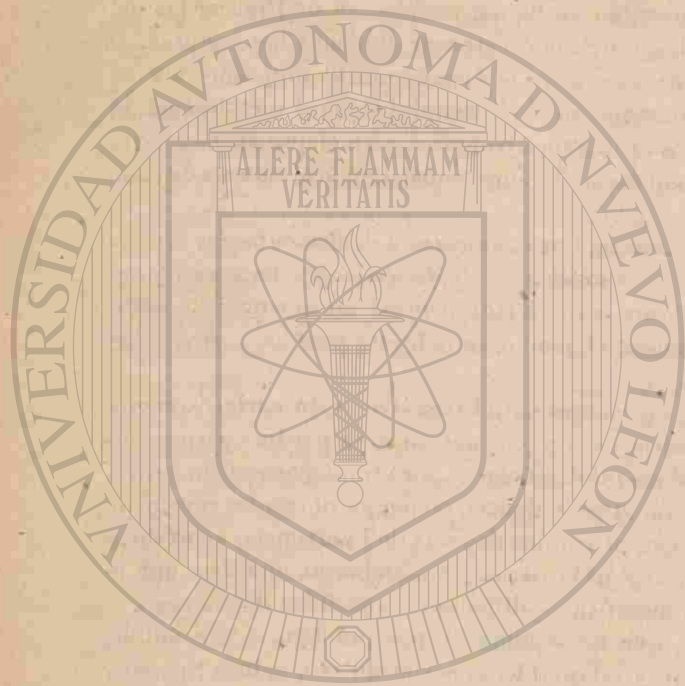
Mi sistema, (permítaseme el posesivo) está exclusivamente basado en la observación, y como tal, está por una parte al alcance de todas las inteligencias, y por otra, menos sujeto á errores de aplicación. Por lo demás, no pugna ni con las conclusiones de la ciencia, ni con los dogmas de la creencia; no excluye ni la *belleza moral* ni la *física*, y sin embargo, no refiere una ni otra á *ideales* metafísicos, difíciles ó imposibles de *concebir*.

Creo, pues, que mi sistema es más práctico, menos falible, nada abstruso, y adaptable, como evolutivo, á todo tiempo y lugar.

Creo, que sin esfuerzo, conducirá en manos de profesores expertos, á resultados prácticos de grandísima trascendencia para el *arte*, si después de aceptado se generaliza, y desde luego para la Música á la que yo lo adapto por lo pronto.

Sólo el transcurso del tiempo me dirá si acerté en los medios, pero siempre me alentará la esperanza de que se reconozca que oportunamente llamé la atención sobre la deficiencia del procedimiento conocido, por mucho que haya sido impotente para remediarla.

JUAN N. CORDERO.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

I

DE LA ESTÉTICA EN GENERAL

La Estética es la ciencia que enseña á reconocer y apreciar *lo bello*. Inspirándonos en el conjunto de doctrinas expandidas por los diversos y numerosos filósofos que de la materia han tratado, podemos aventurar sin gran temor esa definición, en la que substancialmente convienen todas las teorías al propósito emitidas. No encontramos la misma facilidad al encararnos con la definición de *lo bello*, que aparte de los caracteres que pudiéramos llamar científicos, entraña en su naturaleza intrínseca otros que dependen esencialmente de la forma en que lo Bello se manifiesta, de la época en que se produce y se aprecia la belleza, de la naturaleza y alcances del observador, y por último del Medio, ó sea de las ideas reinantes y del grado general de cultura.

Las apreciaciones de la Estética tienen, pues, que revestir dos fases: una estable, fundada en las tendencias y facultades que no sufren mutación por influjo del Medio, de la época y del temperamento personal ó idiosincracia del observador, y otra variable, que directamente determinan esos últimos factores. La primera constituye lo que pudiéramos llamar Estética Normal, y la segunda lo que pudiéramos llamar Estética Evolutiva. ®

Existen formas eternamente repugnantes y repulsivas, que en tiempo alguno han dejado, dejan ni dejarán de causarnos una impresión desagradable, y que nunca nos producirán la grata impresión que nos procura lo que unánimemente hemos convenido en llamar bello.

Toda otra forma que la que como característica de un ser ó de un objeto reconocemos ordinariamente, chocará con nuestras habituales impresiones, y nos producirá un desagrado más ó menos duradero si solamente es anormal el cambio de forma, ó permanente si ese cambio de forma, además de ser anormal, pugna con nuestra naturaleza íntima y perturba nuestro equilibrio nervioso. Ahora bien, el cambio de forma que nos suministra un nuevo tipo diverso del usual pero que no nos causa repugnancia, después de un análisis más ó menos largo toma su asiento entre las formas admitidas de lo Bello, enriqueciendo su caudal. No sucede lo mismo con las formas anormales que pugnan con nuestras impresiones perceptivas normales; esas nunca toman asiento entre los tipos de belleza, y constituyen lo que pudiéramos llamar propiamente *deformidad*. Un ejemplo completará la demostración de esa diferencia: Un hombre que tenga tres pies, en todo tiempo constituirá una deformidad, porque la diferencia de forma destruye uno de los caracteres distintivos de la *especie*, á la vez que rompe la armonía simétrica de los miembros. Una mesa con dos pies nos parecerá igualmente *deforme* por idénticas razones; la repugnancia de los sentidos para aceptar esas deformidades, no es arbitraria ni caprichosa por nuestra parte; corresponde á una *idea* subjetiva de fondo, que á su vez nace de una *noción* científica permanente é inmutable. El número impar, en miembros destinados á la locomoción, es *inadecuado*, de la misma manera que dos puntos de apoyo son *insuficientes* é *inadecuados* para el estado de equilibrio á *que* una mesa está destinada. Por el contrario, una *mujer* de cabellos rubios en el África Central, no podrá *menos* que causar una verdadera sorpresa, por no ser *ese* color el normal de los cabellos en la raza africana, *pero* lejos de considerársela *deforme*, después de pasado *el* primer choque y de habituarse á la vista de la *nueva* coloración, los africanos la encontrarán más bella, la *considerarán* como de origen sobrenatural, y *acabarán* por divinizar,

fanatizados, á la portadora de los cabellos rubios. Es que en este caso, la novedad no rompe la armonía de la forma, ni destruye la simetría de los miembros, ni altera los caracteres distintivos de la *especie* humana, sin perjuicio de introducir las diferencias de *raza*.

Creo haber caracterizado suficientemente las impresiones de *novedad* ó *inconformidad*, correspondientes á las de estética evolutiva y estética normal.

Empero un nuevo, insuperable escollo se nos presenta aún dentro de los tipos ó formas normales que, aun siendo conformes con el ser ú objeto á que corresponden, producen impresiones opuestas en el ánimo del observador.

Un reptil, nos repugna, en tanto que un ave nos recrea y regocija. Una puesta de sol nos embelesa, y una tempestad nos atormenta y aterroriza. En nuestro lenguaje, inspirado por impresiones, hemos convenido en llamar *bello* lo que nos procura placer y *feo* lo que nos causa desagrado; sin embargo, por una anomalía de nuestra naturaleza, y por falta de una *noción* precisa y adecuada, reconocemos una clase especial de belleza y aun á veces de sublimidad, á lo *feo*, y hablamos con frecuencia de la voluptuosidad del dolor, de sublimidad de la tormenta, de seres *horriblemente hermosos*, de creaturas *soberbiamente deformes*, y otras antinomias y aparentes contrasentidos, que sin embargo traducen exactamente nuestras impresiones. ¿A qué criterio nos ajustamos en la clasificación arbitraria de las formas normales? No es fácil fijarlo; pero si nos detenemos á considerar que muchas veces no coincide la apreciación de un mismo ser ú objeto, aun tratándose de personas de la misma cultura y temperamento, habremos de convenir en que la diferencia tiene mucho de personal y que además de las influencias de medio, de época, de idiosincracia y de cultura, interviene en la apreciación de lo *bello*, un elemento personal *subjetivo*, distinto esencialmente del orgánico.

¿Dónde nace y se forma ese elemento subjetivo? He

ahí otro problema que de ordinario ha venido á dividir á los estetas. Buscando unos la solución en las nebulosas regiones de la metafísica, suponiendo arquetipos de forma que han llamado *ideal*, y remontándose á Dios como tipo del supremo ideal de perfección, han enfrentado á dos abstracciones, constituyéndolas en fuentes eternas del *bien* y el *mal* absolutos á manera de modelos que inconscientemente persigue la creatura.

Sin condenar en modo alguno las ideas que tal sistema de metafísica inspiró, ni prejuzgar el orden moral á que deben su origen, podemos reconocer que tal sistema, lejos de acercarnos á la solución del problema, nos aleja de ella, tanto por no ser la Metafísica ciencia que esté al alcance de todas las inteligencias y criterios, como porque el Arte, en el que se resumen todas las aplicaciones de la estética no es el patrimonio de un grupo determinado de creyentes, y para los que no lo son, tal criterio carecería de valor y de significación. Un criterio, para poderse llamar verdaderamente científico, necesita ser ante todo general é independiente de las creencias personales.

Otra escuela, no menos intransigente, quiere buscar por entero la solución del problema en la región concreta de los números y en el elemento esencialmente orgánico, rehusando toda intervención al elemento subjetivo. Esa escuela incurre para mí en la inconsecuencia de negar un hecho innegable y con el que constantemente tropezamos en la vida práctica diaria. Es indudable que cada individuo tiene, independientemente de las ideas dominantes de su época, de su clase, de su cultura y de su raza, una idea personal y propia de la belleza, que es muy fácil diferenciar en más ó en menos de las de sus semejantes. Que esas ideas peculiares sobre la belleza y la forma, que no importan una diferencia sustancial y soportan una verdadera gradación, emanen de una causa sobrenatural y tengan el carácter de intuitivas, ó no, sino que reconozcan un origen puramente

humano y apreciable por los medios científicos, no altera la sustancia del hecho y su realidad.

Tratemos de buscar en otra fuente diversa de las censuradas, la explicación del hecho en vez de negarlo arbitraria y desautorizadamente.

Que todo ser traiga al nacer ideas innatas ó intuitivas sobre la forma y la belleza, es cosa que no tenemos derecho á negar abiertamente, porque carecemos de medios para penetrar en la vida interna del ser pensante, pero siendo las manifestaciones positivas el único medio de que disponemos para conocer las impresiones que en nuestro ser provocan los objetos exteriores, sí podemos afirmar, apoyados en la constante observación, que, independientemente de cualesquiera ideas innatas que puedan ó no existir, las ideas de belleza ó fealdad, en el hombre, dependen radical y directamente de las causas evolutivas á que está sujeto en el medio en que vive, y que, á menos de perturbaciones anormales en su ordinaria percepción, esos *ideales* están calcados sobre los tipos ó formas que le son familiares; en otros términos, que esos ideales no son sino trasuntos más ó menos fieles de otras formas reales y existentes en el mundo exterior. ¿Por qué, se me dirá, siendo las formas siempre idénticas á sí mismas varían los ideales que engendran?...

La respuesta es muy obvia: porque las diversas causas que pueden modificar la primera percepción encomendada exclusivamente á los sentidos, y constituyen lo que hemos llamado estética evolutiva, no concurren todas ni en la misma proporción en todos los individuos de la especie humana, y según el número de causas evolutivas que concurren y la diversa proporción en que se combinan, resulta una indefinida variedad de criterios personales, que, conviniendo en la sustancia se diferencian por accidentes de mayor ó menor entidad. Difícil será en efecto precisar á cuál de esas causas concurrentes y en qué proporción se deba el ideal personal en cada caso; pero tendrá que reconocerse la influencia de todas ellas en conjunto. Basta para robustecer esta ob-

servación, sorprender al mismo individuo en condiciones diversas de estímulos, para ver cómo su criterio y con él sus ideales varían inflexiblemente. Las alteraciones más pasajeras de la salud imprimen un cambio tan sustancial como efímero en el orden moral de nuestras ideas, revistiéndolo todo á nuestros ojos de un tinte de negrura y melancolía muy fácil de apreciar; la salud por el contrario, nos comunica el vigor y presenta á nuestra vista todos los objetos envueltos en luz y alegría. La misma forma, según el estado de nuestro ánimo en determinado momento, provocará en nuestro ser impresiones opuestas. La música por ejemplo, deleitará al uno, mientras en otro despierta una sensación dolorosa y le arranca lágrimas.

En el fenómeno altamente complejo de la sensación, toman parte muchos y disímolos elementos, que, cada uno por su parte, de diversa manera y en diversa proporción, alteran ó modifican la acción exclusiva del organismo, que no es ya el único agente y generador de nuestras ideas, sino uno de los factores de la emoción. Al eliminar la acción exclusiva de los sentidos, tenemos que reconocer debidamente á sus auxiliares en la obra común de la percepción, y aceptar en consecuencia las dos fases del ideal: la objetiva, dependiente de la sensación desnuda ó sea del trabajo puramente orgánico, y la subjetiva dependiente del conjunto y combinación inmaterial y hasta cierto punto abstracta de las causas físicas, en combinación con las de medio, época, cultura y demás independientes del organismo, que concurren á la formación del *ideal*.

Si dentro de los límites de una observación rigurosa y desapasionada, sin ideas preconcebidas en uno ni en otro sentido, adjudicamos á cada uno de esos elementos la esfera de acción que la naturaleza les tiene asignada, huiremos de toda confusión, y reconoceremos al lado de la *impresión*, meramente objetiva, la *percepción*, de naturaleza subjetiva, y en la que, otros elementos *extraños* al organismo, conforman la *idea* propiamente dicha.

* * *

Llevando por un momento nuestro análisis á otro orden de consideraciones, observamos que todas nuestras *ideas* no tienen vida real y práctica, sino en tanto que corresponden á un ser ú objeto, que podemos en cualquier momento identificar por sus formas. Las entidades morales y metafísicas están fuera del análisis que practican los sentidos, escapan á la *percepción* y solamente existen en calidad de *concepciones* indemostrables por los elementos de la materia. Esto no arguye una desautorizada proscripción de esas *entidades*, pero sí las pone razonadamente fuera del sistema de análisis á que obedecen las ideas objetivas y por consiguiente del criterio de la estética. Lo bueno, en el orden moral, no puede aquilatarse como lo bello y son nociones que difieren sin excluirse. Tanto su naturaleza como los medios de apreciación son diferentes.

La *estética* pues, tiene su dominio en las regiones de la *forma* exclusivamente y su criterio es puramente material. Hay dos operaciones que constituyen el juicio del estetista: la impresión, encomendada á los sentidos y la percepción ó comparación de la forma que impresionan esos mismos sentidos con las que por impresiones anteriores ha tomado el observador como tipo normal del ser ú objeto que reproduce la forma que nos impresionan; en esta comparación interviene ya otro agente físico distinto de los sentidos: el cerebro, que exhumando del caudal de sus recuerdos, el de las formas similares anteriormente percibidas, las compara con la del momento. Las otras facultades psicológicas, no toman parte en esa operación simplemente comparativa. Jamás la voluntad, por ejemplo, nos permitirá confundir la forma de un pez con la de un cuadrúpedo, ni el entendimiento nos sugerirá la idea de la insensibilidad cuando un ardiente rayo del sol esté quemando nuestra piel, ni en fin la memoria exhumará de sus archivos el recuer-

do sávido del dulce cuando paladeamos el acíbar. La impresión del momento evoca solamente el recuerdo de las formas ó sensaciones semejantes, y á ellas se limita fatalmente la comparación.

Ahora bien, la operación normal y directa procede ordinariamente del exterior para impresionar nuestros sentidos y despertar en nuestro cerebro una idea; pero en otras ocasiones la operación se invierte, y es el cerebro quien sugiere una forma que la voluntad quiere reproducir ó remedar con tales caracteres, que al impresionar los sentidos de un observador extraño, despierte en su cerebro una impresión idéntica con la que sugirió la exteriorización. En este caso, para el agente, la operación no es una percepción, sino la reproducción ó exteriorización de una idea propia ya, para provocar una impresión idéntica con la original que engendró la idea misma.

Esa reproducción ó exteriorización, que ya es un acto voluntario y deliberado y no fatal ni natural como la impresión que procede del mundo externo, está por su naturaleza sujeta á causas de error ó infidelidad de que las impresiones naturales están exentas, y por lo mismo, su exactitud y fidelidad dependen de la mayor ó menor claridad de la idea que se intente reproducir, de la mayor ó menor aptitud del tercero observador, y por último de lo adecuado ó inadecuado de los medios que para la reproducción se emplearen.

Todos los seres ú objetos tienen caracteres predominantes que bastan para distinguirlos de los demás, independientemente de otros atributos ó cualidades, que aun faltando, no impiden la identificación. Viceversa, el conjunto aun íntegro de esas cualidades accidentales será por sí solo insuficiente para determinar la idea del original. Sirvámonos una vez más del ejemplo: el simple contorno de la forma característica de un caballo, bastará para despertar en el cerebro de quien quiera que lo vea la idea del animal que representa, mientras el color, el tamaño y el conjunto de todos los caracteres

accesorios, sería, sin el contorno, insuficiente para el objeto. Existen pues entre los rasgos constitutivos de todo ser ú objeto, algunos más salientes que llamaremos *típicos*, y otros secundarios.

Entre esos secundarios, los hay á su vez de diversa importancia en la identificación; tratándose de un caballo, por ejemplo, las orejas serán de mucha importancia si se le quiere diferenciar de un asno; pero si se trata de distinguirlo de un toro, la preferencia la tendrán los cascos, porque en esos casos, cada uno de dichos caracteres viene á ser el más adecuado, respectivamente, para la diferenciación.

La reproducción *no necesita pues para despertar la idea, la integridad de los atributos del ser ú objeto.*

Ahora bien, el conjunto de procedimientos empleados por el ser pensante para esa reproducción, de un ser ú objeto que despierte en el cerebro de otro una impresión análoga á la que despertaría el ser ú objeto real, constituye el *arte* propiamente dicho. La operación del entendimiento al escoger los medios de reproducción, constituye el *arte subjetivo*, y los procedimientos mecánicos empleados para la reproducción de la idea constituye el *arte objetivo ó mecánico*.

Dada la circunstancia de no ser necesaria para el trabajo artístico el conjunto íntegro de los caracteres constitutivos de la idea, el *arte* no es una servil y fiel reproducción de la idea misma sino *la interpretación de la misma por medio de sus caracteres ó rasgos típicos*. El artista por tanto es un intérprete y no un copista.

La Naturaleza, fuente primera de todas nuestras impresiones, ha sido el artista por excelencia, y de ella debemos tomar fructuoso ejemplo si queremos igualarla en su espontaneidad. La naturaleza ha sido la primera en despertar en nuestro cerebro, merced á una feliz asociación de ideas, la del detalle valiéndose únicamente de la masa, y la de los atributos accesorios por la sola presencia de los típicos ó sustanciales. Una masa de vegetación, por los caracteres de color y de forma general,

nos producen el recuerdo de la menuda forma de las hojas y de las cortezas. . . . por solo el atributo del color, nos recuerda frecuentemente los demás atributos de un objeto, como sucede con la rosa y con el cielo; por sólo el perfume característico nos recuerda los demás atributos, de la violeta, etc., etc.

Originase de esta diferencia, otra sustancial entre la *belleza real* y la *belleza producida*, y por consiguiente entre la *estética natural* y la *estética del arte*.

Si pues la *estética general* es la *ciencia que enseña á reconocer y apreciar lo bello*, la Estética del Arte será lógicamente, *la ciencia que enseña á reconocer y apreciar la belleza artística*.

* *

Volvamos nuevamente á la noción de *lo bello*.

Ya hemos dicho que la impresión que los seres ú objetos producen en los sentidos no es siempre la misma en diversos individuos ni aun en el propio individuo en diversidad de circunstancias. De ahí es que, los estetas convengan unánimemente en que la noción de *lo bello* es por naturaleza relativa y variable, teniendo como especie de modelo ó prototipo un *supremo ideal de belleza*, eterno, inmutable y sobrenatural, á que se acerca siempre sin igualarlo nunca. Esa noción, como todas las abstractas, carece de medios para su evidenciación, y cualesquiera que sean sus probabilidades de verdad y la fuente que quiera asignársele, no llegará jamás á tener una importancia práctica, puesto que según la base de la misma teoría, *jamás ha de llegarse á alcanzar ese supremo ideal*.

Contentémonos con aceptar el principio innegable de que la noción de *lo bello* es esencialmente relativa para nosotros y trabajando con elementos más concretos y en terreno menos resbaladizo, busquemos los caracteres de los seres ú objetos que, dentro de la relatividad son generalmente reputados por *bellos*.

Procediendo por el orden de vigor en las impresiones, observamos que las dimensiones ó sea la masa de un objeto, son las que, demandando mayor esfuerzo psicológico, é impresionando más poderosamente nuestro organismo, estimulan antes y con más energía nuestra sensibilidad nerviosa. Lo excesivamente grande y lo excesivamente pequeño, exigen á nuestro cerebro mayor trabajo para apoderarse de la forma, por su carácter anormal entre las ordinarias dimensiones. Los monstruos que por su forma nos repugnan, se imponen sin embargo á nuestra admiración por su enorme masa. Los infusorios, de formas igualmente repugnantes, se imponen igualmente á nuestra admiración por su inconcebible pequeñez, apenas apreciable con ayuda del microscopio. Y lo particular es que, al lado de la repugnancia que la forma nos inspira, la sensación anormal que provocan sus dimensiones nos causa una extraña clase de placer, y nos obliga sin saberlo, á reconocer en esos seres cierto género de belleza. De ahí que llamemos hermoso á un elefante, que es uno de los animales más desprovistos de los caracteres ordinarios de la belleza. De ahí es también que el objeto más vulgar, cuando lo vemos en dimensiones de anormal pequeñez, cautiva nuestra atención. Así decimos de un alfiler pequeñísimo: qué bonito alfiler, siendo que no difiere por la forma de los que á cada paso miramos con desdén. Tenemos pues, como primer elemento de *lo bello*, la *magnitud*.

Después de la magnitud, lo que inmediatamente solicita con preferencia nuestra atención, es la forma general del objeto, que nos permite definirlo, por esos caracteres *típicos* de que hablamos antes. Pero esa impresión es ya compleja é importa un análisis que nos conduce á los demás signos de la belleza. Por un impulso bien comprobado, lo primero que buscamos es la proporción entre los diversos miembros: el tallo, los vástagos, las hojas, los pétalos, los estambres, etc., si se trata de una flor; el cuerpo, la cabeza, los brazos, las piernas, las

orejas, etc., si se trata de un animal. Si la proporción entre esos diversos elementos se conforma, con la que normalmente existe entre los seres ú objetos de la misma especie, experimentamos involuntariamente una sensación de bienestar, mientras que si la proporción normal está rota ó alterada, experimentamos la sensación opuesta de malestar. Tenemos pues como segundo signo de lo bello, la proporción.

Viene después como esencial de la forma, y como fruto del hábito y de la observación, la simetría ó sea la disposición armónica de las partes ó miembros entre sí; la naturaleza nos ofrece un ejemplo constante de esa disposición en todos sus engendros. No todos los pétalos de una flor, por ejemplo, son iguales entre sí, pero las diversas formas están alternadas para producir cierta unidad en la diversidad, ó bien, cada forma distinta constituye un grupo de miembros semejantes, en oposición á otro grupo de miembros diversos de los primeros é igualmente semejantes entre ellos mismos. Las diversas disposiciones varían hasta lo indefinido, con tal de que revelen un designio, un plan y no el resultado del azar ó del capricho. La operación es una consecuencia de la tendencia manifiesta de todos los compuestos á reducirse á las formas geométricas, con más ó menos regularidad. Notamos en ese trabajo de la naturaleza un verdadero designio de ocultar ó velar esa semejanza, que sólo la labor científica permite descubrir; pero después de un análisis detenido, la forma preconcebida concluye por revelarse á los ojos del observador, como recompensa de sus esfuerzos. En un departamento, las aristas de los muros y las de los pisos y techumbres nos afirman las nociones de verticalidad y horizontalidad respectivamente, y la menor desviación de un cuadro, por ejemplo, basta por la comparación de líneas, para provocar la sensación de desagrado y la tendencia á corregir la irregularidad. El cerebro trata pues de traer las formas irregulares al tipo regular geométrico. La vista no transige con un círculo que no tenga todos sus puntos equi-

distantes del centro, y admite y aun con fruición la forma de la elipse, que no tiene sus puntos equidistantes de sus respectivos centros: pero es que la parábola, elipse ú óvalo—como vulgarmente se la llama—obedece en la irregularidad de su perímetro á una ley geométrica, y constituye por lo mismo, dentro de su irregularidad con respecto al círculo, una figura regular en sí misma. Desde las primeras agregaciones de materia, á las más complicadas; desde las cristalizaciones hasta los organismos, tanto los pormenores como el conjunto de los seres ú objetos son formas geométricas ó combinaciones de ellas. Tenemos pues como tercer signo de belleza, la simetría.

Notamos igualmente que no todas las formas geométricas nos causan el mismo placer; la línea recta nos da una idea de rigidez, en tanto que la curva nos es más grata y nos da una idea de flexibilidad y dulzura. Los cuerpos redondeados nos agradan más que los angulosos. Una mesa circular ú ovalada es más bella para nosotros que una cuadrangular ó cuadrada. A su vez una esfera nos es más agradable que un círculo, y á medida que las curvas se multiplican, la sensación de belleza se acrecienta. Es sin duda la idea de elasticidad ó flexibilidad, opuesta á la de rigidez, la que determina ese placer. Llamemos pues *flexibilidad* al cuarto signo de lo bello.

Observamos también que cuanto más complicada es la estructura de un objeto, con tal que no peque por ininteligible, más grata impresión nos produce. Cuanto mayor es el número y clase de los elementos simples, más admirable nos parece el compuesto ó conjunto, y cuando el número y clase de esos simples peca por exiguo, el objeto nos parece pobre y raquítico. Una máquina nos parece tanto más admirable, cuanto mayor es el número de piezas que la componen, y de cuya correcta articulación resultan movimientos regulares, en tanto que una simple barra de hierro, que en el conjunto puede ser de la mayor importancia, no cautiva nues-

tra atención. En cambio el mismo número de piezas que componen esa máquina, desarticuladas y en desorden, lejos de causarnos placer nos producen desagrado. No es pues la *variedad* sola la que nos produce placer, sino cuando está regida al mismo tiempo y en adecuada oportunidad por la *unidad*. Reconoceremos pues como quinto signo de lo bello, la *variedad en la unidad*.

Limítrofe con la de Magnitud, se impone á nuestra admiración la idea de *poder ó potencia*. Una máquina de coser no nos impresiona lo mismo que una locomotora, y es que la manifestación de poder ó potencia difiere grandemente en ambos objetos, y la idea del poder extraño correspondiendo á la de impotencia relativa del observador, lo subordina y cautiva en proporción de la potencia misma. Tenemos pues como sexto signo de la belleza la *potencia ó vigor*.

Cuanto menos trabajo nos cuesta persuadirnos de la intención que ha presidido á una obra de arte, ó en otros términos: descubrir la idea que con determinados caracteres ha querido sugerirnos, la sensación de placer se acrecienta sobre modo y suponemos la facilidad ó *soltura* con que el productor ha procedido, por la facilidad que en la comprensión encontramos. Esta fuente de placer difiere esencialmente de las otras, aunque con todas se relacione. Tenemos pues como séptimo signo de *belleza*, la *soltura ó facilidad*.

Otro de los caracteres que señaladamente intervienen para la diferenciación ya de las partes ó miembros, ya del conjunto de un ser ú objeto, es el *color ó colorido*. Por el color distinguimos objetos que por entero convienen en la forma, y miembros semejantes entre sí aunque diversos de otros miembros. Sea pues el octavo signo de lo bello, el *color ó colorido*.

Pero además de esos signos en que pueden concretarse todos los caracteres de lo Bello, es necesario para que la sensación de placer sea completa, que entre todos ellos exista una cierta proporción y armonía, sin la cual el valor separado de las partes desaparece por

completo. Tomemos por ejemplo la magnitud del elefante, las proporciones del camello, la simetría de la flor, la flexibilidad del junco, la variedad de la máquina y el vigor de un trueno, y con todos esos elementos de belleza construiremos un ser ú objeto deforme ó monstruoso, por la falta de conveniencia y armonía entre esos diversos signos de lo bello. Tenemos pues como último y muy importante signo de *belleza*, la *armonía*.

Reasumiendo, los caracteres ó signos reveladores de la Belleza son:

Magnitud, proporción, simetría, flexibilidad, variedad en la unidad, potencia ó vigor, soltura, color ó colorido y armonía.

* * *

Antes de dar fin á este capítulo, es necesario precisar una última diferencia de mayor entidad para el propósito de esta obra y para la claridad de nuestras futuras explicaciones.

Ya hemos visto que las impresiones que despiertan en nosotros las ideas de lo Bello y de lo Feo, proceden, unas del mundo externo y van al cerebro, y otras al contrario, proceden del cerebro y van á exteriorizarse en el mundo externo por medio del Arte.

Ahora bien, como una consecuencia lógica de la solidaridad entre esos dos procedimientos que podemos considerar como anverso y reverso, se desprende que, el Artista, para la reproducción artística de un objeto, dispone precisamente de los mismos medios que la naturaleza se sirve para sugerir la idea primitiva. En otros términos: que los mismos elementos físicos que para la producción, son adecuados para la reproducción. Y bien, esos medios son: por una parte los sentidos impresionables, y por otra todos los agentes que pueden impresionar dichos sentidos, como la luz, el sonido, el calor, la electricidad, etc.; que á su vez se traducen por la línea,

el plano, el sólido, el color, la palabra, el canto, el gemido, el llanto, etc.; ó bien agrupados por sus semejanzas se llaman dibujo, escultura, pintura, música, industria, etc., etc.

Lo que podemos llamar idea primitiva, directa, ó mejor aún *imagen real*, remedando el lenguaje óptico, constituye el dominio de la *estética objetiva*; lo que llamaremos idea secundaria, refleja, ó mejor aún *imagen virtual*, obra exclusiva del Arte, constituye el dominio de la *estética necesariamente subjetiva*.

El papel de la naturaleza en esa Estética subjetiva, es solamente el de un modelo que sin servilismo copia el Artista interpretándolo, ya para comunicar á otro sus ideas ó impresiones personales, ya para remedar ó reproducir la impresión de un objeto ausente, ya en fin, para solazar el ánimo del observador con la contemplación de la belleza virtual ó ficticia, en defecto ó ausencia de la real.

La nobilísima tarea del Artista participa, por tanto, de la sublime del Creador, en tanto que suple la falta actual del modelo con su remedo; de la expansión altruista, procurando que otros participen del placer que á él mismo le procura la contemplación de lo bello, y por último, de la filantropía, solazando á sus semejantes con impresiones tan dulces como levantadas, que las más de las veces cuestan á su autor largas vigiliass y heroico esfuerzo.

No en vano entre los pueblos cultos de la antigüedad, los artistas fueron acercados á los dioses del paganismo, personificación material de las diversas formas estéticas en aquel tiempo. ¡El Artista, y no tomo por tal á quien quiera que medra con el Arte, sino á quien con abnegación completa y con perjuicio de su bienestar material se consagra al culto y propagación de lo Bello; el Artista, digo, es antes que todo un filántropo que merece toda la estimación de aquellos para quien trabaja, sin obtener en recompensa muchas veces, ni los mezquinos medios de la subsistencia personal!

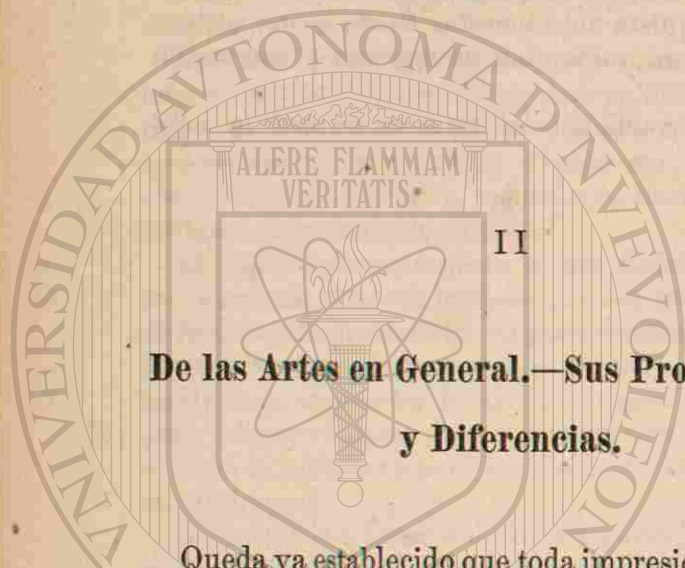
Quien no se sienta con esa noble abnegación, base primaria para llegar al sentimiento activo de la Estética, renuncie á ella y dedíquese francamente al comercio y á la conquista del bienestar físico, incompatibles con la verdadera y genuina inteligencia y aplicación del Arte.

La primera condición del estetista es amar lo bello, porque es bello.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



De las Artes en General.—Sus Procedimientos y Diferencias.

Queda ya establecido que toda impresión es compuesta de la sensación por parte de los sentidos, y del juicio, afirmación ó comparación, por parte del cerebro. En otros términos: de un elemento objetivo y de otro subjetivo ó anímico.

De esos dos elementos, el más interesante, á lo menos por su prioridad y por ser la causa determinante de la idea, es á no dudarlo, el objetivo.

Los sentidos son pues los que nos reclaman estudio preferente, puesto que con su tributo ha de proceder el cerebro á ulteriores y definitivas operaciones.

Los sentidos, los conocidos al menos, se reducen á cinco: el olfato, el tacto, el gusto, la vista y el oído; pero aunque indispensables y concurrentes todos á la formación de las ideas, no contribuyen en igual proporción ni con la misma frecuencia.

Verdad es que, en algunos casos el gusto ó sabor, el

1 No considero el *sentido muscular*, porque lo juzgo una manifestación ó dependencia del tacto, y además porque tratándose de sonidos pueden considerarse unidos ambos.

perfume, ó el tacto, bastan como *típicos* para suplir los otros caracteres y definir por sí solos un objeto; pero no es esto lo común.

La forma exige como principal vehículo para su percepción el órgano de la vista, y como solamente la forma puede real y verdaderamente impresionar *directamente* nuestros sentidos, resulta que ese órgano es naturalmente el preferido y el que con mayor acopio nos procura la sensación ó elemento objetivo.

Después de las sensaciones directas que nos procuran los objetos mismos, como formas, vienen por el orden de su importancia las indirectas que nos procuran los medios usuales para la expresión de nuestras ideas y pensamientos. Ahora bien, esos medios, ó se reducen á remedos materiales y más ó menos completos de las formas mismas, ó están constituidos por la palabra escogida para representarlos. En el primer caso, caen bajo el dominio del órgano de la vista; en el segundo, bajo el del oído, destinado á recibir la sensación de la palabra, y á despertar la idea correspondiente en el cerebro.

A pesar de su carácter esencialmente convencional y relativo, el lenguaje asociado de ordinario á la idea, despierta en nuestro cerebro la representación de las formas, casi lo mismo que las propias y naturales formas pueden hacerlo. Esa relación entre la palabra que lo designa y el objeto designado, no tiene, por supuesto, relación alguna sustancial con la forma real, ó la tiene mezquina y trunca. Lo que se llama onomatopeya, esto es, la semejanza ó relación efectiva entre alguno de los atributos característicos del ser ú objeto y la parte sonora ó fónica de la palabra, como por ejemplo la voz *cu-cu*, que designa á un pájaro por el remedo de su canto, *fru-fru*, que remeda el ruido que produce el frotamiento de una tela de seda, etc., etc.; ni abunda en la estructura de las lenguas modernas, ni siempre acusa una perfecta semejanza. Solamente la convención y un trabajo puramente psicológico, establecen la correspondencia entre las palabras y los seres ú objetos que de-

signan. Prueba de ello es que en una lengua que nos sea extraña, no percibimos esa relación ni despierta en nuestro cerebro recuerdo de forma ninguna.

Los agentes materiales de la sensación, que tienen por vehículo la vista, pueden reducirse á dos: *forma* y *color*.

Esas dos grandes ramificaciones á la vez que se complementan, se descomponen, siguiendo una cierta gradación, en diversos elementos, que por turno engendran diversas ramas del *Arte*, ó Artes distintas entre sí. También observamos que el efecto que en el cerebro producen varía en extensión ó intensidad. La línea circunscribe el espacio y determina la figura del objeto, acotando un plano; la combinación de planos, circunscribe la forma y determina el modelado; el color derrama la vida y da la individualidad al ser ú objeto, completando su identidad.

En la escultura, imitación más genuina y natural de la forma, la combinación de los planos es real y el bulto remeda la forma ó la determina; en el dibujo, la combinación de los planos es solamente imitada por un sencillo remedo de la Naturaleza; la luz no alumbrá por igual las partes todas de un cuerpo; en unos puntos hiere de lleno y francamente al objeto; en otros pasa menos viva, oblicua y como resbalando, y constituye una luz degradada ó intermedia, y en otros puntos, por último, no penetra, por interposición del cuerpo mismo, y forma la sombra. De ahí los tres caracteres de la luz en presencia de un cuerpo: *luz*, *sombra* y *penumbra*. Por una impresión correlativa, la presencia del blanco ó luz en un dibujo, nos produce la idea de la parte saliente ó iluminada de un objeto; la sombra nos produce la idea de una parte oculta ó sustraída á la acción de la luz y la penumbra nos representa la parte de un cuerpo intermedia entre el saliente y el reverso, en que la acción de la luz es más débil cayendo sobre un plano oblicuo.

Hé aquí cómo, una vez más, por un procedimiento de inversión entre los elementos de las sensaciones, se al-

canza el propio fin, representando á la imaginación formas que realmente no existen, sólo por la relación entre la forma y el efecto de luz. Una vez más, la asociación de ideas produciendo la imagen virtual.

El color, á su vez, ya como signo individual para diferenciar á dos individuos de una misma especie, ya como característico del género, completa la identificación de la forma, al mismo tiempo que suministra el signo de vida, animación ó cualquiera otra manifestación de la potencia ó vigor.

Por el color diferenciamos dos flores de idéntica forma; por el color distinguimos muy principalmente la raza de un viviente; por el color diferenciamos una estatua de un retrato, y por el color distinguimos en un cuadro, entre dos planos idénticos por la forma, el suelo gredoso de la tierra inculca, de un sembrado visto de lejos.

Ahora bien; llámese dibujo, escultura ó pintura el medio empleado, la impresión va de los sentidos á la imaginación, influídos aquellos ya por la forma real, ya por la virtual; no sucede lo mismo con las ideas que tienen por base ó motivo las impresiones del oído. Este órgano es impotente para percibir la mayor parte de los signos característicos de la belleza, exceptuando los de vida, que por medio de la palabra, pueden expresarse mejor que otros cualesquiera. El oído no puede darse cuenta de la magnitud, de la proporción, de la simetría, de la flexibilidad, de la variedad, del color ni de la armonía; pero mejor que otro cualquiera de los sentidos, se da cuenta de las impresiones y del estado del ánimo de los seres animados, porque es el conducto único para que la palabra que expresa más natural, extensa y expresivamente la *pasión* y el *sentimiento*, llegue al cerebro de otro ser pensante.

La palabra sigue un procedimiento inverso; va directamente al cerebro, despierta en él la idea correlativa del sentimiento, y por relación y asociación de ideas solamente, la del ser de quien procede el sentimiento

expresado. El grito de dolor que el oído conduce al cerebro del oyente, nos conduce á imaginárnoslo con los músculos del rostro contraídos; los ojos llorosos, las manos enclavijadas y el pecho oprimido y congojoso; en una palabra, el cuadro todo de las usuales formas en que el común de los seres sensibles acostumbra expresar el dolor. Una carcajada, por el contrario, nos representa el rostro abierto y expansivo, la mirada viva y regocijada, los carrillos levantados, los labios abiertos mostrando una hilera de dientes, y el seno levantado respirando libremente; en una palabra, el cuadro todo de las formas en que usualmente expresa el placer una persona.

La palabra no imita ni remeda las formas, sino que *las sugiere* al cerebro, valiéndose de la natural asociación de ideas. En el cerebro mismo del oyente, tiene ya el arsenal de recuerdos é ideas, que no hace más que despertar para componer con ellas, formas, color y vida.

La influencia de la palabra en los sentidos, digo, en el del oído, puede llamarse mágica, puesto que va directamente á la imaginación, y en ella revela todas las ideas que los otros sentidos elaboran por otros medios. Detengámonos, pues, un momento examinando las causas de ese gran prestigio.

En la palabra importa distinguir, á su vez, los dos elementos sacramentales: el Físico y el Moral ó *Psicológico*. Ésta, como ya dijimos, tiene su raíz en la asociación convencional y habitual de las ideas y tiene un papel principal en la impresión; pero no basta por sí sola para producir el efecto completo. La relación más patética, encomendada á una dicción torpe, vulgar y expresada sin calor ni entusiasmo, será impotente para conmovernos, mientras esa misma relación, hecha en términos apropiados y dicha con entusiástica y patética entonación, nos arrancará seguramente lágrimas. Luego aparte de Psicológico, el efecto físico tiene una esfera de expresión propia y separada. ¿De dónde se origina y en dónde radica esa influencia propia? Indudablemente de las cualidades del sonido y de la ac-

ción objetiva del mismo. . . . de su intensidad, de su entonación, de su duración, de la naturaleza del órgano vocal que lo emite, y por último, de la concordancia entre todas esas cualidades y el sentimiento que el sonido esté llamado á excitar; y bien todos esos signos son respectivamente los correlativos de los signos de belleza que antes enumeramos. La *intensidad*, es el equivalente de la *magnitud*; la *entonación*, del *colorido*; la *duración*, del *vigor*; la naturaleza del órgano, ó sea el *timbre*, corresponde á la *flexibilidad*, y la conformidad entre los sonidos en conjunto y el sentimiento que se quiera expresar, viene á substituir á la *armonía*. Quedan solamente fuera de ese cuadro de signos, los de *forma* y la *simetría*; pero la exclusión no es más que aparente. Veámoslo.

Toda serie de sonidos ó entonaciones diversas entre sí, vienen por su hilación y encadenamiento, formando lo que pudiéramos muy propiamente llamar un contorno, perfil ó lineamiento melódico, que necesariamente es característico de *forma*; ahí tenemos el *contorno*. Pero ese mismo contorno, según las circunstancias, cambiará de valor y significación. Las palabras "Yo te amo" pronunciadas á media voz, con el aliento sofocado y por un amante rendido, producirán pasión, mientras esas mismas palabras, pronunciadas en tono chocarrero, aunque con idéntica entonación, por un pisaverde y por mero entretenimiento, no conmoverán á la mujer más casquivana. Hé ahí lo que pudiéramos muy bien llamar el claro-obscuro de la palabra, y con él completado en el sonido el cuadro de los signos de *belleza*. Podemos, pues, decir que la palabra es mórbida, blanda, flexible, potente, colorida, simétrica, vigorosa, fácil, y por último, armoniosa, lo mismo que cualquier ser ú objeto de los que hieren nuestros otros sentidos.

La palabra, pues, no imita ni describe la forma cuyo recuerdo suscita en el cerebro, sino que *la sugiere* solamente; el lenguaje no es, pues, imitativo ni descriptivo, sino esencialmente *sugestivo*.

La idea que directamente suscita la forma real, es necesariamente precisa y concreta, la que sugiere la palabra es necesariamente vaga, incompleta y compleja; vaga, si una sola voz designa el conjunto del objeto, del cual por ese medio solamente recordamos los caracteres típicos; incompleta, si la palabra sólo designa uno de los atributos del objeto, siquiera sea el más saliente; compleja, porque á diferencia de la forma real, que de un golpe y por sí sola nos suscita la idea de conjunto y pormenores, el lenguaje necesita ordinariamente, para darnos idea clara de un objeto, servirse de cierto número de voces diversas para designarlo.

Otra de las diferencias sustanciales entre la Impresión y la Sugestión, es que la primera procede de la forma al sentimiento relativo, y la segunda por el contrario, procede del sentimiento á la forma. En otros términos, la Impresión procede objetivamente y la Sugestión procede subjetivamente.

Hasta aquí hemos considerado los efectos del sonido asociado á la palabra, esto es, obrando á la vez objetiva y subjetivamente.

Examinémosle aislado, en sí mismo, y obrando objetivamente nada más.

Independientemente de toda convención, es indudable que las sensaciones del oído producen una impresión cualquiera, y por lo tanto, suscitan en el cerebro una sensación correlativa de placer ó desagrado, y con ella sugieren, siquiera sea vagamente, una idea de comparación con otras impresiones análogas.

Desde luego y ante todo, importa establecer que hay sonidos característicos que coinciden normalmente con la presencia de objetos ó formas determinadas, y por lo mismo, nos sugieren por sí solos la idea de la causa productora.

El canto de los pájaros, la espantable voz del trueno; el rugido de la fiera, el mugido del toro, el rodar de un carruaje, el disparo de una arma de fuego, los timbres de los diversos instrumentos musicales, el acento de la voz humana, etc., etc.; se ligan tan íntimamente con la causa productora, que sin esfuerzo la sugieren á la imaginación apenas oídos.

Aparte de esas relaciones establecidas por la naturaleza misma, existen otras introducidas por la costumbre y la observación, y que acaban por ejercer en nuestro ánimo; idéntica sugestión á la que ejercen las relaciones naturales.

Todos los instrumentos musicales de los pastores, tienen, por los elementos de que están contruidos y por el carácter melancólico y meditabundo de sus fabricantes, un timbre agudo y plañidero característico; la explosión de armas de fuego ó de compuestos explosivos, acompaña de ordinario á los regocijos públicos, y es característica de un combate; las campanas sirven ordinariamente en las iglesias para anunciar y regir los ejercicios religiosos, y así como los anteriores, otros muchos sonidos, por efecto de la costumbre y merced á la asociación de ideas, llegan á sugerir por sí solos la idea de sus causas generadoras.

Hasta aquí, á su vez, hemos considerado los sonidos aislados, pero si los consideramos formando una serie, surge una nueva fuente de relaciones, y por lo mismo, de sugestión.

En una serie no todos los sonidos tienen, ni la misma duración, ni la misma intensidad; y aun siendo idénticos por la entonación el timbre y otros caracteres, resultan por aquellas diversos entre sí.

Esto se debe á que todo sonido, como efecto físico, representa un esfuerzo, y por una ley ineludible de la Naturaleza, á todo esfuerzo sigue necesariamente un reposo más ó menos largo, lo que á la vez aísla los sonidos entre sí, por grupos simétricos, separados por inflexiones. La máquina tiene su movimiento de vaivén,

representando periódica y simétricamente el esfuerzo y el reposo; el Océano tiene su flujo y reflujo; la respiración tiene la *inspiración* y la *espiración* como equivalentes del flujo y reflujo de la sangre arterial; la luz y la sombra, que podemos considerar como el esfuerzo y reposo de los luminares, se sucede alternativa y metódicamente en la Naturaleza, en el día y la noche; todo, en fin, obedece á un *ritmo*, representado por la alternativa metódica del esfuerzo y el reposo.

Ahora bien; ese ritmo, que no siempre es el mismo, es una nueva característica que debemos tomar en cuenta, y una nueva fuente de sugerencias para el cerebro, ya por medio de relaciones naturales, ya por medio de la costumbre y de la asociación de ideas.

Por efecto de repercusión natural, las resonancias ó ecos del trueno, siguen un mismo ritmo; por razón de forma, las campanadas de una esquila siguen también un mismo ritmo; por razón de su estructura, el péndulo sigue siempre su ritmo isócrono, y en esos diversos ejemplos no es el sonido sólo el que verifica la sugestión, sino auxiliado por el ritmo característico.

Por efecto de la costumbre, los ritmos adquieren un valor de convención tan preciso como el del lenguaje mismo al que substituyen. Los toques de ordenanza, en la milicia, substituyen á la palabra, comunicando el pensamiento á largas distancias en las que la voz humana sería impotente; los tañidos de las campanas también por convención, suplen á la palabra, y desde gran distancia llaman á los fieles, advirtiéndoles á la vez el ejercicio religioso á que son llamados; los golpes percutidos en el manipulador de un telégrafo, suplen por el solo ritmo y la convención á la palabra, y transmiten á larguísimas distancias el pensamiento humano.

El *ritmo*, pues, resulta ser tan inseparable de los sonidos como característico de la sugestión á que se prestan.

El sonido asociado al ritmo, es, pues, un elemento activo por sí solo, para las impresiones é ideas, aun independientemente de la articulación que lo transforma en

la palabra. El sonido es un agente como cualquiera otro, de impresiones é ideas.

Ahora bien; tratándose de la Música, que trabaja con los sonidos, importa distinguir si procede asociándoles la palabra, como sucede en el canto, ó si sólo procede con los sonidos como sucede en la sinfonía pura. En el primer caso, se asocian los efectos objetivos del sonido á los sugestivos del lenguaje, y la sugestión es doble y vigorosa; en el segundo, la sugestión es simple y por lo tanto más débil y menos precisa. Con el canto y la sinfonía juntos, no habrá idea ni sentimiento que no pueda expresarse; con la sinfonía sola, únicamente podrán despertarse en el cerebro las ideas de pasión y de sentimiento que tengan con los sonidos desnudos una relación íntima y directa.

La falsa idea de que con solo el sonido puede imitarse y describirse incondicionalmente, ha dado ya lugar á innúmeros fracasos y á infructuosas tentativas.

Crear que con *blancas, negras y corcheas* puede pintarse un cuadro lo mismo que con los colores de la paleta, ó que con los sonidos inarticulados pueden directamente suplirse los articulados del lenguaje, ilusión es que raya en delirio, y que necesariamente ha conducido ya y tiene que seguir conduciendo á la corrupción del sentimiento estético y al engendro de artefactos híbridos y mal conformados.

Cada uno de los medios de expresión ó sugestión disponibles, ó en otros términos, cada Arte tiene su esfera propia de acción que no nos es dado traspasar, sin ir contra la posibilidad y con la seguridad del insuceso. Pretender lo inaccesible, es mostrarse ignorante de lo posible.

Pero lo dicho no se opone á que, tomando como un poderoso auxiliar del Objetivo, el elemento Subjetivo, y explotando hábilmente la espontánea labor de la *imaginación*, por una combinación atinada de ambos elementos con la costumbre y la convención, lleguemos casi al objeto propuesto, sin por esto exagerarlo.

Ensayemos una prueba: Los pastores para acompañar sus bailes usan generalmente algún instrumento de aliento, de timbre agudo, y un tamboril; los movimientos del baile obedecen, casi siempre, al ritmo simétrico y metódico, que corresponde á movimientos regulares y semejantes; por último, ese ritmo, en los momentos de concluir el baile, se hace más agitado, casi vertiginoso. Pues bien; si valiéndose de esos instrumentos y empleando ese ritmo, ejecuta una orquesta un aire cualquiera, en el centro de un salón y cerramos los ojos, ó de otro modo, nos recogemos y entregamos á nuestra imaginación; ésta, asociando esos caracteres *típicos*, nos sugerirá el cuadro: veremos á los pastores engalanados y á las frescas y rollizas pastoras, en el centro de una glorieta, entregados, bajo la sombra de copudos árboles, á los vertiginosos movimientos del baile campestre, alumbrados por los moribundos rayos del sol poniente. El trabajo es todo de la Imaginación, pero los componentes típicos del cuadro nos los habrán sugerido los sonidos y el ritmo característicos. Cada uno, según el grado de cultura y la riqueza de su imaginación, se figurará el cuadro más ó menos completo, poético y adornado, pero nadie dejará de imaginarse el campo, los pastores y el baile, caracteres principales de la escena.

Más tarde habremos de volver ampliamente sobre este punto; por ahora basta dejar establecido cómo y hasta qué grado, por regla general, pueden los sonidos ayudados del ritmo, despertar la imaginación, y en qué medida puede contarse con el poder sugestivo del Arte, para no sacarlo de sus límites.

Hemos descubierto á la vez un nuevo elemento de la mayor importancia para la aplicación de la *Estética* á la *Música*: el *Ritmo*.

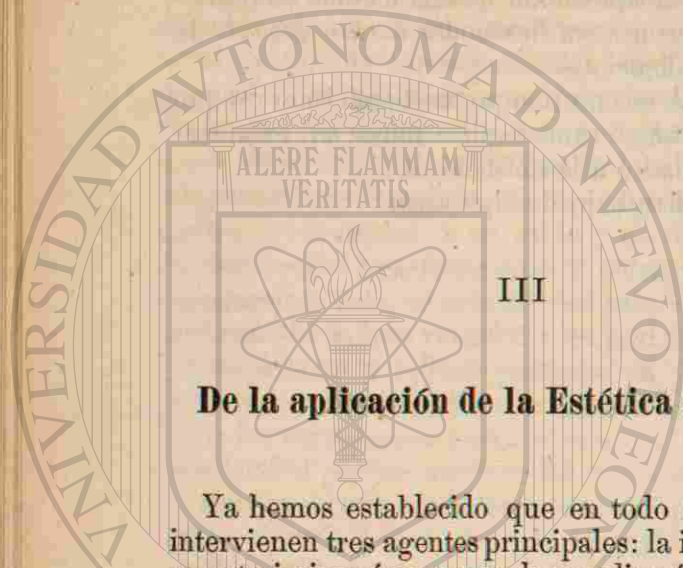
* * *

Descendiendo metódicamente de la masa al detalle, de lo compuesto á lo simple, y de lo vago á lo concreto, hemos descompuesto ya la noción general de la Es-

tética en sus diversas ramificaciones y signos; conocimiento general que, según las exigencias del método, debe preceder á la aplicación de una ciencia cualquiera, y que nos permite ya descender á otro género de inducciones y aplicaciones.

Tenemos ya al mismo tiempo, un tecnicismo de que valernos en nuestras futuras explicaciones, sin exponernos á la obscuridad ó á la anfibología.

Procedamos al trabajo de *Aplicación*.



De la aplicación de la Estética á la Música.

Ya hemos establecido que en todo trabajo artístico intervienen tres agentes principales: la idea que se quiere exteriorizar ó expresar, los medios ó procedimientos materiales que para la extereorización ó expresión se emplean, y por último, la relación ó enlace entre la idea y los medios de expresión, derivada ya de la naturaleza misma, ya de la asociación de ideas, de la costumbre, etc., etc.

Ha sido pues y será siempre un error y error de trascendentales concecuencias, confundir la *expresión* con la *estética musical*, dejando trunca la enseñanza y tomando en cuenta solamente uno de los datos del problema, por importante que en sí sea. De nada ó de muy poco servirá al filarmónico el conocimiento, aun perfecto, de los medios de expresión, si no le son igualmente conocidas y familiares las leyes que rigen las relaciones entre los medios de expresión y las ideas que están llamadas á traducir. A tanto equivale como retener en la memoria un crecido número de palabras correspondientes á objetos desconocidos, y de los cuales no tuviéramos la más ligera idea. ¿Cómo podríamos utilizar ese caudal de vo-

cablos, para designar objetos cuya naturaleza y propiedades nos fueran totalmente desconocidas?

Sin embargo, tal es el papel del músico, frente á los vocablos: *crescendo*, *diminuendo*, *affrettando*, *rallentando*, *apassionato*, *piangendo*, *morendo*, y tantos otros, que, servilmente se ve obligado á ejecutar, sin darse la misma razón de por qué se han usado tales anotaciones, ni si ellas convienen con la idea que el compositor ha querido expresar. Y ¿qué diré de los medios de expresión que no están marcados por los autores, sino que proceden de la índole misma del pasaje y quedan encomendados á la interpretación y apreciación personal del ejecutante? ¿Qué diré de la apreciación métrica y rítmica, en que tanto interviene el sentido estético y de la estimación de velocidad que tanto carácter imprime á una composición musical?

La anarquía más completa reina en ese importante dominio del arte, en el que cada quien, erigido en árbitro, sin otra ley que su capricho y su fantasía, dicta leyes y acentúa, mide, rima, liga, y en fin, expresa como mejor le cuadra, resultando de ahí esos monstruos de ejecución que tan abiertamente se apartan de la idea que inspiró la composición y que no reconocería el autor mismo.

De ahí viene también esa corriente de corruptora pretensión que hace creer á cualquiera que mejor ó peor ejecuta en un instrumento, que ya le es permitido lanzarse á la *interpretación*, sin conocer siquiera el alcance de esa palabra.

Tómase por apocamiento y demérito respetar la idea de un autor, como si no fuese uno mismo mejor dueño que otro cualquiera para saber lo que quiso decir, y ningún ejecutante, por mediano y torpe que sea, queda contento si no adorna una composición á su manera, siquiera sea con el irrisorio cascabel del payaso.

Cerca del infeliz compositor, cada cual pide según su capricho y aptitudes, no lo que la estética y el buen gusto reclaman, sino lo que su pretensión ó supuestas

aptitudes exigen, á su juicio, para mayor lucimiento. El cantante reclama una *fioritura* en medio de una frase de corte severo, para lucir **la** pretendida agilidad de su garganta, y el pianista, en **mayor** aptitud para perpetrar por sí mismo el *desacato*, adorna un tiempo *largo*, con ridículos *fafaílicos cromáticos*, sin preocuparse uno ni otro del carácter é índole **del** pasaje, ni de la impresión que en el auditorio haya **de** causar. Lo interesante es lucir á cualquier precio, **y** aun á costa del infeliz autor.

Pero no es la culpa toda **de** los ejecutantes, porque la carencia de una norma, **de** leyes que uniformen y justifiquen la interpretación, **ha** dado lugar á que los profesores mismos no puedan **trasmir** á sus alumnos otra interpretación que la *personal*, más ó menos atinada, pero tan desprovista de *autoridad* y tan empírica como la de los discípulos, mientras no se sujete á un criterio científico y meditado.

De ahí se origina que por **lo** general, en materia de Arte, los maestros forman á **los** discípulos á su imagen y semejanza, ahogando muchas **veces** aptitudes superiores á las de ellos mismos, **y** *destruyendo* la individualidad del futuro artista, en **vez** de formarle un criterio y abandonarlo después á sí **mismo** para que se revele tal como le formó la naturaleza.

Nadie, que yo sepa, se ha **encargado** de estudiar la relación que naturalmente **existe** entre las formas expresivas y las ideas que **deben** *expresar*, y en cuanto á las formas expresivas en sí mismas, la única obra, muy recomendable por cierto, es la **de** Mathis Lussy, que como todo primer ensayo sobre **materia** tan nueva y complicada, no llena por entero **las** exigencias de la enseñanza, sobre todo de una enseñanza escolar, por lo numeroso de sus reglas y la *inexactitud* de no pocas de ellas, debida en gran parte al **punto** de vista escogido.

Lussy, con una perseverancia y una sagacidad dignas de caluroso elogio, ha **buscado** en las obras mismas de diversos autores entre los más **autorizados**, la norma que

ellos han seguido en la acentuación, ritmo y dinamismo de sus composiciones, para deducir de ahí la norma general de la interpretación. Tal procedimiento, es indudablemente de la mayor utilidad para la interpretación de los autores y pasajes estudiados, y es á la vez un poderoso elemento para preparar trabajos de otra índole; pero ese procedimiento deductivo es siempre vicioso tratándose de fenómenos del orden sensorio y físico, y no siendo posible abarcar en un libro el estudio de todos los autores ni de todos los estilos; conviene, para dar al educando una norma segura, buscar por inducción y en otro campo menos personal y empírico, las leyes de la expresión. No es raro, como acertadamente lo hace notar el propio Lussy, encontrar autores y no desautorizados, que en sus propias composiciones menosprecian ú olvidan las reglas de expresión por ellos mismos usadas en otras ocasiones; hecho tan significativo, nos revela muy á las claras que los procedimientos empleados por los maestros, han obedecido solamente á la inspiración del momento, á la manera personal de sentir el pasaje, y no á un criterio y á la reflexión que caracterizan un *método*. De ahí las contradicciones en los modelos, y por consiguiente en las reglas que de ellos se han deducido por el inteligente Lussy.

¡Nunca un procedimiento empírico podrá conducirnos á la normalización de un conocimiento!

Por otra parte, no es la acentuación, en la que Lussy hace principalmente consistir la expresión, el único factor de ese importante elemento de la estética.

La disposición misma de los sonidos en serie, tiene por la forma de lineamiento, respecto de la vista y por razón de la entonación respecto del oído, una influencia característica independiente de la acentuación.

En virtud del sistema de notación universalmente adoptado, los sonidos, cuanto más agudos, ocupan un lugar más elevado en el pentagrama, mientras los más graves ocupan un lugar más bajo.

En virtud de esa relación siempre igual é inalterable,

á la simple vista, sin la producción del efecto sonoro y por una fácil asociación de ideas, la sola forma del lineamiento ó dibujo melódico nos sugiere, si no la entonación precisa, sí la relación de entonaciones entre los diversos sonidos de la serie, y por lo mismo el efecto musical íntegro, á pesar de la infidelidad en la entonación.

Podemos, pues, aprovechando esa relación enteramente *natural*, y no empírica, estudiar gráfica y subjetivamente á la vez, esos dibujos melódicos que sin impropiedad llamaremos *formas melódicas*. Pero una melodía no tiene un valor absoluto é invariable. Las armonías que la acompañan pueden introducir modificaciones sustanciales, trastornando, si no el valor de entonación, sí el de entonaciones relativas y la posición de un sonido en la gama.

La nota *do*, por ejemplo, asociada con el acorde *do, mi, sol*, será la tónica en la tonalidad de *do*; acompañada del acorde *re, fa, la*, será la séptima menor en la tonalidad de *re*, (acorde de séptima); y acompañada del acorde *fa, la, do*, será la dominante en la tonalidad de *fa*. Y esas diversas modificaciones introducidas en la forma melódica son necesariamente á su vez características de forma, y sobrellevan sin tortura el nombre de *formas armónicas*.

Vayamos un poco adelante en la asimilación de elementos relativos entre los elementos objetivo y subjetivo en la música. La misma forma melódica en consorcio con la misma forma armónica, suscitará diversas sensaciones en el oyente, según los instrumentos musicales á que la ejecución se encomiende. Los latones, con su timbre metálico y potente, nos sugerirán la idea de fuerza y poder; las maderas, con su timbre dulce ó nasal, nos sugerirán ideas de melancolía, y las cuerdas con sus nerviosas y flexibles vibraciones nos sugerirán ideas de expresión y de ligereza, sin alterar en modo alguno las formas melódica y armónica.

Tenemos ya en música los tres elementos caracterís-

ticos de la forma, encontrados en el procedimiento real de la naturaleza al producir la sensación que engendra la *idea: dibujo, claro-oscuro y color*.

El lineamiento melódico es el contorno, la armonía es el claro-oscuro, y la instrumentación es el colorido.

De la armonía ó prudente combinación de esos tres intérpretes de nuestras ideas, dependerá la impresión que un trozo de música despierte en un auditorio. Ninguno de ellos merece preferencia porque todos ellos concurren por igual en la conformación del producto artístico, y el menosprecio ó preponderancia de cualquiera de ellos será siempre con perjuicio del mérito del conjunto, que es el que constituye la *obra de arte* bien conformada.

La Música no se aparta, pues, á pesar de los diversos elementos con que opera, de todas las observaciones y reglas que para la Estética general hemos establecido, y los signos característicos de lo bello serán siempre los mismos compilados: *magnitud, proporción, simetría, flexibilidad, variedad en la unidad, vigor, colorido y armonía*.

* * *

Por una rigurosa inducción hemos llegado al descubrimiento de los signos estéticos ó de belleza. En las aplicaciones, para mayor claridad y obedeciendo á las indicaciones del Método, seguiremos un procedimiento inverso de riguroso análisis.

Invirtiendo el orden de esos factores, procederemos del conjunto á los componentes, agrupándolos convenientemente, y nos propondremos exclusivamente, comparando las impresiones que *natural y ordinariamente* producen en el ánimo las diversas formas, cuáles sean las más apropiadas y aceptables para sus respectivos objetos y para sugerir al auditorio la idea que el compositor se proponga expresar.

Comenzaremos, pues, por la *armonía*. No la armonía

en el sentido técnico y como corrección de los acordes que acompañen la melodía, sino la conveniencia general entre los diversos elementos de la composición.

Asegurados de esa perfecta conveniencia examinaremos el *colorido*, esto es, la oportuna combinación de timbres en los instrumentos que han de ejecutar la composición.

Después del colorido examinaremos el *vigor*, esto es, la energía de los instrumentos que han de suministrar la sonoridad.

En seguida examinaremos la *variedad* en la *unidad*, esto es, la diversidad de formas melódicas y armónicas que hayan de emplearse en la expresión de la idea, siempre dentro de la unidad de plan ó de carácter que haya de afectar la composición en conjunto.

Después examinaremos la *flexibilidad*, ó sea la soltura en los movimientos melódicos y en las modulaciones ó cambios de tono, llamadas á remedar las inflexiones de la palabra ó de la forma, y por consiguiente, de la idea.

A su vez examinaremos la *simetría*, esto es, la repetición metódica, ya sucesiva, ya alterna, de los dibujos melódicos, considerados como incisos del discurso musical ó partes similares del conjunto.

A continuación examinaremos la *proporción*, esto es, las condiciones de duración general del trozo, duración de sus diversos períodos, distribución de cada *tiempo* en los episodios respectivos, y relación entre el valor general de cada episodio y los fragmentos ó formas secundarias que lo compongan.

Finalmente, consideraremos la *magnitud*, esto es, la masa de instrumentos que hayan de ejecutar la composición, y determinar su grado de sonoridad.

Un trozo musical puede propiamente compararse con un discurso hablado. Lo mismo que éste, el discurso musical es sugestivo de formas virtuales, merced á la asociación de ideas. Lo mismo que el hablado, el discurso musical está formado por el enlace de sonidos que constituyen la palabra, de palabras que concurren á la

formación del período, de períodos que conforman la frase, y de frases que forman el discurso.

Lo mismo que el hablado, el discurso musical se compone de un asunto principal, dominante, que rige y señorea el conjunto; de episodios que presentando el asunto principal bajo fases diversas, proveen de variedad al desarrollo del pensamiento; y por último, de formas secundarias de expresión que caracterizan cada episodio ligándolo á la vez con el conjunto. En otros términos: una tesis, una demostración y una conclusión. La ausencia de cualquiera de esos elementos importa una mutilación, y necesariamente produce una sensación de desagradó ó antiestética.

No se detiene ahí la semejanza. En la estructura íntima de la palabra distinguimos las sílabas compuestas de sonidos que corresponden á una sola emisión de la voz. De la misma manera en la música los sonidos, siguiendo las leyes inflexibles del *ritmo* y del acento, se agrupan en número de dos ó de tres formando *incisos* ó fragmentos *binarios* ó *ternarios* que determinan un segundo dibujo rítmico, menos aparente y perceptible que el ritmo general ó dominante, pero no menos importante que aquel. Ese ritmo secundario, que podemos llamar *sub-ritmo*, forma el equivalente de la sílaba, en tanto que el ritmo general ó aparente forma las equivalencias de la palabra, el período y la frase.

Importa una vez por todas no confundir el ritmo con el acento. El ritmo nace de la sucesión alterna del esfuerzo y el reposo; el acento es el esfuerzo mismo; es decir, uno solo de los elementos del ritmo. Verdad es que como tal, ejerce una influencia rítmica siempre que no se adapta al movimiento normal de la inflexión, ó sea al compás, cambiando el punto de partida para la alternativa rítmica; pero tales efectos no se sostienen ni aceptan como normales y duraderos sin destruir el sentido estético, y sólo se emplean de paso, volviendo luego á restablecerse el ritmo normal un momento interrumpido ó invertido. No sin razón el entendido Lussy

llama *anormales* á esos acentos que se apartan del ritmo normal escogido para cada frase ó período.

Establecida la semejanza lógica entre el discurso musical y el hablado, podemos ya, prolongando la semejanza, seguir un método gramatical en nuestras ulteriores investigaciones, dividiendo nuestro trabajo en dos *partes*: la primera dedicada á los caracteres generales ó de conjunto, como son los *signos generales de lo bello*, considerados en conjunto, y la segunda consagrada al examen de las *formas expresivas* en particular, marcando respecto de cada una sus relaciones con la impresión que en el ánimo producen.

Formado un criterio con esos datos ministrados por la observación, cualquiera podrá por sí solo y en obras desconocidas aplicar la crítica, darse cuenta del efecto que el autor se haya propuesto; del que realmente deba producir la composición; y por lo mismo estará en aptitud de dar á la obra, aun en ausencia de anotaciones ó contra las impertinentes, una *interpretación razonable y justificada*.

PARTE PRIMERA

SIGNOS GENERALES DE BELLEZA MUSICAL

§ I

De la Armonía entre los elementos del Conjunto.

La primera relación armónica que importa establecer es la del carácter de la composición con el instrumento ó instrumentos que hayan de ejecutarla.

En el hogar doméstico y para los usos ordinarios sería tan difícil como estorbo el uso de una masa orquestal, cuyo crecido gasto pueden apenas permitirse los potentados de la tierra. El piano y el armonium, por el contrario, están al alcance de todas las medianas fortunas y sólo requieren un ejecutante.

Para la música que ha de ejecutarse al aire libre y acompañando al mismo cantante, el piano y el armonium resultarían imposibles por estorbosos. La guitarra y todos los derivados del laúd, por el contrario, pueden fácilmente transportarse y llevarlos consigo sin pena el ejecutante cantor.

Para los teatros, grandes salones, y sobre todo para acompañar un crecido número de voces, se hace necesaria la orquesta.

Por último, en una plaza, al aire libre, la sonoridad de la orquesta resultaría débil é impotente, requiriéndose una masa de mayor sonoridad: la banda militar, en

llama *anormales* á esos acentos que se apartan del ritmo normal escogido para cada frase ó período.

Establecida la semejanza lógica entre el discurso musical y el hablado, podemos ya, prolongando la semejanza, seguir un método gramatical en nuestras ulteriores investigaciones, dividiendo nuestro trabajo en dos *partes*: la primera dedicada á los caracteres generales ó de conjunto, como son los *signos generales de lo bello*, considerados en conjunto, y la segunda consagrada al examen de las *formas expresivas* en particular, marcando respecto de cada una sus relaciones con la impresión que en el ánimo producen.

Formado un criterio con esos datos ministrados por la observación, cualquiera podrá por sí solo y en obras desconocidas aplicar la crítica, darse cuenta del efecto que el autor se haya propuesto; del que realmente deba producir la composición; y por lo mismo estará en aptitud de dar á la obra, aun en ausencia de anotaciones ó contra las impertinentes, una *interpretación razonable y justificada*.

PARTE PRIMERA

SIGNOS GENERALES DE BELLEZA MUSICAL

§ I

De la Armonía entre los elementos del Conjunto.

La primera relación armónica que importa establecer es la del carácter de la composición con el instrumento ó instrumentos que hayan de ejecutarla.

En el hogar doméstico y para los usos ordinarios sería tan difícil como estorbo el uso de una masa orquestal, cuyo crecido gasto pueden apenas permitirse los potentados de la tierra. El piano y el armonium, por el contrario, están al alcance de todas las medianas fortunas y sólo requieren un ejecutante.

Para la música que ha de ejecutarse al aire libre y acompañando al mismo cantante, el piano y el armonium resultarían imposibles por estorbosos. La guitarra y todos los derivados del laúd, por el contrario, pueden fácilmente transportarse y llevarlos consigo sin pena el ejecutante cantor.

Para los teatros, grandes salones, y sobre todo para acompañar un crecido número de voces, se hace necesaria la orquesta.

Por último, en una plaza, al aire libre, la sonoridad de la orquesta resultaría débil é impotente, requiriéndose una masa de mayor sonoridad: la banda militar, en

que dominan los instrumentos de latón, llena, en cambio, la necesidad á pedir de boca.

Para obtener el objeto deseado es, pues, ante todo necesario *que el instrumento ó instrumentos que hayan de ejecutar el trozo, sean por su número y energía bastantes para ser oídos en el lugar escogido para la ejecución.*

Pero no basta que la masa sonora sea proporcionalmente enérgica; es, además, necesario, que el colorido de su timbre ó del conjunto de sus timbres corresponda al carácter de la composición. Los efectos pastoriles y dulces que á maravilla traducirán el oboe, las flautas, el tamboril ó los timbales y las cuerdas *punteadas*, no lo traducirán, ó lo traducirán abigarradamente los instrumentos de latón, exceptuando los característicos de las trompas de caza.

A su vez, las cuerdas y maderas serán impotentes para producir los efectos marciales y heroicos, que los latones encarnan y relevan maravillosamente.

Un toque militar ejecutado por una guitarra, sería tan contraproducente y ridículo como una serenata acompañada por un clarín.

La costumbre absurda y rutinaria de dar invariablemente á la *orquesta* una misma sacramental dotación, limitando así de antemano los recursos del compositor, y obligando á determinada coloración, ha estancado grandemente los adelantos de la música. Ya Mehul, aunque sin mayor éxito por la oposición de la rutina, dió el ejemplo de atemperar la masa sonora según las exigencias é índole de la composición, suprimiendo la inútil presencia de instrumentos que no han de contribuir á la coloración.

Para obtener el efecto de arte, es, pues, necesario además, *que el colorido del instrumento ó instrumentos corresponda á las ideas que la composición deba sugerir.*

Aun llenados esos requisitos, si los pasajes que los instrumentos deban ejecutar son de difícil ejecución, ya por razón del esfuerzo mecánico, ya por razón de su velocidad, la ejecución resultará necesariamente incorrec-

ta, perezosa, poco limpia, y la atención que por fuerza tiene que dedicar el instrumentista á superar las dificultades, la robará necesariamente á la expresión, con perjuicio de la *sugestión* deseada y pretendida por el autor.

Es, pues, otra de las condiciones de la armonía del conjunto, *que todos y cada uno de los instrumentos de la masa sonora, sean aptos para ejecutar libremente, con limpieza y facilidad, los pasajes que les sean encomendados.*

La proporción en el número de instrumentos de timbres diversos es otro de los requisitos indispensables para que una audición resulte plácida y por lo mismo *estética*. Imaginémos una orquesta compuesta de 50 violines, 1 trombón, 1 contrabajo y 80 flautines. ¡Qué acumulación tan absurda de instrumentos de timbre agudo, y qué pobreza y deficiencia de timbres opacos! ¡Cómo podría hacerse sentir el bajo en semejante masa!

Para que la audición resulte grata, es necesario que los grupos de instrumentos de diverso timbre sean iguales en potencia sonora tanto como diferentes por el color ó timbre. En igualdad de esfuerzo, cuatro cornetines bastarían para sofocar la sonoridad de doble número de violines; no se trata, pues, de buscar una igualdad numérica, sino una igualdad relativa de sonoridad.

Es, por tanto, condición estética de una masa instrumental ó policroma, *que la potencia sonora de los cuartetos esté convenientemente equilibrada.*

La distribución ó colocación de los diversos instrumentos, no es indiferente para los resultados de la sonoridad, y los preceptistas le dedican justificadamente particular atención. Pruébese con un clarín, y según que la bocina esté vuelta del lado del oyente, á un lado ó á la espalda, las sonoridades variarán sensiblemente, sugiriéndonos la idea de que el mismo instrumento está á diversas distancias. Un piano, según que tenga su teclado frente del auditor, á un lado ó á su espalda, cambiará también de potencia y de sonoridad.

En una orquesta, dada la diversidad de timbres y en

razón natural de las leyes acústicas, los efectos de la colocación de los instrumentos son más interesantes aún, y no pocas veces ha fracasado una audición por el menosprecio de esas precauciones, y debido á una impropia colocación del instrumental.

Las diversas disposiciones, recomendadas por los maestros, pueden ser todas buenas, según la localidad, el carácter de la composición, la cantidad de instrumentos, etc., etc. No entra en la índole de esta obra coartar la libertad y el criterio del profesor, dando una norma empírica que sería siempre incompleta; me basta llamar la atención de maestro y alumno sobre este requisito indispensable para la buena ejecución.

Es, pues, necesario, como elemento estético, *que según el local, la masa de instrumentos y la índole de la composición, los instrumentos estén convenientemente colocados y distribuidos.*

Resumiendo. Los signos característicos de la armonía entre los elementos del conjunto, son: *la potencia sonora, el color, la idoneidad del instrumental, el equilibrio de sonoridades y la colocación de los instrumentos.*

II

Del Colorido.

Ya entre los caracteres de la Armonía encontramos el Colorido, que resulta del conjunto de timbres escogidos para la formación de la orquesta, pero ese colorido general que podemos comparar con la *veladura* de un cuadro, que envuelve en una dominante todas las tintas de una composición pictórica, no debe confundirse con el colorido local ó parcial de las tintas mismas, que en música corresponde á los instrumentos que por turno ó en consorcio deben ejecutar determinado pasaje ó fragmento.

La orquesta por ejemplo, tiene una sonoridad especial y propia en conjunto, que difiere de la de una banda, por la predominancia de los metales en esta última, mientras que en la primera predominan la maderas y la cuerda.

En una y otra, según el carácter de la composición y el estilo del compositor, diferirá lo que se llama *orquestración*, ó sea el mayor ó menor uso de determinados elementos sonoros y la combinación entre sí de los diversos timbres. He aquí el Colorido propiamente dicho, en su sentido particular y concreto.

Por el solo colorido puede reconocerse en muchos casos al autor de la composición.

Para que el colorido de un trozo sea bello y por con-

siguiente estético, es necesario que los instrumentos que lo ejecuten posean el poder *sugestivo* necesario para despertar por medio de la asociación de ideas de que tanto hemos hablado, el recuerdo ó idea de formas análogas á la que quiera representarse. Por ejemplo: las maderas agudas, el tamboril ó los timbres, para los asuntos pastoriles; el redoblante, los latones agudos, el bombo y los platillos, para los asuntos marciales y heroicos; las cuerdas agudas para despertar la meditación, el amor y las formas contemplativas en general; y así de otros muchos géneros que fuera tan temerario como servil encerrar en los estrechos límites de un cartabón ó programa, y que solamente la inspiración, el genio y una observación atinada y constante pueden conducir á feliz término.

Sólo el verdadero colorista puede llamarse compositor, pues ya dijimos que de todos los signos característicos de la forma, el color es el que predomina en la sugestión, completando el valor sugestivo de los otros. El más sencillo dibujo melódico así como la armonización más regular y sencilla, pueden, merced á una instrumentación bien colorida y variada, tomar un excesivo relieve, y aun proporciones de grandeza que no sean inherentes á la concepción melódica, siempre que no pugnen con su carácter é índole.

Existe una perfecta gradación en el orden de importancia de los elementos de una composición musical: la concepción melódica, la armonización, y la instrumentación. La inspiración melódica se encuentra distribuida con mayor abundancia entre personas de iguales aptitudes musicales, en razón de su natural espontaneidad y de la sencillez de los procedimientos artísticos que exige para exteriorizarse; la armonía es ya un conocimiento netamente científico que requiere mayores conocimientos y medios artísticos más complicados para su expresión, y por lo mismo está fuera del alcance de simples inspirados; la instrumentación por último, requiere además de los dichos conocimientos, una es-

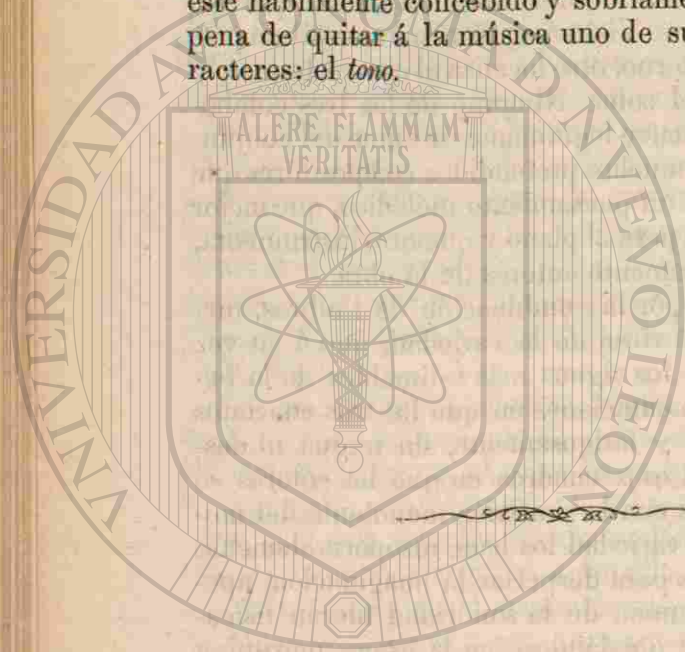
pecial aptitud para la combinación de los timbres que han de completar el efecto de arte. Los que solamente ponen en una composición, alguno de esos elementos, malamente se llaman autores de la obra, en la que son simples *colaboradores*. Viene á ser lo mismo que si una persona traza un contorno, otro localiza el claro-oscuro, y un tercero pone el color. Ninguno de los tres colaboradores podrá llamarse legítimamente autor del conjunto. En vano pues, muchos pretendidos compositores que aciertan á dar con un pensamiento melódico, que mejor ó peor, armonizan para el piano y que otro instrumenta, se llamen pomposamente autores de la obra.

El colorido es, por la combinación de timbres, una de las fuentes más ricas de la variedad, que á su vez constituye uno de los signos más estimables de la belleza. Esas instrumentaciones en que los tres cuartetos trabajan uniforme y fatigosamente, sin tregua ni descanso, remedan á esos cuadros en que los colores se hallan distribuidos con la simétrica monotonía del mosaico. Su falta de variedad los hace insoportablemente insípidos é ineptos para despertar la imaginación; apenas si, por el volumen de la sonoridad hieren físicamente los sentidos quedándose en la esfera mezquina de la sensación, sin elevarse á la de la impresión ó idea.

Por otra parte, importa evitar que la variedad degeneren en defectuosa movilidad, y destruya la estabilidad tonal por la imprudente y loca combinación de sonoridades. En casos tales, la atención se divierte de la idea principal, distraída por la variedad y brillantez del colorido, y la composición toma el aspecto de una combinación caleidoscópica ó de esos efectos de óptica llamados *comotropos*. El colorido necesita pues caminar de acuerdo con las exigencias de la *variedad en la unidad*.

Debe huirse sobre todo, con especial esmero, del abuso de los timbres demasiado brillantes, así como de los demasiado opacos; los primeros por exceso y los últimos por defecto de sonoridad, conducen al amaneramiento y á la falta de cohesión entre las partes del conjunto.

El uso de los llamados *ruidos*, esto es de aparatos extraños al instrumental y generalmente desprovistos de timbre y de entonación, es también necesario que esté hábilmente concebido y sobriamente manejado, so pena de quitar á la música uno de sus principales caracteres: el *tono*.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE

§ III

Del Vigor.

La noción de vigor no debe confundirse con la de fuerza. La primera es esencialmente relativa, en tanto que la segunda tiene un carácter absoluto.

El vigor es la presencia del grado de fuerza compatible con la naturaleza del ser ú objeto; la *fuerza* es la *potencia* misma como agente y sin relación con el ser ú objeto que la posea ó manifieste. Un niño puede ser vigoroso si en relación con su edad y el estado de su salud tiene una energía que aunque pequeña sea proporcional. Un niño, lo mismo que un hombre, será fuerte si independientemente de su edad es capaz de grande esfuerzo; es decir, de desarrollar una grande energía física.

Ser vigoroso no es ser precisamente fuerte, sino poseer la dosis de energía necesaria para desempeñar determinada función ó llenar determinado cometido. ®

En música el vigor consiste en dar á los sonidos el grado de energía conveniente según la idea que estén llamados á traducir, y no hacerlos enérgicos á destajo y por sistema como si se escribiese para sordos.

La fuerza es uno de los extremos de la escala de las energías; el otro extremo está por natural oposición en la tenuidad. Entre esos dos extremos existe una inde-

finida serie de matices que llamaremos propiamente *dinámicos*, y que todos, según el caso, pueden ser proporcionados, y por lo mismo, signos del vigor, es decir, de la energía proporcional requerida.

Una queja se expresa blandamente, la ira se expresa con una explosión de furor y energía, el amor se expresa tímidamente y con una energía más tenue contrastada por accesos de febril entusiasmo. El *dinamismo*, como traducción del esfuerzo en que naturalmente se resuelven todas nuestras impresiones y pasiones, revela fielmente, mejor que otro signo, el estado de nuestro ánimo, y ayuda muy poderosamente á la sugestión.

La naturaleza, que ha distribuido con intencionada igualdad el vigor, ha derramado, por el contrario, desigualmente, aunque con la misma previsión, la fuerza. Cada ser posee la energía que requieren su posición en la escala de la animalidad y las condiciones en que ha de vivir y bastarse á sí mismo. El león tiene la forzada garra para asegurar su presa y destrozarla; el águila tiene poderosas y nervudas alas para remontarse llevando consigo pesadas presas; el hombre, menos fuerte, posee, sin embargo, el vigor necesario para los esfuerzos que su naturaleza reclama en la lucha por la existencia.

¿Qué haría el hombre con las garras del león y las forzadas alas del águila? En cambio el hombre posee una delicadeza de tacto que estriba precisamente en pequeños esfuerzos, es decir, en la moderación de la fuerza misma, y es su auxiliar más poderoso en todos los procedimientos artísticos. Ese tacto delicado, esa moderación de la fuerza natural se traduce en pulsación si se trata de la ejecución de un instrumento, en toque y mecanismo si se trata de pintura, en blandura y delicadeza si se trata de artes plásticas como la escultura, en precisión y limpieza si se trata de un arte mecánico, etc.

Cada ser está, pues, provisto de las energías necesarias á su condición y al medio en que está llamado á vivir y desarrollarse. Siguiendo el ejemplo que nos pro-

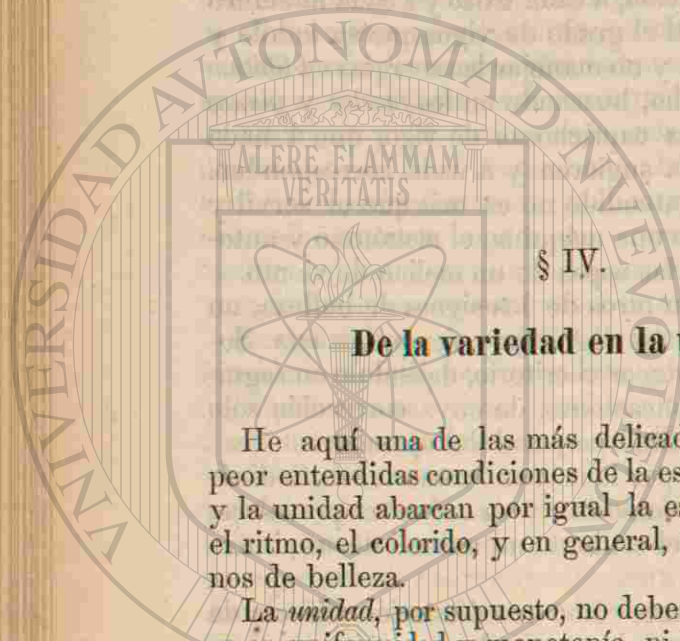
porciona la naturaleza debemos, pues, para producir en el terreno del arte engendros sanos y proporcionados, dar á cada composición, á cada trozo y á cada miembro del discurso musical el grado de vigor que su índole y naturaleza reclame, y no manejar las energías *ad libitum* y por mero capricho, buscando en los *fuertes* y *pianos* simples alternativas caprichosas de vigor que á nada obedecen, que nada sugieren y á nada corresponden. El *dinamismo* así entendido no es más que el servil y mecánico vaivén de una máquina, el monótono y automático revolver de las aspas de un molino de viento.

En éste, como en otros de los signos de belleza, no puede establecerse una regla fija y siempre exacta. Solamente podemos educar el criterio, dejándolo en seguida libre para las aplicaciones, de cuya corrección sólo podrá decidir la aptitud personal del operador.

En este sentido, por la mayor ó menor energía dinámica que en cada compositor y en cada obra prevalece, podemos clasificar el estilo de un autor ó de un intérprete.

El *vigor*, por último, como manifestación directa de la vida, es uno de los elementos de sugestión que mayor interés reclaman en arte.

Por otra parte, el vigor que tiene por base la fuerza, no manifestándose siempre en el mismo grado de energía, se liga íntimamente con el ritmo, que según dijimos ya, no es más que la sucesión y alternativa del esfuerzo y del reposo. La simetría excesiva en esa alternativa, lo mismo que la excesiva desigualdad, son viciosas, una por sobra y otra por falta de ritmo.



§ IV.

De la variedad en la unidad.

He aquí una de las más delicadas y generalmente peor entendidas condiciones de la estética. La variedad y la unidad abarcan por igual la estructura armónica, el ritmo, el colorido, y en general, todos los otros signos de belleza.

La *unidad*, por supuesto, no debe ser tal que degenera en uniformidad y monotonía, ni la *variedad* debe rayar en defectuosa y kaleidoscópica movilidad.

El equilibrio entre esas dos cualidades antitéticas constituye uno de los más preciosos secretos del artista.

El pensamiento capital ó primordial ha de ser uno, y ha de dominar y presidir á todos los pasajes incidentales, pero no ha de constituir el único y exclusivo asunto de la composición. Los incidentes ó episodios que amenicen y borden la materia principal, glosándola, deben por su parte no tener una importancia exclusiva y preponderante, so pena de convertirse en asunto principal y romper la unidad deseada.

El episodio necesita, pues, llevar en sí alguno de los caracteres del *motivo* ó asunto principal, que dicho episodio está llamado á variar presentándolo bajo un aspecto nuevo, sin por ello quitarle sus rasgos esenciales ó típicos.

El ritmo, que variado puede cambiar el aspecto de una melodía sin alterar su esencia, viene á llenar maravillosamente esa necesidad.

Los adornos sobrios, como las apoyaturas, los trinos, el trémolo y otros, pueden á su vez, sin alterar el ritmo ni la estructura melódica, introducir una gran variedad en un trozo musical.

El solo cambio de colorido, esto es, la diversidad de los instrumentos, aun sin alterar el ritmo ni la estructura melódica, pueden presentarnos la misma melodía bajo una nueva faz.

El dinamismo por su parte puede, sin concurrir ninguna de las alteraciones antedichas, proveer á la variedad deseada. El propio pasaje presentado en movimiento blando, al repetirse con movimiento acelerado y con más vigor, resulta variado y sugiere un designio diverso del de la primera exhibición.

Por último, una sencilla síncopa, un silencio sabiamente intercalado, un reposo anormal ó un retardo introducido en la cadencia, bastarán para dar un carácter de novedad á la misma frase sin recurrir á medios forzados ni á convulsiones melódicas ó rítmicas.

Es, por tanto, innecesario y ocasionado á contratiempos y fracasos, forzar la imaginación en busca de una variedad excesiva, que si bien puede argüir fecundidad é inspiración (dado que las ideas sean felices), rompe con la unidad de la idea presupuesta y con el plan de la obra, que desde luego toma el aspecto del mosaico, en el que la idea del conjunto se viene á perder en la profusión de los detalles.

Beethoven, á la cabeza de los grandes compositores, da el ejemplo de cuánto puede hacerse con un sencillo pensamiento melódico, á veces un simple intento, si se le sabe revestir de diversas y progresivas formas y ropajes, que conservando la idea originaria, lo presenten como otras tantas nuevas ideas secundarias, derivadas é inspiradas por la idea madre.

La dispersión de múltiples motivos en una composi-

ción, cuando cada uno **no** corresponde á un asunto separado aunque conexo **con** el principal, no revelan un plan sugestivo ni un **designio** premeditado, sino un desbordamiento de **inspiración** inmotivado y sin objeto.

Ya dijimos en su **oportunidad**, que el discurso musical se ajusta á las mismas **leyes** que el discurso hablado, y á nadie le ocurriría tomar por tal una ensarta de pensamientos, aun bellos **aisladamente**, si no están ligados entre sí por un **enlace** lógico y son pertinentes y subordinados á un solo **asunto**.

En ninguna obra de **arte** se debe proceder sin previo plan y un sostenido **concierto**, y los engendros del acaso nunca resultan **homogéneos** y bien conformados, aun cuando procedan de un **ingenio** privilegiado, mientras un mediano ingenio, que **cuide** de ajustarse al procedimiento lógico, nunca **dejará** de alcanzar su objeto por desmedrados y pobres **que** sean los recursos de su imaginación.

Entre el parto **informe** de un *genio* y el modesto, pero bien conformado de un **mediano** artista, un juez desapasionado se pronunciará **por** la medianía, sin perjuicio de admirar al genio. Y es **porque** en este último, sólo concurre uno de los **elementos** estéticos: la *magnitud*; mientras en aquel, aunque en **menor** escala, concurre el conjunto de los signos de **lo bello**.

Por otra parte, la **vida** de esas obras, aun del Genio, en que no se observan **las** ritualidades que al Arte ha prescrito la Naturaleza, **son** de corta vida; duran lo que la pasajera admiración **que** arrancan por sorpresa, pero al primer análisis **concienzudo**, aparecen con todas sus deficiencias y desnudez y **desaparece** el encanto.

¡Cuánto más vale **hacer durable** que hacer **raro**!

 § V

Flexibilidad.

No basta que la sonoridad de la masa sea proporcionada al lugar de la ejecución y al carácter del trozo; que la distribución de los timbres ó conjunto y éste mismo, tengan el debido vigor, y que la composición esté sobria y bastantemente variada dentro de un solo y único **designio**, si las diversas partes del conjunto no están suficientemente eslabonadas; si los cambios de velocidad ó de fuerza, y la **variación** del intento melódico, no están preparados convenientemente, falta la debida **cohesión** y los miembros aparecen como dispersos y extraños entre sí.

Por regla general, los cambios dinámicos ó de velocidad, lo mismo que los de vigor, no satisfacen, si se efectúan bruscamente y sin transición. El paso de un *andante* á un *allegro*, por ejemplo, reclaman **aceleramiento** que proceda y prepare el establecimiento del movimiento rápido; viceversa, el paso de un *allegro* á un *andante*, reclama un **retardo** dinámico que preceda y prepare el establecimiento del movimiento lento. El paso del *fuerte* al *piano*, reclama también, por regla general, una **degradación** progresiva de fuerza, que preceda y prepare la suavidad que quiere introducirse; viceversa, el paso del *piano* al *fuerte*, reclama un **ascenso** gradual de vigor que preceda y prepare el establecimiento de una fuerza nueva. De esa manera, la transición se dul-

cífica y atenúa, se hace casi imperceptible y el ánimo está preparado en vez de ser sorprendido inopinada y bruscamente, resultando más vigorosa y estética la sugestión.

Al proceder así, no hacemos más que seguir el curso normal de las sensaciones; nada en la naturaleza procede por saltos ni sacudimientos; entre la luz y la sombra, tenemos la penumbra como transición; entre el nacimiento y la muerte de los seres, el desarrollo liga los extremos; entre la juventud y la vejez, existe como penumbra la edad madura; entre la inercia y el movimiento, tenemos el equilibrio, y entre el movimiento y el reposo, tenemos los *movimientos uniformemente acelerado y uniformemente retardado*, que gradualmente nos conducen de uno á otro extremo.

Consecuente con esta sencilla observación, el Artista siempre que pretenda sugerir situaciones y pasiones normales, caerá en el contrasentido y traicionará su propio intento, si endureciendo los resortes de que dispone, priva de *flexibilidad* á los medios de expresión haciendo que se sucedan bruscamente, porque no es eso lo natural.

En cambio, si el Artista se propone sugerir la idea de un estado anormal del ánimo, una pasión que sobrepase los ordinarios límites de la expresión normal, entonces serán la sorpresa y la brusca transición un bello efecto de arte, y quedará plenamente justificado lo anormal del procedimiento, por lo anormal de la situación del ánimo que describe. El choque recibido por la brusquedad de la transición, traduce á maravilla el choque pasional que sugiere.

En otro orden de ideas, los recursos que proveen á la variedad, fuera de los dinámicos y los de vigor, obedecen á la misma regla.

Un discurso musical que presuponga sentimientos y personas varias, no sólo no repugna, sino que reclama variantes que, sin perder los caracteres de *unidad*, acentúen la individualidad de los diversos personajes; por el

contrario, el discurso musical que presuponga un solo personaje, reclama cierta persistencia y monotonía de formas é inflexiones, para no perder su carácter de *monólogo*.

Aun tratándose de monólogo, la idea que lo motive puede justificadamente falsear su ordinario carácter. El soliloquio de carácter meramente contemplativo, difiere del que significa una reminiscencia; la contemplación es siempre quieta, vaga, como velada por el ensimismamiento; la reminiscencia toma necesariamente el carácter de la pasión ó sentimiento que se recuerda, y por tanto, reviste los signos y adopta los medios de expresión que corresponderían á la misma escena real. En este último caso, la contemplación, rompiendo su ordinario modo de ser, se hace más flexible y variable, más concreta, más viril y enérgica que la contemplación que llamaremos *pasiva*.

En el género llamado *ligero*, de composiciones que no sugieren una idea trascendental, y versan sobre asuntos triviales y cómicos, como el *scherzo*, en que la gracia y la soltura son los principales resortes del placer experimentado, la *flexibilidad*, es de mayor importancia, puesto que la movilidad y la inconstancia, ya del ritmo, ya del diseño melódico, ya de la entonación ó del vigor, constituyen por su juguetona y caprichosa volubilidad, la esencia y caracteres de la *gracia*.

Igual cosa sucede con los bailables, cuyo ritmo aunque regular para no romper la simetría de los movimientos, se compadecen bien con la volubilidad de intentos, de dinamismo, de modulación y de timbre, porque no están destinados á sugerir idea ninguna, sino simplemente á regir y á acompañar un ejercicio gimnástico, en el que para nada interviene el elemento subjetivo ó anímico.

No sucede lo mismo con los bailes pantomímicos y los *opéra-ballet*, que además de las figuras plásticas y del ejercicio gimnástico entrañan ya, como imitativos, una idea, un plan de sugestión que requiere un trabajo subjetivo.

Por último, en el género de composición llamado *capricho*, existe igual libertad é igual riqueza de flexión, porque como su nombre lo indica y su designio lo previene, lleva un carácter exótico, que, para cumplir con su objeto, ha de salvar las formas y usos ordinarios, so pena de no ser tal *capricho*. Sin embargo, no por esto queda libre de guardar aunque encubierta la exigencia de la unidad, porque así como aun en los caprichos y veleidades comunes de los seres racionales asoma su individualidad, en los caprichos del arte ha de asomar la fisonomía y el carácter del artista, revelada en algún signo típico, que, como la atmósfera envuelve todos los objetos visibles, envuelva todos los miembros de la composición.

La flexibilidad en la música, es lo que la soltura de modales y la elegancia en el trato social. Los recursos é ingenio de un Artista, se reflejan necesariamente en la factura de sus obras.

El poder sugestivo, la riqueza de imaginación, el gusto delicado y fino, la sobriedad y elegancia en la ornamentación, la elevación de ideales y la originalidad de colorido, no son únicamente dotes naturales cuya sola posesión forme al Artista; la flexibilidad que preside á todas esas preciosas cualidades, viene á ser el fruto codiciado del cultivo incesante, del enriquecimiento de recuerdos y formas que inconscientemente le sirven de modelo, del refinamiento que acarrea el comercio con los trabajos de *sugestión*, y por último, de la madurez que sólo dan los años, haciéndonos conocedores del corazón humano y del verdadero lenguaje de las pasiones. La naturaleza deposita la simiente del Gé-nio, pero la *flexibilidad*, eminente requisito en punto á expresión, es conquista del obrero artista en el campo del estudio y de la observación.

Puede asegurarse que la posesión de esa preciosa cualidad presupone la posesión de todas las demás que liga y encadena, y en las que sin exclusión tiene que manifestarse.

§ VI

Simetría

La *simetría* es otro de los caracteres más importantes en materia de forma.

La simetría tiene por base y asiento la regularidad geométrica que la Naturaleza revela en todos sus procedimientos. Ya dijimos en otra parte, fundados en la diaria observación, que todas las formas complejas de los seres ú objetos se reducen á la combinación de las formas geométricas simples. Las cristalizaciones que forman la materia inorgánica, no son más que agrupamientos de poliedros, que á su vez están formados por la agrupación de triángulos ó cuadrados; (duplicación del triángulo) el elemento primitivo de los diversos miembros en los seres orgánicos y organizados, es la celdilla ó el glóbulo, que invariablemente afectan la forma esférica; el vapor de agua, producto de la evaporación, no es más que agrupación de esferas ó esferoides; y de la agrupación regular de esas formas que llamaremos generadoras, se derivan los cuerpos de las más varias formas compuestas. La esfera es considerada como un poliedro de un número indefinido de aristas, el círculo es considerado como un polígono de un número infinito de lados, y la línea, como una sucesión de un número indefinido de puntos inextensos. Pero

tanto el poliedro como el polígono se entienden regulares, y la distancia imaginaria entre los puntos, se sobreentiende igual y regular. Esa regularidad en la colocación de los elementos simples, es lo que constituye la *simetría* interna ó esencial.

En cuanto á las partes ó miembros ya organizados, observamos en la naturaleza la misma regularidad de disposición, aunque menos aparente, menos rigurosa, menos matemática por decirlo así; pero no menos generalmente respetada. Las hojas de las plantas y de los árboles, están dispuestas á los lados de los tallos, en número par ó impar, á veces diferente en ambos lados, pero siempre de igual modo ó en igual proporción en la misma especie de árbol ó planta. Los tallos ó ramas á su vez brotan con rítmica regularidad y de igual modo en árboles ó plantas de la misma especie. Los pétalos, estambres y cálices de las flores tienen siempre la misma disposición y distribución en los vegetales de la misma especie que los producen. Cada individuo y cada especie parecen conformarse á un modelo preestablecido y como vaciados en un mismo molde, sin perjuicio de diferenciarse de otros individuos ó especies por otros caracteres.

En la especie humana, los miembros están igualmente dispuestos por pares, á intervalos regulares y siempre los mismos para cada individuo ó especie, y los que son impares se hallan colocados también con regularidad en la línea media, el centro ó el remate del animal. A ejemplo de las figuras geométricas, la figura humana está dividida por un eje, en dos mitades iguales; á los lados de ese eje están dispuestos los órganos pares, á distancias regulares, iguales en ambos lados, y el eje fija la situación de los miembros ú órganos impares.

Tomemos por ejemplos un animal inferior y el hombre. En ambos, los miembros pares están distribuidos por igual á los lados del eje, y en ambos los órganos impares como la boca, la nariz y otros, ocupan la línea

media ó eje. La cabeza en el hombre, remata y corona la figura, y el cerebro está á su vez dividido en dos mitades iguales por el mismo eje. Pero ni la longitud de los brazos es igual á la de las piernas, ni la distancia ó separación de unas y otros es respectivamente igual, y las distancias entre los dos ojos, entre las dos orejas y entre otros miembros dobles ó pares es la misma. La igualdad de disposición no es, pues, numérica sino de relación.

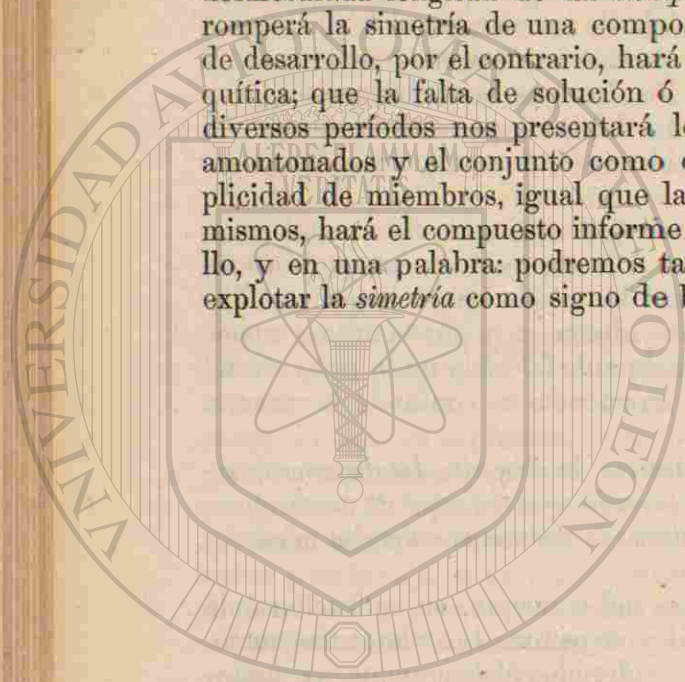
He dado este rodeo que á primera vista podrá parecer largo, para llegar á la expresión y concepción más clara que posible sea, de una de las nociones más difíciles de expresar, más abstracta, y por lo mismo menos precisa y más generalmente falseada en la práctica del arte, en el que con frecuencia se confunde la *simetría* con la *igualdad*.

Ahora podemos definir la *simetría*: *La disposición regular y semejante de los miembros ó partes de un compuesto y la igualdad relativa de distancias entre los miembros semejantes.*

Fijada la acepción del concepto, su aplicación á la Música se hace fácil y expedita. Los elementos melódico y armónico, considerados aisladamente, reemplazan á la celdilla, los períodos rítmicos, definidos y circunscritos por las *cadencias*, reemplazan á los miembros, y el conjunto de la composición, equivale al cuerpo organizado y completo. El número de los incisos que compongan un período, el número de períodos que compongan la frase, el número de compases ó medidas de que conste cada período, poco importan y todos caben sin esfuerzo en la *composición*, con tal de que su disposición, cualquiera que ella sea, se reproduzca ó repita á intervalos regulares, *ya sean éstos sucesivos ó alternos*, esto es: *simétricamente*, y que los elementos primarios, á su vez consten agrupados con una regularidad é igualdad relativas, lo que, como después veremos, corre á cargo de la *armonía*.

Entrando al terreno de las aplicaciones, se compren-

de sin esfuerzo, que así como la excesiva longitud de un miembro viene á romper la simetría de un cuerpo, la desmesurada longitud de un *tiempo* ó de un período romperá la simetría de una composición; que la falta de desarrollo, por el contrario, hará la composición raquítica; que la falta de solución ó intervalo entre los diversos períodos nos presentará los miembros como amontonados y el conjunto como deforme. La multiplicidad de miembros, igual que la deficiencia de los mismos, hará el compuesto informe y falto de desarrollo, y en una palabra: podremos tanto concebir como explotar la *simetría* como signo de belleza.



§ VII

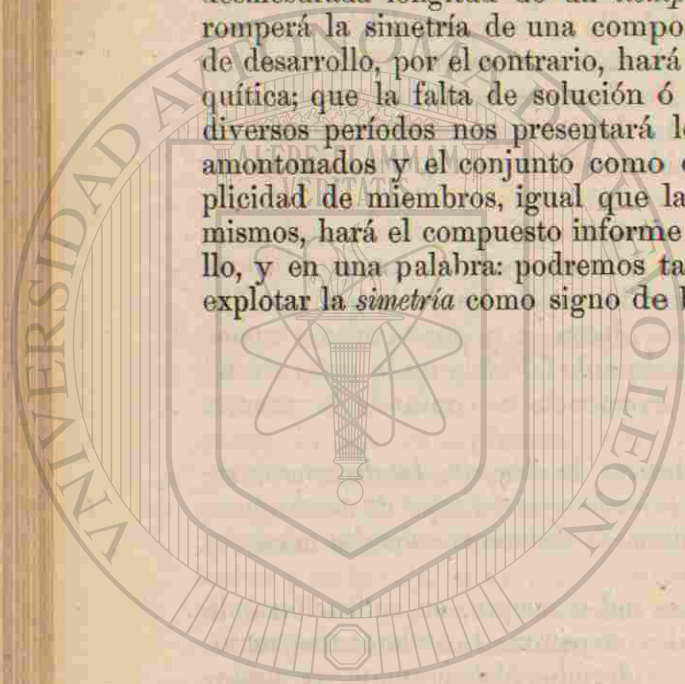
Proporción

La idea de proporción entraña la de comparación, y la comparación presupone dos términos. Es una noción esencialmente relativa.

Uno de los términos es necesariamente el miembro de cuya proporción se trate, y el otro puede ser alguno de los otros miembros ó el conjunto. Un brazo, por ejemplo, sin ser muy largo puede ser desproporcionado; si es más largo ó más corto que el otro; y puede ser desproporcionado, aun siendo igual al otro, si ambos son demasiado largos en relación con la estatura del individuo, tomando esa relación de lo que comúnmente se observa.

La proporción ó desproporción de los miembros depende, pues, de la comparación de los mismos entre sí y de su comparación con las dimensiones del conjunto. Así como en el cuerpo humano existen miembros de mayor magnitud é importancia, como el tronco, en el que están articulados los demás miembros, y la cabeza, en que radican los órganos y sentidos más importantes, en el discurso musical, como en el discurso hablado, requieren mayor amplitud y más desarrollo los períodos que contienen el pensamiento ó asunto de principal importancia, en el cual se articulan y del cual se derivan

de sin esfuerzo, que así como la excesiva longitud de un miembro viene á romper la simetría de un cuerpo, la desmesurada longitud de un *tiempo* ó de un período romperá la simetría de una composición; que la falta de desarrollo, por el contrario, hará la composición raquítica; que la falta de solución ó intervalo entre los diversos períodos nos presentará los miembros como amontonados y el conjunto como deforme. La multiplicidad de miembros, igual que la deficiencia de los mismos, hará el compuesto informe y falto de desarrollo, y en una palabra: podremos tanto concebir como explotar la *simetría* como signo de belleza.



§ VII

Proporción

La idea de proporción entraña la de comparación, y la comparación presupone dos términos. Es una noción esencialmente relativa.

Uno de los términos es necesariamente el miembro de cuya proporción se trate, y el otro puede ser alguno de los otros miembros ó el conjunto. Un brazo, por ejemplo, sin ser muy largo puede ser desproporcionado; si es más largo ó más corto que el otro; y puede ser desproporcionado, aun siendo igual al otro, si ambos son demasiado largos en relación con la estatura del individuo, tomando esa relación de lo que comúnmente se observa.

La proporción ó desproporción de los miembros depende, pues, de la comparación de los mismos entre sí y de su comparación con las dimensiones del conjunto. Así como en el cuerpo humano existen miembros de mayor magnitud é importancia, como el tronco, en el que están articulados los demás miembros, y la cabeza, en que radican los órganos y sentidos más importantes, en el discurso musical, como en el discurso hablado, requieren mayor amplitud y más desarrollo los períodos que contienen el pensamiento ó asunto de principal importancia, en el cual se articulan y del cual se derivan

los pensamientos ó asuntos accesorios; éstos hacen el oficio de los miembros y el primero del tronco. Continuando el símil: así como en la cabeza se encuentran los más poderosos elementos de la expresión, en el discurso musical ó en el hablado existen pasajes que no por sus dimensiones sino por su poder expresivo, tienen una importancia señalada y preponderante sobre otros. Por esta última razón, el dinamismo y el vigor deben también obedecer á la proporción, según que necesiten ser más ó menos expresivos los pasajes.

Así como de la diversa proporción en que la materia única se combina resulta la indefinida variedad de los seres, de la diversa proporción en que se combinan los sonidos ó sus compuestos secundarios, los timbres y las energías, resultan los varios géneros de composición que se conocen, y resultarán los que en lo futuro puedan inventarse. De ahí el número convenido de *compases* para caracterizar lo que se ha convenido en llamar *wals ó mazurca, ó danza, ó marcha*. De ahí la agrupación sistemática de *aires ó tiempos* determinados que se designan con los nombres de *cantata, sonata ó sinfonía*. Siempre un conjunto igual en cada caso á sí mismo, de miembros ó accesorios que por su naturaleza y *proporción* producen la individualidad del compuesto y sus caracteres diferenciales respecto de otros.

La falta de proporción, ya entre las partes menudas de un miembro, ya entre los miembros de un conjunto, es inevitablemente causa de un desagrado sensorio, y por lo mismo antiestético. Es la sensación que nos provoca la vista de una deformidad. Supongamos un wals cuya primera parte conste, de acuerdo con la estructura usual, de 16 compases, y supongamos una segunda parte que conste de 19. Sin ser músico ni saber de cuántos compases debe constar el pasaje, cualquiera persona de oído bien conformado experimenta la repugnancia invencible que provoca la desproporción entre ambas partes. Supongamos ahora, remontándonos á la desproporción de conjunto, una sinfonía cuyo *an-*

dante dure tres cuartos de hora, y cuyo *allegro*, en cambio, no dure más que tres minutos; el más indocto de los oyentes se sentirá defraudado y experimentará el disgusto consiguiente á la desproporción entre los dos *tiempos*. Por último, en un concierto de *cámara*, en el que el efecto depende muy principalmente de la homogeneidad del sonido y de la disciplinada igualdad de interés entre las partes, supongamos (y es suposición muy fácil de ver confirmada), que el primer violín, por llamar la atención sobre sus facultades personales, se empeña en sobresalir del conjunto, y ahoga, ó como vulgamente se dice, *tapa* con un exceso de sonoridad y energía el resto del instrumental, rompiendo necesariamente el efecto del concierto; el más analfabético de los oyentes acusará y condenará la desproporción, que no puede menos que cercenarle el placer de la igualdad.

En cuanto á la estructura íntima de las partes menudas, ó incisivos rítmicos, la duración é intensidad de los diversos sonidos, sin ser de una simetría excesiva, que se traduce en amaneramiento, debe seguir una cierta norma y no traspasar determinados límites, si no es de un modo excepcional, so pena de dar por distinto camino en el mismo defectuoso extremo del amaneramiento. Los pasajes en que incondicionalmente se abusa, ya de las notas de muy pequeña duración, ya de las de una duración excesiva, resultan ó atropellados ó lánguidos en demasía, y en ambos casos defectuosos y antiestéticos si la índole y naturaleza de la composición no los justifican. En cambio, las notas de duración anormal intercaladas en un pasaje de cierta rapidez y agilidad, imprimen al trozo un carácter *patético* y expresivo, y un pequeño grupo de notas de escaso valor, deslizadas con discreción en un pasaje de carácter lánguido, despiertan una impresión grata de agitación, que por otros resortes contribuye al patetismo y realza el efecto. Pero uno y otro efecto, si son de larga duración, pierden su carácter de anormales, invaden la estructura propia y dominante del pasaje, y por falta de pro-

porción se tornan de efectos de arte en defectos de construcción.

La *proporción* es, además, el origen de la *gracia* que aun en ausencia de otros signos de belleza, la suple muy eficazmente, tanto á veces, que suele confundírsela con la belleza misma. ¡Cuántos seres por esa sola cualidad nos cautivan y deleitan!

¿Qué flor más pequeña é insignificante en sí que el *miosotis*? Y sin embargo, la regular disposición de sus pétalos, y la rigurosa proporción entre éstos, el cáliz, el tallo y las hojas, hacen á la diminuta flor la mimada de los salones y el símbolo de los más dulces sentimientos amorosos.

La proporción es de tal importancia, que rige y preside á la producción de todas las formas conocidas.

De la proporción entre las tres rectas que se unen por sus extremos, surge la diversidad de triángulos: el *isósceles*, el *escaleno* y el *rectángulo*.

De la proporción entre cuatro rectas unidas por sus extremidades, nacen: el *cuadrado*, el *rectángulo*, el *trapezio* y los *paralelógramos*.

Por último, de la proporción constante entre una recta que gira sobre uno de sus extremos y la curva que el otro extremo engendra, nace el *círculo*.

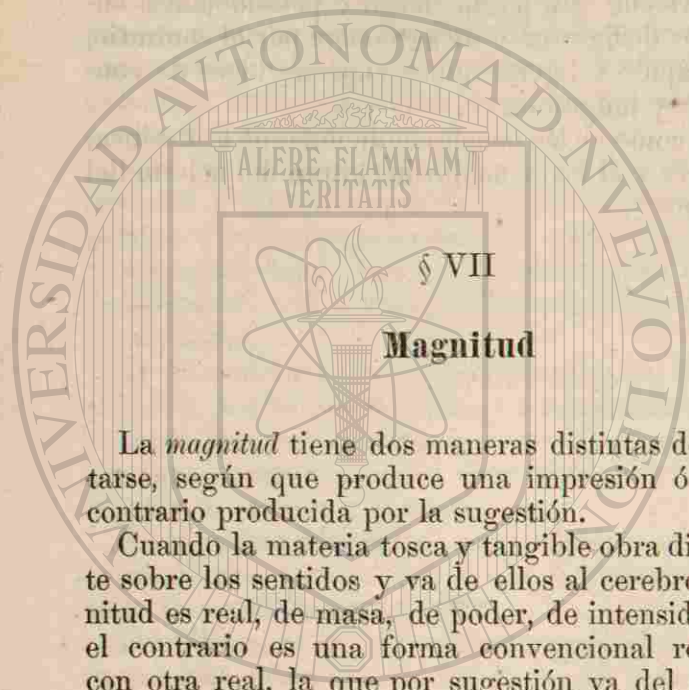
Esas formas geométricas, á su vez tomando como *eje*, ya uno de los lados del triángulo ó del cuadrilátero, ya el diámetro de un círculo, engendran el *cilindro*, el *cono* y la *esfera*; en una palabra: los *sólidos*, ó lo que es lo mismo, los necesarios y *únicos* elementos de todas las formas posibles. La Geometría de una, dos y tres dimensiones, envuelve en el estrecho círculo de su *preestablecida proporción*, todas las *formas plásticas* que por medios diversos están llamadas á sugerir las artes.

Tratándose de artes sugestivas, la proporción es menos aparente, pero no menos real.

La asociación de ideas que la sugestión tiene por base, implica la proporción misma; si entre la forma ó estado anímico cuyo recuerdo se trata de despertar y la

impresión producida en los sentidos, no existe la debida proporción, la sugestión resultará forzosamente trunca ó imperfecta. Un pasaje largo y pesado jamás sugerirá ideas de ligereza y de agitación; por el contrario, un trozo rápido y ligero, nunca sugerirá ideas de contemplación y languidez.

En ésta como en las demás condiciones de la Estética, el equilibrio y el justo medio decidirán del acierto del compositor.



La *magnitud* tiene dos maneras distintas de manifestarse, según que produce una impresión ó es por el contrario producida por la sugestión.

Cuando la materia tosca y tangible obra directamente sobre los sentidos y va de ellos al cerebro, la magnitud es real, de masa, de poder, de intensidad; si por el contrario es una forma convencional relacionada con otra real, la que por sugestión va del cerebro al procedimiento artístico y de éste á los sentidos del tercer observador ú oyente para reproducir la impresión que engendró el *ideal* primitivo, la Magnitud estriba solamente en el poder sugestivo del procedimiento artístico empleado, y en la magnitud del *ideal* mismo que se quiera reproducir. En el primer caso, la magnitud, lo mismo que la forma, es *objetiva*; en el segundo caso, la magnitud, lo mismo que el *ideal*, es *subjetiva*.

La elevación de la idea que inspira una composición es en música el termómetro de la magnitud. Un asunto trivial y bajo, no podrá propiamente expresarse en elevados conceptos musicales, so pena de ser amanerado y ridículo; por el contrario, un asunto severo no se podrá expresar en formas triviales y ligeras, sin caer en ridícula pedantería.

No hay, sin embargo, asunto que no tenga una faz y ocasiones en que tome una magnitud é importancia especiales, según el fondo del cual se destaque. Una forma ligera puede hacerse sublime y grandiosa, lo mismo que una forma severa puede hacerse artísticamente cómica, si el conjunto en que se producen justifica la antítesis. El *Credo* del *OTELLO*, de Verdi, y el *scherzo* que el mismo inspirado compositor pone en boca de Rigolotto, tienen una forma ligera, pero uno y otro responden al sarcasmo, que frecuentemente toma en la vida real y ordinaria las formas superficiales, para expresar los sentimientos más hondos. Los Ricci, por el contrario, en *CRISPINO E LA COMARE*, emplearon formas patéticas en situaciones cómicas por naturaleza, para pintar la fatuidad y la pretensión de los dos ridículos competidores. En uno y en otro caso, la antítesis está justificada por la intención misma, y la magnitud no resulta falseada.

La magnitud no es, por tanto, una condición de estética que deba concurrir en todos los productos de arte, como los demás signos de belleza: puede faltar en una composición, sin que ésta se perjudique ni desmerezca. Todo lo *grande*, física ó moralmente, nos causa placer; pero no todo lo que nos causa placer es necesariamente grande.

Las manifestaciones de poder en la Naturaleza ó en el mundo intelectual, ya se traduzcan á la tela ó al bronce ó mármol, ya se expresen con la palabra ó con el sentido, nos conmueven por su grandeza. Una tormenta, un naufragio, una batalla, un incendio, nos conmueven por la consideración que en el ánimo despiertan de la grandeza del elemento que produce el fenómeno. Un hecho heroico, un sacrificio generoso, una santa resignación con desgracias enormes, nos conmueven por la consideración que en el ánimo despiertan de la grandeza de voluntad y esfuerzo moral que tales actos requieren. De ahí es que, en la música dramática, la más completa de las formas expresivas, porque aso-

cía la sugestión del sonido á la de la palabra, se escogen de preferencia los asuntos grandiosos y trágicos, que ya por sí solos atraen y cautivan la atención del público, y se prestan fácilmente al empleo de las formas severas y solemnes; en cambio, se rehuyen para la Opera los asuntos propiamente cómicos, que requiriendo una difícil temperancia en las formas, por lo general degeneran en *bufos*, ó falseando el carácter de la composición se elevan á la esfera dramática. Sucede lo que en la pintura: cuanto menos expresivo es el modelo por sí mismo, mayor esfuerzo y mayor ingenio debe tener el artista para reproducirlo expresivamente.

No es, pues, de una manera absoluta, en los grandes asuntos en los que puede y debe buscarse el *genio*, que más eficazmente se muestra con frecuencia en los pequeños asuntos y en el género *ingénuo*, que él sabe por sus recursos artísticos hacer grande y expresivo.

El asunto más pequeño se engrandece si se le sabe colocar en un fondo hábilmente preparado. El penetrante y sencillo canto del pastorcillo, que en TANHAUSER precede á la aparición de los peregrinos, tiene una grande y particular importancia preparando al auditorio para escuchar el coro de complicada estructura que de cerca le sigue; es una introducción tan sencilla como sobria que solamente por su colocación en el cuadro escénico toma proporciones anormales de magnitud é importancia. La sencilla meditación de Margarita en FAUSTO, *c'era un re di Tulè*, colocada después de un encuentro con Fausto, y pintando á la vez que el inocente carácter de la heroína, la abstracción en que el encuentro reciente la tiene sumida, toma una importancia y una magnitud anormales que no radican en la forma misma sino en su colocación. Igual cosa sucede con el *Ave María*, en OTELLO, cuya sencilla forma toma una grande importancia y magnitud, gracias al fondo en que está colocada y á la impresión que previamente ha sembrado la canción del saúz.

En una palabra: el verdadero triunfo del artista y la

más poderosa manifestación del ingenio, está en dar á lo pequeño proporciones de grandeza, sin aparente esfuerzo y sin violentar el asunto ni los medios de expresión. Los asuntos grandiosos ya tienen de suyo la grandeza; los pequeños solamente son grandes en manos del *genio*.

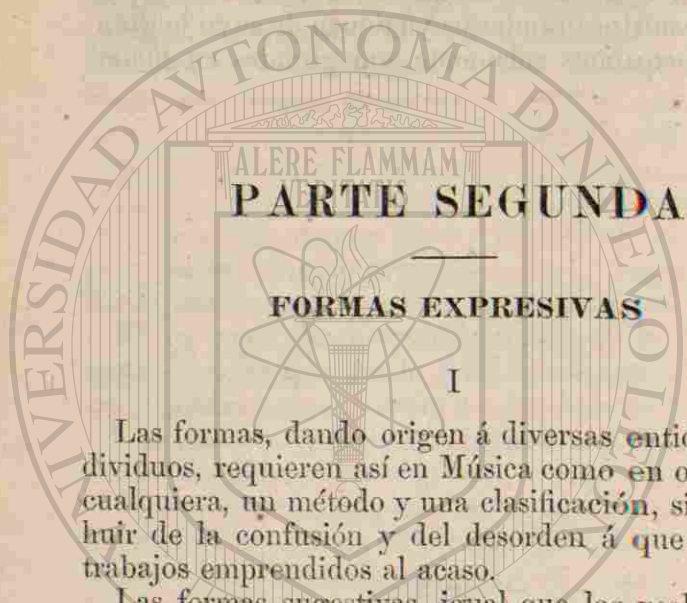
cía la sugestión del sonido á la de la palabra, se escogen de preferencia los asuntos grandiosos y trágicos, que ya por sí solos atraen y cautivan la atención del público, y se prestan fácilmente al empleo de las formas severas y solemnes; en cambio, se rehuyen para la Opera los asuntos propiamente cómicos, que requiriendo una difícil temperancia en las formas, por lo general degeneran en *bufos*, ó falseando el carácter de la composición se elevan á la esfera dramática. Sucede lo que en la pintura: cuanto menos expresivo es el modelo por sí mismo, mayor esfuerzo y mayor ingenio debe tener el artista para reproducirlo expresivamente.

No es, pues, de una manera absoluta, en los grandes asuntos en los que puede y debe buscarse el *genio*, que más eficazmente se muestra con frecuencia en los pequeños asuntos y en el género *ingénuo*, que él sabe por sus recursos artísticos hacer grande y expresivo.

El asunto más pequeño se engrandece si se le sabe colocar en un fondo hábilmente preparado. El penetrante y sencillo canto del pastorcillo, que en TANHAUSER precede á la aparición de los peregrinos, tiene una grande y particular importancia preparando al auditorio para escuchar el coro de complicada estructura que de cerca le sigue; es una introducción tan sencilla como sobria que solamente por su colocación en el cuadro escénico toma proporciones anormales de magnitud é importancia. La sencilla meditación de Margarita en FAUSTO, *c'era un re di Tulè*, colocada después de un encuentro con Fausto, y pintando á la vez que el inocente carácter de la heroína, la abstracción en que el encuentro reciente la tiene sumida, toma una importancia y una magnitud anormales que no radican en la forma misma sino en su colocación. Igual cosa sucede con el *Ave María*, en OTELLO, cuya sencilla forma toma una grande importancia y magnitud, gracias al fondo en que está colocada y á la impresión que previamente ha sembrado la canción del saúz.

En una palabra: el verdadero triunfo del artista y la

más poderosa manifestación del ingenio, está en dar á lo pequeño proporciones de grandeza, sin aparente esfuerzo y sin violentar el asunto ni los medios de expresión. Los asuntos grandiosos ya tienen de suyo la grandeza; los pequeños solamente son grandes en manos del *genio*.



PARTE SEGUNDA

FORMAS EXPRESIVAS

I

Las formas, dando origen á diversas entidades ó individuos, requieren así en Música como en otra ciencia cualquiera, un método y una clasificación, si queremos huir de la confusión y del desorden á que orillan los trabajos emprendidos al acaso.

Las formas sugestivas, igual que las reales ó directas, son características, ya del género, ya de la familia, ya de la especie; diversas gradaciones de la individualización ó separación de los tipos ideales que sirven de arsenal á los procedimientos del arte.

Desde luego, como en historia natural existen las razas, en música existen los géneros, así decimos: género religioso, género dramático, género lírico, género ligero, etc., etc.; respectivamente caracterizados por signos comunes, dentro de la variedad de inspiración, igual que dos negros, conservando los rasgos característicos de su raza, como son el ángulo facial, el color y el pelo crespo, difieren sin embargo por otros rasgos fisonómicos menos dominantes.

En música, igual que en la historia natural, tenemos las especies, caracterizadas, además de los signos comunes de género, por algunos comunes á determinado grupo de un género, pero no propios de todos los gru-

pos. Así como los negros de Mozambique no son idénticos á los de Senegambia ó Santo Domingo, y los de cada localidad tienen rasgos comunes de lugar además de los de raza, los diversos tipos de composición, dentro de un mismo género, no son idénticos entre sí, á la vez que algunos de ellos tienen rasgos comunes que los aíslan en grupos. Una Misa, un Ave María, un Oratorio, y una Vigilia, pertenecen todos al género religioso, y sin embargo, difieren entre sí unas composiciones de otras, á la vez que coinciden las de la misma clase por caracteres comunes. Las Misas todas obedecerán á la misma estructura, sin por ello identificarse en pormenores, y diferirán de los Oratorios por la estructura misma.

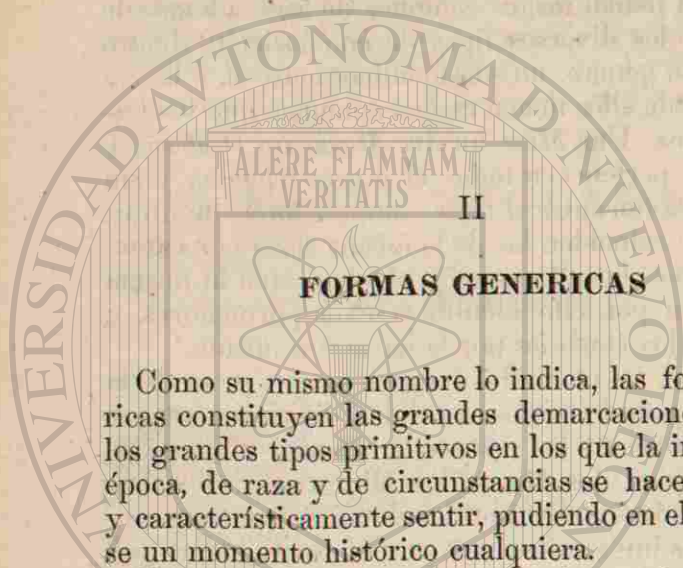
Por último, así como dos individuos que sean de la misma raza y de la misma localidad diferirán entre sí por las facciones de los rostros, la estatura y otros signos secundarios, dos Misas, dos Oratorios y dos Ave María, diferirán entre sí por los detalles ó pormenores de sus partes integrantes, esto es, por sus melodías, por su armonización y por su ritmo.

Ascendiendo en orden inverso tenemos, pues, como diferenciales del último grado, que llamaremos típicas, —equivalente de individuales— la melodía, la armonización y el ritmo.

Como diferenciales de la especie tenemos los diversos arreglos convencionales de partes características, designados con diversos nombres.

Por último, como diferenciales del género tenemos las formas dominantes y comunes que caracterizan un grupo de especies.

Tratemos, pues, con la separación que reclaman esas diversas formas expresivas, esto es: formas genéricas, formas específicas y formas típicas



Como su mismo nombre lo indica, las formas genéricas constituyen las grandes demarcaciones del arte, los grandes tipos primitivos en los que la influencia de época, de raza y de circunstancias se hacen imperiosa y característicamente sentir, pudiendo en ellas retratarse un momento histórico cualquiera.

Tres grandes grupos parecen abarcar las manifestaciones todas de la existencia humana: la vida *intima*, la vida *pública*, y la vida *religiosa*.

La vida religiosa se liga por un lado con la íntima tan estrechamente, como por otra parte se ligan la vida religiosa y la pública. La Religión es el lazo que une al hombre con la divinidad ó divinidades que adora; depende muy principalmente de las ideas y sentimientos del creyente, y las manifestaciones externas, ó sea el culto en que la adoración se traduce, arrancan de lo más íntimo del sér pensante; pero un secreto instinto arrastra al creyente á dar á esas manifestaciones un carácter público y de ostentación como para mejor manifestar su obediencia y respeto, y porque para que la adoración tenga todo el esplendor que la creencia sugiere se hace necesario el concurso de las multitudes; de ahí se origina que el acto de adoración, íntimo por su naturaleza, venga necesariamente á ser uno de los actos más públicos en la vida social.

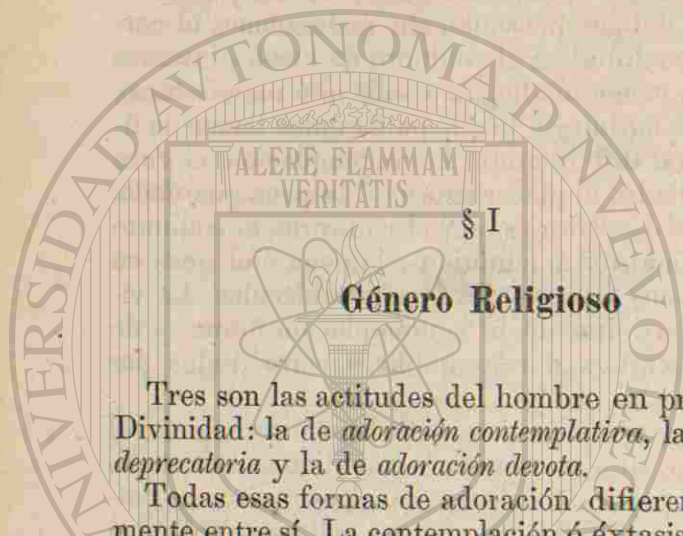
Sin embargo, entre las fuentes ideales que sugieren esas diversas manifestaciones del arte existen linderos bien definidos. La vida *intima* tiene por base y objetivo la expansión del sér pensante, sin restricciones ni cortapisas convencionales; el conjunto de ideales internos que muchas veces no llegan á salir ni á manifestarse, y forman, sin embargo, lo que pudiéramos llamar la fisonomía moral del hombre: la contemplación, el goce interno y callado, el placer egoísta ó la pena guardada. La vida *social ó pública* es, por el contrario, el conjunto de ideales reinantes y admitidos, la pena ó el goce en común, y sujeto á usos y leyes preestablecidas. La vida *religiosa* participa de la contemplación íntima y de las manifestaciones ó ritos públicos consagrados por el uso.

El ideal que persiga una obra de arte será, pues, el que decida de su *género*, y no la voluntad ó el capricho del autor. A pesar de su carácter monorítmico, un baile tendrá cualidades del género religioso, si por su movimiento largo y por la severidad del dibujo melódico acusa los signos de dicho género. Un motete ó un salmo, por el contrario, si tienen el ritmo ligero y suelto, el *aire vivo* y el diseño melódico voluble y variado, tendrán el carácter de la música ligera muy á pesar de cualquier nombre con que se les bautice y de la severidad del asunto mismo.

No basta, pues, para caracterizar una composición, que el autor la ponga un nombre. Es necesario que tal nombre resulte confirmado por la estructura. Sólo ésta puede fructuosamente imprimir el carácter sugestivo que se desea.

Mientras no se tenga el íntimo y perfecto conocimiento de los signos característicos de un género, no podrán producirse con perfección sus diversas especies y tipos, aun cuando el genio rebose en el autor.

Consideremos aisladamente y con la debida separación los caracteres de los tres grandes *géneros* señalados, á reserva de subdividirlos en su oportunidad.



Género Religioso

Tres son las actitudes del hombre en presencia de la Divinidad: la de *adoración contemplativa*, la de *adoración deprecatoria* y la de *adoración devota*.

Todas esas formas de adoración difieren sustancialmente entre sí. La contemplación ó éxtasis del sér pensante, al considerar las excelencias y el ilimitado poder de la Divinidad, difiere de la súplica interesada y egoísta en que la débil criatura implora los beneficios y dones de su Creador, y ésta difiere de la recordación de los misterios de la Religión, que ceñidos á la Historia Sagrada y libres de toda idea de personal interés, tienen por objeto la instrucción de los creyentes y la exaltación de su fe religiosa.

Tanto como las relaciones del hombre con los seres y objetos concretos y limitados de la creación tienen que ser limitadas y concretas, las relaciones todas del hombre con Dios, el sér más indefinido y abstracto de cuantos ideamos, tienen que ser necesariamente abstractas y vagas como lo es el ideal que las inspira. Por otra parte, cualquiera que sea la forma de adoración escogida, el ideal será siempre el mismo, y la variedad de las formas secundarias de expresión más limitada que en otros géneros. De ahí es que en el que nos ocupa sean características cierta vaguedad y cierto grado de monotonía

en consonancia con la *unidad del asunto*. Además, tanto el éxtasis como la súplica ó la devoción son sentimientos blandos que no se traducen por agitación ni erótico arrebató (á lo menos en personas sanas), sino en movimientos reposados y blandos en los que parece seguirse el curso de la meditación misma. La pasión mística, á diferencia de la mundana, que reside en el organismo y tiene por lenguaje la *explosión*, reside en el elemento psicológico y tiene por elocuente lenguaje la *expresión sobria*, y á veces el mutismo.

Todo lo que más ó menos activamente nos sugiera ideas mundanas y pasiones profanas se alejará tanto del género religioso cuanto más expresivo sea en sí.

La conformación arquitectónica de los templos, en su inmensa mayoría, es otra de las condiciones que más parecen influir en el fomento de ese carácter que venimos señalando. La disposición de las elevadas bóvedas, lo espacioso de las naves, la natural lentitud de las ceremonias á que acompaña la música, y por último, el estilo severo, sentencioso y cortado de todos ó la mayor parte de los pasajes que sirven de temas, eliminan de entre los mecanismos y formas en ese Género, todos los recursos triviales, ligeros ó demasiadamente coloridos, que por exceso de expresión desdican de las formas de adoración propiamente dichas.

Todo lo que signifique adorno, amaneramiento, agitación, declamación pasional mundana, expresión rebuscada ó estudiada, timbres policromos ó de coloración excesiva, movilidad rítmica, y, en fin, todo lo que pueda evocar un recuerdo profano por legítima asociación de ideas, es ajeno al Género que nos ocupa.

Podemos, pues, como consecuencia de esa eliminación asignar como característicos del Género Religioso los signos siguientes: *sobriedad, severidad, vaguedad razonable, movimientos tranquilos, medida isócrona, unidad rítmica* (en lo general), *colorido sobrio y moderado* (con preferencia el de las voces humanas), y *dimensiones apropiadas á la ceremonia ó rito de que se trate*.

El solo hecho de que un trozo de música sea ejecutado en un templo, no le da ni puede darle el carácter religioso, de igual modo que un trozo de *canto llano* ejecutado en un salón no perderá su carácter de música religiosa.

El desconocimiento ó la ignorancia de esta natural relación entre el efecto sugestivo y la estructura del producto musical, ha dado lugar á que más de una vez bajo las bóvedas de un templo se haya ejecutado un género de música sobremanera impropio é inadecuado, que, cuanto más conocido, con mayor facilidad evoca recuerdos profanos y hasta impúdicos á veces, que tan abiertamente pugnan con la sugestión religiosa que se pretende verificar. ¡Cuántas veces han llenado los más severos intervalos del ritual los voluptuosos acordes y los mundanos, amorosos y sensuales deliquios de la meretriz Traviata! . . . Alguna vez me sorprendió desagradablemente el oír la obertura de *Zampa* substituyendo en una ceremonia matrimonial á la marcha nupcial de Mendelshon, asociando el impúdico recuerdo de la orgía con el casto ideal de la virgen que se dispone á transformarse en esposa y madre. En cuanto al sinnúmero de *baillables* con que en otras tantas ocasiones han salido del paso los malamente llamados *maestros de capilla*, procediendo más bien como *maestros de baile*, es crecido. Por último, he oído en un templo católico el canto reformista de *Lutero* deslizado en un arreglo de "Los Hugonotes," lo que es ya un colmo de la ignorancia y del descuido.

 § II

Género Social

Así como el género religioso abarca las composiciones en que el arte expresa las relaciones del hombre con la Divinidad, el Género Social abarca todas las composiciones en que el arte expresa las relaciones del hombre con sus semejantes, ó sea del hombre en sociedad.

Dichas relaciones son por su naturaleza mucho más amplias y numerosas que las que constituyen la religión. La vida social en sus múltiples manifestaciones da origen á un sinnúmero de especies ó grupos distintos tanto por su objeto como por su estructura. Las ceremonias de la corte y las manifestaciones del poder público, las reuniones más ó menos privadas, las manifestaciones del poder individual, ó sea el movimiento regular de las pasiones, y hasta la vida íntima (cuando salvando las barreras del hogar doméstico entra al dominio público de la crítica) todo cae bajo la extensa jurisdicción de la *vida social*. Pocos son en rigor los actos verdaderamente íntimos del hombre que más ó menos se sustraen de la comunicación social á que por un secreto instinto está condenado. Por otra parte, la pasión parece presidir á todas las acciones humanas, y las acciones de los unos se enlazan fatalmente con las de los otros y con el conjunto, dando nacimiento á una acción

El solo hecho de que un trozo de música sea ejecutado en un templo, no le da ni puede darle el carácter religioso, de igual modo que un trozo de *canto llano* ejecutado en un salón no perderá su carácter de música religiosa.

El desconocimiento ó la ignorancia de esta natural relación entre el efecto sugestivo y la estructura del producto musical, ha dado lugar á que más de una vez bajo las bóvedas de un templo se haya ejecutado un género de música sobremanera impropio é inadecuado, que, cuanto más conocido, con mayor facilidad evoca recuerdos profanos y hasta impúdicos á veces, que tan abiertamente pugnan con la sugestión religiosa que se pretende verificar. ¡Cuántas veces han llenado los más severos intervalos del ritual los voluptuosos acordes y los mundanos, amorosos y sensuales deliquios de la meretriz Traviata! . . . Alguna vez me sorprendió desagradablemente el oír la obertura de *Zampa* substituyendo en una ceremonia matrimonial á la marcha nupcial de Mendelshon, asociando el impúdico recuerdo de la orgía con el casto ideal de la virgen que se dispone á transformarse en esposa y madre. En cuanto al sinnúmero de *bailables* con que en otras tantas ocasiones han salido del paso los malamente llamados *maestros de capilla*, procediendo más bien como *maestros de baile*, es crecido. Por último, he oído en un templo católico el canto reformista de *Lutero* deslizado en un arreglo de "Los Hugonotes," lo que es ya un colmo de la ignorancia y del descuido.

 § II

Género Social

Así como el género religioso abarca las composiciones en que el arte expresa las relaciones del hombre con la Divinidad, el Género Social abarca todas las composiciones en que el arte expresa las relaciones del hombre con sus semejantes, ó sea del hombre en sociedad.

Dichas relaciones son por su naturaleza mucho más amplias y numerosas que las que constituyen la religión. La vida social en sus múltiples manifestaciones da origen á un sinnúmero de especies ó grupos distintos tanto por su objeto como por su estructura. Las ceremonias de la corte y las manifestaciones del poder público, las reuniones más ó menos privadas, las manifestaciones del poder individual, ó sea el movimiento regular de las pasiones, y hasta la vida íntima (cuando salvando las barreras del hogar doméstico entra al dominio público de la crítica) todo cae bajo la extensa jurisdicción de la *vida social*. Pocos son en rigor los actos verdaderamente íntimos del hombre que más ó menos se sustraen de la comunicación social á que por un secreto instinto está condenado. Por otra parte, la pasión parece presidir á todas las acciones humanas, y las acciones de los unos se enlazan fatalmente con las de los otros y con el conjunto, dando nacimiento á una acción

que llamaremos compleja y que necesariamente nos impide presentar la actividad individual aislada, y casi nos condena á considerar todas las acciones humanas en relación con otras. De ese natural enlace se han derivado todas las formas dramáticas, en que desde la más remota antigüedad ha estudiado el hombre al organismo social, merced á los trabajos de arte en que los artistas han retratado ó remedado la vida pública (y aun á veces la privada) para ensalzar las virtudes ó censurar los vicios. En ese orden de artefactos, el ideal que el artista quiere reproducir es el *organismo social* en una de sus fases, en vez de un sér ú objeto individualmente considerados.

La diferencia de ideal trae consigo la diversidad en los medios de expresión.

El juego de una pasión es imposible sin el concurso de otras que á su vez despierta, y como cada pasión tiene sus medios propios de expresión, necesariamente la música pasional requiere diversos caracteres expresivos individualizando cada una de las diversas acciones. Sin esa individualización de caracteres no puede conseguirse la variedad de personajes y de acción, y las más variadas y jugosas melodías no harán otro efecto que el de una serie no intencionada de dibujos ó arabescos, si cada una no lleva en sí el sello de la *individualidad*, y si además, los medios de expresión acomodados á un personaje ó á una pasión, aunque diferentes, no tienen signos ó caracteres *típicos* que les sean comunes, y conserven la individualidad del personaje en medio y á pesar de la variedad de las formas expresivas.

Desde la época clásica de los griegos, hallamos introducida la costumbre de espectáculos públicos destinados á remedar ó reproducir *con* un fin crítico las pasiones y costumbres de la sociedad, y que, ya castigando con el ridículo las costumbres *extravagantes* ó inconformes con el común sentir, ya *haciendo* odioso el vicio por la palpación de sus desastrosas consecuencias, ya generalizando el conocimiento *de* situaciones que no

son de todos conocidas, presentan apareados el modelo estético de lo *perfecto* y el antiestético de lo *imperfecto*, construyendo por medio de la comparación el criterio de lo *bello*.

Esos espectáculos que la ignorancia ha considerado, y acaso todavía considere como banales pasatiempos, y la preocupación mística toma por escuela de *moral*, no son en rigor ni lo uno ni lo otro, pero sí constituyen desde su origen una escuela de arte en la que las masas, por comparación, adquieren la costumbre de conformar sus actos é ideales á un tipo determinado y consagrado por el uso y la convención. Esto es: una Escuela Estética.

Dentro de ese bien supuesto fin de las *representaciones públicas*, con ó sin música, se comprende que los tipos y pasiones normales han de buscarse en el orden normal, así como las irregularidades y lo anormal han de buscarse entre los tipos anormales pero *existentes*, en la época ó momento de que se trate. Los tipos y arranques pasionales de que los espectadores no tengan ninguna idea, nada podrán sugerirles porque la acción recordatoria solamente se efectúa entre el caudal de ideas adquirido ya.

En resumen: todo espectáculo que represente una sociedad distinta de la en que vivimos, ó una pasión que no hayamos experimentado, será para nosotros tan indiferente como el retrato de una persona desconocida.

La comparación tiene unas veces lugar entre tipos ó costumbres de una misma época, otras entre tipos ó costumbres de épocas diversas, y otras, por último, entre los de una época remota; todo elemento que no es de actualidad, requiere necesariamente un conocimiento anterior que sólo puede procurarnos la Historia; para los de actualidad nos basta con el conocimiento que naturalmente tenemos de lo que cae bajo el dominio de los sentidos. He ahí una nueva fuente de diferencias según que el ideal de una obra de arte es contemporáneo ó histórico.

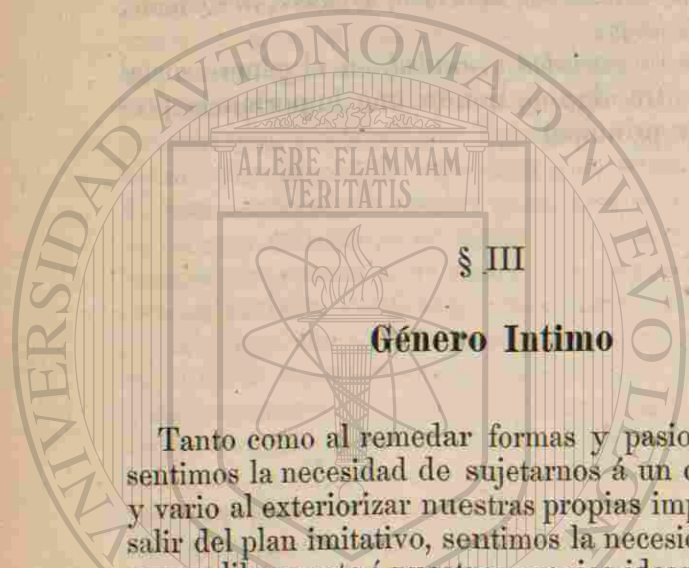
Las pasiones, á su vez, obedecen á una clasificación por las manifestaciones á que dan lugar en su expresión ó expansión. El amor, el odio, el valor y el sacrificio, se traducen por distintos medios, y engendran, por lo mismo, sendas especies ó grupos de un mismo Género. Los medios mismos de expresión no son idénticos en épocas diversas, y hechos que hoy pasarían por brutales y reprobados, fueron en otro tiempo heroicos y legítimos. El criterio del artista debe, pues, acomodarse á la época en que coloque el episodio, y no al propio y contemporáneo, so pena de quitar á la reproducción artística su carácter histórico. Debe también identificarse con el tipo ó tipos cuyos caracteres deseara sugerir, y no exhibir en todos ellos, bajo el mal disfraz de un nombre supuesto, su propia personalidad. Ese es uno de los defectos más difíciles de evitar en los productos del arte, y tórnase, una vez vencido, en una de las más relevantes cualidades de un artefacto. Cuando al través de las formas virtuales aparece como reproducido por un espejo, no el autor, sino el personaje que aquel remeda, la sugestión es completa y la obra de arte resulta perfecta. Cuando, por el contrario, al través de las formas artísticas convertidas en prendas de guardarropía se muestra solamente el autor disfrazado é idéntico siempre á sí mismo, la sugestión fracasa, la ilusión artística no se produce, y el autor se engaña tristemente queriendo engañar á los demás.

De todo lo expuesto se deduce que como características del género social ó público, aparecen: la pluralidad de personajes ó de acciones, la individualidad de los mismos, la congruencia de los medios expresivos con la época en que se desarrolle la acción, y por último, la desaparición del carácter personal del autor en los de los diversos personajes artificiales.

El desconocimiento ó menosprecio de esos requisitos ha hecho que muchas obras de la antigüedad, y no pocas entre las modernas, á pesar de sus pomposos títulos de óperas ó dramas, no sean más que una serie de di-

sertaciones ó cánticos en que el autor exhibe su personalidad bajo formas variadas, pero que no revelan ni sugieren caracteres extraños y diversos, ni acción, ni enlace, ni conjunto, ni pasiones en juego.

Los signos de variedad y unidad, en el género social más que en otro alguno, tienen una importancia preponderante y principal.



Género Intimo

Tanto como al remedar formas y pasiones extrañas sentimos la necesidad de sujetarnos á un criterio ajeno y vario al exteriorizar nuestras propias impresiones, sin salir del plan imitativo, sentimos la necesidad de entregarnos libremente á nuestras propias ideas y á nuestras formas habituales, por estar confundidos en un mismo arsenal (permítaseme la palabra) los elementos de arte para la reproducción y el *ideal* que debe reproducirse.

Así como en el género social es un defecto el *personalismo*, en el género íntimo es una cualidad altamente estética, y cuanto más se revela el Autor en una composición del Género Intimo, tanto más enérgica resulta la sugestión presupuesta.

En ese género, cada autor, constituyendo una personalidad, forma un grupo aparte, un tipo cuyos caracteres no se confunden unos con otros y forman en estilo, igual que las líneas fisonómicas en el rostro, una *fisonomía*.

Valiéndose de los mismos elementos artísticos todos los Compositores, se hace muy difícil, por mucho que á primera vista parezca fácil, crearse una individualidad artística, sostenida y constante, y abundan, en cambio, los remedos más ó menos felices de las obras estu-

diadas con predilección y en las que naturalmente forma su gusto el Autor.

Ser original es ya ser *genio*. Un Shakespeare, un Goethe, un Beethoven ó un Wagner aparecen de siglo en siglo; en cambio, á la sombra de esos *genios*, crece y se alimenta una pléyade de *talentos* que, por ameritados que sean, y por felices que sus imitaciones resulten, aun haciéndose la ilusión de ser originales, no hacen más que seguir inconscientemente un *modelo extraño*, grabado con caracteres indelebles en su imaginación.

Tales composiciones, sin embargo, entran en el dominio del Género Intimo, porque aunque ajena, la impresión que traducen, es á su vez íntima; copia el estado de ánimo del Autor que se toma por modelo.

Examinando de cerca las impresiones íntimas, venimos en conocimiento de que toman ó pueden tomar todas las otras formas, aunque naturalmente resulten adaptadas á nuestra manera personal de expresarlas.

Unas veces el ánimo está dominado por una impresión actual vivaz, predominante y enérgica; otras veces, absorto en el recuerdo, batalla con pasadas impresiones, que, como imágenes de un ensueño, despiertan muellemente, aunque de una manera distinta y clara, su actividad sensitiva; otras, en fin, sin experimentar un interés personal, repasa en el arsenal de sus recuerdos escenas del pasado en que intervinieron otros personajes; otras veces, por último, la imaginación excitada, reproduce caprichosamente y sin previo concierto ideas é impresiones, vortegando sin rumbo por el mar de los recuerdos.

Cediendo el hombre á un secreto impulso, siente la necesidad de comunicarse ó repetirse á sí mismo lo que la discreción, la necesidad ó la reserva le vedan comunicar á otros. Esto explica la índole de muchas composiciones que de otro modo parecerían inmotivadas y sin *asunto*. Penetrar en el ánimo del Compositor, y por las formas expresivas empleadas colegir el estado de su ánimo y sentir con él y como él, es un verdadero dón

del verdadero intérprete, que á muy pocos ha concedido la naturaleza. Véase, si no, el sinnúmero de intérpretes y la variedad de interpretaciones á que han dado lugar las obras de Chopin, que todas, ó la mayor parte, pertenecen al Género Intimo.

Como un hilo conductor, en ese difícil género de interpretación tenemos el estudio estético para descubrir sagaz y pacientemente los rasgos *típicos* del Autor, á fin de caracterizar lo más aproximadamente que se pueda los rasgos secundarios y el estilo del conjunto. Tratándose de autores contemporáneos del intérprete, pudiéndose inspirar en la ejecución auténtica de sus obras, la imitación es menos difícil; pero cuando por únicos datos tenemos las anotaciones que ilustran al intérprete y el carácter general de la obra, la dificultad sube de punto.

Así como en el Género Social encontramos como característica la variedad de estilos, en el Género Intimo, la característica es la *unidad de estilo en medio de la variedad de formas*.

Por razón natural, en la adopción de modelo entra por mucho la afinidad entre el criterio personal y el del autor ó autores con que el Compositor simpatiza, y que toma por guía en sus imitaciones.

En esa elección hay algo personal y propio que exterioriza y demuestra el gusto y aptitudes del que la hace; es, por decirlo así, un principio de individualidad propia, y una elección atinada es ya muy meritoria; una de las causas que más imperiosa y radicalmente deciden el rumbo de esa elección, es la frecuentación ó lectura habitual. Si se frecuentan varios autores, el campo es mayor y la elección tanto más meritoria cuanto más laboriosa; si el número de autores que se conocen y frecuentan es reducido, la elección será menor, y menos meritoria por consiguiente.

Por esta razón debe procurarse la lectura y conocimiento del mayor número posible de autores y de estilos si se quiere que los alumnos de una misma escuela

ó de un mismo Maestro, no resulten amanerados y como ejemplares vaciados en el propio molde. Por ese medio, conformando con elementos expresivos de origen diverso, las formas generales de expresión, el estilo, aun no siendo del todo original y propio, tendrá todas las apariencias de tal. El hombre no está en aptitud de crear, en el sentido propio de la palabra. Puede, á lo más, componer con elementos ajenos conjuntos nuevos y formas diversas. Por lo mismo, cuanto mayor sea el caudal que de esas formas elementales ó materia prima posea, mayor será el campo abierto á la combinación.

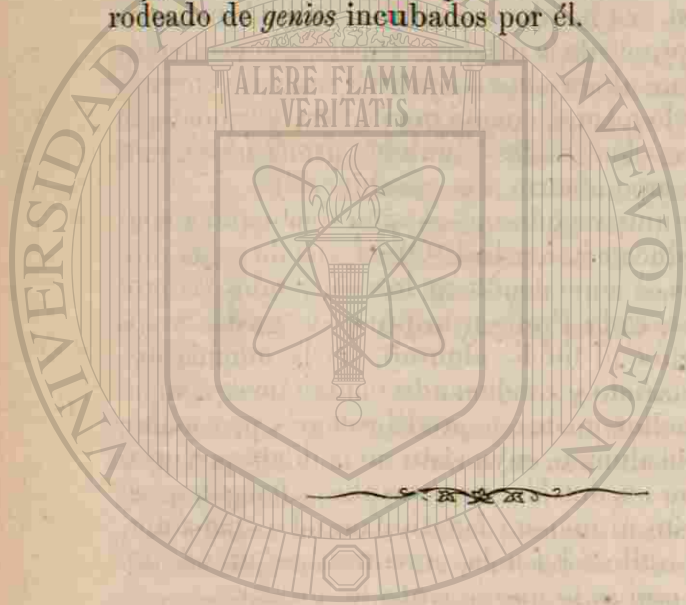
Empero es muy común que se siga una marcha contraria en la educación musical. Obedeciendo á sus propias simpatías, ó suponiendo en los educandos las propias aptitudes, cada Profesor impone sus gustos y sus autores favoritos al infeliz alumno, sin la mínima discreción, rechazando y condenando cuanto no se comparece con aquellos gustos y predilecciones personales; de ahí es que el alumno, cuya vista no se dilata por otros horizontes que los del Maestro, resulta á imagen y semejanza de este último, un fanático de tal ó cual autor, de tal ó cual estilo ó Escuela, pero rara vez un *ecléctico* ni un *músico*, que es lo que se trata de formar.

Todo el que honradamente quiera dedicarse á la enseñanza debe prescindir del amor propio, y reflexionar que en la práctica del Profesorado, no sólo habrá de encontrarse con aptitudes diversas de las suyas, sino con aptitudes superiores; que un Profesor no está obligado á tener todas las aptitudes reunidas de sus educandos, ni á tenerlas en grado superior; que la verdadera superioridad que tiene es la de los conocimientos, y por último, que esa superioridad tiene que desaparecer tan pronto como la educación quede terminada, siendo el más completo y honroso triunfo de un Maestro hacer á su discípulo *igual ó superior á sí mismo*.

Cuando los alumnos permanecen siempre inferiores á sus Maestros, es lógico presumir, ó que son ineptos, ó que el Profesor no sabe enseñarlos, ó bien, y esto

aunque odioso suele suceder, que el maestro, celoso de su prestigio y dotado de un espíritu mezquino, deja de enseñar cuanto pudiera y debiera para prolongar la especulación y no sentir su inferioridad.

¡Qué ocaso más bello que el de un verdadero Maestro, rodeado de genios incubados por él.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIONES

III

FORMAS ESPECIFICAS

§ I

En el Género Religioso

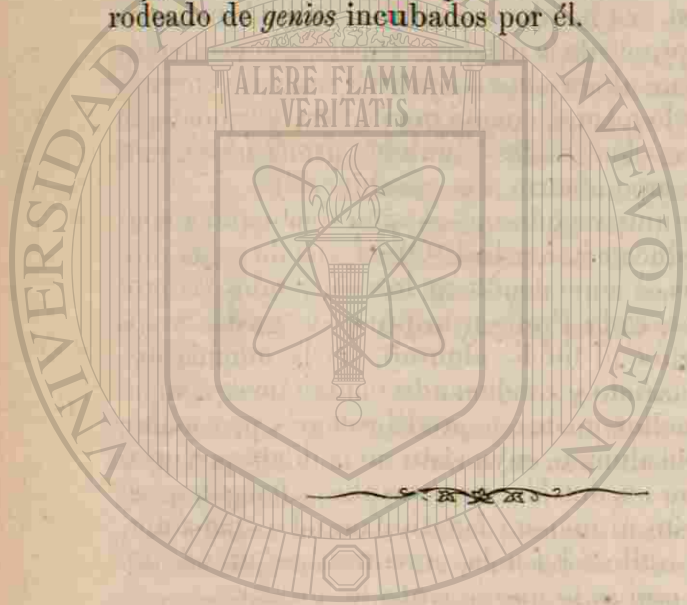
Durante el período histórico en que el Sumo Sacerdocio se confundía con la Suprema Dignidad Civil, y en que los ritos formaban, por decirlo así, parte de la vida social y pública, las formas específicas de los Géneros Religioso y Social no se deslindaban por entero, tanto menos, cuanto que en aquel culto sin ejemplo que al *Arte* rinden los Helenos, confundiendo en el epíteto de *Música* todas las formas artísticas, no eran todas ellas sino trasuntos de un solo y mismo ideal.

Dando un paso más, y tomando el establecimiento del Cristianismo, fuente del primer renacimiento del *Arte*, como punto de partida para la descomposición del *Arte* en las Artes, ya encontramos los primeros caracteres diferenciales de las especies. Los ritos del Cristianismo, sustituyendo á los de la antigua mitología, marcan en sus varias manifestaciones nuevas y variadas formas de adoración, cambiando por su base los ideales del *Arte*.

En el culto pagano, los Griegos, más artistas que devotos, al través de las esculturales formas de sus Dioses se adoraban á sí mismos, y esas formas que hoy

aunque odioso suele suceder, que el maestro, celoso de su prestigio y dotado de un espíritu mezquino, deja de enseñar cuanto pudiera y debiera para prolongar la especulación y no sentir su inferioridad.

¡Qué ocaso más bello que el de un verdadero Maestro, rodeado de genios incubados por él.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN

III

FORMAS ESPECIFICAS

§ I

En el Género Religioso

Durante el período histórico en que el Sumo Sacerdocio se confundía con la Suprema Dignidad Civil, y en que los ritos formaban, por decirlo así, parte de la vida social y pública, las formas específicas de los Géneros Religioso y Social no se deslindaban por entero, tanto menos, cuanto que en aquel culto sin ejemplo que al *Arte* rinden los Helenos, confundiendo en el epíteto de *Música* todas las formas artísticas, no eran todas ellas sino trasuntos de un solo y mismo ideal.

Dando un paso más, y tomando el establecimiento del Cristianismo, fuente del primer renacimiento del *Arte*, como punto de partida para la descomposición del *Arte* en las Artes, ya encontramos los primeros caracteres diferenciales de las especies. Los ritos del Cristianismo, sustituyendo á los de la antigua mitología, marcan en sus varias manifestaciones nuevas y variadas formas de adoración, cambiando por su base los ideales del *Arte*.

En el culto pagano, los Griegos, más artistas que devotos, al través de las esculturales formas de sus Dioses se adoraban á sí mismos, y esas formas que hoy

aún embelesan á los artistas modernos, revelan el designio de ese culto personal á la *belleza humana*, en la proporción, belleza y fuerza que por regla general formaban el *desideratum* de los escultores Helenos; aun el inmortal *Fidias*, el más idealista entre todos, no dejó de pagar tributo á su época en sus más afamadas creaciones: *Júpiter* y *Atenea*.

El nuevo ideal impuesto por el Cristianismo tenía otro punto de partida, diverso ideal y un objetivo diametralmente opuesto.

Valiéndonos de una figura podemos decir que el Arte pagano tuvo por modelo el cuerpo, mientras el Arte Cristiano tuvo por modelo el espíritu.

La pupila, esa centella del sér pensante en la que asoma y se condensa con rara concreción todo lo que en el hombre hay de más complejo, tenía para los cultores de la forma una importancia secundaria, y, ya fuese por impotencia, ya por deliberado menosprecio, cerraban los ojos de sus dioses no pudiendo hacer que de ellos brotase la expresiva mirada. Sus antagonistas del arte Cristiano, por el contrario, cultores apasionados de la *idea*, dieron toda su vital importancia á la mirada, consagrando, en cambio, una importancia secundaria á la corrección de las formas.

En escultura, como en pintura, se sustituyeron á las atléticas y redondeadas formas, reveladoras de la plenitud y la belleza físicas, las formas angulosas y las enjutas carnes, reveladoras del insomnio, de la maceración y del ayuno, representando el *sacrificio* de la carne al espíritu, de lo temporal á lo eterno.

El *Júpiter* de *Fidias*, modelo del vigor, con la frente preñada de la *creación plástica*, fué sustituido por la forma ideal, pero descarnada y físicamente impotente y agotada, del *Dios Hombre* expirando en la Cruz para redimir á la humanidad.

Minerva y *Atenea*, emporios de la morbidez, fuentes de la vida y símbolos de la *Creación*, fueron sustituidas por la macilenta y llorosa imagen de la *Mater Dolorosa*

y de la *Inmaculada Concepción*, dos gigantescos ideales, el alfa y el omega del *Poema de la Redención*.

De los dos elementos que componen la dualidad humana, los paganos retrataron el cuerpo y los cristianos el espíritu.

Ante el criterio imparcial y crítico de la *Estética*, en el terreno estricto del arte, y sin negar á cada una de esas escuelas lo que de bello y levantado tiene, forzoso es confesar que ninguna es completa, pues la preponderancia de la expresión como elemento más noble, no excluye en modo alguno la corrección ni la belleza de la forma, ni ésta será la representación de un sér inteligente si carece de la expresión que caracteriza la inteligencia.

Solamente la asociación de los dos elementos que forman la *dualidad* podrán darnos la fiel representación del *sér pensante*.

Pero volviendo al punto de vista histórico en que estamos, ambas mutilaciones son un hecho y ambas trazaron diversas rutas al Arte en sus épocas respectivas.

Los primeros ensayos llevaron necesariamente consigo fermentos del mal extinguido sistema, recientemente derrocado, y una mezcla heterogénea y abigarrada precedió al establecimiento del Género propiamente Religioso en Música. Lo poco estable de las bases asignadas por entonces á la Armonía, y los resabios profanos conservados á pesar de los esfuerzos de la Iglesia, dieron lugar á un desorden por extremo anárquico, en el que con igual empuje se disputaban el triunfo los restauradores de la *pureza y severidad* del canto religioso con los sectarios del *discantus*.

El resultado de esa lucha estuvo á punto de ser la abolición del canto en los templos, sobre la que el Pontífice Pío IV llegó á tener en carpeta un decreto terminante del cual se asegura que lo apartó la *Misa* del inmortal Palestrina, conocida por "del Papa Marcelo," y que atemperando las empíricas pretensiones de los progresistas, acertó á reducirlas, en lo que de aceptable te-

nían, á un sistema regular y artístico que desde entonces fijó las bases del género.

De esta última época podemos arrancar la existencia razonable de un Género Religioso.

Ensanchando por una parte la rigidez é intolerancia Escolástica, y restringiendo por otra la exagerada y grotesca ornamentación que amparaba el libertinaje, *Palestrina* resolvió en parte, el problema del divorcio que antes señalamos. Dió entrada á la expresión, pero á una expresión *sui generis*, apropiada, flexible lo bastante para huir de la monotonía, pero bastante severa para no despertar sentimientos mundanos. Dió á la Música Religiosa suficiente atractivo para no hacer repulsiva la devoción, y suficiente gravedad para no apartarse del ideal que la inspira.

El texto del ritual á que la composición religiosa se acompañe será el objetivo de la idea musical que lo traduzca. Ni más ni menos, el criterio aplicado á la música profana salva la diversidad de ideales. El procedimiento estético es, pues, el mismo; lo que varía es el objetivo.

Las formas específicas serán, pues, tantas cuantos sean los asuntos á que los textos y situaciones puedan dar origen. Tratar de limitarlas á determinados moldes y ceñido número, sería tan desautorizado como reglamentar las múltiples y varias relaciones de la creatura con el Creador.

Pueden, sin embargo, señalarse las más usuales, sin por esto presentarlas como únicas. Así encontramos las *misas*, los *oratorios*, los *himnos*, las *lamentaciones* y los *motetes*, como tipos de aquellas, no como cartabones ni fórmulas sacramentales.

En la imposibilidad de recorrerlas por menor, examinemos con la debida separación, siquiera sea ligeramente, esas diversas formas específicas generales.

*
* * *

MISAS.

Muchas y á cual más inexactas son las significaciones que se han asignado á esa ceremonia solemne de la religión cristiana que, como todo rito, ha seguido una evolución lenta y gradual en el curso de los tiempos, complicándose poco á poco la forma que en un principio fué tan sencilla cuanto clara y significativa.

Consultando los datos históricos y las opiniones más acreditadas, se produce la convicción de que la *Misa* en el culto católico no es más que la forma en que los pueblos cristianos celebran los misterios de su creencia, igual que en otras formas y con otros ideales celebraban sus misterios los pueblos paganos.

Estos últimos, cultores de la forma y de la naturaleza, como en su lugar dije, tenían por tales misterios la creación, la conservación y la transformación de la materia, base de la trinidad simbólica en que adoraban, como herederos y conservadores de la *teogonía oriental*. Para los cristianos, el punto culminante de la creencia y del misterio fué la redención, y como prenda y garantía de ella la permanencia de Jesucristo entre los hombres, merced á la *transustanciación* ó cambio de las especies de pan y vino en el cuerpo y sangre de Jesucristo. Según la Historia Sagrada, esa promesa y ese misterio quedaron instituidos en la última cena.

De ahí fué que los primeros cristianos, durante el aciago tiempo de cruel persecución, reunidos en las oscuras catacumbas, celebrasen la ceremonia de la *Cena* ó *Comunión*, como el misterio culminante de su *Credo*. Tal ceremonia era precedida de otras de menor importancia que preparaban el ánimo para la más *angusta*, á la que no eran admitidos los catecúmenos ó neófitos, á quienes va dirigida la frase *Ite missa est*, para que terminadas las ceremonias y devociones de preparación, se retirasen, dejan-

do solos á los que tenían derecho á tomar participación en la *Comunión* ó *Cena*. Esta es, pues, la esencia y fondo de la *misa*, lo mismo que la *consagración* ó *canon* que la sirve de preparación y es parte integrante del *misterio*. Lo demás no es sino devoción, y las oraciones y saluciones que anteceden y siguen son debidas á diversos pontífices y santos padres, que en diversos tiempos, y poco á poco, las fueron agregando al *ritual* de la *misa*.

Entre esas diversas devociones tiene una señalada importancia el *Credo*, por ser nada menos que la *profesión de fe* del cristiano en que confiesa y declara los dogmas de su religión.

Hecho este corto esbozo histórico y conocida la importancia relativa de cada una de las partes integrantes de una *misa*, en la que *nunca* varía el asunto principal y sí solamente las devociones accesorias, podemos establecer que el *número* musical á que en una *misa* debe dar el compositor la preferencia, es la *Comunión*, ó mejor dicho, la *Consagración* y la *Comunión*. En segundo orden, entre las devociones, la que debe tener mayor importancia es el *Credo*, y las otras, como saluciones y alabanzas, según la índole que sus mismos textos revelan y según el carácter que revistan, ya de ruego, ya de entusiasmo, ya de contemplación.

El número de partes de que una *misa* puede componerse no es sacramental en música, siempre que no falten los esenciales: *Consagración* y *Comunión*, y como complementos una *introducción* y un *final* que las exigencias estéticas reclaman, como todo discurso exige una premisa y una conclusión.

Como preparación se usa comunmente el número llamado *Kyries*, que es una salutación deprecatoria sobre las palabras "*Kyrie eleyson*" y "*Christe eleyson*," repetidas tres veces cada una, y que quieren decir: "*Señor, ten piedad de nosotros.*" "*Cristo, ten piedad de nosotros.*"

Otro de los números que seguiré llamando de devoción es el llamado *Gloria*, sobre las palabras "*Gloria in excelsis Deo*," que significa: "*Gloria á Dios en las altu-*

ras." Exclamación entusiasta y desinteresada de admiración al Autor de lo creado.

También forma parte de los números más usuales de devoción el *Sanctus*, que se canta después del Prefacio, en que el oficiante reza ó canta el *Evangelio*.

En su lugar me detendré sobre el *Agnus Dei*, que usualmente se canta antes de la *Comunión*.

Las *misas de Requiem* ó *de Difuntos* sólo difieren por las devociones accesorias, entre las que figuran de preferencia el *De profundis* y el *Dies irae*, dos cantos litúrgicos característicos y alusivos.

Descuellan entre las *misas de Requiem* más notables la de Gossec, cantada en 1760; en orden de importancia la de Mozart, cantada en 1791 (mandada hacer para los funerales de la condesa de Walssegg); la de Cherubini, hecha para los funerales del duque de Berry; la de Rossini, cantada en 1868, y la de Verdi, consagrada á la memoria de Manzoni, cantada en 1874. Se entiende sin contar á Palestrina; creador del género religioso moderno.

Fijados los signos específicos, tiempo es de llegar á la estructura de las *misas*; pero antes se hace necesario un pequeño estudio retrospectivo sobre el *canto llano*, que no coloqué en la cabeza del capítulo, como parecía natural, porque, desgraciadamente, la importancia de ese género de música es ya casi meramente histórica.

* *

Me referiré solamente á los caracteres típicos de ese elemento histórico, del cual supongo conocedor al que esto lea, y no me detendré á dar un conocimiento completo del *canto llano*.

Calcado por tradición sobre el modelo de los cantos litúrgicos de los Griegos, tanto por la *ausencia de toda armonía*, como por el carácter de la tonalidad, el *canto llano*, desde su origen, se redujo á una melodía expresiva y severa puesta sobre las palabras de la *liturgia* en

cada ceremonia ó devoción, sujeta á un ritmo determinado por la prosodia de las palabras, encerrada en los límites estrechos de uno de los *modos ó tonos* de antemano aceptados por la Iglesia, cantado siempre al unísono y construído siempre en la tonalidad de *do*. Un tiempo lento, una expresión neta y exclusivamente *dinámica*, y la colocación de una sílaba para cada sonido ó emisión de voz, completan la identificación de ese canto, el primero y más antiguo entre los cantos litúrgicos.

San Ambrosio, el primero en la reconstrucción, tomó los cuatro primeros *modos*, llamados *auténticos*, y á ellos ciñó las melodías litúrgicas. Esto es, á los límites de una cuarta ó de una quinta, según el movimiento de la melodía. Más tarde San Gregorio introdujo los otros cuatro modos llamados Plagales, ampliando el campo á la inspiración melódica y preparando el advenimiento de la nota *sensible*, que, dada la estructura primitiva entre los Griegos, procedente de la inversión de los dos tetracordes, no existía, como tampoco la *modulación* ó cambios de tonalidad propiamente dichos. Lo único que en ese género de música variaba y era su carácter típico, era la disposición de los dos intervalos anormales ó menores de la escala.

Excepto en el *modo lidio*, en el que la disposición de los intervalos sucesivos de la escala es la misma que en la moderna de *do*, en los demás modos griegos tomados por el canto llano, la disposición de los mismos intervalos variaba con el punto de partida; pero en todos ellos por igual, el séptimo grado se conservaba *inalterable*, cerrando las puertas á los cambios de *tónica*, que sólo pueden efectuarse por la *alteración del séptimo grado*, llamado por esa razón *sensible*. Por tanto, la distancia ó intervalo entre el séptimo y el octavo grado, que en unos tonos era de dos grados cromáticos, en otros tonos ó *modos* era solamente de un grado cromático.

Esa falta de uniformidad en la distribución de los intervalos originó la falta de relaciones *cadenciales*, que, como sabemos, tienen por base la regularidad de dichos

intervalos, obtenida por la reducción de todos los antiguos modos al *lidio*, que no es más que la escala en *do* reproducida sobre otras tónicas é integrada con grados cromáticos intermedios.

He ahí dos nuevas características del Canto Llano: la falta de variedad tonal propiamente dicha, y la falta de cadencia *fija*, pudiendo ésta variar *ad libitum*, lo que da al Canto Llano un colorido *sui generis*.

Desde luego se comprende cuán limitado era el campo abierto á la inspiración de ese género de música, y cuán meritoria sea la típica belleza de las melodías que la tradición nos ha conservado, y que los modernos con todos sus recursos no han podido hasta hoy, no ya mejorar, sino igualar.

En la vida monástica todos los momentos estaban consagrados por la devoción, de donde, amén de otros muchos cantos litúrgicos, se introdujeron las *horas canónicas ó sagradas*, obedeciendo á cierto *ritmo*. De ahí nacieron los *maitines* y *laudes*, la *prima*, la *tercia*, la *sexta*, la *nona*, las *visperas* y *completas*. Todas esas devociones, unidas á otras de circunstancias y á los *oficios ordinarios*, formaron al Canto Llano un vasto caudal de composiciones capaz de llenar todas las exigencias del culto externo.

La rigidez del Canto Llano por una parte, y por la otra los prodromos de la constitución de la armonía que ya se manifestaban con pretensiones invasoras, empezaron á socavar los cimientos del Canto Llano atentando decididamente contra su pureza, tratando de introducir el *canto figurado*, la armonía y la modulación, pero echados apenas los cimientos de la ciencia armónica, esos ensayos tenían que corromper el antiguo sistema sin arraigar uno nuevo y mejor; el uso promiscuo de los diversos modos *diatónicos* de los Griegos, asociado con la armonía, que sólo resulta verdadera en el *modo lidio*, en virtud de la distribución constante y uniforme de los intervalos *semitonales*, tenía que conducir á resultados absurdos, y así sucedió.

La lucha contra el *discantus* no pudo menos que ser justificada; pero como, aunque en forma inadecuada, la idea de ensanchar el campo de la música obedeció á una aspiración legítima de adelanto, al advenimiento de Palestrina, debido á una conformación más razonable de la idea y al adelanto de los principios de la armonía, se dió entrada al canto figurado, á la modulación, y por último, á la armonía, no como complementos del Canto Llano, siempre incompatible con las novedades propuestas, sino como un nuevo género religioso diferente, aunque apropiado.

Entonces, ya sea como un tributo al Canto Llano, ya como un reconocimiento de la expresión acertada de las melodías litúrgicas debidas á la escuela pura, las misas en el nuevo estilo se construyeron tomando para cada una, como *tema*, uno de los cantos litúrgicos del Canto Llano, y las misas por tal motivo tomaron por nombre el del texto escogido para *tema*.

Poco después, alentados los reformadores, dejaron atrás los modelos del Canto Llano, y sin discreción buscaron los motivos para las misas y devociones entre los más vulgares, y á veces entre los más soeces cantos de taberna, cuyos obscenos asuntos recordaban impropia é irreverentemente las interpretaciones musicales al resonar bajo las bóvedas del Templo.

Los heroicos esfuerzos de los genios de los siglos XVIII y XIX para redimir al género religioso de la invasión constante y tenaz de lo vulgar y de lo impropio, mucho han conseguido, auxiliados por las enérgicas disposiciones de la Iglesia en diversas épocas, pero no han conseguido hasta esta fecha la completa depuración, que es cada día más urgente.

Hoy, todo se reputa permitido; desde el clásico y monumental *orfeón*, hasta la orquesta con los coloridos más teatrales y mundanos. Unas obras resultan bellas bajo el punto de vista del arte, pero no menos impropias por esto, ni menos espurias en el género religioso. La corrección armónica se ha salvado; no así la correc-

ción *estética*, cada día más deliberadamente puesta en olvido.

Hecho este esbozo histórico, podemos ya volver á la interrumpida tarea.

* * *

Ya dejo anticipado que el género de composición religiosa que llamaré *libre* se ha introducido ya decididamente, y ahora añadiré que bien manejado es un poderoso auxiliar del Canto Llano, siempre que en él se conserven los signos *estéticos* característicos del género.

Ante todo importa no confundir las dos *formas* en un solo dictado, ni aplicar á ambas el propio criterio, so pena de volver al *discantus* en pleno siglo XIX. Cada una de esas dos formas tienen sus caracteres y recursos peculiares que pueden alternarse con muy buen éxito, pero nunca se deben asociar, so pena de arrastrarnos al absurdo.

En una misa moderna pueden alternarse, como de hecho se alternan, números del Canto Llano y trozos de armonía y contrapunto en el estilo *figurado* y con modulación; pero si ésta es excesiva y movediza, y aquel degenera en *fioritura* y vocalización abusiva, perderá la composición los caracteres *estéticos* del género en cuanto carecerá de *severidad*, de *unidad*, de *vaguedad*, de *sobriedad*, y de *unidad rítmica*, y abundará, en cambio, en *colorido* y en *movimiento pasional*.

Puede explotarse con muy buen efecto la modulación, impracticable en el Canto Llano; pero esa modulación, para no romper con la severidad ni provocar sorpresas ni emociones violentas, deberá, por *regla general*, hacerse entre los tonos vecinos que tienen un enlace natural y lógico; los acordes de séptima de la dominante, siempre que se empleen como cadenciales, pueden igualmente usarse dando sobria variedad, sin por ello violentar la modulación.

La *fuga*, esencialmente basada en la *imitación*, esto es,

en la repetición de un diseño melódico, de un diseño rítmico, ó de uno y otro á la vez, como sucede en la *fuga real*, en que la imitación abraza intervalos y valores rítmicos, tiene una tan amplia como correcta aplicación en la música religiosa, y sobre todo en el *orfeón*, porque dentro de la *unidad* que la imitación trae consigo, surge la *variedad*, que nace del transporte ó cambio de tonalidad, y la de los timbres en las voces que forma el *coro*.

En el Canto Llano puro, toda la majestad resulta del mismo exceso de *unidad*, pues lo único que á la *variedad* tributa, es la diversidad de las voces que cantan al unísono.

El *contrapunto* por su misma naturaleza ofrece un exceso de *variedad*, tanto mayor, cuantas más son las partes á que está construído, y requiere una atención y un análisis laborioso, contrario por todo extremo al sencillo y fácil abandono de sí mismo que la *devoción* bien entendida exige. Salvas contadas aplicaciones en que el concurso de sentimientos diversos justifique la diversidad de melodías, cuando el sentimiento sea *uno*, como el de adoración, el uso del contrapunto será *antiestético*.

En cuanto al uso de la orquesta en los templos, por la brillantez de los timbres, que es su efecto característico, es inadecuada y antiestética si se la emplea como se debe; si se emplea con sobriedad no mejora y sí su-
ple imperfectamente los efectos del *órgano*, único instrumento que por el carácter especial de sus timbres reúne convenientemente las cualidades de variedad y unidad, merced al sistema uniforme de tubos que engendran las diversas sonoridades, que, aunque diversas, tienen una afinidad especial entre sí.

Para concluir con la *misa* como especie del género religioso, resumamos:

El punto culminante, el *misterio* esencial de la *misa*, es la *Eucaristía*. Sus partes esenciales son tres: la Consagración, en virtud de la cual la palabras sacramentales verifican la *transustanciación*; la preparación penitencial,

ó sea el *Agnus Dei*, y por último, la *Comunión*. De esas tres partes de la ceremonia, solamente el *Agnus Dei* tiene el carácter de ruego hablado; las otras dos tienen un carácter meramente contemplativo que no puede traducirse en la palabra de los comulgantes. Esos dos momentos de muda contemplación necesitan traducirse por el elemento *sinfónico*, que no por el vocal, dejando al *Agnus Dei* toda la expresión hablada. El órgano con sus timbres misteriosos, puesto al servicio de una idea severa y levantada que describa ó sugiera la admiración muda del creyente á la vista del augusto misterio, suave y manso como el pensamiento que tímidamente se encara con lo sobrenatural y divino, vaga como vago es el misterio mismo, lenta y mesurada y como lento y mesurado es el asombro, lejana como el eco del infinito que llega hasta nosotros debilitado y tenue, pintará mejor que el más sonoro y bien combinado coro, la situación del espíritu del hombre creyente en el momento de recibir en sus entrañas el *Cuerpo y Alma del Hombre-Dios*.

Los *Kyries*, como salutación que se escapa de la humanidad en todas sus edades y clases, puede tener cierta variedad, pintándonos los diversos timbres y giros empleados, las diversas alabanzas que parten de todos los hombres y de todas las clases sociales, y la *fuga* en ese número es de muy buen efecto.

El *Credo*, como profesión de fe, según dije, ofrece en cada uno de sus artículos los más variados matices, pero ligados todos ellos por una idea dominante: la pública confesión de las verdades dogmáticas que encierra. El *Credo* se puede traducir felizmente en un canto coral de carácter más isócrono en su dinamismo aunque variado en la intención melódica. El *unísono* en ese número sería de un efecto mágico y sorprendente á mi juicio, siempre que se consiguiera dar á las melodías un carácter sugestivo, adecuado á los diversos pensamientos que encierra la profesión de fe.

El *Gloria*, dado su carácter de himno entonado por

la naturaleza entera para saludar el principio de la redención, significado por el nacimiento del Hombre-Dios, bien soporta una coloración más viva y pasional que sugiera la variedad de elementos que forman el concierto universal en *tierra y cielo*.

Después de la *Comunión*, es decir, después del punto culminante de las ceremonias, el sentido *estético* no admite otra cosa, puesto que el misterio ahí termina. Pueden, sin embargo, debido á su carácter de severidad, ponerse como conclusión alguno ó algunos pequeños trozos de canto llano con un aspecto meramente litúrgico. Cualquiera otra pieza musical resultaría pálida y redundante, y además destruiría el orden de importancia y serie en las diversas ceremonias.

* *
ORATORIOS.

Mediando el siglo XVI, y de entre lo más selecto de la clerecía católica, se formó en Italia con el nombre de *Congregación del Oratorio* una vasta asociación destinada á vigilar por el auge y lustre de la Iglesia Romana. Dicha congregación, fundada en 1540 por San Felipe Neri y el sabio Bironio, no fué sancionada hasta 1575 por el Pontífice Pío V.

Más tarde, en Francia, Pierre de Berulle, por el año de 1611, fundó la *Congregación del Oratorio*.

Deseoso San Felipe de atraer al templo á los indiferentes, solicitados por las formas profanas del arte, quiso utilizar éstas en lo posible adecuándolas á las ceremonias del culto, y discurrió tomar los episodios de la Sagrada Escritura que tienen un carácter patético y dramático, revestirlos de formas musicales idóneas, y despertar con ellos, á la vez que el sentido estético del arte,

el místico sugerido por la naturaleza del asunto. Así se construyeron los primeros *dramas* sacros, abriendo el camino en 1570, el intitulado "*Anima e Corpo*," que compuso Emilio del Cavalliere.

La estructura de esos dramas no fué la misma desde el principio. Los primeros se redujeron á un diálogo exornado con trozos de coral, después el concierto se extendió á mayor número de partes y á mayor número de trozos ligados entre sí por recitados de un ritmo *ad libitum*, remedando las formas usuales del lenguaje. En una palabra, las formas rudimentarias de la primera música *dramática* que en ellas se informó poco tiempo después.

Siendo las formas del Oratorio dependientes de la naturaleza del asunto ó episodio que deba traducir, sería imposible y redundante ceñir en una fórmula cualquiera los requisitos de un buen Oratorio. El mejor será el que más apropiadamente interprete y sugiera las ideas y sentimientos que por tema se hayan escogido. La Historia Sagrada no escasea en episodios del más alto relieve pasional y de una variedad altamente dramática. Saber interpretarlos es todo el secreto.

Los oratorios pueden considerarse como una rama de la Música Dramática por la forma, y como una especie del Género Religioso por su carácter y coloración.

Entre los más renombrados Oratorios se cuentan los siguientes:

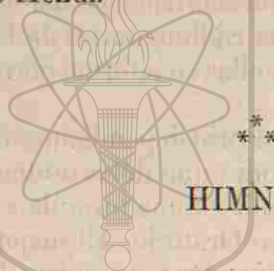
En Inglaterra, donde pasó la mejor parte de su vida el memorable Hændel (aunque alemán de nacionalidad), "*El Mesías*," "*Atalia*," "*Judas Macabeo*," "*Sanson*," y "*Josué*," obras del mismo.

En Alemania, "*La Pasión*," de J. S. Bach, "*Las Estaciones*" y "*La Creación*," de Haydn; "*Paulus y Elías*," de Mendelsohn; "*Cristo en el Monte de los Olivos*," de Beethoven.

En Italia, "*La Pasión*," de Jomelli, y "*El Sacrificio de Abraham*," de Cimarosa.

En Francia, invirtiendo el orden cronológico, "*Le*

Désert," "*Moise au Sinaï*," y "*L'Eden*," de Feliciano David, que con razón sobrada se consideran incluidos en la especie. "*Tobie*," de Gounod, "*Tobie*," de Eugène Ortolan; "*La Ruine de Jérusalem*," de Joubert; "*La Sortie d'Egypte*," "*Jehpté*," "*La Prise de Jéricho*," de Rigel (père); "*Le retour de Tobie*," "*Gédeon*" y "*Judith*," de Rigel (fils); "*Samson*" y "*Esther*," de Moreaux; "*Absalon*," "*Jephte*," "*David en el templo*," "*Bergers à Bettléhem*," "*La gloire de Sion*" y "*Orphée dans les Bois*," de Berton; "*Joseph*," de Mehul.



HIMNOS.

Los más antiguos y más notables entre los himnos religiosos, puesto que se remontan á tiempos remotos de la Historia Sagrada, son los conocidos con el nombre de *salmos*, de los que pasa universalmente por autor el rey David, de quien los Santos Padres reputan colaboradores á *Assaph*, *Idithun* y *Emar*, así como á los hijos de *Coré*, cuyo nombre encabeza no pocos de los salmos.

El nombre de esos himnos en lengua hebrea era el de *Sepher Thehilim* (Libro de las Alabanzas). David los cantaba en todas ocasiones, ya delante del *Arca federis*, ya en el retiro de su palacio, y hasta en la mesa de los festines, acompañando esas poesías populares á la vez que sagradas, con los sonidos del *kinnor*, especie de arpa grande; en el Templo esos cánticos eran acompañados por *salterios* y otros instrumentos sonoros, y cantados además por cuatro mil *Levitas*.

Entre los griegos esos cánticos recibieron el nombre de *psalmoi*, del verbo *psallein*, que significa pellizcar ó tocar un instrumento, de donde se derivaron más tarde

las voces *psalmum* (latina), *psaume* (francesa), y *salmo* (castellana).

El Libro de los Salmos, acopio de las confidencias del pueblo elegido para con el Dios que le impartía una señalada protección, especie de código religioso en el que se contenían todas las quejas, todas las alabanzas y todas las aspiraciones populares, tenía, por tanto, los matices todos del sentimiento místico posibles. Cantar esos salmos era el consuelo por excelencia en los momentos de dolor, el aliento supremo en los momentos de duda, la expansión más expresiva y cabal en los momentos del triunfo y del regocijo.

En esos salmos, cuyo número es ciento cincuenta, se encuentran todas las formas de ese lenguaje místico en que la creatura débil y sufriente se dirige al poderoso y amante Creador.

Desgraciadamente no podemos tener una idea clara y precisa del poderoso efecto de aquellas inmensas masas salmodiando al unísono melodías llenas de majestad, preñadas de expresión y saturadas de un misticismo habitual y uniforme.

Reducidos en sus proporciones por encomendarse á masas relativamente raquílicas y siempre mezquinas, alterado su dinamismo por la mala interpretación de sus medidas, y ejecutadas ordinariamente por personas desprovistas del sentimiento religioso y á quienes sólo mueve el estímulo del salario, y á lo más el profano sentimiento del Arte, no pueden esos cánticos desplegar á nuestros oídos sus cualidades estéticas, ni darnos una idea de su belleza original. Un atildado criterio estético puede, sí, concebir el mágico efecto, pero jamás idearlo con perfección y claridad. De ahí es que, juzgando por el mal efecto que causa la mutilación de esos engendros musicales, y apreciando solamente la monotonía y la sobriedad, se las tome por *pobreza*, *simplicidad* y *monotonía*, y se haga, como se ha hecho, un vocablo depresivo de las voces *salmodia* y *salmodiar* considerándolas como una fórmula musical

pesada y fastidiosa. Igual camino ha tomado la ignorancia desnaturalizando el sentido de la voz *alásico*, que usa como sinónimo de *cansado é ininteligible*, sin siquiera conocer la verdadera acepción de la palabra.

¡Cuánto más prudente sería, en caso de no poder juzgar con acierto y conocimiento, suspender nuestro juicio!

Volviendo al asunto, veremos sin esfuerzo que, históricamente, la característica de los salmos es la masa enorme de voces y el acompañamiento por instrumentos de percusión y de cuerda. Ahí tal vez encontramos el tipo primitivo de la *antifona*, cuyo nombre, de las voces *anti* y *phone*, equivalentes á *contracanto*, coinciden con el efecto alterno de la voz principal y de las que formaban la enorme masa de levitas cuando los Salmos se cantaban en el templo, como antes dije. La *magnitud*, la *unidad* y la *flexibilidad* de la melodía, plegándose á la expresión propia requerida por el asunto, son, pues, los signos estéticos dominantes en la especie que examinamos.

No son, por supuesto, los salmos los únicos que deban incluirse entre los himnos religiosos, por mucho que sean los más dignos de atención. Por otra parte, los cambios sociales verificados en el curso de los tiempos, y la natural evolución verificada en las costumbres, han traído un contingente que llamaremos *moderno*, digno de atención en cuanto traduce las aspiraciones y actitudes de la creatura con relación á su Creador.

A esa categoría pertenece el *Te Deum*, ó acción de gracias en que públicamente toda la masa de una nación da gracias á Dios por los triunfos alcanzados, por la cesación de una epidemia, ó por cualquiera otro beneficio de común participación, por mucho que á las veces esa manifestación, mixta de religiosa y política, sirva para festejar una matanza ó algún éxito contrario á la razón y á la justicia intrínseca. Pero en los *Maitines*, á cuyo final se canta ordinariamente, conserva su carácter de acción de gracias por los comunes beneficios recibidos.

Hanse confundido también, indebidamente en mi concepto, los himnos, salmos, antífonas y responsos con los *motetes*, de que en su lugar trataré y que tienen caracteres diferenciales bastante bien definidos.

* * *

LAMENTACIONES.

El tipo de esta especie lo encontramos originariamente en el profeta Jeremías, llorando, por decirlo así, sobre las calamidades y los desórdenes populares como lloraba Homero sobre las ruinas de *Chios*. Esas lamentaciones se distinguen por cierta libertad rítmica y variedad de giros, siguiendo las irregularidades de la prosa que las sirve de vehículo. No han faltado quienes irreflexivamente hayan pretendido basar un defecto en esa irregularidad, sin considerar que esa misma irregularidad siguen ordinariamente en su curso las expresiones del dolor, sobre todo si se refieren á una entidad moral y colectiva. La ignorancia, siempre ávida de cebarse en todo lo levantado y superior al nivel de lo *vulgar*, no podía pasar por alto las Lamentaciones, que gracejamente designó con el grotesco nombre de *Jeremiadas* menospreciando la poesía natural del asunto, que por sí sola, para un entendimiento cultivado y un sano criterio, tienen un ingenuo y pintoresco colorido y una expresión de dulce nobleza.

Entre las Lamentaciones deben contarse dos especies *sui generis*: el "*Dies Irae*," y el "*Stabat Mater*."

El primero es un poema que tiene por asunto la consideración de las culpas humanas, su discusión ante el Supremo Juez en el día del juicio, y las tremendas emociones del espíritu penitente en tan solemne ocasión. Consta de diecisiete estrofas de tres versos y

una final de cuatro, todas octosilábicas y rimadas cada una sobre el mismo consonante, excepto la última estrofa en que las consonancias están apareadas en los versos primero y segundo, y tercero y cuarto, respectivamente. Cada estrofa encierra un pensamiento completo; el interés del asunto va en creciente hacia el final de la composición, en la que rivalizan la claridad y la concisión con la poesía ingenua y la sincera piedad.

Data su composición de principios del siglo XIII, y según las más autorizadas opiniones, fué obra del monje Tomás de Celano, amigo, discípulo y después biógrafo de San Francisco de Asís, fundador de la orden de *Mínimos franciscanos ó mendicantes*.

A juzgar por una de las más antiguas copias del poema, que se encontró en la iglesia de San Francisco en Mantua, parece ser que alguna vez el himno constó de cuatro estrofas más, suprimidas, sin duda, á título de corrección por el autor mismo, puesto que comparadas ambas formas del poema, la cercenada resulta mucho más correcta, unida y expresiva.

La importancia del poema es tal, que solamente al inglés existen dieciseis diversas traducciones que en un libro de 76 páginas, que contiene además un estudio *in extenso*, coleccionó Sir Abraham Coles.

Como en otro lugar apunté, el *Dies Irae* se canta en las misas de difuntos entre la Epístola y el Evangelio.

La interpretación musical que de ese himno corre en el *Graduale Romanum*, Canto Gregoriano que tengo á la vista, contiene, aunque sencilla, una modulación que en mi concepto está fuera del carácter del *Canto Llano*, lo mismo que las dobles corcheas en *floreo* sobre los compases quinto y sexto de la penúltima forma. En cuanto al valor netamente musical, sin formalizar una censura creo que, ya sea ciñéndose á la majestad de formas del canto Llano y con sólo sus naturales recursos, ya empleando francamente el estilo libre creado por Palestrina, y usando de una modulación amplia,

pueden hallarse formas mucho más adecuadas y expresivas que las del Ritual á que me refiero.

En segundo término de importancia, pero muy superior á otros muchos himnos de los que corren en los misales (exceptuando los salmos), viene el *Stabat Mater*, que á pesar de la bajeza del latín en que está escrito y que con razón se le ha censurado, tiene un estilo sencillo y un sentimiento profundo que expresa con noble tristeza los dolores de la Virgen María durante la crucifixión de Jesús.

Según opinión generalmente aceptada, ese poema surgió durante el siglo XIV, y fué compuesto por otro mínimo franciscano llamado *Jacoponus*.

Los músicos más notables han puesto música á ese poema. Pergoleso, el primero, murió sin acabar la última estrofa; se han señalado por su belleza después del de Pergoleso, los de Haydn, Gluck, Händel y Rossini.

El *Stabat Mater* se canta en la Iglesia el viernes de la Semana Mayor, y en lo particular, generalmente el viernes anterior, llamado *de Dolores*.

Tanto como en el *Dies Irae* el resorte del sentimiento es el terror, el del *Stabat Mater* es un sentimiento dulce, resignado, como tenía que serlo el de una *mujer superior y privilegiada* unida á la madre. Los medios de expresión son, por lo mismo, diferentes en ambas especies.

* * *

MOTETES.

Ya dije antes que bajo el nombre de *motetes* se han confundido indebidamente varias especies del género religioso, designadas otras veces con el nombre genérico de *música latina*; pero el *motete* tiene caracteres muy especiales que lo diferencien de los salmos, himnos,

antifonas, responsos y demás. Los Alemanes han hecho siempre juiciosamente esa distinción.

Algunos derivan el nombre, de la circunstancia de que el número de palabras de que conste debe ser circunscripto; pero circunscripto es siempre el número de palabras en toda frase, y además, la derivación podría convenir al francés, en que existe la voz *mot*, equivalente de *palabra*, pero en modo alguno al latín, en que los textos están escritos y en el que la voz equivalente de *palabra* es *verbum*.

Más aceptable y conforme parece la derivación de la voz latina *motum*, que significa *movimiento*, porque siendo el motete un fragmento de *Canto Florido*, tiene mayor movimiento y vivacidad que el *Canto Llano*, al que acompaña y que le sirve de *bajo*.

Respetando la tradición debo decir que siempre me han causado mal efecto esos contrastes del florido con el canto llano. Ya dije que la excesiva movilidad es antiestética en el género religioso, y además, contraria á la severidad. Esos floreos puestos sobre un *amén*, un *aleluya*, ó un *cum spiritu tuo* rompen la unidad de estilo, divagan al auditorio, y necesariamente, á menos de una rara limpieza de ejecución, arrastran la voz y producen el efecto de las vocalizaciones abusivas. Un *motete* que con cierto grado de movilidad conserve la severidad de estilo, es una de las producciones de arte más difíciles. No menos difícil es su acertada interpretación.

* * * DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS SALUTACIONES.

Las dirigidas por el hombre, sér débil é interesado, van siempre mezcladas de algún ruego ó petición egoísta, porque tal es su naturaleza. Después de las alaban-

zas, la deprecación. . . . Después de adorar, pedir algún beneficio.

En tal sentido puede muy bien decirse que todas las oraciones son salutations; pero las hay que tienen un carácter más personal, por decirlo así, más íntimo, más afectuoso. Tales son el *Ave María*, la *Salve* y las *Letanías*, dirigidas por regla general á la Virgen Madre como á la poderosa intercesora cerca de su Divino Hijo. Digo por regla general, porque no faltan salutations directamente compuestas para todos ó algunos de los *santos* con el propio carácter de intercesores.

El uso de las *Letanias* se remonta á los tiempos más remotos. Si hemos de dar crédito á los orientistas, en la *India* existían desde tiempos prehistóricos series más ó menos largas de alabanzas, dirigidas, ya á los tres elementos abstractos que formaban la *trimourty* ó trinidad India, ya á *Devanaguj*, la madre de *Vischnou*, virgen también é inmaculada según las leyendas del extremo Oriente, á los *rakchasas* ó demonios, y á otras divinidades de segundo orden.

La letanía cristiana está consagrada á la Virgen Madre del Redentor, y consiste en una serie de alabanzas alternando con la deprecación repetida *Ora pro nobis*, que quiere decir: "*ruega por nosotros*," excepto hacia el final, en que la deprecación se cambia en *miserere nobis*, que quiere decir "*ten piedad de nosotros*."

Existe también otra letanía llamada de los *Santos*, á ellos dedicada según su nombre lo indica. El mecanismo es idéntico en ambas, salva la diferencia de dedicación.

La estructura musical de esa salutación, destinada al uso de las masas, debe ser siempre sencilla y sobria, tanto para que su ejecución esté al alcance de los profanos, cuanto por el carácter de repetición sistemática que reviste. Destinada á cantarse por filarmónicos, ó á lo menos iniciados en música, como la de los Santos, puede dársele más profundidad y mayor alcance artístico acomodándose á la índole de cada estrofa. En caso de

emplearse el estilo figurado y florido, debe hacerse con suma sobriedad y tino, huyendo de la vocalización superabundante para no romper con la *unidad* del género.

En cuanto al *Ave María*, llamada por otro nombre *Salutación angélica*, está compuesta de las palabras que, según la Historia Sagrada, dirigió el ángel á María cuando le anunció el misterio de la *Encarnación*, de las que con la propia ocasión dirigió á la misma Virgen, Santa Isabel, esposa del profeta Zacarías, cuando recibió la visita de la Madre de Dios; y por último, de las palabras con que la misma Iglesia por su parte implora el auxilio é intercesión de la Virgen María.

La concisión rivaliza en esa que podemos llamar *obra maestra* en el género deprecatorio, con la expresión más conmovedora de los rasgos culminantes del misterio de la redención. Nada falta y nada está de más para el propósito que inspiró esa oración. Cada versículo de la primera parte es, á la vez que un artículo del credo cristiano, materia de un poema separado y completo; la segunda parte se reduce á una sola súplica, en que se implora la protección de la Virgen Madre durante todos los instantes de la vida humana: "*et nunc et hora mortis nostræ.*"

Raros son los compositores, aun medianos, que no hayan puesto su numen al servicio de esa bellísima salutación. La lista de las "*Ave María*" que por su mérito se han señalado sería muy larga.

Muy semejante por el objeto es la *Salve*, que también es una salutación dirigida á la Madre de Dios, y puede reputarse como una *glosa* ó ampliación del *Ave María*, de la que sin carecer de interés y de patetismo, dista no obstante, como dista una copia de un original y una *glosa* de un tema.

Dejé de propósito para lo último la oración por excelencia: el *Padre nuestro*.

Modelo dado, según la Sagrada Historia, por el mismo Jesucristo, la deprecación no va dirigida al *Dios* po-

deroso, sino al *padre* cariñoso y amante á quien el hijo humilde se muestra sumiso, y pide *no más que el pan* para el cuerpo y el espíritu, y *el perdón de sus flaquezas* en la propia medida que el mismo hijo perdona las de sus hermanos.

Bajo el punto de vista de la interpretación musical, no es, sin embargo, la que mejor materia preste, debido á su misma severidad, y de ahí es que generalmente se trate en Canto Llano. Pudiera, sin embargo, en estilo libre, pero grandioso y sobrio, hacerse una interpretación apropiada del *Padre nuestro* contando con especiales dotes de inspiración.

* * *

No estará de más decir dos palabras sobre los efectos que de la *sinfonía* pudiera sacarse poniéndola al servicio de un asunto religioso, y que acaso introduciría una nueva y bellísima *especie* en el Género. Entiendo que nada existe en ese estilo, y las que por tales pudieran tomarse no son sino reducciones de conjuntos vocales para instrumento ó instrumentos, lo que no es lo mismo, tanto por la natural limitación que determina la extensión de las voces, cuanto por la mayor variedad de timbres que el instrumental nos ofrece.

Creo que una orquesta convenientemente compuesta de instrumentos apropiados, eliminando los excesivamente agudos, permitiría sugerir con una gran variedad de coloridos, todos ellos dentro de un límite de coloración que sea compatible con la unidad característica del género, ideas é impresiones variadas siguiendo el curso é índole de las palabras y las situaciones que ellas nos describen.

Alguna vez he imaginado en mis solitarias lucubraciones una orquesta en las condiciones antedichas traduciendo los versículos del *Dies iræ*, y dejándonos escuchar el propio característico timbre de la trompeta que esparce sus sonidos por la región de los muertos

para reunirlos ante el trono del Supremo Juez. He oído á los clarinetes y fagots gemir compungidos, temblar sobrecogidos los contrabajos y violoncelos, y las trompas y saxofones pintarnos el terror de la tierra y del cielo aprestándose al *juicio universal*.

Aunque en otro género más levantado y más grandioso que el inspirado juguete de Camilo de Saint Saenz, he concebido una *macabra gigantesca* traduciendo fielmente el bello poema de Tomás de Celano. Ante la magnitud de la obra he retrocedido con legítima cobardía porque me juzgo muy pequeño para intentarla siquiera; pero no dudo que en manos expertas esa informe y rudimentaria concepción mía podrá transformarse en una obra maestra del género religioso-descriptivo-sinfónico. Nunca la palabra, por inspirada y sugestiva que sea, podrá describir esos misteriosos y gigantescos trastornos como el trastorno mismo reducido á sonoridades terríficas y anormales, explotando preferentemente la *sugestión real*, que nace de la relación constante entre la intensidad y timbre de los sonidos y la impresión nerviosa que provocan, teniendo por auxiliar en esa descripción de lo anormal y extraordinario, la misma vaguedad que en otra clase de descripción ó imitación de carácter concreto sería, como en su lugar dije, un grandísimo defecto.

Como sugestivo de una situación anormal, en ese poema puede anormalmente darse entrada á la orquesta, ya que tan sin tino, y en mi concepto fuera de propósito, se le da entrada con tanta frecuencia, desnaturalizando el género religioso con intérpretes, por decirlo así, *profanos* en los templos.



FORMAS ESPECIFICAS

§ II

En el Género Social.

La historia de las formas específicas en el género social sería la de las sociedades mismas que en el curso de los siglos han venido sucediéndose.

Cada forma revela necesariamente una faz social que estereotipa.

La historia de la humanidad no puede caber en los estrechos límites de este Tratado; pero es necesario, en síntesis á lo menos, recordar la evolución sucesiva de los pueblos primitivos antes de transformarse en naciones poderosas, y aquilatar el sedimento artístico que aquella evolución vino formando y depositó en los cimientos de los tiempos históricos.

Obedeciendo á la imperiosa ley de la *necesidad*, todos los pueblos han comenzado por aprovecharse sin trabajo de los frutos naturales, errando de bosque en bosque á medida que las provisiones naturales se agotaban.

Durante la escasez en las estaciones adversas, debe haberse presentado al hombre como un subsidio la caza. En ésta, observando la alimentación de los animales pequeños, debe haber sorprendido el hombre en los animales mayores, hembras, la existencia de los líquidos alimenticios, y tenido la idea de aprisionar animales vi-

para reunirlos ante el trono del Supremo Juez. He oído á los clarinetes y fagots gemir compungidos, temblar sobrecogidos los contrabajos y violoncelos, y las trompas y saxofones pintarnos el terror de la tierra y del cielo aprestándose al *juicio universal*.

Aunque en otro género más levantado y más grandioso que el inspirado juguete de Camilo de Saint Saenz, he concebido una *macabra gigantesca* traduciendo fielmente el bello poema de Tomás de Celano. Ante la magnitud de la obra he retrocedido con legítima cobardía porque me juzgo muy pequeño para intentarla siquiera; pero no dudo que en manos expertas esa informe y rudimentaria concepción mía podrá transformarse en una obra maestra del género religioso-descriptivo-sinfónico. Nunca la palabra, por inspirada y sugestiva que sea, podrá describir esos misteriosos y gigantescos trastornos como el trastorno mismo reducido á sonoridades terríficas y anormales, explotando preferentemente la *sugestión real*, que nace de la relación constante entre la intensidad y timbre de los sonidos y la impresión nerviosa que provocan, teniendo por auxiliar en esa descripción de lo anormal y extraordinario, la misma vaguedad que en otra clase de descripción ó imitación de carácter concreto sería, como en su lugar dije, un grandísimo defecto.

Como sugestivo de una situación anormal, en ese poema puede anormalmente darse entrada á la orquesta, ya que tan sin tino, y en mi concepto fuera de propósito, se le da entrada con tanta frecuencia, desnaturalizando el género religioso con intérpretes, por decirlo así, *profanos* en los templos.



FORMAS ESPECIFICAS

§ II

En el Género Social.

La historia de las formas específicas en el género social sería la de las sociedades mismas que en el curso de los siglos han venido sucediéndose.

Cada forma revela necesariamente una faz social que estereotipa.

La historia de la humanidad no puede caber en los estrechos límites de este Tratado; pero es necesario, en síntesis á lo menos, recordar la evolución sucesiva de los pueblos primitivos antes de transformarse en naciones poderosas, y aquilatar el sedimento artístico que aquella evolución vino formando y depositó en los cimientos de los tiempos históricos.

Obedeciendo á la imperiosa ley de la *necesidad*, todos los pueblos han comenzado por aprovecharse sin trabajo de los frutos naturales, errando de bosque en bosque á medida que las provisiones naturales se agotaban.

Durante la escasez en las estaciones adversas, debe haberse presentado al hombre como un subsidio la caza. En ésta, observando la alimentación de los animales pequeños, debe haber sorprendido el hombre en los animales mayores, hembras, la existencia de los líquidos alimenticios, y tenido la idea de aprisionar animales vi-

vos para ordeñarlos, naciendo la industria pecuaria en su primera forma.

La necesidad de atrahillar á los animales para mantenerlos prisioneros y llevarlos consigo, sugirió, sin duda, las primeras industrias manuales, utilizando las ramas de los árboles unidas por medio de fibras vegetales ó tiras de piel de los animales muertos.

La posesión de los ganados fué, por una parte, la primera forma de un tesoro común, y por otra, una rémora para el movimiento constante, y por lo mismo, el principio de la vida sedentaria.

Era, además, necesario proveer á la alimentación de los ganados, tener pastos, primera forma en que la *agronomía* se reveló precediendo á la *agricultura*.

La disputa entre dos grupos nómades por pastos y ganados fué, sin duda, la primera ocasión de que entre los hombres se manifestase la *guerra* en la lucha por la existencia.

La guerra engendró las alianzas, forma primera del Feudalismo y de la Confederación, y sustituida la Agromía por la Agricultura, á la guerra de exterminio sucedió la de *conquista*, y de la organización de vencidos y vencedores surgieron por turno los grandes imperios de *Oriente* y de *Occidente*, fuentes sucesivas de todos los conocimientos y emporios de todas las artes.

Tal es, á rasgos panorámicos, la historia de la humanidad.

El hombre aparece de pronto confundido con los otros animales en el fondo de un bosque, asaltando los árboles para robarles sus frutos; después aparece *cazador*, *pastor*, *guerrero*, y por último, ya conquistado, ya conquistador, *industrial* y *sedentario*.

La vida social, (y no tomo por tal la íntima de la familia primitiva reducida á una brutal y egoísta asociación de los sexos) no nació probablemente, sino después de la primera alianza en que, al asociar sus fuerzas dos pueblos, fundieron en una sus respectivas lenguas rudimentarias formando una nueva, y compararon diver-

sos elementos expresivos. La primera forma del arte fué, sin duda, el *lenguaje*, como medio de expresar las impresiones y deseos y designar las formas naturales externas.

Los gestos pantomímicos para remedar las formas deben haber precedido á la formación del lenguaje, al que por algún tiempo deben haber seguido asociados como eficaces auxiliares.

Más tarde, un refinamiento del lenguaje había de engendrar el *canto*, primera forma musical, mientras el elemento pantomímico engendraba los *bailes simbólicos pantomímicos*.

Cuando la vida sedentaria y la sociedad engendraron de consuno la inversión de los *ocios* naturales, consagrados antes á la contemplación, en placeres disfrutados en común, y los sonidos guturales de la raza humana pudieron imitarse más ó menos fielmente por medio de instrumentos apropiados, el gesto, la palabra, y la música ya vocal ya instrumental, se asociaron como elementos de placer en esas expansiones comunes de esparcimiento.

Según que el acompañamiento del instrumental era puesto al servicio de la palabra ó del gesto, la asociación constituía el *canto* ó el *baile*, si no era que se asociaban estos dos últimos. Lo que llamamos hoy *música pura*, la *sinfónica*, no debía nacer sino mucho más tarde y tras de una depuración del gusto que aún hoy no está definitivamente constituida ni convenientemente generalizada.

En el curso evolutivo de la forma real á la virtual, del conocimiento á la aplicación, de la ciencia al arte, de lo *objetivo* á lo *subjetivo*, la música pura puede reputarse el máximum de la subjetividad y del arte.

Podemos considerar el canto y el baile como dos grandes arterias de las que, pasando por una serie de formas intermedias ó de transmisión, vino á su tiempo surgiendo la música pura ó *sinfónica*, sugestiva por sí misma, y sin el auxilio de la palabra ó del gesto.

Hé aquí los tres grandes grupos en que sucesiva y

metódicamente buscaré las diversas formas específicas del género social.

Ya me parece haber dicho que el caudal de las primeras civilizaciones orientales pereció con ellas, y no podemos en lo poco que como conjetural conocemos de ellas basar un estudio serio. Apenas si por deducción nos es lícito establecer algo *genérico* según lo hicimos en su lugar; pero en el orden *específico*, cuanto pudiera decirse resultaría desautorizado y empírico.

Necesitamos, por tanto, arrancar nuestro estudio del período histórico en que se manifestaron los primeros esfuerzos de la ciencia para crear la *armonía* y ensanchar el campo de la música, ocupado exclusivamente por la música vocal y los efectos instrumentales al *unísono*, importados una y otros de los restos de la civilización Helénica.

No daré, por supuesto, el nombre de *formas* á los informes ensayos llamados *discantus*. Las primeras formas propiamente dichas las creó Palestrina, y bien que destinadas exclusivamente al género religioso, como arrojaron los cimientos de la *armonía* se extendieron bien pronto á los demás géneros.

El *claustro*, emporio monopolizador de toda cultura durante la edad media, y del cual irradiaban lentamente al mundo externo todos los conocimientos científicos y todos los engendros del arte, debía lanzar desde sus altas ojivas, como un efluvio profano arrojado del monasterio, el molde futuro del drama musical, forma, si no la más perfecta, sí la más socorrida y estimada por las masas entre las formas musicales.

Ya dije cómo en la segunda mitad del siglo XVI, que Palestrina llena solo con su nombre, apenas emancipado el Género Religioso de la típica estrechez del Canto Llano, igual que del libertinaje del *Discantus* y de las insustanciales y churriguerescas sutilezas de los contrapuntistas, ensanchó sus dominios merced al esfuerzo

de San Felipe Neri, á los oratorios que informaron el *drama sacro*, precursor muy cercano del *drama lírico* moderno y de la *cantata* que le precedió en la privanza.

En esa segunda mitad del siglo XVI nacieron las primeras formas regulares del canto ó *música vocal*. Por supuesto que tales formas no fueron desde luego correctas é irreprochables bajo todos sus aspectos; bajo el punto de vista de la expresión y de la conformidad entre el asunto y las formas musicales empleadas para significarlo, aún hoy las obras de arte son deficientes, y mucho más lo eran entonces. En cuanto á la estructura armónica, bien que regularizada, no estaba definitivamente constituida, y la intolerancia de todos los compuestos irregulares fué tan reprehensible y exagerada como lo es hoy la incondicional tolerancia para la llamada *polifonía*.

La limitación natural opuesta por la extensión de la voz humana, las cortapisas puestas por el contrapunto, y la exclusión de las disonancias y aun de muchas consonancias indebidamente tomadas por disonantes, engrillaban sobremanera la composición. Agréguese el inexacto y rudimentario conocimiento del *ritmo* y sus leyes, y, por último, la resistencia tenaz que al destrocamiento ofrecían la fuga y el contrapunto, cuyas pretensiones absorbentes sobrevivieron por mucho tiempo á su exclusivo reinado, y se explicará sin esfuerzo en las primeras formas musicales que estoy examinando el exceso del artificio, el uso abusivo de la fuga, el desmelenamiento rítmico, la monotonía, el exceso sin variante de las armonías consonantes, y la falta casi absoluta de la *prosodia* y del *fraseo* que tanta galanura y claridad imprimen á las buenas composiciones modernas.

El mismo *verbo* poético que de vehículo servía entonces á la música, no llevaba en sí la corrección prosódica y rítmica, y la grosera urdimbre de la tela determinaba las irregularidades é incorrecciones del bordado sobre ella puesto.

Las formas específicas, por tanto, siguen una evolu-

ción paralela en la poesía y en la música, y juntas han venido informándose al través de los siglos.

Enumerar todas las transformaciones efectuadas en esas formas transitorias sería tan ocioso como difícil. Apenas si pueden señalarse las que como más salientes han sobrevivido á su época, ya como una prolongación usual, ya como un monumento histórico.

Los cantos en que los *bardos* y las *rápsodas* perpetuaban las hazañas de sus héroes y de sus Dioses no pueden tener para nosotros más que una importancia histórica, y en ellos, como en claro espejo, se retratan las costumbres y aspiraciones de los antiguos pueblos.

Compartida entre la guerra y el culto, la vida de los pueblos desde el período guerrero, gemela de la primera forma religiosa surgió la primera forma específica del género social: la *épica*, de la cual, sin razón, se ha querido hacer un *género* no siendo sino una *forma específica*. Tanto el canto como el baile tenían por objeto aplacar ó complacer á los Dioses, estimular el valor de los guerreros en el combate, ó celebrar los heroicos hechos de los guerreros ya difuntos.

En los salmos hebraicos encontramos confundidas ambas formas en un solo género aparente.

En los pueblos Helenos encontramos la misma absorción de la vida social en la religiosa.

Cuando de conquista en conquista vino á constituirse el magno Imperio del Occidente, la servidumbre de los vencidos vino á modificar sensible y radicalmente el régimen social. Para los esclavos, extraños á las costumbres, culto y epopeya de sus vencedores, las formas musicales no respondían á sus propias aspiraciones ni tenían otro valor que el de convención. Por otra parte, el recuerdo de sus *lares*, de sus Dioses y de su patria formaban para los vencidos un culto *interno* nutrido por el recuerdo, una vida ideal y contemplativa vergonzantemente alimentada en el secreto de la cautividad y entre los mismos cautivos; vida *íntima* respecto de la masa dominadora, pero *social* respecto de los siervos á

quienes íntimamente unía la comunidad de ideales, de aspiraciones y de padecimientos. El primer dolor secreto y la primera aspiración comprimida engendraron, sin duda, la primera *forma romántica* en poesía como en música. Los vencedores, en presencia de sus Dioses y de sus triunfos, rendían tributo al arte objetivo; los vencidos, lejos de su Patria y de sus Dioses, creaban, sin saberlo, el arte subjetivo inspirando en el recuerdo de los bienes perdidos sus cantos y sus bailes. También esa forma específica del género social la encontramos ya confundida con las religiosas en el pueblo hebreo bajo el nombre de *lamentación*, lo mismo que en la Grecia antigua. Jeremías encuentra por émulo á Homero, y Chios nos trae la memoria de *Jerusalem*.

La forma romántica llegó á su apogeo durante la edad media, merced á la encarnizada persecución de que fueron objeto los primeros cristianos; la servidumbre mantenida por el poder no se limitaba á las acciones, sino que penetrando al sagrado de la conciencia, trataba de aherrojar al pensamiento mismo.

La propagación del cristianismo marca una importante etapa en la historia del arte. La religión del Crucificado vino á verificar lo que llamamos *dignificación* de la mujer, que, santificada en la persona de la Virgen Madre de Dios, dejó de ser la *hembra* para ser la compañera protegida del varón fuerte. El *instinto* ennoblecido se transformó en afecto ideal y puro, el dominio en protección, el techo común en *hogar*, y la sensualidad en *amor*. Como Venus de entre las espumas de la mar, nació la forma *erótica* de entre las dulces y sencillas enseñanzas del Evangelio. ®

Dios, la Patria y la Dama fueron por mucho tiempo los tres ideales del buen caballero, que era en uno, Trovador, Poeta y Adalid.

De entonces acá las tres formas específicas: *épica*, *romántica* y *erótica* se han subdividido en mil formas secundarias, engendradas por los avances de la civilización, por el cambio de costumbres y de los adelantos

científicos y artísticos; pero puede asegurarse que no ha surgido una nueva forma porque las tres enumeradas abrazan todas las manifestaciones de la vida social. En ellas se resumen, por decirlo así, todos los afectos humanos.

Examinemos con la debida separación esas tres formas en su triple aspecto de música vocal, baile y música instrumental ó sinfónica.



FORMA ÉPICA.

Tomando en cuenta el origen é índole de esa forma, exige desde luego como característica la sugestión de los atributos de la guerra según la época en que se quiera colocar la representación artística.

Los tres períodos naturales de una guerra son: las marchas que preceden al encuentro de los contendientes, el encuentro mismo, y el desenlace, que forzosamente remata en el triunfo ó en la derrota. Según que quiera representarse cada uno de esos períodos, ó dos ó más de ellos, deben variar los medios artísticos de *expresión*.

La regularidad característica de la marcha está significada por la simetría en los movimientos de los guerreros, es decir, por el ritmo que normalmente separa el esfuerzo del reposo, y que para uniformarlo se marca de ordinario por algún instrumento de percusión cuyos golpes corresponden á una misma porción de tiempo de antemano calculada conforme á la experiencia. Pero no todas las marchas tienen la propia velocidad; la unidad de tiempo varía constituyendo los que se llaman *aires*, y esas modificaciones dinámicas que los instrumentos de percusión no podrían transmitir á grandes distancias, se anuncian por medio de instrumentos de

mayor alcance y sonoridad. Desde los primeros tiempos llenaron esa necesidad los tubos de metal más ó menos largos llamados *tuba* (para nosotros *trompetas*); cada toque convencional de dichos instrumentos metálicos, correspondía á una determinada unidad de tiempo, á una aceleración ó á un retardo. Esa fué, sin duda, la primera forma en que la relación entre el ritmo peculiar y el establecido por la costumbre, se asociaron convirtiéndose en sugestión.

Como los miembros que alternan en el movimiento de la *marcha* son dos, y cada movimiento significa un esfuerzo, el ritmo es necesariamente *binario*. También es necesariamente uniforme en cada *aire*, puesto que es *regular* el movimiento.

Tenemos, pues, como características de la *marcha*: el *ritmo binario*, la *unidad de ritmo*, y la *sonoridad de los instrumentos de percusión y de latón* (aliento). En virtud del poder sugestivo que la costumbre les ha dado, siempre que se empleen esos elementos se despertará en el cerebro de los oyentes la idea de una marcha guerrera, aun sin conocer el significado de los toques militares; la sugestión será completa si se sabe de antemano el significado convencional de cada toque, y surtirá los mismos efectos que una *voz de mando* encomendada á la palabra misma.

De tal modo son inseparables esas características, que si empleando el ritmo binario, en vez de servirnos del tambor y de la trompeta, nos servimos del tamboril y del oboe, subsistirá la idea de marcha, pero en vez de las filas compactas de guerreros, veremos desfilar en nuestra imaginación un grupo de pastores, que son los que habitualmente usan esos instrumentos.

Durante el fragor del combate la característica es, por el contrario de la marcha, el *desorden*; los disparos, si se trata de un combate de nuestros tiempos, obedecen á diversas órdenes de mando, correspondiendo á movimientos disímolos de los beligerantes; las descargas de fusilería, siendo por su naturaleza más fáciles de eje-

cutar en masa, difieren de los disparos de cañón, menos repetidos por exigir mayor espacio de tiempo, y sucediéndose con mayores intervalos. Poco á poco y á medida que el combate se estrecha y se llega á la lucha cuerpo á cuerpo, el desorden es mayor, los episodios se multiplican, la palabra de los combatientes viene en auxilio de las armas, á la vez que los fuegos no intervienen, y en vez de los toques y disparos se oyen blasfemias, ayes é imprecaciones. Decidida la contienda, las impresiones difieren sustancialmente en ambos bandos. En el de los victoriosos, las trompetas anuncian en regocijados ritmos la feliz victoria; en el de los vencidos, el sordo lamento traduce juntamente con la humillación común de la derrota, el dolor privado por las víctimas inmoladas en la refriega.

Todos esos períodos, partiendo siempre de la primera sugestión y por el enlace de ritmos, velocidades y energías sonoras, pueden presentarse bien á una imaginación de antemano excitada. Un movimiento regular de marcha en ritmo binario que poco á poco va acelerándose. . . . Un silencio solemne correspondiendo á la sigilosa disposición estratégica de los contendientes. . . . Un toque de trompeta anunciando la ruptura de las hostilidades, y seguido de un disparo. . . . Otro toque más lejano correspondiente al campo enemigo y seguido de un disparo de menor intensidad. . . . Ritmos regulares diversos, sembrados de toques de trompetas que signifiquen diversas marchas ó movimientos. . . . Series cromáticas de grande rapidez que remedan disparos de fusilería. . . . Ritmos fragmentarios rotos y enlazados alternativamente. . . . Bruscas y encontradas transiciones tonales. . . . Un dinamismo que alternativamente crece y se apaga, correspondiendo á los esfuerzos y desalientos característicos de la lucha cuerpo á cuerpo. . . . Después otro silencio solemne; el silencio del vencimiento. . . . Luego una nueva marcha regular, tranquila y briosa que poco á poco disminuye de intensidad, remedando al vencedor que se aleja. . . .

Por último, una sentida melodía en movimiento largo y lastimera, á modo de *requiem* entonado por los vencidos sobre los cadáveres calientes aún. . . . y por vía de conclusión otra marcha regular, pero lenta y pesada como el dolor del ejército que se retira vencido y avergonzado. . . . Cualesquiera que sean las melodías que en esos ritmos y en esas condiciones estéticas se emplearen, las ideas que la composición sugiera serán conformes á las que la inspiraron.

Hasta aquí he tomado el conjunto de la manifestación ó *forma épica*, pero no todos sus elementos constitutivos son susceptibles de expresarse por los mismos medios musicales; en ese conjunto intervienen los tres elementos: la marcha, representada por movimientos isócronos y rítmicos, es una forma del baile; los himnos de triunfo, así como los ayes de dolor, pueden traducirse por la música vocal; la escaramuza, los disparos y el desorden del combate no pueden traducirse, lo mismo que los toques característicos, más que por el instrumental ó sea el elemento *sinfónico*. De los tres, el último es el más completo, porque siquiera sea de un modo aproximado, puede significar todos los episodios de la guerra; pero, en cambio, la sugestión es menos clara y precisa y está al alcance de menor número de oyentes porque requiere mayor grado de atención y de cultura.

De las tres maneras en que esa forma específica se manifiesta, la más general y accesible es la vocal, de donde se origina que en el estilo épico abundan los *himnos*; ya patrióticos, estimulando el valor de los ciudadanos ó súbditos enfrente de un peligro común; ya triunfales, celebrando la reciente victoria ó conmemorando las pasadas; ya, en fin, fúnebres, conmemorando la muerte de un héroe ó una hecatombe nacional. En una palabra: todo lo que el lenguaje y el canto son susceptibles de expresar.

En número menor han sido expresados los demás episodios y manifestaciones de la guerra por medio de

la sinfonía, buscando en la imitación rítmica los elementos sugestivos. Entre los artefactos de esta especie tiene señalado lugar la *Heroica*, de Beethoven, en la que puede hallarse la mayor parte de los caracteres de la guerra que no há mucho revistió á la ligera, expresados de una manera prodigiosa y altamente *sugestiva*. Cuadro de grandiosa verdad que parece haber cerrado las puertas á nuevos esfuerzos artísticos cual si hubiese agotado el caudal de los resortes sugestivos disponibles, á pesar de las opiniones expresadas en contrario.

En segundo orden tenemos en el repertorio contemporáneo, la marcha de "*El Profeta*," de Mayerbeer, la de "*Guillermo Tell*," de Rossini, la conjuración de "*La Mutta di Portici*," de Auber, y la bendición de los puñales en "*Hugonotes*," verdadero himno guerrero capaz de incitar á la matanza de la noche de San Bartolomé, inspirada por el más cruel y desenfrenado fanatismo. En esas obras, el poder sugestivo radica esencialmente en el elemento sinfónico. Nada perdería en claridad sugestiva sin los auxiliares escénicos con que se presentan.

Por último, en número exiguo, existen bailes pantomímicos de carácter épico, simulando encuentros y luchas; en el tercer acto de "*La Africana*," uno de los aires del bailable es de esta especie. El poder sugestivo de la parte musical, cuando interviene el gesto que realmente y á lo vivo simula el combate, viene á ser débil y casi superabundante.

La Marcha llegó á ser en la *ópera* un número de rigor y de programa como el *brindis*, y á esto se debe, sin duda, la gran cantidad de vulgaridades que en esa forma específica se han producido y que carecen tanto del mérito musical como del sugestivo ó estético. Decir en términos galanos lo que muchos han dicho ya, fué siempre grande escóllo para el artista.

Compárese el fracasado intento de marcha de "*Ruy Blas*," que de marcha no tiene más que el ritmo pesadamente marcado por el bombo, con el cuadro ricamente colorido que nos ofrece la marcha de "*Aida*," empe-

zando por una sentida y amplia frase confiada al elemento vocal representado por el pueblo que entona el himno al vencedor, . . . luego el bélico y característico són de las trompetas clásicas iniciando el desfile . . . después guerreros, sacerdotes y pueblo desfilando en unión de los dioses tutelares, la orquesta caracterizando oportunamente la aparición de cada grupo sin abandonar el colorido marcial y bélico, mientras el elemento vocal mezcla sobriamente sus aclamaciones sin preponderancia ni deficiencia. . . . La entrada de los cautivos recuerda la égloga de la derrota en una frase lánguida y lastimera, y el público por un momento se aleja de Menfis y se traslada al campo de batalla siguiendo el salvaje y marcial *racconto* de Amonasro. . . . La sentida y diplomática plegaria de éste nos vuelve al escenario y al Faraón, al mismo tiempo que las trompetas egipcias nos anuncian la llegada del vencedor. . . . Entonces se desarrolla el lujoso concierto de los elementos acopiados poco á poco, y pueblo, sacerdotes y guerreros confunden sus sonoridades en una aclamación general dirigida al salvador de la patria, persistiendo en medio del glorioso concierto la insinuante y quejumbrosa voz de los vencidos que imploran la piedad del vencedor. Nada falta y nada sobra en ese bellissimo conjunto lleno de variedad y de atinada sugestión. Siendo no más que una marcha, contiene todos los componentes de una guerra; el corto relato de Amonasro nos da cuenta del encuentro pasado y de su éxito completando la entrada triunfal que sin ese implemento resultaría por extremo brusca y acelerada rompiendo con las exigencias de una buena exposición.

Como episodios bélicos traducidos sinfónicamente, pueden citarse con ventaja el *abordaje* en la "*Africana*," y el final de "*Hugonotes*," después del trío que ordinariamente suprimen los ignorantes empresarios.

FORMA ROMANTICA.

El romanticismo es dolor, contemplación apasionada y comprimida, idealismo, subjetividad.

Consecuente con esas características, el romanticismo afemina los medios de expresión. Sus terminaciones rítmicas son largas y dolientes; sus ritmos expansivos unas veces como la voluptuosa fruición que causa la prolongación del padecimiento, otras precipitadas como el aflujo del arranque pasional, siguen las inflexiones naturales de las opuestas sensaciones que lo nutren; sus aires recorren toda la escala dinámica, desde el *largo* que penosamente se arrastra como se arrastran los hierros del cautivo, hasta el *allegro vivo* que pinta el atrevido y rápido vuelo de la imaginación nunca esclavizada; sus entonaciones son, ya blandas y suaves como el verbo amante, ya duras y enérgicas como el reproche y el ¡ay! desgarrador, ya en fin, vagas y vacilantes como vaga es la remembranza y como indecisa es la voluntad esclavizada; pero en todas esas formas expresivas señorea un dolor, todas entrañan una *égloga*, y todas envuelven una queja.

En música, como en poesía, el romántico es el lenguaje de los oprimidos, de los desheredados, de los sufridos. Ya sea un rey que lamente la pérdida de sus dominios y de su poderío, ya el caballero que se queje del cautiverio de su dama, ya el pastor que llore los desdenes de su zagala preferida, todos hablan el mismo lenguaje aunque con diversa *palabra*.

La forma romántica no es como la épica, exclusivamente social; pertenece igualmente al género íntimo cuando está puesta al servicio de una pena individual; pero el dolor de las masas, cuando el romanticismo está en la esfera del orden social, toma proporciones co-

losales merced á la preponderancia del signo estético que llamamos *magnitud*, y que unida al sentimiento forma la *epopeya*. Los dolores de un pueblo se traducen en derrotas, en esclavitud, y esas derrotas son la consecuencia de una guerra; de donde la forma romántica en el género social participa necesariamente de la épica, y la asociación de esas dos formas específicas engendra el poema épico-romántico que resume la narración de pasadas guerras y catástrofes, generadoras del dolor actual cantado por el bardo, que es lo que constituye la *epopeya*. Más tarde encontraremos á la misma forma romántica combinándose con la erótica y produciendo un nuevo engendro de carácter mixto, otra forma de la *epopeya* no menos interesante y distinta de la que llamaremos *popular*.

Las grandes luchas religiosas que llenaron el sangriento programa del siglo XVII, dieron abundante materia á la forma que me ocupa, y acrecentaron el no escaso caudal que dejara en legado el siglo XVI, que bien puede llamarse el siglo de las conquistas.

El espíritu caballeresco cundió sobremanera en todas las clases sociales, y nobles y pecheros, llorando los reveses de la fortuna, rindieron culto y pagaron tributo al romanticismo.

El noble arruinado, el caudillo proscrito y el bastardo de alta alcurnia, empuñaron el laúd, adoptaron la errante vida de *trovadores*, y á merced del disfraz recorrieron comarcas enteras entonando sentidas melodías para cantar los reveses de su patria ó de sus amores.

Fruto probable de las manifestaciones de diversos Bardos y Rápsodas en tiempo de los helenos, fué la magna compilación de *epopeyas* hecha por el inmortal Homero y bautizada, ya con el nombre de la *Iliada*, ya con el de *Odysea*. En esos poemas, los Dioses mismos, interesados en las luchas é infortunios de los pueblos contendientes, comparten la contienda tomando partido por uno ú otro bando, y lloran por turno derrotas y cantan alternativamente ruidosos triunfos.

La encarnizada lucha que precedió y acompañó al establecimiento del cristianismo constituye otra epopeya, para la cual no ha existido aún, desgraciadamente, otro Homero, y las joyas que aisladas no escasean, no han sido engastadas por un genio para construir la diadema de ese período histórico.

Las guerras Religiosas del siglo XVII entre Católicos y Protestantes, en que estos últimos desempeñaron el papel de víctimas en muchos países y señaladamente en Francia, vinieron á renovar el espíritu de la epopeya. Los salmos, en ese período histórico, tomaron un valor y una importancia especiales, siendo á la vez que un culto religioso, un canto de guerra y un lamento de los pueblos oprimidos. Los moribundos mismos entonaban en sus últimos instantes el canto sagrado como una última protesta contra la sumisión á la iglesia vencedora, y como un postrer juramento de fidelidad á su Dios.

El canto de Lutero en esa época, como elemento musical tuvo una señalada importancia, llegando á ser el signo característico de toda una etapa histórica.

No cuento en la labor romántica los innúmeros libros de *caballerías* publicados durante el siglo XVI, muertos á manos del inmortal Cervantes, porque aunque algunos puntos de contacto tienen con la epopeya, tienen mayores y mejor definidas atingencias con otra especie que más adelante encontraremos.

El siglo XVIII, preñado de fermentos revolucionarios, acumulados como sedimento de siglos anteriores, debía terminar, y terminó, con la más ruidosa epopeya contemporánea: la Revolución Francesa.

Al hablar de Epopeya no tomo en cuenta solamente las matanzas que acompañaron á la lucha; esas, con sus horrores y todo, fueron el precio de las más levantadas conquistas en el terreno de los principios.

Esa magna hecatombe señaló el nacimiento de toda una generación de colosos en la esfera del pensamiento y de la Libertad; marcó una transformación en el

ideal de los Pueblos, y forjó nuevos moldes para las letras y artes de lo porvenir. De esa generación incubada entre los estallidos del cañón y los gritos de libertad del pensamiento aherreoado, nació entre otros el atleta Beethoven. Napoleón el Grande, merecedor del sobrenombre, y sucesor histórico de Alejandro y de César, tenía que inspirar á sus contemporáneos la idea de lo Grande y de lo Bello. En esos risueños albores de la libertad de los oprimidos, nuevos alientos habían de cobrar las Artes, ya para cantar é inmortalizar las grandes victorias del invencible guerrero, ya para llorar en sentida elegía sus reveses tan grandes como sus triunfos, y acaso más.

La nota musical en ese período histórico fué la *Marsellesa*; canto arrebatado del *facistol* para servir de mortífera trova en el sepelio del trono del último Capeto.

En esas magnas convulsiones pueden resumirse todos los matices del sentimiento popular, y por tanto, las diversas fuentes de la forma Romántica que vengo examinando. Cada una de sus fases tiene un carácter definido y en ese carácter se exterioriza ó estereotipa un período histórico.

Tales han sido los grandes dolores de los Pueblos, que forman el caudal y la esfera propia de Romanticismo Popular y constituyen la *Epopeya*.

Como productos del Arte musical debidos á la especie que examino, los más salientes han sido los del orden vocal. La Opera, que es la manifestación más amplia en el género vocal, tomó sus asuntos, primeramente, de la epopeya griega, y después de la medioeval, antes de abordar como comienza apenas á hacerlo el drama social contemporáneo. En Alemania, la Trilogía del anillo de los Niebelungen tiene por asunto la Epopeya del Pueblo germánico.

La magnitud del asunto y de sus medios de expresión requiere hasta cierto punto, salvo dotes especiales, el concurso de los tres elementos expresivos: la palabra, la entonación y el gesto, que sólo coexisten en el drama

lirico. Los elementos escénicos por su parte contribuyen poderosamente á la sugestión de un ideal tan complejo por su naturaleza misma. La sinfonía, sin perjuicio de la vaguedad sugestiva que le es propia, requiere un poder de expresión extraordinario para traducir la Epopeya, que exige para ser correcta cierto grado de amplitud y desarrollo que solamente la diversidad en los medios expresivos puede hacer soportable al auditorio, y evitar la fatiga que necesariamente trae consigo una larga audición.

FORMA ERÓTICA.

El Amor, ese noble instinto que la cultura transforma en ideal y elevado sentimiento, haciendo del egoísta placer un voluntario y abnegado tormento esa eterna fuente de las grandes acciones como de los grandes crímenes; ese motor universal de la actividad humana, que lo mismo impulsa al guerrero que al sabio, al desheredado que al magnate, al anciano que al joven, tiene dos fases hasta cierto punto contradictorias: por una parte la expansión, y por otra la reserva.

¿Qué amante no se empeña en publicar, siquiera sea al favor de un nombre supuesto, las excelencias de su amada y la intensidad de su pasión?

¿Qué amante, por otra parte, celoso aun del aire que su amada respira, no encierra en lo más íntimo de su sér las explosiones de su amorosa llama, temeroso de verlas profanadas por el contacto indiferente del vulgo?

¿Qué hombre no tiene en la vida por norte y guía de sus ambiciones y esfuerzos el amor de una mujer, ya sea la esposa, la madre, la prometida ó la hija?

Los afectos gobiernan por entero las acciones huma-

nas en el estado de civilización que hemos alcanzado; esos afectos han sido necesariamente engendrados por la asociación, y la base de toda asociación estable es la familia, que tiene por cuna la unión de los seres de diferentes sexo. Esa primera unión, en la que por ideal que sea toma una gran participación el egoísmo, tiene por natural consecuencia la procreación de los hijos, crisol que consume todas las impurezas con que el egoísmo pudiera manchar la unión de los sexos, porque en ese amor á los hijos todo es abnegación y altruismo, afecto el más ideal y puro que concebirse pueda, y lazo estrecho que asegura y hace durable la unión de los progenitores aun después que han desaparecido los encantos físicos de la juventud que engendraron la unión de los padres.

Las expansiones del Amor, que forman la esfera de la forma *erótica*, nacen de la asociación misma, á lo menos de las dos personas á quienes liga ese afecto, pues sin la manifestación voluntaria ó inconsciente de ese sentimiento no podríamos darnos cuenta de su existencia. Pero, además, en virtud de la naturaleza expansiva de ese sentimiento, tiende á derramarse fuera de su cauce, como el pozo brotante tiende á expulsar de su seno las cristalinas aguas filtradas en las entrañas de la tierra, y esa expansión hace doblemente social la forma *erótica*, porque no solamente los ligados por ese nobilísimo afecto participan de sus manifestaciones, sino que entran, por decirlo así, al dominio público, y muchos indiferentes, por un sentimiento simpático, se identifican, siquiera sea momentáneamente y en menor grado, con las quejas y alabanzas del enamorado.

El Amor puede considerarse como un asunto de interés universal, porque siendo una Deidad á la que todos pagan su tributo tarde ó temprano, se interesan sin saberlo ni quererlo en la feliz terminación de todo amoroso proceso.

Por otra parte, siendo el Amor en una ú otra forma el núcleo de todos los sentimientos humanos, y siendo

á su vez el sentimiento el objetivo del Arte, puede asegurarse que la forma erótica tiene una importancia señalada y preponderante en todos los productos artísticos, y muy principalmente en la música, que tiene por elemento sugestivo el sentimiento y la pasión.

No sería paradójico decir que todos los sentimientos humanos se reducen al amor: amor á la Patria, amor á la familia, amor á la Ciencia, amor á la virtud, amor al trabajo . . . pero no son esas formas enteramente ideales las que forman el campo del erotismo, caracterizado por la unión del sentimiento puro y el instinto orgánico, que para manifestarse tiene medios especiales y característicos propios de la diferencia esencial entre los seres que el amor viene á unir.

Las formas eróticas, por su misma naturaleza, presuponen la *dualidad* de caracteres, sin la cual es inconcebible el Amor. Importan un *duo* en el que uno de los interlocutores es real y el otro virtual; el uno aparece en el asunto principal, ya bajo la forma de queja, ya bajo la de súplica, y el otro se revela en una reminiscencia, en un dibujo melódico secundario más tenue, menos viril, más femenino, por decirlo así, pero no menos expresivo. Así vemos en una Romanza, por ejemplo, en que el interlocutor aparente es uno solo, aparecer incesantemente el dialogado y una segunda personalidad melódica y rítmica . . . algo que revele, siquiera sea de un modo vago, la personalidad ausente, á la cual se dirige la súplica ó la queja, y sin la cual el sentimiento expresado carecería de objeto. Cuando la dualidad es real, el diálogo es más resuelto y franco y la supuesta réplica más vigorosa. En el duo vocal ambas responsabilidades actúan de presente, y confunden á trechos en uno solo y común sus sentimientos personales.

He ahí la característica de la forma específica que examinamos: *la dualidad de caracteres más ó menos perceptible.*

En la mayor parte de las obras de Chopin por sólo esa característica se adivina el fondo erótico y apasio-

nado del autor, que hace de él un verdadero *carácter musical*, único en mi concepto por el uso alterno felicísimo de las formas eróticas *activa* y *pasiva*. Los sonidos entre los dedos del inspirado Polaco tomaban insensiblemente forma y sexo; los ritmos adquirían la elasticidad de la palabra misma, se entrelazaban con la misma natural verbosidad que las réplicas en un diálogo animado y real, y las personalidades melódicas se desprendían del tejido armónico de igual modo que una cabeza de Rembrandt se desprende del vigoroso fondo. En sus mismos bailables se descubre la dualidad erótica y se adivina un litigio amoroso interesante, puesto de relieve sobre el banal pretexto del baile.

Por eso es difícil encontrar un compositor más sugestivo que Chopin, y por lo mismo más estético, sean cualesquiera los defectos que en sus obras se haya creído ó querido descubrir bajo el punto de vista de la técnica y de la corrección armónica.

Ahora bien, según el medio social en que el sentimiento amoroso nace y se desarrolla, varían los medios de expresión que emplea. En el hombre culto y civilizado el sentimiento es más vivo, más entusiasta, emplea para expresarse un lenguaje pomposo y convencional; en el morador de los campos el lenguaje es más sencillo, más ingenuo, más sincero, menos ampuloso, y sus figuras, empleadas con suma sobriedad, están inspiradas siempre en la Naturaleza.

De ahí nace la primera subdivisión de la forma Erótica en *lírica* y *bucólica*, que respectivamente designan el erotismo culto y el Campestre ó Pastoril.

El primero de esos vocablos amerita una corta explicación antes de seguir adelante. Lírico, por su relación con la lira, instrumento generalmente empleado en las antiguas civilizaciones para acompañar el canto, se dijo y sigue diciéndose en poesía, de la que está destinada á cantarse; pero fuera de esa acepción genérica y propia se dice por extensión de las poesías y composiciones ricas en entusiasmo, inspiración y colorido. En este

último sentido figurado uso yo del vocablo, para diferenciar la forma brillante de la ingenua, la culta y amenerada de la inocente y sencilla, la que incuba el calor de los salones de la que vigoriza el Sol de los campos.

Del tiempo que el sentimiento supone nace una segunda diferencia secundaria en la forma erótica. El recuerdo de un amor pretérito no se manifiesta por iguales medios que el amor presente y actual. El primero toma el carácter contemplativo y de reminiscencia, dulce ó amargo según fué cuando actual; el segundo, satisfecho ó contrariado, es pasional y vivo como el amor que tiene enfrente al objeto de sus afanes y de sus ansias, y que de presente saborea las dulzuras de un amor correspondido ó llora los desdenes del objeto amado. El primero toma el carácter de la contemplación, y el segundo el de la pasión; es necesario no confundir, como se hace ordinariamente, la Pasión con el Sentimiento; éste es la facultad de experimentar sensaciones plácidas ó ingratas, y constituye, por decirlo así, el género que comprende por igual todas las sensaciones; la Pasión tiene por esencial, conforme á su raíz latina, el *sufrimiento*; es, pues, una sensación más ó menos dolorosa, un afecto contrariado, ya por la falta de correspondencia, ya por la falta de posesión del sér amado. El amor satisfecho y correspondido no es ya una pasión sino un *afecto*. El amor frustrado pero pretérito, cuyas impresiones ha debilitado considerablemente el transcurso del tiempo, tampoco es ya una pasión, sino un afecto lánguido y un dolor amortiguado que no constituye un sufrimiento propiamente dicho, el que trae aparejada las ideas de actualidad y de vehemencia que solamente se compadecen con el sentimiento actual y vigoroso.

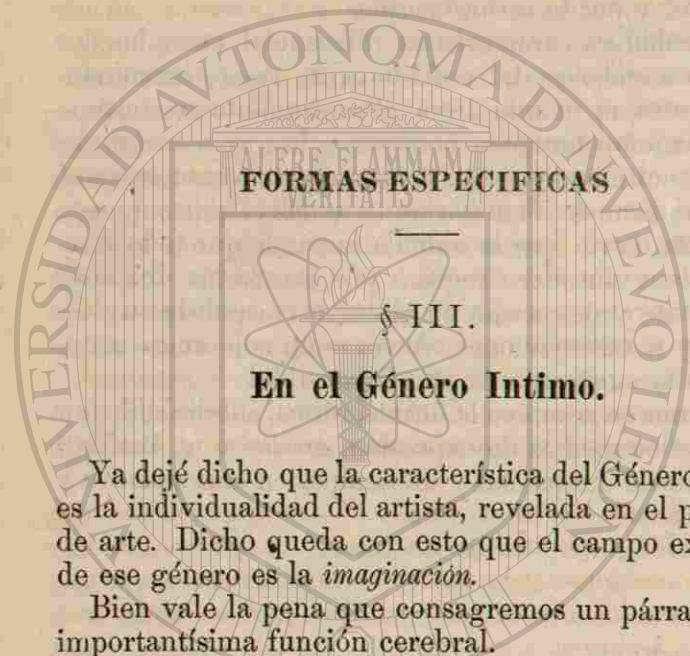
En la vida real podemos persuadirnos de que aun tratándose de un amor correspondido, ya sea por virtud de la inmoderada aspiración del hombre á una confusión absoluta de ideales, de sentimientos, de costumbres, de gustos y aficiones, . . . á una absorción, por decirlo así, del objeto amado, el amante tiene siempre algo que de-

sear, algo que no conseguido le atormenta, y de ahí es que el amor, aun satisfecho siendo actual, implica sufrimiento, y por lo mismo *pasión*.

La verdadera característica diferencial entre las dos formas secundarias del erotismo que vengo examinando, es, pues, el tiempo á que el sentimiento se contrae. El sentimiento pretérito constituye la forma *contemplativa*; el sentimiento actual constituye la forma *pasional*.

Ambas formas secundarias se enlazan por supuesto en la vida diaria, por la sencilla razón de que todo afecto estable y duradero recorre por fuerza las dos fases de presente y de pasado en el curso normal de su desarrollo y manifestaciones. A veces un solo amor señorea toda la existencia de un sér sensible!

Tenemos en resumen la forma erótica, subdividida por razón de los medios de expresión, en *lírica* y *bucólica*; por razón de intensidad y de tiempo, en *contemplativa* y *pasional*.



Ya dejé dicho que la característica del Género Intimo es la individualidad del artista, revelada en el producto de arte. Dicho queda con esto que el campo exclusivo de ese género es la *imaginación*.

Bien vale la pena que consagremos un párrafo á esa importantísima función cerebral.

Imaginar es reproducir más ó menos fielmente por el recuerdo las formas corporales que no hieren efectivamente y de momento nuestros sentidos. Las imágenes que el recuerdo nos procura son como las que produce un espejo ú otro reflector, su fidelidad depende muy principalmente de la naturaleza de ese reflector. Un vidrio de mala calidad produce reflejos adulterados é infieles; un vidrio puro y de composición homogénea, produce imágenes limpias, remedos fieles de las formas originales. De igual manera un cerebro despejado y en buen estado de salud retiene fácilmente los signos *típicos* de las formas plásticas, en tanto que un cerebro enfermo ó poco educado retiene mal y á medias esas mismas formas. Naturalmente, al invertirse el procedimiento imaginativo, las formas incompletamente ó mal percibidas son á su vez mal reproducidas en el producto artístico,

y viceversa, las que han dejado en el cerebro clara huella, son exacta y fielmente reproducidas.

Por otra parte, las formas que más hondamente nos impresionan son naturalmente las que dejan en el cerebro una huella más persistente. Por el contrario, las impresiones fugaces ó de poca importancia dejan una huella efímera y vaga en el cerebro.

Siguiendo las leyes de la reflexión, las formas percibidas en tiempos remotos son más débiles que las percibidas en un tiempo próximo, más vagas y menos definidas. En cambio, las percepciones é impresiones recientes acusan un relieve y una vivacidad correspondientes á la plenitud y vigor de la sensación original ó real.

Tenemos, pues, como *característica* la *individualidad*, y como diferenciales la *aptitud orgánica*, la *intensidad de la impresión original* y el *tiempo que separe la forma real de la virtual*.

Esta forma específica puede decirse que no se subdivide, ó que se subdivide en tantas formas secundarias como impresiones sea capaz el cerebro de recibir; lo que viene á ser lo mismo, puesto que no podrían enumerarse esas variantes.

La imaginación interviene necesariamente en todas las operaciones de arte, puesto que todas ellas se reducen á un trabajo de *exteriorización*; pero en ese trabajo importa distinguir cuándo procede el cerebro con impresiones propias solamente, y cuándo combinando las propias con el recuerdo de las ajenas. En el primer caso el trabajo imaginativo, repartiéndose y divagando entre varias formas, es más variado pero menos intenso á medida que se multiplica el número de ellas; en cambio, concentrada la imaginación en una sola forma, redobla su intensidad y energías. Ese aislamiento, esa concentración sobre una sola forma ú objeto, analizándolo, presentándolo en todas sus fases y bajo diferentes aspectos, es lo que constituye el vasto campo del Género Intimo ó imaginativo.

Todos los afectos que, como la amistad, el amor filial

y el paterno, viven y se nutren de sí mismos independientemente del sexo y de la correspondencia, pertenecen de derecho al Género Intimo. Nacen por un impulso natural é involuntario, y no entrañan la esperanza de placeres obtenidos en cambio del afecto que sentimos. Esos afectos son posibles aun consagrados á seres muertos y aun á los no nacidos, mientras que el amor propiamente dicho es imposible si no es entre vivientes y nutrido con las expansiones anejas y el contacto de los sexos. El amor aparente consagrado á los muertos no es más que un piadoso engaño de nuestra sensibilidad, que, decepcionada de su inconstancia, se imagina perseguir en ultratumba á los seres queridos; pero en el fondo la ausencia definitiva que llamamos *muerte*, cambia sustancialmente la naturaleza de los afectos sin extinguirlos del todo, y de ahí es que se achaque á la acción del tiempo lo que solamente se debe á la desaparición de la forma real que en unión de los caracteres psíquicos engendró el sentimiento. Los otros afectos de que venía yo hablando no tienen con la forma una relación directa, y si la tienen es enteramente secundaria.

Pero no son las formas sensibles y animadas las únicas imágenes almacenadas en la imaginación; las formas plásticas constituyen un lote no despreciable en el caudal de nuestros recuerdos é ideas, y la imaginación se complace á veces en reproducir esas formas por medio de las palabras ó de los sonidos como el pintor las remeda valiéndose de los colores de su paleta. La *imitación* ó la *descripción* de la Naturaleza, aun sin un designio psicológico, está basada en una tendencia muy acentuada en el hombre culto y sociable de comunicar á otros sus impresiones, sus penas y sus placeres. Quizás esa tendencia á remedar al Criador, siquiera sea remedando sus obras, sea el más noble atributo de la creatura!

Acentuemos algo más la diferencia entre el Género Intimo y los otros dos, Religioso y Social, bajo su aspecto común de trabajos ó productos de la imaginación.

En el Género Religioso el hombre obedece á la tendencia natural de adoración al sentir el deseo de exteriorizar ese sentimiento: pero al expresarlo tiene que sujetarse á los Ritos y formas establecidos si su adoración es pública, so pena de chocar con el sentimiento y uso generales.

En el orden Social, el Artista, para ser entendido, necesita hablar el lenguaje consagrado y usual, so pena de que no se le comprenda; las Formas Virtuales de que se sirva deben corresponder á formas reales de todos conocidas.

En ambos géneros el Artista habla con otros y para otros, y trabajando con elementos y formas del Mundo Real. En el Género Intimo, por el contrario, el hombre y el Artista no ciñen sus conceptos á una confronta con sus modelos originales en el Mundo Real, no hablan para otros, ni atildan por el patron de las usuales las formas expresivas que emplean; no relatan para otros episodios habituales de la vida práctica, sino que relatan para sí mismos, verdaderas ó falsas, fieles ó alteradas, sus impresiones, ideales y conceptos, tales y como esos productos de la imaginación están en su cerebro, y tales, á veces, que el lenguaje usual carece de términos ó voces para designarlos.

Los productos del Arte en los Géneros Social y Religioso tienen por causa determinante un *instinto*, ya el de adoración, ya el de asociación. La adoración y la asociación, dada la humana naturaleza, son necesariamente fatales é ineludibles.

Los productos del Arte en el Género Intimo son, por el contrario, espontáneos y contingentes; así como en aquellos se reflejan la cultura, tendencias é ideales de un Pueblo, en el Género Intimo solamente se revela un estado del ánimo, una concepción personal, exclusiva y típica, la del Autor.

Puede decirse que en esos productos del Arte hay mucho de inconsciente que se exterioriza conforme á un programa *no preconcebido* aunque *sí presentido*, á favor

y á la sombra de formas insustanciales las más veces, y el alma del Artista se escapa fuera de su cárcel y habla en otro lenguaje fuera del usual, y sólo comprensible para otras almas é inteligencias *similares*.

En el Género Intimo, aunque el Artista trabaja con todos los elementos, no se ciñe á sus formas regulares y usuales, sino á las que en su cerebro han tomado ó provocado las formas del Mundo externo.

En los otros Géneros aparece el hombre en Sociedad; en el Intimo el hombre aparece *á solas consigo mismo*.

En esas revelaciones del sér interno hay dos elementos diversamente apreciables por un tercero: el estado del ánimo que inspiró la expansión artística, y las causas que motivaron ese estado moral ó psíquico.

De esos dos elementos sólo uno de ellos entra al dominio de las impresiones ajenas y de la apreciación; el otro, el de *causalidad*, permanece secreto en el sagrario del cerebro del Artista, que despertando y llevando la ajena sensibilidad por los senderos que la suya se encamina, no puede ó no quiere explicarnos las causas de su dolor ó de su gozo. Así, puede el Artista ser á la vez comunicativo haciéndonos compartir sus impresiones, y discreto reservándose los motivos de ellas.

Frente á las composiciones afortunadas de ese Género, ya sea refrenando la risa, ya sea enjugando una lágrima; escuchando un *scherzo* ó una *elegía*, decimos: "el Autor se burla. . . . el Autor llora. . . ." pero. . . . ¿por qué? ¡Sólo él lo sabe!

Pues bien, ese punto oscuro, esa parte reservada, esa expansión á medias del ajeno dolor ó gozo, constituyen la característica del género *intimo* bajo el punto de vista del trabajo imaginativo, así como la *individualidad* lo es bajo el punto de vista de las formas expresivas empleadas en el producto de Arte.

Si la confidencia es completa, como sucede en la Música Vocal, en que la palabra viene á suplir las deficiencias de los sonidos, la composición deja de pertenecer

al Género Intimo y entra en el Social. De ahí es que el Género Intimo tenga por intérprete natural el *sonido puro* ó instrumental.

* * *

Hemos llegado al punto de abordar uno de los más árduos problemas del Arte Musical: el poder y el alcance de la *música sinfónica* ó *pura* sobre la imaginación del oyente.

Como en otro lugar dije ya, esa música es uno de los últimos productos del Arte Musical, pero sus elementos sustanciales, tomados del Género Intimo, son tan antiguos como el uso de los instrumentos primitivos en los que los pastores confiaban á la soledad de la Naturaleza sus penas íntimas, reducidas á sencillas melodías ejecutadas en un solo instrumento monótono.

Los perfeccionamientos introducidos en los instrumentos primitivos, su multiplicación en especies similares de diversa intensidad y gravedad, la introducción de nuevas y diferentes especies de instrumentos, el concierto de los similares y después de los disímbolos, hasta llegar á lo que hoy entendemos por *sinfonía*, constituyen toda una larga historia de esfuerzos y conquistas en que lenta y sucesivamente ha venido formándose el inmenso caudal de timbres y sonoridades de que actualmente dispone el sinfonista y que ya ha tenido el alumno ocasión de conocer al estudiar la Instrumentación.

Echaremos solamente una ojeada retrospectiva para mejor fundar algunas futuras conclusiones.

Las cañas ó tubos naturales de madera, aprisionando el aire que comprimido por el soplo vibra y se traduce en sonoridad, fueron, sin duda, los primeros engendros instrumentales revelados probablemente por algún soplo casual que produjo el primer sonido. Probablemente también, al descubrirse el uso y la fundición de los metales surgió la idea de construir tubos sonoros de mayor duración, acaso sin pensar en la diferencia de

timbre que debía resultar. La sonoridad casualmente descubierta de una cuerda atirantada debe haber sugerido la construcción de la *lira* y de sus derivados, y ya en un estado de mayor adelanto el *arco* debe haber sustituido á la percusión.

No es fácil establecer con precisión si la cuerda precedió á los latones ó viceversa, porque desde la más remota antigüedad encontramos en la historia de los Pueblos el uso de las Flautas, Liras, Arpas y Salterios en el culto, y de las Trompas y Trompetas en la guerra; pero sí podemos afirmar que, en cuanto á perfeccionamientos, los más dilatados han sido los de los instrumentos de aliento, y entre ellos los más difíciles han sido los de los instrumentos metálicos.

Durante la época que precedió á la primera conformación de la Armonía, el único procedimiento musical fué el Melódico. Las voces, en cuyo número se buscaba el efecto, cantaban al unísono, y cuando las acompañaban instrumentos lo hacían al unísono con ellas.

En ese sistema de unidad se empleaba un número mayor ó menor de instrumentos iguales entre sí, y se decía: una orquesta de violines, una orquesta de flautas, etc., etc.

Con el nacimiento de la *Armonía* vinieron poco á poco surgiendo las *familias*, ó sean los grupos de instrumentos de timbre semejante pero de diversa intensidad, gravedad y extensión, acordados por sus bases en los intervalos armónicos primarios: octava y quinta, formando ésta una parte intermedia entre los sonidos extremos. Así nacieron el Violoncello, cuyas cuerdas producen las octavas graves de las cuerdas del Violín, que á su vez producen la quinta superior de las de la Viola.

El acorde perfecto consta de tres sonidos, de manera que una *familia* compuesta de Violín, Viola y Violoncello quedaba absorbida por el acompañamiento armónico, so pena de hacer una armonía trunca, deficiente ó elíptica si alguno de los citados instrumentos ejecutaba un canto melódico; de ahí, sin duda, nació la idea de

duplicar el Violín, y del *trío* primitivo se engendró el *cuarteto* tal como le encontramos en los primeros tiempos de la Sinfonía y como aún hoy se conserva, salvo raras y honrosas excepciones en que se ha dado al *cuarteto* diversa dotación.

La primera asociación ó concierto de dos instrumentos de diversas familias engendró la *sonata*, que privó con privanza casi exclusiva durante la mayor parte del siglo XVIII. La principal importancia radicaba en un instrumento, y el otro desempeñaba un papel secundario y de acompañamiento: el instrumento cantante en la *sonata* era muy generalmente uno de latón. Más adelante, el Clave ó Piano y el Violín tuvieron un buen repertorio. No dejaron de asociarse en la sonata tres instrumentos en vez de dos, constituyendo el *trío*, y, se llegó, por último, en esa senda de tentativas, al *cuarteto*. Constituido éste, se intentó con éxito la asociación de un instrumento extraño al cuarteto de cuerda, y de avance en avance vióse ensanchado el concierto instrumental preparándose el advenimiento de la *sinfonía orquestal*, basada en el concierto de todos los elementos de los tres cuartetos: madera, latones y cuerda.

Haydn introdujo ya en la Sonata mayor número de *tiempos*, y el Minué, invadiendo casi, con las Sonatas en cinco *tiempos*, las formas constitutivas de la *sinfonía*, cuya forma definitiva debía más tarde Beethoven asentar, dándole, lo mismo que á la moribunda Sonata, nuevas formas, merced á las cuales pudo prolongar su apogeo esta última, hoy relegada á los archivos de los Conservatorios.

Hé aquí á grandes rasgos la genealogía de la *orquesta* que poseemos actualmente.

Ahora desandemos un tanto el camino para reanudar nuestra investigación primera.

Siendo los instrumentos de *arco* los que alcanzaron más pronto perfeccionamiento, en ellos y para ellos nació el Cuarteto; y ya fuera por el crecido costo de los instrumentos, ya por los conocimientos armónicos (no

comunes entonces) que requería la composición de ese género de música, para el que á la vez se creó una estructura sacramental de la que en su lugar hablaremos, fué el *cuarteto* aristocrático desde su cuna, y cultivado solamente en un estrecho círculo de iniciados é íntimos unidos por la solidaridad de conocimientos y de gusto. Por esto esa Música fué llamada de *Cámara*, es decir: *íntima*.

El nombre del *tono* dominante servía de nombre al *trío*, *cuarteto* ó *quinteto*, y carecía de programa. Cada oyente, excitada su imaginación por la sonoridad, acomodaba un poema *ad libitum* sobre cada *tiempo* del concierto, y esos *tiempos* se designaban por letras.

Tanto por razón de su origen, basado en los intervalos armónicos en que los instrumentos estaban acordados, como por el gusto contrapuntístico reinante al nacer el *cuarteto*, tuvo como elemento esencial la *polifonía*, el *contrapunto* y la *fuga*. Por tanto, el elemento melódico se perdía en el conjunto armónico, y no siendo el *contrapunto* más que el arte de evitar el paralelismo entre los elementos armónicos, esa música fué necesariamente armónica, es decir, *científica*, *severa*, de formas *obligadas y sacramentales*, por lo que se la dió el nombre de *clásica*.

Por honrosísima excepción encontramos en algunos trabajos sinfónicos de Mozart, de Beethoven y de Mendelsohn, melodías individuales envueltas en una armonía *variada*, pero no *absorbente*, que realza sin perder su importancia los primores del dibujo melódico y capital, afectando la forma de un dialogado y recordándonos la estructura de la *sonata*. En cambio, un extenso material de Música de Cámara se espacia en un *escolasticismo* abstruso, sin atractivo ni expresión, que admira sin conmover, fatiga sin recrear, y acusa un conocimiento perfecto de las Reglas y de las Formas Clásicas, pero que no revela el *fuego sagrado* de una *inspiración* que presida la *gimnástica armónica*. Por último, entre esos dos extremos existe un vasto repertorio de Música de *Cámara*, en que la forma y corrección escolástica y la Inspira-

ción se adunan y equilibran sin romper con las Formas Sacramentales. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Mendelsohn alimentan sin cesar las audiciones de Música de Cámara y Sinfónica en todas las Sociedades cultas. Svendsen y Rubinstein entre los modernos han aportado un valioso contingente.

En las postrimerías del siglo XVIII surgen Haydn y Mozart informando la Sinfonía Orquestal con los sedimentos de anteriores generaciones. A las severidades del órgano y del Cuarteto se sobrepone la policroma sonoridad orquestal, mientras por otro lado el *oratorio* es destronado por la *ópera*, y la *sonata* se entroniza sobre los restos agotados de las colecciones ó series de bailarines llamados *suite*.

La Sinfonía tiene ropajes más amplios, más ambiente sonoro, más potencia y más flexibilidad que el *cuarteto*; pero, como éste, obedece á formas consagradas y sacramentales y pertenece al orden *clásico*.

Viene, por último, Beethoven con los albores del siglo XIX, y después de seguir por algún tiempo feliz y atinadamente las huellas de Haydn y de Mozart, aquel Genio incubado por la generación que engendró la Enciclopedia, y arrullado por los democráticos ecos de la Marsellesa rompe los moldes, y abordando todos los géneros transforma su factura, los vigoriza y les da el valor estético que apenas se iniciaba, infundiéndoles un admirable y gigantesco *poder sugestivo*.

Expulsa del Cuarteto el Minué característico de las Cortes Reales y lo sustituye con un eco de la carcajada de Voltaire en la forma de *Scherzo*. No es la burla, sino el sarcasmo, y no es el sarcasmo malévol, sino el sarcasmo filosófico.

Trueca la sinfonía en boceto pictórico que retrata, ya la Naturaleza indolente, ya las tormentas y la vida del espíritu, y crea para la Música Sinfónica el *programa*, que, como el hilo de Ariadna, conduce al oyente por el laberinto de la sugestión melódica y armónica sin atar por ello su fantasía.

Encontrado y afirmado por Beethoven el secreto de la *sugestión*, dominado el público por el encanto de la Opera Italiana adueñada del Teatro, y por último, siendo mal comprendidos de la generalidad Beethoven, sus predecesores y contemporáneos, con excepción de Mendelsohn, favorecido como Mayerbeer con los bienes de fortuna, la corriente Melódica y Vocal arrastraba Inspiración y voluntades.

De entre ese torbellino debía la Ley Suprema del Adelanto hacer surgir una nueva forma instrumental: el *lied* (voz alemana), canto en que el sonido se sustituye á la palabra sugiriéndola y siguiéndola paso á paso.

Schubert y Schuman, sin perjuicio de enriquecer la sinfonía de concierto, se adueñan del *monólogo sinfónico* y traducen á Idilios musicales pequeños poemas que contentan la manía reinante por la melodía personal, á la vez que se hacen estimar de los verdaderos músicos por su factura instrumental y su valor sugestivo. Schubert, sobre todo, más accesible que Schuman, se convierte en el trovador de los salones.

Con el *lied* adquiere un vuelo incalculable la composición personal, la más íntima, y engendra á los *virtuosos* en la verdadera acepción de la palabra. Los sonidos adquieren el valor del lenguaje, el instrumento viene á suplir á los órganos de la fonación vocal humana, y el *virtuoso* se sienta al Piano ó empuña otro instrumento para decirnos por su conducto lo que pasa en el interior de su alma, y que la palabra sólo podría traducir imperfectamente. No es como el Virtuoso moderno que trocado en máquina más ó menos correcta lee en un libro ajeno; es el espíritu mismo del Compositor ejecutante, que vuelto en sonoridad, penetra en nuestro propio sér y entabla con él un coloquio.

Tras de Schubert y Schuman, que podemos respectivamente llamar los representantes del Idilio y de la Egloga, vino el virtuoso por excelencia, Chopin. Este atleta del Piano, sintiendo estrechos los moldes del *lied*, sin escasearle su valioso tributo se lanzó á la Elegía y

al Drama, sustituyendo á los Bocetos de Schubert y de Schuman cuadros acabados de grandes dimensiones, y, fotógrafo infatigable, retrató los estados todos del ánimo en ritmos y en modulaciones. Creador del *tempo rubato*, introdujo la característica psíquica en el elemento material del sonido, é infundió al Ritmo inflexiones antes ignoradas y altamente sugestivas.

A la sazón engendraba el Pueblo Francés, bajo el nombre de *romanza*, el *monólogo* cantado por la voz y acompañado por instrumento ó instrumentos. El *lied* ó Romanza sin palabras y la Romanza con palabras compartieron el cetro del Monólogo, forma la más apropiada y genuina en el Género Intimo.

Hemos seguido ya metódicamente, aunque al vuelo, las evoluciones sucesivas merced á las que la impresión meramente personal é íntima vino poco á poco desentrañándose de otras formas complejas que la contenían.

Estudiemos ahora en sí mismo ese elemento personal aislado, y señalemos los límites del poder sugestivo de los sonidos inarticulados por sí solos.

No llevo mi amor á la sinfonía hasta el vicioso extremo de creer, como Rubinstein,¹ que una melodía pueda sugerirnos la idea de una flor, sus pláticas con el viento que la azota, y su agonía; porque la flor no tiene un ritmo ni una entonación característicos, que son los signos que puede remedar la música; pero sí acepto que esa misma melodía nos sugiera la idea de la campesina de que nos habla más adelante el propio Rubinstein, (aunque no sea precisamente hermosa) su diálogo con un joven, etc., porque el lenguaje sí tiene una entonación y ritmos que corresponden á determinadas situaciones del ánimo y que pueden imitarse musicalmente.

Ya en otro lugar expliqué cómo las formas reales ó corpóreas sólo pueden sugerirlas los sonidos cuando como signos característicos tienen una entonación ó un ritmo que la forma produce, y que por asociación de ideas, debida á naturaleza de la forma ó á la convención, nos lleva del

1. La Musique et ses représentants." Página 8, al fin.

producto á la causa productora; al pájaro, por el canto; al tambor, por el ritmo; al reloj, por el movimiento isócrono del péndulo ó de la campana; al grupo de soldados, por el clarín, etc., etc.

El lenguaje y el gesto que son los medios de expresión por excelencia, no tienen para nosotros más que un valor relativo y de convención. La costumbre aceptada y reinante es, pues, en la sugestión artística, remedo del lenguaje y sustituto del gesto, el primero y principal elemento.

El Canto de Lutero y los salmos, de carácter meramente *religioso*, tomaron después de las encarnizadas luchas del siglo XVII un valor *épico*, extraño á su carácter, solamente por la asociación de ideas entre los productores de ese canto y las circunstancias en que se cantaba, y he ahí cómo ese solo cántico, deslizado en una composición y entrelazado con ritmos agitados, nos sugerirá indefectiblemente el cuadro de la guerra entre Ligueros y Hugonotes y la lucha por la conquista de la libertad religiosa, cuadro mucho más complicado, y sin embargo, más fácil de sugerir que la sencilla forma de *una flor de los campos* que no podemos describir con sonidos, así como por el solo color no podemos remedar un *re*.

Vuelvo á decirlo: *la música no puede imitar ni describir, sino solamente sugerir.*

La sugestión puramente musical será siempre *vaga en los pormenores*, pero *certera y precisa en la substancia*, siempre que se acierten á emplear los signos característicos ó típicos de la impresión que se trate de sugerir por medio del Arte.

Bajo el punto de vista meramente artístico y musical, la música pura ó instrumental, como antes dije, es la más elevada expresión del Arte, y tanto más meritoria cuanto que sólo emplea el valor sugestivo del sonido; pero bajo el punto de vista estético no puede decirse lo mismo. La sugestión es tanto más completa cuanto mayor es el número y eficacia de los medios de expresión empleados, por lo que la música vocal, en la que se aso-

cían ya el sonido y la palabra como en la música de canto de salón, ya el sonido, la palabra y el gesto como en la música escénica, sin contar con el poderoso auxilio que le agregan la Indumentaria, la Pintura escenográfica y la Declamación, sugiere más y de una manera más completa, al grado de confundirse muchas veces con la realidad misma.

No es, por tanto, justificado declarar la *ópera* inferior á la *sinfonía*. Esta es un producto solo, aunque el más elevado, grande y meritorio de un Arte: la Música; el otro es un producto complejo al que contribuyen con sus respectivos elementos varias Artes. Como artefacto *simple*, es superior la Sinfonía; pero como artefacto *mixto* y estético, es superior la Opera.

El sinfonista requiere conocimientos profundos, pero en un Arte solamente: el Compositor de música dramática necesita igualmente profundos conocimientos, pero en artes diversas. De la asociación de ambas facultades resultará, en mi concepto, la perfección y el mérito de un filarmónico en la época en que vivimos. La introducción del *intermedio* ó *intermezzo* en la Opera, efectuada por Wagner y felizmente imitada por Mascagni en "Cavallería Rusticana," demuestra cuán oportunamente pueden amalgamarse sin deprimirse ambas formas artísticas pertenecientes á dos diversos Géneros: el *Social* y el *Intimo*.

Para concluir diré que las formas específicas en el Género Intimo pueden reducirse á las tres formas en que puede expresarse una pasión ó un sentimiento íntimo: *Vocal*, *Instrumental* y *Mixta*.

La vocal está encomendada al *canto*, en el que radican todo el interés y la expresión; el acompañamiento no es más que un auxiliar y un tutor para la medida rítmica. La instrumental está exclusivamente encomendada á los sonidos inarticulados del instrumento ó instrumentos, y la Mixta es aquella en que se alternan ambas formas representando la Vocal el monólogo en voz alta, y la Instrumental el monólogo que continúa

en lo *interno*. La Opera italiana en su mayor parte nos ofrece el tipo de la Música *Vocal*; la Opera moderna realiza el de la Música *Mixta*, y la Música clásica es el sagrario de la *sinfonía*.

Restringiéndonos al Género Intimo, el *aria* y la *romanza* representan la forma *Vocal*; el *lied* la Instrumental; la forma *Mixta* aparece las más de las veces en la *Romanza* misma, por la importancia que ordinariamente se da al acompañamiento instrumental.

Hasta aquí hemos considerado al Artista trabajando con sus propios elementos y como autor; pero otras veces, procediendo como colaborador, trabaja con y sobre elementos ajenos, ya glosando, ya parafraseando, ya comentando ó variando ajenos pensamientos.

En esos artefactos el elemento principal no le pertenece, pero subordinados á él y á su sombra y calor, despiértanse otros pensamientos secundarios y formas nuevas que sí giran en la esfera de la composición íntima, aunque son menos meritorios por la falta de originalidad.

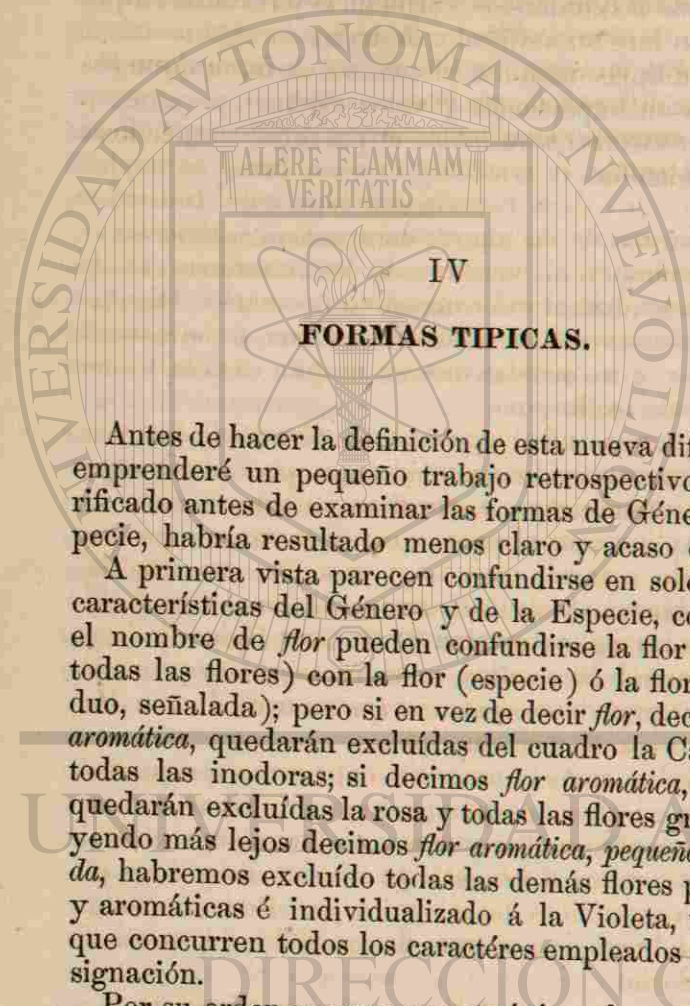
De esa transacción entre el deseo de componer y la falta de medios propios nacieron como bastardos en el género íntimo las variaciones sobre un tema, las paráfrasis, los *Potpourri*, y por último, las Fantasías sobre temas de Opera, inventadas por Moschelès y que con ventaja sustituyeron en el reinado de la moda á las Variaciones, que en su mayor parte eran vulgares, fastidiosas y por todo extremo fatigantes. En la Fantasía existe mayor libertad, y se revelan más el ingenio y la personalidad del autor.

Thalberg y Listz se han señalado ventajosamente en esta especie de composición vistiendo con vistosos y ricos ropajes los desnudos pero bellísimos pensamientos melódicos del repertorio italiano, que merced á esa ornamentación ha prolongado su vida senil en el mundo moderno.

El vivificante soplo de la Estética penetró, por último, hasta el campo de la aridez pedagógica, y atempe-

ró la rudeza escolástica del estudio endosándole un pensamiento, un designio, un programa, un alma á qué obedecieran las contorsiones armónicas y rítmicas en que el virtuoso luce su agilidad y destreza.

Estas últimas manifestaciones del Arte, aunque secundarias en importancia y valor estético, pertenecen legítimamente al Género Intimo, cuyas formas específicas dejo examinadas.



Antes de hacer la definición de esta nueva diferencial, emprenderé un pequeño trabajo retrospectivo que verificado antes de examinar las formas de Género y Especie, habría resultado menos claro y acaso empírico.

A primera vista parecen confundirse en solo una las características del Género y de la Especie, como bajo el nombre de *flor* pueden confundirse la flor (género, todas las flores) con la flor (especie) ó la flor (individuo, señalada); pero si en vez de decir *flor*, decimos *flor aromática*, quedarán excluidas del cuadro la Camelia y todas las inodoras; si decimos *flor aromática, pequeña*, quedarán excluidas la rosa y todas las flores grandes; si yendo más lejos decimos *flor aromática, pequeña y morada*, habremos excluido todas las demás flores pequeñas y aromáticas é individualizado á la Violeta, única en que concurren todos los caracteres empleados en la designación.

Por su orden y como características hemos empleado: la forma, el aroma, el tamaño y el color; y observamos que la vaguedad es mayor cuantos menos son los caracteres diferenciales, y, por el contrario, á medida que el número de caracteres aumenta, crece la precisión y llegamos á la individualidad.

Ahora bien, como la claridad en la percepción de un objeto es indispensable para darnos cuenta de los signos de *belleza* que hemos señalado como elementos estéticos, podemos establecer como ley la siguiente: *La percepción de los signos de belleza está en razón directa del número de diferenciales que la acompañan.*

En el anterior ejemplo vemos que están empleados la forma, el aroma, el tamaño y el color como equivalentes del Género, de la Especie, del Tipo y del Individuo; pero cada una de las nuevas características debe su valor determinante al concurso de las anteriores, sin las cuales no tendría el valor sugestivo necesario. Digamos *flor pequeña morada, flor aromática morada, ó flor aromática pequeña*, y no señalaremos en ningún caso la Violeta de un modo exclusivo.

Hé aquí por qué al examinar las formas *típicas* y las *elementales* ó individuales vendremos precisando el valor de las Genéricas y Específicas ya examinadas.

A.—Apliquemos el procedimiento á una composición musical de carácter vigoroso y resuelto, de ritmo isócrono y binario, y de un dinamismo normal y sostenido.

Todos los signos revelan el Género Épico, y la especie marcial la acentúa el ritmo isócrono y binario. Desde luego podemos asegurar que se trata de una *Marcha*. (Especie del Género Epico.)

B.—Apliquemos el procedimiento á una composición de carácter jocoso, movimiento animado, ritmo constante y único, aunque no isócrono, y dinamismo variable.

Los caracteres del *bailable* se revelan muy á las claras como específicos del género *social*. Podemos asegurar desde luego que se trata de un baile. (Especie del género Social.)

C.—Apliquemos, por último, el procedimiento á un trozo de *orfeón*, de movimientos severos y lentos, sobre las palabras: *Gloria in excelsis Deo*. Desde luego descubrimos en la severidad y en el efecto vocal exclusivo, un *canto religioso*, (hé aquí el género) y las palabras que forman parte de la *Misa* nos sugerirán la especie. Po-

demos asegurar desde luego que es un trozo de la *Misa*. (Especie del Género *Religioso*.)

Pero la vaguedad subsiste realizando la ley que he formulado. Ni todas las *Marchas*, ni todos los *Bailables*, ni todas las *Misas* son idénticas, y con sólo esos dos caracteres de género y de especie no percibiremos con claridad el valor estético de un artefacto musical.

A.—Comparemos dos *Marchas*; la fúnebre de Chopin y la *Käisermarsch* de Wagner.

Observaremos desde luego el carácter lánguido de la primera, contrastando con la brillantez y aliento de la segunda. Aquella sugiere ideas de dolor y de lamento; ésta sugiere ideas de plenitud y de felicidad y de placer expansivo. No vacilamos en llamarlas respectivamente: *Marcha Triunfal* ó *Heroica* y *Marcha Fúnebre*. Y esa diferencia no se originará de los nombres que llevan esas composiciones, pues sin conocerlos nos producirían las mismas respectivas impresiones opuestas. La diferencia se origina de la *estructura*.

B.—Comparemos un *Wals* con un *Minué* ó *Minuetto*. Ambos nos sugerirán los movimientos del baile que rigen, pero esos movimientos no serán los mismos; el primero nos arrebatará en vertiginoso balanceo, mientras el segundo nos impondrá las majestuosas y severas figuras y el ceremonioso saludo señalado por la cadencia armónica. No los confundiremos ciertamente, siendo ambos *bailables*.

Una diferencia de estructura los individualiza entre la masa común sin quitarles los signos concurrentes de género y de especie. No vacilaremos en llamar al uno *Wals* y al otro *Minué*, aun cuando el autor no les ponga un nombre.

C.—Comparemos, por último una *Misa* de *Requiem* con una *Misa* de *Aguinaldo*. Las mismas diferencias que encontramos entre las dos *Marchas* vuelven á surgir entre las dos *Misas*. La una en cánticos regocijados y expansivos, la otra en cantos fúnebres y terríficos, nos llevarán respectivamente á pensar en la vida del Reden-

tor que nace ó en la muerte del pecador que deja de existir y se apresta para el tremendo juicio anunciado en el *Dies Irae*.

Las ceremonias serán las mismas, ambas serán *Misas*, y sin embargo, diferirán por su estructura musical.

En rigor técnico no podemos contentarnos para la clasificación con los caracteres de Género, Especie y Tipo. Con decir un *Wals*, una *Misa* de *Requiem*, ó una *Marcha Fúnebre* damos todos los caracteres necesarios para apreciar una obra; con esos tres caracteres poseemos ya casi todos los elementos de la identificación, pero nos queda el individual, ese *yo*, ese *modus faciendi*, ese mecanismo, ese manejo peculiar de cada artista al emplear los mismos elementos comunes en la reproducción que es objeto del *arte* y que nunca es idéntico en dos artistas.

Esta última diferencial es en arte la de más importancia, por ser la última, conforme á la ley establecida. Si sólo concurrieran los tres primeros caracteres mencionados, las formas serían concretas, claras, precisas, pero insufriblemente *uniformes*, cualidad antiestética como la que más.

Esa individualidad en el uso de las formas elementales ó *atómicas* (por decirlo así), es la que surte de variedad, amengua la rigidez sacramental de las formas consagradas de Género, Especie y Tipo, y multiplica indefinidamente las fases del Arte, como el Kaleidoscopio multiplica las combinaciones de un pequeño número de elementos que en sí mismos son de escaso valor y significación.

Como lo veremos al tratar de las Formas Elementales, cada combinación sonora tiene uno ó varios caracteres sugestivos que le son peculiares.

* *

Entremos ahora de lleno al examen de las *formas típicas*. Las de Género y Especie las hemos encontrado

en los caracteres de masa y conjunto, el ideal que traducen, el medio de expresión ó interpretación vocal é instrumental empleados y el conjunto de impresiones que despiertan unidos los miembros del *compuesto*.

Ahora vamos á penetrar, para descubrir los caracteres Típicos y después los Elementales, á la *estructura* misma de la obra. La estructura general ó *topográfica* nos dará la disposición de los miembros que constituya cada *Tipo*; la Estructura *interna* ó *anatómica* nos dará la composición de cada uno de esos miembros considerado aisladamente.

Sírvannos una vez más de ejemplo las flores. Las hay cuyos pétalos son todos iguales en forma y color, otras cuyos pétalos son iguales por el colorido pero difieren por la forma, y otras, en fin, cuyos pétalos difieren por el color y por la forma. La Margarita nos ofrece un ejemplo de la primera; la Violeta nos servirá de segundo ejemplo, y para el tercero recurriremos al Pensamiento ó Trinitaria. Tenemos como elementos de la diferencia la forma misma de los miembros, y su disposición y arreglo en el conjunto. Uno de esos caracteres, el primero, pertenece al signo estético de la *proporción*; y el otro, el segundo, pertenece al signo estético de la *simetría* ó arreglo de las partes ó miembros entre sí.

Pero ya vimos que en Música la Proporción y la Simetría la constituyen la Entonación que engendra un *lineamiento melódico*, la Armonía que modifica y conforma ese lineamiento y equivale al *claro-oscuro*, y por último, el Ritmo, que graduando el vigor de los sonidos los *agrupa* formando el equivalente del *relieve*. Y esos tres caracteres: contorno, claro-oscuro y relieve, son los constitutivos de toda *forma sensible*.

El orden lógico exige invertir el en que venimos examinando las *formas*, y comenzar por establecer, siquiera sea en lo general, las formas diversas de los *miembros*, para después examinar su arreglo simétrico en el conjunto. Sigamos ese orden en párrafos separados.

§ I

De la forma de los miembros en el discurso musical.

Igual que en el *lenguaje* no todas las sílabas tienen el mismo vigor, ni se pronuncian de seguida y sin reposo, sino que están separadas entre sí por un reposo *real* ó *aparente* más ó menos largo, marcado el primero con la coma, el punto y coma, los dos puntos ó el punto final, y el segundo marcado solamente por la inflexión de las *vocales* y el cambio de *consonantes*, así los sonidos que significan un esfuerzo, ya sea que lo produzca directamente el aparato vocal, ya por la mediación de un instrumento sonoro, exigen de trecho en trecho, correspondiendo al agotamiento del vigor inicial, períodos más ó menos largos de reposo.

Una ley física establece la alternativa entre el esfuerzo y el reposo, alternativa que constituye el *ritmo*. Esa ley, y no el capricho, es la que preside á la agrupación de los sonidos; pero hacer esa agrupación de un modo caprichoso y sin método, ni se aviene con la regularidad de la ley que engendra el Ritmo, ni podía menos que dar en música por resultado uno ingrato y *asimétrico*. La misma tendencia simétrica que en poesía inspiró la *rima*, debe haber inspirado en Música la simetría equivalente de dicha *Rima*, llamada en esta última: *cua-*

en los caracteres de masa y conjunto, el ideal que traducen, el medio de expresión ó interpretación vocal é instrumental empleados y el conjunto de impresiones que despiertan unidos los miembros del *compuesto*.

Ahora vamos á penetrar, para descubrir los caracteres Típicos y después los Elementales, á la *estructura* misma de la obra. La estructura general ó *topográfica* nos dará la disposición de los miembros que constituya cada *Tipo*; la Estructura *interna* ó *anatómica* nos dará la composición de cada uno de esos miembros considerado aisladamente.

Sírvannos una vez más de ejemplo las flores. Las hay cuyos pétalos son todos iguales en forma y color, otras cuyos pétalos son iguales por el colorido pero difieren por la forma, y otras, en fin, cuyos pétalos difieren por el color y por la forma. La Margarita nos ofrece un ejemplo de la primera; la Violeta nos servirá de segundo ejemplo, y para el tercero recurriremos al Pensamiento ó Trinitaria. Tenemos como elementos de la diferencia la forma misma de los miembros, y su disposición y arreglo en el conjunto. Uno de esos caracteres, el primero, pertenece al signo estético de la *proporción*; y el otro, el segundo, pertenece al signo estético de la *simetría* ó arreglo de las partes ó miembros entre sí.

Pero ya vimos que en Música la Proporción y la Simetría la constituyen la Entonación que engendra un *lineamiento melódico*, la Armonía que modifica y conforma ese lineamiento y equivale al *claro-oscuro*, y por último, el Ritmo, que graduando el vigor de los sonidos los *agrupa* formando el equivalente del *relieve*. Y esos tres caracteres: contorno, claro-oscuro y relieve, son los constitutivos de toda *forma sensible*.

El orden lógico exige invertir el en que venimos examinando las *formas*, y comenzar por establecer, siquiera sea en lo general, las formas diversas de los *miembros*, para después examinar su arreglo simétrico en el conjunto. Sigamos ese orden en párrafos separados.

§ I

De la forma de los miembros en el discurso musical.

Igual que en el *lenguaje* no todas las sílabas tienen el mismo vigor, ni se pronuncian de seguida y sin reposo, sino que están separadas entre sí por un reposo *real* ó *aparente* más ó menos largo, marcado el primero con la coma, el punto y coma, los dos puntos ó el punto final, y el segundo marcado solamente por la inflexión de las *vocales* y el cambio de *consonantes*, así los sonidos que significan un esfuerzo, ya sea que lo produzca directamente el aparato vocal, ya por la mediación de un instrumento sonoro, exigen de trecho en trecho, correspondiendo al agotamiento del vigor inicial, períodos más ó menos largos de reposo.

Una ley física establece la alternativa entre el esfuerzo y el reposo, alternativa que constituye el *ritmo*. Esa ley, y no el capricho, es la que preside á la agrupación de los sonidos; pero hacer esa agrupación de un modo caprichoso y sin método, ni se aviene con la regularidad de la ley que engendra el Ritmo, ni podía menos que dar en música por resultado uno ingrato y *asimétrico*. La misma tendencia simétrica que en poesía inspiró la *rima*, debe haber inspirado en Música la simetría equivalente de dicha *Rima*, llamada en esta última: *cua-*

dratura. Además, el canto al unísono fué por mucho tiempo la única forma musical, y la necesidad de asociar la lengua prosódica á la inarticulada de los sonidos musicales, debe haber traído aparejada la de acomodarlas entre sí y ajustarlas como se ajusta una calca con el original. De otra suerte, la adaptación habría resultado *imposible*.

De ahí es que, correspondiendo á las sílabas, los sonidos se asocian en pequeños grupos ó *incisos* equivalentes á las palabras, los Incisos se agrupan como las palabras formando períodos equivalentes de la *frase*, los períodos, como las Frases, se agrupan formando las *partes, aires ó tiempos* equivalentes á los *capítulos*, y por último, los Aires ó Tiempos, como los Capítulos, se agrupan á su vez para formar la *composición* equivalente del *discurso*.

Tenemos, pues, que los *incisos*, como las palabras, se aíslan, *no por una solución de continuidad real en el movimiento*, ó sea por un *reposo*, sino por una *inflexión* ó diferencia de acento, de vigor, entre el último sonido de una y el inicial de la siguiente. Supongamos cualesquiera sonidos puestos sobre las palabras: *agua límpida*. Por muy de corrido y de prisa que se pronuncien resultará débil la *a* marcada con un $-$, y vigorosa la *i* marcada con \vee , y por consiguiente, una inflexión determinada por la diferencia de esfuerzos y un remedo de reposo, ó sea un *reposo relativo*. Ese Ritmo, ó sea la alternativa de esfuerzos é inflexiones, como emanado de una ley natural *ineludible*, se produce independientemente de la voluntad del Artista, y conforme á la otra ley fisiológica que ya dejé comprobada en mi teoría sobre el *ritmo*¹ á saber, que *el mayor número de sonidos articulados que la voz humana puede producir en una sola emisión del aliento, es de tres*. Los sonidos, pues, se separan natural é *inevitablemente* por grupos de dos ó de tres, ó bien permanecen aislados, correspondiendo al esdrújulo, al bisílabo y al

¹ Tratado de "Melodía," capítulo último.

monosílabo; pero *nunca* existirán más de tres sonidos sin exigirnos una nueva emisión, un nuevo esfuerzo, y, por lo mismo, formar un nuevo grupo ó nuevos grupos *binarios ó ternarios* según el número de aquellos.

La producción del Ritmo es fatal é inevitable; pero en cuanto á su clase, ya interviene la elección del Artista, quien puede emplear lo que en música se llama *staccato* ó destacado, aislando los sonidos de uno en uno, confundiendo en un solo movimiento el esfuerzo y el reposo ó inflexión; agruparlos de dos en dos constituyendo uno el esfuerzo y otro la inflexión; y, por último, agruparlos de tres en tres representando el primero el esfuerzo y los dos restantes la degradación progresiva, ó sea una inflexión prolongada. Puede también, combinando entre sí esas tres formas en que el ritmo puede presentarse, producir los Ritmos Compuestos; *mono-binario, mono-ternario y bino-ternario*; y, por último, emplear como complementarios de esas formas los *silencios* que representan un *reposo real*, en lugar del aparente que representa la inflexión.

Las palabras bien escogidas se adaptan dócilmente á todas y cada una de esas formas rítmicas. Ejemplos:

1. 1. 2. 1. 1. 2.

Mono-binaria: No! Deja; yo muero!

1. 1. 2. 3. 1. 1. 2. 3. 1. 1. 2. 3.

Mono-ternaria: Yo mísero, tu zángano, el lúcido.

1. 2. 1. 2. 3. 1. 2. 1. 2. 3. ®

Bino-ternaria: Muere, pérfido; luego mátenme.

La elección entre esas diversas formas es ya un trabajo de Arte.

Ahora bien, durante los primeros tiempos en que la Música no había alcanzado las complicadas formas que hoy tiene, y en que como tradición del Canto Llano cada sonido llevaba su sílaba correspondiente, una sola

palabra bisílaba ó esdrújula debe haber formado cada Inciso, que en razón de su igualdad recibió el nombre de *compás*, constituyendo una medida uniforme y constante, ya binaria, ya ternaria. La integración de esas dos formas por los números 2 y 3 se colocó por numerador de un quebrado, cuyo denominador designó por su parte la unidad de tiempo ó fracción de tiempo que cada movimiento ó tiempo del Compás debía contener correspondiendo á cada uno de los dos ó tres sonidos que debieran componer un compás. Ejemplos:

$\frac{2}{4}$, compás binario; unidad: el $\frac{1}{4}$ ó sea la negra.

$\frac{3}{8}$, compás ternario; unidad: el $\frac{1}{8}$ ó sea la corchea.

Andando el tiempo debe haberse hecho sensible la monotonía que resulta de un solo movimiento uniforme, como el de las máquinas, y sin abandonar la medida debe haberse pensado en subdividirla y enriquecerla. Bien podía acomodarse en cada tiempo del compás más de un sonido, conservando á los Tiempos mismos su valor é inflexiones primitivas.

La primera tentativa debe de haber sido la de lo que en el lenguaje usual se llama apoyatura; esto es, una nota de pequeña duración extraña al Compás, precediendo á una ó á varias *integrales* de éste. Por ejemplo:

TAN LOCO LE juzgo, QUE nunca LE creo.

Todos los monosílabos que subrayo y preceden á los bisílabos no alteran la serie normal binaria que forman, y sin embargo, introducen una novedad y constituyen una combinación monobinaria que no siendo constante, como lo es en el ejemplo, rompe la monotonía.

Más adelante debe haberse recurrido á mayor número de notas de *apoyatura* ó adorno que en el usual lenguaje llevan el nombre de *mordentes*, en razón de que el tiempo para su emisión lo roban ó muerden del anterior Tiempo del Compás. Por cierto que la civilización reclama ya que se llame á esos grupos *notas de paso* sencillamente, con lo que bastará para designarlas con claridad.

Prosigamos. Desde el momento en que esas notas de

paso llegan á dos ó á tres, la ley fisiológica de que tengo hecho mérito vuelve á engendrar en esos grupos, una nueva separación por fracciones más pequeñas que las que constituyeron los Tiempos del Compás, pero no menos sensibles. Ejemplo:



En el tercer compás de la primera frase, sobre las palabras *sien-te a-*, tenemos un nuevo par bisílabo extraño á la duración normal; en el segundo compás de la segunda frase, no es ya un bisílabo sino un trisílabo el extraño, que obedeciendo á la ley citada ya tiene que pronunciarse como esdrújulo, como si en vez de *cor-ta los*, estuviese escrito *cór-ta-los*.

He ahí un ritmo netamente ternario incrustado en una serie francamente *binaria*, lo cual es una fuente inagotable de variedad.

Pero para emitir ese esdrújulo á *expensas* de otro tiempo normal del Compás, necesita pronunciarse más rápidamente, es decir, á un *aire ó tiempo* más acelerado que el normal. Tenemos, pues, en todo pasaje que contenga notas de paso, *dos ritmos* y *dos aires ó tiempos* distintos, ó por mejor decir, *dos formas rítmicas*, una *normal* á que obedecen las notas de Compás, y otra que rige las notas de paso, y es *anormal* y *variable*, como anormal y variable es el número y existencia de esas *notas de paso*. El primero tiene que ser el marcado por el numerador del quebrado que señala el Compás; el segundo depende del capricho del Compositor y del adorno escogido. El primero ocupa necesariamente el principio de los Tiempos normales del Compás; el segundo, necesaria-

mente ocupa en cada grupo la parte final del Tiempo normal del Compás que le preceda. Ejemplo:



Las notas que llevan un vástago por la parte superior son las de Compás ó normales, que, como lo vemos, forman, ya grupos binarios, ya ternarios con las primeras.

Esas dos medidas que obedecen á una misma ley desconocida é inobservada y que tienen un mismo origen, han sido consideradas hasta hoy, indebidamente, como *diversas*; y el mismo Lussy, único que ha penetrado el primero en los misterios de la *expresión musical* y en la apreciación y uso de los acentos, llama *acento métrico* al esfuerzo del ritmo normal, ó sea el del compás, y *acento rítmico ó prosódico* al esfuerzo del sub-ritmo ó ritmo anormal, como si no fueran ambos rítmicos prosódicos y métricos á la vez, ni se originasen ambos de la propia ley rítmica. Y es que la rutina echa profundas raíces aun en los más claros ingenios; la tendencia á buscar la ley que rige los fenómenos musicales apenas se inicia, y el *empirismo* señorea todavía vastos dominios.

Pero lo evidente es que esa confusión en los conceptos acarrea la confusión en las prácticas. Enseñase al educando que hay dos acentos distintos *cuyos caracteres diferenciales no se le pueden precisar*, en vez de enseñarle que no hay más que un acento, *más ó menos vigoroso*, lo que sí es fácilmente demostrable. Ejemplo:



Tanto los acentos marcados con un ° como los marcados con una + son *métricos y rítmicos*; *métricos*, porque respectivamente rigen la distribución de partes, ya

sean las unidades, si se trata de Compás, ya de las fracciones, si se trata de los Tiempos aislados; *rítmicos* porque ambos significan un esfuerzo y engendran una inflexión. La diferencia entre unos y otros está en que los primeros corresponden á un esfuerzo mayor y á una menor velocidad. Esa alternativa de acentos é inflexiones representada, ya por los acentos é inflexiones mismas, ya por dos acentos de diversa intensidad, de los cuales el más débil representa la inflexión, constituyen el secreto estético de la Música y su inagotable variedad. En cambio, la dislocación de esos conceptos da lugar á que la Música resulte monótona si sólo se deja percibir el llamado *acento métrico*, (que es lo más común), despreciando por entero el *acento prosódico ó rítmico*; si, por el contrario, se quiere dar á éste otra importancia que la de *una diferencia de intensidad*, la Música se vuelve amanerada y se pierde el sentido rítmico propiamente dicho haciendo de lo accesorio lo principal. Esto explica los defectos que en la interpretación ha venido á introducir la teoría *dualista* de Lussy pretendiendo una uniformidad reglamentaria en la acentuación, tomada, no de la ley fisiológica en que yo me fundo, sino en un criterio empírico y *ficticio*. Obedecer á la Naturaleza es forzoso, mientras que violentarla será siempre exponerse al *fracaso*. El hombre puede á lo más descubrir la ley de un fenómeno, pero *nunca crearla*. Tomando por criterio la *observación*, á la que me sujeto, estoy seguro de acercarme á la verdad, en tanto que la brillante imaginación á que obedece el ingenioso Lussy lo conduce á la *ficción*.

Hase dado de tiempo atrás en la manía de explicar todos los productos y engendros del Arte por la sola *fantasía* y el *capricho*, sin pensar que todo en la Naturaleza obedece á una ley, conocida ó ignorada, incluso la misma Fantasía, que no es más que la resultante de varios factores: organismo, educación, medio social, edad, nacionalidad, estudio y observación, que modifican y conforman el fruto *libre* del ingenio.

Consecuentes con esa manía, pensaron los músicos de otros tiempos, y piensan muchos aún, que los sonidos se agrupan por efecto de Fantasía y de gusto, y se erigieron en sistema, sin otra base que la personal autoridad de su inventor, cierto número de *reglas* desmentidas por un número igual ó mayor de *excepciones*.

Yo, guiado por la observación, creo haber demostrado que los sonidos se agrupan y engendran las primeras formas compuestas, obedeciendo á una *ley natural* que no tiene *excepciones*: el *Ritmo*.

Hasta aquí la Naturaleza y la ley fatal é ineludible. Penetremos ahora en las regiones del Arte para descubrir las leyes que rigen la combinación de esas formas primarias entregadas al arbitrio artístico.

* * *

Hemos visto ya que la primera forma engendrada por el ritmo es el grupo ó *inciso*, binario ó ternario, y que esos grupos si constan de unidades forman el Compás, ó si están integrados con fracciones de tiempo forman incisos secundarios de mayor velocidad y menor intensidad.

Siguiendo adelante la combinación, agrupemos varios compases y observaremos que, si en esa nueva manera de acumulación no seguimos una norma, y no separamos por medio de *reposos reales* ó silencios, las diversas agrupaciones, la audición nos producirá una impresión de cansancio, y no podremos percibir ni deslindar unas de otras, como no entenderíamos un discurso pronunciado á hita y sin puntuación.

Tampoco es caprichosa esa necesidad, sino consecuencia, por una parte, de la natural fatiga que todo esfuerzo físico produce, y por otra, de la necesidad moral de aislar en un grupo todos los conceptos que encierra cada pensamiento completo. Cada *verbo*, alma de la acción ó pasión, requiere un sujeto y un objeto; tanto éstos como el mismo verbo tienen sus naturales y lógicos

aditamentos; los Substantivos, que representan al agente y al paciente tienen por complementarios los Adjetivos; el Verbo, á su vez, tiene por complementario y regulador al Adverbio que podemos reputar como el Adjetivo del Verbo.

Toda Oración es un juicio, una afirmación que expresa y contiene el verbo; por tanto, cada verbo determina una Oración, de igual manera que cada acento determina un Compás ó un Tiempo del Compás.

He ahí los salientes puntos de contacto que *ideológicamente* existen entre el lenguaje y el discurso musical.

Prosigamos el símil: En la prosa, la longitud de los períodos ú oraciones no se ajusta á determinada medida; no sucede lo mismo en Poesía, en la que la *rima*, cediendo á la *ley* de la *simetría*, coloca los reposos, llamados también *cadencias*, á distancias regulares ó simétricas. Esas distancias son unas veces *uniformes*, como sucede en el Romance, la Redondilla, la Octava, etc.; y otras veces son desiguales entre sí como en la Silva, en el Sáfico-Adónico y en la Rima; pero en este último caso la simetría se hace consistir en que las *irregularidades* se repiten metódica é idénticamente en cada estrofa, estrofa ó cuarteta, reproduciendo conjuntos idénticos entre sí.

La Música nos ofrece sin esfuerzo las mismas formas: la Prosa, con su libertad rítmica y la ausencia de *rima*, está representada por el *recitado*; la Rima regular aparece en las composiciones monorítmicas como *bailes*, *berceuses* ó *mecedoras*, etc., y la *rima* irregular aparece en la composición *libre* ó *polirítmica*, en que la simetría es menos perceptible y regular.

El *recitado* propiamente dicho se fía á la discreción del Cantante y á la índole de las palabras; un Wals, por el contrario, destinado á regir movimientos uniformes, requiere un solo ritmo uniforme y sostenido; una Romanza en la que la frase sigue libremente las inflexiones del pensamiento, ya vivo y agitado, ya lánguido y perezoso, consiente y aun exige la variedad de ritmos.

Hasta aquí hemos tenido en cuenta únicamente el elemento melódico; pero desde el momento en que mejor ó peor conformada intervino la Armonía, como acompañamiento del canto melódico, se introdujeron nuevos datos al problema rítmico.

De los diversos acordes que con los sonidos de una gama ó escala pueden formarse, uno sólo despierta en el ánimo la sensación de *reposo perfecto*, el acorde entre la Tónica, la Modal y la Dominante. Los demás dejan suspenso el ánimo y el sentido musical mientras no caen al acorde de Tónica ya mencionado, en el que todos más ó menos directamente vienen á resolverse. Esa caída al reposo constituye la *cadencia* (de *cadere*, en latín *caer*).

Entre esos acordes, que llamaremos propiamente *cadenciales* y de movimiento, importa primeramente distinguir los que producen la Cadencia á un acorde de la misma tonalidad establecida, y los que producen esa cadencia á un acorde de otra tonalidad extraña que ellos preparan.

El acorde que más afinidades tiene con el de reposo, es el compuesto de la Dominante, la Sensible y la Sub-modal (segundo grado), porque la Dominante forma parte del dicho acorde de reposo, el segundo grado tiene tendencia á resolverse en el tercero ó Modal, y la Sensible tiende forzosamente á resolverse en la Tónica; podemos, por tanto, *sin intermediario*, pasar del acorde de Dominante al de Tónica. Como la más directa, esta Cadencia recibió el nombre de *perfecta*.

El segundo acorde cadencial dentro de una misma tonalidad, es el compuesto de la Sub-dominante ó cuarto grado, Sub-sensible ó sexto grado, y Tónica; esta última es común á los dos acordes que forman la cadencia, el Sexto se resuelve en la Dominante, y el cuarto ó Sub-dominante se resuelve en el tercero ó Modal, trocándose el acorde en el de Tónica; pero ese enlace de acordes no produce sino á medias é incompletamente la sensación de reposo, el sentido musical exige después el acorde de la Dominante precediendo al de Reposo. Dicho enlace

prepara la Cadencia pero *no la produce*. Esa preparación cadencial ha recibido, sin embargo, impropriamente el nombre de *cadencia plagal*.

En cuanto á los acordes que respectivamente se forman con los grados 2º, 4º y 5º, 3º, 5º y 7º, y 6º, 1º y 3º, como *menores* que son, aunque el accidente no aparezca merced al vicioso sistema de tratar los Modos menores de los Tonos, contienen sonidos alterados, por razón del Modo, é introducen elementos de otras Tonalidades ficticias ó inestables, mientras la Cadencia no las venga á dar firmeza; pero no menos existentes por eso, dichos acordes serán cadenciales ó no, según que se verifique ó no la transformación Tonal. Veámoslo.

En los acordes citados, los grados 4º, 5º y 1º respectivamente, como modales bemolizadas, no son *naturales* sino *becuadros*, que, como se sabe, sustituyen al bemol que debe destruir un sostenido, puesto que los grados tercero y sexto en toda escala ó Modo Menor de una Tonalidad, *tienen que ser bemoles* sin que por esto se alteren las características de la tonalidad: Tónica y Dominante. Los acordes que venimos examinando serían en la Tonalidad de do,

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

Si volviendo á tomar el sostenido en los sonidos *fa*, *sol* y *do*, los acordes se hacen mayores, por ese solo hecho se hacen *cadenciales* en una Tonalidad de sostenidos, extraña á la de *do* ya establecida, y resolverán respectivamente en:

SOL. SI. RE. LA. # DO. MI. Y RE. # FA. LA.

introduciendo las Tonalidades de *sol*, *la* y *re*.

Si por el contrario esos grados Modales ó terceros, se mantienen en el Modo menor y conservan la bemolización, tendrán que resolverse y se resuelven sin violencia en el acorde de la Dominante: *sol*, *si*, *re*, ó en su cadencial *do*, *mi*, *sol*, si quiere conservarse la tonalidad

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. \flat SI. Y FA. LA. DO. \flat MI.

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

FA. LA. DO. y \flat SI. RE. FA.

Las séptimas bemolizadas nos proporcionan las características de las nuevas tonalidades de \flat si y \flat mi; éste último, presupone el primero, puesto que \flat mi no puede ser cuarto grado, ni fa Dominante de una Gama, sino siendo tónica \flat 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 *periodo* 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 *periodos* rematados por sendas cadencias imperfectas ó preparaciones cadenciales, se pone el cuarto *periodo* rematando en la Cadencia perfecta y formando una *frase cuadrada* compuesta de cuatro periodos. 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 *periodos*; y como con oraciones se forma la Frase, Tirada ó Estancia, con periodos hemos construído la *frase musical* ó conjunto de periodos.

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 *intima*, 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 constituido 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 haber. En el sentido de *ritmo normal* podemos propiamente sustituirlo 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 cur-

so 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 síncope 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 resolutive.

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*.

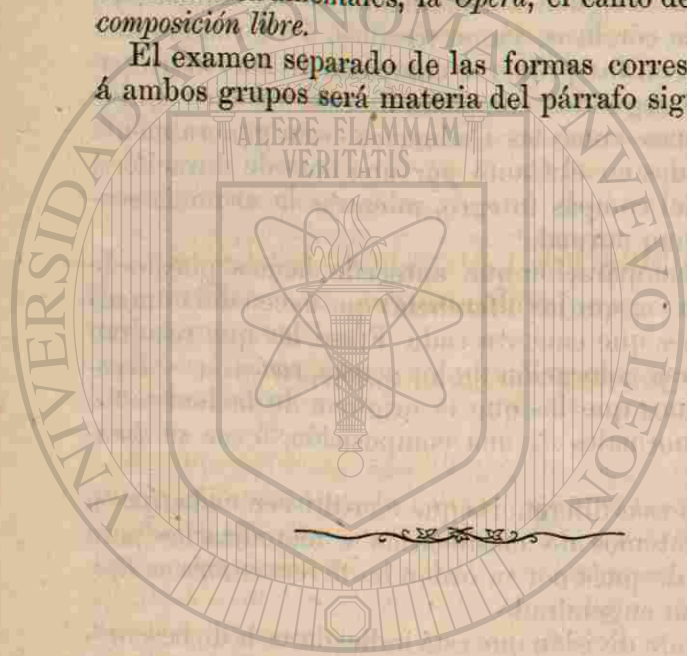
En el primero de esos dos grupos se comprenden los bailables así como los cantares que suelen acompañarse, los trozos ó piezas instrumentales que por su asunto sugieren la idea de movimientos regulares, (como los *berceuses*, mecedoras) marchas y bailes, aun cuando no hayan de servir realmente para ejecutar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



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

§ 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.

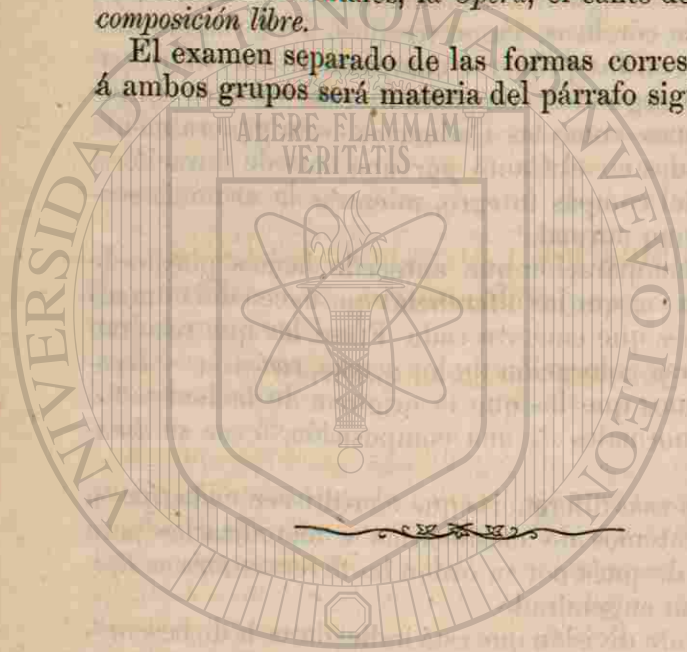
Por supuesto que no entra en el plan de esta obra ni se compadece con sus dimensiones, la enumeración concienzuda y completa de todos los tipos de bailable conocidos y en los que cada Pueblo y hasta cada Villa, han estereotipado en diversas épocas, sus gustos, usos y costumbres. Debo limitarme á los 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

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.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

§ 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

otras naciones, toman una importancia, por decirlo así, regional, se extienden á todas las provincias de un pueblo y constituyen lo que propiamente podemos llamar la *música Nacional*.

Esas tres divisiones presidirán al orden que siga en la enumeración. Principiemos:

No me remontaré á la época de los bailes religiosos, de los que apenas si sobrevivió la memoria de que existieron pero cuyas Formas se han perdido. Tampoco examinaré la mutiladas Formas de la *Zarabanda*, de la que apenas sé por noticias, que aún se baila en Constantinopla, adonde fué importada por Judíos procedentes de los Tercios Españoles. Tomaré como punto de partida el segundo tercio del siglo XVI y comenzaré por la *Pavana*.—Este baile de Corte, que seguramente fué precursor del Minué, según las opiniones mejor fundadas fué de origen español, y su invención, con fundamentos que no es del caso aquilatar, se atribuye á Hernán Cortés.

Data su invención del año de 1530, y recibió el sobrenombre de *Baile del Rey*.

Su Ritmo era binario y sus figuras se componían de marchas retrógradas y progresivas, rematando en un saludo con inclinación. En ese saludo los Caballeros vestidos con sus arreos militares ó los propios de su clase y cubiertos por su capa, sujetando ésta con las manos, sobre los brazos que alternativamente abrían y cerraban, hacían un remedo del Pavo Real, que alternativamente extiende y recoge su vistosa cauda para requerir ó enamorar á la hembra. De esa semejanza se originó el nombre del baile.

Algunos abogan por otra etimología, pretendiendo que Pavana es una contracción de Padovana (de Padoua)

y que su origen es italiano; pero es más llana la etimología española: Pavana, de Pava ó Pavo.

Aunque española, la Pavana se aclimató bien pronto en Francia, donde adquirió todo su crédito y boga, debido al primor como la reina Catarina de Medicis la bailaba y á la decidida predilección que siempre mostró por ese baile.

Minuetto ó Minué.—Engendro probable de la Pavana, el Minué, aunque conocido mucho antes, vino á privar durante casi todo el siglo XVIII. Su origen es francés, y sus formas y figuras ceremoniosas y lentas como las de su antecesora la Pavana, le dieron siempre un carácter aristocrático y de Corte.

En cuanto á su estructura, ya anticipé su descripción en el § I, y á ella me remito.

Importa tener en cuenta que al entrar en el dominio de los Músicos Alemanes, que solían incrustarlo en la música de *cámara*, igual que los italianos y franceses, desnaturalizaron por extremo los *aires* del bailable, hasta darle una velocidad tal, que los tres tiempos del Compás tenían que marcarse con un solo movimiento, según eran de rápidos. En una gran parte de los Minuettos de Cámara se advierte un rebusco y una gimnasia armónica que dan ventajosa idea de los conocimientos y habilidad del Autor y del Virtuoso, pero necesariamente desnaturalizan la *forma típica*, y por lo mismo acarrear confusión, borran ó envuelven demasiado los signos *característicos*, y resultan por ello *antiestéticos*.

Entre los de formas mejor definidas y más correctas pueden consultarse como un modelo, los de Grétry, de Mozart y de Boccherinni. Entre los escasos productos Nacionales me atrevo á citar como bien conformados (aunque se trate de compatriotas) el Minué que para doble Cuarteto de arco escribió D. Gustavo Campa, en cuyo elogio, con tal motivo, escribí algo en una crónica contemporánea, y el que para piano compuso D. Ricardo Castro y que he oído ejecutar á un futuro pianista con bastante corrección.

* *

Gavota.—A su vez, engendrada por el Minué, nació también francesa, la Gavota, en el último tercio del siglo XVIII. La predilección que por ese baile tuvo la Reina María Antonieta, que á la perfección lo ejecutaba, le valió el sobrenombre de *Minué de la Reina* y una boga pasajera; pero las dificultades que su ejecución ofrecía y la influencia del soplo revolucionario que condenó á la proscripción todo lo que significase un recuerdo de *Realismo*, hizo imposible la resurrección que más tarde intentó la Corte advenediza de la restauración; la Gavota pasó entonces á las filas de la música histórica.

Probablemente debió su nombre al de *Gaves*, lugar de una Provincia de los Pirineos. Se bailaba entre dos personas de distinto sexo; su Ritmo ó Compás es binario simple, y su Aire, un tanto menos lento que el Minué, corresponde al *andantino*; sus partes son dos también, y frecuentemente una *Coda*; su Frase consta igualmente de dos *Períodos* repetidos de ocho compases cada uno, y esos períodos á su vez constan de cuatro Incisos, de dos compases cada uno, marcados los tres primeros por preparaciones cadenciales y el cuarto por la Cadencia. La Característica de la Gavota es que el ritmo de esos Incisos es de forma *anacrúsica-masculina*, esto es, que empiezan en el segundo tiempo del compás que pierde su importancia rítmica, convirtiéndose en apoyatura melódica, y ordinariamente se calla ó puede callarse en el acompañamiento, y terminan en el primer tiempo del segundo compás siguiente.

* *

Mazurka.—Mazourka ó Mazourek, del nombre *Masoures*, que tenían los habitantes de Masovia, es de origen Polaco.

Se baila por parejas de distinto sexo, abrazando el caballero á la dama por la cintura, y unidos dan vueltas sobre sus talones al compás de la música.

Su ritmo es ternario, y su Aire, vivo y regocijado, es un *allegretto* ó un *allegro non troppo*.

Las frases constan de 16 compases divididos en cuatro Incisos, marcados por la Cadencia y sus preparaciones ó Cadencias incompletas.

La Característica de la Mazurca está en que en la Melodía radical el segundo tiempo está callado ó sincopado con el primero en los compases segundo y tercero, cuyos terceros tiempos forman una graciosa apoyatura armónica con los primeros de los compases tercero y cuarto; esto da una importancia rítmica mayor á dicho tercer tiempo, lo cual hizo creer á algunos en la existencia de una dislocación del acento rítmico. Nada, sin embargo, es menos cierto, porque la importancia del tercer tiempo no perjudica al acento del primero; el efecto consiste en que el ritmo melódico toma las apariencias de Binario, mientras la armonía marca el Ternario normal. Es muy común la confusión entre el *artificio* y la *ley rítmica*, que, no me cansaré de repetirlo, es *inalterable*, y radica en el acompañamiento y no en la melodía.

La Mazurca tiene también un *Trio* que liga las dos Partes que generalmente le preceden y que se repiten después de él. Hablando de Minué dije ya lo que significa el *Trio*; pero como es muy común que los músicos menos doctos (que son los que ordinariamente se dedican á componer Mazurcas, entre nosotros á lo menos), escriban pomposamente la palabra *Trio* á la cabeza de una Parte cualquiera, sólo porque lo han visto en otras Mazurcas, me parece necesario precaver á los lectores contra esos hábitos malsanos, comenzando por hacerles notar que en las Mazurcas de Cuarteto el *Trio* se diferencia del resto solamente por la sonoridad de la masa y la supresión del más grave de los instrumentos del Cuarteto; que el objeto de hacer callar al

Violoncelo fué dar alguna variedad á la monotonía del instrumental, y obtener una armonía más estrecha y más aguda entonación. Esto, si se quiere traducir al piano, (que no le veo ninguna necesidad) debiera hacerse, no aumentando la sonoridad, como algunos lo hacen por crasa ignorancia, poniendo el canto en acordes de tres notas, para que resulte *Trío*, mientras los otros Motivos están escritos á una y dos partes, resultando la sonoridad aumentada y no disminuida, sino poniendo al pasaje llamado Trío la indicación: *una corda*, para que el pedal que limita á una, el número de cuerdas percutidas efectúe la disminución de sonoridad deseada.

He dicho lo que la Mazurca debe ser. En la práctica es lo que los Compositores quieren que sea, de donde se ha originado una clasificación tan vergonzosa como justificada respecto de los Bailables; los que *tienen buen compás*, y los que *no le tienen*. Debiera decirse: los que son ó no son lo que pretenden, y están ó no están bien conformados.

He aquí el mal de no buscar los caracteres diferenciales en las obras de Arte y *proceder sin otras guías que la rutina y la copia*.

El uso, alterando el origen, ha hecho que la Mazurca se baile á un tiempo más lento, *un moderato*; y los autores, siguiendo la indicación del uso, le han impuesto, desnaturalizándola, un carácter de melancolía y dulzura. La verdadera Mazurca, con su Aire vivo y regocijado, se ha perdido ya. Aparte de ser una *adulteración*, lo que actualmente llamamos Mazurca, es una forma Típica, graciosa, expresiva, y que en su melancolía criolla tiene algo de *Nacional*.

Por supuesto que con el nombre de Mazurcas se han escrito muchas piezas, algunas de indisputable mérito, pero que nada tienen de Mazurcas sino el nombre, y son verdaderas Fantasías con ritmo ternario.

Entre las Mazurcas Europeas pueden consultarse, á pesar de sus libertades rítmicas, las de Chopin, que

como Polaco hubo de conocer bien las formas. Entre las Nacionales reclama un lugar preferente la del infortunado Felipe Villanueva, que el célebre pianista D'Albert ejecutó con *amore* en nuestro Teatro Nacional precediendo á un trozo de Chopin.

* * *

Valse.—Walz ó walse, de origen alemán en concepto de unos, ruso en concepto de otros, es, no obstante, de origen Francés. En Provenza, desde el siglo XII, fué conocido con el nombre de *Volta*, y se acompañaba con un cántico de origen italiano llamado *balada*. Bajo el reinado de Luis VII ingresó á París, donde durante todo el siglo XVI fué el baile predilecto en la Corte de los Valois. Thoinot Arbeau, escritor del siglo XVI, lo describe tan minuciosa como inequívocamente en un tratado de Coreografía. Lo que los Alemanes hicieron fué, pues, una restauración, después de la cual el olvidado Volta recobró su imperio y su prestigio bajo el nuevo nombre de walz ó walse.

Difiere de la Mazurca con la cual tiene muchos puntos de contacto, por la regularidad del Ritmo, cuyo acento cae regularmente en el primer tiempo del Compás ternario, corrigiendo la irregularidad rítmica siquier sea aparente, que señalamos en la Mazurca.

El Valse volvió á aclimatarse en Francia, donde tomó definitivamente asiento á fines del siglo XVIII. Ya en muchos Minué de Cámara se advierten graciosos y bien definidos esbozos de Valse, preparando la sustitución del Minué por esta última forma.

En la época de Schubert, ya el Valse había sustituido al Minué, en términos tales, que el mismo egregio autor, en su Octeto op. N.º 166, intentando escribir un *Minuetto* (que así nombró) escribió en rigor un hermoso Valse de Corte.

En cuanto á los demás pormenores de su estructura,

me refiero, en ahorro de repeticiones, á lo que en el § I dije comparando el Valse con el Minué.

A título de ser *de concierto*, se han escrito con el nombre de Valse multitud de *fantasías* y *caprichos* en que las derogaciones rítmicas, los Calderones, retardos y adornos, quitan al trozo los caracteres Típicos que lo constituyen, poniéndole inconocible.

Entre los Valses mejor conformados pueden consultarse los de Strauss y algunos de Waldteufeld; entre los cantables sobresalen los de "Julietta y Romeo," de Gounod, y los de "Fausto," señaladamente el llamado *de las joyas*. El citado Mexicano Felipe Villanueva escribió uno bastante recomendable intitulado "Amor."

* *

Polca.—Polka. Este baile, en concepto de algunos polaco, que tiene muchos puntos de contacto con el Valse y la Mazurca, es en opinión más fundada de la mayoría, originario de Bohemia. En él se reconocen acertadamente los caracteres de ese pueblo, por la animación y alegría en consorcio con cierta brusquedad rítmica.

Báilase por parejas unidas, como el Valse y la Mazurca y marca su ritmo binario un $\frac{2}{4}$. Los *incisos* melódicos *anacrúsicos* se expresaban normalmente en corcheas, tres de las cuales, seguidas de un silencio *característico*, formaban dicho Inciso compuesto de un compás; después de tres Incisos, en el cuarto, representado por una nota de duración, ó bien continuando en Inciso, se efectuaban las preparaciones cadenciales también seguidas de un silencio, y se cortaban los períodos, que generalmente eran cuatro, rematando en la Cadencia y formando la Frase.

Hacia mediados de nuestro siglo hizo la Polca su entrada en Francia, en donde fué acogida con grande entusiasmo y adquirió la boga que hoy tiene.

Los Compositores han introducido gran variedad en

ese baile, uno de los menos desvirtuados, sin duda por lo marcado y preciso de su ritmo. No es raro, sin embargo, hallar en autores correctos y de nombre los incisos traducidos por dos dobles corcheas y una corchea, y dos de esos incisos comprendidos en un solo compás. Verdad es que esa factura no altera el ritmo dominante, pero sí le quita lo acentuado del corte característico, y siendo acentuados dos de los tres sonidos que forman el inciso, el primero y el tercero, los acentos resultan de diversa intensidad debiendo ser iguales; el tercero sigue tomando el acento normal, vigoroso, y el primero se atenúa tomando el acento de ritmo secundario ó anormal, que como he demostrado, es más débil. Además el efecto deseado puede muy bien escribirse en la forma usual, empleando un *aire* más acelerado.

* *

Schottish.—De Scottish, (que en inglés significa escocés) fué, no obstante su nombre, de origen Polaco.

Es un engendro mixto de la Polca y del Valse, cuyos caracteres y pasos alterna. Su ritmo binario es el compás compuesto llamado Compasillo, que consta de cuatro tiempos.

Sus cuatro Incisos, de dos compases cada uno, tienen el primer compás destinado á marcar un paso de Polca á la izquierda, otro á la derecha, y el segundo compás está destinado á regir una vuelta de Valse á tres tiempos; el cuarto tiempo, y ésta es la característica del Shottish, está callado ó carece de importancia rítmica, y su segunda mitad ó parte débil sólo sirve para formar el *anacrúsis* ó apoyatura melódica del inciso siguiente; los incisos que forman el Período son cuatro, que repetidos y rematando en la Cadencia, forman la Frase.

Conforme al uso moderno, desnaturalizado ya el baile, los pasos de Polca son dos á la izquierda y dos á la derecha; en mi concepto es más gracioso y *típico* el uso

primitivo; pruébese, si no, y se confirmará mi opinión.

La combinación de pasos, sobre todo con la duplicación de los de Polca, da lugar á que muy pocos sean los que puedan bailar correctamente el Schottish, que no obstante esto, goza de gran privanza entre los buenos bailadores.

Contradanza y cuadrilla.—La Contradanza es un baile de origen Normando que pasó á Inglaterra, donde se le llamó *Country dance* (Baile Campestre), y de este último nombre vino el de Contradanza.

Báilase por parejas dispuestas en cuatro alas respectivamente paralelas entre sí, que forman un cuadrilátero. Cada uno de los pares de filas fronteras ejecuta los bailes y figuras que á su vez repiten las otras dos filas. Los miembros ó Partes de la Contradanza son cinco, todos de ritmo binario, y originariamente se llamaron: *Pantalón, Estío, Polla, Pastorela y Final*. El primero tiene por Aire *Moderato*, y por Compás $\frac{6}{8}$; el segundo, más vivo, tiene por compás el $\frac{2}{4}$; el tercero, más lánguido y de corte más amplio, tiene también un $\frac{6}{8}$; el cuarto es *Allegro* y $\frac{2}{4}$; y el último, que es una Galopa de vivísimo y vertiginoso movimiento, se escribe *Allegro vivo* y en $\frac{2}{8}$. Los nombres y figuras de esas partes han cambiado ya, siguiendo las evoluciones y caprichos de la moda.

Los períodos constan de cuatro incisos de dos compases cada uno, y la frase de dos períodos, repetición uno del otro.

Más tarde el nombre de *Cuadrilla* sustituyó al de *Contradanza*, sin alterarla en un ápice ni en sus miembros ni en su estructura.

Todos los movimientos de la Cuadrilla se reducen á marchas progresivas y retrógradas y cambios de lugar en las filas fronteras.

La excesiva longitud del baile y su igualdad rítmica

dan lugar á que, ejecutada por un pequeño número de parejas y acompañada por un instrumental mezquino, la Cuadrilla aparezca ridícula y pueril; necesita del esplendor del número y de la gran masa orquestal; pero en un baile de máscaras, con gran salón, muchas parejas, vistosos trajes, gran orquesta y el vértigo que ordinariamente animá esos bailes, la Cuadrilla tiene todo el valor artístico de que es susceptible, á pesar de los aires de bacanal que la diversión tiene. En los salones sigue siendo la llave de oro con que se abre y se cierra un baile, y las personas más caracterizadas y más respetables no se desdeñan de tomar parte en ese baile que allí tiene un sello aristocrático.

Entre los muchos que han compuesto Cuadrillas se hizo notable Musard, quien en Francia, á mediados de este siglo, no se abstuvo de recurso alguno ni desdeñó el mismo Contrapunto, para escribir Cuadrillas verdaderamente notables, al decir de los críticos, para lucir por su sola estructura musical.

Galopa.—Baviera y Hungría se disputan la invención de este baile. Su ritmo es binario y su Aire, el más vivo de todos los bailables, remeda el galope de un caballo. Se escribe á $\frac{2}{4}$ y el Aire es un *allegro vivo* ó un *allegro* simplemente si el compás fuere el $\frac{2}{8}$.

Es muy comun que exagerando el Aire, la Galopa se convierta en un verdadero galope y el salón en una cuadra. Esta exageración, que deja á las damas despeinadas y jadeantes, según observa un crítico, no es ni puede ser estética. El Compositor no es, sin duda, responsable de las faltas de interpretación y del abuso, pero no debe autorizarlos con sus indicaciones.

La estructura rítmica de la Galopa es semejante á la de la Polca; cuatro corcheas y una con puntillo generalmente precedida de dos ó tres que forman *anacrúsis*

ó Apoyatura, constituyen cada Inciso, que comienza en la segunda mitad del segundo Tiempo de un compás y termina en la primera mitad del segundo siguiente. Cuatro Incisos forman generalmente el Período, y dos períodos forman la Frase, comprendida en 16 compases.

Entre las mejor conformadas consúltese la Galopa de Schulloff, bien conocida en los salones.

Tarantela.— Toda una complicada cuanto inverosímil fábula se inventó para referir á la Tarántula el nombre de ese baile, que no obstante, lo debe no más que al de la Ciudad de *Tarento* en el Reino de Nápoles, de donde es oriundo y en donde es muy usado ese baile. De *Tarento* (en Italiano) se hizo *Tarentella*, y traducido nació *Tarantela*.

Su ritmo es binario en apariencia y ternario en el fondo. Se escribe en $\frac{6}{8}$, compás vicioso, como expliqué en el tratado de Melodía, y que se descompone en dos compases de $\frac{3}{8}$, cuyo ritmo se mantiene constantemente. No porque en razón de la velocidad los tres tiempos se marquen con un movimiento, (á uno) deja de sentirse y de existir la doble forma ternaria.

Como en la Galopa, cuatro Incisos componen el Período, y dos períodos la Frase. Los Incisos abarcan dos compases justos, desde el *dar* (primer Tiempo) del primero, hasta el *alzar* (segundo Tiempo) del segundo.

Siguiendo la tradición é inspirado por la fábula, el baile es presidido por una dama que armada de un pandero con cascabeles, baila y canta en el centro, rodeada por parejas de ambos sexos que siguen sus movimientos y danzan en derredor.

El Aire va del *Allegro* al *Allegro vivo*, y por último, al *Vivace*, hacia el Final ó Rondó, cuya velocidad es vertiginosa.

Tiene por característica el uso del motivo en el mo-

do menor en el primer Aire, el mismo motivo en modo mayor en el segundo, y en el tercero vuelve el motivo en modo menor, acelerando sucesivamente. Cada motivo tiene generalmente tres repeticiones.

Auber en Francia escribió dos afamadas *Tarantelas* para la "*Mutta di Portici*" y "*Fra Diavolo*." Varney, también francés, puso una bellísima, que puede como bien conformada consultarse, en "*L'Amour mouillé*," Opera cómica muy recomendable.

La Polaca.— Malamente llamada *polonesa*, por hablar más Francés que Español, es el baile nacional de Polonia; pero las inmortales y características obras que en ese Tipo Regional escribió el inspirado Chopín, le han dado un carácter y un uso universales en la Especie Instrumental del Género Intimo

Su ritmo es ternario, su compás $\frac{3}{4}$, y su *aire* va del *allegretto* al *allegro*.

Su estructura interna es irregular, lo que ha dado motivo á que algunos le atribuyan *un compás quebrado*. La irregularidad existe, pero no es en el ritmo sino en la estructura variable de los Incisos en los que de una manera asimétrica y no regular ni constante, el tercer tiempo de un compás está sincopado con el primero del siguiente compás, lo que produce la impresión binaria en la melodía, mientras el ritmo *se continúa sin interrupción* en el acompañamiento. Ni el ritmo ni el compás se *quebran*; no hay más que un bello artificio rítmico en la melodía.

Su fraseo es, más ó menos, el mismo de los bailables ya examinados.

Después de las de Chopín, pueden consultarse con buen fruto la de "*I Puritani*," y la de "*Mignon*."

La Jota.— Engendro del histórico *Fandango*, y como él, en ritmo ternario (el $\frac{3}{4}$), nació la *Jota* en Aragón,

las nociones de lo *típico* y lo *original* se asegure que México no tiene música Nacional. Ya creo haber demostrado que el *tipo*, aun construido con elementos ajenos y no originales, formará un conjunto diferencial característico y propio de un pueblo; aparte de que *toda música*, aun la más característica, está formada con elementos extraños, y de que la *originalidad*, en el riguroso sentido de la palabra, es cosa más que discutible, cualquiera que sea el conocimiento á que se refiera, existiendo una inmensa solución de continuidad en la Historia de la Música, no podríamos nunca llegar á la original, que sería sin duda alguna, dentro de ese criterio, la primera y la más antigua, es indudable que en materia de diferenciación y clasificación, la originalidad así entendida no nos proporcionaría la mínima claridad. Los primeros elementos de Arte, como las primeras nociones de la Ciencia, esconden su origen en el misterio más hondo; el artista combina formas ya existentes, como el sabio combina ideas también conocidas; ni uno ni otro son creadores, sino simplemente *inventores* ó *combinadores* de materiales ajenos y añejos; pero si las formas que de las combinaciones resultan difieren de las hechas con anterioridad, el conjunto sí constituye una novedad de la que es creador el sabio ó el artista, y esa combinación no hecha ni conocida antes, sí es *original*. Hé aquí por qué la originalidad única que podemos apreciar, utilizar y aceptar, es la de los conjuntos ó combinaciones, y esa es precisamente la que hemos llamado *forma típica* en el curso de esta clasificación. Luego si como lo espero, consigo demostrar que en México tenemos formas que por su conjunto difieren de todas las demás conocidas, y constituyen un tipo *diferenciable* de las similares de otros pueblos, habré demostrado que tenemos una Música Nacional y Típica, *original* por su conjunto, aunque elaborada y trabajada con elementos ajenos y extraños.

Cada pueblo, como cada individuo, tiene su manera peculiar de sentir y de expresarse, y por consiguiente,

no hay pueblo que *en llegando á elaborar música deje de ser original y típico*. La diferencia está en que algunos se contentan con repetir formas ajenas, y otros las buscan propias. Si pues México ha elaborado música, cosa que espero no se pondrá á discusión, tiene que haber revelado en ella su manera de ser y de sentir.

No pocos músicos extranjeros se han mostrado muy complacidos por las ingenuas melodías de nuestros bailes y cantos populares, tanto como se han detenido ante las para ellos insuperables dificultades que el ritmo de aquellas les ofrece y que difícilmente llegan á dominar. ¿Qué mayor prueba de que en esas formas hay un elemento nuevo y original?

Creo, pues, que por imperfecto y deficiente que mi estudio resulte, será el primero y precursor de otros mejores, y que concienzudamente analizados, y fijados definitivamente sus signos Típicos, algunos de nuestros bailes y cantos Nacionales extenderán su dominio á otros Teatros y á otros pueblos cultos, como ha sucedido con los antes enumerados.

Pudiera creerse que nuestra música popular tuvo por modelo y tipo la española, necesariamente importada por los conquistadores; sin embargo, no es así.

Tampoco tiene por antecesora una música propia del pueblo conquistado, que sin duda, no poseía más que productos y formas engendradas por el grosero instinto, y de las cuales no ha quedado una huella definida y apreciable.

¿Cómo se ha formado esa música? Muy probablemente de elementos extraños tomados aquí y allí de otros pueblos, y que alterados y conformados por la índole y temperamento del nuestro, han venido á formar uno de los tipos netamente mexicanos.

Antes de entrar en el examen y enumeración de esos Tipos conviene detenernos un poco en los caracteres Típicos comunes á todas las formas.

Lo primero que descubre un oído ejercitado en música, sea cual fuere el canto ó baile nacional que analice, es la tendencia á mezclar y combinar los dos ritmos

binario y ternario, no de una manera accidental, sino metódica y deliberada.

Si á pesar de esto incluyo entre los Monorítmicos los Tipos Nacionales, lo hago por acomodarme á la errónea apreciación que de ellos se ha hecho al reducirlos á la escritura, descomponiendo sin razón las formas ternarias, que se imponen al oído para conseguir *contra la índole que presidió á esas composiciones* la uniformidad rítmica. Bien puede obtenerse la *uniformidad de movimientos, que no de ritmo*, representando por tresillos las medidas ternarias dentro de un compás binario, como se hace en las Danzas y Danzones.

Después de la tendencia á la alternativa rítmica se hace notar muy sensiblemente la tendencia á cortar por medio de aspiraciones ó silencios los Incisos en vez de ligarlos como parece natural y es común. Esto, á que impropriamente se da el nombre de *compás quebrado*, es á la vez una de las bellezas musicales de las formas que vengo examinando y su mayor dificultad. Por supuesto que no hay tal *compás quebrado*, si respetando la índole de la melodía y traduciendo correctamente la irregularidad de los Incisos, se colocan en su lugar los silencios característicos en vez de dejarlos á la índole del intérprete, quien sólo conociendo las *formas reales* puede por recuerdo reproducirlas, entresacándolas del mentiroso modelo escrito que á la vista tiene. Hé aquí por qué los extranjeros no pueden tocar esa música de la que tanto gustan.

La tercera característica de nuestra música es que la expresión *patética* está confiada siempre, no á la repetición de un sonido ni á su *anormal acentuación*, sino á la *prolongación* de una nota, seguida generalmente de un movimiento vivo y regular.

En cuanto á la melodía, lánguida por regla general, prefiere con frecuencia el modo menor de los tonos; su fraseo es generalmente corto y sus períodos irregulares; á veces toma en el *aire* lento más amplitud en el corte rítmico.

Examinados, siquier sea á la ligera, los caracteres generales, descendamos á los tipos más conocidos, ya que recorrerlos todos sería contrario á mi propósito y al método de este libro.¹

Dos son los tipos de baile que comparten el cetro entre las masas populares: el *Danzón* en las costas, y el *Jarabe* en los Estados del centro, en lo que llamamos *el Interior*. Sigámoslos por su orden:

El *danzón* es un baile apasionado, uniforme y monótono en sus movimientos voluptuosos, que remedan á los de un wals asentado de paso corto. El movimiento de las caderas, dando al cuerpo una graciosa ondulación sin asomos de lubricidad, es el que fielmente sigue el ritmo de la música; ésta, alternando grupos é incisos binarios y ternarios, frecuentemente interrumpidos por una prolongación del sonido ó por una aspiración especie de espasmo, suspensión ó éxtasis, toma ya un carácter picante, (si el espasmo ó suspensión está sólo) ya patético, (si está seguida la suspensión ó precedida por una prolongación).

El *danzón* no se acompaña, como el *bolero*, con guitarras, sino con una orquesta más ó menos completa en la que los timbales desempeñan un papel muy principal.

El timbalero es el colorista del *danzón*. Generalmente es negro, artista y no desafecto á las libaciones, que son el termómetro de su entusiasmo y de su numen, y determinan los innumerables dibujos rítmicos que hace surgir de sus timbales, sin otra norma que su gusto personal y su estado nervioso. Dificilmente habrá músico que pueda *notar* fielmente lo que el timbalero ejecuta, siempre *ad libitum*, marcando el híbrido ritmo. Puede, sin temor de exagerar, decirse que cada ejecución equivale á una improvisación, por lo imprevisto de los espasmos rítmicos que introduce el timbalero, arrastrando consigo á los demás ejecutantes.

El motivo ó frase en el *danzón*, está comprendido en

¹ Quizá más tarde, si la vida me alcanza, publicaré una monografía más extensa sobre "La Música en México."

ocho compases que forman incisos Irregulares, ya completos, ya rotos ó interrumpidos por aspiraciones.

No hay que confundir el *danzón* con lo que ordinariamente se llama *danza*, que aunque de estructura y ritmo semejantes, bailándose como una *contradanza* ó *cuadrilla* mezclada de vueltas y dividida en *balanceo* ó *cadena* y *danza*, requiere mayor regularidad rítmica y carece del movimiento de caderas, que es el que marca principalmente el ritmo, y que en un salón se reputaría impropio é indecoroso.

De los caracteres típicos del *danzón*, los únicos que la *danza* puede tener son: el uso alterno de *dosillos* y *tresillos* y la languidez melódica en la parte que se baila á *dos*.

Pasemos al *Jarabe*.—Compuesto de diversos *aires* de índole y dinamismo variados, el *Jarabe*, no obstante su cuna humilde, puede por su conjunto compararse á una pequeña sinfonía, y es el *tipo* que contiene mayor número de elementos ó partes diversas.

Ya en la *Jota* distinguimos un *cantábile*, un *allegretto* y un *allegro*; en el *Jarabe* hay generalmente cinco *aires* diferentes que varían según las localidades, y van desde el *Adagio* hasta el *Presto*.

Algunos de ellos son verdaderas maravillas gimnásticas ejecutadas con los pies y las caderas, llevando en movimiento rapidísimo y con admirable fidelidad el ritmo de la música; otros, como períodos de descanso que preparan otro difícil y agitado *paso*, se reducen á una marcha lánguida y cadenciosa después de la cual los bailarines cambian de lugares, y durante la que se cantan coplas adecuadas. Además, ligando esas diversas partes ó *aires* existe una cadencia característica sobre la dominante, verificada por medio de un acorde de séptima.

Los incisos rítmicos son generalmente de dos y de tres compases; nunca, ó muy rara vez, de cuatro; la frase de dos períodos. El compás normal es generalmente binario un $\frac{2}{4}$, en el que los elementos ternarios están representados por tresillos.

Desde luego aparecen como diferenciales con la mú-

sica española, por una parte, la irregularidad de los incisos que en aquella no existe, y por otra el compás, que en aquella es ternario normalmente.

Los *aires* más conocidos son: el *Palomo*, el *Atole*, los *Enanos*, el *Perico* y la *Diana*. El *Atole* y el *Perico* se subdividen en dos partes, más acelerada la segunda que la primera. La *Diana*, que es el *rondó* del *Jarabe*, es de un movimiento vivo que va acelerándose gradualmente hacia el final.

Cada uno de esos *aires* tiene en sus movimientos un carácter imitativo. Durante el *Palomo* el varón y la hembra, que forman la única pareja remedando á las palomas, se acercan y retiran alternativamente las cabezas como para unir los *picos*, y describiendo en su marcha una circunferencia, parecen buscarse y huírse á la vez; durante el *Atole*, mientras los circunstantes cantan la copla, la pareja ejecuta un *zapateado* en movimiento *moderato*; durante el *Perico*, los bailarines intentan alternativamente con cada uno de los pies una marcha que no llegan á desarrollar, luego con los pies, marcan un *stacatto* alusivo sobre las palabras: "*Pica, pica, pica, perico....*" La *Diana* se ejecuta por los bailarines con un *zapateado* sostenido de movimiento rapidísimo.

El *Jarabe* se acompaña regularmente por bandolones y guitarras, y algunas veces con arpa, violín, ó *jarana*.¹

En vano se buscarán en otros *tipos* los rasgos característicos que acabo de señalar. Verdad es que la *Jota* y el *Fandango* pueden haber contribuido en mucho á la creación del *Jarabe*, y que en las costas, donde el elemento *negro* abunda y ha echado profundas raíces, la *Habanera* debe haber mezclado su sangre árabe en la prosapia del *Danzón*; pero ni aquella es el *Danzón*, ni el *Jarabe* es la *Jota* ó el *Bolero*, ni en los citados bailes españoles podrán encontrarse los signos típicos que al principio señalé en los nuestros, sobre todo las intencionadas y lánguidas *aspiraciones* en mitad de los incisos, y la irregularidad sistemática en las dimensiones de éstos.

¹ Especie de guitarra pequeña cuyas cuerdas son simples.

Así, pues, pese ó no á los que menosprecian lo nacional y propio, *aunque sea bello*, por correr tras de lo extraño, *aunque no sea siempre hermoso*, mientras no se destruyan mis humildes observaciones, seguiré creyendo que *poseemos una forma musical propia, genuina y nacional*, que bien estudiada, y sobre **todo** *escrita como debe escribirse*, acentuará la afición que por ella muestran muchos extranjeros discretos.

La ocasión viene de molde para tributar un justo elogio á nuestro pianista el Sr. D. Julio Ituarte, quien si la memoria no me engaña, fué el primero que con éxito y buen gusto, empleando noblemente el arte, dispuso una colección de *Aires Nacionales* para orquesta, en la cual obra dió á cada motivo toda la nobleza posible sin desnaturalizar los pensamientos originales. El *aire* los *Enanos*, cuyo canto encomendó al *violoncello*, luce allí toda su amplitud rítmica y tiene una majestad que no desluciría en el Andante de un trozo serio sinfónico . . .

* * *

En mis aventuradas pesquisas en busca de las características de todos y cada uno de los bailes, procediendo sin precedente ni dato alguno extraño que haya podido servirme de conductor y guía en la investigación, no abrigo la seguridad de haber acertado del todo siendo la materia tan difícil como prácticamente útil; pero en todo caso esta primera tentativa dará lugar á otras más felices, que rediman esa importante rama del arte musical del empirismo y la ignorancia que desgraciadamente la señorean.

* * *

Pasemos á los cantos monorítmicos más usuales en todos los países cultos, además de los que como nacionales son propios de cada uno. En rigor pueden reducirse á la *Tirolesa* y la *Petenera*, puesto que los demás, teniendo el carácter de bailables, han sido ya estudiados bajo ese aspecto.

La Tirolesa.—Ese canto, procedente del *Tirol* que le dió su nombre, es una prueba más del descuido que reina en la Música, de la poca solidez de los principios que á diario se enseñan, y del incondicional respeto que se tiene á las formas *ya hechas* y á los hechos consumados, por irregulares y contradictorios que á la postre resulten.

Pasma leer en los musicólogos que muy á la ligera tratan alguna que otra de las formas históricas, hablando de este canto, que: *se escribe en $\frac{3}{4}$ y que generalmente tiene fuerte el segundo tiempo de ese compás*. ¡Como si el acento rítmico normal pudiera colocarse á placer, donde primero pueda ocurrírseles á campesinos ignorantes y rudos, como probablemente lo fueron los que dieron á la *Tirolesa* su primera forma, necesaria y naturalmente viciosa! Una síncopa puede *accidental* y no *generalmente*, transformar en Binaria una forma Ternaria, ó viceversa; pero que una forma, permaneciendo Ternaria, tenga el acento *en medio*, no podrán hacerlo, no ya los campesinos del *Tirol*, sino los sabios todos del Universo Mundo. Lo diré una vez por todas: *las irregularidades rítmicas no deben buscarse en la derogación de las leyes del Ritmo, sino en la desigual longitud y disposición de los Incisos ó Períodos rítmicos que componen la Frase*. La malhadada tendencia de hallar á cualquier precio la *cuadratura simétrica* en composiciones de miembros irregulares, ha sido la generadora de esas herejías musicales. La irregularidad rítmica no consiste en la *dislocación del acento*, sino en el número de acentos que entran en cada Inciso siguiendo á la letra que acompañan. Veámoslo: ®

Los versos de la *Tirolesa* son de seis sílabas dispuestas por pares, ó sean tres bisílabos; cada bisílabo lleva necesariamente un acento, y se quiere que el de en medio resulte más marcado, esto, que en el compás ternario es absurdo, es facilísimo en el binario que es el que corresponde; para colocar un acento vigoroso entre dos atenuados basta formar el Inciso con el segundo tiempo de un $\frac{2}{4}$ y el siguiente compás íntegro, formando

el primer bisílabo ó par de corcheas un *Anakrusis* ó Apoyatura y dejando el primer tiempo callado en la melodía, para tomar aliento, ó si no se quiere tan franca separación de Incisos, se puede emplear un compás de $\frac{2}{8}$ en el que las seis sílabas formarán un Inciso de tres compases. *Esos llamados compases irregulares* no son sino ritmos *mal comprendidos y peor expresados*, como el $\frac{7}{8}$ el $\frac{5}{4}$, y otros que no son respectivamente sino un $\frac{3}{4}$ compuesto de un tresillo y dos pares, un $\frac{2}{4}$ compuesto de un tresillo y un par, etc., combinaciones Bino-Ternarias muy usuales que escritas como deben serlo no pueden ofrecer la misma dificultad y de otro modo resultan arbitrarias ó imposibles.

Entre nuestros cantos populares existe uno de ritmo muy semejante al de la Tirolesa; dice la letra: "Oiga Usted Señora-del paño encarnado, deme usted las señas de su enamorado." . . . Recuérdese ó consúltese la música puesta sobre esas palabras, y se verá sin esfuerzo el mismo ritmo, vicioso en la Tirolesa, traducido correctamente al compás binario y cada Inciso *anakrúsico* y seguido de un tiempo fuerte marcado en el acompañamiento y callado en la melodía.

Volviendo á la Tirolesa, dicen sus exiguos historiadores que la parte final está compuesta en *tresillos irregulares*.

¡Buena está la música compuesta de puras irregularidades! Una de dos cosas, ó se quiere que los tresillos sean *tales tresillos*, esto es, que entren en el valor de dos de sus componentes, y eso se expresa en el compás binario poniendo tres negras en un compás de $\frac{2}{4}$ ó tres corcheas en el de $\frac{2}{8}$ y arriba un número 3, ó si se quiere acentuar desigualmente la primera nota del grupo, caso en que ya no es tal tresillo, se ponen una negra y dos corcheas en $\frac{2}{4}$, ó una corchea y dos dobles corcheas en $\frac{2}{8}$; de este modo, empleando el compás binario, quedan uniformemente: la unidad mayor en el tiempo fuerte, y las fracciones en el tiempo débil del compás.

Dicho final en la Tirolesa tiene apoyaturas, y por *característica* el uso alterno de las notas llamadas *de pecho* y las *de cabeza* ó falsete.

Petenera.—Oriundo de España, ese canto es uno de los más bellos y característicos de la Península.

El ritmo, encomendado principalmente al acompañamiento, es por naturaleza Ternario, pero siguiendo el uso ya censurado del compás binario *compuesto* $\frac{6}{8}$, se escriben dos compases en uno ó sean dos tresillos; los Incisos constan regularmente de un tresillo, y los períodos compuestos de dos compases están dispuestos como sigue: el primero y tercero empiezan en el primer tiempo del compás inicial y terminan en la primera fracción del cuarto tresillo, ó sea el segundo tiempo del segundo compás siguiente; las dos notas restantes de dicho tresillo forman el *anakrusis* ó apoyatura de los Incisos segundo y cuarto. Estos empiezan en dicho *anakrusis* y terminan en la última nota de los tresillos últimos de los compases terminales del Período, ya en una blanca con puntillo (en la melodía), ya en dos negras con sendos puntillos.

En la misma melodía, siendo octosílabos todos los versos, el *anakrusis* que llevan los períodos segundo y cuarto trae consigo la necesidad de cercenar dos notas en el resto de esos períodos, por lo que los compases que siguen á dicho *anakrusis* están integrados con una negra y una corchea en cada tiempo.

Los períodos que forman la Frase son cuatro; ésta generalmente concluye en puntos suspensivos, esto es, en una cadencia imperfecta, obedeciendo á la idea de serie, puesto que siempre se cantan sobre la misma melodía varias coplas más ó menos intencionadas y picarescas. La repetición es de rigor.

Como hemos visto, alternan en la Petenera incisos rítmicos *Thético-Femeninos* (que empiezan en el *dar* ó primer tiempo de un compás y concluyen en el *alzar* ó segundo tiempo del compás siguiente), con incisos *Anakrúsico-Femeninos*, (que empiezan en el segundo tiem-

po de un compás y concluyen en el *alzar*, segundo tiempo del siguiente compás). Hé aquí la característica de la Petenera.

Si se empleara como es debido el compás ternario, los incisos compuestos entonces de cuatro compases, resultarían *Thético-Masculinos* alternando con *Anakrúsico-Femeninos*, porque los primeros sólo toman para concluir, y generalmente en síncope, la nota acentuada del tresillo, y el resto forma el *Anakrusis*; y en el compás ternario esa nota acentuada es el *dar* ó primer tiempo.

Muchos cantantes, á título de embellecer y dar realce á la Petenera y consiguiendo solamente amanerarla, destruyen la alternativa característica de incisos *Anakrúsicos* y *Théticos*, entrometiendo repeticiones que constituyen un *ripio* y son extrañas tanto á la estructura musical como á la literaria.

Del grupo de los tipos *monorítmicos*, recorridos los bailes y los cantos, nos quedan solamente la Marcha, el Paso Doble y la Berceuse ó Mecedora.

Poco me queda que agregar á lo dicho respecto de la Marcha. Ya indiqué las dos formas típicas que ofrece bajo el punto de vista de la sugestión: el Fúnebre y el Heroico. Ambos estriban principalmente en la *modalidad* del tono; el modo menor caracteriza la primera forma imprimiéndole el aspecto melancólico y triste, mientras el modo mayor caracteriza la brillantez y el entusiasmo de la victoria.

El ritmo de la Marcha es siempre Binario, correspondiendo al movimiento de los pies que es de esa índole. Usase generalmente el compás binario *doble*, malamente llamado por el diminutivo *compasillo*, de cuatro tiempos.¹ Los Incisos, siempre regulares, constan uniforme-

¹ Gounod, en *Fausto*, empleó el 12/8 compuesto de cuatro tresillos; compás inadecuado ó impropio que en su movimiento intrínseco netamente Ternario, pugna con el Binario usual y natural de la Marcha. Nunca, y en mi concepto por esa causa, ha resultado, en México al menos, correcta la ejecución de esa Marcha.

mente de cuatro compases, los Períodos de dos Incisos, y la Frase de dos períodos.

Suelen usarse en el acompañamiento, en los tiempos débiles, dosillos ó tresillos que, sin alterar el ritmo, acentúan enérgicamente los tiempos fuertes é imitan el redoble de los tambores.

La Marcha consta de dos Motivos ó Partes; la primera marcial y briosa y la segunda *cantabile*. La primera corresponde al desfile ó Marcha propiamente dicha, y la segunda corresponde al *himno* en la Heroica ó Triunfal, y al *lamento* en la Fúnebre. La primera parte se repite siempre para finalizar.

Paso Doble.—Solamente difiere de la Marcha en que los dos Motivos ó Partes de que ordinariamente se compone tienen un solo y mismo *aire* más vivo: un *Allegretto* ó *Allegro*, y un movimiento uniforme; se escribe en el compás binario simple de $\frac{2}{4}$, y sus Incisos, también de cuatro compases, son, por lo mismo, más cortos que los de la Marcha, y son generalmente *Anakrúsicos* y *Masculinos*, es decir, empiezan en el segundo tiempo de un compás y terminan en el primer tiempo del cuarto compás siguiente. Uno de los más notables por su justeza rítmica es el coral de "Hugonotes," conocido por el nombre de *Rataplán*.

La *Berceuse*, ó Mecedora en castellano, imitando el balanceo isócrono del columpio ó de la hamaca, esto es, un movimiento de vaivén como el del péndulo, requiere un solo ritmo binario, de celeridad variable, aunque nunca vivo, y exige además incisos melódicos de un número par de compases; una melodía *ligada*, como continuo es el movimiento que trata de sugerir; cadencias poco marcadas en el ritmo, que no consiente interrupciones, incompatibles con la continuidad del movimiento, y por último, un grado de sonoridad moderado, que participe de la quietud y vaguedad características de los bosques y países cálidos, en los que el clima requiere el uso de las hamacas, tendidas entre dos árboles en plena Natu-

raleza, y en las que el movimiento, la ociosidad y el calor convidan á la meditación y al ensueño.

Entre los Tipos Monorítmicos, lo son por excelencia todas las formas del Canto Llano, que no admite más que el ritmo binario: *á Capella*. Todas las diferencias típicas entre las formas del Canto Llano se derivan de otras fuentes que la del Ritmo, á diferencia de los Tipos anteriormente examinados, en los que del Ritmo se deriva principalmente la diferenciación.

En el Canto Palestriniano, que aunque sóbriamente, admite ya la ornamentación llamada *floreo*, y la Armonía propiamente dicha, compatible solamente con el sistema Diatónico moderno, el ritmo normal es siempre uno y Binario; pero el Ritmo Accidental que el Floreo determina forzosamente, permite ya el uso de formas rítmicas bino-ternarias siempre que no degeneren en abuso.

Sin embargo, en ambas especies del género Religioso, las diferencias típicas se derivan *exclusivamente de la letra del ritual litúrgico sobre que están compuestas, del poder expresivo más ó menos severo de la melodía, y del número de voces que se empleen y su combinación Unísona ó Contrapuntística.*

Formas típicas polirítmicas.

En las Composiciones Monorítmicas, teniendo todos sus miembros un mismo ritmo, la *característica* radica en la estructura de los miembros mismos; en las Polirítmicas, por el contrario, la característica radica en la diversidad Rítmica de los miembros y no en su estructura interna, la que, fuera de la sujeción al Dinamismo que marca el Aire, á las prescripciones de la Armonía y á

las del Contrapunto, no está ceñida por restricción alguna y obedece solamente á la Fantasía del Compositor. La elección del compás, del Tono, del Modo, del fraseo y de los medios expresivos que hayan de emplearse, queda á su solo arbitrio.

Un *adagio* puede expresarse lo mismo en ritmo binario que en el ternario, en notas de gran duración ó de pequeña; el número de Incisos que hayan de formar el Período, ó el de períodos que hayan de componer la Frase, la tonalidad, el modo, y por último, el corte y el lineamiento del dibujo melódico, quedan al gusto del compositor. Lo único que debe conservar y observar es el Aire asignado á cada Miembro, y el orden para el enlace de los diversos miembros entre sí, prescrito para cada tipo.

Los diversos Tipos resultan pues, en las composiciones Polirítmicas, principalmente del *diverso arreglo de aires sucesivos*; pero hay otro elemento introducido por la costumbre y sancionado por la autoridad de los grandes Maestros: el *carácter severo, la esmerada elección de mecanismos armónicos, el corte amplio y elevado de la Melodía, y por último, el difícil esfuerzo para mantenerse dentro de una misma tonalidad, y en ella encontrar todos los elementos que contrarresten la deliberada y preconcebida monotonía.* Ese conjunto de condiciones que concurren en todas las obras de los grandes Maestros, constituyen el Orden *clásico*, que separa las Obras de corte y formas severas y sacramentales, de las *ligeras* ó de *composición libre*, en las que el Compositor echa sin trabas á volar su Fantasía por donde más le cuadra.

He ahí la primera clasificación Típica resumida en dos grandes grupos: Composición *clásica* y Composición *libre*.

Es error muy común adjudicar á una composición el epíteto de *Clásica* por solo uno de los caracteres antes señalados, y que solamente en conjunto constituyen el Clasicismo.

Así, por ejemplo, en oyendo una armonización rebus-

cada y poco accesible, superior á la comprensión vulgar y que requiere un análisis detenido, se dice: ¡Clásico!

Si en un bailable se encuentra una melodía de corte amplio y severo, se declara al bailable ¡Clásico!

En escuchando un trozo que se mantiene dentro de una Tonalidad, se dice: ¡Clásico!

Y sin embargo, en muchos de esos casos la verdadera calificación sería: en el primero, *abstruso*; en el segundo, *pretensioso*, y en el tercero, *monótono*.

El criterio Estético es el único que del conjunto de esos signos, y no de uno de ellos, según están apropiados, ó no á los ideales que están destinados á exteriorizar, puede discernir lo Clásico de lo que no lo es.

La diferencia práctica entre la composición clásica y la libre es que la primera, dentro de la variedad rítmica, tiene formas precisas consagradas por el uso y la autoridad, mientras que la segunda no las tiene.

Así definido el Clasicismo, no podrá confundirse ni con las composiciones monorítmicas, que aun cuando tienen formas precisas y consagradas, no tienen la variedad rítmica; ni con la Composición Libre, que aunque tiene la variedad de ritmos, no tiene formas precisas y sacramentales.

Respecto de la Composición Libre, no existiendo tipos prefijos á que ajustarse, debe solamente observar el compositor las reglas ya establecidas de una armonización correcta y de la acertada elección de acordes y modulaciones; las del Contrapunto, para dar á los elementos de esos acordes movimientos variados y graciosos; y por último, ajustarse á los preceptos de la Estética para que así el conjunto como las partes provoquen una impresión no solamente grata, sino adecuada al propósito del Autor.

El ideal que el compositor se haya propuesto sugerir debe traslucirse y surgir de los medios expresivos empleados, como las figuras de un cuadro deben surgir del fondo que las entona, realza y aleja.

La sola duda que suscite una composición acerca del propósito de su Autor, es ya una prueba de incoheren-

cia entre el ideal y los medios expresivos empleados, y un síntoma de fracaso para el compositor.

La composición musical que nada sugiera, que nada haga sentir, en una palabra, que no conmueva, podrá ser una maravilla de combinaciones armónicas y revelará la sabiduría y el conocimiento, pero nunca será una obra de Arte ni revelará el Genio.

Es imposible dar una regla fija para acertar en esa correspondencia entre los medios expresivos empleados, la impresión que de ellos resulte, y la que el compositor se propuso sugerir.

Esa facultad es la que constituye al compositor. A nadie puede enseñársele á componer, como pomposamente se anuncia en los programas de Conservatorios y Escuelas. El compositor nace. Lo único que se puede enseñar es: cuáles son los caracteres de una composición correcta y cuáles los de la defectuosa, para que se busquen aquellos y se huya de éstos. Esa es justamente la órbita en que giran las enseñanzas de la Estética, tan necesaria y esencial como desgraciadamente desdeñada hasta hoy, ó fiada al empirismo de los Maestros y á su particular manera de sentir.

Así se han formado centenares de pseudo-compositores, que solamente saben copiar ó remedar servilmente los modelos que se les han puesto delante, en vez de segar en su propio campo, dueños del secreto que constituye la belleza, y que se encierra en las leyes de la Estética.

De ahí es que existan inúmeros productos que llamaré de calca, y muy contados que revelen una personalidad nueva, mecanismos espontáneos, individuales, y una verdadera inspiración.

Igual que Becker, Espronceda, Víctor Hugo, Virgilio y Dante, en literatura, Chopín, Schubert, Gounod, Saint Saenz y Wagner, en Música, han tenido centenares de imitadores y secuaces que sin alcanzar la belleza del modelo han ahogado en la imitación sus facultades, quizá valiosas, por no tener en la Estética un guía que les

haya permitido engendrar otras formas distintas de las consagradas por la admiración general.

Si se trata de un Valse, hay que copiar de Straus ó de Waldteufel; si de un Lied, hay que inspirarse en Schubert; si de una Polaca ó de un Nocturno, hay que asirse de Chopin; si de una Sinfonía, es de rigor entrar á saco en Beethoven, Mozart ó Haydn; si de una Romanza, nadie se libra de disfrazar á Tosti ó á Gounod.... y si de una Opera, (yendo de capa caída Mayerbeer y Rossini) es inevitable segar en las mieses de Wagner ó de Verdi.

¿Cuándo el compositor novicio, dueño de su asunto y poseído de él, sin perjuicio de aprovechar *inconscientemente* el sedimento que en su imaginación haya dejado el comercio con los autores y Maestros, se aventura á traducir por su cuenta y riesgo las ideas propias, á las formas adecuadas que reclaman?... ¡Nunca, ó muy rara vez!

La imitación absorbe. La imitación sofoca la verdadera Inspiración, corta el vuelo del artista, le engrilla, le amanaera; y sin embargo, á no tratarse de un Genio cuyo poder extraordinario le aliente á rebelarse contra los moldes y el *vaciado*, la inmensa mayoría de los alumnos, por falta de una enseñanza Estética oportuna, que los ponga en aptitud de utilizar su propio caudal, se quedan en la esfera de *vulgares imitadores*, en vez de llegar á la noble de *compositores* verdaderos.

Además de los preceptos estéticos que resumen y condensan la ajena experiencia, el compositor debe, sin descanso y siempre aplicar su personal observación, para precisar las relaciones que necesariamente existen entre las formas sonoras y las impresiones que despiertan en el oyente, y descubrir, además de las ya conocidas otras nuevas, puesto que ninguna Ciencia ni Arte llegarán jamás á decir su última palabra.

El Músico tiene que ser ante todo un buen observador, para conocer en las ajenas impresiones el secreto resorte de su éxito y de su renombre. Tiene que ser

apóstol, para inculcar sin violencia ni disgusto en su auditorio las bellas formas clásicas, menos accesibles y que requieren cierto trabajo. Tiene que ser Artista, para emplear según la cultura y manera de sentir de su auditorio, los medios de sugestión adecuados; y tiene, por último, que ser instruído y erudito, para enriquecer en ideales su imaginación y no llegar jamás á la *indigencia de ideas*, que es la mayor y más lamentable de todas las miserias para quien ha de vivir á expensas de la *imaginación*.

Cuanto más haya leído y cuanto más variada sea la lectura, menos expuesto se verá el Compositor á la copia, que casi es inevitable cuando solamente tiene un corto número de autores favoritos que sin cesar le impresionan y echan raíces en su memoria. Muchos son los casos de una *imitación inconsciente*, debida á un *comercio exclusivo y constante con determinadas obras y los mismos autores*.

Nada está en el entendimiento que no haya pasado antes por los sentidos. Estos son los que nos surten de ideales, como los viajes nos proveen de recuerdos y el padecimiento de sensibilidad.

Un Artista no debe ser un *artesano* vulgar, indocto, servil, adocenado, *buen lector y ágil ejecutante*; sino un hombre que se distinga por la elevación de sus ideales, instruído, observador, sociable y cuyas facultades revelen, además del conocimiento, un alma y una manera *especial* de sentir.

De ese conjunto de facultades, unas pueden adquirirse en la Escuela ó Conservatorio: las técnicas. Las que dependen del organismo las da la Naturaleza. Las que dependen de la observación y la lectura, ha de procurárselas el que quiera llamarse Artista, y no conformarse con la educación escolar, que por amplia que sea, resultará siempre deficiente para formar Artistas propiamente dichos.

Para la Composición Libre, discrecional y fiada exclusivamente al ingenio del compositor, lo único que

puede hacer la Estética es recomendar que se procure siempre la concurrencia de los signos de Belleza consignados en el Capítulo I de este Libro, á saber: *Magnitud, Proporción, Simetría, Flexibilidad, Variedad en la unidad, Vigor, Colorido y Armonía.*

Detengámonos un instante en la aplicación de cada uno de esos signos.

Magnitud.—No significa solamente longitud, sino grandeza é importancia moral. Toda composición debe tener sus proporciones materiales, ó *longitud*, y su elevación moral, ó *grandeza*, en relación con el asunto de que trata. Una hoja de álbum, ceñida á un pensamiento corto, no puede tener las mismas dimensiones que una paráfrasis ó una fantasía de concierto. En el orden moral, una meditación ó Réverie requiere una elevación y un fondo que resultarían pretensiosos é inadecuados en un Capricho.

Proporción.—La que debe existir entre los diversos miembros ó partes, cualquiera que sea la composición es de la mayor necesidad. De esos miembros no todos tienen la misma importancia. El trozo de modulación que prepare un cambio de tonalidad y venga á enlazar dos pensamientos melódicos, no tiene la misma longitud é importancia sugestiva que los mismos miembros enlazados, entre los cuales sirve de guión, y es un episodio armónico que no admite un desarrollo excesivo, so pena de romper la hilación del discurso musical.

Entre los Motivos, no todos tienen la misma importancia y valor, y siempre el que mayor la tenga, requerirá mayor desarrollo y exposición más amplia, para llamar sobre sí de preferencia la atención del auditorio.

Simetría.—La libertad del compositor para escoger ritmos y emplear aun los más irregulares, no le exime de conservar en cada pensamiento melódico la misma forma rítmica, sin lo cual la separación é identificación de los miembros sería imposible. Puede, por ejemplo, saliendo de la rima uniforme, componerse una Frase de cinco Períodos desiguales en el número de compases;

pero para fijar la identidad de esa forma rítmica deberá repetirla por lo menos una vez, y tantas más cuanto más irregular sea el ritmo, para que el oyente aísle las formas que ciñen y definen la Frase. Sirvannos de comparación las rimas de Becker. Los versos de ese poeta no son en la estrofa de igual forma; á veces no hay dos de la misma: la estrofa es, pues, *Asimétrica*; pero como las estrofas siguientes afectan la misma idéntica cuanto irregular conformación; la Simetría, destruída en la estructura interna de los versos, reaparece en la sucesión y el conjunto, y el oído reconoce en la repetición de la rima irregular un designio, una forma normal, un *Ritmo*.

Flexibilidad.—Ningún defecto es tan perceptible y repugnante como la *rigidez*, cualquiera que sea la composición musical de que se trate. Desde luego denuncia una de dos cosas: la falta de inspiración ó la falta de conocimientos. Una melodía, por bella que en sí sea, cuyos sonidos ocupan siempre los tiempos normales del compás, y cuya armonía, por correcta que también sea, se expresa en los mismos tiempos normales del compás por medio de la tónica del acorde, en octava, y los acordes *placados*, más que música remedará el isócrono golpe de los martillos sobre el yunque. Esa melodía y esa armonía *radicales*, son en música, lo que en arquitectura son los basamentos, columnas, traveses y arquivadas, que determinan los puntos de resistencia y acotan los planos intermedios. Si esos planos permanecen vacíos de construcción se tendrá un pórtico, una arcada, pero nunca un edificio propiamente dicho, destinado á recibir habitantes y guarecerlos de la intemperie; si se cubren y llenan esos vacíos cerrando los prismas, entonces constituirán el edificio. Igualmente los intermedios entre los sonidos *radicales*, en la melodía sobre todo, necesitan llenarse para ligar los sonidos entre sí por medio de variadas notas *de paso*, que sin recargar de ornato la melodía, la den la variedad de inflexiones, el ritmo accidental (que es de la mayor importancia), la flexibilidad y la gracia.

Variedad en la unidad.—En el discurso hablado la idea ó propósito es uno: la *demostración*; pero se divide y distribuye en: un *exordio* que prepara el ánimo; una *tesis* ó *proposición* que contiene exclusivamente la verdad que se propugna; una *demostración* metódica compuesta de varios miembros, en todos los que va imbibida la tesis; y una conclusión que la resume y saca verdadera. La idea capital es una, y los medios demostrativos son varios; *Ex pluribus unum*. Tal es el proceso impuesto por la razón á toda idea comunicada.

El discurso musical obedece á las mismas leyes, puesto que no debe ser más que la *sugestión de una idea*.

Una *introducción*, por pequeña que sea, preparando nuestro oído, sustituye al *exordio*; el *tema* ó motivo principal y característico que la Escuela Alemana llama muy propiamente *leitmotif*, reemplaza á la *tesis*; los motivos secundarios, que llamaremos *episodios*, ocupan el lugar de la *demostración*; y la *coda*, resumiendo el tema enlazado con alguno ó algunos episodios, ó conteniendo solamente el *tema*, modificado sin alteración sustancial, ó en su prístina forma, sirve de *conclusión* al discurso musical.

El *tema*, como principal, debe sobresalir y campar en y al través de los episodios, ya entretejiéndose con ellos, ya ligándolos, y debe reaparecer en la *coda* ó *final*. Hé aquí el elemento que representa la unidad.

Los episodios, á su vez, remediando la monotonía que necesariamente resulta de la repetición sistemática del *tema*, espacian y amenizan esas repeticiones proveyendo á la variedad.

No es, pues, en medio de la gran libertad de que goza el compositor, una estructura de capricho y á placer la que deba emplear; libre es para elegir la forma de los miembros, pero ningún discurso musical bien conformado podrá carecer de una *introducción*, un *tema*, *episodios* y una *conclusión*.

Vigor.—Este valioso elemento estético debe ser rigurosamente proporcionado á la naturaleza de los motivos

que respectivamente constituyen el *tema* y los *episodios*. La ternura, el amor y la oculta pena, no se compadecen con las formas ruidosas y agitadas; por el contrario, las expansiones populares y en masa, el odio, el patriotismo, etc., etc., no se avienen con las formas blandas y la modalidad menor sin desnaturalizarse.

Cada sentimiento tiene formas expresivas sugeridas por la naturaleza y que le son propias. La observación de la vida real es la única que puede guiar al compositor para ser *realista* en música, sorprendiendo la correspondencia que generalmente existe entre determinadas formas expresivas y los sentimientos que expresan ó despiertan.

Tanto el exceso como el defecto de vigor, harán que una composición resulte afectada en el primer caso, fría é incolora en el segundo, y falsa en ambos.

Colorido.—Este signo radica esencialmente en el *timbre* de los sonidos, y por lo mismo, de la buena ó mala elección del instrumento ó instrumentos á que se confiare la ejecución, dependerá que el Colorido sea ó no apropiado y estético.

La voz humana, procedente del aparato laríngeo, que no es más que un instrumento sonoro de timbre vario en cada sujeto, se encuentra en las mismas condiciones que los instrumentos *inorgánicos* en manos del Compositor.

Así como en colores la combinación de los que no tienen afinidad resulta dura y agria, á menos que sus complementarios y afines (en el espectro) vengan á templar esa dureza sirviendo de intermediarios, en Música la combinación de timbres extremos es agria, y la de los similares monótona, si los intermediarios y los extremos respectivamente no vienen á llenar el vacío medianero ó á ensanchar el campo sonoro. Supongamos un trozo escrito para cornetín y contrabajo; el efecto no podrá menos que ser desagradable, tanto por la heterogeneidad de timbres, cuanto por la enorme distancia que separa los brillantes sonidos agudos del cornetín de los

opacos y graves del contrabajo. En cambio, los trozos encomendados al Cuarteto de **cu**erda resultan bellos y homogéneos, porque entre las **part**es extremas, por razón de la entonación, existen **part**es intermedias que agradablemente ligan aquellas y **emp**astan y gradúan el conjunto, Excepcionalmente **pued**en hacerse, como Mayerbeer lo hizo en "Hugonotes," **acompañ**ando la canción hugonota de Marcelo, llamada *Pif Paf*, combinaciones exóticas de instrumentos disímbolos y extremos en gravedad y agudeza; pero es necesario que la situación ó asunto sean también exóticos, **para** que aparezca justificado el exotismo del colorido. Esas excepciones no pueden ni deben servir de regla ni **model**o.

Armonía.—Es, además, necesario, para que una composición resulte bella, que ninguno de los signos de belleza tenga una preponderancia marcada, que sólo se obtiene á expensas y con perjuicio de los signos restantes, llamando fuertemente la **atención** sobre un solo aspecto, en vez de distribuirla por **igual** entre todos, con lo que la audición es incompleta y trunca.

Si el elemento melódico predomina, poco caso haremos de la armonización; si predominan el efecto rítmico y la flexibilidad, trabajo tendremos para seguir las inflexiones y descuidaremos lo restante; si predomina el colorido, no nos quedará **atención** para seguir los dibujos melódico y armónico, *et sic de cæteris*. Todos los signos de belleza deben concurrir con la misma sobriedad y en la proporción misma que en una construcción entran los diversos elementos de **resistencia**, de solidez, de ligamento y de ornato. Las **pilastras** ó columnas representan los pilotes ó puntos de **apoyo**, los cornisamentos y platabandas espacian las líneas y ligan entre sí los puntos de apoyo, el basamento **liga** y justifica la construcción por su pie, y los **entrepaños** ó intermedios entre los puntos de apoyo y los de **amarre**, sirven á la vista de solaz y descanso con su sencillez y **amorfismo**, dando realce á los puntos principales y **salientes**; el **Ático** por último, corona y remata la **construcción** recogiendo y

anudando todas las perpendiculares en una resuelta y sobria horizontal, que determina y cierra la figura prismática, símbolo de la estabilidad y del equilibrio. Si cualquiera de esos elementos prepondera, se romperá el equilibrio y la obra resultará defectuosa. Suprimanse ó estrechense los entrepaños ó planos, y las columnas ó pilares aparecerán como sueltos y aislados; la vista fatigada se perderá en una monótona serie de perpendiculares que remedarán á una reja; rómpase la unidad del cornisamento quitándole la rigidez característica que representa la unión y remate de las perpendiculares, y éstas se verán como desligadas é independientes unas de otras por el exceso de *flexibilidad* en una línea que reclama la *rigidez*; dése una importancia exclusiva á los planos suprimiendo todo saliente, ornato y distribución, y la vista fatigada por la monotonía contemplará, no un edificio, sino un *palomar*; constrúyase un Ático recargado y de grandes proporciones y aparente pesadumbre, sobre pilares ó columnas esbeltas y en escaso número, y á la vista saltará la desproporción entre los elementos de resistencia y la excesiva carga; por último, corónese una robusta columnata con un cornisamento débil y mezquino y con un Ático ligero, y por fuerte que sea la construcción, el razonamiento nos sugerirá la idea de inseguridad y el temor de que las columnas vengán á tierra por falta de cohesión y de *amarre*.

Dejemos por el momento la composición libre y entremos al estudio de las formas Típicas en la composición *clásica*.

* * *

De las dos características que he asignado á las formas típicas que he llamado *clásicas*, los diversos arreglos de Aires sucesivos dependen esencialmente *del uso que consagra esas formas, basado en la autoridad de los grandes Maestros*.

La segunda, que es un grupo de cualidades persona-

les, todas ellas reveladoras de perfección y de Maestría, emanan de los Maestros mismos que han descubierto los primeros la corrección y la grandeza, ó de los que, á manera de Vestales, han conservado el fuego sagrado de la corrección y aticismo, imitando con más ó menos fidelidad á los Maestros de otro tiempo.

La primera característica radica en el conjunto y la segunda en la estructura interna de los Aires ó Miembros. La primera está por su naturaleza y como engendro del uso, sujeta á evolucionar del mismo modo y en la misma proporción que el uso mismo que la engendra. Más adelante veremos cómo han surgido por su orden las diversas formas típicas del *clasicismo*, procediendo unas de otras, ensanchándose progresivamente, y cómo en manos de Beethoven, que marca la última reforma contemporánea, esas formas sufrieron una transformación radical, impuesta por nuevos usos, acomodada á nuevos ideales y en armonía con el cambio social que operó la revolución del 93. La *sonata*, el *cuarteto* y el *concierto*, recibieron nuevas formas extrínsecas de manos del autor de la Novena Sinfonía. Empero, la autoridad y el Genio del reformador no tuvieron trascendencia ni bastaron por sí solas á operar la reforma, sino cuando muerto ya Beethoven, el uso *consagró* la reforma reconociendo el valor de obras olvidadas y desconocidas durante largo tiempo.

La obra de Van Beethoven pasó antes de cimentarse y de fundar un nuevo orden regular y admitido, por una tentativa irregular y *herética*. Esas nuevas formas, bellas desde su origen, no fueron, sin embargo, *clásicas*, es decir, admitidas, reputadas por correctas y recomendadas como un modelo digno de imitación, sino cuando el uso (el de los doctos) *las reconoció y consagró* como tales. La designación de *clásico* no procede, pues, de la *belleza real é intrínseca*, sino de la *belleza convencional consagrada* por el uso, como autoridad suprema en esta materia, igual que en otras muchas, desgraciadamente.

No es solamente la forma general ó arreglo de Aires,

la sustitución del Minué por el Scherzo, el ensanche de proporciones y miembros dado á la Sonata y las colosales proporciones asignadas por Beethoven al Concierto, lo que caracteriza y sella su magna labor musical de reforma, sino la misma estructura interna; la sencillez y grandeza de un exiguo dibujo melódico destacándose de un fondo armónico sin pretensiones, amplio sin amontonamiento y rebusco, esencialmente sugestivo de ideales ingenuos, contrastando con los ya demasiado complejos á que el Clasicismo reinante había llegado en su afán por *la demostración de sabiduría*. . . . El pensamiento destacándose de las formas que señorea, y no las formas ahogando al pensamiento, como en la mayoría de las obras escolásticas del período que precedió al de la reforma.

La inmensa mayoría de esas obras fueron reputadas bellas por cuanto á que eran clásicas; las de Beethoven llegaron á ser clásicas porque su belleza subyugó á conocedores y á profanos.

La belleza convencional escolástica se *impuso* por la autoridad; la de Beethoven se *infiltró* y *conquistó* la patente de un *nuevo y bello Clasicismo*.

Es, pues, necesario para no desnaturalizar el fondo, apreciar esas formas típicas en su época y conforme al concepto que las engendró, y no confundir el criterio histórico que hallamos en el escolasticismo de los contrapuntistas, con el criterio *estético* que anunciaron Haydn, Bach y Mozart y que consolidó Beethoven, á quien podemos considerar como el *Mesías* de la música. El primer criterio nos conduce por la mano, del uso reinante á la *belleza convencional*; ¹ el segundo criterio nos conduce por la mano, del raciocinio y del análisis psíquico á la *belleza real ó estética*.

Para apreciar la belleza natural, bastan una organización sana, cierta cultura social y un mediano comercio con el arte; para apreciar la belleza convencional ó

¹ No es de este género la belleza en que abunda Mozart y que no escasea en Haydn, Bach, Shumann, Mendelssohn, Schubert y otros privilegiados de la antigüedad.

clásica, se requieren además conocimientos técnicos especiales del arte y un comercio íntimo y frecuente con los modelos consagrados. Más aún, la belleza convencional y la estética no siempre andan juntas, y aun parece más bien que recíprocamente se huyen muchas veces, á menos que se tropiece con un Mozart ó con un Beethoven, en quienes una y otra rivalizan y se asocian admirablemente.

En el vasto campo de la música clásica, no son pocas las obras en que, aparte del mérito escolástico de la corrección, profundidad y elevación, no se encuentra otro signo de belleza y carecen de flexibilidad, de gracia, de sugestividad, de proporción, etc., etc. Algunos de los Tiempos ó Aires son de una desmesurada longitud, capaz de cansar al músico más fervoroso; en otras, el elemento melódico desaparece entre una catarata de argucias armónicas; y el abuso de la Fuga, monótona por naturaleza, compromete con sus complicaciones la soltura del fraseo y la acentuación cadencial.

La repetición abusiva y sistemática de un mismo tema, es en otras monótona y contraria á la variedad de la unidad.

En una palabra, y por más que en esto se me acuse (que no dejará de acusármeme) de hacer con los indocitos una transacción rayana en la *herejía*, hay música clásica que siendo modelo de corrección, *ni es bella, ni es estética*, y hay música bellísima y por extremo estética que no es clásica; por supuesto en el sentido que dejo explicado.

El nivel intelectual de las sociedades, aun dentro de una misma raza, no es igual en todas las épocas. Nuevos ideales engendran nuevas formas. Las evoluciones sociales y políticas traen consigo nuevos rumbos que marcar á las artes, y modifican sensiblemente sus productos.

Virgilio y Horacio son sustituidos como clásicos modelos por Milton y Dante, merced á la evolución cristiana; Ariosto suplanta á Homero; Racine y Molière

toman el puesto de Aristófanes bajo un nuevo estado de cultura social. En una palabra: sin perder su mérito intrínseco, ni sus bellezas reales, los modelos clásicos, en literatura como en música, y en escultura como en el arte pictórico, pierden su belleza convencional y clásica, tan pronto como dejando de estar en armonía con las costumbres, gusto é ideales de una sociedad, se hacen *exóticos* en ella.

Empero, así como los antiguos modelos engendraron los modernos comunicándoles los lineamientos generales de la forma, los futuros modelos que los actuales vienen ya engendrando, vendrán á efectuar idéntica sustitución, y los modelos clásicos que hoy veneramos, serán mañana *exóticos* á su vez.

Importa mucho no perder de vista esta evolución necesaria en las formas clásicas, para no exagerar la veneración por los modelos que habiendo ya concluido su carrera, entran al ocaso y van siendo *exóticos* en nuestra época.

La incondicional adhesión á lo antiguo es tan perniciosa, como la extrema facilidad para la adopción de lo nuevo. La primera estanca el adelanto y amana los productos del arte; la segunda corrompe el gusto y confunde las formas.

* *

Después de rectificar los conceptos que han de capear en la investigación, podemos entrar al examen de las formas clásicas en su doble evolución: *Histórica* y *Estética*.

Dispútanse el patriarcado de las formas clásicas, la *sonata* y la *cantata*. No pueden con precisión señalarse las fechas de su nacimiento, ni cuál de ellas haya precedido á la otra.

Ambas aparecen ya existentes y en uso durante el siglo XVII, del que arranca la verdadera construcción del edificio musical, sobre los cimientos echados por Palestrina en el último tercio del siglo XVI.

No obstante la importancia que á esas primeras formas quiere conservarse, y que en obsequio de la verdad han adquirido solamente en virtud de un cambio de formas propiamente dicho, y de una verdadera *desnaturalización*, eran en su origen extremadamente sencillas, y tenían un objeto muy diferente del que hoy han llegado á tener.

La *sonata*, destinada al lucimiento de los virtuosos, se ejecutaba por dos instrumentos: el del virtuoso ó solista que superando las mayores dificultades de su instrumento llevaba la parte principal, y otro instrumento, generalmente el clave ó clavicordio y después el piano, que llevaba un acompañamiento de importancia secundaria. Componíase la *sonata* de dos Aires ó Tiempos: un Andante, generalmente variado, y un Allegro ó Presto en que las dificultades de ejecución subían de punto.

Poco á poco, la emulación dió lugar á que la importancia del instrumento acompañante igualase y aun superase muchas veces, á la del virtuoso protagonista. Ya en la época de Mozart, las partes de piano fueron de grandísima si no preponderante significación en la *Sonata*.

Aumentóse también el número de Tiempos, y no pocas *Sonatas* constaron de tres y aun de cuatro, no difiriendo casi del *cuarteto* y del *concierto*, sino por la diversidad en el número de los instrumentos concertados, pero no por la estructura, que tenía con la de estos últimos grandes puntos de contacto.

La *Cantata* no fué en su origen sino un remedo de la *sonata*, en el que el virtuoso era un cantante.

Compúsose también sobriamente en su origen, de un Recitado simple ó de un *arioso* en el que el cantante exponía el asunto literario y musical juntamente, y un *andante* en que glosaba y desarrollaba el mismo asunto.

La evolución que con el tiempo efectuó la *cantata*, fué mucho más amplia que la de la *sonata*.

Comenzó por constar del Recitado y dos Tiempos: uno moderado y otro más vivo; después, la *cantata* empleó

dos voces, engendrando el *duo* con acompañamiento; luego tres, engendrando el *trío*; después cuatro, engendrando el *cuarteto*; y por último, á las voces de los solistas se asociaron las de masas corales y se alternaron ó concertaron en un conjunto esas diversas formas, ofreciendo el *tipo* embrionario de lo que, mejor conformado y al servicio de un solo asunto, se llamó después *Ópera*.

No es muy aventurado creer que de esos productos del ensanchamiento en la *cantata*, se derivasen otros análogos, en el instrumental, y que del *trío* y del *cuarteto* con acompañamiento en la *cantata*, se derivasen el *cuarteto* de arco y el *quinteto* ejecutado por el *cuarteto* de arco y el piano, que tan brillantemente explotó Mozart.

Podemos igualmente suponer que la *cantata* en su más amplia y última forma engendró el *concierto* y la *sinfonía*, en las que se explotan todos los elementos instrumentales, igual que en la *cantata* precursora de la *Opera* se explotaron todos los elementos vocales.

Obsérvase en efecto, en las formas y estructura del *cuarteto*, del *concierto* y de la *sinfonía*, una gran semejanza; todos constan de cuatro ó cinco Tiempos dispuestos en un orden semejante, y lo único que varían es el número y clase de instrumentos empleados, de lo que se originan las diferencias y características que por menor voy á examinar, comparando esas tres formas clásicas.

Cuarteto.—La semejanza de timbres en el *cuarteto* de arco, es por sí sola una fuente natural de monotonía, que para ser compensada y ofrecer la variedad que la estética reclama, exige por parte del compositor un grande y profundo conocimiento de los recursos de cada instrumento, un manejo expedito y concienzudo de la armonía, que aparece sin tregua en el *concierto* de cuatro sonoridades de diversa entonación, y por último, la familiaridad con el contrapunto para dar á cada una de las cuatro partes del *cuarteto* la independencia, corrección

y soltura necesarias, y evitar que todas sean entre sí servil remedo de un solo diseño, cayendo en el paralelismo de movimientos.

Por parte de los ejecutantes requiere el cuarteto también cualidades no vulgares. La precisión en la medida, la moderación y equilibrio en el vigor de las sonoridades, y la abstracción de toda personalidad por parte del instrumentista, quien debe sacrificar su propio lucimiento y preponderancia á la homogeneidad del conjunto y al empaste y unidad armónicos. Además, careciendo de director que aprecie los tiempos, los cuartetistas fiados á sí mismos, deben poseer una clara intuición de las diversas gradaciones de celeridad que constituyen los *aires*, y tener además del de su parte, un conocimiento bastante del conjunto, para apreciar la importancia de su tributo en cada pasaje. Por otra parte, no estando duplicados los instrumentos con excepción del violín, y aun éstos, haciendo por lo común partes distintas, no pueden corregirse como en la orquesta por la comparación con instrumentos similares, y por consiguiente, los cuartetistas deben poseer una exquisita *afinación* para no falsear entre otras disímbolas su propia sonoridad.

La combinación de las cuatro cuerdas en el cuarteto de arco, es por razón de su blanda sonoridad poco ruidosa, ligada y flexible, sugestiva de la meditación y compatible con otras ocupaciones de los demás sentidos, que lejos de distraer fija la atención auditiva. Por eso es que en la intimidad de las grandes Cortes, un cuarteto de virtuosos ejecutaba las obras de los grandes maestros, mientras las damas y caballeros escuchaban, haciendo respectivamente labores de mano y repasando estampas é ilustraciones. De ahí tomó esa música el nombre de *Música de cámara*, y esto explica en parte la desmesurada longitud de algunos tiempos, excesiva para quien sin otro entretenimiento se limita á escuchar en completa quietud y ociosidad.

El cuarteto ha tenido también una evolución selectiva para transformarse en Concierto. Comenzóse por asociar

al cuarteto un instrumento heterogéneo por su timbre y muy á menudo el piano (entonces *clave*), naciendo el *quinteto*; la introducción del contrabajo engendró el *Septuor* ó *sexteto*, y en fin, poco á poco, la combinación de las cuerdas con los diversos instrumentos de otros cuartetos, generalmente los de aliento, como las trompas clarinetes y fagots, engendraron por su orden el *septuor* y el *octeto*. Después vino naturalmente la duplicación y triplicación de los instrumentos ya combinados, y la variedad de timbres y de movimientos á que los elementos nuevos se prestaban, engendró el *concierto*, en el que, á merced de los elementos disponibles, pueden combinarse diversas formas melódicas y armónicas, que aunque disímbolas, tienen afinidades y pueden sonar al mismo tiempo sin excluirse, y caminar de *concierto* entre sí; conformidad que dió nombre á la nueva forma producida por la *selección*.

Del *concierto* á la *sinfonía* sólo quedaba un paso: combinar á la vez todos los elementos sonoros, equilibrando sus masas entre sí, para excluir la preponderancia de uno cualquiera de ellos.

La Sinfonía fué por mucho tiempo la última y más amplia forma posible de sonoridad; pero al advenimiento de Beethoven, este genio después de ennoblecer hasta la sublimidad la Sinfonía, siguiendo, de propósito ó sin saberlo, (que esto no hace al caso) el curso evolutivo de las formas, asoció á la sinfonía (en la novena) el elemento coral, no como han creído algunos miopes de entendimiento, para suplir la falta de inspiración que suponen agotada, ó la *impotencia* del instrumental, sino para *asociar en una nueva forma los dos elementos más poderosos en los órdenes vocal é instrumental*.

¿Quién podrá desconocer que de esa fuente han brotado los monumentales *concertantes* que el mundo admira en algunas *óperas*, y en que el uso simultáneo de todas las energías sonoras produce la más honda impresión de plenitud y de placer?

En el rápido sincronismo que de las formas clásicas

hemos hecho, hemos podido persuadirnos de que en música *no hay formas prefijas ni permanentes*, que todas son pasajeras é inestables, y que en el curso de la evolución general se transforman unas en otras, persiguiendo un tipo de perfección *jamás alcanzado*, al cual, sin embargo, se aproximan más y más las formas últimamente halladas.

Por consiguiente, empeñarse en sostener la preponderancia de las antiguas formas clásicas sobre las nuevamente creadas, pretender que aquellas sean el único modelo que deba servilmente imitarse, (aun cuando esas formas, las mejores en su tiempo, hayan hecho ya su carrera y deban ceder el puesto á las modernas) es un fanatismo perjudicial, que trae consigo el estancamiento y el *statuo quo* que ya lamentamos en la música.

Importa no confundir la alteza y profundidad de los Genios que veneramos, con las formas á veces defectuosas y por natural razón rudimentarias ó incompletas, á las que por motivo de la época en que esos genios nacieron y florecieron tenían que ajustar sus obras, y en las que tenían que vaciar los tesoros de su inspiración.

Beethoven y Wagner no hubieran surgido sin romper los grillos de las antiguas formas, igual que Becker, Campoamor y Víctor Hugo no podían ser engendrados por Virgilio y Horacio.

Regnault y Fortuni no podían proceder de los pintores bizantinos, como Guy de Maupassant no podía descender de Bocaccio.

Cada forma tiene su reinado, cada época tiene su idioma, y cada idioma tiene sus elementos expresivos. Lo que há tres siglos podía ser un deleite sin igual, puede cansarnos hoy por mucho que nos admire.

Sean pues, la razón y el análisis los guías que nos ayuden á descubrir las bellezas en el antiguo Clasicismo; pero no nos contentemos incondicionalmente con la edad de un *cuarteto* para creernos obligados á gozar con él, así como la antigüedad de una pintura no basta para declararla Obra Maestra.

Insisto en esta idea, *irreverente* al parecer, porque abundan profanos y no escasean Músicos que escuchando ejecutar obras clásicas antiguas, se fastidian sobremanera *in pectore*, y sin embargo se creen obligados á declararlas sublimes y á jurar sobre los cuatro Evangelios que se sienten trasportados de placer, por mucho que, aparte de la estructura que entretiene su entendimiento, nada encuentren en esa Música que hable á sus otras facultades y sentimientos, y que recree su imaginación. Y aunque no es el único objeto de la Música producir placer, sí es uno de los principales. Yo no acierto á concebir las *bellezas musicales que atormentan*.

Al surgir las primeras formas del Cuarteto, el doble ideal del Compositor era revelar sus conocimientos en las diversas ramas de su Arte, y hacer lucir á los ejecutantes en las mayores dificultades de sus respectivos instrumentos. Por eso es que no faltaban en un Cuarteto, el número fugado, el tema variado y el Presto, y como amenidad la Gavota ó el Minué, y más tarde el Scherzo, que con frecuencia no eran sino una ocasión más de dificultades y de lucimiento técnico. Puede, pues, decirse, que el Cuarteto era un *dechado* ó muestrario de aptitudes, una obra de prueba en los diversos problemas musicales; dechado y prueba que tienen grandísimo interés para el iniciado, pero muy escaso ó nulo para el profano que no puede apreciar esas dificultades, ni por lo mismo experimentar el noble placer de verlas superadas.

Las ideas de sugestión, de arte y de Estética, no aparecen generalmente en la mayoría de esas obras en que solamente domina la *escuela*, y si algunos como Haydn, y sobre todo Mozart, asocian el *sentimiento* y la *inspiración* á la Escuela, *no es merced á las formas empleadas*, sino á pesar de ellas, y debido á la exhuberancia de su Genio, malcontento con la belleza escolástica y especulativa, para preciar sus obras llamadas á la inmortalidad.

Esos atletas presintieron la necesidad estética de examinar á un propósito, de hacer presidir por una idea

y conducir á una sugestión anímica la composición musical, en vez de escribir solamente por hacer gala y derroche de los conocimientos adquiridos.

Hoy la sugestión tiende á tomar el puesto de honor en los propósitos artísticos. Hoy se escribe siempre *por algo, para algo, y sobre algo*.

Antes que en los juegos atléticos ó malabares de los instrumentos, se piensa en traducir y sugerir un estado psíquico, un sentimiento, una impresión, una idea. He aquí el primer rescripto de la *Estética*, al inaugurar su augusto reinado: *Componer por designio y con programa*.

¿Por qué medios? Por los más adecuados. La clásica y monumental *fuga* podrá verse pospuesta algunas veces y desalojada del Cuarteto; pero triunfará la sugestión y ganará la *Estética*; el autor podrá perder una ocasión de revelarse grande algebrista de la Música, pero se revelará en cambio el Artista; podrá no recoger el mudo elogio de sus colegas, pero recogerá en cambio el aplauso unánime de conocedores y profanos, cuando dueño de los resortes de la sensibilidad, los haga sentir y pensar al unísono sobre el tema objeto de la sugestión, y conmueva todas las fibras de sus organismos, engendrando un placer á todos accesible y por todos apreciable.

Este nuevo método no excluye ni condena las antiguas formas; no hace más que despojarlas de su carácter *litúrgico, sacramental y exclusivo*, y las subordina á las necesidades del asunto propuesto.

El día en que la nueva generación empleando todos los recursos adecuados, las formas severas, así como las triviales cuando estén en su lugar, alternando las dificultades técnicas del instrumental con las mayores quizá de la expresión, subordinando todos esos elementos al curso lógico de una idea y á su natural duración, y empleando por último, el número y clase de *tiempos* ó movimientos que el asunto exija, se lance á componer Cuartetos que no sean una calca de los antiguos, (aun cuando no se les quiera conservar el nombre) se podrán

apreciar la languidez y monotonía de aquellos, en igualdad por supuesto de corrección y de valor técnico.

En mi concepto, eso de prescribir formas invariables y sacramentales, cabe en los bailables, que tienen por fuerza que ajustarse á movimientos simétricos; pero para la idea, que es libre, inmensa, inagotable y varia, prescribirla formas es engrillarla, cortar sus alas, envilecerla, amanerarla y uniformarla en poder de todos sus intérpretes.

En la vida moderna la única ley que en nombre de la *Estética* puede dictarse, es la de *adunar la belleza real con la corrección técnica*. En vez de *formas*, una *fórmula*, y en esa *Fórmula* debe resumirse el nuevo y verdadero *clasicismo* de lo porvenir.

Toda composición que *empleando formas bellas, correctas y adecuadas, desarrolle y sugiera una idea*, será *clásica*.

Cuando esa ley se cimente, desaparecerá de la clasificación la llamada Composición Libre, que sólo existe por oposición al falso concepto de la Composición Obligada ó *clásica*. (Entiendo por tal el uso de formas preestablecidas.)

A la división aristocrática en Composición Clásica y Composición Libre, sucederá esta otra científica: *música estética y música antiestética*.

* *

OPERA.—DRAMA LIRICO. ®

Para concluir con el de las formas polirítmicas el estudio de las formas Típicas, réstame examinar la más amplia y complicada de entre ellas: la Opera y el Drama Lírico.

Digo la forma y no las formas, porque el Drama Lírico no es más que la evolución, el perfeccionamiento

de la Opera que representa la propia forma en estado embrionario, no porque, como algunos lo pretenden, acepte yo en nuestros días la palabra Opera para designar las composiciones teatrales y el título de Drama Lírico para sólo las obras de Wagner; no hay para mí sino dramas líricos que llenan las exigencias de la Estética y otros que no las llenan.

Pero bajo el punto de vista histórico, el criterio es otro. Sigamos á grandes rasgos siquiera, la evolución selectiva de las Formas Teatrales, designación que lo mismo comprende á Wagner que á Bellini.

Ya hemos visto que la *cantata* por una parte y los Oratorios por otra, emplearon, al servicio de un solo asunto ó episodio histórico ó romántico, diversas formas vocales, como el Recitado, el Aria, el Duo, el Trío, el Cuarteto y los Coros, acompañados en la Orquesta por un sencillo y sobrio lineamiento armónico, destinado á fijar y afirmar en el oído de los cantantes las entonaciones é inflexiones de los sonidos, de igual modo que entre los Griegos de la Edad de Oro, un instrumento acompañaba al lector ú orador para darle la entonación y cadencias usuales y consagradas. En esa primera época el compuesto llamado *Opera*, (obra) sin más pretensiones, era un episodio cantado por varias partes ó voces, y la Opera era el canto escénico y de largo aliento.

Dentro de ese propósito se compusieron las primeras Operas, que juzgadas dentro de ese criterio, y como productos de una primera forma, constituyen una bella obra de arte, que si bien hoy no puede satisfacer las necesidades del Teatro, sí satisfizo las de la época que la engendró. Como canto, las Operas en Italia, donde tuvieron su cuna, fueron en su inmensa mayoría dechados de inspiración melódica, de pureza y agilidad. El canto, que era el elemento principal, mejor dicho, predominante, se exhibe en ellas con prodigalidad, con soltura, y no pocas veces con profundidad y grandeza. Las Arias, Cavatinas, Rondós y coros se sucedían en

la Opera, separados y preparados por recitados de poca importancia en lo general, tomando para emitir la voz las palabras de un *libretto* ó asunto literario escrito *ad hoc*, en el que no se buscaba más que una situación cómica ó trágica que justificara los sentimientos que el cantante debía interpretar.

Como el Drama y la Comedia mismos no habían llegado aún al grado de tener una forma escénica definida y correcta, los dramas y comedias destinados al canto, que permite consagrar menos atención á las palabras, eran, si cabe, más defectuosos todavía.

La Armonía por su parte no estaba definitivamente constituida, ni el gusto público educado para otras modulaciones que las elementales. De ahí fué que la Opera, rica hasta el derroche en punto á melodía, fuese sobria hasta la pobreza en punto á modulación y acompañamiento orquestal.

En Alemania por el contrario, al aclimatarse la nueva forma, después de algunas infelices tentativas en el género cómico, al nacer la Grande Opera ú Opera Seria como la llamaron los italianos, ya fuese por razones de raza, ya por motivo del clima, ó bien porque al hacerse los primeros ensayos la Armonía estaba ya notablemente adelantada, y sobre todo, en mi concepto, porque los alemanes no nacen dotados de la misma vena melódica que los italianos, lo cierto y probado es que en las obras de los primeros, la armonía vino á suplir las deficiencias melódicas y el estudio y la escuela remediaron la pobreza de inspiración.

De ahí fué que desde las primeras, las Operas alemanas tuvieron una importancia científica, de estructura, á cambio de un interés artístico menor. La orquesta, desde que el elemento armónico no estuvo ya en el segundo término, sino que compartió la tarea con las voces ó tomó el puesto principal, tuvo una importancia propia y una personalidad.

Hé ahí los dos primeros tipos de la Opera y sus diferencias bajo el punto de vista musical.

Bajo el aspecto teatral, los italianos por tácita convención y costumbre, vinieron á tener una forma que podemos llamar Clásica, con la que se conformaban músicos y libretistas. Toda Opera tenía para las partes principales, (sopranos *in capite*) una Cavatina y un Rondó con formas sacramentales y preestablecidas, un *Duo d'amore*, un Terceto á menudo masculino, una Aria coreada, un Brindis, una Marcha y un *Finale* ó trozo de conjunto (*assieme*) para concluir cada acto.

La Opera alemana, al servicio de una literatura menos amanerada y más libre en sus formas, nunca ó rara vez siguió un cartabón, y pensando más y sintiendo menos, se acomodó á la índole del libro ó asunto, sin obedecer á formas determinadas en el desarrollo de los elementos musicales del poema. De ahí fué que las obras alemanas, cualquiera que sea su valor artístico, fueron desde el principio por su forma general, el embrión del Drama Lírico moderno, porque la acción dramática y su interpretación vocal ó instrumental era su objeto, mientras el de las Operas italianas era solamente el vocal ó Canto.

Un fracaso sufrido por una de las obras de Mayerbeer, debido á la falta de inspiración melódica, le hizo emigrar á Italia muy á pesar de Weber y de sus colegas que presentían la apostasía de su compatriota.

En Italia privaba á la sazón Rossini. Mayerbeer escuchó con sorpresa y deleite "Il Crociato". . . . Su ingenio, aterido bajo las brumas del Norte, sintió despertar á la vida melódica bajo el cielo purísimo de Italia, y nuevos horizontes y más frescos ideales se presentaron á su fecunda vena y á sus esperanzas poco antes decepcionadas. La apostasía estaba consumada.

Mayerbeer, permaneciendo alemán por la estructura, se hizo italiano por la melodía, y á ese felicísimo consorcio debió el Arte las Operas de la primera época de Mayerbeer, clausurada por "El Profeta," que un éxito ruidoso coronó en Francia; obras escritas bajo la durable influencia del Crociato y de Rossini. Algunos años

después, Mayerbeer, músico y hombre de letras, entró en su segunda época con "Robert le Diable," "Les Huguenots" y "L'Africaine."

La trascendencia de esas obras en el porvenir de la Música Teatral debía ser decisiva. La importancia de la orquesta es grandísima y en muchos pasajes predominante y exclusiva. El elemento vocal, sin carecer de atractivo melódico, no es ya el Cantabile italiano, y las formas musicales se emancipan de los trillados moldes clásicos, para adaptarse dóciles á las indicaciones y peripecias del poema; las siluetas de los personajes y aun la fisonomía de las épocas históricas, empiezan á esbozarse en los *mecanismos característicos*, anunciando las personalidades musicales y el *leitmotif*, consagrados más tarde por Ricardo Wagner.

Auber, Gounod, Thomas y otros esclarecidos genios franceses, tomaron buena nota de los procedimientos del nuevo Mayerbeer dándoles carta de naturalización, y desde entonces el Drama Lírico mostró señaladas tendencias á dominar á la Opera Italiana, que fiel á sus tradiciones y á su factura permaneció estacionaria, hasta que el gran Verdi celebró estrecha y discreta alianza con la nueva Escuela, pagando la apostasía de Mayerbeer, y abandonando la Opera en que se había ya revelado melodista, entró de lleno el Drama Lírico en el que se reveló Genio.

La Opera Italiana tuvo una marcada decadencia. La orquesta pobre y ejecutando comunemente cadencias perfectas y en forma obligada, acordes en monótono arpeggio, ruidoso rara vez, sin sonoridad ni colorido, no podía satisfacer á los nuevos ideales después de oídos "Los Hugonotes" y "El Profeta."

Las *floriture* y vocalizaciones en boca de los que morían asfixiados por la hemorragia interna, apuñaleados, no podían ser ya verosímiles. En una palabra, la Opera, después de engendrar al Drama Lírico, tuvo que cederle el puesto, como el padre anciano cede al hijo robusto y jóven el patriarcado del hogar.

Por algún tiempo, como sucede con toda transición, las antiguas formas clásicas de la Opera, fueron proscribas, sin que las nuevas quedaran definitivamente constituidas y consagradas, y el vago precepto de acomodarse en la interpretación musical á las indicaciones y exigencias del poema ó libro, fué el único guía de los compositores.

Al inmortal Wagner, al combatido reformador cuyo mérito empieza á abrirse paso al través de todo género de obstáculos, y á quien imitan y siguen aun aquellos que le deturpan; á Wagner, digo, estaba reservado entresacar de la grande y mal comprendida labor de otros Genios, todos los elementos estéticos, reducirlos y compilarlos, formando un *Codice* para la composición Teatral, obra en que lo único que de lamentarse hay, es lo que nuestra impotencia nos impide realizar por falta de recursos ó de medios.

Wagner ha fijado las características del género, substituyendo á las formas exclusivamente musicales las sugestivas, á la Forma la Fórmula, como Beethoven lo hizo con el cuarteto y la sinfonía. El Drama Lírico debe ser: *un compuesto musical que, con toda la exactitud posible, sugiera las pasiones y sentimientos que las palabras y situaciones de un drama revelen por medio del lenguaje, ó sugieran por su índole.*

La orquesta no va ya ceñida á la palabra. Cuando la situación ó estado del ánimo, como secreta, no es revelada por el personaje mismo, la orquesta hablará por él, como el autor de un drama sugiere al actor en privadas acotaciones una escena muda.

Bien entendidos en su esencia el sistema *sugestivo* y su aplicación al Drama, no habrá escollo que el Compositor no pueda salvar, escena muda que no pueda sugerir, ni pasión que no logre interpretar.

Antes de concluir, quiero tocar un punto que no carece de interés para la índole de este trabajo. Me refiero al valor artístico de la Opera y del Drama Lírico en comparación con el Cuarteto y la Sinfonía.

Hay quienes pretenden que el colmo de las aptitudes y conocimientos musicales, residen en la Opera; otros por el contrario, miran ese engendro, que todavía insisten en considerar como Composición Libre, con indiferencia y hasta con menosprecio, considerando como superiores las obras sinfónicas y de cuarteto.

Ninguna de esas opiniones es en mi concepto justa, por exclusiva y general. Si bajo el punto de vista de la dificultad vencida, el Cuarteto y la Sinfonía en proporción, representan mayor conocimiento y aptitud, el valor estético de la Opera, en la que concurren como poderosos auxiliares la palabra y las artes escénicas, es muy superior como elemento sugestivo, y produce impresiones más concretas y mejor definidas. Por otra parte, en mayores dimensiones y con un desarrollo mucho más amplio, la Opera requiere más facultades artísticas que la Sinfonía, si bien exige menos erudición escolástica. Pero si tratándose de la Opera, la solución puede resultar dudosa, no sucede lo mismo tratándose del Drama Lírico, que ya no es Composición Libre, en el que tanto contribuye el elemento vocal como el sinfónico y el escénico, y en el que las dificultades de la Sinfonía se encuentran asociadas á las de los demás elementos que entran en el conjunto, lejos de estar eliminadas ó atenuadas como en la Opera.

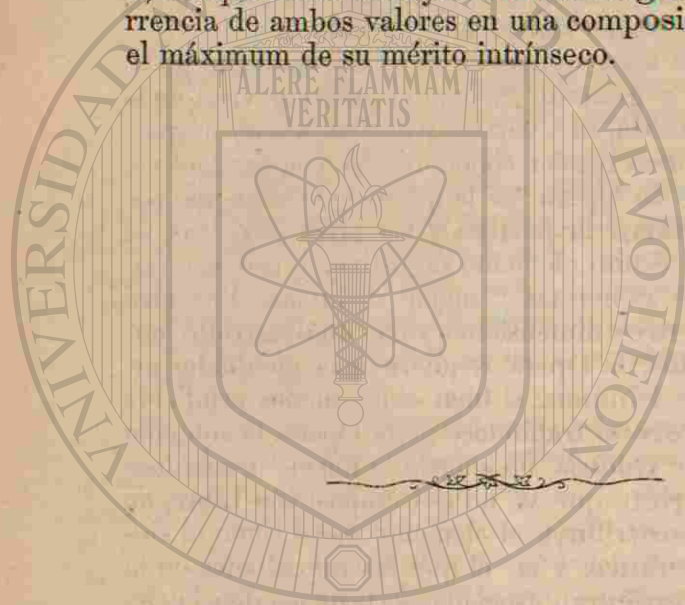
Yo creo que actualmente, para componer un Drama Lírico que llene todas las condiciones de la Estética Teatral codificadas por Wagner, hay que vencer mayor número de dificultades de todo género, que para componer un Cuarteto ó una Sinfonía, que como uno de tantos elementos habrán de entrar en el conjunto.

El valor estético no depende ciertamente del grado de dificultades vencidas, sino del efecto que en nuestro ánimo produzca un artefacto, en consonancia con el propósito del artista.

El mérito técnico de una composición, es apreciable y apreciado solamente por un corto número de peritos,

mientras el estético está llamado á ser apreciado por todos en razón de su poder sugestivo.

Es un error y error de consecuencias, confundir en una sola calificación, criterios que tanto difieren entre sí, aunque no se excluyen en modo alguno. La concurrencia de ambos valores en una composición, marcará el máximo de su mérito intrínseco.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

V

FORMAS ELEMENTALES.

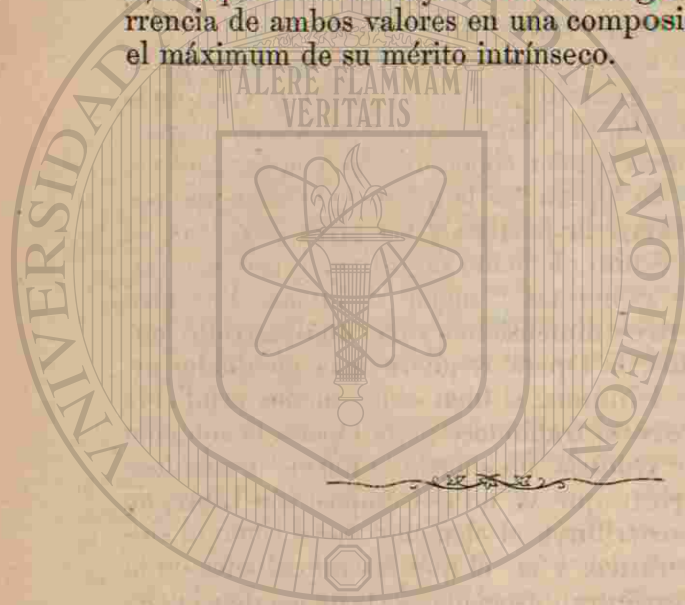
Hemos examinado ya todas las formas complejas que por su orden constituyen el Género, la Especie y el Tipo musicales, y con su ayuda hemos ensayado una clasificación ordenada y metódica. Fáltanos el estudio que propiamente puedo llamar *anatómico*, de los elementos expresivos que por igual entran en la conformación de todos los Tipos, cualesquiera que sean su Especie y su Género, así como las vocales, consonantes y acentos prosódicos entran en la formación de todas las palabras, sean cuales fueren el Período, la Frase y el Discurso que han de conformar.

El único que hasta hoy sé yo que haya penetrado en el difícil estudio de las formas expresivas, ha sido el inteligente y sagaz Mathis Lussy, en su tratado sobre "L'expression Musicale."

Como en otro lugar apunté, dicha obra es por extremo meritoria y digna de sincero elogio, tanto por ser la primera sobre la materia, como por la penetración y estudio que revela, y por ser el primer intento de buscar el secreto de la expresión *en una ley* y no en el empirismo; pero ya indiqué también que el sistema seguido por Lussy es, en mi concepto, *laborioso, trunco, inseguro, confuso y ocasionado á causar más daño que provecho*, desvirtuando la noble intención del Autor.

mientras el estético está llamado á ser apreciado por todos en razón de su poder sugestivo.

Es un error y error de consecuencias, confundir en una sola calificación, criterios que tanto difieren entre sí, aunque no se excluyen en modo alguno. La concurrencia de ambos valores en una composición, marcará el máximo de su mérito intrínseco.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

V

FORMAS ELEMENTALES.

Hemos examinado ya todas las formas complejas que por su orden constituyen el Género, la Especie y el Tipo musicales, y con su ayuda hemos ensayado una clasificación ordenada y metódica. Fáltanos el estudio que propiamente puedo llamar *anatómico*, de los elementos expresivos que por igual entran en la conformación de todos los Tipos, cualesquiera que sean su Especie y su Género, así como las vocales, consonantes y acentos prosódicos entran en la formación de todas las palabras, sean cuales fueren el Período, la Frase y el Discurso que han de conformar.

El único que hasta hoy sé yo que haya penetrado en el difícil estudio de las formas expresivas, ha sido el inteligente y sagaz Mathis Lussy, en su tratado sobre "L'expression Musicale."

Como en otro lugar apunté, dicha obra es por extremo meritoria y digna de sincero elogio, tanto por ser la primera sobre la materia, como por la penetración y estudio que revela, y por ser el primer intento de buscar el secreto de la expresión *en una ley* y no en el empirismo; pero ya indiqué también que el sistema seguido por Lussy es, en mi concepto, *laborioso, trunco, inseguro, confuso y ocasionado á causar más daño que provecho*, desvirtuando la noble intención del Autor.

Para deducir las leyes de la expresión musical como quiere Lussy, de la comparación y examen de obras de los autores más acreditados, se necesitaría traer á la prueba un extensísimo material de obras y autores, y hacer un minucioso apartamiento de los pasajes que confirman cada regla, así como explicar los muchos pasajes en que los mismos autores han seguido procedimientos opuestos á los empleados en otras obras.

Esto que para un Maestro es difícilísimo, es imposible para el alumno, quien concluirá por creer al Sr. Lussy bajo su palabra, y no hará, por consiguiente, más que substituir á un empirismo conocido otro empirismo nuevo. De ahí es que ese sistema sea *laborioso y confuso*. Digo que es *trunco*, porque ni el Sr. Lussy ni músico alguno tendrá tiempo bastante, aun consagrando una larga existencia, para hacer el estudio anatómico de todas las obras estimables que en Música existen, y por lo mismo, el autor sólo ha podido analizar en un caudal determinado y seguramente de su predilección, lo que es exclusivo y ajeno de un criterio imparcial, que debe examinar todos los elementos de un problema.

Digo que es *inseguro*, porque el número de reglas dadas por Lussy, es crecido y difícil de retener en la memoria, y esas reglas son, por su naturaleza, frutos de un criterio *casuista* y no de una *generalización* que es lo que reclama el sistema científico y la índole de toda *ley*.

Digo por último, que es *ocasionado á causar más daño que provecho*, porque la uniformidad servil en la interpretación es contraria á la Estética, y haría de los artistas intérpretes otras tantas máquinas de movimientos isócronos, matando la individualidad artística.

Peró el trabajo del respetable Lussy adolece de un defecto más grave aún; no obstante lo lato del título "De l'expression musicale," la obra sólo toma en cuenta el elemento pasivo, es decir, la interpretación que el ejecutante haya de dar á la música ya hecha que tenga al frente para leer. Nada nos dice de la Expresión en sí misma como elemento activo, es decir, *por qué medios es-*

peciales se llega á determinadas especies de Expresión; y este es, sin duda, el punto principal de vista que el asunto reclamaba.

Yo, que no escribo solamente para ejecutantes ó intérpretes, sino para compositores actuales ó en camino de serlo, aun aceptando los principios de Lussy, me vería en la imprescindible necesidad de completarlos, cosa que reputo imposible dentro del criterio que el autor ha escogido.

Dejando respetuosamente á un lado los procedimientos, frecuentemente caprichosos, que el Genio emplea para llegar á sus fines, en los que me parece temerario buscar un método ni una ley, y que muchas veces no corresponden en sus efectos á las intenciones del Compositor, seguiré otro camino más expedito, de fácil comprobación, adaptable á todos los tiempos y países, y basado en la observación del organismo humano, que es el mismo para el efecto en todos los pueblos.

Si como lo he demostrado, las obras de Arte llegan á impresionar nuestro cerebro por medio de los hilos nerviosos que las sirven de vehículo, y si á cada especie de impresión nerviosa corresponde una sensación ó una idea, podemos, basados en un corto número de observaciones, hechas en tipos normales y aun en nosotros mismos, establecer la *relación constante que existe entre las diversas combinaciones sonoras y las sensaciones que las corresponden*. La *generalización* es en tales condiciones legítima, aun cuando se ciña á un corto número de sujetos, porque es de naturaleza la *uniformidad de sensaciones en el tipo normal del organismo humano, que es uno*. ®

Un sonido intenso nos producirá necesariamente diversa impresión que uno de escasa intensidad; el primero, llevando nuestra imaginación á la causa productora, nos sugerirá la idea del esfuerzo que ha sido necesario para engendrar el sonido, y el segundo por antítesis, nos sugerirá la idea de impotencia ó de relajamiento del vigor.

Un sonido agudo, producido por un crecido número

de vibraciones, herirá más vigorosamente nuestros nervios que un sonido grave; el primero sugerirá ideas de movimiento y de vigor, mientras el segundo las sugerirá de parsimonia y de templanza.

Obedeciendo á la misma ley, y obrando como equivalentes, los timbres agudos y brillantes obrarán en el cerebro de igual modo que los sonidos agudos, y los timbres opacos obrarán como los sonidos graves.

Por último, dentro de la misma ley y de un modo más inmediato, los movimientos acelerados nos sugerirán ideas de animación y calor, y los lentos ideas de quietud y de languidez, ya sea que en un compás lento se emplearen notas de corta duración, ya sea que el compás mismo exija la celeridad y el uso de notas de escaso valor.

De tal modo son involuntarias y fatales esas impresiones y sensaciones, que en un niño, ajeno á las nociones del ritmo y de la Estética, podemos observar la tendencia al movimiento, producida por un ritmo regular y vivo, si escucha un bailable, y la impresión de tristeza, de languidez y en algunos casos de dolor, si se le hace oír un trozo lento y apasionado.

Hasta aquí la naturaleza sola y la *impresión y sensación*; pero estas ideas antitéticas de movimiento y de quietud, de vigor y de languidez, de lentitud y celeridad, de acción y de pasión, se transforman, ya por su recíproco enlace, ya por su asociación con otros elementos sugestivos, en diversas y aun opuestas ideas procedentes de una misma forma ó causa generadora.

Una misma melodía, repetida sucesivamente con diversos grados de sonoridad y de celeridad, degradándose paulatinamente hasta perderse, nos sugerirá por la identidad de la melodía la idea de una individualidad, y por la degradación de sonoridad y movimiento la idea de inanición; asociando ambas ideas, pensaremos en una individualidad que se agota ó en una individualidad que se aleja, porque conforme á nuestros conocimientos anteriores, los sonidos solamente se atenúan por falta de energía ó por exceso de alejamiento.

Por el contrario, si la misma melodía se repite con energía creciente y acelerando gradualmente el movimiento, nos sugerirá, por análogas razones, la idea de una individualidad que por grados se anima y vigoriza, ó de una individualidad que se acerca.

Pero si alternan en esa melodía la celeridad y viveza con la lentitud y languidez, como á la idea de grande alejamiento corresponde la del tiempo necesario para alejarse, y los intervalos de la alternativa no serían bastantes para el alejamiento respectivo, eliminaremos la hipótesis del alejamiento y aislaremos así la sugestión de una individualidad que se anima y languidece alternativamente.

Falta todavía personalizar esa individualidad.

Si la melodía se compone de sonidos agudos, obedeciendo á la observación, que nos presenta ordinariamente agudas las voces de los niños y de las mujeres, pensaremos que esa individualidad es una mujer ó un niño; si por el contrario, la melodía está compuesta de sonidos graves, pensaremos que esa individualidad es la de un hombre, cuya voz, ordinariamente, es más grave.

Y así sucesivamente, por el timbre de la voz ó instrumento, vendremos precisando esa individualidad, atribuyéndola á un bajo, á un barítono, á un tenor, á un contralto ó á un soprano.

Ahora bien, si esa melodía tiene los caracteres típicos de la Marcha y los genéricos del orden Epico, pensaremos en un soldado; si la melodía tiene los caracteres típicos del bailable, pensaremos en una bailarina, y si por último ese bailable es una *jota*, pensaremos en una bailarina española.

Lo expuesto basta para darse cuenta de cómo por la asociación de impresiones actuales producidas por el sonido, con impresiones anteriores prefijadas por la costumbre y el hábito diario, puede la imaginación llegar por grados á una sugestión clara y hasta cierto punto precisa, de personas objetos y sentimientos excitada por un producto de Arte.

Examinemos, pues, por su orden, el poder sugestivo de todas las formas elementales á que el sonido puede prestarse, como el soldado revisa sus pertrechos de guerra antes de entrar en campaña. Conocido el alcance de esas formas, para componer estéticamente, lo mismo que para interpretar composiciones ajenas, bastará procurar que las formas empleadas correspondan á la sugestión que están llamadas á provocar, y vice versa.

Conocidas las formas que sugiere la agitación, el amor, la languidez, la divagación, la piedad ó el desorden, podremos, sin más que servirnos de esas formas, arrastrar á un auditorio á experimentar todas esas impresiones y sugestiones, con la misma precisión que las experimentamos nosotros mismos.

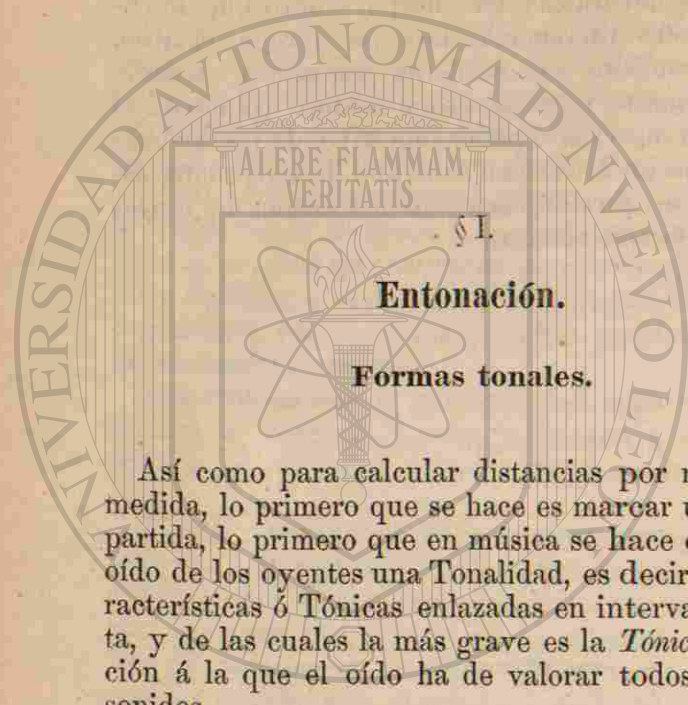
Por este camino, la intención del autor no puede ser dudosa ni insegura, y estando expresa y clara esa intención, el intérprete no tiene más trabajo que obedecerla.

Esas formas expresivas que constituyen por sí solas todo un idioma sintético, que en vez de palabras emplea directamente ideas y sentimientos en sus formas primarias ó elementales, será, si por la aceptación se generaliza mi sistema, el lenguaje universal del Arte, en el que los pueblos más apartados y disímolos podrán entenderse, y derrocará la anarquía que hoy reina entre artistas; cada uno sigue la senda que mejor le cuadra, por mera simpatía, costumbre ó escuela, mas no por convicción personal, ni obediencia á las leyes naturales del fenómeno sugestivo.

Ya vimos en su oportunidad, tratando de la melodía, que las características ó diferenciales de los sonidos son: su *entonación*, ó sea el número de vibraciones que los constituyen; su *vigor* ó sea la amplitud de las ondas sonoras y la mayor ó menor distancia á que se propagan,

y su *timbre*, ó sea la diferencia procedente de las resonancias ó armónicos que engendra el sonido fundamental, según la naturaleza del cuerpo sonoro que lo engendra. A estas diferenciales hay que agregar el *ritmo*, cuando los sonidos se consideran dispuestos en serie.

Separadamente y en ese orden mismo, examinaré el valor expresivo, ó sea el poder sugestivo, de las diversas formas usadas en Música en cada uno de esos cuatro aspectos, esto es: *formas tonales, formas dinámicas, formas mecánicas y formas rítmicas.*



Así como para calcular distancias por medio de la medida, lo primero que se hace es marcar un punto de partida, lo primero que en música se hace es fijar en el oído de los oyentes una Tonalidad, es decir, las dos características ó Tónicas enlazadas en intervalo de quinta, y de las cuales la más grave es la *Tónica*, con relación á la que el oído ha de valorar todos los demás sonidos.

De ahí es que las melodías comiencen, por regla general, en la Dominante, y la armonía auxiliar por la Tónica, dejando entrambas oír la quinta, y ciñendo la Tonalidad, de la que inconscientemente se apodera el oído para apreciar los sonidos siguientes y su lógico enlace.

Esto no quiere decir que forzosamente deba emperzarse por esos sonidos, sino que de no hacerlo la Tonalidad permanecerá dudosa mientras la quinta tonal no se oiga; si en las intenciones del Compositor y en la índole del pasaje entra por medio esa vaguedad, el procedimiento resultará justificado; pero si procediere de ignorancia ó capricho, la indecisión que provoca resultará inmotivada.

La decisión franca de la Tonalidad despierta una impresión de fijeza y marca una ruta definitiva al curso melódico; la indecisión tonal despierta, por el contrario, la idea de vaguedad é incertidumbre, y causa esa impresión especial de angustia que engendra la duda ó la imperfecta comprensión de un relato.

Al Compositor toca saber cuál de esas impresiones le conviene provocar; pero si optare por la segunda, deberá cuidar de que no aparezca ninguna Quinta, ni la Cuarta que es su inversión, pues tan pronto como suenen, definirán una Tonalidad que, no siendo la escogida para el desarrollo melódico, por base de la modulación, falseará el procedimiento al par que la Tonalidad.

Pero la Quinta no define más que la relación de Tonalidad entre los tonos encabezados por la Tónica, Dominante y Subdominante, dejando dudoso el *modo*, que solamente la Tercera ó Modal viene precisando. Asociando dicha Modal á la quinta tonal, quedan fijos la Tonalidad y el Modo, es decir, las dos características esenciales de la entonación melódica.

Pero las impresiones que en los nervios y en el ánimo despiertan los Modos Mayor y Menor son diversas. El primero, menos abundante en intervalos menores ó cromáticos, es más viril, más enérgico; el Menor, teniendo un intervalo cromático de más, y menores los intervalos de tercera y de sexta, es más blando, y, por decirlo así, femenino; mientras aquel sugiere ideas de calor y de brío, éste las sugiere de dulzura, de languidez y de molicie. La sola determinación del Modo es, pues, una fuente de sugestión para el oyente y un recurso para el Compositor, que con la misma melodía reproducida en modo Menor, después de presentada en el Mayor, sugerirá ideas distintas y aun opuestas á veces.

Mientras la melodía campea por los grados de una misma gama, ya sea Mayor ó Menor, el oyente no experimenta otras impresiones de novedad que las producidas por el intervalo de los sonidos con relación á una

sola base: la Tónica; pero desde el momento en que un acorde de transformación tonal introduce los elementos de otra gama, y disloca y trastorna la primitiva Tónica, trocándola en otra, la base de las relaciones cambia también, y el oyente, obligado á tomar otro punto de partida, experimenta una grata sorpresa ocasionada por la mutación, que, como Variedad, es signo de belleza ó signo Estético.

Si la mutación de la Tónica recayere en una de las inmediatas, ascendente ó descendente, que tienen íntima relación, el cambio Tonal será grato pero no inesperado. La modulación de *Do* á *Sol* ó á *Fa*, tonalidades que tienen comunes dos de sus acordes mayores, será insensible y esperada; pero si la nueva Tonalidad introducida por los artificios de la armonía no fuere de las inmediatas, cuanto más lejana será más inesperada, cuanto más inesperada más grata, y cuanto más grata más estética.

Pero esa sorpresa necesita estar lógicamente motivada por un propósito del Compositor, so pena de aparecer extravagante y exótica.

Si el Compositor se propone sugerir la idea de sorpresa, de cambio inesperado, de violenta emoción, etc., etc., la modulación lejana, cuanto más extraña, traducirá mejor su pensamiento y realizará su propósito; pero esa misma modulación, en medio de un relato tranquilo y sosegado, será como el espasmo nervioso de un enfermo, y no habrá causa estética que la justifique.

No sucede lo mismo con los cambios de Modo, que solamente dulcifican algunos de los intervalos tonales sin variar la Tonalidad, y equivalen á las inflexiones naturales de una misma voz que sigue las peripecias de un relato. Puede compararse el cambio de Modo á dichas inflexiones y el cambio de Tonalidad á la intervención de un nuevo personaje ó de una nueva situación.

Solamente el razonamiento, dentro del propósito del Compositor, puede acertadamente apreciar la propiedad

ó impropiedad de cambios de Modo y de Tonalidad en el curso de una composición.

Para efectuar los cambios de tonalidad existen dos medios: la *Transición*, que consiste en pasar de una tonalidad á otra sin preparar ó anunciar el cambio y la *Modulación*, que consiste en preparar el cambio de tonalidad por medio de acordes que introduzcan accidentes extraños á la gama establecida ó destruyan los que en ella existan, para entrar sin disgusto ni sorpresa, en una palabra *cadencialmente*, á la nueva tonalidad preparada.

La poética sentencia de Lussy, que para fundar el precepto de acentuar enérgicamente los acordes de transformación (malamente llamados disonantes), dice: “La Tónica es una soberana que no se deja destronar sin “esfuerzo,” es más bella que exacta; á lo menos aplicada á la modulación propiamente dicha. “Esa soberana — digo yo — mujer al fin, se deja fácilmente dominar por la nota *sensible*, y sin ruido, ni esfuerzo, ni resistencia, se deja transportar á donde mejor nos plazca.”

La Transición sí tiene un carácter brusco y de sorpresa. La Modulación por el contrario, tiene un carácter metódico, su marcha es lógica y su resolución es *cadencial*. Lo que la da un carácter *sui generis*, es su mismo enlace lógico; sirviéndose de los acordes de séptima que son todos cadenciales, después de cada uno el oído espera ver resuelta la Cadencia, y si en vez de ésta, siguen otros acordes que anuncian otras cadencias, la esperanza defraudada por una parte, y la nueva expectativa que los acordes siguientes despiertan, son fuentes de agradable ansiedad, de grata sorpresa y de placer por el arte empleado para engañar nuestra expectativa sin violencias ni durezas.

Cuanto más blanda y menos desigualmente acentuada una modulación, será en mi concepto de mejor éxito, como sucede con las ocurrencias graciosas, que, cuando el que las dice no se empeña en amanerarlas y demostrar que tienen tal gracia, más agraciadas resultan.

Las relaciones cadenciales que con sus resoluciones tienen los acordes de transformación, bastan por sí solas para fijar la atención del oyente; darlas una acentuación *anormal*, es en mi opinión un subrayado innecesario y pretencioso.

Tal procedimiento puede aplicarse, aunque no de un modo invariable á las transiciones. Por ejemplo, si á continuación de una arieta de carácter plañidero queremos hacer oír una conjuración, de suyo ruidosa, y empleamos la transición, el *fuerte*, acompañando al cambio tonal será de muy buen efecto; pero si alterando el orden de esos dos números, hacemos oír la queja del prisionero después del tumulto, falsearíamos el carácter de la queja dándole la sonoridad de una ruidosa é infernal desesperación.

Tanto hay transición yendo del Fuerte al Piano, como yendo del Piano al Fuerte; pero los efectos sugestivos de ambas formas y su valor estético diferencian mucho, y dependerán de las condiciones en que se emplearen. Ya volveremos á este punto, al tratar de las formas Dinámicas y Rítmicas. Continuaremos con las tonales.

Hasta aquí hemos supuesto una marcha regular armónica y melódica; pero esto no siempre sucede. Empleáanse también en música las *disonancias*, medios expresivos de tan gran valor estético cuando se aplican oportuna, discreta y sobriamente, como repugnantes, falsas y antiestéticas cuando se usan por mera extravagancia, fuera de propósito, y con el único reprehensible intento de *salir de lo usual* y de *singularizarse*. ¡Triste celebridad la de quien pretende causarnos deleite atormentándonos!

Ya en obras anteriores, rectificando el significado del vocablo, he dicho que *disonancia* no es *compuesto armónico que exige resolución*, sino *compuesto inarmónico de sonidos que no tienen afinidad entre sí*. Por tanto no llamo disonantes á los dulcísimos acordes de séptima, que lógicamente enlazan dos tonalidades afines, ni al acorde sobre la subdominante, que como Cadencia incompleta

exige su resolución en la Perfecta, ni en fin al acorde sobre la dominante, que como cadencial necesita resolverse en el de Tónica. El mal uso ó la impropia colocación de esos acordes, empleándolos como finales cuando no se deba, no es *disonancia*, sino *ignorancia* y crasa.

Esto asentado, volvamos á las disonancias propiamente dichas.

Cuando de pronto y sin antecedentes oímos una disonancia, en nuestros nervios se produce un sacudimiento, una impresión ingrata que despierta una invencible aspiración á la consonancia; pero cuando en medio de una serie de acordes que han despertado y fijado en nuestros oídos una tonalidad, se deja oír una disonancia, el choque nervioso es de mayor energía, trastorna bruscamente las ideas del Tono y de regularidad antes sugeridas, y produce en el ánimo un verdadero sacudimiento.

Ahora bien, si esa sorpresa, irregularidad y sacudimiento, corresponden á un equivalente en el asunto ó poema, y son por lo mismo intencionados y sugestivos, la disonancia constituirá un elemento estético de gran valor; pero si la disonancia viene á mal traer, á título de *polifonía* injustificada y caprichosa, y so pretexto de variedad solamente, el sorprendido no será solamente el auditorio á quien atormente la disonancia, sino el Compositor que pretendiendo agradar, producirá una impresión por extremo ingrata.

Las disonancias, como las figuras de dición, y las interjecciones, tienen su sitio y su oportunidad en el discurso musical; pero aplicadas sin designio y á grané, degeneran en salvajes alaridos.

¿Qué impresión causaría en boca de un orador, el siguiente pasaje: "Pero ¡ah! ¡oh! ¡Mal rayo! ¡Pestes y truenos! ¡Quiah! ¡Diablo! ¡Ea! ¡Zús!?"

Diríase que es un patán que lidia con un hato, ó un loco que enhebra palabras sin concierto alguno.

La Modulación misma, que no es disonancia, debe corresponder al movimiento, al curso de la idea ó pen-

samiento; pero movilidad no es inquietud ni contorsión: la movilidad excesiva, si no está motivada, es más defectuosa que la quietud y la monotonía. ¿Qué será de la disonancia que representa lo anormal, lo imprevisto, lo inesperado?

Algunos han creído más meritorio y difícil sembrar sus composiciones de las disonancias más exóticas y sujetar al auditorio á una verdadera sucesión de descargas eléctricas y sacudimientos nerviosos, concediéndole por excepción y como una verdadera limosna un acorde que otro, para reponerse y tomar aliento.

No cabe duda en que esa es una manera de conmover, pero de conmover desagradablemente. Si el adelanto de la Ciencia permitiera medir el trabajo nervioso que esas audiciones nos cuestan, y la impresión penosa que provocan, esa música ó pseudo-música sería considerada como contraria á la Salud Pública.

“¡Es tan grata la Consonancia después de las disonancias!”—nos dicen con grandísima frescura los defensores de lo exótico. Esto me recuerda la insana costumbre de algunos enamorados, que riñen sin motivo, sólo por tener el gusto de reconciliarse. Parodiando á los sectarios de las emociones violentas, pudiéramos decir: “¡Es tan grato enfermarse para tener el gusto de convalecer!”

Pero la estética no da entrada á esos falsos elementos de placer, si no es en determinadas circunstancias, ni discurre por entre sofismas. La disonancia musical no es estética, sino cuando excepcionalmente viene á traducir una disonancia moral. En cualquiera otro caso, es reprobada y de mal gusto.

No sucede lo mismo cuando en una serie de acordes contruidos sobre una misma base, alternando con ellos y entre dos de los mismos, se usan las disonancias, que en ese caso hacen el papel momentáneo de intermedias entre dichos acordes, en los que sólo varía la *desinencia* ó terminación, conservando todos sus otros sonidos.

Hasta aquí hemos considerado los efectos de la en-

tonación con respecto á la base ó Tónica; considerémoslos ahora en una relación íntima, de grado á grado, ó sea de sonido á sonido.

De dos maneras pueden los sonidos disponerse en serie: en posición *conjunta* ó en posición *dispersa*.

La disposición *conjunta*, más ó menos regular, sugiere como toda *serie*, ideas de orden, de gradación y de método.

La disposición *dispersa*, por el contrario, sugiere, por la diversidad de intervalos y su alternativa, ideas de variedad, de movimiento libre, de capricho y volubilidad.

El uso de una ú otra disposición, en la melodía sobre todo, ayudará poderosamente al Compositor á sugerir uno ú otro orden de ideas, según su propósito.

En la disposición Dispersa, cuanto más apartado está un sonido del anterior, en una melodía, mayor esfuerzo requiere para alcanzarse y afinarse, más contrasta con el precedente por la diferencia de entonación, y mayor número de sonidos intermedios salva el intervalo, sugiriendo la idea de contraste. Por el contrario, si en la misma irregularidad de la marcha melódica aparece una regla ó un designio, siendo normal el apartamiento ó salto de un sonido al inmediato, la sugestión será la de un movimiento graduado aunque anormal. Por ejemplo la melodía: *sol, si, re, fa, la, do, mi*, procediendo por saltos de terceras, es ordenada aunque dispersa.

Las series de sonidos Conjuntos pueden ser de dos clases: por intervalos uniformes ó cromáticos, ó por intervalos desiguales ó Diatónicos.

Las primeras, conteniendo necesariamente sonidos extraños á la gama, que constituyen otras tantas notas de *paso* ó de *adorno*, revelan y sugieren menos rigidez y más colorido por cuanto no se ciñen á los elementos de la Tonalidad; las series diatónicas revelan y sugieren mayor severidad por su estricta sujeción á la Tonalidad y la exclusión de sonidos extraños á la gama.

La series, ya cromáticas, ya diatónicas, por grados conjuntos, pueden ser ascendentes ó descendentes, esto es, caminar del grave al agudo ó viceversa.

El efecto sugestivo de ambas formas no es el mismo. Caminando del grave al agudo, representando mayor esfuerzo, mayor número de vibraciones, los sonidos, cuanto más agudos son, asocian á la sugestión la idea de esfuerzo, de movimiento creciente, y con toda propiedad traducen y sugieren los movimientos de la pasión que gradualmente se animan y redoblan su vigor. Por el contrario, caminando del agudo al grave, la sugestión se invierte y despierta ideas de creciente relajación, de vigor que gradualmente se agota, de pasión profunda y lánguida, etc., etc.

Estas correspondencias no las invento al capricho. La práctica diaria de la vida nos las presenta á cada paso entre las formas expresivas más usuales.

Cuando leemos ó relatamos un suceso apasionado, brioso, placentero ó erótico, elevamos insensiblemente la entonación de la voz para expresar nuestro entusiasmo, y la degradamos para expresar la ternura, el secreto ó el padecimiento. Para expresar la cólera, alzamos progresivamente la voz, y en su último grado, agotada la entonación aguda, la ahuecamos y bajamos, como un refuerzo á la expresión concentrada y honda de nuestra cólera.

Sería imposible señalar en concreto las formas todas de la Expresión; pero dentro de ese criterio, y con una observación atenta y sostenida, el Compositor sabrá en cada caso estimar el valor expresivo de las que empleare.

Por otra parte, una misma forma tonal variará su poder sugestivo según las formas rítmicas y dinámicas á que se asociare.

Una serie ascendente con movimiento acelerado (*crescendo*), sugerirá animación, vigor y pasión; la misma serie con movimiento retardado (*diminuendo*), sugerirá la idea de un esfuerzo involuntario, impuesto, de sufrimiento, fatiga ó violencia.

El valor estético ó expresivo de una forma, no radica en uno solo de sus caracteres ó aspectos, sino en el conjunto de todos ellos. Por esto juzgo tan aventurado legislar como lo hizo Lussy, estableciendo un mismo tratamiento para formas que *nunca son idénticas*.

Yo no hago más que despertar la sagacidad y el espíritu de observación del Músico, señalar los caracteres generales sugestivos de cada forma en cada uno de sus aspectos, lo demás queda encomendado al Artista.

Por razones análogas á las expuestas á propósito de la melodía, la armonía, dispuesta en *acordes placados y destacados*, sugerirá ideas de regularidad de orden y de vigor; el *arpeggio*, dispuesto en la forma de serie melódica, sugiere ideas de blandura, de sencillez ingenua, de pasión que se espacia mansamente; el *Pedal*, ó sea la prolongación persistente y repetida de una misma armonía, sugiere ideas de insistencia, de tenacidad, de fijeza, de predominio, de absorción. Si el *Pedal* es sobre una ó varias quintas, la vaguedad que esos intervalos dejan respecto al Modo de la tonalidad, sugiere, á la par que la tenacidad de una idea fija, la vaguedad ó distracción que esa idea fija provoca; cierta melancolía monótona y tranquila como la que en nuestro ánimo despierta la soledad de los campos.

Efecto muy semejante produce el *Pedal* sobre la Tónica duplicada ó sea la Octava, y esto por una razón muy satisfactoria: la Octava al sonar deja oír como resonancia ó segundo armónico la *quinta*.

Los efectos sugestivos de las series melódicas ascendentes y descendentes, se reproducen en las series armónicas, aunque con mayor energía, por el aumento de sonoridad.

Por último, la armonía, como resorte de la modulación, tiene la preciosa propiedad de cambiar el significado de una misma melodía, dando á sus elementos ó notas diversa colocación en otra gama, y por tanto diverso valor sugestivo.

Ya hemos visto, al estudiar la Armonía, que cada gra-

do de la gama tiene propiedades exclusivas y una *individualidad* por decirlo así. La Tónica y la Dominante ciñen la tonalidad que enlaza los tres tonos correspondientes á la Tónica Dominante y Subdominante; la tercera y la sexta (Modal y Subsensible), caracterizan el Modo, y la Séptima ó Sensible es la clave de las transformaciones tonales y la fuente de la variedad estética.

El uso de esos sonidos en la Melodía, y de los acordes correspondientes en la armonía, no carece pues de significación, ni su empleo es un producto del acaso. El Compositor, por instinto artístico, al vaciar y traducir su ideal, encuentra en cada uno de esos sonidos ó armonías, acentos que interpreten su intento y sigan el curso de sus sensaciones. Por eso, para ser Melodista, es necesario ser, ante todo, sensible y algo poeta.

Los movimientos *paralelo* y *oblicuo* entre la melodía y la armonía, sugieren ideas de concierto, de conformidad, mientras los movimientos *contrarios* sugieren, como las líneas de un ángulo que indefinidamente se apartan si las consideramos partiendo del vértice, ó indefinidamente se acercan si las consideramos yendo al vértice, ideas de oposición creciente, de apartamiento indefinido, ó bien de estrechamiento próximo y concreto, de alejamiento que disminuye y toca á su término, según que esos elementos tiendan á separarse ó á reunirse.

No acabaría si analizara todos los matices sugestivos á que la disposición de los sonidos puede dar origen. Repito que solamente deseo despertar el espíritu de observación crítica en tal sentido, por medio de observaciones y de principios generales.

 § II

Formas Dinámicas.

El movimiento, á diferencia de la entonación, sugiere más directamente y con más precisión el ánimo del oyente.

Verdad es que las diferencias de entonación corresponden á diversas cantidades y aptitudes del movimiento molecular del aire; pero ésta sugestión exige como intermediario un conocimiento: el del origen del sonido, mientras que el *dinamismo*, ó sea la mayor ó menor celeridad con que se suceden unos á otros los sonidos, no exige conocimiento alguno y se impone directamente á la percepción.

Por otra parte, la intensidad del sonido es también una forma de movimiento: *uniforme*, si la intensidad es la misma durante toda la emisión del sonido ó serie de sonidos; *acelerado* ó *retardado*, si el movimiento se acelera ó retarda, crece ó decrece del principio al fin del sonido ó de la serie.

En el cerebro, los movimientos lentos y compasados despiertan impresiones de majestad, de sosiego, de calma, mientras que los movimientos vivos despiertan ideas de agitación, de agilidad, de alegría, de volubilidad y de ligereza. Y de las combinaciones diversas de ambas formas dinámicas surge una gran variedad de matices sugestivos.

do de la gama tiene propiedades exclusivas y una *individualidad* por decirlo así. La Tónica y la Dominante ciñen la tonalidad que enlaza los tres tonos correspondientes á la Tónica Dominante y Subdominante; la tercera y la sexta (Modal y Subsensible), caracterizan el Modo, y la Séptima ó Sensible es la clave de las transformaciones tonales y la fuente de la variedad estética.

El uso de esos sonidos en la Melodía, y de los acordes correspondientes en la armonía, no carece pues de significación, ni su empleo es un producto del acaso. El Compositor, por instinto artístico, al vaciar y traducir su ideal, encuentra en cada uno de esos sonidos ó armonías, acentos que interpreten su intento y sigan el curso de sus sensaciones. Por eso, para ser Melodista, es necesario ser, ante todo, sensible y algo poeta.

Los movimientos *paralelo* y *oblicuo* entre la melodía y la armonía, sugieren ideas de concierto, de conformidad, mientras los movimientos *contrarios* sugieren, como las líneas de un ángulo que indefinidamente se apartan si las consideramos partiendo del vértice, ó indefinidamente se acercan si las consideramos yendo al vértice, ideas de oposición creciente, de apartamiento indefinido, ó bien de estrechamiento próximo y concreto, de alejamiento que disminuye y toca á su término, según que esos elementos tiendan á separarse ó á reunirse.

No acabaría si analizara todos los matices sugestivos á que la disposición de los sonidos puede dar origen. Repito que solamente deseo despertar el espíritu de observación crítica en tal sentido, por medio de observaciones y de principios generales.

 § II

Formas Dinámicas.

El movimiento, á diferencia de la entonación, sugiere más directamente y con más precisión el ánimo del oyente.

Verdad es que las diferencias de entonación corresponden á diversas cantidades y aptitudes del movimiento molecular del aire; pero ésta sugestión exige como intermediario un conocimiento: el del origen del sonido, mientras que el *dinamismo*, ó sea la mayor ó menor celeridad con que se suceden unos á otros los sonidos, no exige conocimiento alguno y se impone directamente á la percepción.

Por otra parte, la intensidad del sonido es también una forma de movimiento: *uniforme*, si la intensidad es la misma durante toda la emisión del sonido ó serie de sonidos; *acelerado* ó *retardado*, si el movimiento se acelera ó retarda, crece ó decrece del principio al fin del sonido ó de la serie.

En el cerebro, los movimientos lentos y compasados despiertan impresiones de majestad, de sosiego, de calma, mientras que los movimientos vivos despiertan ideas de agitación, de agilidad, de alegría, de volubilidad y de ligereza. Y de las combinaciones diversas de ambas formas dinámicas surge una gran variedad de matices sugestivos.

Un movimiento lento que por grados se acelera, nos sugiere el desarrollo creciente de la pasión, y nos arrastra insensiblemente, siguiendo la impresión del autor, desde el sentimiento blando y tranquilo hasta el vértigo y el delirio, excitando por grados nuestro sistema nervioso. La inversión de ese procedimiento nos conduce por el contrario, de la impresión briosa y entera que arranca en un *Agitato Forte*, hasta el agotamiento y languidez que sugiere un *Pianissimo Largo*, calmando y conteniendo gradualmente la excitación nerviosa inicial, hasta llegar á su aniquilamiento.

La uniformidad en la aceleración ó en el retardo, lo mismo que el *Crescendo* ó *Diminuendo*, nos sugieren una acción ó pasión continua del ánimo, mientras que esas mismas gradaciones entrecortadas ó combinadas, nos sugieren la desigualdad en el proceso pasional, la vacilación, la lucha de encontrados sentimientos, y todo lo que se traduce por movimientos desordenados é irregulares.

El *dinamismo* es pues la prosodia de los sonidos, y como tal influye por una parte poderosamente en el mecanismo del Ritmo que necesariamente engendra, y por otra en la excitación nerviosa del oyente, que con sus diversos matices provoca.

Las indicaciones dinámicas no deben pues emplearse *ad libitum*, poniendo aquí *P*, allí *F*, acá *PPP*, y allá *FFF* por mero antojo y sin programa sugestivo y Estético. Tampoco es regular ni constante como pretende Lussy, hacer infaliblemente un *Crescendo* en toda serie ascendente ni un *Diminuendo* en toda serie descendente. Una progresión ascendente diatónica ó cromática, por grados conjuntos, ascendiendo ó descendiendo, puede ir acompañada del *crescendo* ó del *diminuendo*, del *accelerando* ó del *ritardando*, según la idea que se intente sugerir.

La serie ascendente con aceleración y creciendo, sugerirá una marcha franca, voluntaria y ágil, un movimiento del ánimo que se desenvuelve sin obstáculos.

La misma serie disminuyendo y retardando, sugerirá la idea de una marcha penosa, de un supremo esfuerzo, de un movimiento de pasión forzado, que camina venciendo un obstáculo.

La serie descendente con aceleración y creciendo, nos sugerirá la idea de un descenso franco y sin tropiezos; la caída de un cuerpo sobre un plano inclinado, y cuyo movimiento se acelera uniformemente al caer. La misma serie con *diminuendo* y retardo, nos sugerirá la idea de un descenso forzado, involuntario, la lucha entre dos fuerzas contrarias: la del descenso y la de la quietud que se opone á la marcha.

Un amante subirá vivamente por una escala para llegar á los brazos de su amada; un condenado á muerte, subirá las gradas del cadalso en que le espera el suplicio, pesadamente y con esfuerzo creciente.

Una madre bajará gozosa de dos en dos los grados de una escalera para encontrar al hijo que llega después de larga ausencia; la misma madre bajará lentamente y con pesar la misma escalera, para ir al encuentro del hijo cuya muerte se le acaba de noticiar, y de quien ya no encontrará más que el cadáver.

Las ideas de ascenso y descenso no son pues servilmente constantes en su dinamismo, y según el movimiento que las acompaña, pueden las mismas formas melódicas, sugerirnos las sensaciones más opuestas. Las series ascendentes y descendentes serán pues susceptibles de todas las formas de movimiento, y tanto más estéticas cuanto mejor fuere su interpretación dinámica.

Hay que fijarse también atentamente en que todas las formas dinámicas no son absolutas, sino por el contrario esencialmente relativas y de comparación. Las indicaciones *Crescendo*, *Diminuendo*, *Accellerando*, *Ritardando*, etc., se refieren á un movimiento anterior que vienen á modificar en tal ó cual sentido. Las modificaciones varían por tanto de valor, según la naturaleza del *Aire* ó movimiento modificado. La aceleración de un *Adagio* producirá un movimiento equivalente del

Andante, mientras que la aceleración de un *Allegro* nos producirá el equivalente del *Presto*. Por el contrario, el retardo que se siga á un *Allegro*, nos producirá el *Allegretto* ó el *Andantino*, y el retardo de un *Adagio* nos producirá el *Largo*.

El *Crescendo* ó *Rinforzando* tomará también la significación de *FFF*, *FF*, ó *F*, según que le precedan *FF*, *F* ó *P*. El *Diminuendo*, por el contrario se tornará en *P*, *F*, ó *FF*, si parte del *F*, *FF*, ó *FFF*. Los matices dinámicos dependerán pues, de la naturaleza del movimiento que les preceda.

La malhadada costumbre de los ejecutantes mal educados, muy especialmente en el piano, de marcar con el Fuerte la acentuación rítmica de los tiempos fuertes del compás, haciendo una constante alternativa del pedal fuerte, produce uno de los más desagradables y antiestéticos efectos y es el peor empleo que puede hacer del pedal quien no conozca sus usos. Es mil veces mejor no emplear los pedales, que usarlos sin conocimiento y á lo que salga.

Hay otro importantísimo elemento que tomar en cuenta para apreciar el valor relativo de los matices dinámicos: el local destinado á la ejecución.

Para una misma masa instrumental, la sonoridad ó sean las variantes dinámicas, no serán las mismas al aire libre que en un salón, ni en un salón espacioso que en uno mediano. Si al aire libre tenemos *P*, *F*, *FF*, y *FFF* en el salón los traduciremos por *PP*, *P*, *F*, y *FF*, y en el salón pequeño esas gradaciones se reducirán á *PPP*, *PP*, *P*, y *F*. Las indicaciones puestas por el compositor no tienen pues más que un valor relativo, que se modificará discretamente por el ejecutante según las condiciones del local, del auditorio, y de la clase del instrumento ó instrumentos en que haya de ejecutarse.

En cuanto al Compositor, ninguna regla puede dársele para el uso de las formas dinámicas; si él no siente su valor sugestivo, las reglas no harían más que estorbarle, y si las siente, no le serán necesarias tales reglas.

El uso de esas formas en el músico, lo mismo que en el orador el de las inflexiones de la voz, es la ortografía, el estilo que los caracteriza y en los que se revela su manera personal de sentir y de expresar.

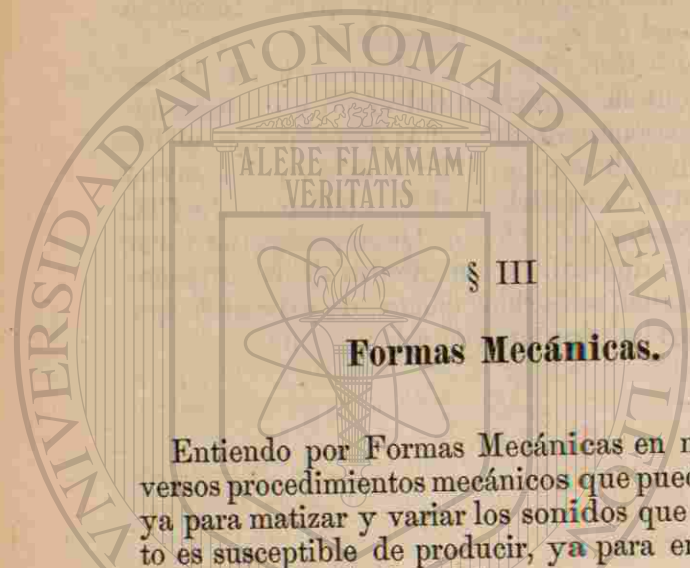
En el Género Religioso, y señaladamente en el Canto Llano, en que la severidad del estilo y la uniformidad rítmica cercenan otros medios de expresión, el Dinamismo es un poderoso auxiliar, si sabe emplearse con talento. Nuestro compatriota el Presbítero D. José G. Velázquez, creador del Orfeón Queretano, sabe sacar de esas formas dinámicas, aun dentro de la estrechez del canto litúrgico, soberbios efectos de expresión, que con toda seguridad conmueven á los oyentes.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

RAL DE BIBLIOTECAS





Formas Mecánicas.

Entiendo por Formas Mecánicas en música, los diversos procedimientos mecánicos que pueden emplearse, ya para matizar y variar los sonidos que un instrumento es susceptible de producir, ya para enlazarlos entre sí formando serie ó período.

En la cuerda por ejemplo, conservando la entonación, el mismo sonido variará de color según que se produzca por el frotamiento del arco en la cuerda, ó por la percusión llamada *pizzicato*, pellizcando la cuerda; en los instrumentos de aliento, el mismo sonido varía sensiblemente según la sílaba que se use para la *articulación*, y que modifica el golpe de aliento que percute la columna de aire y engendra el sonido. En el piano, las diversas formas de percusión llamadas *pulsación*, introducen múltiples variedades en sonidos idénticos por la entonación, y en el órgano los modificadores mecánicos llamados *registros*, desempeñan el mismo papel.

Para encerrar en un grupo rítmico determinado número de sonidos que formen un Inciso ó un Período, los medios de ejecución son de la mayor importancia; la disposición de las manos debe ser tal, que á la vez que facilite á cada uno de los dedos el momentáneo desempeño de su cometido, lo ponga en aptitud de

prestar, sin tropiezo, su cooperación en el curso de lo siguiente; un raciocinio constante y sostenido, asociado á un amplio conocimiento del instrumento de que se trate, deben presidir á toda obra musical, ya esté en manos del Compositor ó del Intérprete.

Todo pasaje cuya ejecución requiera grande atención y esfuerzo por parte del ejecutante, perderá en soltura, en expresión y en vigor, y de efecto artístico se tornará en laborioso *tour de force*; por el contrario, cuanto más llana sea la ejecución, tanto más podrá el ejecutante desentenderse del mecanismo y atender á la interpretación artística y á la expresión.

Poco es lo que sobre este punto hay que decir, pero ese poco es de la mayor importancia y de trascendentes consecuencias para el Arte.

Ya en el estudio de la Instrumentación debe haber aprendido el alumno á conocer los mecanismos peculiares á cada instrumento, y los que en cada uno son posibles; pero entre los posibles, no lo son todos por igual ni en cualesquiera circunstancias, si no es venciendo enormes dificultades. Los que en un movimiento moderado son fáciles y hasta elementales, en un movimiento rápido se hacen difíciles y aun llegan á ser imposibles. Esas circunstancias y movimientos toca al Estetista apreciarlos, pues no basta que un pasaje sea practicable, para que lo sea con la precisión y limpieza deseadas y estéticas.

Con la música instrumental erizada de dificultades, sucede lo que con las composiciones de Rubinstein, de Thalberg y de Listz, para piano, que con muy contadas y honrosas excepciones, no son en manos de los intérpretes, más que una mezcla confusa de tecnicismo, gimnasia y agilidad pretendida y no alcanzada; un laberinto de posiciones y dedos de la más variada complicación, que bastan para absorber por sí solos toda la atención del ejecutante, no quedando nada que consagrar al efecto artístico. En cambio, en manos de esos atletas de la ejecución, para quienes son familiares las dificultades

técnicas, y que están dotados de órganos amplios y adecuados, la ejecución, que para otros es lo principal, no es para éstos más que un accesorio, un medio, y pudiendo atender á la expresión, las composiciones aparecen en todo su valor artístico y estético.

Así pues, en una partición para orquesta, (á menos que todos los profesores sean *virtuosos*) no deben escribirse para los instrumentos dificultades innecesarias y *por lujo*, porque ese lujo se volverá en *fracaso*, y perderá el conjunto sacrificado á pueriles pormenores. Vale más una sonoridad pura y viril, un sonido enérgico y limpio, que un acorde ó un harmónico (en la cuerda por ejemplo) de dudosa afinación y débil sonoridad.

No sucederá lo mismo en una *sonata* ó en cualquiera otra composición en que el Solista Virtuoso esté llamado á lucir su destreza y conocimientos técnicos.

Además, la índole de la composición nos dará la medida de la pretensión técnica que convenga. En un *Preludio*, un *Concierto* ó un *Estudio*, pueden y deben emplearse las dificultades, con las que se trata de familiarizar al ejecutante; en un *Lied*, una Hoja de Album ó una *Rêverie*, el exceso de técnica resultará pretensioso y pedantesco.

Los excesos de ornamentación, en Música lo mismo que en la Arquitectura Churrigueresca, llaman toda la atención sobre el detalle, distrayéndola de las formas generales y de conjunto. El ornato en una obra de arte, debe ser un accesorio y no lo *principal*.

En la práctica, por mucho que el Compositor conozca el instrumental de que se sirva, le será muy útil y conveniente consultar con los especialistas todos los pasajes que le inspiren la menor desconfianza, y oír los consejos de los ejecutantes; así asegurará definitivamente el feliz éxito de sus obras.

§ IV.

Formas Rítmicas.

Ya he demostrado en mi estudio sobre la *Melodía*, que el Ritmo resulta de la comparación entre dos ó más sonidos de diversa intensidad ó energía, ó entre los diversos períodos de intensidad de un mismo sonido. Demostré también que esas diferencias de energía proceden de una ley mecánica, en virtud de la cual se alternan el esfuerzo y el reposo y un sonido no tiene la misma intensidad en todo el período de su duración; por último, que en el canto y por virtud de los hábitos creados por el lenguaje, y conforme á otra ley, fisiológica, el mayor número de sonidos distintos que una sola emisión de la voz permite producir es el de tres, ó sea el esdrújulo.

Ahora bien, dada la grande rapidez con que el sonido se propaga y por consiguiente la grande celeridad con que al propagarse (alejándose) se extingue, la unidad de tiempo en que tienen que hacerse las comparaciones que engendran el Ritmo, tiene que ser también corta.

Si empleamos solamente sonidos de la misma duración, y diversa intensidad, cada sonido representará la unidad de tiempo ó sea el *tiempo*; los sonidos vigorosos representarán el esfuerzo ó *acento*, y los sonidos débiles

técnicas, y que están dotados de órganos amplios y adecuados, la ejecución, que para otros es lo principal, no es para éstos más que un accesorio, un medio, y pudiendo atender á la expresión, las composiciones aparecen en todo su valor artístico y estético.

Así pues, en una partición para orquesta, (á menos que todos los profesores sean *virtuosos*) no deben escribirse para los instrumentos dificultades innecesarias y *por lujo*, porque ese lujo se volverá en *fracaso*, y perderá el conjunto sacrificado á pueriles pormenores. Vale más una sonoridad pura y viril, un sonido enérgico y limpio, que un acorde ó un harmónico (en la cuerda por ejemplo) de dudosa afinación y débil sonoridad.

No sucederá lo mismo en una *sonata* ó en cualquiera otra composición en que el Solista Virtuoso esté llamado á lucir su destreza y conocimientos técnicos.

Además, la índole de la composición nos dará la medida de la pretensión técnica que convenga. En un *Preludio*, un *Concierto* ó un *Estudio*, pueden y deben emplearse las dificultades, con las que se trata de familiarizar al ejecutante; en un *Lied*, una Hoja de Album ó una *Rêverie*, el exceso de técnica resultará pretencioso y pedantesco.

Los excesos de ornamentación, en Música lo mismo que en la Arquitectura Churrigueresca, llaman toda la atención sobre el detalle, distrayéndola de las formas generales y de conjunto. El ornato en una obra de arte, debe ser un accesorio y no lo *principal*.

En la práctica, por mucho que el Compositor conozca el instrumental de que se sirva, le será muy útil y conveniente consultar con los especialistas todos los pasajes que le inspiren la menor desconfianza, y oír los consejos de los ejecutantes; así asegurará definitivamente el feliz éxito de sus obras.

§ IV.

Formas Rítmicas.

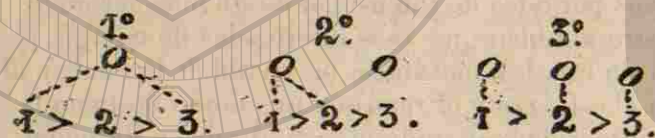
Ya he demostrado en mi estudio sobre la *Melodía*, que el Ritmo resulta de la comparación entre dos ó más sonidos de diversa intensidad ó energía, ó entre los diversos períodos de intensidad de un mismo sonido. Demostré también que esas diferencias de energía proceden de una ley mecánica, en virtud de la cual se alternan el esfuerzo y el reposo y un sonido no tiene la misma intensidad en todo el período de su duración; por último, que en el canto y por virtud de los hábitos creados por el lenguaje, y conforme á otra ley, fisiológica, el mayor número de sonidos distintos que una sola emisión de la voz permite producir es el de tres, ó sea el esdrújulo.

Ahora bien, dada la grande rapidez con que el sonido se propaga y por consiguiente la grande celeridad con que al propagarse (alejándose) se extingue, la unidad de tiempo en que tienen que hacerse las comparaciones que engendran el Ritmo, tiene que ser también corta.

Si empleamos solamente sonidos de la misma duración, y diversa intensidad, cada sonido representará la unidad de tiempo ó sea el *tiempo*; los sonidos vigorosos representarán el esfuerzo ó *acento*, y los sonidos débiles

representarán el reposo ó *inflexión* y se aislarán por grupos de dos en dos ó de tres en tres, (máximum) conforme á la citada ley fisiológica. Por último, calculando con unidades enteras obtendremos el *Ritmo normal de Enteros*; mas si en la misma serie tenemos sonidos de menos duración que la unidad de tiempo, esos sonidos, obedeciendo á las propias leyes del ritmo, y comparadas entre sí, dentro de una fracción de unidad de tiempo, engendrarán, al lado del Ritmo Normal de enteros, un *Ritmo accidental fraccionario*.

Uno y otro se presentan bajo tres formas distintas: ó el esfuerzo y el reposo, es decir, el acento y la inflexión están confundidos en un solo sonido que arranca vigoroso y se debilita gradualmente; ó el acento y la inflexión corresponden á sendos sonidos; ó bien por último, el acento corresponde al sonido inicial y la inflexión se distribuye atenuándose gradualmente en dos sonidos. Ejemplos:



En el primero y tercer casos, encontramos tres períodos: el inicial de vigor, el medio decreciendo, y el final de agotamiento; es decir, un ciclo ternario al que obedece todo lo que vive y alienta: *apogeo, declinación y ocaso*. La única diferencia es que en el primer ejemplo esos tres períodos están ligados en un solo sonido, y en el tercer caso están aislados en tres sonidos distintos y la diferencia de sonoridad es más perceptible.

En cuanto al segundo ejemplo, parece sustraerse á la forma ternaria del ciclo que hemos asignado; pero la derogación no es más que aparente, porque estando el ciclo en la naturaleza, cuyas leyes son inquebrantables, no admite derogaciones. Si examinamos atentamente la forma *binaria*, sorprenderemos en el sonido

acentuado un exceso de vigor, comparado con el de la forma ternaria, y la gran facilidad de traducir á la forma ternaria la binaria, sin más que un cambio de signos que no altera la sonoridad. Comparemos las dos formas siguientes:



Comparemos ahora el valor prosódico de medida y acento en las palabras:

Di
1 > 2 > 3
Di va
1 > 2 > 3
Rá . pi . do
1 > 2 > 3

Todas tres equivalen y se substituyen en poesía, sin alterar el número prosódico, en final de verso. El monosílabo Di, vale tanto como el bisílabo Di-va, y éste vale tanto como el esdrújulo Rá-pi-do; y como dos cosas iguales á una tercera son iguales entre sí, el monosílabo Di vale tanto como el esdrújulo Rá-pi-do.

El monosílabo puede considerarse como la repetición ligada de tres sonidos iguales:

Di i i
1 > 2 > 3

El bisílabo solamente difiere en el sonido final, y po-

demos considerar aquel como compuesto de dos sonidos iguales ligados y uno distinto:

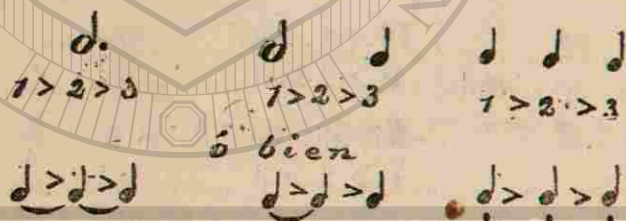
Di i va
1 > 2 > 3

Comparémoslos con el esdrújulo:

Di i i
Di i va
Rá pi do

Vemos que la forma intermedia, Di-va, no es más que la contracción en un sonido, de dos de los tiempos ó períodos del ciclo, mientras en la primera forma y en la tercera, los tres períodos distintos existen, divididos por igual ó por igual sincopados.

Hélos aquí en valores musicales:



Podemos, pues, creer que el ritmo, aunque reviste dos formas aparentes: la real *ternaria* y la *binaria* procedente de una *síncopa* incompleta ó parcial de los tiempos, no tiene más que una *esencia* siempre *ternaria*, que comprende tres períodos, tiempos ó fracciones de tiempo: *inicial*, *medio* y *final*, cuya intensidad y vigor decrecen sucesivamente del uno al otro, siguiendo las leyes de la propagación del sonido.

*
* *

Así entendida la esencia del ritmo, observamos que en una sucesión regular de grupos unitarios ó fracciona-

rios de tiempo, el último grupo de la serie, cualquiera que sea la forma aparente ó sea el compás elegido, terminará forzosamente en la parte final ó débil del último grupo; pero también observamos que la sola *inflexión rítmica* no tiene un valor significativo de terminación, sino cuando el último grupo implica una fórmula cadencial, y termina en una de las notas de la gama que en el ánimo despiertan la idea de un reposo transitorio ó definitivo. La primera forma de agrupación y de *cesura*, incompletas, remeda fielmente la de las sílabas que, formando un todo: la *palabra*, no constituyen por sí solas más que uno de los elementos de la frase ó del período. La segunda forma de agrupación y de *cesura*, remeda fielmente á su vez la de varias palabras que forman un todo compuesto, con sentido propio, y que constituye ya un *período*, si el sentido es incompleto, ya la *frase* si el sentido es completo y cabal, conteniendo todos los elementos de un *juicio* ú *oración*: *sujeto*, *verbo* y *complemento*.

La última semejanza sube de punto, si analizamos una serie melódica cualquiera, un fragmento que sea, con tal que encierre una cadencia.

En toda gama y por lo mismo en toda *tonalidad*, encontramos un movimiento, una acción constante que va de la dominante á la tónica y de la tónica á la subdominante descendiendo, ó viceversa, de la tónica á la subdominante y de la dominante á la tónica ascendiendo. Esa acción atractiva entre dos sonidos de la gama, que constituye las cadencias perfecta é imperfecta, corresponde á la íntima relación que liga un verbo con su complemento. Así como gramaticalmente la acción del verbo *recae* (nótese la semejanza de términos) sobre el *complemento*, la acción de la dominante ó subdominante *recae* ó *cae* sobre la tónica, que es un *complemento directo* si se enlaza con la dominante, ó un *complemento indirecto* si se enlaza con la subdominante y solamente forma una cadencia imperfecta en vez de la perfecta que forma en el supuesto anterior. El *sujeto* de la ora-

ción musical, será la nota ó notas que precedan á la cadencia y que no forman entre sí una fórmula cadencial, ó la forman imperfecta y de diverso género que la final.

El verbo musical es pues la Dominante que produce la Cadencia Perfecta al resolverse en la Tónica, ó la Subdominante que prepara aquella Cadencia.

Tenemos, pues, por una parte, el ritmo produciendo por sí solo grupos equivalentes de las palabras, y el ritmo asociado á la acción cadencial produciendo *periodos* compuestos de palabras que forman entre sí un sentido más ó menos completo. Empero, solamente la cadencia perfecta concluye y redondea el pensamiento musical, de igual modo que solamente el complemento directo define y completa el pensamiento literario. Así pues, como una serie de oraciones incidentales é incompletas rematan en una oración completa y perfecta formando la *frase*, una serie de grupos rítmicos terminados en cadencias imperfectas, incidentales y suspensivas, forman á su vez, agrupándose y rematando en una cadencia perfecta, la Frase Musical. Supongamos la siguiente frase:

“Por mucho que me impulsen los deseos; aunque tus atractivos me cautiven; por más que la inclinación me arrastre; *no te amaré.*”

Las oraciones incidentales separadas por punto y coma, aunque forman sentido, no definen el pensamiento principal; son los *periodos*. Solamente la última oración: *no te amaré ó yo no amaré á tí*, redondea y concluye la frase, ligando el final con los *Periodos* precedentes. De igual manera, las agrupaciones musicales que rematan cada una en una cadencia imperfecta, dejando suspenso el sentido, son los *Periodos*, que la agrupación ó *Periodo* final, rematando en una cadencia perfecta, reúne y compagina formando una *frase*. Ejemplo:



Los tres primeros *Periodos* abarcados con sendas ligaduras, no terminan en cadencias perfectas ni concluyen el sentido musical, que permanece en suspenso hasta el cuarto *Periodo*, en el que, terminando con la cadencia perfecta *Sol-Do*, se resuelve dicho sentido.

Podemos, pues, hacer una primera división del ritmo por sus formas, en *ritmo silábico* y *ritmo armónico*.

El *Ritmo Silábico*, independiente de la armonía, reuniendo los sonidos en grupos de dos ó de tres sonidos, conforme á la ley mecánica que rige la alternativa del esfuerzo y del reposo, forma *incisos*.

El *Ritmo Armónico* subordinado á las cadencias y dependiente de la armonía, forma *Periodos* ó *Frases*, según que la cadencia es imperfecta ó perfecta.

Ambas formas rítmicas se producen lo mismo en sonidos ligados que entre sonidos destacados, y se originan de leyes precisas é inquebrantables y no dependen del capricho del compositor ni del antojo del intérprete. Es necesario no confundir las *ligaduras*, que solamente determinan el modo de atacar los sonidos y su enlace íntimo de grado á grado, con los agrupamientos rítmicos, en los cuales pueden alternar el *legato* y el *staccato*, sin romperse el enlace rítmico.

Donde quiera que tropecemos con una cadencia, sentiremos la necesidad de detener más ó menos nuestra atención, según el valor de reposo que la cadencia sugiera, y todos los sonidos encerrados entre dos cadencias quedarán aislados por ellas, formando un grupo rítmico; lo que los franceses llaman un *ritmo* (impropiamente á mi juicio, pues emplean para la forma secundaria el mismo nombre del género).

Mas como no todos los llamados á interpretar conocen las leyes armónicas, y como la cesura que algunas cadencias producen es poco perceptible, se ha introducido la costumbre de encerrar en una ligadura general todos los sonidos que forman el *Periodo* rítmico, aun cuando entre ellos los haya destacados, punteados ó marcados. Este procedimiento facilita la interpretación

rítmica, si está empleado conforme á la verdadera índole del ritmo armónico, pero si se maneja indiscretamente la ligadura, por poco que se desvíe de las leyes que rigen el ritmo, lo desnaturaliza y afea sensiblemente la composición. Sirvan de ejemplo las discusiones que ha provocado la interpretación de las obras de Chopin, la anarquía que reina entre los intérpretes, y las radicales diferencias que las diversas interpretaciones introducen en esas obras magistrales.

Hasta aquí hemos supuesto los períodos rítmicos compuestos de un número cualquiera de compases íntegros; pero esto con frecuencia no sucede. A veces, el período comienza en los sonidos débiles que forman la inflexión del compás, formando éstos por su ligereza y por la falta de acento una especie de apoyatura ó aditamento previo al sonido acentuado del siguiente compás; otras, el período no toma para terminar los dos ó tres tiempos íntegros del compás, dejando todo ó una parte de la inflexión para formar con el período siguiente el aditamento de que antes hablamos; otras, en fin, concurren en todos los períodos la adición al principio y la supresión parcial hacia el fin.

Para darnos cuenta de esas formas irregulares, basta con analizar un momento y de cerca los elementos del *Ritmo silábico*.

De los dos ó tres sonidos que constituyen las formas *binaria* y *ternaria*, uno solo, el primero, es indispensable é insuprimible; los demás, pueden suprimirse en todo ó en parte, ya confundiéndolos en uno solo, es decir, en un monosílabo, ya reduciendo á dos los sonidos reales por medio de la síncope de uno de los débiles con el acentuado, es decir, á un bisílabo. Ese primer sonido acentuado representa el esfuerzo, y los débiles representan la declinación ó agotamiento sucesivo de la so-

noridad. Ese sonido *capital* y necesario, es por lo mismo bastante para terminar el sentido musical, sobre todo si se toma en cuenta que de los sonidos que la relación cadencial enlaza, debe acentuarse, por lo menos, el último, siguiendo la sugestión de las leyes armónicas.

De esas diversas maneras de comenzar y terminar los períodos rítmicos, empezando por sonidos sin acento ó por sonidos acentuados, y terminando en un sonido acentuado ó en uno débil, surgen una nueva semejanza con el lenguaje y cuatro formas para los períodos rítmicos.

Comencemos por la semejanza:

Las palabras Amores, en Español, *Légère*, en Francés y *Allievo* en Italiano, presentan la sílaba acentuada precedida de una sílaba sin acento. Los períodos que arranquen con esas palabras aparecerán menos vigorosos, menos *masculinos* que los que empiecen con las palabras Mundo, Merle ó Guerra (en las susodichas lenguas respectivamente), en estas últimas palabras, el período arranca directa y vigorosamente de la sílaba acentuada y es por lo mismo más enérgico el punto de partida.

A su vez, las palabras Madre, Matto y Livre, presentan una terminación suave, sin acento, moribunda, *femenina*, en tanto que Dolor, Azur y Douleur, terminan viril y vigorosamente en una sílaba acentuada; lo que llamamos terminación *aguda*, diferenciándola de la que llamamos *grave*.

Tenemos, pues, dos formas rítmicas por razón del arranque y otras dos por razón de la terminación; una dura, vigorosa, *masculina*; otra blanda, suave, *femenina*.

Dichas formas rítmicas han recibido sus respectivos nombres. La forma rítmica que empieza en sonidos sin acento que forman el aditamento de que antes hablé, se llamó *anakrúsica*, y *anakrusis* el aditamento mismo; la forma rítmica que arranca de un sonido acentuado, se llamó *thética*. La que termina en sonido acentuado, se llamó *masculina*, y *femenina* la que expira en un sonido sin acento.

De la combinación de formas iniciales y terminales se formaron los *períodos* (ritmos para los franceses) *anacrúsico-masculinos*, *anacrúsico-femeninos*, *thético-masculinos* y *thético-femeninos*, en los que pueden resumirse todas las formas rítmicas posibles.

No soy de los que dan á las palabras toda la importancia; todas me parecen buenas con tal que se esté de acuerdo en su significación; pero creo que las palabras *grave* y *agudo*, empleadas en el lenguaje, serían más propias y sugestivas que Masculino y Femenino, para designar las terminaciones de los períodos, trayéndonos á la memoria la semejanza con el habla; no es igualmente fácil la sustitución de los términos *anacrúsico* y *thético*, que conviene conservar mientras no se encuentren otros más claros y adecuados.

Resumiendo, tenemos como *formas rítmicas*, las siguientes:

Por razón del número: *binaria* y *ternaria*.

Por razón de amplitud: *silábica* y *periódica*.

Por razón de principio: *anacrúsica* y *thética*.

Y por razón de terminación: *grave* y *aguda*.

* * *

Ahora procedamos al examen del valor sugestivo y estético de las diversas formas rítmicas, el cual, una vez conocido, pondrá en nuestras manos la llave preciosa de la expresión y dará á los compositores las más seguras prendas de acierto en sus creaciones, puesto que los hará dueños de la última, la más íntima y más importante de las relaciones sugestivas entre el ideal interno y las formas externas llamadas á traducirlo y externarlo.

Desde luego, la observación más superficial basta para descubrir que las formas *binaria* y *ternaria* no producen en nuestro ánimo las mismas impresiones. La *ternaria*, con sus tres tiempos ó períodos del ciclo sonoro, expre-

sos y manifiestos, es blanda, la inflexión distribuida en dos tiempos es amplia, y el sonido camina del primero al tercer tiempo como sobre una suave pendiente. La forma *binaria*, con solo dos tiempos expresos, confundiendo en uno solo el período álgido y el medio de la sonoridad, salta con cierta brusquedad al tercero, y aparece como apresurado y prematuro el curso musical.

A una medida lenta, como sucede en el compás á *Capella*, el exceso de lentitud destruye el ritmo que resulta de la comparación, y que *solo es perceptible en pequeñas unidades de tiempo*, convirtiéndose cada sonido de tiempo íntegro, en un monosílabo, y subsistiendo solamente el ritmo sincopado ó elíptico en un mismo sonido que gradualmente se agota. En movimiento rápido, la forma Binaria es juguetona, viva, ligera; excita, mueve, arrebatada. La forma *ternaria*, en movimiento lento, es majestuosa, imponente, expresiva y tierna; el fraseo se desarrolla con holgura; es el traje talar con su amplitud y sus severos pliegues; en movimiento rápido, la misma forma Ternaria resulta graciosa, *flexible por la riqueza de inflexión*; es la gasa ligera, con sus pliegues mal acentuados y su ingenua transparencia.

Por eso con toda propiedad, el ritmo Binario lento sigue los majestuosos movimientos de la *marcha*, el ritmo Ternario traduce los voluptuosos giros del Wals, y ambas formas alternan en el Schottish.

La Romanza se envuelve ampliamente en las vestiduras del ritmo ternario; éste mismo, agitándose, produce la graciosa Mazurka, y acompasado y lento engendra el clásico Minué.

La marcha resuelta y cortada del ritmo Binario, traduce, en cambio, propiamente los pensamientos enérgicos, breves y sentenciosos, y todo lo que lleva consigo cierto énfasis. Agitado, traduce el vértigo, la agitación, el delirio; por esto fué elegido para el Can-Can.

Pero es necesario tener presente que la forma rítmica es *uno* y *no el único* elemento característico de un trozo musical. El Modo de la tonalidad, la armoniza-

ción y el *aire*, combinándose, hacen mudar de carácter sugestivo las formas rítmicas, trocándolas de alegres en melancólicas, de vivas en lánguidas, etc., merced á las variantes de esa triple combinación.

Importa no perder de vista una observación que basta por sí sola para guiarnos en el uso de las formas rítmicas: *todo pensamiento musical trae consigo un ritmo propio y formas intrínsecas inalterables.*

El Arte consiste en *traducir* fielmente y sin tortura ese ritmo. Someter un pensamiento musical á un ritmo *preconcebido*, es desnaturalizarlo y violentar su esencia melódica. Más de una vez los mismos compositores, al escribir sus propias obras, yerran en la interpretación rítmica, y escriben, sin darse cuenta de ello, cosa diversa de lo que ejecutan. Esa confusión es muy fácil de explicar, en virtud de las íntimas afinidades que existen entre las dos formas del ritmo *único en esencia*. El arte de escribir requiere además del conocimiento científico, la práctica en la interpretación rítmica y el ejercicio constante del oído para sorprender las formas rítmicas que en el curso de una composición de algún valer se suceden y enlazan laboriosamente, una de ellas como dominante y normal y la otra como incidental y pasajera. Es muy fácil tomar una por otra, y falsear la marcha rítmica.

En cuanto á las formas *silábica* y *periódica*, también difieren por su carácter sugestivo. La primera, formando pequeños Incisos, es juguetona, graciosa y ligera; un trozo musical distribuido en pequeños grupos rítmicos, elementales, separados por silencios ó por inflexiones, sugiere la idea de la burla, del sarcasmo, de la broma; por eso se explota con tan buen éxito en el *scherzo*.

La forma Periódica, por el contrario, amplia, encerrando en un solo concepto varios y diversos Incisos rítmicos, sugiere ideas de hilación, de juicio, de oración

perfecta, madura y completa, ornamentada con incidentales oratorios; es el discurso hilado y severo, mientras la forma silábica es el apóstrofe, la interjección ó el chascarrillo.

En las composiciones *monorítmicas*, el ritmo silábico, encomendado de preferencia al elemento armónico, sí tiene un carácter de normal y desempeña el papel de los rieles paralelos sobre los que con igualdad de rumbo se desliza isócronamente el dibujo melódico, más libre y suelto en sus giros. En esas composiciones el ritmo silábico es el normal y más importante, no siendo el periódico más que accesorio y accidental. Ese ritmo normal está representado generalmente, por unidades íntegras de tiempo. No sucede lo mismo con las composiciones *polirítmicas*, en las que las formas binaria y ternaria se alternan, y en que los ritmos silábico y periódico pueden ser por turno principales ó accesorios, normales ó accidentales.

La sola preponderancia de la forma silábica, sugerirá con su normal sucesión la *unidad rítmica*, y con ella la ausencia ó vaguedad del corte periódico ó cadencial, representándonos ya la Marcha, ya el bailable, ya la Berceuse. Por el contrario, la sucesión variada de Períodos enlazados para formar la Frase, nos sugerirán necesariamente la idea de un discurso musical, en el que distinguiremos por la diversa importancia é insistencia de los Períodos, los elementos todos de un discurso hablado: un exordio (introducción); una tesis (tema); una demostración (peroración ó glosa); y una conclusión ó resumen (la Coda ó Final).

En la composición francamente Fraseada, el ritmo silábico, elemental, ó sea el compás normal, no significa otra cosa que *una relación escogida para la distribución de los sonidos por su valor de duración*; pero las formas rítmicas se enlazan libremente, afectando ya los giros binarios, ya los ternarios, aunque con una simetría bien entendida, como los pensamientos se eslabonan libremente en un discurso hablado, sin por ello descuidar

una cierta simetría prosódica, puesto que la prosodia no es más que *la música del lenguaje*. Y así como en éste distinguimos la prosa poética de la poesía rimada, la primera, basándose en la asonancia y la segunda en la consonancia, ambas formas se encuentran en la Música, según que los períodos se suceden simétricamente, á intervalos regulares y terminan por una cadencia perfecta, como los versos aconsonantados de una estrofa, ó según que los períodos se suceden simétricamente, á intervalos irregulares y terminan en cadencias imperfectas, como se suceden los períodos de la prosa poética ó de la *rima* de Becker.

Sirviéndonos de ejemplos netamente musicales, hallaremos en el *recitado* ó *recitativo*, el tipo de la prosa libre; en el *arioso*, el tipo de la prosa poética; en la *aria* ó la *romanza*, la estrofa aconsonantada; y en la composición *libre*, por último, llámase *Rêverie*, *Nocturno* ó *Capricho*, el tipo asimétrico de la *Rima Beckeriana*. La forma de cadencia irregular pero de períodos simétricos sucediéndose á intervalos regulares, nos ofrecerá, en fin, el tipo del *Romance* ó *Romancillo*, cuyos versos son de iguales dimensiones y asonantes.

Obedeciendo siempre al criterio estético, fundado en la asociación de impresiones y de formas similares, el Artista elegirá con acierto las formas rítmicas que más cuadren á su intento é ideales.

* *

Réstanos examinar las formas *anacrúsica* y *thética*, *masculina* y *femenina*, (*ó grave* y *aguda*) que por el íntimo enlace que tienen, como iniciales y finales de un mismo Período, analizaré juntamente.

La primera observación que esas formas nos sugieren es que de una manera necesaria y fatal las formas iniciales presuponen las finales y las finales engendran las iniciales siempre que el ritmo es binario.

Si de los dos tiempos que forman el último compás de un período, solamente tomamos para finalizar el primer tiempo acentuado, formando una terminación *masculina*, ó *aguda*, el tiempo sobrante, que forma la inflexión rítmica constituirá un *anakrusis* para el siguiente Período. Podemos, pues, decir que: *una terminación aguda ó masculina en ritmo binario, engendra un período anacrúsico, ó bien que: un período anacrúsico, en ritmo binario, presupone una terminación anterior aguda.*

Por el contrario, si para finalizar un período tomamos íntegros los tiempos del último compás, el período siguiente comenzará por fuerza en el tiempo acentuado, y será *thético*. Podemos, pues, decir que: *una terminación femenina ó grave, en ritmo binario, engendra una inicial thética, para el período siguiente, ó bien que: una inicial thética presupone una terminación anterior femenina ó grave.*

En el ritmo *ternario*, siendo las inflexiones dos, una puede formar con el primer tiempo fuerte la terminación *grave* ó *femenina*, y el otro formar el *anakrusis* para el siguiente Período. De ahí es que en la forma *Ternaria*, puedan concurrir la terminación *grave* ó *femenina* y la inicial *anacrúsica*, cosa imposible en la forma *Binaria*.

He ahí por qué el ritmo *Ternario*, más rico en combinaciones y derivados, más amplio y noble en sus giros, y más ordenado en su desarrollo, goza, como natural y *genuino*, de primacía entre los *Músicos*, y el *Binario*, fruto de una contracción ó *síncopa*, menos franco, menos rico y menos amplio, viene ocupando el segundo lugar.

En el ritmo *Ternario*, todas las combinaciones de formas son posibles; en el *Binario* son limitadas.

¿Cuál de las dos formas deba elegirse en cada caso? El asunto y la letra lo decidirán.

* *

Quizá se me censure por la dependencia que establezco entre la Música y el Lenguaje, y se me dirá

que éste es extraño á la música instrumental. Nada sin embargo más erróneo.

Un Compositor no puede producir sino bajo el dominio de una impresión ó *Ideal* interno; ese *Ideal* se distribuye, como los componentes de un cuadro pictórico, en forma, color y movimiento, es decir, en personajes; esos personajes hablan y dialogan en la mente del Compositor, como lo harían en el cuadro *real* traduciendo sus respectivos sentimientos é impresiones, y he ahí cómo hasta los cuadros ó escenas aparentemente mudos, tienen un lenguaje, que necesariamente reproducen las formas rítmicas en manos del Compositor.

EPÍLOGO.

He concluído este laborioso ensayo. No me lisonjeo de haber conseguido por entero el objeto que me propuse, ni de llenar por completo el vacío científico que quise destruir; pero si mi obra no es perfecta, será siempre un ensayo que, mejorado y perfeccionado por ingenios más claros, y ayudado por el transcurso del tiempo, se transformará un día en verdad científica y en práctico auxiliar de los Artistas.

INDICE

| | Págs. |
|--|-------|
| INTRODUCCIÓN | V |
| I. De la Estética en general | 1 |
| II. De las Artes en general. Sus procedimientos y diferencias..... | 18 |
| III. De la aplicación de la Estética á la Música..... | 30 |

PARTE PRIMERA.

SIGNOS GENERALES DE BELLEZA MUSICAL.

| | |
|---|----|
| § I. De la armonía entre los elementos del conjunto.... | 39 |
| § II. Del Colorido..... | 43 |
| § III. Del Vigor..... | 47 |
| § IV. De la Variedad en la Unidad..... | 50 |
| § V. De la Flexibilidad..... | 53 |
| § VI. De la Simetría..... | 57 |
| § VII. De la Proporción..... | 61 |
| § VIII. De la Magnitud..... | 66 |

PARTE SEGUNDA.

| | |
|--------------------------------------|-----|
| I. <i>Formas expresivas</i> | 70 |
| II. <i>Formas Genéricas</i> | 72 |
| § I. Género religioso..... | 74 |
| § II. Género social..... | 77 |
| § III. Género Intimo..... | 82 |
| III. <i>Formas Específicas</i> | 87 |
| § I. En el Género Religioso..... | 87 |
| Misas..... | 91 |
| Oratorios..... | 100 |

que éste es extraño á la música instrumental. Nada sin embargo más erróneo.

Un Compositor no puede producir sino bajo el dominio de una impresión ó *Ideal* interno; ese *Ideal* se distribuye, como los componentes de un cuadro pictórico, en forma, color y movimiento, es decir, en personajes; esos personajes hablan y dialogan en la mente del Compositor, como lo harían en el cuadro *real* traduciendo sus respectivos sentimientos é impresiones, y he ahí cómo hasta los cuadros ó escenas aparentemente mudos, tienen un lenguaje, que necesariamente reproducen las formas rítmicas en manos del Compositor.

EPÍLOGO.

He concluído este laborioso ensayo. No me lisonjeo de haber conseguido por entero el objeto que me propuse, ni de llenar por completo el vacío científico que quise destruir; pero si mi obra no es perfecta, será siempre un ensayo que, mejorado y perfeccionado por ingenios más claros, y ayudado por el transcurso del tiempo, se transformará un día en verdad científica y en práctico auxiliar de los Artistas.

INDICE

| | Págs. |
|--|-------|
| INTRODUCCIÓN | V |
| I. De la Estética en general | 1 |
| II. De las Artes en general. Sus procedimientos y diferencias..... | 18 |
| III. De la aplicación de la Estética á la Música..... | 30 |

PARTE PRIMERA.

SIGNOS GENERALES DE BELLEZA MUSICAL.

| | |
|---|----|
| § I. De la armonía entre los elementos del conjunto.... | 39 |
| § II. Del Colorido | 43 |
| § III. Del Vigor | 47 |
| § IV. De la Variedad en la Unidad..... | 50 |
| § V. De la Flexibilidad..... | 53 |
| § VI. De la Simetría..... | 57 |
| § VII. De la Proporción..... | 61 |
| § VIII. De la Magnitud..... | 66 |

PARTE SEGUNDA.

| | |
|--------------------------------------|-----|
| I. <i>Formas expresivas</i> | 70 |
| II. <i>Formas Genéricas</i> | 72 |
| § I. Género religioso | 74 |
| § II. Género social..... | 77 |
| § III. Género Intimo..... | 82 |
| III. <i>Formas Específicas</i> | 87 |
| § I. En el Género Religioso..... | 87 |
| Misas..... | 91 |
| Oratorios..... | 100 |

| | Págs. |
|---|-------|
| Himnos | 102 |
| Lamentaciones | 105 |
| Motetes | 107 |
| Salutaciones | 108 |
| § II. En el Género Social | 113 |
| Forma Épica | 120 |
| Forma Romántica | 126 |
| Forma Erótica | 130 |
| § III. En el Género Intimo | 136 |
| IV. <i>Formas típicas</i> | 152 |
| § I. De la forma de los miembros en el discurso musical | 157 |
| § II. Combinación y arreglo de las partes ó miembros. | |
| Formas Típicas Monorítmicas | 177 |
| Pavana | 178 |
| Minué | 179 |
| Gavota | 180 |
| Mazurca | 180 |
| Wals | 183 |
| Polca | 184 |
| Schotish | 185 |
| Contradanza y Cuadrilla | 186 |
| Galopa | 187 |
| Tarantela | 188 |
| Polaca | 189 |
| Jota | 189 |
| Bolero | 190 |
| Música nacional. Danzón y Jarabe | 191 |
| Tiroleza | 199 |
| Petenera | 201 |
| Marcha. Paso doble. Berceuse | 202 |
| <i>Formas típicas polirítmicas</i> | 204 |
| Ópera. Drama Lírico | 227 |
| V. <i>Formas elementales</i> | 235 |
| § I. Formas Tonales | 242 |
| § II. Formas Dinámicas | 253 |
| § III. Formas Mecánicas | 258 |
| § IV. Formas Rítmicas | 261 |
| Epílogo | 276 |

JUAN N. CORDERO



LA MÚSICA RAZONADA

SUSCINTA EXPOSICION Y DEMOSTRACION

DE LAS

LEYES FUNDAMENTALES

QUE RIJEN TODAS LAS MANIFESTACIONES

DEL ARTE DE LA

MUSICA

U A N L



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS
MEXICO

Tipografía Económica, Medinas Número 7.

1900.



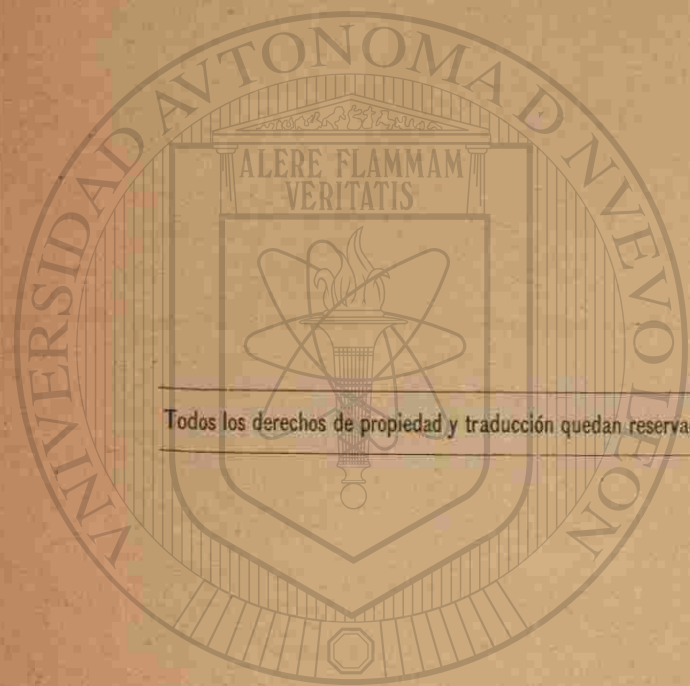
A mi amada Patria.

UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





Todos los derechos de propiedad y traducción quedan reservados conforme a la ley.

INTRODUCCIÓN

Después de mucho meditar en la causa de las innumerables contradicciones y deficiencias que á mi juicio existen tanto en los principios que rigen la enseñanza de la Música como sus aplicaciones, he creído encontrar dicha causa en la superficialidad con que ordinariamente se ha considerado hasta hoy la ESCALA, que sin embargo es la base primordial de la tonalidad y con ella de la Música.

Per la diversa disposición de los intervalos, podemos explicarnos las diferencias substanciales entre la música antigua y la medioeval y contemporánea; por la diversidad en la disposición de los intervalos diferenciamos la música profana y la sacra, y por la diversidad de intervalos diferenciamos la música tonal de la modulante, la polifónica de la armónica y la diatónica de la cromática.

De la disposición de los intervalos que constituyen las diversas escalas se originan indudablemente las CADENCIAS basadas en la tendencia resolutive del cuarto grado en el tercero de una escala del modo mayor y del séptimo al octavo grado en toda escala diatónica; de esa misma disposición se originan

diversas Cadencias en la escala del modo menor, basadas en la tendencia resolutive del tercer grado en el segundo, del sexto en el quinto y del séptimo grado en el octavo; de esa disposición depende que esas diversas notas con tendencia resolutive, que sólo entran en determinados acordes, engendren entre ellos la misma relación cadencial característica de esas notas dotadas de tendencia resolutive; de ahí la cadencia más ó menos acentuada entre los acordes que contienen los grados tercero y cuarto, séptimo y primero, [en el modo mayor] y entre los que contienen los grados segundo y tercero, quinto y sexto y séptimo y octavo respectivamente, [en el modo menor].

Del movimiento de las notas de dichos acordes, basado en el descenso normal de un grado al más inmediato ó sea su conjunto menor, en vez de ir al más lejano ó sea su conjunto mayor, ha surgido la necesidad del movimiento contrario que, en armonía diatónica, [1] es indispensable para que los grados de la escala que tienen tendencia resolutive, verifiquen el paso cromático ó menor, ascendente ó descendente.

Toda modulación ó cambio de tonalidad está necesariamente basada en la introducción de un sonido característico de otra escala y extraño á la que por otra se quiere substituir; los demás sonidos obedecen todos á ese característico, ya permaneciendo inalterados si la modulación se hace á una tonali-

(1) Digo armonía diatónica, porque también existe una Armonía Cromática, la del acorde llamado de SEPTIMA DISMINUIDA, en la que por el contrario, el movimiento directo es el más cómodo y favorable, mientras el contrario trae consigo la introducción, aunque no sea más que aparente, de intervalos diatónicos, y cierta confusión en la designación de los sonidos.

dad vecina, ya sufriendo á su vez alteración, pero subordinada siempre á la repetida disposición de intervalos, que es la piedra fundamental de la escala y de la tonalidad. Un bemol puesto al séptimo grado de una escala cualquiera, lo aleja necesariamente del octavo y lo acerca del sexto y no pudiendo ya ascender como antes al grado de que se alejó, tiende á descender al sexto que le está más próximo, y como la tendencia resolutive descendente es EXCLUSIVA del cuarto grado, el séptimo se habrá necesariamente convertido en cuarto grado, el sexto en tercero, y consiguientemente el antes cuarto pasará á ser el primero de otra escala, quedando destruída la precedente, sin alterarse ninguno de los otros sonidos; es decir: ambas escalas tendrán siete sonidos idénticos y uno diferencial, pero dispuestos en orden diverso. Igual mutación verificaremos aunque en sentido contrario, si ponemos un sostenido al cuarto grado de una escala cualquiera; el movimiento de ascenso acercará el cuarto grado al quinto y lo alejará del tercero; no pudiendo ese cuarto grado descender como antes al tercero lejano, asciende al quinto vecino, pero como la resolución ascendente es EXCLUSIVA del séptimo grado, el antes cuarto quedará convertido en séptimo, y el quinto en octavo, mas como el octavo grado de una escala difiere del primero por la altura pero no por la entonación, será por ésta idéntico al primero, y tendremos destruída la primera escala, y substituída por otra que arranca del sonido que era quinto de la anterior; si comparamos esas tres escalas, por sólo sus iniciales, veremos que la determinada por el bemol está una cuarta arriba, y la determinada por el sostenido está

una cuarta abajo; podemos por lo mismo, valiéndonos de una ficción, decir que la tónica ó base de la escala de enmedio hace un salto de cuarta ascendente por efecto de la bemolización de su séptima, y á su vez verifica un salto descendente de cuarta al hacerse sostenido su cuarto grado.

Como cualquiera que sea el grado de una escala que alteremos por bemol, por sostenido ó por becuadro, el sonido se hará más agudo ó más grave en un semitono ó grado cromático, y por ello se acercará á uno de los grados vecinos en la escala y se alejará consiguientemente del otro, cualquiera alteración importará necesariamente un cambio en el orden de grados establecido para las escalas, y por lo mismo una ruptura momentánea de la tonalidad, mientras el grado ó los grados alterados no determinen, ejecutando los movimientos ascendente ó descendente de séptimo y de cuarto grado, la disposición de grados en la nueva escala y con ella las relaciones cadenciales, encomendadas á diversos sonidos que en la tonalidad y escala abandonadas.

Es un hecho innegable que la audición de un solo sonido ó de un solo acorde son insuficientes para determinar una escala y despertar el sentido de una tonalidad; solamente por el enlace de varios sonidos se puede fijar la naturaleza de una escala, y por el enlace de varios acordes definir una tonalidad. Sin embargo, ni todos los sonidos en una serie melódica, ni todos los acordes en una sucesión armónica, tienen igual poder determinante para la escala y la tonalidad; solamente aquellos sonidos que tienen por su proximidad lo que se ha llamado tendencia atractiva, es decir: los que están separados por el menor

intervalo en la escala, son los que la definen melódicamente, y solamente aquellos acordes que contienen dichos sonidos dotados de tendencia atractiva definen por su enlace la tonalidad. De ahí es que los acordes de tónica y de dominante por una parte, y los de tónica y subdominante por otra, son los adecuados para fijar una tonalidad; el acorde de la tónica contiene en su base el sonido equivalente de la octava [que puede hacerse real por la duplicación de dicha base] y contiene además el tercer grado en que ordinariamente se resuelve el cuarto, así como el octavo en el que se resuelve el séptimo; en otros términos contiene las dos resoluciones de los dos grados sensibles de la escala, el acorde de dominante contiene solamente el séptimo grado, que es uno de los grados sensibles, así como el acorde de subdominante también contiene sólo uno de esos grados sensibles, el otro, el cuarto. He ahí porqué la relación de cualquiera de los acordes de dominante y de subdominante con el acorde de la tónica, se llama legítimamente CADENCIAL, porque la nota ó sonido que tiende á caer en otro inmediato resolviéndose, cae realmente y con su movimiento define la posición de dos grados, en la escala, con lo que basta para determinar la posición de los demás y por consiguiente la escala y la tonalidad. Si al acorde de la dominante agregamos la séptima de esa misma dominante, que es el cuarto grado de la escala, el acorde contendrá no uno sino los dos grados sensibles de la escala, así como el acorde de tónica contiene sus dos resoluciones respectivas: séptimo y cuarto el primero; tercero y octavo el segundo. He ahí porqué el acorde cadencial por excelencia es el de la

séptima de dominante, que verificando la doble cadencia de los grados cuarto y séptimo al tercero y octavo respectivamente, fija los dos intervalos menores de la escala y enlaza seis de los siete sonidos diferentes de la escala.

Pero dicho movimiento cadencial exige necesariamente la proximidad de los grados sensibles á sus resoluciones respectivas, tanto para que sean más blandas y perceptibles para el oído, como para poderlas significar gráficamente con claridad; si pretendemos enlazar los acordes DO MI SOL y SOL SI RE FA, el séptimo grado SI para caer al DO, necesitaría verificar un salto de séptima mayor descendente, mientras el cuarto grado FA para caer al MI, necesitaría verificar igual salto, resultando en apariencia dos movimientos idénticos y en igual sentido, á distancias en que la percepción del órgano auditivo es más débil para apreciar las diferencias de entonación que constituyen el INTERVALO. Para que el movimiento cadencial sea sensible, blando y efectivo, el acorde necesita estar dispuesto de manera que el SI pueda subir al DO y el FA bajar al MI; esa disposición no puede obtenerse mas que invirtiendo en el acorde el orden de sus sonidos, ya convirtiendo el DO MI SOL en SOL DO MI, para enlazarlo con SOL SI RE FA, en el que la cuarta disonante SI FA se resuelve por movimiento contrario en la tercera DO MI, subiendo el séptimo grado al octavo, bajando el cuarto al tercero y subiendo el segundo al tercero ó bajando al primero, movimiento indiferente por ser igual su distancia de ambos grados; la base de ambos acordes permanecerá idéntica y el doble movimiento cadencial, próximo y contrario será

fácilmente perceptible. El propio resultado podría obtenerse verificando la inversión en el acorde de séptima de la dominante, haciendo SI RE FA SOL y enlazándolo con DO MI SOL. La quinta disonante SI FA se resolvería por movimiento contrario de grados conjuntos, en la tercera DO MI, ascendiendo el SI al DO y descendiendo el FA al MI como en el caso anterior.

Del pequeño grupo de observaciones que dejo expuestas á manera de anticipo, se desprende sin esfuerzo una enseñanza capital para el asunto que es materia del estudio que ofrezco al público: LA BASE DE TODAS LAS ENSEÑANZAS MUSICALES EN CUALQUIERA EPOCA, ES LA DISPOSICION DE LOS INTERVALOS EN LA ESCALA O ESCALAS RECONOCIDAS Y USADAS, Y LAS RELACIONES ARMONICAS QUE ESA DISPOSICION ENGENDRA ENTRE LOS SONIDOS QUE INTEGRAN AQUELLAS.

Si la Música está constituida por el placer orgánico y estético que los sonidos engendran cuando se combinan en un orden determinado, y si la expresión de ese orden sancionado por la sensación lo condensan cada pueblo y cada época en la fórmula ó fórmulas que hemos convenido en llamar escalas; si esas escalas definen la relación entre una cualquiera de ellas y sus dos vecinas, [las de subdominante y dominante de la primera,] relación que llamamos Tonalidad; y si por último, la fuente de variedad estética de la música estriba en el razonable cambio de tonalidad que llamamos MODULACION y entre ésta y el uso atinado de las disonancias se distribuyen los resortes todos de la expresión, la ley empíri-

ca que dejo provisionalmente asentada y que me propongo demostrar en el curso de este folleto parece revestir todos los caracteres de verdad y de comprobación para constituir una ley Científica y Definitiva.

Ahora, descendiendo de la causa general del fenómeno á sus aplicaciones concretas, podemos desde luego hacer el sencillo razonamiento que sigue: Si no existen para nosotros más que dos tipos ó fórmulas de escalas: la MAYOR y la MENOR; si esos tipos ó fórmulas son los mismos cualesquiera que sean los sonidos iniciales de las escalas, y si por último, en virtud de la disposición de intervalos en cada uno de esos tipos de Escalas se determinan relaciones CONSTANTES entre los diversos grados de una escala, ya por la tendencia cadencial y resolutive de los grados cuarto y séptimo, ya por la posición relativa de los grados restantes, exigida para conservar el orden prestablecido de los intervalos, es indudable que: EXAMINADAS LAS CONSECUENCIAS DE LA ALTERACION DE TODOS Y CADA UNO DE LOS GRADOS EN ESOS DOS TIPOS TALON DE ESCALAS, MAYOR Y MENOR, QUEDARAN TAMBIEN PREVISTAS TODAS LAS TRANSFORMACIONES TONALES QUE ESAS DIVERSAS ALTERACIONES ORIGINEN, Y POR LO MISMO CONOCIDOS TODOS LOS RESORTES DE LA MUSICA.

Por último, como en virtud de los límites puestos por la naturaleza á la percepción de los sonidos, y á favor de las relaciones de tonalidad que entre las diversas escalas existen, el número de sonidos diferentes por su entonación se reducen á doce pues á

cada série de trece sonidos separados por un intervalo ó CROMATICO, reaparece una nueva série de sonidos idénticos respectivamente á los de la anterior por su entonación y sólo diferentes por su altura, el número de escalas que con esas doce iniciales pueden formarse es limitado y fácilmente puede en cada una de esas escalas comprobarse (aun que dada la identidad de disposición sea innecesario) lo que respecto de una escala cualquiera nos demuestre la observación. He ahí por qué, LAS CONSECUENCIAS QUE DE LAS ALTERACIONES DE LOS GRADOS DEDUZCAMOS Y LAS TRASFORMACIONES TONALES CONSIGUIENTES, DEBIENDO NECESARIAMENTE REPRODUCIRSE EN TODOS LOS CASOS POSIBLES DE APLICACION, TENDRAN QUE CONSTITUIR LEYES PROPIAMENTE DICHAS Y DE CUYA VERIFICACION PODREMOS ESTAR SIEMPRE SEGUROS.

Conocidas en toda su extensión, y ampliamente demostradas, esas LEYES inflexibles y siempre ciertas, substituirán ventajosamente á las REGLAS empíricas y sujetas á continuas excepciones que han gobernado hasta hoy la enseñanza de la Música.

Esas leyes, que por añadidura no son muy numerosas, pueden, después de haberse demostrado, encomendarse á la memoria, y secundadas por la práctica constituir un seguro tutor para el Músico, cualquiera que sea la aplicación que del Arte musical intente. ®

Ya se verá en el desarrollo de este trabajo, que no hay fenómeno musical ni aplicación que no caiga bajo el imperio de ese grupo sencillo de LEYES.

Encomiar las ventajas de semejante sistema, sería

ofender la ilustración y el sano criterio de los músicos para quienes principalmente escribo, y aun de los profanos para quienes trato de ser todo lo claro posible.

Substituir á la autoridad magistral y empírica la autoridad de la razón y de la prueba; desentenderse del mecanismo práctico y servil demostrado por una experiencia trunca, para perseguir las últimas consecuencias del fenómeno y trocar en propósito de arte la modulación reducida muchas veces por estrechez de reglas á un procedimiento de patrón ó de vaciado, ó cuando más á una adivinación del Genio, nada ó poco susceptible de imitación, será siempre en Música un gran paso dado adelante, y una conquista que ni la mala fé ó la ignorancia podrán desmentir, ni la buena fé y el honrado conocimiento querrán desdenar.

Un solo peligro correrá mi ensayo: el de que haya yo sido y continúe siendo víctima de una alucinación ó de un extravío de la razón, que pongan en mis ojos una venda que me impida descubrir el error; pero ese peligro desaparecerá tan luego como cualquiera me señale una excepción á la aplicación de las leyes que pretendo haber descubierto y no CREADO. Por eso las pongo á discusión y prueba, seguro de que cuando menos merecerán los honores del examen.

Era mi patriótica ilusión dar á conocer esta parte de mis estudios en más amplia forma, y con todas sus aplicaciones, en los dos primeros libros de una obra que tengo concluída; pero las dificultades materiales con que tropiezo y el justificado temor de que la muerte me sorprenda sin haber dado á conocer lo que juzgo un descubrimiento útil y que más que por mí me

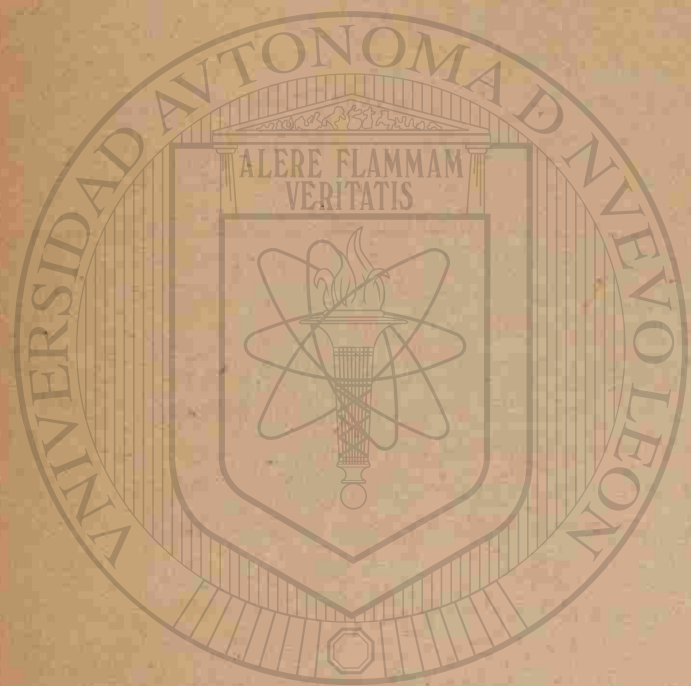
causa interés por la Patria en que nací, me han decidido á condensar en un trabajo de menos costo y desarrollo, á lo menos las LEYES FUNDAMENTALES del sistema, para que conste que en este pobre país, tan calumniado á veces, tuvo alguien cuyo nombre importa poco, la fortuna de formular y descubrir leyes que han existido siempre como ha existido siempre la electricidad, pero que nadie hasta hoy ha formulado, á lo menos que yo sepa, y para que las privilegiadas inteligencias con que México cuenta en el profesorado y entre los que á la Música se dedican, saquen del humilde trabajo mío los ópimos frutos á que se presta como todo lo que descansa en LEYES fijas y es una obra de naturaleza y no un ENGENDRO CAPRICHOSE DE LA FANTASIA.

Acéptese en todo caso mi desinteresado intento y júzguese: CON SEVERIDAD soy el primero en reclamar esa dureza, pero con atención y DE BUENA FE; nunca el sarcasmo será una razón, ni el desdén un argumento.

México, Diciembre 8 de 1900.

Juan N. Cordero.





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



FORMAS, ESPECIES Y PROPIEDADES
DE LAS ESCALAS

"Nihil novum sed multa ignota."

I

PRELIMINARES

I.—Para facilitar la inteligencia de las demostraciones en que voy á basar las generalizaciones y leyes que rigen los fenómenos musicales, conviene recordar algunos principios en que aquellas descansan, pertenecientes á la ciencia Matemática que es el cimiento de todas las ciencias físicas.

Se dice que tres números están en proporción aritmética, cuando la diferencia entre el primero y el segundo es igual con la diferencia entre el segundo y el tercero. 1, 3, y 5, están en proporción aritmética porque $3-1=2$ y $5-3=2$.

Se dice que tres números están en proporción geométrica, cuando divididos el primero por el segundo y el segundo por el tercero, se obtiene igual cociente, 2, 6 y 18 están en proporción geométrica, por que $6 \div 2=3$ y $18 \div 6=3$.

Se dice que cuatro términos están en proporción aritmética, cuando la diferencia entre el primero y

el segundo es igual con la diferencia entre el tercero y el cuarto. Por ejemplo: 2, 4, 10 y 12, porque

$$4 - 2 = 2 \text{ y } 12 - 10 = 2.$$

Se dice que cuatro términos ó números están en proporción geométrica, cuando divididos el primero por el segundo y el tercero por el cuarto, se obtienen cocientes iguales. 2, 6, 1 y 3 están en esa proporción, porque $6 \div 2 = 3$ y $3 \div 1 = 3$.

Se dice que tres números están en proporción ARMONICA, cuando el primero, el tercero y las diferencias entre primero y segundo y segundo y tercero están en proporción geométrica. 2, 3 y 6 están en proporción armónica, porque 2, 6, 1 y 3 están en proporción geométrica, pues como ya vimos,

$$6 \div 2 = 3 \text{ y } 3 \div 1 = 3.$$

Se dice por último, que cuatro números están en proporción ARMONICA, cuando los dos extremos, primero y cuarto y sus diferencias respectivas con el segundo y tercero forman proporción geométrica. Por ejemplo: 9, 24, 3 y 8; porque $24 \times 3 = 72$ y $9 \times 8 = 72$ ó dividiendo:

$$\frac{24}{9} = \frac{8}{3}$$

pues reduciendo á un denominador común las fracciones se transforman de

$$\frac{24}{9} \text{ y } \frac{8}{3} \text{ en } \frac{72}{72} = \frac{72}{72}$$

y los cocientes son iguales á 1.

El medio aritmético entre dos términos se obtiene dividiendo la suma de ellos por 2, ó sea tomando la semisuma. Entre 2 y 6, el medio es 4, mitad de 8 que

suman 6 y 2. El medio ARMONICO se obtiene dividiendo el doble producto de ellos por la suma de los mismos. Entre 2 y 6 el medio ARMONICO es 3, porque $6 \times 2 = 12$, $12 \times 2 = 24$, y 24 dividido por 8 que es la suma de seis y dos, da 3.

Los medios aritmético y ARMONICO entre dos números cualesquiera, están con ellos en proporción geométrica. Vimos que entre 2 y 6 el medio aritmético es 4 y el medio ARMONICO es 3, y 2, 3, 4 y 6 están en proporción geométrica, porque

$$\frac{3}{2} \text{ es igual con } \frac{6}{4}$$

y $6 \times 2 = 12$ lo mismo que $3 \times 4 = 12$.

La proporción aritmética se marca con un punto entre los términos si son tres, y si son cuatro un punto entre el primero y segundo y el tercero y cuarto, y dos puntos entre el segundo y tercero. Así:

$$2. 4. 6. \text{ y } 2. 4: 6. 8$$

La proporción geométrica se marca con doble número de puntos que la aritmética:

$$1: 2: 4: \text{ ó } 2: 4:: 6: 12.$$

Cuando la diferencia ó el cociente entre los términos es la misma, [y esa relación se llama RAZON] la série de términos toma el nombre de progresión, y se marca solamente con uno ó con dos puntos entre cada término y el siguiente, segun que la Razón es aritmética ó geométrica, en esta forma:

$$1. 2. 3. 4. \text{ etc. ó } 2: 4: 8: 16. \text{ etc.}$$

Las fracciones que resultan de dividir metódicamente cada uno de los términos de una proporción ó

de una progresión, por el primer término, se llaman recíprocas:

$$\frac{1}{2} \cdot \frac{1}{3} \cdot \frac{1}{4} \cdot \frac{1}{5}$$

recíprocos de 1. 2. 3. 4. 5. etc.

$$\frac{2}{4} \cdot \frac{2}{8} \cdot \frac{2}{16} \cdot \frac{2}{32}$$

recíprocos de 2: 4: 8: 16: 32.

Las recíprocas de una progresión aritmética están en progresión armónica puesto que

$$\frac{1}{2} : \frac{1}{4} :: \frac{1}{2} - \frac{1}{3} : \frac{1}{3} - \frac{1}{4}$$

que reduciendo á un denominador nos da:

$$\frac{6}{12} : \frac{3}{12} :: \frac{2}{12} - \frac{1}{12}$$

y las cantidades variables 6, 3, 2 y 1 están en proporción geométrica, comprobación de la armónica; y

$$\frac{1}{3} : \frac{1}{5} :: \frac{1}{3} - \frac{1}{4} : \frac{1}{4} - \frac{1}{5}$$

ó reduciendo:

$$20 : 12 :: 20 - 15 : 15 - 12$$

$$60$$

ó bien

$$20 : 12 :: 5 : 3$$

$$60$$

y $20 \times 3 = 60$ y $12 \times 5 = 60$.

Las recíprocas de una proporción aritmética también están en proporción armónica, puesto que las cantidades variables en la recíproca de 4. 12. 16. 24.

$$\frac{4}{12} \cdot \frac{4}{16} \cdot \frac{4}{24}$$

están en esa proporción puesto que

$$12 : 24 :: 16 - 12 : 24 - 16$$

ó bien $12 : 24 :: 4 : 8$, y $12 \times 8 = 96$, y $24 \times 4 = 96$.

2. — En Acústica y en música se llama INTERVALO á la diferencia entre dos sonidos por su entonación, y ésta depende del número de vibraciones que constituyen el sonido en la unidad de tiempo. Mas como ese número de vibraciones es siempre crecidísimo y difícil de retener en la memoria, se ha optado por apreciarlos en relación unos de otros (como se aprecian los números en las proporciones,) tomando como unidad para esa comparación el valor de un sonido que se adopta como tipo y cuya expresión numérica es sencilla. Supongamos la UNIDAD 870 expresando el sonido fundamental; en vez de expresar las relaciones complejas entre 870 y 1740, se dividen ambas cantidades por la unidad 870, y se obtienen por cocientes: 1 y 2, cuya relación es clara y simple.

Por consiguiente todo intervalo es el cociente de una fracción, cuyo numerador representa el valor del sonido más grave y el denominador el del sonido más agudo, ambos divididos de antemano por la unidad común.

La experimentación ha demostrado por otra parte, en la Física Acústica, que todo cuerpo sonoro, después de vibrar en toda la integridad de sus dimensiones y producir el sonido fundamental, va sucesivamente vibrando en porciones más pequeñas y siempre

proporcionales, produciendo sonidos ó resonancias secundarias más débiles, y cuyo número de vibraciones, reducido á la unidad común, está en la relación progresiva de: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. etc. correspondiendo á los sonidos que llamamos DO¹ DO² SOL. DO³ MI. SOL. SI_b. DO⁴ RE. MI. FA. SOL. LA. SI_b. SI_q. DO⁵; en esta forma gráfica:



Esos valores simples referidos á la unidad que representa al sonido fundamental, están representados por los recíprocos de la progresión aritmética, esto es:

$$\frac{1}{2} \frac{1}{3} \frac{1}{4} \frac{1}{5} \frac{1}{6} \frac{1}{7} \frac{1}{8} \frac{1}{9} \text{ etc.}$$

que forman una PROGRESION ARMONICA según dijimos, por lo que esos sonidos se han llamado ARMONICOS.

Para encontrar el intervalo entre cualquiera de esos sonidos y otro que no sea el fundamental, dividiremos una por otra las fracciones que los representen en dicha recíproca, puesto que esas fracciones representan el valor de cada sonido con relación á la unidad escogida para la comparación, y el cociente que resulta de dividir ambas representaciones forma el intervalo. Sean por ejemplo DO y SOL, segundo y tercer armónicos de la serie, ó bien cuarto y sexto; sus fracciones representativas en relación á la unidad serán:

$$\frac{1}{2} \text{ y } \frac{1}{3}$$

en el primer supuesto y,

$$\frac{1}{4} \text{ y } \frac{1}{6}$$

en el segundo, y dividiendo tendremos:

$$\frac{1}{2} \div \frac{1}{3} = \frac{3}{2} \text{ y } \frac{1}{4} \div \frac{1}{6} = \frac{6}{4} \text{ y } \frac{3}{2} \div \frac{6}{4} = \frac{3 \cdot 6}{2 \cdot 4} = \frac{12}{8} = \frac{3}{2}$$

será pues la relación constante de ambos sonidos cualquiera que sea su posición en la serie de armónicos.

En el anterior procedimiento hemos comparado los dos valores ya referidos al fundamental; tomemos ahora sus relaciones inmediatas para luego referirlas al fundamental; la relación directa entre DO y SOL es de 2 á 3 ó de 4 á 6 y su intervalo

$$\frac{2}{3}$$

en el primer caso y,

$$\frac{4}{6}$$

en el segundo; divididas esas fracciones por 1, sonido fundamental, se truecan en

$$\frac{3}{2} \text{ y } \frac{6}{4}$$

fracciones idénticas á las encontradas por el otro procedimiento. Podemos pues, simplificando la operación, decir que el intervalo armónico entre dos sonidos en relación á uno mismo fundamental, está representado por la inversión de la fracción que re-

presenta el intervalo inmediato de los mismos en la serie de armónicos naturales.

Concluidos estos preliminares entremos en la materia principal de este trabajo.

Las escalas actualmente reconocidas y usadas por todos los pueblos cultos de Occidente se reducen á tres: la CROMÁTICA, la DIATÓNICA MAYOR y la DIATÓNICA MENOR. Estudiémoslas separadamente.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



II

ESCALA CROMÁTICA

Forman dicha escala sonidos que difieren uno de otro en una misma relación: la de 15 á 16 en serie armónica, siendo por lo mismo el intervalo uniforme con relación al sonido fundamental:

$$\frac{16}{15}$$

Obsérvase que después de trece sonidos dispuestos en serie cromática, se reproduce otra serie más aguda, pero idéntica por entonaciones á la precedente.

Mientras el intervalo no se altera, vemos que puede comenzarse en cualquier sonido de la serie y rematar en cualquiera otro sin disgusto para el oído; pero tan pronto como empleamos un intervalo mayor, nos sentimos precisados á sujetar la serie melódica á determinadas condiciones, so pena de provocar en el oído una sensación ingrata. ®

Detengámonos pues en una combinación más amplia que la de los grados inmediatos, considerando siempre como fundamental el sonido más grave y tomemos por ejemplo la serie:

DO. DO#. RE. RE#. MI. FA. FA#. SOL. SOL#. LA. LA#. SI. DO.

Desde luego, no hallamos entre la serie de armónicos de la fundamental DO, el DO# ni el RE#, y sí hallamos el DO, el RE el MI y el FA, como armónicos 8°, 9°, 10° y 11°.

Marcando con un asterisco los sonidos inarmónicos y los armónicos con sus números de orden, la primera mitad de la escala queda así:

DO. DO#. RE. RE#. MI. FA.
8 * 9 * 10 11

Vemos pues que los sonidos armónicos del fundamental forman la progresión 8, 9, 10 y 11 y se suceden por grados alternos ó sea de dos en dos, desde DO hasta MI, que con FA está en relación de grado conjunto.

El SOL # y el LA# tampoco los hallamos en la serie de armónicos. El SOL el LA el SI y el DO, sí se encuentran en dicha serie como armónicos 12° 13° 15° y 16°. La continuación de la escala queda pues como sigue:

SOL. SOL#. LA. LA#. SI. DO.
12. * 13. * 15. 16.

Vemos pues que la alternativa y la progresión vuelven á presentarse entre SOL y LA y se liga con la encontrada entre FA y SOL continuando la serie de armónicos del 12 á 13; pero después la progresión se rompe quedando aislados los números 15 y 16.

Los armónicos del sonido fundamental que forman progresión en una serie cromática son en rigor seis: DO RE MI FA SOL y LA; pero como debido

á la inexacta apreciación acústica, el LA no figuró en la tabla de armónicos antes usada, lo excluirémos por lo pronto para mejor inteligencia de los fenómenos descubiertos bajo la vigencia de aquella tabla y reduciremos esos armónicos á cinco: DO RE MI FA SOL, cuyos intervalos estimados en grados cromáticos serían: 2, 2, 1, y 2.

Pero si á su vez tomamos la escala cromática que parte de Sol, en donde parece indicarse una nueva serie, los armónicos equivalentes con sus intervalos serán:

SOL. LA. SI. DO. RE.
2. 2. 1. 2.

Tenemos pues con los armónicos sucesivos de las fundamentales DO y SOL, dos grupos simétricos entre sí:

DO. RE. MI. FA SOL. y SOL. LA. SI. DO. RE.
2. 2. 1. 2. 2. 2. 1. 2.

ó bien, deteniéndonos en donde se detuvo el procedimiento de alternativa:

DO RE MI FA y SOL LA SI DO

Esto es: los PENTACORDIOS y TETRACORDIOS que formaron los sistemas musicales primitivos de la antigüedad, y que, combinados sistemáticamente, ya por la superposición de los PENTACORDIOS y la supresión de la nota excedente:

DO RE MI FA SOL SOL LA SI DO RE

ya por la unión de dos TETRACORDIOS:

DO RE MI FA SOL LA SI DO

produjeron el antiguo MÁXIMO SISTEMA llamado de ESPECIES de OCTAVAS.

Esos grupos de cuatro ó de cinco sonidos, que en el estado actual de conocimientos acústicos forman un grupo de sonidos armónicos, para los pueblos de la antigüedad representaron una simple combinación artística de dos clases de intervalos uno mayor que otro, y fruto de una alternativa de grados cromáticos, y ya por uno ú otro motivo se dió tanto al pequeño sistema de TETRACORDIOS y PENTACORDIOS como al máximo de OCTAVAS el nombre de DIATÓNICO; ya porque combinase de dos en dos los TONOS ó SONIDOS cromáticos, ya porque contuviese dos clases de intervalos.

Aunque correspondientes á diversas fundamentales, los dos grupos que formaron el sistema de octavas, su audición sucesiva no puede ser ni es ingrata al oído, por tener en el sol un sonido común, final del primer pentacordio é inicial del segundo.

Por la combinación de tetracordios y pentacordios llegaron los griegos á construir gran número de escalas diatónicas cuya enumeración no hace al caso; bástenos saber que en cada una de ellas los intervalos menores ocupaban diversos lugares teniendo por fundamentales para cada tetracordio de los combinados una de estas tres combinaciones fundamentales de intervalos:

1. 2. 2. 2. 1. 2. y 2. 2. 1.

La última combinación formó el Modo llamado Lidio, que tomamos casualmente por ejemplo en la demostración anterior y cuya escala é intervalos repetiremos para mayor claridad.

DO RE MI FA * SOL LA SI DO
2 2 1 2 2 1

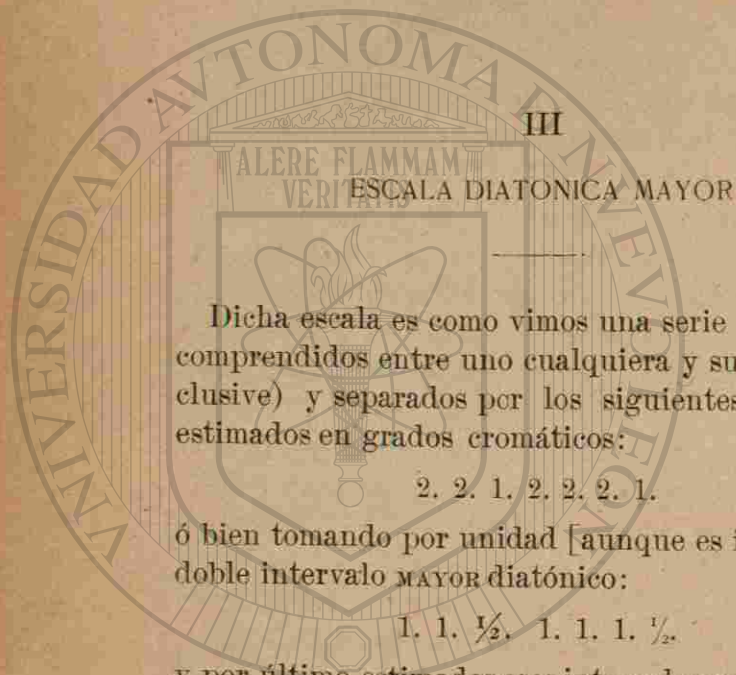
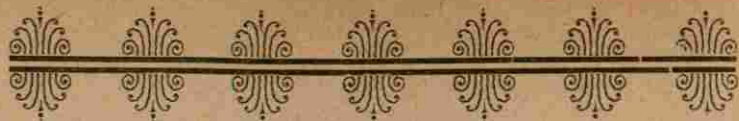
Con un * marcamos la unión de los dos tetracordios.

Por mucho tiempo la Música vino usando de varias escalas diatónicas tomadas á los griegos, pero tendiendo lentamente á uniformar la tonalidad, á medida que las formas polifónicas, basadas en la audición simultánea de los sonidos de las escalas, venia precisando las relaciones armónicas entre los grados, y reclamando que la disposición de intervalos se conformase en lo posible con el mayor número de sonidos fundamentales. De todos los antiguos modos ó escalas la que más obedeció á las exigencias del progreso y de la nueva tendencia fué el Lidio, que como vimos ya, encadena sin violencia dos tetracordios armónicos que tienen un sonido común, en el uno inicial y final en el otro.

Esa forma de escala concluyó por prevalecer y á ella se redujeron todas las antes empleadas, consagrándose con el nombre de ESCALA DIATÓNICA MAYOR, para diferenciarla de otra MENOR que á su tiempo estudiaremos.

Pero estamos ya frente á la Escala Diatónica, y como las combinaciones más amplias de los grados cromáticos hemos de hallarlas en dicha ESCALA, pasemos á estudiarla más ampliamente, para no perder la hilación natural que el método exige.





III

ESCALA DIATONICA MAYOR

Dicha escala es como vimos una serie de sonidos comprendidos entre uno cualquiera y su octava (inclusive) y separados por los siguientes intervalos estimados en grados cromáticos:

2. 2. 1. 2. 2. 2. 1.

ó bien tomando por unidad [aunque es indebido] el doble intervalo MAYOR diatónico:

1. 1. 1/2. 1. 1. 1. 1/2.

y por último estimados esos intervalos armónicamente y con relación al sonido fundamental:

9 5 4 3 5 15
8 X 4 3 2 3 X 8 y 2.

Para formar la escala diatónica en una serie de 13 grados, hemos tomado de la cromática: el 1º, 3º, 5º, 6º, 8º, 10º, 12º y 13º:

DO. RE. MI. FA. SOL. LA. SI. DO.
1. 3. 5. 6. 8. 10. 12. 13.

Vimos ya que las progresiones armónica y cromá-

tica quedaron rotas: pero de sus fragmentos, convertidos en PROPORCIONES ARMÓNICAS, va á ver surgir poco á poco y á manera de encanto, el complicado mecanismo de la música moderna.

La ESCALA DIATÓNICA es, entre las invenciones de la humana inteligencia, una de las que más atención merecen, y sin embargo se la ve con menosprecio, se acepta como un hecho consumado, sin estudio ni examen, y de ahí se originan tantos absurdos, inconsecuencias y contradicciones como hasta hoy entorpecen y complican el estudio de la Música.

Estudiémosla detenidamente porque en ella, merced á las relaciones armónicas de sus grados, hallaremos el secreto de la TONALIDAD, los resortes de la MODULACIÓN, las leyes del MOVIMIENTO, y la clave del transporte, y por tanto, en resumen: la síntesis de la MELODÍA, de la ARMONÍA ó POLIFONÍA del CONTRAPUNTO y de la INSTRUMENTACIÓN.

Si empleando el procedimiento de combinación alternativa que de la escala cromática nos condujo á la diatónica, tomamos alternados por terceras los grados de esta última, formaremos la série:

DO. MI. SOL. SI. RE. FA. LA. DO. MI. etc.

La sucesión de los tres primeros sonidos es grata al oído, como formada por los armónicos 4º 5º y 6º de una misma fundamental: DO; pero el cuarto término SI, disuena y es ingrato, porque en la série armónica de la fundamental DO, fijada por los tres primeros términos, el 7º armónico es sib y no SI. Las mismas impresiones nos producirán las combinaciones que arranquen de FA, fundamental que determina los sonidos FA LA DO y que como 1º armóni-

co exige MI \flat y no MI. Ambas sucesiones inician la progresión armónica representada por los números 4, 5 y 6 y ambas repugnan el cuarto término en que la progresión se rompe. Demostremos representando numéricamente los sonidos por su relación acústica:

DO MI SOL SI FA LA DO MI

| | | | | | | | | |
|---|---|---|----|--|---|---|---|----|
| 1 | 5 | 3 | 15 | | 1 | 5 | 3 | 15 |
| 4 | 2 | 8 | 8 | | 4 | 2 | 8 | 8 |

reduciendo a un denominador común:

| | | | |
|---|----|----|----|
| 8 | 10 | 12 | 15 |
| 8 | 8 | 8 | 8 |

Los tres primeros numeradores forman PROGRESIÓN: 8 : 10 :: 10 : 12 porque $10 - 8 = 2$ y $12 - 10 = 2$.

Los tres últimos no forman PROGRESIÓN pero sí PROPORCIÓN ARMÓNICA, porque $10 : 15 :: 12 : 10$ ó bien $10 : 15 :: 2 : 3$, puesto que $10 \times 3 = 30$ y $15 \times 2 = 30$.

Pero los cuatro términos no forman proporción ni progresión y no son por lo mismo armónicos. Veámoslo:

En 8. 10. 12. 15. la diferencia ó razón aritmética que entre los tres primeros términos es 2, entre el 3º y 4º es 3. Luego no hay progresión. Vamos á buscar la proporción armónica:

$8 : 15 :: 2 : 3$ y

$3 \times 8 = 24$ $15 \times 2 = 30$ y $8 + 3 = 11$ $15 + 2 = 17$.

ni la suma ni el producto de los EXTREMOS es igual á la suma ó producto de los MEDIOS; luego no hay proporción.

En las mismas condiciones que las sucesiones MI

SOL SI y LA DO MI, encontramos la sucesión RE FA LA, formando una proporción; pero no podemos considerar sussonidos como armónicos 4º, 5º y 6º del sonido anterior (en la serie de terceras) SI, porque entre él y RE el intervalo es menor y no podemos tomar á SI como fundamental. Probemos considerando á DO como fundamental. Los valores de la serie serían:

| | | | | | | |
|---------------|---------------|---------------|---------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| RE | FA | LA | | 27 | 32 | 40 |
| $\frac{9}{8}$ | $\frac{4}{3}$ | $\frac{5}{3}$ | y reduciendo: | $\frac{27}{24}$ | $\frac{32}{24}$ | $\frac{40}{24}$ |

busquemos la proporción:

$27 : 40 :: 32 - 27 : 40 - 32$ ó bien $27 : 40 :: 5 : 8$.

y como $27 \times 8 = 216$ y $40 \times 5 = 200$, la proporción no aparece. Sin embargo, el oído acepta igualmente las tres combinaciones sonoras: MI SOL SI, LA DO MI y RE FA LA; probemos tomando por fundamentales los sonidos de las bases MI, LA y DO.

MI SOL SI. LA DO MI. RE FA LA.

| | | | | | | | | | | |
|---|---------------|---------------|--|---|---------------|---------------|--|---|---------------|---------------|
| 1 | $\frac{6}{5}$ | $\frac{3}{2}$ | | 1 | $\frac{6}{5}$ | $\frac{3}{2}$ | | 1 | $\frac{6}{5}$ | $\frac{3}{2}$ |
|---|---------------|---------------|--|---|---------------|---------------|--|---|---------------|---------------|

reduciendo á un denominador común $\frac{10}{10}$ $\frac{12}{10}$ $\frac{15}{10}$

La proporción reaparece idéntica para las tres sucesiones, señalándonos como fundamental el sonido más grave.

En las mismas condiciones que las series FA LA DO y DO MI SOL se nos ofrece en la escala de terceras otra que arranca de SOL y que de propósito dejé á la postre por su mayor amplitud y especial importancia. En esa serie sí podemos prolongar, co-

mo veremos, la PROGRESIÓN ARMÓNICA. Empecemos por hacerla de cuatro términos:

SOL SI RE FA

$$\begin{array}{cccc} 1 & 5 & 3 & 7 \\ \hline & 4 & 2 & 4 \end{array}$$

y reduciendo

$$\begin{array}{cccc} 8 & 10 & 12 & 14 \\ \hline 8 & 8 & 8 & 8 \end{array}$$

Los numeradores que son la cantidad variable forman una progresión cuya razón constante es 2. Esos números 8, 10, 12 y 14 divididos uniformemente por 2, se reducen á 4, 5, 6 y 7, términos de la série natural.

Sigamos extendiendo la série y obtendremos:

SOL SI RE FA LA

$$\begin{array}{ccccc} 1 & 5 & 3 & 7 & 18 \\ \hline & 4 & 2 & 4 & 8 \\ 8 & 10 & 14 & 16 & 18 \\ \hline 8 & 8 & 8 & 8 & 8 \end{array}$$

y reduciendo:

La progresión aparece rota entre FA y LA, donde la razón es 4 y no la normal 2; pero si nos fijamos en que 4 es la duplicación de dos, nos asaltará la sospecha de que existe un intermedio armónico entre FA y LA y que éste probablemente es SOL². En efecto el valor numérico de la octava es 2, que al reducirse al común denominador es igual con

$$\frac{16}{8}$$

que es el complemento de la série

$$\begin{array}{cccccc} 8 & 10 & 12 & 14 & 16 & 18 \\ \hline 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 \end{array} \text{ y } \frac{18}{8}$$

y por lo mismo, justifica la série armónica SOL SI RE FA SOL² LA².

Sigamos extendiendo la combinación y hallaremos:

$$SI = \frac{5}{4} \times 2 = \frac{10}{4}$$

que al entrar al común denominador se trueca en

$$\frac{20}{8}$$

que es continuación de la série

Aprovechando la enseñanza anterior hemos continuado la série, que, siguiendo la alternativa de LA á DO hubiere también fallado, porque su representación acústica

$$\frac{11}{4}$$

al entrar al común denominador se trueca en

$$\frac{22}{8}$$

que romperá la progresión entre

$$\frac{18}{8} \text{ y } \frac{22}{8}$$

pero teniendo ya el intermedio

$$\frac{20}{8}$$

completa la série.

| SOL. | SI. | RE. | FA. | SOL. | LA. | SI. | DO. |
|------|-----|-----|-----|------|-----|-----|-----|
| 8 | 10 | 12 | 14 | 16 | 18 | 20 | 22 |

8

idéntica á la série de armónicos naturales DO MI SOL SI DO RE MI FA, que con los números 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 tenemos entre los armónicos de la fundamental DO.

Aquí remata esa série, porque al encontrarse los grados 7º y 8º de la escala diatónica: SI y DO, el oído experimenta una sensación de reposo y conclusión tonal, dejando el SI su carácter de 3º grado de la FUNDAMENTAL ARMÓNICA para convertirse en séptima de la Tónica diatónica, principio y fin de la escala, de la cual se han oído los cinco últimos grados: FA SOL LA SI y DO, coincidiendo ambas séries.

Vemos pues que el mayor número de terceras que podemos combinar en relación armónica, dentro de los grados de una escala diatónica es de dos sobre cada uno de ellos, excepto el 5º que permite combinar tres sucesivas; las dos restantes para ser armónicas necesitan la asociación de los sonidos intermedios. Así pues la série

SOL SI RE FA LA DO

es resuelta y necesariamente inarmónica porque aun cuando el SOL² primer intermedio, como octava y armónico primario del sonido fundamental suaviza la tercera FA LA, el segundo intermedio SI², como armónico más débil y lejano, ya no es bastante perceptible para atenuar la inarmonía de los sonidos expresos. En cuanto á la série SOL SI RE FA LA sin dejar de ser inarmónica y disonante en rigor, se hace tolerable por el vigor del primer armónico SOL², que aunque débilmente, viene á suplir el sonido real, intermedio en la série. Dicha sucesión constituye pues, una progresión compuesta de 5 so-

nidos reales y uno elíptico; pero hay otra razón para esa tolerancia. Los cuatro primeros sonidos SOL SI RE FA constituyen una sucesión perfecta y PROGRESIVA de armónicos; los tres últimos RE FA LA, constituyen una sucesión armónica PROPORCIONAL y los sonidos RE y FA son comunes á las dos formas armónicas, pasando sucesivamente la série de la PROGRESIÓN á la PROPORCIÓN, debilitándose pero no destruyéndose las relaciones armónicas de los sonidos combinados. Pudiera por lo mismo esa série recibir el nombre de ARMONÍA MIXTA por ser en parte PROGRESIVA y PROPORCIONAL en parte, y reputarse admisible aunque menos perfecta y consonante que la armonía PURA y PROGRESIVA.

Hemos encontrado pues, en la combinación de los grados diatónicos por terceras ó grados alternos, las siguientes armonías:

1.ª Una PROGRESIÓN compuesta de tercera mayor y de tercera menor sucesivas ó de tercera mayor y quinta mayor [hoy justa] respecto de la base. Esa progresión tiene por fundamentales los sonidos 1º 4º y 5º de la Escala.

2.ª Una PROPORCIÓN armónica compuesta de tercera menor y quinta mayor [hoy justa] respecto de la base. Dicha proporción se forma sobre los sonidos 2º, 3º y 6º de la Escala.

3.ª Una PROGRESIÓN armónica de dos terceras menores sucesivas ó bien de tercera menor y quinta menor (hoy disminuída) respecto de la base. Tal progresión se forma solamente sobre la nota sensible ó séptimo sonido de la escala y ofrece la particularidad de que asociados con la dominante por base los

sonidos constituyen con aquella una progresión perfecta.

4.ª Una PROGRESION armónica compuesta de una tercera mayor y dos menores sucesivas ó de tercera mayor, quinta mayor (hoy justa) y séptima menor respecto de la base. Dicha progresión parte únicamente de la DOMINANTE.

5.ª Por último, y partiendo solamente de la dominante, una ARMONÍA MIXTA de cuatro términos en PROGRESIÓN y tres en proporción, en intervalos de tercera mayor, quinta mayor, séptima menor y novena mayor, con dicha dominante.

Pero incidentalmente, esa combinación alterna de grados nos condujo á formar una nueva ESCALA.

SOL SI RE FA SOL LA SI DO

reproducción de los armónicos naturales 4º 5º 6º 7º 8º 9º 10º y 11º de una fundamental; que por ser compuesta de armónicos y por conducirnos de la Dominante á la Tónica al ascender y de la Tónica á la dominante descendiendo, podemos llamar ESCALA ARMÓNICA.

Esa escala es la progresión armónica más amplia que con los sonidos propios de una escala diatónica puede formarse y consta de seis sonidos diversos y dos repetidos.

En esa combinación alterna ó por terceras, hemos encontrado que son MAYORES ó más amplias las que se forman sobre los grados DO, FA y SOL 1º 4º y 5º de la Escala, y MENORES ó más estrechas, por contener un intervalo menor ó cromático las formadas sobre los grados 2º, 3º, 6º y 7º RE MI LA y SI.

Probemos el procedimiento de alternativa aplicán-

dolo á la série de terceras y tendremos:

| | | | | | | | |
|----|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|------|
| DO | SOL | RE | LA | MI | SI | FA | etc. |
| | $\frac{3}{2}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{5}{3}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{7}{4}$ | $\frac{4}{3}$ | |
| 1 | | | | | | | |

comparemos: DO SOL RE y SOL RE LA

| | | | | | | |
|---|---------------|---------------|--|---------------|---------------|---------------|
| | $\frac{3}{2}$ | $\frac{9}{8}$ | | $\frac{3}{2}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{5}{3}$ |
| 1 | | | | | | |

y reduciendo:

| | | | | | | |
|---------------|----------------|---------------|----|-----------------|-----------------|-----------------|
| $\frac{8}{8}$ | $\frac{12}{8}$ | $\frac{9}{8}$ | | $\frac{36}{24}$ | $\frac{27}{24}$ | $\frac{40}{24}$ |
| 8 | 12 | 9 | 36 | 27 | 40 | 24 |

disponiendo las cantidades variables en forma de proporciones armónicas.

8. 9. 4. 3. y 36. 40. 9. 13.

El producto de los términos EXTREMOS no es igual con el de los MEDIOS y por lo mismo no hay proporción geométrica que confirme la armónica.

Aplicando el procedimiento de alternativa á la série de quintas: DO SOL RE LA MI SI FA DO etc., obtenemos:

| | | | | | | | | |
|-----------------|------------------------|------------------------|-------------------------|------------------------|------------------------|-------------------------|-----------------|---|
| DO ¹ | RE ² | MI ³ | FA ⁴ | SOL ⁵ | LA ⁶ | SI ⁷ | DO ⁸ | ó |
| | $\frac{9}{8} \times 2$ | $\frac{5}{4} \times 3$ | $\frac{11}{4} \times 4$ | $\frac{3}{2} \times 5$ | $\frac{5}{3} \times 6$ | $\frac{15}{8} \times 7$ | 2×8 | |
| 1 | $\frac{18}{8}$ | $\frac{15}{4}$ | $\frac{44}{4}$ | $\frac{15}{2}$ | $\frac{30}{3}$ | $\frac{105}{8}$ | 16 | |
| 1 | $\frac{8}{8}$ | $\frac{4}{4}$ | $\frac{4}{4}$ | $\frac{2}{2}$ | $\frac{3}{3}$ | $\frac{8}{8}$ | | |

y reduciendo:

| | | | | | | | |
|----|----|----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 24 | 54 | 90 | 264 | 180 | 240 | 315 | 384 |
| 24 | | | | | | | |

Las cantidades variables no forman proporción alguna y como tales, esas novenas son inarmónicas todas en la série.

Pero si prescindiendo de las distancias marcadas por los exponentes, buscamos esos sonidos en la série de armónicos de la fundamental DO, hallamos la escala diatónica con los números siguientes:

DO RE MI FA SOL LA SI DO

8. 9. 10. 11. 12. 13. 15 16.

En esta série observamos que todos los sonidos diferentes de DO á SI exceptuando el último SI, forman una progresión armónica cuya razón es 1 y que se detiene en LA para continuarse de SI en adelante. Los sonidos armónicos de la escala forman pues un exacordio nada más, si se toma como fundamental armónica la Tónica; pero ya vimos que en la série de armónicos de la DOMINANTE los sonidos SOL LA SI DO son los armónicos 8°, 9°, 10° y 11° y en la série armónica de DO esos mismos armónicos son DO RE MI FA. La escala diatónica contiene por lo visto armónicos de dos fundamentales diversas y por lo mismo no puede provenir, como algunos han pretendido, de la reinversión de novenas ó quintas sucesivas ni de cualquiera otra generación de una sola fundamental, sino de una combinación alterna de quintas desiguales;

* * * * *
DO SOL RE LA MI SI FA DO SOL RE LA MI SI FA DO,

combinación meramente artística en la que la quinta menor [hoy disminuida] SI FA vino á engendrar los dos intervalos menores MI FA y SI DO.

Un procedimiento igualmente artístico y empírico debió reunir en intervalos de segunda esas novenas obtenidas, formándose la série armónica de los gra-

dos 8° al 13° de la fundamental armónica DO y del 7° al 11° de la fundamental SOL: DO RE MI FA SOL LA y FA SOL LA SI DO.

Pero esos sonidos anormales SI y FA resultan extraños é inarmónicos, el primero en la série armónica de DO cuyo 7° armónico es SI \flat y el 2° á la série diatónica de SOL cuyo 7° grado es FA \sharp ; las exigencias de la armonía y las del diatonismo van pues encontradas, puesto que la séptima diatónica SI es inarmónica en la série de la fundamental armónica DO y el 7° armónico de la fundamental SOL, es antidiatónico en la escala de este sonido

En cambio el SI que en la série armónica de DO es inarmónico, es armónico en la série armónica de SOL y el FA que en la escala diatónica de SOL es extraño, es también armónico en la série armónica de SOL, y grado normal de la escala diatónica de DO, y por último, los cuatro sonidos finales de la escala armónica de SOL, son idénticos á los cuatro finales de la escala diatónica de DO: SOL, LA, SI, DO.

El 5° grado de la escala diatónica es pues el único en cuya série son armónicos los sonidos SI y FA. Digo el único, porque ya vimos que sólo él es susceptible de formar una série mayor de tres términos con sonidos naturales de la escala.

Queda pues excluida como inarmónica la combinación de novenas sucesivas, la más amplia que pueda formarse dentro del procedimiento de alternativa, puesto que, siendo una dispersión de la escala, todas las alternativas que de la escala de novenas hiciésemos, serían dispersiones á su vez de las escalas de terceras y quintas.

Hemos combinado ya los grados de la escala por 3^{as} 5^{as} y 9^{as}, faltanos combinarlos por sextas, cuartas y séptimas. Probemos empezando por las séptimas.

DO SI LA SOL FA MI RE DO

Desde luego encontramos mayores ó más amplias las formadas sobre DO, FA, MI y RE, y menores ó más estrechas las formadas sobre SI, LA y SOL y vemos que la série no es más que una inversión y dispersión de la escala por lo que son aplicables á la escala de séptimas las observaciones hechas á propósito de novenas.

Sigamos por sextas y formemos la série:

DO LA FA RE SI SOL MI DO

Encontramos mayores ó más amplias las formadas sobre DO, FA, RE y SOL, y menores ó más estrechas las formadas sobre LA, SI y DO. Vemos también que es una inversión de la escala de terceras. Probemos si son armónicas como aquellas.

| DO | LA | FA | RE |
|----|---------------|---------------|---------------|
| 1 | $\frac{5}{3}$ | $\frac{4}{3}$ | $\frac{9}{8}$ |

reduciendo:

| | | | |
|----|----|----|----|
| 24 | 40 | 32 | 27 |
| 24 | 24 | 24 | 24 |

comparación $24 : 32 :: 16 : 8$ y $24 : 27 :: 16 : 5$.

Ninguna de sus fórmulas es proporcional, sin embargo, el oído acepta las combinaciones DO FA LA y FA LA RE. Busquemos la razón.

Si observamos que DO y FA forman cuando están vecinos una cuarta y vimos ya que LA es el medio

armónico entre FA y DO, supondremos invertidos los términos de la serie FA LA DO, y tomando la fundamental armónica y no la tónica, para estimar los valores acústicos, tendremos:

| DO | LA | FA |
|---------------|---------------|----|
| $\frac{3}{2}$ | $\frac{5}{4}$ | 1 |

y reduciendo:

| | | |
|----------------|----------------|---------------|
| $\frac{12}{8}$ | $\frac{10}{8}$ | $\frac{8}{8}$ |
|----------------|----------------|---------------|

las cantidades variables forman una progresión descendente cuya razón constante es 2, y las tres fracciones forman una progresión armónica ya encontrada: 8. 10. 12 ó 4. 5. 6; y 12, 10, 8, ó 6, 5, 4 no son más que inversión de aquellas.

Entendamos la prueba á cuatro términos:

| DO | LA | FA | RE |
|---------------|---------------|----|---------------|
| $\frac{3}{1}$ | $\frac{5}{4}$ | 1 | $\frac{5}{3}$ |

reduciendo:

| | | | |
|----|----|----|----|
| 18 | 15 | 12 | 20 |
| 12 | 12 | 12 | 12 |

La proporción queda rota y limitada á tres términos como en la combinación por terceras, pues $18 \times 20 = 360$, y $15 \times 12 = 180$, $18 - 5 = 13$ y $20 - 12 = 8$; ni la suma ni el producto de los extremos es igual al de los medios.

Veamos si sucede lo mismo partiendo del 5° grado:

| | | | | | | | |
|---------------|---------------|----|---------------|---------------|---------------|---------------|-----|
| SOL | MI | DO | LA | FA | RE | SI | SOL |
| $\frac{3}{2}$ | $\frac{5}{4}$ | 1 | $\frac{5}{3}$ | $\frac{7}{4}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{5}{8}$ | 2 |

y reduciendo:

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 36 | 30 | 24 | 40 | 42 | 27 | 45 | 48 |
|----|----|----|----|----|----|----|----|

24

Encontramos una progresión invertida de SOL á DO: 36. 30. 24; la proporción sólo aparece de MI á LA y de FA á SI; pero no geométrica.

30. 40 : 6. 16 y 42. 45 : 15. 18, pues

40 — 30 = 10 y 16 — 6 = 10 y

45 — 42 = 3 y 18 — 15 = 3.

La combinación por sextas no puede pues exceder de tres términos; pero apuremos los efectos de la inversión en esas combinaciones considerándolas aisladas.

SOL MI DO, DO LA FA, y RE SI SOL,

son inversiones exactas de

DO MI SOL, FA LA DO, y SOL SI RE.

progresiones armónicas representadas por los números: 8, 10 y 12, y compuestas de terceras que al invertirse forman sextas y están representadas por los números 12, 10 y 8, como lo vimos al estudiar la serie DO LA FA.

Las sucesiones de sextas:

MI DO LA, LA FA RE, SI SOL MI, y FA RE SI.

son á su vez inversiones de las series:

LA DO MI, RE FA LA, MI SOL SI y SI RE FA,

representadas las tres primeras por los valores acústicos:

$$1 \quad \frac{6}{5} \quad \frac{3}{2}$$

y la última por

$$1 \quad \frac{6}{5} \quad \frac{7}{5}$$

que se reducen á

$$\frac{10}{10} \quad \frac{12}{10} \quad \frac{15}{10}$$

proporción, y la progresión á

$$\frac{5}{5} \quad \frac{6}{5} \quad \frac{7}{5}$$

Veámos si la inversión de esos valores, destruyó ó no la relación armónica:

| | | | | | | |
|---------------|---------------|----|---|---------------|---------------|----|
| MI | DO | LA | y | FA | RE | SI |
| $\frac{3}{2}$ | $\frac{6}{5}$ | 1 | | $\frac{7}{5}$ | $\frac{6}{5}$ | 1 |

reduciendo:

| | | | | | | |
|-----------------|-----------------|-----------------|--|---------------|---------------|---------------|
| $\frac{15}{10}$ | $\frac{12}{10}$ | $\frac{10}{10}$ | | $\frac{7}{5}$ | $\frac{6}{5}$ | $\frac{5}{5}$ |
|-----------------|-----------------|-----------------|--|---------------|---------------|---------------|

La proporción armónica subsiste entre 15, 12 y 10, porque $15 : 10 : 3 : 2$; $15 \times 2 = 30$ y $10 \times 3 = 30$; en cuanto á la progresión no ha hecho más que invertirse: 7. 6. 5 en vez de 5. 6. 7.

Podemos pues asentar que la conversión en 6^{as}, de sonidos dispuestos en 3^{as}, no altera sus relaciones armónicas.

Las observaciones anteriores sugieren la inversión

de las quintas en cuartas, puesto que convertimos en sextas las terceras. Probemos la intercalación de las cuartas en las series de sextas, tomando una cualquiera de las mayores y una de las menores; tomando por fundamental la base de la quinta invertida:

SOL DO MI (Mayor) y MI LA DO (Menor)

| | | | |
|---------------|---------------|---------------|---------------|
| $\frac{3}{2}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{3}{2}$ | $\frac{6}{5}$ |
| $\frac{2}{1}$ | $\frac{4}{3}$ | $\frac{2}{1}$ | $\frac{5}{4}$ |

reduciendo:

| | | | |
|----------------|----------------|-----------------|-----------------|
| $\frac{12}{8}$ | $\frac{10}{8}$ | $\frac{15}{10}$ | $\frac{12}{10}$ |
| $\frac{8}{8}$ | $\frac{8}{8}$ | $\frac{10}{10}$ | $\frac{10}{10}$ |

construyendo las proporciones, tendremos:

$$12 : 10 :: 4 : 2 \text{ y } 15 : 12 :: 10 : 12 - 10.$$

la primera es una proporción aritmética, porque $12 - 10$ y $4 - 2 = 2$, la segunda, $15 : 12 :: 10 : 12 - 10$, es otra proporción aritmética también, porque $15 - 10 = 5$ y $12 - 10 = 2$. Vemos pues que la progresión 8. 10. 12 queda convertida en proporción perdiendo su carácter primitivo pero tanto en una como en otra de las nuevas formas subsiste la relación armónica, fácil de comprobar también por el oído.

De las inversiones estudiadas deducimos que la inversión de las terceras mayores producen sextas menores, y las de las menores sextas mayores; las quintas mayores nos han producido cuartas menores; veamos la inversión de la quinta menor, partiendo del 7º grado:

| | | | | | | |
|---------------|---------------|---------------|-----------|---------------|---------------|---------------|
| SI | RE | FA | invertido | FA | RE | SI |
| $\frac{1}{1}$ | $\frac{6}{5}$ | $\frac{7}{5}$ | | $\frac{7}{5}$ | $\frac{6}{5}$ | $\frac{1}{1}$ |

y reduciendo:

| | | | | | | |
|---------------|---------------|---------------|---|---------------|---------------|---------------|
| $\frac{5}{5}$ | $\frac{6}{5}$ | $\frac{7}{5}$ | y | $\frac{7}{5}$ | $\frac{6}{5}$ | $\frac{5}{5}$ |
|---------------|---------------|---------------|---|---------------|---------------|---------------|

Tampoco se alteran la proporción ni la progresión que solamente se invierte pero la quinta MENOR SI FA [menor porque contiene uno de los intervalos menores: SI DO] se trueca en la cuarta MAYOR FA SI (mayor porque no contiene más que intervalos mayores.)

En cuanto á las novenas y séptimas, ya vimos que no son sino dispersiones de la escala, ascendentes en la primera forma y descendentes en la segunda y reduciéndose por aproximación de grado á una serie de segundas.

Hoy se considera que la inversión de un intervalo no puede exceder de la octava aun cuando el intervalo sea compuesto como el de novena; pero no se da razón para ello. La inversión real de un intervalo es la inversión de sus términos RE² DO³ en vez de DO¹ RE² pero nunca se considerará DO³ RE² como inversión de DO¹ RE²; eso será una APROXIMACIÓN y nada más para quien quiera que razone. Así pues, la verdadera inversión de la novena mayor DO¹ RE² es la séptima menor RE² DO³ y la de la novena mayor DO¹ RE²_b será la séptima mayor RE²_b DO³ que siguen la ley en el cambio de amplitudes.

A su vez la séptima menor DO SI_b se trueca por inversión en la segunda mayor SI_b DO y la séptima mayor DO SI en la segunda menor SI DO.

Solamente nos queda por observar la combinación por cuartas: DO FA SI MI LA RE SOL DO, que como se ve no es más que una inversión de la serie de

quintas; pero aquí no conseguiremos combinarlas en armonía mayor, porque cada uno de esos sonidos forma con el tercero en orden la séptima mayor inarmónica por excelencia en DO, FA, SI, y en MI, LA, RE y SOL aunque sus terceros en orden formen 7ª menor, los intermedios como cuartas son inarmónicos por no pertenecer á la série de armónicos naturales que entre fundamental y 7º armónico piden tercera y quinta mayor y porque tampoco son proporcionales como vamos á verlo, aun en los sonidos que no producen séptima mayor:

| | | |
|---------------|----------------|----------------|
| MI | LA | RE |
| 1 | $\frac{11}{4}$ | $\frac{7}{4}$ |
| reduciendo: | | |
| $\frac{4}{4}$ | $\frac{11}{4}$ | $\frac{7}{4}$ |
| DO | FA | SI |
| 1 | $\frac{11}{4}$ | $\frac{15}{8}$ |
| reduciendo: | | |
| $\frac{8}{8}$ | $\frac{11}{8}$ | $\frac{15}{8}$ |

4, 11 y 7 no están en proporción aritmética porque la razón ó diferencia va de 7 á 4; 8, 11 y 15 tampoco están en proporción aritmética porque la razón va de 3 á 4. Tampoco están en proporción armónica, porque

$$8 \times 15 \times 2 \div 15 + 8 = 10 + \frac{10}{23} \text{ y no } = 11; \text{ y } 7 \times 4$$

$$\times 2 \div 11 = 5 + \frac{1}{11} \text{ y no } = 11, \text{ que en ambas séries}$$

debería ser el medio armónico.

Probemos referir los valores á la Tónica DO:

| | | |
|---------------|---------------|----------------|
| MI | LA | RE |
| $\frac{4}{5}$ | $\frac{5}{3}$ | $\frac{18}{8}$ |

reduciendo:

| | | |
|-----------------|-----------------|-----------------|
| $\frac{30}{24}$ | $\frac{40}{24}$ | $\frac{54}{24}$ |
|-----------------|-----------------|-----------------|

y 30, 40 y 54, no están en proporción, porque $54 \times 10 = 540$, $30 \times 15 = 450$, $54 - 30 = 24$ y $15 - 10 = 5$; ni la suma ni el producto de los EXTREMOS es igual con la de los MEDIOS; luego no están en proporción; luego la combinación sucesiva por cuartas menores es inarmónica.

Busquemos, para concluir, el medio ARITMÉTICO PROPORCIONAL de la cuarta como lo hallamos para la sexta y la quinta.

Dicho medio lo hallaremos dividiendo por dos la suma de los términos conocidos; como todas las cuartas son menores en la escala diatónica excepto la que se forma sobre el cuarto grado, experimentaremos en esa excepcional y en una cualquiera de las normales; el intervalo de cuarta menor lo hallamos entre el 6º y el 8º armónicos de la série, y el de cuarta mayor entre los armónicos 7º y 10º:

| | | | | |
|---------------------|----|---|--|----|
| SOL | DO | y | SI \flat | MI |
| 6 | 8 | | 7 | 10 |
| $\frac{6+8}{2} = 7$ | | | $\frac{7+10}{2} = \frac{17}{2} = 8\frac{1}{2}$ | |

El 7° armónico de la serie es SI \flat y la sucesión
SOL SI \flat DO cuyos valores acústicos son:

| | | | | | | |
|---------------|---------------|---|--------------|----------------|----------------|----------------|
| $\frac{3}{2}$ | $\frac{7}{4}$ | 2 | y reduciendo | $\frac{12}{8}$ | $\frac{14}{8}$ | $\frac{16}{8}$ |
|---------------|---------------|---|--------------|----------------|----------------|----------------|

forman una progresión armónica recíproca de la aritmética 12 14 16 ó 6 7 8.

En cuanto á la cuarta mayor, vemos que el medio aritmético es un sonido intermediario entre el 8° y el 9° armónicos: $8\frac{1}{2}$ esto es, un RE \flat . Probemos la intercalación:

| | | | |
|---------------|----------------|----------------|----------------|
| | SI \flat | RE \flat | MI |
| | $\frac{7}{4}$ | $\frac{17}{8}$ | $\frac{5}{4}$ |
| y reduciendo: | $\frac{14}{8}$ | $\frac{68}{8}$ | $\frac{10}{8}$ |

números que no forman ni progresión ni proporción. ¿Cómo es que habiéndonos conducido la fórmula matemática á encontrar ese medio aparece ineficaz? Sin duda por la fundamental á que referimos los valores acústicos. Tomando por tal el sonido más grave de la serie con el que SI \flat forma una tercera menor y MI una cuarta mayor, los valores de esos sonidos serán:

| | | | |
|---------------|---------------|---------------|---------------|
| | SI \flat | RE \flat | MI |
| | 1 | $\frac{6}{5}$ | $\frac{7}{5}$ |
| y reduciendo: | $\frac{5}{5}$ | $\frac{6}{5}$ | $\frac{7}{5}$ |

progresión idéntica á la que la tabla de armónicos nos da en los sonidos MI SOL SI \flat de la fundamental DO. Y como tanto SI \flat respecto de SOL, como RE \flat respecto de SI \flat , son terceras menores, podemos establecer:

1.º que EL MEDIO ARMÓNICO ENTRE DOS SONIDOS QUE FORMEN INTERVALO DE CUARTA MENOR Ó MAYOR ES EL QUE CON EL MAS GRAVE FORMA TERCERA MENOR; y 2.º que EL INTERVALO DE CUARTA MAYOR Ó SU EQUIVALENTE LA QUINTA MENOR, NO PERMITEN CONSIDERAR COMO FUNDAMENTAL LA TÓNICA DE LA ESCALA SINO EXIGEN COMO TAL EL SONIDO MAS GRAVE DE LA SÉRIE.

Hemos agotado ya todas las combinaciones artísticas de que son susceptibles los grados naturales de la escala diatónica mayor, señalando sus afinidades armónicas acusadas por relaciones numéricas y acústicas, y confirmadas por la tolerancia del órgano auditivo. Ahora vamos á considerarla en conjunto y á definir sus propiedades en relación con las leyes de la armonía natural.

* * *

Hemos visto ante todo que la llamada TÓNICA ó sea el primer grado, que da nombre á la escala y la sirve de remate, no es más propicia que cualquiera de las otras para formar series armónicas; sobre la Tónica como sobre los grados 4º 2º 3º 6º y 7º se pueden formar únicamente combinaciones armónicas de tres sonidos: una progresión sobre los grados 1º 4º y 7º y proporciones sobre el 2º 3º y 6º. Vimos en cambio que la fundamental armónica que da la serie más amplia de ocho armónicos es el 5º grado, mucho más importante bajo este aspecto que la Tónica. Vimos

también que la séptima mayor que forma la Tónica con el SI es inarmónica porque la fundamental armónica DO, exige el SI \flat ; pero si tal corrección se hace á la séptima, puede construirse sobre la Tónica, convertida por la corrección en fundamental, la misma série que encontramos partiendo del 5º grado. Vimos, que la séptima mayor que forma el 3º grado MI con el 4º FA, fué el obstáculo para continuar la série armónica de ocho sonidos, lo mismo que nos detuvo el SI al tratarse de la Tónica; pero si el MI se hace bemol como el SI para el DO, también puede convertirse el 4º grado en fundamental armónico. Vemos por último que la escala armónica, como llamé á la série formada del 6º grado adelante, tiene cuatro armónicos sucesivos y conjuntos entre los cuales no está la séptima de la fundamental y rematan en el 4º de ésta, DO: SOL LA SI DO. Esos cuatro sonidos que son respectivamente Tónica, 2º 3º y 4º de SOL, son á la vez los cuatro últimos de la escala que tiene á DO por Tónica y en la que son 5º 6º 7º y 8º respectivamente, y el SOL inicial de esa terminación en la série en que es fundamental, es á la vez el 12º armónico de la fundamental DO, siendo armónico de ambas fundamentales como 12º en la de la Tónica y 8º en la del 5º grado.

Las trascendentales consecuencias de estas pequeñas observaciones, son tantas, que trabajo cuesta refrenar la imaginación para someterse á las exigencias del método. Voy á intentarlo no obstante, aunque desconfío de conseguirlo.

Tenemos, pues, en la escala diatónica mayor, una fundamental constante y definida, el 5º grado, justamente llamado por esa razón DOMINANTE.

Pero la série que parte de la Dominante tiene por remate la TÓNICA diatónica, 11º armónico de la repetida Dominante con la que está en intervalo próximo de cuarta menor. Supongamos la escala diatónica de DO: su dominante y fundamental armónica: SOL; final de la escala armónica: DO. Tenemos, pues, enlazadas íntimamente la DOMINANTE diatónica y fundamental armónica con la TÓNICA diatónica, 11º armónico de SOL, y como la fundamental armónica es siempre una DOMINANTE diatónica y el remate de la escala armónica es la TÓNICA diatónica, DO, [antes Tónica] se transforma en Dominante, y FA, [cuarto grado antes,] pasa á ser la nueva Tónica diatónica.

A su vez para convertir en fundamental el cuarto grado, necesitamos hacer menor su séptima y entonces la Tónica diatónica y remate de la escala armónica será el cuarto grado del 4º ó sea su séptima menor.

Supongamos á DO tónica: FA cuarto grado; su séptimo menor: MI \flat : la escala armónica será FA LA DO MI FA SOL LA SI \flat ; SI \flat será la Tónica y FA la fundamental; y el enlace de la tónica y dominante sería SI \flat FA SI \flat . De ahí es que justificadamente se halla dado al 4º grado de la escala el nombre de SUBDOMINANTE puesto que es DOMINANTE accidental.

Ahora bien, mientras no aparece en una série sonora la CARACTERÍSTICA DIATÓNICA, que es la séptima mayor, la fundamental permanece dudosa, puesto que sobre los tres grados 1º 4º y 5º puede construirse una progresión armónica, y toda progresión armónica establece como fundamental á su primer término; pero tan pronto como aparece la 7ª característica, la fundamental armónica queda establecida en la

quinta inferior de la base, que se trueca en dominante, si la séptima es mayor, y en la base misma de la séptima si ésta es menor. Por ejemplo:

| Séptimas: | Fundamentales: | Tónicas: |
|-----------------|----------------|------------|
| DO SI | SOL | DO |
| SOL FA \sharp | SOL | DO |
| DO SI \flat | DO | FA |
| SOL FA \sharp | RE | SOL |
| FA MI \flat | FA | SI \flat |

Desde tiempos muy remotos, guiados más por instinto que por conocimiento, los músicos encontraron en la cuarta mayor FA SI que llamaron TRITONO, una anomalía que por turno hacía impura la sensación tonal de la Dominante ó de la Tónica. El FA \sharp de la primera mitad de la escala parecía extraño á la segunda mitad: SOL LA SI DO y el SI \sharp parecía incompatible con la mitad DO RE MI FA. De ahí la invención de suavizar la séptima: SI, bajándola un grado cromático por medio del signo llamado bemol, para fijar como fundamental armónico el DO, tónica de la escala, ó bien elevar en un grado cromático el 4º grado FA, para destruir la séptima menor y quitar á la Dominante su papel de fundamental. En una palabra: convertir por uno ú otro medio la cuarta mayor ó TRITONO en una cuarta menor diatónica.

De esos recursos el más usual fué la bemolización de la séptima SI, y de ahí el nombre de SENSIBLE que se adjudicó á ese grado por su aptitud para cantarse bemol ó natural, BLANDO ó DURO, como entonces se dijo ó POR NATURALEZA y POR BEMOL. Los grados sensibles son dos en rigor el cuarto y el séptimo: SI y FA en la escala talón; pero como ya el cuarto

grado tenía el nombre y papel más importantes de SUBDOMINANTE y como al ascender ó descender por \sharp ó por \flat era considerado como séptima, el nombre de SENSIBLE se adjudicó exclusivamente el séptimo grado de la escala. Igual cosa puede asegurarse del 3º grado MI, que al hacerce bemol, en la escala de FA es un séptimo grado ó una sensible.

La escala diatónica no es pues una fórmula sonora que por sí sola fije un tono y una FUNDAMENTAL ARMÓNICA, sino una fórmula que enlaza varias tónicas: hasta ahora cuatro: DO FA SOL y SI \flat [en la escala de DO] y varias fundamentales armónicas: hasta este momento cuatro: SOL DO RE y FA (también en la escala de DO.) Pero las afinidades armónicas que la disposición de grados de la escala permite realizar no son iguales todas; unas requieren la transformación de la escala y otras, otra mejor dicho, puede realizarse dentro de la escala misma. Ya vimos que la escala armónica de la DOMINANTE tiene por finales los cuatro últimos grados de la escala diatónica:

Armónica de SOL: SOL SI RE FA SOL LA SI DO.

Diatónica de DO: DO RE MI FA SOL LA SI DO.

Igual semejanza encontramos entre los cuatro sonidos finales de la escala armónica de DO y los cuatro últimos de la diatónica de FA.

Armónica de DO: DO MI SOL SI \flat DO RE MI FA.

Diatónica de FA: FA SOL LA SI \flat DO RE MI FA.

Los cuatro primeros sonidos de la escala afirman pues al primero como fundamental armónico y do-

minante diatónica y los cuatro últimos afirman como dominante y fundamental el 5°. Existe pues una estrecha relación entre DO y SOL por una parte y entre DO y FA por otra; en la 1ª DO es Tónica y su serie diatónica coincide con la armónica de SOL por sus cuatro sonidos finales; en la 2ª FA es la tónica y DO la FUNDAMENTAL ARMÓNICA y DOMINANTE y coincide la escala de aquella con la de ésta por sus cuatro sonidos finales.

Pero como la escala armónica de DO nos pide el SI \flat de que no está provista la escala diatónica del mismo sonido, no podemos explotar la segunda de las afinidades armónicas demostradas.

No sucede lo mismo con la primera, porque el FA \natural que nos exige la serie armónica de SOL, lo tenemos como FA [natural] en la escala diatónica de DO, cuyo cuarto grado es, y de ahí se origina que, sin la introducción de sonidos extraños ni de la transformación de la escala, podamos explotar la relación armónica de las escalas armónica y diatónica con sus cuatro sonidos comunes en cuyo remate coinciden la Tónica diatónica y la Fundamental armónica. De ahí también se origina la mayor y más explotable relación entre los grados 1° y 5° de la escala que hace coincidir las exigencias diatónicas de estructura con las científicas de la armonía.

Y como los últimos sonidos de ambas escalas, armónica de DOMINANTE y diatónica del 1^{er} grado, rematan y CAEN en un mismo sonido: la Tónica, se ha dado muy propiamente el nombre de CADENCIA PERFECTA á esa relación de grados y aun al simple enlace de DOMINANTE y TÓNICA. Bien pudiera llamarse CADENCIA simplemente, pues las demás que con ese nom-

bre se conocen no lo son en rigor, podían llamarse INTENTOS ó PREPARACIONES CADENCIALES como vamos á verlo.

Por semejanza se ha llamado cadencia PLAGAL al enlace descendente de la subdominante á la Tónica; pero ni tal enlace produce la idea característica de conclusión, ni puede ser una CADENCIA á medias; si con el SI \flat se afirma á DO como fundamental y dominante, es una CADENCIA INVERTIDA; si el SI \flat no aparece, la fundamental permanece dudosa como ya hemos demostrado, y los cuatro primeros sonidos de la escala de DO, aparecen como si la escala quedase rota en su mitad, y de ahí que ese enlace IMPROPIAMENTE LLAMADO CADENCIAL, necesita completarse por medio de la verdadera cadencia, que viene á integrar los elementos de la escala interrumpida.

Continuemos espigando:

Al tratar de la reducción del TRITONO á cuarta menor (hoy justa) descubrimos una necesidad de movimiento contrario entre los grados 4° y 7° de la escala para destruir la séptima mayor característica del diatonismo, y hacer fundamental y Dominante á un sonido que no lo es en la escala inicial, que por ese medio se transforma en otra, arrastrando la Dominante á la Tónica en su desalojamiento. Ejemplos:

| | |
|--|------------|
| 1 2 3 4 5 6 7 8 | [1] |
| Escala de DO: Do Re Mi Fa Sol La Si Do | |
| con el | Si \flat |
| se transforma en: | |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 | |
| Fa Sol La Si \flat Do Re Mi Fa | |

[1] Los números son los de orden en cada escala.

Escala de DO: 1 2 3 4 5 6 7 8
Do Re Mi Fa Sol La Si Do

con el Fa#

se transforma en: 1 2 3 4 5 6 7 8
Sol La Si Do Re Mi Fa# Sol

Los movimientos contrarios de los grados son evidentes.

Operemos ahora con un mismo grado en sus dos movimientos, ascendente y descendente.

Escala de DO: 1 2 3 4 5 6 7 8
Do Re Mi Fa Sol La Si Do

por descenso al Sib

se transforma en: 1 2 3 4 5 6 7 8
Fa Sol La Sib Do Re Mi Fa

por ascenso al Si# [1]

vuelve á 1 2 3 4 5 6 7 8
Do Re Mi Fa Sol La Si Do

Comparemos estrechamente ambas escalas:

1 2 3 4 5 6 7 8
Do Re Mi Fa Sol La Si Do

1 2 3 4 5 6 7 8
Fa Sol La Sib Do Re Mi Fa

1 2 3 4 5 6 7 8
Do Re Mi Fa Sol La Si Do

[1] Equivalente de # que destruye un b.

1 2 3 4 5 6 7 8
Do Re Mi Fa# Sol La Si Do

1 2 3 4 5 6 7 8
Sol La Si Do Re Mi Fa# Sol

1 2 3 4 5 6 7 8
Do Re Mi Fa# Sol La Si Do

Hemos comparado de las cuatro escalas en que por alteración puede transformarse la escala de DO, tres solamente; comparemos la de Sib con la de FA.

1 2 3 4 5 6 7 8
Sib Do Re Mi# Fa Sol La Sib

1 2 3 4 5 6 7 8
Fa Sol La Sib Do Re Mi# Fa

1 2 3 4 5 6 7 8
Sib Do Re Mi# Fa Sol La Sib

Vemos en las cuatro transformaciones un séptimo grado transformándose en cuarto por descenso, ó un cuarto transformándose en séptimo por ascenso. Vemos también que las diversas escalas diatónicas se enlazan rigurosamente con intervalos fijos entre sus tónicas:

4 7
Re Mi Fa# Sol La Si Do# RE

4 7
Sol La Si Do Re Mi Fa# Sol

4 7
Do Re Mi Fa Sol La Si# Do

4 7
Fa Sol La Sib Do Re Mi Fa

Esto explica la generación de las escalas integradas

por sostenidos en orden de quintas ascendentes ó cuartas descendentes y de las escalas integradas con bemoles por cuartas ascendentes ó quintas descendentes.

Las circunstancias de que mientras no aparece la séptima mayor como tal séptima, no se produce el choque inarmónico, entre la Tónica y la fundamental y de que una progresión es siempre armónica, hacen que puedan con los solos recursos de la escala diatónica, emplearse las series armónicas de los grados 1º 4º y 7º Tónica subdominante y sensible, (sin sus séptimas) la de la Dominante, de la que la sensible es un tercer grado, y también las proporciones armónicas sobre los grados 2º 3º y 6º que por sus naturales afinidades (dos sonidos comunes) pueden enlazarse fácilmente.

En cuanto al empleo de sonidos extraños á la escala, no es arbitrario como hasta hoy lo ha supuesto la ignorancia de las leyes armónicas, ni como lo pretende con sus tendencias anárquicas la moderna polifonía. Todo puede hacerse, pero no al acaso, sino con conocimiento de causa y arte verdadero. Todas las osadías y todas las disonancias pueden hacerse gratas por un procedimiento artístico, mas no por la sola osadía. Ya encontramos, de acuerdo con las leyes armónicas, y trabajando apenas con la escala mayor, el recurso para modular á tonos vecinos por las alteraciones de la SUBDOMINANTE por sostenido y de la SENSIBLE por bemol; hallamos también en la SUBDOMINANTE, alterando por bemol su séptima, que es la tercera de la escala, un medio para modular á tono lejano; cuando conozcamos la escala menor veremos ensancharse los recursos del compositor dentro

de las exigencias armónicas, sin que pueda quejarse de penuria.

Antes de hacer las generalizaciones que permiten las observaciones hechas debo recojer un cabo que dejé suelto: el movimiento resolutivo de la sensible y subdominante.

Pocas palabras nos bastarán para fijarlo: el SI como séptima mayor es inarmónico respecto de la fundamental DO, así como FA en su calidad de séptima menor es antidiatónico respecto de la Tónica. Vimos también que entre los cuatro sonidos que hacen coincidir en un mismo sonido la Tónica y la Fundamental es extraño el FA que supone como fundamental á SOL, y que para que la coincidencia de Tónica y fundamental se verifique, se necesita el movimiento ascendente de SOL á DO íntegro, ó bien la supresión de la séptima mayor si se trunca el final. Ahora bien, para destruir esa séptima inarmónica de DO no queda más que subirla resolviendo al DO, ó bajarla al SI_b; pero como este último procedimiento afirmaría á DO como fundamental, y no como Tónica diatónica, y como en la escala diatónica de DO no encontramos el SI_b, se hace forzoso el movimiento resolutivo de SI á DO.

A su vez para suprimir el FA_♯ que supone á SOL como fundamental no queda más que bajarlo al MI armónico de DO ó subirlo á FA_♯, pero como este último afirmaría como fundamental á RE, y á SOL como tónica, y no coincidirían Tónica y fundamental, y como además en la escala de DO no está el FA_♯, no queda más que el descenso forzoso del cuarto grado al tercero.

El movimiento resolutivo de los demás grados de la

escala está indicado por su cercanía de los pertenecientes á la serie de cuatro sonidos que forman la coincidencia, y son los cuatro últimos de la escala SOL LA SI DO (en la de DO.) Por consiguiente, LA 6º grado, resolverá en SOL 5º grado, ó en SI 7º, á condición de seguir á DO, octavo; Re, segundo grado, debe resolver en DO Tónica, aunque menos satisfactoriamente puede resolver en MI, tercer grado; MI, tercero, debe resolver en DO, aunque menos satisfactoriamente puede ir al quinto SOL, y SOL, cerrando la fórmula CADENCIAL, debe forzosamente resolver en DO, aunque menos satisfactoriamente puede resolver en MI, tercer grado.

Inútil es decir que cuando se quiere modular, ó lo que es lo mismo: cambiar de tonalidad y no cerrar el concepto, las resoluciones dejan de ser forzosas y se conforman entonces á las leyes que rigen la alteración de los grados ó de sus movimientos.

Conocidos los recursos, estructura y propiedades de la escala diatónica mayor, es tiempo de establecer, fundándonos en la demostración numérica hecha, y en la identidad de disposición entre todas las escalas diatónicas mayores, las generalizaciones que de las observaciones hechas se desprenden, y las leyes empíricas que parecen regir la conservación y transformación de la escala.

He aquí las generalizaciones:

1.ª Toda escala diatónica mayor es una fórmula sonora que enlaza tres fundamentales armónicas: Tónica, Dominante y Subdominante, cuyos cuatro últimos sonidos son idénticos á los cuatro finales de la escala armónica que arranca en la dominante y

termina en la Tónica, y cuyos cuatro primeros sonidos son idénticos á los cuatro finales de la escala armónica que arranca de la Tónica y termina en la subdominante.

2.ª En toda escala diatónica mayor coinciden la tónica y la fundamental, por medio de la cadencia ascendente de la Dominante á la Tónica.

3.ª Las relaciones armónicas entre varios sonidos de la escala, no pueden apreciarse ni subsisten, sino refiriendo su posición y su valor acústico á la fundamental armónica y no á la fundamental diatónica.

4.ª Con los grados normales de toda escala diatónica mayor pueden formarse progresiones armónicas sobre el 1º 4º 5º y 7º, y proporciones armónicas sobre los demás.

5.ª Las progresiones de los grados 1º 4º y 7º no exceden de tres sonidos. La del quinto se compone de ocho términos en escala armónica ascendente, de los cuales son ocho diversos y dos duplicados, y va de la Dominante á la doble octava de la Tónica.

6.ª La progresión armónica es mas perfecta y sonora que la proporción armónica, por ser más conforme á la armonía natural.

7.ª La inversión de los términos de una proporción ó progresión no altera su relación armónica, pero invierte la progresión ó la transforma en proporción.

8.ª Los grados de la escala diatónica mayor obedeciendo á las exigencias cadenciales, se resuelven como sigue: el 6º en la dominante, el 4º ó subdominante en el 3º, la sensible en la Tónica, el 2º en el 3º y la Dominante en la Tónica.

Las resoluciones del 2º al 3º, del 6º al 8º, y de la Dominante al 3º, son armónicas, pero no cadenciales.

9.ª Toda escala diatónica mayor es susceptible de transformarse armónicamente por medio de la alteración ascendente de su cuarto grado, en otra escala diatónica mayor, que tiene por Tónica la Dominante de la 1ª; por medio de la alteración descendente de la sensible se transforma en otra escala diatónica mayor que tiene por tónica la subdominante de la primera, y por medio de la alteración descendente del tercer grado, se transforma en otra escala diatónica mayor que tiene por tónica la séptima bemol de la primera.

10.ª Al ascender por bemol ó becuadro una sensible, se trueca en subdominante de la nueva escala, y al ascender por sostenido ó por becuadro una subdominante, se trueca en sensible de la nueva escala.

11.ª Los sonidos de una escala diatónica no difieren por entonación de los de su vecina en orden ascendiendo ó descendiendo, más que por uno: el séptimo en las integradas por sostenidos y el cuarto en las integradas por bemoles; los demás sólo difieren por su colocación.

12.ª Partiendo de la escala de DO, las integradas por sostenidos tienen sus tónicas en orden ascendente de cuarta menor diatónica.

13.ª Todas las escalas diatónicas mayores tienen sus cuatro últimos sonidos idénticos por entonación y orden, á los cuatro primeros de la inmediata en orden ascendente, y sus cuatro primeros son idénticos en orden y entonación á los cuatro últimos de los que en orden descendente las precede.

*
* *

Contentémonos por ahora; en espera de estudiar la escala diatónica menor, no hemos podido examinar más que las alteraciones de tres grados, tercero, subdominante y sensible; pero no es un olvido ni una mutilación; es un aplazamiento necesario.

También aplazo deliberadamente las muchas conclusiones prácticas que de lo demostrado se desprenden, y que á su tiempo surgirán con igual abundancia que las riquezas del cuerno de Amaltea.

IV

ESCALA DIATONICA MENOR

En esta escala los dos intervalos menores existen entre los grados 2º y 3º y 7º y 8º, y además hay otro entre el 5º y 6º de donde resulta un intervalo anormal entre el 6º y 7º, brusco por venir después del mínimo. Sus intervalos sucesivos son pues, valuados en grados cromáticos:

2. 1. 2. 2. 1. 3. 1. mientras en la mayor son:

2. 2. 1. 2. 2. 2. 1. supongamos la escala de LA:

La si do re mi fa SOL# LA

2. 1. 2. 2. 1. 3. 1.

Comparando las escalas de LA menor y DO mayor:

1 2 3 4 5 6 7 8

Do Re Mi Fa Sol La Si Do

1 2 3 4 5 6 7 8

La Si Do Re Mi Fa Sol# La

Las resoluciones del 2º al 3º, del 6º al 8º, y de la Dominante al 3º, son armónicas, pero no cadenciales.

9.ª Toda escala diatónica mayor es susceptible de transformarse armónicamente por medio de la alteración ascendente de su cuarto grado, en otra escala diatónica mayor, que tiene por Tónica la Dominante de la 1ª; por medio de la alteración descendente de la sensible se transforma en otra escala diatónica mayor que tiene por tónica la subdominante de la primera, y por medio de la alteración descendente del tercer grado, se transforma en otra escala diatónica mayor que tiene por tónica la séptima bemol de la primera.

10.ª Al ascender por bemol ó becuadro una sensible, se trueca en subdominante de la nueva escala, y al ascender por sostenido ó por becuadro una subdominante, se trueca en sensible de la nueva escala.

11.ª Los sonidos de una escala diatónica no difieren por entonación de los de su vecina en orden ascendiendo ó descendiendo, más que por uno: el séptimo en las integradas por sostenidos y el cuarto en las integradas por bemoles; los demás sólo difieren por su colocación.

12.ª Partiendo de la escala de DO, las integradas por sostenidos tienen sus tónicas en orden ascendente de cuarta menor diatónica.

13.ª Todas las escalas diatónicas mayores tienen sus cuatro últimos sonidos idénticos por entonación y orden, á los cuatro primeros de la inmediata en orden ascendente, y sus cuatro primeros son idénticos en orden y entonación á los cuatro últimos de los que en orden descendente las precede.

*
* *

Contentémonos por ahora; en espera de estudiar la escala diatónica menor, no hemos podido examinar más que las alteraciones de tres grados, tercero, subdominante y sensible; pero no es un olvido ni una mutilación; es un aplazamiento necesario.

También aplazo deliberadamente las muchas conclusiones prácticas que de lo demostrado se desprenden, y que á su tiempo surgirán con igual abundancia que las riquezas del cuerno de Amaltea.

IV

ESCALA DIATONICA MENOR

En esta escala los dos intervalos menores existen entre los grados 2º y 3º y 7º y 8º, y además hay otro entre el 5º y 6º de donde resulta un intervalo anormal entre el 6º y 7º, brusco por venir después del mínimo. Sus intervalos sucesivos son pues, valuados en grados cromáticos:

2. 1. 2. 2. 1. 3. 1. mientras en la mayor son:

2. 2. 1. 2. 2. 2. 1. supongamos la escala de LA:

La si do re mi fa SOL# LA

2. 1. 2. 2. 1. 3. 1.

Comparando las escalas de LA menor y DO mayor:

1 2 3 4 5 6 7 8

Do Re Mi Fa Sol La Si Do

1 2 3 4 5 6 7 8

La Si Do Re Mi Fa Sol# La

Vemos que las relaciones entre la Tónica, la dominante, la subdominante y la sensible son las mismas, porque están respectivamente en intervalos de quinta y cuarta justas y séptima mayor; el intervalo entre la tónica y el segundo grado es también de segunda mayor; solamente la tercera y la sexta resultan menores en esta escala con relación á la tónica, mientras en la escala mayor son mayores.

Vemos también por la comparación que antecede entre las escalas mayor de DO y menor de La, que el sonido que en ésta es SENSIBLE es en aquella quinto; el sonido que figura como sexto en aquella es en ésta tónica y la tónica de aquella 3ª en ésta.

La propia relación que hallamos en la escala mayor entre los grados de cuarto y séptimo de dos escalas vecinas hallamos aquí entre los grado quinto y séptimo.

Si bemolisamos el séptimo en la Escala Menor por medio de un becuadro que destruya al sostenido, los dos intervalos existentes entre FA y SOL♭ y SOL♭ y LA serán 2 y 2 mientras entre FA y SOL♯ y SOL♯ y LA eran 3 y 1. La serie de intervalos será íntegra:

LA SI DO RE MI FA SOL LA

2. 1. 2. 2. 1. 2. 2.

es decir, la de la escala Mayor, dislocada; pero si volvemos á partir del DO en el punto marcado con un * vuelve la serie normal de intervalos:

DO RE MI FA SOL LA SI DO

2. 2. 1. 2. 2. 2. 1.

Vice versa si en esta escala elevamos el 5º grado por ♯ el intervalo de FA á SOL♯ se vuelve 3 y el de SOL♯ á LA se vuelve 1. Pero el movimiento iniciado es ascendente; el SOL ♯ necesita por lo tanto resolverse en LA y como el único sonido que en la escala diatónica se resuelve ascendiendo según vimos ya, es el 7º ó sensible, no podrá menos que ser tal el SOL♯ y como la sensible resuelve en la Tónica, ésta tendrá que ser LA.

Probemos cualquiera otra distribución y las características del diatonismo desaparecerán: Por ejemplo:

1 2 3 4 5 6 7 8
RE. MI. FA. SOL♯. LA. SI. DO. RE.

Aquí la dominante sería LA y desde luego vemos que formando con DO una tercera menor, no puede servir de base para la progresión armónica que justifica el nombre de Dominante. En cambio en la escala

1 2 3 3 4 5 6 8
LA SI DO RE MI FA SOL♯ LA,

hallamos los cinco primeros armónicos de la serie

MI SOL♯ SI RE MI

1 $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{7}{4}$ 2 ó sea reduciendo:

8 10 12 14 16

8 8 8 8 8

Ahora si queremos completar la serie como en la escala mayor, encontramos rota la progresión en FA:

| | | | | | |
|----|---------|-------|-------|---------|----|
| | MI SOL# | SI RE | MI FA | SOL# LA | |
| | 5 | 3 | 7 | 15 | 10 |
| 1 | 4 | 2 | 4 | * 8 | 4 |
| | | | | | 3 |
| 24 | 30 | 36 | 42 | 48 | 45 |
| | | | | | 60 |
| 24 | 24 | 24 | 24 | * 24 | 24 |
| | | | | | 24 |

ó sea:

La razón ó diferencia constante hasta MI es 6 y sigue después irregular 3, 15 y 4: sin embargo entre el último término de la progresión y los tres últimos existe una proporción armónica:

48 : 64 :: 48 — 45 : 64 — 60 ó bien 48 : 64 :: 3 : 4,
porque

$$48 \times 4 = 192 \text{ y } 64 \times 3 = 192$$

Esto explica que el oído acepta con agrado esa escala que llamaremos ARMÓNICA MENOR y que con la mayor está en la misma relación que las progresiones lo están con las proporciones: Por ejemplo:

Progresiones:

MI SOL# SI RE MI FA# SOL# LA
MI SOL# SI RE FA# LA.

Proporciones:

MI SOL# SI RE MI FA# SOL# LA
MI SOL# SI RE FA# LA.

Un sonido común viene á servir de enlace entre la progresión y proporción y en los cuatro sonidos finales de esa escala armónica descubrimos como en la mayor el tetracorde final de la escala diatónica, y que siendo idénticos hacen coincidir en cadencia, la tónica y fundamental, en LA.

Podríamos tomar por Dominante á FA porque con LA forma una tercera mayor, pero su séptima MI sería inarmónica como mayor. Vemos pues que no hay otra Dominante en esa escala, que MI ni otra tónica que LA, y que esa DOMINANTE nos da una escala armónica mixta de proporción y progresión en lugar de la progresión perfecta y que nos da la DOMINANTE de la Escala Mayor.

La serie SI RE FA constituyendo por si sola una progresión integral de la escala armónica de SOL, no puede servir de arranque á la escala armónica que parte de SI.

Resumiendo: con ese tipo de escalas solamente se forman dos triadas mayores armónicas en progresión sobre los grados 5° y 6°; una triada menor armónica en progresión sobre el segundo grado, dos triadas armónicas proporcionales sobre los grados 1° y 4° y ningún compuesto armónico sobre al grado 3°. Por último de las dos triadas mayores del 5° y 6° grado solamente la primera permite construir una escala armónica mixta de 5 términos en progresión y tres proporcionales con el 5° de los anteriores.

Vimos ya que el obstáculo para la formación de las series armónicas estriba siempre en ese SOL# y que la simple desalteración de esa séptima, ó su bemolización por medio de un becuadro, nos permite reconstruir la escala diatónica mayor sobre el tercer grado de la escala defectuosa. (DO en el ejemplo.)

Como quiera que una forma deficiente y defectuosa no puede considerarse como la realización de un ideal artístico y ésto dentro del propio género llamado diatónico, parece racional considerar la escala

menor, no como una escala nueva y diferente, sino como una MODALIDAD ó manera de servirse pasajera-mente de la escala mayor, y que trajo consigo la necesidad de alterar el grado 5° que ha de hacer las veces de séptimo, para conservar la característica diatónica de la séptima mayor y justificar la cadencia que de esa fórmula se deriva. En estos términos la escala menor no es más que un remanente de los tonos variables del sistema griego en que una primera escala se empleaba de diversos modos según la inicial escogida; pero conformado á las exigencias de la CADENCIA peculiar de la música moderna.

Vemos por otra parte, á cada paso, para las exigencias melódicas, alterar los intervalos de la llamada escala menor destruyendo la Segunda aumentada (mejor dicho la tercera menor del 6° al 7° grado) y subsistiendo para las combinaciones polifónicas; modificación que nunca es necesaria en la escala mayor.

Además en la escritura, tomándose en cuenta las relaciones que nacen de la Dominante alterada se trata como ACCIDENTAL ese sonido característico y principalísimo en el sistema diatónico y como NORMALES los verdaderos accidentes. Por economizar tinta y en vista de esa falsa y trunca relación ya demostrada entre dos escalas de diverso modo cuyas tónicas están en intervalos de 3ª menor, se escribe para la tonalidad de LA menor en que SOL es sostenido, como para la tonalidad de DO en que SOL es natural; es decir, la DOMINANTE, la nota por excelencia, la que hace variar las relaciones armónicas fundamentales puede no aparecer, aparecer natural, ó aparecer ACCIDENTALMENTE alterada; en cambio aparecen como

radicalmente alterados y tonales, sonidos que ya sean naturales ó bemoles no alteran el enlace de las fundamentales: de los grados 1° 4° y 5°. Veámoslo prácticamente, comparando no dos escalas de diversa tónica sino la mayor y menor de una tónica misma:

Mayor DO RE MI FA SOL LA SI DO
1 2 3 4 5 6 7 8

Menor DO RE MI_b FA SOL LA_b SI DO

Vemos que los sonidos principales: Tónica Dominante, Subdominante y Sensible son los mismos en ambas escalas; el 3° y 6° en cambio aparecen suavizados ó bemoles; la fórmula cadencial no se altera; va siempre de SOL á DO en el modo mayor como en el menor:

Cadencias:

SOL SI RE — DO MI SOL.

SOL SI RE — DO MI_b SOL.

FA LA DO — DO MI SOL.

FA LA_b DO — DO MI_b SOL.

La alteración de la sensible efectua en el modo menor como en el mayor, una transformación tonal y un cambio en la cadencia. Veámoslo:

Ya vimos que la triada inicial de la escala armónica de que se origina la cadencia, necesita ser una progresión y que la cadencia va de la fundamental ó dominante á la subdominante ó cuarta; si se hace bemol el SI no formará con el SOL y RE más que una proporción y no una progresión; además como vimos ya la bemolización del 7° grado trueca en fun-

damental el cuarto y en 4° la sensible; esa primera alteración convertirá por tanto en tónica á FA y en subdominante á SI \flat y como la subdominante solamente forma progresión con los grados 6° y 8°, el arranque de la progresión sería la triada de la misma subdominante, que como vimos ya, requiere para convertirse en dominante la bemolización del 3° grado de la escala [que es su séptimo] es decir: MI en el ejemplo escogido. Examinemos por su orden las transformaciones sucesivas.

Escala menor original:

1 2 3 4 5 6 7 8
DO RE MI \flat FA SOL LA \flat SI DO

Su transformación por el SI \flat :

1 2 3 4 5 6 7 8
FA SOL LA \flat SI \flat DO RE MI \flat FA

Sus intervalos 2 1 2 2 2 1* 2

4 7

Cadencia: SI \flat RE FA á MI \flat SOL SI \flat

Es decir cadencia del 4° al 7° grado pero al mismo tiempo que la desaparición de los intervalos anormales. La bemolización del 7° grado en el modo menor verifica un triple transporte de la fundamental armónica: de SOL á DO y de DO á FA y á SI \flat y un triple transporte de Tónicas de DO á FA, de FA á SI \flat y de SI \flat á MI \flat . Esos transportes aunque diversos en apariencia corresponden á un mismo fenómeno y están regidos por la generalización ya hecha, de que toda bemolización de una sensible hace transporte de cuarta ascendente para la tónica, y todo ascenso

del 4° grado transporta la tónica al 5°, lo que aquí ha variado son los grados que han servido de punto de partida. En la primera escala:

DO RE MI \flat FA SOL LA \flat SI DO.

1 2 3 4 5 6 7 8

el grado 7° \flat lleva la tónica á FA:

FA SOL LA \flat SI \flat DO RE MI \flat FA

1 2 3 4 5 6 7 8

La subdominante encuentra ya bemolizado su séptimo MI \flat y pasa á ser 4° en la escala de SI \flat ; pero SI \flat encuentra también menor su séptima LA \flat , y convertido á su vez, en Dominante, tiene por tónica á MI \flat . Los cuatro últimos sonidos de la escala armónica de SI \flat son los cuatro últimos de la escala diatónica de MI \flat . Veámoslo:

SI \flat RE FA LA \flat SI \flat DO RE MI \flat armónica.

MI \flat FA SOL LA \flat SI \flat DO RE MI \flat diatónica.

Dije que ambas transformaciones se rigen por una misma generalización porque en ambas escalas armónicas es una séptima bemolizada ó un 4° grado \sharp el que produce la transformación. En la escala de DO modo menor, convertida en 4ª la 7ª por \flat :

1 2 3 4 5 6 7

SIDO RE MI \flat FA SOL LA \flat SI LA \flat séptima bemol.

En la escala de MI \flat modo menor de DO convertida en 7ª su 4ª por \sharp equivalente de \sharp :

1 2 3 4 5 6 7 8
 MI \flat FA SOL LA \flat SI DO RE MI \flat

1 2 3 4 5 6 7 8
 SI \flat DO RE MI \flat FA SOL LA \natural SI *

En la escala de DO modo menor, tomando como Dominante el 4º grado, no hallamos una sucesión idéntica:

4º 6º 7º
 FA LA \flat DO MI \flat

no es adecuada para la serie armónica, porque su séptima es menor pero su tercera LA \flat , no es mayor como lo pide la armonía natural.

Vemos pues que toda tentativa que no sea la corrección de esa quinta alterada es impotente para relacionar los grados de la escala con la armonía natural si no es en corta medida y siempre de un modo impuro, como en la escala armónica menor tomada de la dominante.

Por el contrario si conservando la tónica dominante, sensible y segundo grado de la escala mayor, consideramos que las alteraciones ACCIDENTALES SON las de los grados 3º y 6º por bemol, habíamos resuelto las dificultades todas, por que no siendo inherentes á la escala esas alteraciones, no aparecerán NECESARIAMENTE JUNTAS, sino alternadas, y como una alteración sola es fácil de destruir rápidamente, y la otra no estorbaría la formación de series armónicas, trabajaríamos siempre en una gama ó escala mayor, sin perjuicio de improvisar la menor á nuestro arbitrio, bemolizando sucesivamente los grados 3º y 6º. Bastará con emplear la ARMADURA ó accidentes norma-

es de la escala mayor, y poner cuando convenga los bemoles ó becuadros equivalentes en los grados 3º y 6º. Para LA menor tres sostenidos; armadura de LA; y para DO menor, llave limpia. Verdad es que se gastará más tinta, pero se ahorrarán muchos desatinos y falsos conceptos, la lectura será más fácil para los no corrompidos por la rutina, y se podrán utilizar sin embargo, todos los recursos de ambas formas y construir todas las series armónicas libremente.

Al pasar de proporciones á progresiones las triadas de los grados LA y RE (en la escala de LA que nos ha servido de ejemplo) por la sola supresión del bemol, no nos estorbará ya el SOL \sharp que podremos bemolizar como sensible en el primero, ni el DO que como sensible de RE podremos bemolizar también, no teniendo que atender al DO ni al FA, normalmente sostenidos. En una palabra, dispondremos de todos los recursos de ambas escalas sin obscuridades de conceptos ni contrasentidos de estructura, como lo es una DOMINANTE que aparece con DOS FASES ó no aparece nunca.

Verdad es que entre las escalas mayores y las menores que parten del sexto grado de aquellas existe la relación tonal íntima que en su lugar señalamos; pero también existe entre la de DO natural y SOL, y DO natural y FA, y no por eso se ha discurrido escribir para FA y para SOL con llave limpia ó sin armadura y tratar como accidentales al SI \flat y al FA \sharp .

En apoyo del procedimiento que propongo, menos cruel que el de algunos armonistas que pretenden la supresión de la escala menor por inútil y defectuosa,

viene una de las observaciones antes hechas; de los siete sonidos de toda escala uno es el que rige como característico y á manera de clave la posición de los demás: el 7° ó sensible. Dicho sonido tiene que formar con la Tónica una séptima mayor; intervalo capital diatónico. Con la Subdominante tiene forzosamente intervalo de cuarta mayor ó tritono, puesto que al descender por bemol tiene por tónica la nueva escala dicha, subdominante de la que el antes séptimo grado se convierte en cuarto. Con el segundo grado tiene que estar el séptimo en intervalo forzoso de tercera menor ascendente ó sexta mayor descendente, puesto que con él se forma la segunda tercera de la triada mayor que parte de la dominante. El sexto grado sólo aparece en la escala armónica de la dominante como sexto de la série en intervalo de novena, y el tercero sólo aparece en la escala armónica de la tónica como segundo y como penúltimo de la série:

SOL SI RE FA SOL LA SI DO
*

DO MI SOL SI \flat DO RE MI FA.
*

El tercer grado tiene pues su importancia exclusiva en la escala de la Tónica, como el sexto la tiene en la escala de la dominante. Si esos grados son naturales pueden formarse ambas séries: la primera sin limitación y la segunda merced á la bemolización de la sensible. Si ambas son bemoles no podemos formar ninguna, la primera porque nos estorba el LA \flat y la segunda porque nos ertorba el MI \flat ; pero si uno solo de ellos es bemol, como en ninguna série armónica están juntos, podemos realizar la otra série en

que el sonido alterado no figura, de manera que el MI \flat no estorbará á la escala armónica de la Tónica y en cambio, introduciéndola accidentalmente, tendremos ya la séptima menor de la subdominante que nos permite adelantar su escala armónica hasta el séptimo sonido, que fija como fundamental y tónica á SI \flat

FA LA DO MI \flat FA SOL LA SI \flat

verificando una modulación á SI \flat , tonalidad lejana de la tonalidad de DO. El SI \flat solo, nos habría facilitado solamente la escala armónica de la Tónica, que fijaría como nueva tónica á FA, pero contando con el MI \flat podemos convertir á FA subdominante en dominante ó fundamental (por tener su séptima menor) y fijamos directamente á SI \flat como tónica, salvando una transformación intermedia que requería la bemolización de MI.

Si después de MI \flat bemolizamos también el LA, la bemolización del SI salvará dos transformaciones en vez de una y fijaremos como tónica á MI \flat :

1ª transformación: FA LA DO MI \flat FA SOL LA SI \flat
*

tónica SI \flat

2ª transformación: SI \flat RE FA LA \flat SI \flat DO RE MI \flat
*
tónica MI \flat .

Así pues, la bemolización sucesiva de los grados 3° y 6° sin alterar las relaciones fundamentales de la escala diatónica, es un procedimiento económico que anticipando la bemolización de la séptima de las fundamentales FA y SI \flat nos permite transformar una

escala, con la sola bemolización de la sensible, en otra que tiene por tónica la tercera menor de la primera. En cambio, la bemolización SIMULTANEA y permanente de los grados 3º y 6º, como vimos en la escala de LA, estorba la mayor parte de las combinaciones armónicas y estorba la formación de la escala armónica sobre la dominante, que pide LA y no LA \flat .

Por otra parte, no entrando el tercer grado en la serie armónica de la Dominante, origen de la CADENCIA, el oído admite con el mismo agrado la resolución al modo menor que al mayor:

SOL SI RE á DO MI SOL ó á DO MI \flat SOL

porque DO MI SOL y DO MI \flat SOL son ambas triadas armónicas; la primera progresiva y la segunda proporcional, y porque tanto la escala armónica mayor como la menor, designan como tónica diatónica á DO, cuarta de la fundamental:

Mayor: SOL SI RE FA \sharp SOL LA \flat SI DO

Menor: SOL SI RE FA \sharp SOL LA \natural SI DO.

Por tanto, sin condenar en absoluto ese modo menor de emplear la escala diatónica, por la bemolización ACCIDENTAL y SUCESIVA de los grados 3º y 6º, que como vemos facilita la doble ó triple transformación de la escala ó sea la modulación á tonos lejanos, voy á considerarlo en adelante como lo que es: como un modo de la tonalidad y no como una tonalidad propia y diversa, que no es ni puede ser, ni como una escala diatónica propiamente dicha.

Dejo pues, á los inventores de escalas menores en

libertad de hacer cuantas quieran, con tal que no se atrevan con la dominante.

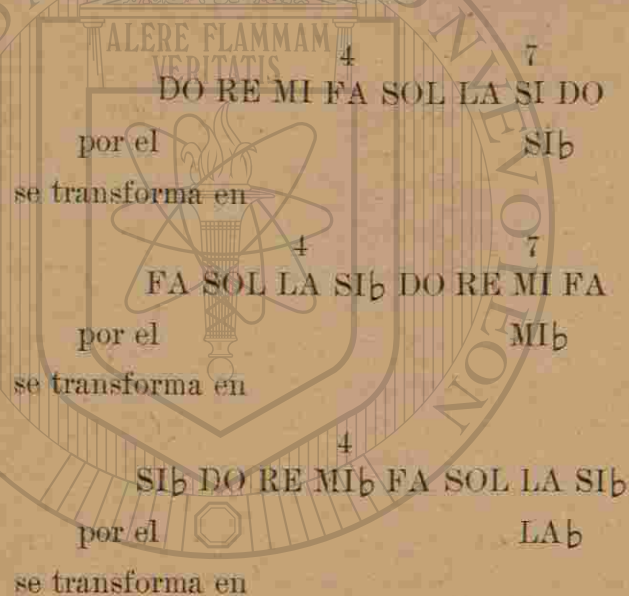
Verdad es que un caudal de buena música está escrita en esa escala viciosa, que en adelante habría de necesitar traducción como la necesitan hoy las llamadas MUDANZAS del canto llano; pero si el respeto á la tradición y á los intereses creados debiera detenernos en la vía del adelanto, no tendríamos vías ferreas ni telégrafos ni luz eléctrica, que han perjudicado las antiguas industrias de los arrieros y de las diligencias, de los correos y propios y de los fabricantes de las velas de sebo y del gaz hidrógeno. Por otra parte, las explicaciones aquí dadas, bastarán para comprender y descifrar más tarde, las escalas menores hoy en uso.

Sigamos ahora con las transformaciones de la escala, UNICA en adelante, efectuadas por la alteración de sus grados, ya que la alteración ascendente de la dominante ha sido la base del defectuoso engendro llamado ESCALA DIATÓNICA MENOR.

*
**

Hemos tomado nota de las alteraciones del 4º por ascenso, y del 7º y del 3º solo por descenso, produciendo el 1º su transformación en 7º de otra escala y los dos últimos su transformación en 4º grado de otras escalas respectivamente. Ahora registramos una nueva transformación del 5º grado convertido en 7º de otra escala (en su modo menor) por ascenso, y del mismo séptimo grado en 5º, merced á la bemolización sucesiva y previa de los grados 3º y 6º. La

generalización relativa que coloca la tónica en el grado inmediato al que se altera por \sharp parece confirmada. No sucede lo mismo al parecer, con la que trueca en 4º grado el que se altera por bemol; pero la derogación no es más que aparente; si descomponemos esa transformación doble ó triple en sus transformaciones simples obtenemos como resultado las bemolizaciones sucesivas:

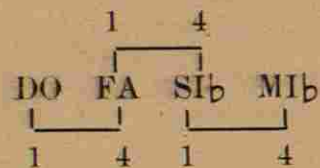


MIb FA SOL LAb SIb DO RE MIb

Vemos pues confirmada la generalización que rige las alteraciones descendentes; los grados 4º van uniformemente de FA á SIb, de SIb á MIb y de MIb á LAb, y las tónicas, siempre en intervalo de 4º se van de DO á FA, de FA á SIb y de SIb á MIb.

El salto aparentemente anormal de la tónica de

DO MIb es el triple salto de cuarta DO á FA, FA á SIb y SIb á MIb:



correspondientes á las tres séptimas destruidas por los tres bemoles.

Detengámonos un poco en las alteraciones de los grados 3º y 6º, no acompañadas de la alteración de la sensible.

Ya vimos que como tales grados 3º y 6º, ni se encuentran juntos en las escalas armónicas de la tónica y de la Dominante, ni alteran la situación de esos grados, ya sean aquellos naturales ó bemolizados, variando únicamente el modo de la escala que será mayor si son naturales y menor si son bemoles uno de esos grados ó ambos; pero en la escala armónica de la subdominante si entran ambos grados 3º y 6º el primero bemol y el segundo natural, y vimos también que al hacerse menor la séptima, se convierte en fundamental el 4º grado y que la fundamental en el sistema diatónico es siempre una dominante. Siendo fundamental FA, la tónica tendrá que ser SIb, y he ahí como la introducción del MIb presupone aunque no suene, el SIb, como tónica y nota de resolución en que se confunden y coinciden la Tónica diatónica y la Fundamental armónica, según demostré ya.

Por idénticas razones, si partiendo de SIb como subdominante de FA, bemolizamos su 7ª LA, el LAb

presupondrá el MI \flat como antes el SI \flat exigió el MI \flat . porque al trocarse la subdominante en dominante, requiere por tónica á MI \flat y la escala armónica tendría que rematar en MI \flat coincidiendo Tónica y fundamental. Resulta pues que la bemolización del 3^{er} grado como 7^o en la série armónica de la subdominante, implica una doble transformación por cuartas y una trasposición de 7^a menor ó 2^a mayor para la Tónica: de DO á FA y de FA á SI \flat ó directo de DO á SI \flat .

En cambio el LA \flat solo no cabe en la série armónica de la subdominante FA, con la que forma tercera menor y cuya séptima sería menor, ni en la del 3^{er} grado MI \flat , pues aunque merced al bemol forma ya una tercera mayor con la dominante, su séptima es mayor: RE \flat ; el SI natural inarmónico y en intervalo mayor que el de quinta, no permite contruir la escala armónica.

El MI \flat solo, por su parte, formando tercera menor con la Tónica no cabe en la série armónica de este sonido.

Pedemos, pues, como resultado de estas observaciones hacer las generalizaciones siguientes:

1^a El tercer grado alterado por descenso ó sea bemol en la série armónica de la tónica, como tercera menor, no permite formar la escala armónica completa ni producir la transformación de la tónica en fundamental y el cambio de tónica.

2^a El tercer grado bemol en la série armónica de la subdominante es una séptima menor que convierte en dominante al sonido fundamental é introduce como nueva tónica el 7^o grado bemolizando la primera escala.

3^a El tercer grado no entra en la série armónica que parte de la Dominante.

4^a El 6^o grado bemol no cabe en la série armónica de la Dominante, con la que forma una novena menor extraña á la série que pide novena mayor.

5^a El 6^o grado no cabe en la série armónica de la Tónica.

6^a El 6^o grado bemol, en la série de la subdominante no permite formar la escala armónica ni producir la transformación de la subdominante en fundamental y el cambio de Tónica.

Por consiguiente la bemolización del 6^o grado en ningún caso provocará transformación de la escala ni de la tonalidad; lo mismo sucederá con el 3^{er} grado bemol acompañado de armónicos de la tónica: no servirá en tales casos más que como variedad ó modo MENOR de la escala y como anticipos y preparación para modulaciones á tonos lejanos, en combinación con la 7^a bemolizada: el SI \flat con el MI \flat , modulación de DO modo menor á SI \flat ; el mismo SI \flat con MI \flat y con LA \flat , modulación de DO, modo menor á MI \flat .

La bemolización del 3^{er} grado es más fecunda que la del 6^o; en la escala armónica del 4^o es siempre una séptima menor que trae consigo la bemolización del séptimo grado de la escala, exigida en la resolución y verifica una transformación tonal.

Respecto del 5^o hemos visto ya que su alteración ascendente verifica la transformación de la escala y traslada la tónica al grado 6^o que sigue al alterado. Examinemos ahora su alteración por descenso: Comencemos por el modo mayor:

DO RE MI FA SOL \flat LA SI DO

Intervalos: 2 2 1 2 3 2 1

Apenas podemos formar una triada mayor y una menor progresivas, sobre el 4^o y el 7^o grado: FA LA DO y SI RE FA; las series DO MI SOL \flat , MI SOL \flat SI y SOL \flat SI RE no resultan armónicas:

DO MI SOL \flat MI SOL \flat SI SOL \flat SI RE

| | | | | | | | | |
|----|----------------|----------------|----|---------------|---------------|----|----------------|----------------|
| 1 | $\frac{5}{4}$ | $\frac{7}{4}$ | 1 | $\frac{9}{8}$ | $\frac{3}{2}$ | 1 | $\frac{4}{3}$ | $\frac{6}{5}$ |
| 20 | $\frac{25}{4}$ | $\frac{28}{4}$ | 16 | 18 | 24 | 15 | $\frac{20}{3}$ | $\frac{18}{5}$ |
| 20 | $\frac{20}{2}$ | $\frac{2}{2}$ | 16 | 16 | 16 | 15 | $\frac{15}{3}$ | $\frac{15}{5}$ |

recíprocas que no son ni proporcionales ni progresivas, y las triadas proporcionales RE FA LA y LA DO MI, no siendo progresiones no se prestan á formar la escala armónica. La progresión menor SI RE FA forma parte de la serie armónica de la dominante SOL y comenzando por una tercera menor tampoco puede servir de fundamental ni reconocer como tal á SOL \flat ; nos queda solamente la triada mayor FA LA DO, pero aislada, pues para obtener la escala armónica de la subdominante necesitamos bemolizar el MI. Con el MI \flat tampoco podremos concluir la escala armónica mayor que pide SOL \flat ni la menor que pide LA \flat . Vemos pues fracasar todas las combinaciones armónicas con el descenso de la dominante en el modo mayor de la escala. Probemos en el modo menor:

DO RE MI FA SOL \flat LA SI DO

Fieles á nuestros principios no colocaremos los be-moles ni los consideraremos funcionando siempre ambos pero los emplearemos sucesivamente.

La quinta mayor característica del diatonismo desaparece indudablemente y se hace inadecuada para la transformación, porque donde quiera que aparezca sea en el modo mayor ó en el menor, que como vimos ya no altera las relaciones cadenciales; formará una quinta menor ó una quinta mayor con la tónica en vez de la quinta mayor y cuarta menor que el diatonismo exige; pero en combinación con el modo menor vamos á encontrar una nueva serie de curiosas y agradables armonías, cuyos términos son armónicos á partir del segundo y disonantes con el primero.

En el modo MENOR la Escala de DO con la 5^a menor SOL \flat obtenemos respectivamente, en combinación con solo MI \flat

DO MI \flat SOL \flat y con LA \flat , SI RE FA LA \flat , partiendo respectivamente del 1^{er} grado DO y del 7^o SI.

Ambas series tienen todos sus grados en intervalo normal y único de tercera menor de grado á grado, ó de tercera menor, quinta menor y sexta menor (llamada hoy séptima disminuída) respecto de la base.

Ya en el modo MAYOR de la Escala encontramos, partiendo del 7^o grado, una progresión armónica de tres sonidos que también forman progresión con la dominante tomada por base:

| | | | | | | | |
|---------------|---------------|---------------|---|---------------|----------------|----------------|----------------|
| SI | RE | FA | y | SOL | SI | RE | FA |
| 1 | $\frac{6}{5}$ | $\frac{7}{5}$ | | 1 | $\frac{5}{4}$ | $\frac{3}{2}$ | $\frac{7}{4}$ |
| | $\frac{5}{5}$ | $\frac{5}{5}$ | | | $\frac{4}{2}$ | $\frac{2}{4}$ | |
| | | | | | ó reduciendo: | | |
| $\frac{5}{5}$ | $\frac{6}{5}$ | $\frac{7}{5}$ | | $\frac{8}{8}$ | $\frac{10}{8}$ | $\frac{12}{8}$ | $\frac{14}{8}$ |
| | $\frac{5}{5}$ | $\frac{5}{5}$ | | $\frac{8}{8}$ | $\frac{8}{8}$ | $\frac{8}{8}$ | $\frac{8}{8}$ |

Si á la segunda serie progresiva le agregamos el LA \flat su representación acústica será:

SOL SI RE FA LA \flat

| | | | |
|---|---|---|----|
| 5 | 3 | 7 | 16 |
| 4 | 2 | 4 | 15 |

y reduciendo:

| | | | | |
|----|----|----|-----|-----|
| 60 | 75 | 90 | 105 | 128 |
| 60 | 60 | 60 | 60 | 60 |

La progresión resulta rota entre 105 y 128 que tienen por diferencia 23 en vez de la normal 15 y tampoco encontramos esos números en proporción armónica; pero si tomamos como base el segundo sonido y á él referimos los valores acústicos de los demás, tendremos la serie:

SI RE FA LA \flat

| | | |
|---|---|---|
| 6 | 7 | 8 |
| 5 | 5 | 5 |

| | | | |
|---------------|---------------|---------------|----------------|
| 60 | 72 | 84 | 105 |
| 60 | 60 | 60 | 60 |

que dividiendo los

dos términos de los quebrados por 12, dan:

o reducidos:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 5 | 6 | 7 | 8 |
| 5 | 5 | 5 | 5 |

recíprocos que están en progresión aritmética y armónica.

Procuremos ahora extender la serie de terceras menores; la inmediata sobre LA \flat sería DO \flat ; pero como en el sistema usual de la gama atemperada no

existe diferencia entre el intervalo menor diatónico y el cromático, equivalentes ambos á la duodécima raíz de 2, DO \flat es enarmónico y equivalente de SI y la série ampliada puede traducirse por:

SI RE FA LA \flat SI

Llama desde luego nuestra atención la semejanza de disposición entre los sonidos subrayados con la de los sonidos fundamentales de la ESCALA DIATÓNICA.

DO. SOL DO

En ambas formas, los sonidos extremos están en intervalo de 8^{va} y cierran la escala, puesto que después del intervalo de 12 tonos cromáticos se reproduce idéntica toda série. Pero en la escala diatónica [de segundas mayores y menores los intervalos fundamentales de los tres sonidos que anteceden, son de quinta mayor [hoy justa] y cuarta menor [hoy justa] en tanto que SI. FA. SI nos ofrecen los intervalos en orden opuesto de amplitudes: quinta menor y cuarta mayor. Otra diferencia se nos ofrece entre esa serie de terceras menores uniformes y la de terceras desiguales que hallamos en el sistema diatónico y es que este pueden combinarse los siete grados de la escala conforme á las observaciones hechas, mientras en aquel el mayor número de sonidos diversos que pueden combinarse es el de cuatro. En cambio la inversión de sus intervalos no introduce modificación en las relaciones armónicas de los sonidos por ser idénticos.

Es pues el encontrado, un NUEVO SISTEMA DE ARMONIA PROPORCIONAL CONTINUA, DIVERSO EN TODO Y ANTAGÓNICO DEL DIATONISMO que tiene por base la ARMONIA PROGRESIVA.

Tan pronto como en la serie SI RE FA LA \flat aparece un sonido que como el SOL forme una tercera mayor, surge la escala armónica correspondiente á ese sonido alterado, segun demostramos, y se hace disonante en ella el LA \flat . Si por alteración descendente cualquiera de las terceras de esa armonía proporcional se hace mayor, surge la escala armónica correspondiente al sonido alterado. Veámoslo:

SI \flat RE FA LA \flat nos da la escala armónica de SI \flat

SI RE \flat FA LA \flat , traduciendo SI por DO \flat nos da la escala armónica progresiva de RE \flat : RE \flat FA LA \flat DO \flat

y SI RE FA \flat LA \flat , traduciendo SI por DO \flat y RE por MI doble bemol nos da la escala armónica de FA \flat :

FA \flat LA \flat DO \flat MI $\flat\flat$

En cada una de esas alteraciones las fundamentales armónicas y dominantes diatónicas vienen siendo SI \flat RE \flat y FA \flat y sus tónicas respectivas en las nuevas escalas que el paso del sistema PROPORCIONAL CONTINUO al DIATÓNICO PROGRESIVO va engendrando, serán respectivamente MI \flat SOL \flat y SI $\flat\flat$ ó LA su enarmónico.

Ya vimos esa transformación en un movimiento descendente; veámoslo en un movimiento ascendente.

La alteración ascendente de todos los grados excepto la base, produce la escala armónica de la misma base:

SI RE \sharp FA \sharp LA \natural y determina la escala diatónica de MI.

He aquí cuatro modulaciones armónicas á tonos lejanos: de DO á MI \flat á SOL \flat á LA y á MI, debidas á la concurrencia de la 5^a menor formada por el 6^o grado bemol con el 2^o y la 3^a menor natural de la sensible, ó bien por la concurrencia de la tercera menor natural del 6^o grado natural y la quinta menor engendrada por el descenso de la dominante.

Creo que por la semejanza que la identidad de intervalos establece entre esa ARMONIA PROPORCIONAL y la escala cromática, podemos llamar á la primera ARMONIA CROMÁTICA, lo que facilitará las futuras explicaciones.

Entre esa ARMONIA CROMÁTICA y la que llamaré DIATÓNICA por su variedad de intervalos, hallamos un lazo de unión que sin violencia ni disgusto las enlaza: la dominante de ésta; con hacer mayor, como quedó anotado, cualquiera de los intervalos de la armonía cromática, ó bien con hacer menores todas las terceras diatónicas, pasaremos de uno á otro género de armonía rápidamente y sin disgusto para el oído.

Ahora si suponemos concurriendo los grados 3^o y 6^o bemoles y hacemos descender el 5^o, la série que parte del 6^o se tornará en esta otra LA \flat DO MI \flat SOL \flat , ó sea la série armónica de la fundamental LA \flat , cuya escala armónica fija como tónica diatónica de RE \flat , confirmando la generalización establecida de que toda séptima alterada por descenso es un 4^o grado de la nueva escala; siendo de advertir que en este caso median cinco transformaciones fundamentales correspondientes á los cinco bemoles que presupone la escala de RE \flat , en este orden:

1 4 5 7
DO RE MI FA SOL LA SI DO

por el SI \flat

1 4 5 7
á FA SOL LA SI \flat DO RE MI FA

por el MI \flat

1 4 5 7
á SI \flat DO RE MI \flat FA SOL LA SI \flat

por el LA \flat

1 4 5 7
á MI \flat FA SOL LA \flat SI \flat DO RE MI \flat

por el RE \flat

1 4 5 7
á LA \flat SI \flat DO RE \flat MI \flat FA SOL LA \flat

y por el SOL \flat

1 4 5 7
á RE \flat MI \flat FA SOL \flat LA \flat SI \flat DO RE \flat ,

yendo las fundamentales de SOL á DO, á FA, á SI \flat , á MI \flat y LA \flat y las tónicas de DO á FA, á SI \flat , á MI \flat , á LA \flat y á RE \flat , siendo por lo mismo el salto de tónica de DO á RE \flat un quintuple movimiento de cuartas:

DO FA SI \flat MI \flat LA \flat RE \flat
└───┘ └───┘ └───┘

Hemos examinado ya las consecuencias del movimiento descendente de los grados 3^o, 5^o, 6^o y 7^o de la escala; fáltanos examinar el movimiento descendente de los grados 1^o, 2^o y 4^o.

El movimiento descendente de los grados 1^o y 4^o no es susceptible de verificar transformación de la escala, porque al bajar el 4^o al 3^o y el 8^o unísono del 1^o al 7^o, con los que están respectivamente en intervalo menor, no introducen elementos extraños sino que se mueven dentro de los propios de la escala. Supongamos las progresiones del 1^o y 4^o grados. DO MI SOL y FA LA DO en la escala de DO. Al bajar el DO al SI la primera progresión se trueca en la proporción SI MI SOL y la segunda al bajar el FA al MI se trueca en la proporción MI LA DO, inversiones ambas de las proporciones MI SOL SI y LA DO MI, que ya encontramos en la escala sobre los grados 3^o y 6^o.

Ne sucede lo mismo con el movimiento descendente del 2º grado por descenso. Busquémosla en las series á que pertenece y examinemos la transformación que se opere.

Dicho segundo grado se encuentra en la progresión que parte de la Dominante, con la que está en intervalo de quinta: SOL SI RE. Por la alteración, dicha armonía se trueca en SOL SI RE \flat . La quinta SOL RE \flat es menor, y como tal, según vimos ya, repugna su asociación con la tercera mayor SOL SI y pide para ser armónica la bemolización de SI, determinando la armonía proporcional cromática SOL SI \flat RE \flat . La escala diatónica queda destruida sin transformarse directamente en otra; pero si recordamos que la armonía cromática se produce en la escala partiendo del 7º grado y que su base, por lo mismo, puede considerarse como una sensible, y por la sola introducción de la dominante de esa sensible se restablece el diatonismo, veremos que si á la serie cromática SOL SI \flat RE \flat agregaremos una tercera mayor de la base, que será una dominante, formaremos la escala armónica de la misma:

MI \flat SOL SI \flat RE \flat MI \flat FA SOL LA \flat

y la tónica diatónica será LA \flat ; RE \flat en esa escala será un cuarto grado, confirmando las generalizaciones hechas ya para las transformaciones por movimiento descendente, y como 4º grado resolverá en el 3º DO.

Hemos agotado ya el examen de los movimientos descendentes en todos los grados de la escala diatónica; concluyamos el de los movimientos ascenden-

tes que solamente hemos estudiado en los grados 4º y 5º.

Comencemos por el 1º. El ascenso de ese grado nos lleva en la serie de la Tónica: DO \sharp MI SOL á una quinta menor DO \sharp SOL y en la serie de la subdominante produce una sexta menor; [llamada hoy quinta aumentada] en el primer caso DO es una fundamental que se altera y conforme á lo ya demostrado introduce una armonía cromática que convierte esa fundamental en sensible de la escala que tenga por dominante LA con la que completamos la escala armónica LA DO \sharp MI SOL LA SI DO \sharp RE que fija como tónica diatónica á RE; en el segundo caso el ascenso [refiriendo siempre la armonía á la fundamental de la serie, conforme á generalización ya demostrada] es un 5º grado que sube y que, conforme á otra generalización ya hecha, fija la tónica de la nueva escala en el 6º: RE. En ambos casos vemos que el ascenso del 1er. grado lo mismo que el del 4º y 5º convierte en séptimo de la nueva escala el alterado de la primitiva.

El ascenso de los grados tercero y séptimo, por las mismas razones que el descenso del 1º y 4º, no producen alteración ni transformación de la escala por ser los grados 3º y 4º y 7º y 8º ó 1º, los que forman los intervalos menores, y porque subiendo ó bajando se encuentran siempre con grados normales de la escala y no introducen sonidos extraños. ®

Examinemos el ascenso del 2º grado, tomando la escala de DO para nuestra observación.

El RE segundo grado lo encontramos como base de la serie proporcional: RE FA LA, y como quinto

en la serie progresiva de la dominante: SOL SI RE. El ascenso por sostenido trueca esas armonías en RE# FA LA y en SOL SI RE#; en el primer caso el intervalo de quinta se ha hecho menor determinando la armonía cromática que exige FA# y por lo mismo RE# es una sensible potencial en la escala de MI, cuya dominante es SI, con la que formamos la escala armónica menor:

SI RE# FA# LA SI DO# RE# MI

fijando como tónica á MI y cuya sensible RE# resuelve ascendiendo en la tónica MI. En el segundo caso el intervalo de quinta se ensancha, el grado alterado de la serie es un quinto que conforme á generalización anteriormente demostrada, al hacerse sostenido se convierte en sensible y determina la escala del 6° y también resuelve ascendiendo en la nueva tónica MI. Podemos por lo mismo extender á la transformación de la escala por ascenso del 2° grado lo dicho respecto del 1°, 4° y 5°.

Nos queda por examinar el ascenso del 6° grado y del 7° grado. Estudiémoslo en la misma escala de DO.

Dicho 6° grado lo encontramos en la serie armónica progresiva de la subdominante, como 2^a: FA LA DO y en las series proporcionales del 2° y del 6° grado RE FA LA y LA DO MI, como base en la 2^a y como extremo en la 1^a.

Al ascender LA en la primera triada: FA LA DO, forma un intervalo más amplio que el de tercera

mayor, esto es una cuarta menor. Este intervalo se hace más perceptible si traducimos LA# por su enarmónico SIb, quedando la triada en esta forma: FA SIb DO, cuyos valores acústicos son respectivamente:

| | | |
|---------------|-----------------|---------------|
| FA | SI ^b | DO |
| 1 | $\frac{4}{3}$ | $\frac{3}{2}$ |
| $\frac{6}{6}$ | $\frac{8}{6}$ | $\frac{9}{6}$ |

ó reduciendo

Las cantidades variables no están en proporción geométrica, aritmética ni armónica. Pero si aprovechando anteriores observaciones recordamos haber hallado la cuarta como medio aritmético de la sexta y sustituimos el DO inarmónico por el RE, tendremos la triada armónica FA SIb RE, inversión de la progresión SIb RE FA. En otros términos el ascenso de LA á LA# ó mejor dicho á SIb, no será el paso de una nota de la escala de DO á un sonido extraño, sino el de un tercer grado de la escala de FA al cuarto de la misma, exigiendo dicha cuarta como complemento armónico la sexta normal RE; el SIb será como siempre una clave de la transformación de la escala de DO en la de FA, y el movimiento ascendente en apariencia del 6° grado es en realidad el descendente del 7°.

Experimentemos ahora con la triada RE FA LA. El ascenso de LA á LA# establece como antes vi-

mos un intervalo de cuarta con FA, pero al mismo tiempo viene á formar con RE una sexta menor y RE con FA formará una tercera menor, y como ya encontramos en la inversión de la progresión armónica esos intervalos, traduciendo el LA# por su enarmónico SIb, tendremos que la triada RE FA LA se trueca en RE FA SIb, inversión de SIb RE FA. La proporción se convierte pues en progresión y la combinación de tercera menor y quinta menor [hoy justa] se trueca en la de tercera y sexta menores, por el ascenso del 3er. grado LA al cuarto SIb; la bemolización del 7º grado de la escala de DO lo convierte en 4º de la de FA, confirmando la generalización sobre descenso de la sensible. Una vez más el ascenso aparente del 6º grado es el descendente real del 7º grado.

Experimentemos por último con la triada LA DO MI. El ascenso de LA á LA# estrechando el intervalo de quinta mayor [hoy justa] la trueca en menor [hoy disminuída] y como ya vimos que la quinta menor no es armónica sino en combinación con la tercera menor que es su medio aritmético, si substituímos el DO [2º mayor] por REb (3º menor] y traducimos LA# y MI por sus enarmónicos SIb y FAb, tendríamos la triada progresiva SIb REb FAb, y teniendo siempre esa triada cromática una sensible por base, la escala se trueca en la de SI ó DOb su enarmónico, al resolver cadencialmente dicha triada, de

SOLb SIb REb FAb á SOLb DOb MIb
ó enarmónicamente de

FA# LA# DO# MI á FA# SI RE#.

Una vez más vemos confirmada la generalización establecida para los movimientos ascendentes, puesto que la tónica de la nueva escala diatónica es el grado cromático superior del sonido alterado, y éste queda por lo mismo convertido en SENSIBLE.

En cuanto al movimiento ascendente del 6º grado, siendo su inmediato el octavo de la tónica no produce transformación de la escala sino resolución cadencial como la del cuarto al tercero, según que la demostrado; la sucesión sonora no sale de los grados normales de la escala.

Al experimentar con el ascenso del 6º grado hemos tropezado con la única anomalía en todo el curso de observaciones. En primer lugar la alteración del 6º grado es en un caso alteración propiamente dicha, que confirma la generalización del movimiento ascendente y en los otros dos, confirmando la generalización de los movimientos descendentes, hay que traducir el paso LA# LA por LA SIb como ascenso del 3º al 4º grado de una nueva escala y no como alteración del 6º. Veamos el por qué de esa anomalía para fijar cuando la introducción de un sonido extraño á la escala importa un ascenso y cuándo un descenso.

Tratándose de un mismo sonido, el LA en nuestro caso, claro es que la diferencia de resolución y de resultados estriba en los sonidos que lo acompañan, ó en otros términos: de la série armónica de que el sonido alterado forme parte. En las dos primeras séries RE FA LA y FA LA DO, FA forma una tercera mayor en el sonido precedente FA; en la série LA DO MI, LA forma una tercera menor DO. En

los dos primeros casos, recayendo la alteración sobre el mayor intervalo entre un sonido y su tercero en orden diatónico la alteración importa el paso al intervalo menor inmediato más amplio, que es el de cuarta; en el último caso, siendo la tercera menor el intervalo más estrecho entre un sonido y su tercero en orden diatónico, la disminución del intervalo implica la invasión del inmediato mayor más estrecho, esto es: la segunda mayor; pero como el LA# forma con el MI una quinta menor ó cromática (hoy disminuida) que si rompe la estructura diatónica por un lado, por el otro nos permite considerar la base de esa quinta como una sensible potencial, podemos, mientras no se altere el orden de la serie, tener su base como tal sensible.

Tanto en la serie RE FA LA como FA LA DO y en LA DO MI los sonidos extremos forman quintas entre sí y terceras con el sonido intermedio: pero RE FA LA y LA DO MI por el ascenso de LA á LA# verifican como antes las terceras un ensanche y un estrechamiento respectivos de quintas. RE LA# quinta MAYOR pasa á sexta MENOR, intervalo inmediato más amplio y LA# MI á quinta menor ó cromática; la primera no puede ensancharse sin cambiar de nombre el intervalo que ya es MAYOR; la segunda si puede estrecharse sin cambiar de nombre el intervalo, también por ser MAYOR.

En la serie FA LA DO, la quinta no se altera por el ascenso de LA á LA#.

Ahora bien, como la cuarta menor de FA y sexta menor de RE es SIb, queda justificada la traducción de RE FA LA# por RE FA SIb.

Como la quinta menor descendente de MI es SIb, queda también justificada la traducción de la quinta:

LA# MI por SIb MI ó SIb FAb.

Por último, como la cuarta menor de FA es SIb, queda igualmente justificada la traducción de la cuarta

FA LA# por FA SIb.

En cuanto á la necesidad de emplear en la serie FA LA# DO ó FA SIb DO, el RE en vez de DO, y en la serie LA# DO MI ó SIb DO FAb, el RE en vez de DO, es una consecuencia de observaciones anteriores que nos muestran como inarmónicos los intervalos de segunda mayor SIb DO, ó LA# DO que series resultarían.

Pero ¿porqué en las tres series en que entra como armónico el 6º grado, su alteración produce diversos efectos? En la triada armónica proporcional RE FA LA, el ascenso de LA convierte la proporción armónica en una progresión invertida: RE FA SIb; en la triada progresiva FA LA DO, el ascenso de LA convierte la progresión en esta otra invertida también: FA SIb RE; por último, en la proporción armónica LA DO MI, el ascenso de LA convierte la triada en la progresión cromática: SIb REb FAb. ®

Si recordamos que según observaciones anteriores, todos los compuestos ó combinaciones que resultan gratas al oído y comprendidas en las relaciones nu-

méricas y armónicas ministradas por la generación natural de armónicos, surgen de la escala de terceras y que tanto la 5^a mayor ó justa como la séptima menor, la novena mayor y la quinta menor, no son más que superposiciones de terceras, unas mayores y otras menores, y si recordamos igualmente que las inversiones de las terceras y quintas ó sean las cuartas y sextas engendraron también series armónicas, es muy probable que en las condiciones en que esos diversos intervalos se combinan encontremos la explicación de la anomalía encontrada en las alteraciones del 6^o grado por ascenso.

Felizmente las tres series en que podemos hallar la sexta natural alterada, son las tres formas armónicas normales encontradas en la combinación de terceras; comencemos por las series naturales:

FA LA DO, progresión armónica.

LA DO MI y RE FA LA, progresiones armónicas.

La primera compuesta de tercera mayor y quinta mayor; [ó justa] las otras dos, compuestas de tercera menor y quinta mayor [ó justa]; en la primera forma una tercera mayor precediendo á una menor; en las otras dos, la tercera menor precediendo á la mayor.

Después de la alteración del LA tenemos:

FA SI \flat RE cuarta menor y sexta mayor.

RE FA SI \flat tercera menor y sexta menor

y SI \flat RE \flat FA \flat tercera menor y quinta menor; pero como la cuarta menor es inversión de la quinta

mayor y la sexta mayor, inversión de la tercera menor, se reduce la primera combinación á los intervalos esencialmente armónicos de tercera mayor y quinta justa en su segunda inversión, así:

1^a posición 2^a posición 3^a posición

SI \flat RE FA RE FA SI \flat FA SI \flat RE

La segunda serie teniendo solamente un intervalo de tercera mayor invertido en sexta menor, es la misma triada en la segunda posición ó primera inversión. Dicha triada contiene por virtud del sonido extraño que se introduce, la séptima menor de DO que se hace fundamental y dominante, siendo por lo mismo FA la nueva tónica, cuyo cuarto grado es SI \flat que resuelve cadencialmente bajando en la triada FA LA DO.

En cambio si llamamos al nuevo sonido LA \sharp formará nominalmente con FA un intervalo de tercera más amplio que el mayor [el que absurdamente se llama hoy de tercera aumentada] y cuya inversión es otro intervalo: el de sexta menor, [que hoy se llama sexta disminuída] y con RE, en la segunda triada, formará un tercer intervalo de quinta más amplio que el mayor [el que hoy se llama de quinta aumentada] y cuya inversión es otro intervalo de cuarta más estrecho que el de cuarta menor, [el que se llama de cuarta disminuída].

Digo nominalmente, porque siendo el número de vibraciones el que constituye la identidad de un sonido, el nombre que lo designe poco importa y no modifica su entonación, siendo una prueba palpitan-

Pero como el 6^o grado de la escala es el 3^o de la subdominante, que como vimos ya, es una de las fundamentales armónicas enlazadas, y el undécimo armónico de dicha subdominante es el séptimo grado de la tónica bemolizado, el movimiento ascendente y melódico de la escala de FA: LA SI \flat es un movimiento que presupone y requiere el descendente armónico y previo de SI á SI \flat .

¿Reza ese antagonismo de movimientos con todos los intervalos alterados? No evidentemente, porque ya vimos que el ascenso de la dominante se traduce por \sharp y se resuelve por ascenso. Busquemos la razón de esa diferencia:

Coinciden pues el antagonismo entre los movimientos melódico y armónico y la circunstancia de recaer el ascenso melódico en el sonido extremo superior de un intervalo de tercera, que traducido por \sharp produciría el intervalo anormal llamado hoy de 3^a aumentada ó su inversión de 6^a disminuída.

De las tres combinaciones armónicas en que entra el 6^o grado de una escala, en dos forma una tercera mayor con el sonido inmediato FA LA y en el tercero forma una tercera menor: LA DO. En aquellos aparece el antagonismo de movimientos y en el último no, lo que nos permite suponer que la causa de la diferencia está en la naturaleza de la tercera que el grado alterado (ó mejor dicho en movimiento) forma con el grado inmediato. Verifiquémoslo en la alteración ascendente de

DO MI SOL á DO MI SOL \sharp

Los dos intervalos de tercera subrayados van del menor al mayor, cosa que no puede verificarse sino

ascendiendo. Vimos ya que al convertirse en mayor la tercera menor de los grados 2^o, 3^o y 6^o de una escala, dichos sonidos se truecan en FUNDAMENTALES armónicos y DOMINANTES de otras escalas, y por lo mismo el \sharp puesto al SOL hace de MI una fundamental que tiene á LA por tónica, y cuyo tercer grado superior es una sensible de la nueva escala, y su tercera superior es DO \sharp ; vimos también estudiando la escala del modo menor que sobre el 3er. grado No ES POSIBLE LA COMBINACIÓN ARMÓNICA de terceras, siendo inarmónica la série DO MI SOL \sharp ; la inarmonía desaparece de dos maneras: resolviendo en la 4^a MI LA, la 3^a MI SOL ó la tercera DO MI en la 4^a SI MI; pero ambas triadas son características y propias de la escala de LA en su modo menor, y cualquiera que sea la resolución de la inarmonía, la cadencia será á LA, por ascenso de SOL \sharp .

Y como quiera que desde que aparece la sensible de una escala queda ésta definida lo mismo que la cadencia perfecta, y cualquiera de esas combinaciones fija dicha sensible, el intervalo DO SOL \sharp en su escala propia de LA no implica un movimiento ascendente de SOL sino uno descendente y modal de DO á DO \sharp [\sharp equivalente de un bemol] y que siendo inarmónico se resuelve descendiendo á SI, 2^o grado y luego LA, 1^o.

Los sonidos DO \sharp SOL \sharp pueden también traducirse por SI \sharp SOL \sharp , por DO LA \flat ó por RE $\flat\flat$ LA \flat , constituyendo en realidad un intervalo de 6^a menor (ocho intervalos cromáticos) aunque unas veces tenga los nombres y apariencias de una quinta; en esas diversas traducciones aparecen los movi-

mientos ascendentes y descendentes de ambos sonidos, confirmando las generalizaciones establecidas: SI# SOL# 6^{ta} menor, resuelve ascendiendo el SI# en DO# SOL# 5^{ta}; DO LA \flat 6^{ta} menor, resuelve descendiendo el LA \flat , en la 5^{ta} DO SOL; y RE $\flat\flat$ LA \flat 6^{ta} menor, resuelve descendiendo el RE $\flat\flat$ en la 6^{ta} mayor DO \flat LA \flat ; ascendiendo el SOL#, SI# SOL# 6^{ta} menor, resuelve en la 6^{ta} mayor SI# SOL##; descendiendo el DO, la 6^{ta} menor DO LA \flat resuelve en la 6^{ta} mayor DO \flat LA \flat , y descendiendo el LA \flat , la 6^{ta} menor RE $\flat\flat$, LA \flat resuelve en la 6^{ta} mayor RE $\flat\flat$ LA $\flat\flat$.

¿Por qué esa facilidad para los cambios enarmónicos y de movimiento? La solución está en la simetría de los intervalos; DO con MI y MI con SOL# forman dos intervalos idénticos y sucesivos de 3^{ta} mayor.

Ya observamos efectos muy semejantes á propósito de la sucesión cromática de terceras menores, pero aquellas nos resultaron armónicas, porque en la serie de armónicos hallamos esa forma entre los armónicos 5^o, 6^o y 7^o y condicionalmente diatónicas, porque en la escala del modo mayor podemos construir dos con los grados naturales, y en la menor, cuatro, partiendo de la sensible; en cambio dos mayores nos resultan inarmónicas, porque no las hallamos en la serie de armónicos naturales, ni el oído las acepta, y antidiatónicas, porque con los grados de la escala mayor no podemos formarlos, y en la menor solo hallamos las de los grados 3^o, 5^o y 7^o como accidentales, y al mismo tiempo como innecesarias, puesto que el modo no altera la cadencia ni trasforma la escala.

¿Por qué siendo simétrica la forma de las dos terceras mayores los resultados armónicos no lo son? Porque la simetría es aparente, de nombre y de forma, pero no armónica. Veámoslo:

Dos terceras diversas forman una quinta que tiene por medio aritmético y armónico el sonido intermedio:

MEDIO:

| | | |
|-------------|-----------------------|-------------------------------|
| 1 | 3 ^{ta} mayor | 5 ^{ta} justa ó mayor |
| DO | MI | SOL |
| ----- ----- | | |
| 1 | 5 | 3 |
| | 4 | 2 |
| | reduciendo: | |
| 8 | 10 | 12 |
| | 8 | |

Si los dos extremos se alejan por igual del medio, la proporción y progresión no se altera:

| | | |
|-------------|-------------------------------|-----------------------|
| 1 | 4 ^{ta} justa ó menor | 6 ^{ta} mayor |
| SI | MI | SOL# |
| ----- ----- | | |
| 1 | 4 | 5 |
| | 3 | 3 |
| | reduciendo: | |
| 3 | 4 | 5 |
| | 3 | |

puesto que 8+12 dividido por 2 es igual con 10, lo mismo que 3+5 dividido por 2 es igual con 4, y 4 y 10 son los sonidos intermedios.

| 1 | 4 ^a justa ó menor | 6 ^a menor |
|----|------------------------------|----------------------|
| SI | MI | SOL |
| 1 | $\frac{4}{3}$ | $\frac{4}{5}$ |
| 15 | 20 | 12 |
| | 15 | |

Si solamente se aleja el DO bajando á SI, tendremos la 4^a menor ó justa y la 6^a menor sucesivas.

La progresión desaparece, pero la proporción subsiste entre 12, 15 y 20, puesto que $12:20::3:5$, y $12 \times 5 = 60$ y $20 \times 3 = 60$.

Pero si solamente se aleja el SOL á SOL \sharp , MI ya no es medio proporcional ni aritmético.

| 1 | 4 ^a justa ó menor | 6 ^a menor |
|----|------------------------------|----------------------|
| DO | MI | SOL \sharp |
| 1 | $\frac{5}{4}$ | $\frac{4}{5}$ |
| 20 | 25 | 16 |
| | 20 | |

y 25 no es término proporcional de 20 y 16.

Vimos antes que el medio proporcional de la 6^a menor es la cuarta menor y en otra parte hallamos como medio aritmético la 3^a menor. Traduciendo SOL \sharp por su enarmónico LA \flat tendremos:

| 1 | 3 ^a menor | 6 ^a menor |
|----|----------------------|----------------------|
| DO | MI \flat | LA \flat |
| 1 | $\frac{6}{5}$ | $\frac{4}{5}$ |

y reduciendo:

| | | |
|---|---|---|
| 5 | 6 | 4 |
| | 5 | |

y los números 5, 6 y 4 no forman progresión, pero sí proporción aritmética; $5.6:1.2$ y $6-5=1$ y $2-1=1$; proporción que nace de invertir la progresión 4.5.6.

Las tres triadas deshaciendo la inversión y tomando por base el MI serían:

MI SOL SI MI SOL \sharp SI MI SOL \sharp DO

| | | | | | | | | |
|---|---------------|---------------|---|---------------|---------------|---|---------------|---------------|
| 1 | $\frac{6}{5}$ | $\frac{3}{2}$ | 1 | $\frac{5}{4}$ | $\frac{3}{2}$ | 1 | $\frac{5}{4}$ | $\frac{4}{5}$ |
|---|---------------|---------------|---|---------------|---------------|---|---------------|---------------|

y reduciendo:

| | | | | | | | | |
|----|----|----|---|----|----|----|----|----|
| 10 | 12 | 15 | 8 | 10 | 12 | 20 | 25 | 16 |
| | 10 | | 8 | | 20 | | 20 | |

La primera proporción, progresión la segunda, y la tercera ni uno ni otro.

Queda pues limitada la necesidad de traducir por movimiento armónico descendente del grado inmediato, el ascendente melódico del anterior, á los casos en que la alteración recae sobre el extremo superior de una tercera mayor, ó el inferior de una sexta menor; sin que por ello se invaliden las generalizaciones establecidas.

De DO MI \flat SOL, á DO MI \flat LA \flat , por descenso, porque MI \flat y SOL forman 3^a mayor; de DO MI SOL á DO MI SOL \sharp por ascenso, porque MI y SOL forman una tercera menor. El sonido intermedio decide la duda.

Ahora bien, como el efecto sonoro no depende jamás de los nombres que se dan á los sonidos y las re-

soluciones cadenciales si determinan los movimientos de los grados 4^o y 7^o, y aquel siempre procede de una séptima que desciende, y éste de una subdominante que asciende, según quedó anotado; es por lo mismo evidente que la anomalía que analizamos no es más que aparente, y si bien exige una explicación no importa la derogación de las generalizaciones establecidas en cuanto á movimientos de grados y transformaciones de las escalas.

El error tradicional en Música, que consagró los intervalos alterados, mayores que los mayores y menores que los menores, destruyendo la nomenclatura de mayores y menores [que ya no lo son si los hay más estrechos ó más amplos] y complicando innecesariamente la clasificación descansa en un falso concepto del movimiento; se confundió el movimiento melódico con el armónico, y creyóse que al pasar una melodía de LA á LA# por ejemplo, el mismo sonido subía ó se transformaba en el siguiente, lo cual es de todo punto erróneo; SUBE LA voz del grave al agudo, pero pasando de un sonido á otro enteramente diverso, que pertenece ó no pertenece á la escala, ó que según se combina con los demás puede pertenecer á varias escalas, como hemos visto; nada nos obliga á suponer que siempre que la voz ó el instrumento sube el movimiento armónico sea también ascendente, como no se enseña que el 3er. grado se resuelva en el 4^o armónicamente cuando se ejecuta la escala descendente. Los movimientos armónicos no estriban en apariencias como los melódicos.

SI \flat se resuelve descendiendo y SI \sharp se resuelve ascendiendo y ambos son en apariencia 7os. grados

de DO; pero el primero es en realidad un 4^o grado de la escala de FA, y el segundo un séptimo natural de la escala de DO. La semejanza de nombre no impide la diversidad de propiedades y movimientos, así como un doble bemol ó doble sostenido no dejarán por el nombre convencional, de ser el anterior y el posterior del sonido cuyo nombre llevan pasajeramente. Son convenciones meramente artísticas, admisibles mientras no importen un absurdo de fondo.

Hemos agotado ya el estudio de la estructura de la escala diatónica, de las relaciones que sus grados tienen con los de la série de armónicos naturales, y de las relaciones armónicas que los diversos grados de la escala tienen entre ellos mismos.

Hemos examinado uno á uno el paso de cada grado de la escala á los inmediatos anterior y posterior, tanto de la misma escala como extraños á ella, anotando las consecuencias de ese paso, de las cuales surge á veces la transformación de la escala en otra ó sea el cambio de tónica.

En cuanto á la combinación armónica, no la hemos examinado sino en su aspecto lineal sucesivo ó melódico, y nos falta examinarla en su aspecto simultáneo ó polifónico.

Aplazando pues el punto no agotado, podemos ya, respecto de los otros, en vista de haberse confirmado las generalizaciones parciales establecidas, concretarlas en LEYES de cuya realización estaremos siempre seguros.

Para que dichas LEYES resulten claras y concisas, conviene antes precisar el valor de algunos términos.

Como al escribirse ó ejecutarse en un instrumento una série de sonidos, éstos aparecen materialmente más altos ó más bajos, hase dado por semejanza el nombre de MOVIMIENTO al paso de un sonido á otro, y á ese movimiento se ha llamado ascendente ó descendente, según que va del grave al agudo ó vice versa.

En ese movimiento conviene además distinguir el que se hace dentro de los grados de una escala, y que llamaremos MELODICO, del movimiento que alcanza sonidos extraños que transforman la escala y cambiando la tónica modifican las anteriores relaciones de los sonidos; movimiento que llamaremos ARMONICO, porque cambia las relaciones armónicas antes establecidas.

Ahora formulemos las LEYES anunciadas.

II.— LEYES RELATIVAS A LA ESTRUCTURA:

1.—La Escala Diatónica es la sucesión de los armónicos 8, 9, 10 y 11 de dos sonidos dispuestos en intervalo de quinto mayor ó justa.

2.—Toda Escala Diatónica puede emplearse con los grados tercero y sexto bemoles, constituyendo su MODO MENOR.

I.— LEYES RELATIVAS AL MOVIMIENTO:

1.—Todos los grados de una Escala Diatónica son susceptibles de movimientos melódico y armónico.

2.—El movimiento melódico no altera la estructura de la Escala mientras no es también armónico.

3.—El movimiento armónico trae siempre consigo la transformación de la Escala.

4.—El movimiento armónico ascendente de un gra-

do se expresa y significa agregando al nombre ó signo del sonido la palabra SOSTENIDO ó el signo #.

5.—El movimiento armónico descendente se expresa ó significa agregando al nombre ó signo del sonido la palabra bemol, ó el signo b.

6.—El movimiento descendente de los grados tercero y sexto de la Escala Diatónica es melódico si no forma intervalo de séptima con otro sonido; si lo forma, el movimiento es armónico.

III.— LEYES RELATIVAS A LA TRANSFORMACION:

1.—Todo sonido afecto de Sostenido por movimiento armónico actual, se trueca en SENSIBLE de la nueva Escala en que la primera se transforma.

2.—Todo sonido afecto de bemol por un movimiento armónico actual, se trueca en SUBDOMINANTE de la nueva Escala en que la primera se transforma.

3.—Todo movimiento armónico ascendente se resuelve ascendiendo al grado menor inmediato, y todo movimiento armónico descendente se resuelve descendiendo al grado inmediato menor.

4.—El acenso aparente del sexto grado de la Escala Diatónica en su Modo Mayor, cuando antes forma con el cuarto intervalo de tercera mayor ó de sexta menor, no es sino un descenso del séptimo y como tal se expresa, escribe y resuelve.

El método inductivo empleado para el establecimiento y demostración de esas LEYES ha tenido que ser y debía ser un tanto laborioso, pero reflexiónese lo fácil que será, empleando en la enseñanza el método deductivo, demostrar y comprobar á los educandos esas LEYES de cuya realización estará siempre seguro el Maestro. Piénsese también lo fácil

que al educando será, después de familiarizado con esas Leyes y su aplicación, empírica primero y deductiva después, elevarse ya en la enseñanza superior á su demostración inductiva.

Mi esfuerzo tiene que ser mayor, porque pretendo demostrar algo nuevo y persuadir á personas formadas ya, más ó menos influidas por el hábito y las preocupaciones hoy en uso, y Profesores en el Arte. Para ellos, mi tarea es doble: desarraigar prejuicios de buena fé y asentar nueva norma de conducta; pero para los educandos la tarea será sencilla, si como lo espero, se persuaden los Sres. Profesores de las verdades reducidas á evidencia en las leyes que anteceden.



V

APLICACIONES Y AMPLIACIONES

Hasta aquí hemos examinado las combinaciones armónicas de los sonidos en serie ó forma sucesiva; faltanos examinarlas en forma simultánea ó polifónica.

Pocas nociones hay en música más vagas y convencionales que las de CONSONANCIA y DISONANCIA. Unos teoristas pretenden como Helmholtz basarla en relaciones exclusivamente numéricas y otros las fundan en la sola impresión orgánica ó sensoria. Para los primeros, son disonantes todas las combinaciones por sus sonidos reales, sus armónicos y los sonidos resultantes de unos y otros, forman relaciones numéricas sencillas, y puras.

Para los segundos, son disonantes todas las combinaciones armónicas que no satisfaciendo la expectativa de reposo necesitan una resolución.

Ambos criterios son inaceptables en la práctica del arte. El primero porque toma en cuenta elementos

que al educando será, después de familiarizado con esas Leyes y su aplicación, empírica primero y deductiva después, elevarse ya en la enseñanza superior á su demostración inductiva.

Mi esfuerzo tiene que ser mayor, porque pretendo demostrar algo nuevo y persuadir á personas formadas ya, más ó menos influidas por el hábito y las preocupaciones hoy en uso, y Profesores en el Arte. Para ellos, mi tarea es doble: desarraigar prejuicios de buena fé y asentar nueva norma de conducta; pero para los educandos la tarea será sencilla, si como lo espero, se persuaden los Sres. Profesores de las verdades reducidas á evidencia en las leyes que anteceden.



V

APLICACIONES Y AMPLIACIONES

Hasta aquí hemos examinado las combinaciones armónicas de los sonidos en serie ó forma sucesiva; faltanos examinarlas en forma simultánea ó polifónica.

Pocas nociones hay en música más vagas y convencionales que las de CONSONANCIA y DISONANCIA. Unos teoristas pretenden como Helmholtz basarla en relaciones exclusivamente numéricas y otros las fundan en la sola impresión orgánica ó sensoria. Para los primeros, son disonantes todas las combinaciones por sus sonidos reales, sus armónicos y los sonidos resultantes de unos y otros, forman relaciones numéricas sencillas, y puras.

Para los segundos, son disonantes todas las combinaciones armónicas que no satisfaciendo la expectativa de reposo necesitan una resolución.

Ambos criterios son inaceptables en la práctica del arte. El primero porque toma en cuenta elementos

que no están al alcance del órgano auditivo, y por lo mismo no forman parte del fenómeno sensorio. El segundo porque confunde la RELACIÓN ARMÓNICA con la RELACIÓN CADENCIAL.

Para los acústicos no existen en rigor más armonías que las de 8^{va}, siendo disonantes las demás.

Para los sensualistas resultan disonantes las más perfectas armonías cuando no despiertan la idea de reposo y las mismas combinaciones, consonantes en un caso, en otro son disonantes. DO MI SOL, CONSONANTE en la tonalidad de DO, será DISONANTE en la tonalidad de FA.

En cambio la naturaleza misma parece darnos el tipo de las CONSONANCIAS en la serie natural de sonidos armónicos, que en unión del fundamental se dejan oír al hacerse la segmentación decreciente del cuerpo vibrante.

Todos esos sonidos que CONJUNTAMENTE SUENAN por su orden, asociados al fundamental tienen que ser armónicos entre sí, por la razón numérica de que dos valores proporcionales á un tercero son proporcionales entre sí.

$$6.4 \text{ y } 4.2 \text{ ó } 6.4:4.2 \text{ ó } 6.4.2$$

4, proporcional de 2 y de 6, forma con ellos la proporción aritmética constante ó progresión aritmética 6.4.2 ó 2.4.6.

$$16:8::8:4 \text{ ó } 16:8:4$$

8 proporcional de 16 y de 4, forma con ellos la progresión geométrica 4:8:16.

La CONSONANCIA en tal sentido será pues, la combinación de sonidos armónicos, y DISONANCIA la combinación de sonidos inarmónicos.

En ese concepto nos veremos libres de llamar disonancias á series netamente armónicas, como lo son el llamado acorde disminuído, compuesto de los armónicos sucesivos 5^o, 6^o y 7^o, y el de 7^{va} de la dominante compuesto de los armónicos 4^o, 5^o, 6^o y 7^o, y suprimiremos esa nomenclatura tan antinómica como absurda, indigna del siglo XX, de ACORDES CONSONANTES y ACORDES DISONANTES, así como la no menos absurda división de la armonía en ARMONIA CONSONANTE y ARMONIA DISONANTE. Esos términos, no ya para músicos sino para profanos, envuelven un patente contrasentido.

La palabra ACORDE que significa concordancia, puede como equivalente de consonancia, aplicarse á los compuestos de sonidos armónicos ó consonantes; pero los inarmónicos nunca serán ACORDES sino DISONANCIAS.

Entre las consonancias las hay como hemos visto, PROGRESIVAS y PROPORCIONALES, más perfectas y satisfactorias aquellas que éstas; la razón de esa diferencia es que en la primera forma los sonidos combinados además de pertenecer á la serie de armónicos de una misma fundamental, están dispuestos en el orden mismo que en dicha serie, y sus relaciones son inmediatas y sencillas, mientras en la segunda forma los sonidos, aunque pertenecientes á una misma serie de armónicos, y ligados por relaciones numéricas y armónicas, están dispuestos en orden diverso del de la serie y sus relaciones no son inmediatas ni suce-

sivas y PROGRESIVAS sino alternas disjuntas y PROPORCIONALES. Basta comparar los números de los armónicos en ambas formas:

| | | | | | | | |
|-----|------|-----------------|-------------------|------|-----------------|------|-----|
| DO. | MI. | SOL | | MI. | SOL. | SI. | |
| 4. | 5. | 6. | | 10. | 12. | 15. | |
| MI. | SOL. | SI _b | | SOL. | DO. | MI. | |
| 5. | 6. | 7. | | 3. | 4. | 5. | |
| DO. | MI. | SOL. | SI _b . | DO. | MI. | SOL. | DO. |
| 4. | 5. | 6. | 7. | 4. | 5. | 6. | 8. |
| DO. | SOL. | DO. | MI. | SOL. | SI _b | DO. | |
| 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. | |

Las series formadas por los números 10, 12 y 15 y 4, 5, 6 y 8 son simplemente proporcionales, y las restantes son proporcionales y progresivas.

Esas formas podrían llamarse respectivamente REGULARES ó IRREGULARES, PROGRESIVAS ó PROPORCIONALES, ó bien, tomando por semejanza los términos usuales en poética, «consonantes» y «asonantes.»

El nombre genérico de POLIFONIA, puede lógicamente designar toda combinación simultánea de sonidos, y dividirse en "polifonía armónica" y "polifonía disonante," subdividiéndose aquella en "polifonía consonante" y "polifonía asonante."

El absurdo de hacer estribar la disonancia en la falta de sentido final ó de reposo, se hace evidente con sólo considerar que cuando no sea el construido

sobre la tónica, resultarán DISONANTES los demás acordes de tercera y quinta, llamados PERFECTOS por su mayor consonancia.

Lo inaceptable de la teoría de Helmsoltz necesita más amplia demostración.

La música debe al ilustre sabio grandes servicios y la ley numérica es ineludible para llegar al concepto claro y justo de las relaciones armónicas; los números me han servido para corroborar y justificar las apreciaciones orgánicas del oído, y no se me dirá que los repugno por sistema ni por antipatía; pero la sana razón aconseja dejar á un lado las relaciones numéricas desde el punto en que por limitación é impotencia de los órganos perceptores, los elementos discordantes que el cálculo nos demuestra, no han de ser percibidos por el órgano auditivo, ni han de formar parte del fenómeno sensorio.

Helmsoltz toma en cuenta para establecer la consonancia cuatro elementos: los SONIDOS EXPRESOS, los ARMÓNICOS naturales de éstos hasta el 6^o, los SONIDOS RESULTANTES entre aquellos y estos, y las PULSACIONES que entre todos ellos se producen.

Como es natural, con semejante sistema no resulta consonante más que la octava y á medias la quinta doble y la disonancia viene á constituir la regla de la que la consonancia viene á ser una exígua y rara excepción, apareciendo un declarado antagonismo entre la ley numérica y la sensación orgánica que hasta aquí hemos visto siempre en un perfecto acuerdo. Dentro de ese concepto, los músicos trabajarían siempre con disonancias, la música sería por naturaleza inarmónica y disonante y el órgano auditivo

sería imperfecto al recrearse con disonancias é inarmonías.

¿Será que el organismo humano sea defectuoso ó bien que la percepción de los sonidos esté gobernada por leyes diversas de las que rigen su producción? No, evidentemente, porque en todos los fenómenos sonoros que llevamos examinados hemos visto completarse y concordar ambos elementos.

¿Será que las disonancias que el cálculo demuestra no existen realmente? Tampoco, porque su existencia está demostrada experimentalmente; pero esa misma experimentación viene á resolver el conflicto. Para evidenciar los armónicos superiores, los sonidos resultantes y las pulsaciones, se han empleado aparatos más sensibles que el órgano auditivo, como para evidenciar el mundo de los infusorios se usa del microscopio. Las disonancias aludidas existen pues, como existen los infusorios, pero así como éstos no se perciben á la simple vista y nos permiten considerar la atmósfera como transparente, aquellas no se perciben á la simple audición y nos permiten considerar como armónicas y consonantes muchas combinaciones de sonidos que no lo son en rigor numérico y acústico.

Los números van más lejos que la percepción orgánica, pero como la música se escribe para ser percibida orgánicamente y gustar del placer estético que la impresión orgánica provoca, el arte no puede regirse por la ley numérica sino dentro de los límites de la percepción auditiva normal en el estado de salud; más allá las demostraciones del cálculo sin dejar de ser exactas, son inatendibles y supérfluas,

engendrando á lo más variantes y matices de color y de timbre, que por su falta de precisión salen de los dominios de la CIENCIA para formar la órbita del ARTE.

Dejemos pues á los ilusos acústicos soñar con escalas de imposible pureza y con facultades auditivas inverosímiles, y estudiemos humana y prácticamente los recursos accesibles de los sonidos, no para destruir la tarea de tres siglos ni para deprimir sus valiosas conquistas, sino para depurarlas, servirnos mejor de ellas, y hacerlas más fructuosas.

Hasta hoy, ajenos á las exigencias del arte, los sabios sueñan con restauraciones y purismos imposibles; ajenos á la ciencia, muchos de los artistas, la inmensa mayoría, desprecian en absoluto las enseñanzas del cálculo y de la Física, y con los excesos de los unos y las deficiencias de los otros, el Arte Musical carece de un cimiento sólido, del auxilio de ambos elementos, y en medio del universal concierto de adelantos, permanece atrasado y estacionario, víctima de las osadías de los «músicos analfabetas en ciencia» y cargando con las excomuniones de los «sabios analfabetas en arte.»

La salvación de la Música está en el prudente y discreto consorcio de unos y otros y en la converjencia de miras y de observaciones.

He querido de propósito desentenderme de las discusiones, ociosas en mi concepto, acerca de las despreciables y MINIMAS diferencias encontradas entre algunos grados de las Escalas de Pitágoras, de Ptolomeo, y de la que llamamos ATEMPERADA, porque persuadido de que LO OPTIMO

ES ENEMIGO DE LO BUENO, y de que un exceso de purísimo y de precisión, ni es accesible á los limitados medios de la humana inteligencia, ni se conforma con las naturales limitaciones que sujetan nuestras impresiones sensorias, ni por último han llegado á proponerse aquellas como solución en términos prácticos, puesto que ninguno de los sistemas puristas llena por sí solo las exigencias todas del Arte y de la Ciencia, mientras el sistema medio del TEMPERAMENTO, que distribuye entre los doce intervalos menores que integran el de Octava, la ya despreciable diferencia de dos quinceavos que de más acusa la suma de los doce intervalos menores Pitagóricos, viene á conciliar las exigencias melódicas y armónicas con las dificultades de la fabricación, la diversidad de mecanismos y de timbres, y por último á facilitar al uso de la Enarmonía que á tan bellos efectos de arte da origen, y tanto facilita y simplifica la notación, permitiendo emplear menor número de signos sin perjuicio de la corrección armónica.

Entre los inconvenientes de una entonación anárquica y vária, y el menosprecio de un noventaavo de intervalo, que es el que resultaría para cada intervalo menor, la elección no es dudosa, ni los inconvenientes son comparables. En los cálculos astronómicos es usual el desprecio de fracciones, que á veces son de centenares de leguas; en Matemáticas, en Física y en general en todas las Ciencias que tienen por base el cálculo, se abonan errores y se desprecian fracciones, teniendo en cuenta la imperfección é insuficiencia de los medios de apreciación y de obser-

vación, ¿porqué hemos de aspirar á mayor exactitud en apreciaciones encomendadas al organismo, sujeto á errores, anomalías y deficiencias, puesto que la misma percepción de los sonidos tiene un límite fijado por la naturaleza?

Mis estudios dan por supuesta y admitida la escala atemperada como la mejor y más práctica posible en nuestros días, despreciando las despreciables diferencias que un cálculo riguroso acusaría. La exactitud perfecta, lo mismo que toda perfección absoluta no es patrimonio de la humanidad, y mejor que ir á caza de perfeccionamientos ideales, creo útil aprender á servirnos razonablemente de lo mediano y aproximado que á nuestro alcance está. Si hubieran de condenarse todas las operaciones científicas afectas de errores mínimos, habría que condenar todas las Ciencias. Dejémonos pues de utopías, para decender á lo útil y práctico, que buena falta viene haciendo en la Música.

*
* *

Veamos ahora prácticamente hasta donde llega el alcance del órgano auditivo para percibir los sonidos armónicos, resultantes, y los interferentes ó paralelos llamados pulsaciones. Así sabremos hasta donde son atendibles y de aplicarse las disonancias numéricas, y desde donde comienzan á ser extrañas á la Música las observaciones acústicas.

Comencemos por los sonidos armónicos:

En la producción regular de esos sonidos está basado la fabricación de todos los instrumentos; la longitud fija de las cuerdas correspondiendo á sendos

sonidos fundamentales excogitados previamente; la longitud variable de los tubos, en los instrumentos metálicos de aliento, ya por medio de piezas adicionales ó alargamiento de las fijas; el cambio en la disposición de nudos y vientres por medio de llaves y de émbolos, y por último las diversas presiones de los labios y de los órganos expiradores para producir los diversos armónicos naturales, no son más que aplicaciones fieles de las leyes acústicas.

Los armónicos explotados en la fabricación son los primeros 16, transformados en sonidos directos y reales, pero en cuanto á los armónicos concomitantes de un sonido real y naturalmente más débiles como resonancias, la experiencia demuestra que solamente son perceptibles y con claridad decreciente, los armónicos segundo, tercero y cuarto, siempre que no pasen del 16, que corresponde al DO⁵ del diapasón normal.

Cuanto más grave, el sonido, entre DO y DO⁵, se percibe más distintamente, porque corresponde á una segmentación mayor de la columna sonora, la série de armónicos accesibles.

El sonido real DO¹ deja percibir con bastante claridad el segundo armónico DO² y el tercero SOL², y ya debilmente el DO³, cuarto armónico; el sonido real DO² deja oír más debilmente la doble quinta, y el DO³ la deja oír casi imperceptiblemente; más allá, quedando la doble quinta despues del DO³ no se percibe más que la octava del DO⁴.

Pero dicho tercer armónico se vigoriza sensiblemente cuando se encuentra además como sonido real, sin perjuicio de producir sus propios armónicos. Pa-

ra demostrarlo experimentalmente, húndase en el piano el SOL² sin hacerlo sonar, hágase sonar el DO¹ y el SOL² se oirá con perfecta claridad; húndase en cambio sin sonar el DO² y suénese el DO¹, y se oirá con gran claridad el DO³.

Esa experimentación nos enseña pues, que la percepción de los armónicos depende no solo de su posición en la série natural y de la altura del sonido fundamental, sino de los sonidos reales que como otros tantos fundamentales se hagan consonar.

Observamos por último que de los armónicos segundo tercero y cuarto, el primero y último son reproducciones agudas del fundamental, y el intermedio es diferente. Y como la octava de un sonido no introduce relaciones numéricas que modifiquen la armonía, puesto que constituyen sus números una progresión armónica y geométrica constante: 1. 2. 4. 8. 16., nos queda como único dato que tomar en cuenta en las combinaciones polifónicas, para establecer su consonancia, la doble quinta de cada sonido real combinado, y podemos desentendernos de los otros armónicos.

Ahora, experimentemos los efectos de esa doble quinta resonante en las diversas octavas del diapasón, tomando por lo pronto el acorde DO MI SOL, que como consonante acepta el oído; en la primera octava será: DO¹ MI¹ SOL¹.

Las dobles quintas de esos sonidos reales serán: SOL² SI² RE³. De esos sonidos, el primero solamente pertenece á la armonía del acorde y los otros dos son extraños; pero RE como novena del fundamental lo vimos entrar en la série armónica sucesiva, en

unión de DO MI SOL, mientras el SI es netamente inarmónico por constituir una séptima mayor; el RE disuena, porque como vimos ya en el acorde DO MI SOL SI \flat RE, los tres primeros sonidos forman una progresión y los tres últimos una proporción y en el caso falta el SI \flat intermediario en lugar del cual está el inarmónico SI. El acorde arroja pues entre los armónicos perceptibles, dos que le son extraños é inarmónicos con el sonido más grave y fundamental: DO² MI² SOL².

Experimentemos con el mismo acorde en la segunda octava del diapasón; el acorde será: DO² MI² SOL², y las dobles quintas serán: — SOL² SI³ RE³. Las disonancias subsisten aunque atenuadas y menos vigorosas.

En la tercera octava, el acorde será: — DO³ MI³ SOL³ y las dobles quintas SOL³ SI⁴ RE⁴. Las disonancia SI⁴ será tan debilmente perceptible que casi pasara inadvertida y RE⁴ no se percibirá por pasar del DO³.

Por último, en la cuarta octava, el acorde será, DO⁴ MI⁴ SOL⁴, y las dobles quintas serán SOL⁴ SI⁵ RE⁵, que ya no se percibirán ni son del número de los armónicos usuales, por estar más allá del DO⁴.

Por supuesto que, concurriendo con sonidos reales, las resonancias no pueden identificarse ni aislarse, pero sí producen una sensación de impureza y una impresión de zumbido, que según se acentúa más ó menos, hace más ó menos ingrata la audición del acorde que sin esas resonancias aparece límpido y puro.

Pero si recordamos que los tubos cerrados no producen los armónicos impares y observamos que el tercero es de ese género, convendremos en que ese mismo acorde DO MI SOL, que en instrumentos de tubo abierto deja percibir las dobles quintas, en las octavas 1^a, 2^a y 3^a, no las dejará oír en un tubo cerrado, y por lo mismo ese acorde que en unos instrumentos resulta disonante, será en otros una consonancia perfecta, puesto que se suprimen los elementos disonantes.

Esa observación nos permite suponer que las nociones de consonancia y disonancia no son ABSOLUTAS sino esencialmente RELATIVAS, y que además de la ALTURA, de la INTENSIDAD y de los SONIDOS REALES que se combinen, para decidir de la consonancia de un acorde se debe tener en cuenta la naturaleza del instrumento ó instrumentos que hayan de producir los sonidos.

También recogemos de esa observación un dato importantísimo: las tres resonancias producidas por los sonidos reales del acorde, forman el acorde que con el primero forma la CADENCIA. De tal manera que al verificar ésta última, puede muy bien decirse que enlazamos dos acordes ligados ya íntimamente por la naturaleza.

Experimentemos ahora con el acorde de cuatro sonidos que antes hallamos sobre la dominante: Sea DO MI SOL SI \flat . Las respectivas dobles quintas de esos sonidos serán SOL SI RE FA que con excepción de la primera son extraños al acorde y disonantes con los sonidos reales. Si ponemos el acorde en la primera octava, las resonancias de quinta serán:

SOL² SI¹ RE³ FA³, siendo las dos últimas mucho más débiles que las dos primeras.

En la segunda octava del acorde, las dobles quintas serán: SOL⁴ SI⁴ RE⁵ FA⁵, quedando nulificadas las dos últimas por ir más allá del DO⁵, y tan debil el SI, única disonancia ya, que casi no vicia la sonoridad en el conjunto de sonidos reales.

Siendo la nueva doble quinta de SI^b un armónico impar, cuanto dijimos respecto de la consonancia del acorde DO MI SOL en los tubos cerrados, en cualquiera octava, debe extenderse al acorde DO MI SOL SI^b.

Probemos con la armonía de cinco sonidos encontrada entre las series armónicas: Sea DO MI SOL SI^b RE. Las dobles quintas serán: SOL² SI² RE³ FA³ LA³, para la primera octava; para la segunda serán SOL³ SI³ RE⁴ FA⁴ LA⁴; para la tercera serán: SOL⁴ SI⁴ RE⁵ FA⁵ LA⁵, y para la cuarta: SOL⁵ SI⁵ RE⁶ FA⁶ LA⁶. En el penúltimo caso el único elemento de disonancia y debil será el SI⁴, porque los demás quedan más allá del DO⁵ y en el último quedan fuera todas las resonancias.

Cuanto se dijese respecto de la consonancia en todas las octavas, para instrumentos de tubo cerrado, y disonancia en los de tubo abierto y sus similares, hablando de los anteriores acordes, puede extenderse al que acabamos de estudiar.

Experimentemos ahora con los acordes PROPORCIONAL Y CROMÁTICO, por su orden.

Sea el acorde DO MI^b SOL, llamado hasta hoy acorde MENOR.

Las dobles quintas de esos sonidos serán para el

acorde de la primera octava: SOL² SI² RE³ b; y para la segunda octava: SOL³ SI³ b RE⁴ para la tercera octava: SOL⁴ SI⁴ b RE⁵; y para la cuarta octava: SOL⁵ SI⁵ b RE⁶ salva la diferencia de SI á SI^b; que ahora nos da la doble quinta del segundo sonido real, todas las reflexiones y observaciones relativas al acorde Mayor son aplicables al caso del acorde Menor.

Estudiemos por último el acorde Cromático llamado hasta hoy DISMINUIDO si es de tres sonidos y DE SEPTIMA DISMINUIDA si es de cuatro.

Sea el de la Escala de DO:SI RE FA.

Las dobles quintas de esos sonidos serán: FA[#] LA DO.

Sonidos todos extraños y disonantes con los reales de los que vienen á ser grados conjuntos. LA, de SI; DO, de RE, y FA[#], de FA.

En instrumentos que no produzcan los armónicos impares, ese acorde será consonante en cualquiera octava en que se coloque, pero en los que los produzcan, será disonante hasta la tercera octava y consonante en adelante en que las dobles quintas: FA[#] LA⁵ DO⁶, quedan fuera del DO³.

De las observaciones hechas en todas las formas armónicas descubiertas, podemos hacer las generalizaciones siguientes:

I.—Dentro de los límites de la percepción auditiva, son apreciables aunque vagamente, las disonancias que el cálculo demuestra entre los sonidos reales y sus armónicos.

II.—La percepción de los armónicos dependerá de las condiciones siguientes:

- A.—Intensidad del sonido real;
- B.—Altura del mismo sonido real;
- C.—Poder resonante del instrumento productor;
- D.—Concurrencia del armónico con el sonido real correspondiente.

Como resultado de las anteriores experiencias obtenemos la demostración de que todas las series armónicas halladas en la forma sucesiva pueden emplearse simultáneamente sin que sean obstáculo las resonancias, con tal que se exploten de manera que las disonancias no sean perceptibles, ni estén duplicadas por un sonido real.

*
*
*

Ahora estudiemos los sonidos resultantes.

Dichos sonidos, que no son sino intermedios que se producen entre los sonidos reales, se representan acústicamente por la diferencia entre los dos sonidos inmediatos que suenan conjuntamente.

Claro es que si los armónicos que directamente se derivan de los sonidos reales se perciben en su mayor parte muy débilmente ó no se perciben del todo, los resultantes de los sonidos reales, si pueden, como engendros directos, influir en la sonoridad y consonancia, tanto á lo menos como los armónicos perceptibles, y esa es probablemente la razón para la intolerancia del órgano auditivo respecto de aquellas combinaciones que no siguen la forma y sucesión natural de los armónicos.

Comencemos por el acorde llamado MAYOR: DO MI SOL. Está compuesto de los armónicos 4, 5 y 6 del fundamental DO'. Las diferencias entre 4 y 5 y 5 y 6

son 1; la diferencia entre 4 y 6 es 2. Y como los números 1 y 2 corresponden al fundamental y al primer armónico: la octava, el acorde no produce más que resultantes armónicos y similares del fundamental.

Probemos con el acorde de séptima de la Dominante: DO MI SOL SI \flat . Los números de esos armónicos en la serie natural, son: 4, 5, 6 y 7 de la fundamental DO'. La diferencia constante de grado á grado es 1, la de 2 entre 4 y 6, y 5 y 7, y la de 3 entre 4 y 7. Y como los números 1, 2 y 3 representan el fundamental y sus dos armónicos primarios DO² y SOL², esa serie de sonidos resultantes vendrá reforzando á dos de los sonidos reales del acorde, sin traer elementos antipáticos disonantes.

Sigamos con el acorde mixto, llamado hasta hoy DE NOVENA: DO MI SOL SI \flat RE. Los números de esos sonidos, como vimos antes, son 4, 5, 6, 7 y 9 del fundamental DO'. Las diferencias entre esos números, son: 1 y 2 de grado á grado; 2 entre 4 y 6 y entre 5 y 7; 3 entre 6 y 9 y entre 4 y 7; 4 entre 5 y 9 y 5 entre 4 y 9. Y como los números 1, 2, 3, 4 y 5 son en la serie de armónicos correspondientes á los sonidos DO' DO² SOL² DO³ MI³, tendremos reforzados por esos resultantes los tres primeros sonidos reales del acorde y ningún elemento inarmónico ni extraño.

Sigamos experimentando en el acorde Menor: MI SOL SI por ejemplo, en la Escala de DO.

Ya vimos que en la serie de la Fundamental DO, los números correspondientes á esos sonidos son: 10, 12 y 15. Las diferencias entre esos números son: 2

y 3 de grado á grado; 5 entre 10 y 15. Los números 2, 3 y 5, en la série de armónicos, corresponden á los sonidos DO², SOL² y MI³. Los dos últimos son refuerzo y repetición de sonidos reales del acorde y el tercero es extraño y disonante por formar con SI una séptima mayor. Pero la lejanía de ese resultante inarmónico, si se le considera en la esfera grave que le es propia, hará que apenas sea perceptible; cuando el acorde está más grave hará que los dos primeros resultantes por su excesiva gravedad queden fuera de los límites de la audición, pues mediando entre el Fundamental DO¹ y su décimo armónico MI⁴ más de tres octavas, si colocamos el MI dos octavas abajo en MI², el DO² disonante pasaria, bajando dos octavas, á ser DO¹, convirtiéndose en un resultante negativo.

Concluyamos por el acorde cromático, llamado hasta hoy DISMINUIDO. Lo encontramos en la série de armónicos formado por los 5, 6 y 7; en la Escala de DO sobre la sensible, es: SI RE FA. El Fundamental armónico de esos sonidos es, como vimos antes, la Dominante SOL; los sonidos resultantes son: entre 5 y 6 y entre 6 y 7, 1; entre 5 y 7, el resultante es 2. Y como 1 y 2 corresponden en la série armónica de SOL, á SOL¹ y SOL² tenemos en ambos resultantes un sonido extraño á la série de sonidos reales, pero no inarmónica, puesto que aun reducido á sonido real el SOL, formaría una armonía consonante ya examinada: SOL SI RE FA, equivalente de DO MI SOL SI^b, formada de los armónicos inmediatos 4, 5, 6 y 7.

La debilidad relativa de la fundamental, hace que

el acorde tenga por decirlo así una vida independiente y propia, pero determina al mismo tiempo una tendencia natural del oído á reducir los sonidos reales á su Fundamental menos vigorosa, convirtiéndola á su vez en sonido real.

Sigamos con el acorde cromático de cuatro sonidos, hallado en el modo menor de la Escala: SI RE FA LA^b. Los dos últimos sonidos, forman una tercera menor, cuyos sonidos están en la relación armónica de 5 á 6 cuya resultante es 1, sonido que como los anteriores refuerza la Fundamental: SOL¹.

*
* *

Pasemos al estudio de las pulsaciones

La experiencia demuestra que las ondas sonoras de dos sonidos, cuando por la pequeña diferencia entre ellos están proximas y acusan pequeñas diferencias de amplitud, vienen cruzándose á trechos, y destruyéndose mutuamente, ó caminan por un momento paralelas y se entremezclan más ó menos, ó bien conciben y se refuerzan mutuamente. Si sucede lo primero, nace una opacidad momentánea en ambos sonidos, si sucede lo segundo, ambos sonidos se hacen impuros y dudosos, y si lo tercero ambos se vigorizan y corroboran.

Explicando el fenómeno espontáneo de la producción de los armónicos, vimos que por virtud de una segmentación sucesiva de la columna vibrante, mientras en pleno vigor suena el sonido Fundamental, consueñan con debilidad creciente y por su orden, las diversas resonancias llamadas por eso ARMONICOS.

Fruto de esa segmentación aparecen los intervalos de tercera sexta y quinta, mayores y menores, el de cuarta menor, séptima menor, novena, décima, undécima etc. mayores, y en ningún caso los armónicos y el sonido Fundamental forman un intervalo de segunda ni mayor ni menor, pues aunque aparentemente se encuentran en esos intervalos DO, RE, MI, FA SOL y LA, armónicos cuyos números de orden son: 8, 9, 10, 11, 12 y 13, la consonancia no se verifica entre el armónico 8 y los siguientes, sino entre el Fundamental DO¹ con RE², MI³, FA⁴ SOL⁵, y LA⁶, formando intervalos amplísimos entre los cuales el peligro de las Pulsaciones, desaparece.

Si hacemos consonar DO y RE ó MI y FA, el oído nos acusará una sensación pronunciada de disgusto y de inconformidad, que tiene por causa las impurezas de ambos sonidos; debidas al paralelismo y proximidad de las ondas sonoras, que necesariamente producen las Pulsaciones, opacidades y refuerzos periódicos que destruyen la homogeneidad de los sonidos.

Estudiando la armonía sucesiva encontramos la inarmonía de dos terceras mayores sucesivas, combinación que no aparece jamás en la serie de armónicos naturales y ahora el estudio de las Pulsaciones nos muestra la inconveniencia é inarmonía de los intervalos de segunda mayor y menor en una combinación polifónica.

Queda pues indirectamente demostrado é insinuado por la Naturaleza misma, que hace consonar los sonidos en todos los intervalos excepto los de segunda mayor y menor, que en ellos no se producen las

Pulsación, es pues de otra suerte la segmentación espontánea y sucesiva y la clara percepción de los armónicos no sería un hecho.

Inútil me parece después de lo demostrado, buscar los efectos de las pulsaciones, en acordes cuyos sonidos todos están en intervalos de tercera u otros más amplios, en los que las pulsaciones no podrán enturbiar la consonancia.

Solamente haré observar que, siendo mayor la proximidad en el intervalo de segunda menor que en el de la mayor, las Pulsaciones tienen que ser y son más frecuentes y numerosas determinando mayor disonancia. La segunda menor es una inversión de la Séptima mayor, que como neta é insufrible disonancia reconocimos ya. La segunda mayor, acompañada de los demás armónicos que integran los acordes de Séptima ó de Novena de la Dominante, ofrece una disonancia poco perceptible y envuelta en el resto de las consonancias, en tanto que la segunda menor es dura en todo caso, porque no es armónica en combinación alguna de las reconocidas por consonantes.

*
*
*

Réstame, para concluir el estudio de las modificaciones que en el valer de las armonías determina la forma polifónica, examinar los efectos de los armónicos, sonidos resultantes y pulsaciones en los acordes invertidos ó dispersos, es decir: cuyos sonidos están en orden diverso del que tienen en la Escala ó en la serie de armónicos naturales.

Vimos ya que la inversión de los acordes no altera las relaciones armónicas de los sonidos que los com-

ponen, y que el oído acepta esas asociaciones sonoras con placer; pero vimos también que en ese cambio de disposición, no siempre se conserva la relación numérica directa entre los valores representativos de esos sonidos, sino merced á una REINVERSION.

El acorde Mayor DO MI SOL, por ejemplo, representado por los armónicos 4, 5 y 6, toma en sus tres posiciones las formas siguientes:

DO MI SOL MI SOL DO y SOL DO MI
4 5 6 5 6 8 6 8 10

En la primera y última formas, la progresión subsiste aunque la razón cambia, pero en la segunda, la progresión desaparece sin que aparezca la proporción; en cambio si buscamos á esos números un cuarto término proporcional, lo hallaremos hacia abajo en el número 4 y hacia arriba en el número 10, quedando cada uno de esos compuestos polifónicos así:

DO MI SOL DO y MI SOL DO MI
4 5 6 8 5 6 8 10.

en los cuales podemos formar las proporciones:
4:8::5—4:8—6 bien: 4:8::1:2, y 5:10::6—5:10—8,
ó bien: 5:10::1:2, que son proporciones geométricas reveladoras de las armónicas respectivas. Pero los sonidos 4 y 8, los que como complementarios de la proporción hemos hallado, son respectivas duplicaciones de los sonidos DO y MI, lo que viene á sugerirnos la idea de que en cualquier acorde puede du-

plicarse cualquiera de sus notas ó sonidos, puesto que DO MI SOL DO implica la duplicación de la base en DO MI SOL, y MI SOL DO MI á su vez implica la duplicación del extremo en SOL DO MI. Intentemos la duplicación de los extremos en este último acorde, y tendremos: SOL DO MI SOL y MI SOL DO MI, representados numéricamente por 5, 6, 8 y 10 y por 6, 8, 10 y 12, que forman la proporción armónica ya encontrada: 5:10::1:2, y 6:8:10:12, progresión armónica.

Vemos por una parte que siempre que la base del acorde la constituye un sonido que sea el fundamental ú otro que con este forme intervalo armónico regular de la serie natural, subsiste la naturaleza de la armonía, pues 4.5.6 lo mismo que 6.8.10 forman progresión; por otra parte vemos que cuando la base es la Dominante, la duplicación de ese sonido no altera la naturaleza progresiva de la armonía, mientras que cuando esa base es el sonido fundamental, su duplicación convierte en proporción la progresión 4:5:6 se trueca en 4:8::1:2 al pasar al acorde 4, 5, 6, 8, ó sea DO MI SOL DO.

Pero si observamos que el mismo intervalo armónico SOL DO que aparece entre los armónicos 6 y 8 existe más grave entre 3 y 4, veremos que ambos se conforman con la disposición que los armónicos tienen en la serie. No sucede lo mismo con el acorde MI SOL DO, en que los dos primeros sonidos no son el Fundamental y que forman una tercera menor inadecuada para base de una serie armónica, y por lo mismo necesitan un cuarto término para formar una proporción, no pudiendo jamás aun con

esa duplicación, llegará la forma progresiva y perfecta.

Operemos ahora con el acorde menor. Sea por ejemplo MI SOL SI, representado en la serie armónica por los números 10, 12 y 15.

Las inversiones de esos números nos dan: 12, 15, 20 y 15, 20 y 24.

En la primera de esas formas, igual que en la primitiva, la proporción subsiste, porque 10: 15:: 2: 3, y 12: 20:: 3: 5 pero la segunda forma, producto de la inversión, nos muestra la proporción destruida, porque 15, 20 y 24 no son proporcionales armónicos.

En cuanto á la duplicación de los sonidos en el acorde menor, representado por los números 10, 12 y 15 nos daría los resultados siguientes, lo. 12 15, 20; 12, 15; 20, 24; y 15, 20, 24 y 30, series numéricas que no forman progresión ni proporción. La primera es una SERIE ARMONICA, porque 10, 12, 15 y 12, 15, 20 son dos proporciones que tienen dos sonidos comunes. Sin embargo, tanto el acorde MI SOL DO sin duplicación como el menor SI, MI, SOL, y todos los demás menores con duplicación, los acepta el oído, á pesar de la aparente ruptura de la relaciones numéricas, y como nada en la Naturaleza sucede, que no tenga su razón de ser busquémosla en los sonidos resultantes y en los Armónicos, por si acaso vienen á justificar las tolerancias del oído.

Comencemos por los Resultantes directos de los sonidos reales en el acorde perfecto mayor, en sus tres posiciones:

DO MI SOL DO, MI SOL DO MI,

4 5 6 8 5 6 8 10

y SOL DO MI SOL,

7 8 10 12.

He aquí los sonidos Resultantes en la primera de esas formas sonoras:

| | | | | |
|------------------------|---|---|---|---|
| | 4 | 5 | 6 | 8 |
| De grado á grado..... | 1 | 1 | 2 | |
| Del 4 á los demás..... | 2 | 4 | | |
| Del 5 á 8..... | | 3 | | |

Por su orden 1, 1, 2, 2, 3, 4 correspondientes á los sonidos DO¹, DO² SOL² y DO³, que unido á los sonidos reales, nos dan íntegra la serie de los seis primeros armónicos naturales: DO¹, DO², SOL², DO³, y DO⁴.

He aquí los resultantes en la segunda de esas formas:

| | | | | |
|------------------------|---|---|---|----|
| | 5 | 6 | 8 | 10 |
| De grado á grado..... | 1 | 2 | 2 | |
| Del 5 á los demás..... | 3 | 5 | | |
| Del 6 á 10..... | | 4 | | |

Por su orden: 1, 2, 2, 2, 3, 4, 5, correspondientes á los sonidos DO¹, DO², SOL², DO³, MI³ que unidos á los sonidos reales vuelven á darnos la serie de los seis primeros armónicos naturales: DO¹, DO², SOL², DO³, MI³, SOL³, DO⁴, MI⁴.

He aquí por último los sonidos Resultantes en la tercera de esas formas sonoras.

| | | | | |
|------------------------|---|---|----|----|
| | 6 | 8 | 10 | 12 |
| De grado á grado..... | 2 | 2 | 2 | |
| Del 6 á los demás..... | 4 | 6 | | |
| Del 8 á 12..... | | 4 | | |

Por su orden: 2, 2, 2, 2, 4 y 6, correspondientes á los sonidos: DO², DO³, y SOL³, que unidos á los sonidos reales nos dan íntegra la série de armónicos naturales que parten del segundo: DO², DO³, SOL³, DO⁴, MI⁴, SOL⁴.

En el primer caso, los Resultantes refuerzan por igual el sonido Fundamental y el segundo armónico, y solo una vez el tercero y cuarto; en el segundo caso, el segundo armónico está mas reforzado que el Fundamental y lo está una sola vez, además del tercero y cuarto, el quinto; en el tercer caso el segundo armónico es el único reforzado tres veces por los Resultantes, dos veces el cuarto, y una vez el sexto. Pero en los tres casos vemos que los sonidos Resultantes además de corregir la proporción cuando está incompleta, vienen á integrar una PROGRESION de armónicos naturales, que arranca ya del Fundamental mismo, ya del segundo armónico; en otros términos: una série armónica más ó menos aguda segun la altura del acorde.

Esta observación explica satisfactoriamente dos fenómenos familiares en música y sin embargo considerados hasta hoy de un modo empírico. La tolerancia del oído para sonidos reales aparentemente inarmónicos y completados por resonancias, y la duplicación simple ó doble de uno cualquiera de los sonidos reales del acorde.

Pero como ya hemos visto que la sonoridad de todas las resonancias es más débil que la de los sonidos reales, natural es que, convirtiendo aquellos en éstos, la consonancia se haga más perfecta y perceptible, al mismo tiempo que se enriquece la sonoridad total.

Ahora bien, si en intervalo de octava hacemos reales los dos primeros armónicos de la série: DO¹ y DO², sus dos primeros armónicos serán respectivamente DO² SOL² y DO³ SOL³ correspondientes á los números 2, 3, 4 y 6 de la série natural que será ya:

1 2 3 4 5 6 8 etc.

Y sus resultantes 1 1 1 1 1 2

Del 1 á los demás 2 3 4 5 7

Del 2 á los demás 2 3 4 6

Del 3 á los demás 2 3 5

Del 4 á los demás 2 4

Del 5 al 8 3

Por dichos Resultantes resulta reforzado cinco veces el sonido Fundamental, cinco el segundo armónico DO², cuatro veces el tercer armónico SOL², tres veces el cuarto DO, dos veces el quinto MI³, una vez el sexto SOL³ y una vez el séptimo SI^b³, que aunque extraño á la série diatónica, es armónico de la fundamental DO.

Las tres experimentaciones que anteceden nos permiten hacer las generalizaciones siguientes:

1.—La duplicación de cualquiera de los sonidos reales en un acorde compuesto de tercera mayor y quinta mayor sucesivas, produce la integración de la série de armónicos naturales hasta el sexto inclusive, con sonidos resultantes.

2.—A medida que el sonido del acorde que se duplique sea más agudo, los sonidos resultantes refuerzan más débilmente el fundamental y más ponderan los armónicos superiores.

3.—La adición de los sonidos reales correspondientes á los armónicos 1 y 2 de una série armónica, re-

fuerzan por igual los sonidos del acorde y llenan con los resultantes y armónicos el aparente vacío entre la octava inferior y los sonidos superiores del acorde propiamente dicho.

4.—El acorde mayor susodicho es siempre consonante para instrumentos que no producen los armónicos impares, y en los que los producen es consonante cuando los terceros armónicos de la modal y de la dominante van más allá del DO⁵, y más ó menos disonante según que por la gravedad del acorde son más ó menos perceptibles y vigorosos dichos terceros armónicos de la modal y de la dominante.

Repitamos ahora la experimentación anterior en el acorde compuesto de tercera menor y quinta mayor ó justa. Sea por ejemplo MI SOL SI.

Las representaciones numéricas en las tres posiciones son:

| | | | | | | | | | |
|----|-----|----|-----|----|----|----|----|-----|----|
| MI | SOL | SI | SOL | SI | MI | SI | MI | SOL | |
| 10 | 12 | 15 | 12 | 15 | 20 | y | 15 | 20 | 24 |

Aquí también dos de esas posiciones, la 1^a y la 2^a, muestran relaciones armónicas entre los sonidos reales, puesto que forman las proporciones 10:15::2:3 y 12:20::3:5; no así la tercera cuyos números no son proporcionales; 12, 24, 5 y 4 no están en proporción geométrica, porque $15 \times 4 = 60$ y $24 \times 5 = 120$.

Si probamos la duplicación de las bases, tendremos:

| | | | | | | | | | | | | |
|----|-----|----|----|-----|----|----|-----|----|----|----|----|----|
| MI | SOL | SI | MI | SOL | SI | MI | SOL | SI | | | | |
| 10 | 12 | 15 | 20 | 12 | 15 | 20 | 24 | y | 15 | 20 | 24 | 30 |

que no son proporcionales porque 10, 20, 2 y 5 no es-

tán en proporción geométrica como tampoco 12, 24, 3, 4 y 15, 30, 5 y 6. Sin embargo el oído acepta esas diversas combinaciones como gratas por igual con y sin duplicación. Veamos si esto significa un mentis á las observaciones anteriores ó depende nada más de la estimación acústica de los sonidos y el órgano auditivo sigue ajustándose á la ley numérica.

Hasta aquí hemos considerado los sonidos como armónicos de la fundamental DO, tónica de la escala, y vemos fracasar la relación numérica, cosa que no sucedió con los acordes mayores; pero si recordamos que en el acorde que llamamos MIXTO (1) los tres últimos sonidos forman un acorde menor y los tres primeros uno mayor, siendo la base de aquel acorde la extrmidad superior de este y formando sonido común; si recordamos igualmente que la séptima menor forma con la dominante una tercera menor y que la sensible es siempre una tercera de la dominante; y si recordamos por último que la séptima menor, 7^o armónico de la fundamental, es siempre un cuarto grado natural de la escala diatónica, con solo considerar el SOL como SOL⁴ séptima menor de LA y y cuarto grado en la escala de RE, nos explicaremos la tolerancia del oído para esa fracción del acorde Mixto, por contener dicha fracción dos términos de los cuatro que forman la progresión:

| | | | | |
|----|-----|----|-----|----|
| LA | DO# | MI | SOL | SI |
| | | | | |
| 4 | 5 | 6 | 7 | 9 |

La fundamental y el 2^o armónico LA¹ LA² apare-

(1 Véan e las páginas 36 al fin, y principio de la 37.

cen como resultantes entre 6 y 7 y entre 7 y 9, pero siendo muy débiles como tales resultantes y siendo los mismos sonidos MI SOL SI armónicos aunque sidjuntos todos de la fundamental DO, se experimenta la vacilación acerca del sonido fundamental, toma el acorde menor la vaguedad misteriosa que lo caracteriza. En efecto si acompañamos el acorde menor MI³ SOL³ SI⁴ de su verdadero fundamental LA, tendremos:

LA³ MI³ SOL³ SI⁴

| | | | |
|---|---|---|---|
| 4 | 6 | 7 | 9 |
|---|---|---|---|

y como primer armónico de LA³ obtendríamos el LA⁴ 8^o. armónico que completará la progresión MI³ SOL³ LA⁴ SI⁴ cuyos números son:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 6 | 7 | 8 | 9 |
|---|---|---|---|

pero faltando el LA⁴ armónico número 8 la proporción entre 6, 7 y 9, se rompe, pues el medio proporcional entre 6 y 9, representado por

$$2 [6 \times 9] \div 15 \text{ es } 7 \frac{3}{15} \text{ y no } 7.$$

En cambio los mismos sonidos MI SOL SI en la serie de la fundamental DO, representados por 10, 12 y 15 sí son proporcionales, porque

$$2 [10 \times 15] \div 25 = 12$$

En la serie de LA, MI SOL SI forman parte de una PROGRESION armónica que parte del 4^o. armónico, y en la de DO forman una PROPORCION íntegra que parte del 10^o armónico y no apareciendo las fundamentales como sonidos expresos y sí como resultantes:

| MI | SOL | SI | MI | SOL | SI |
|----|-----|----|----|-----|----|
| 10 | 12 | 15 | 6 | 7 | 9 |
| | 2 | 3 | | 1 | 2 |
| | | 5 | | | 3 |

2 en el primer caso y 1 y 2 en el segundo, el oído vacila; no obstante en la serie de DO sólo aparece la fundamental en un resultante mientras en la de LA son dos los que refuerzan el fundamental. Pero la resolución cadencial viene á resolver la vacilación del oído. Ese acorde menor resuelve satisfaciendo la expectativa de reposo y conclusión en el acorde mayor de RE; RE FA# LA y no en otro; lo que comprueba que RE es el fundamental Diatónico y el Dominante y fundamental armónico es LA, yendo la cadencia de LA á RE, es decir de la Dominante á la Tónica y no de MI á RE, es decir del tercero al segundo grado, como sucedería considerando á DO como fundamental, ó de la Dominante á la Subdominante considerando sólo Sonidos reales en la serie de LA.

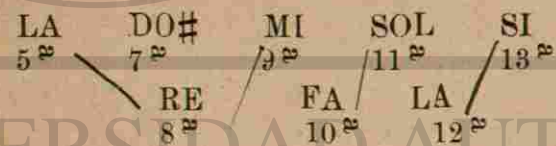
Basta acompañar el acorde con la fundamental: LA¹ MI³ SOL³ SI⁴ y hacer la resolución: RE³ FA#³, LA³ RE⁴ para confirmar la sensación orgánica y el movimiento cadencial de LA á RE.

Demostrado el por qué tolera el oído el acorde menor, y la doble naturaleza que ofrece como elemento común á dos fundamentales armónicas, se comprenden los hermosos y variados efectos que de ella puede sacar el arte, empleando ese acorde en cada una de esas fases y ya definiendo, ya dejando dudoso el sonido fundamental.

Podemos pues considerar la base de todo acorde menor como tercer armónico de una dominante ó sea como una quinta de esa dominante ó bien la novena de la tónica, y por lo mismo convendremos en que, no obstante estar compuesto el acorde con elementos naturales de una escala, define por sus relaciones armónicas otra escala y otra tonalidad diversas cuya base queda en el grado diatónico inmediato y forma un acorde ELIPTICO ó implícito Mixto ó de novena de la dominante en esta forma:

| | | | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|-----------------|-------------------------------|
| | Tónica | Dominante | | | |
| | | 1 ^a | 3 ^a | 5 ^a | 7 ^a 9 ^a |
| RE | LA | DO# | MI | SOL | SI |
| 1 ^a | 5 ^a | 7 ^a | 9 ^a | 11 ^a | 13 ^a |

Al resolver cadencialmente la 5^a [resultante] va á la 8^a en movimiento de cuarta; la 9^a, octava de la segunda, desciende á la Tónica; la 11^a octava de la cuarta, baja á la décima, octava de la tercera, y la 13^a, octava de la sexta desciende á la duodécima octava de la quinta:



Desde luego se ve que aun prescindiendo del LA y del DO# elípticos marcados con letra más pequeña, los movimientos de los sonidos reales son los de los grados 2^o 4^o y 6^o de la escala de RE, cuya tonalidad fijan y definen al resolver cadencialmente.

En igual condición que el acorde menor estudia- do están los demás; RE FA LA resuelve cadencial- mente en DO MI SOL y LA DO MI en SOL SI RE, verificando sus grados el propio movimiento descen- te de 6^o á 5^o, de 4^o á 3^o, de 2^o á 1^o.

Ahora examinemos las modificaciones que en el acorde menor introduzcan la inversión, la duplica- ción de sus sonidos y los resultantes en cada una de las series de que los sonidos reales forman parte. Co- mencemos por la primera forma de la fundamental DO.

| | | | |
|----|-----|----|----|
| MI | SOL | SI | MI |
| 10 | 12 | 15 | 20 |

sus resultantes:

| | | |
|-------------------------|---|----|
| De grado á grado... 2 | 3 | 5 |
| De 10 á los demás | 5 | 10 |
| De 12 á 20 | | 8 |

Total: 2, 3, 5, 8 y 10 que corresponden á los so- nidos DO² SOL² MI³ DO⁴ y MI⁴, á los que agre- garemos los sonidos reales SOL⁴ y SI⁴ MI⁵. De esos resultantes, dos refuerzan el fundamental elíp- tico, uno el sonido expreso SOL y tres el MI, base del acorde.

Conforme á lo antes observado, los resultantes SOL y MI correspondientes á sonidos expresos, son mucho más perceptibles y vigorosos que el DO² que no tiene sonido expreso correspondiente, y además la base MI es la reforzada por mayor número de re- sonancias.

Pasemos á la segunda forma:

| | | | | |
|------------------------------|------------------|-----------------|-----------------|------------------|
| Fundamental DO: | SOL ⁴ | SI ⁴ | MI ⁵ | SOL ⁵ |
| | 12 | 15 | 20 | 24 |
| Resultantes de grado á grado | 3 | 5 | 8 | |
| De 12 á los demás | | 8 | 12 | |
| De 15 á 24 | | | 9 | |

Total: 3, 4, 5, 8, 9, 12, correspondientes á los sonidos SOL³ DO³ MI³ DO⁴ RE⁴ SOL⁴ á los que agregaremos los sonidos reales SI⁴ MI⁵ SOL⁵. De esos resultantes dos solamente refuerzan el sonido real SOL⁷ y SOL⁸; uno refuerza el MI²: MI³, dos corresponden á la fundamental elíptica: 4 y 8 ó sea DO⁴ y DO⁵; tenemos además el RE⁷, extraño al acorde y disonante con SI.

Estos tres resultantes, débiles en concurrencia con los sonidos reales no bastan para hacer ingrata la combinación sonora, pero sí para hacerla menos satisfactoria, sobre todo auxiliada por las pulsaciones que surgen entre SI⁴ DO⁴ y RE⁴ resultando contiguos. Los que refuerzan la fundamental son más agudos y el sonido real más reforzado es la base del acorde: SOL.

Pasemos á la tercera forma:

| | | | | |
|------------------------------|-----------------|-----------------|------------------|-----------------|
| Fundamental DO. | MI ⁵ | SI ⁵ | SOL ⁵ | SI ⁵ |
| | 15 | 20 | 24 | 30 |
| Resultantes de grado a grado | 5 | 4 | 6 | |
| De 15 á los demás | | 9 | 15 | |
| Del 20 al 30 | | | 10 | |

Total: 4, 5, 6, 9, 10, y 15, correspondientes á los sonidos DO³, MI³, SOL³, RE⁴, MI⁴, SOL⁴, á los que agregaremos los sonidos reales MI⁵, SOL⁵, SI⁵. Veremos á encontrar los resultantes DO³ y RE⁴, extra-

ños al acorde; las pulsaciones en cambio no se producen, por quedar á distancia DO³ y RE⁴, lo mismo que DO³ y SI⁵. El Fundamental DO sólo aparece una vez en DO³, y los sonidos reales quedan reforzados por una vez, excepto el MI que lo está dos.

En los tres casos vemos la irregularidad de la serie numérica en los sonidos resultantes, y lo mucho que se apartan del orden de los armónicos naturales.

Probemos ahora tomando los valores en la serie de la Fundamental LA.

| | | | | |
|------------------------------|---|---|---|----|
| Primera forma: | 6 | 7 | 9 | 12 |
| Resultantes de grado á grado | 1 | 2 | 3 | |
| Del 6 á los demás | | 3 | 6 | |
| De 7 á 12 | | | 5 | |

Total: 1, 2, 3, 5, 6, correspondientes á los sonidos LA¹, LA², MI², DO³, MI³. Dos de esos Resultantes refuerzan el sonido real MI, y los restantes corresponden á los ELIPTICOS pero no INARMONICOS LA y DO³.

| | | | | |
|------------------------------|---|---|----|----|
| Segunda forma: | 7 | 9 | 12 | 14 |
| Resultantes de grado á grado | 2 | 3 | 2 | |
| De 7 á los demás: | | 5 | 7 | |
| De 9 á 14: | | | 5 | |

Total: 2, 3, 5, 7, correspondientes á los sonidos: LA², MI², DO³, SOL³. Dos de esos resultantes refuerzan los sonidos reales MI y SOL y dos corresponden á los elípticos LA y DO³; por otra parte se ve que los cinco resultantes nos dan íntegra la inversión del acorde de novena LA DO³ MI SOL³.

| | | | | |
|--------------------------------|---|----|----|----|
| Tercera forma: | 9 | 12 | 14 | 18 |
| Resultantes de grado á grado 3 | 2 | 4 | | |
| De 9 á los demás | 5 | 9 | | |
| De 11 á 18: | | | 6 | |

Total 2, 3, 4, 5, 6, 9, correspondientes á los sonidos: LA², MI², LA³ DO^{#3}, MI³, SI⁴. Tres de esos resultantes refuerzan los sonidos reales MI SI, y los tres restantes corresponden á los sonidos elípticos del acorde: LA DO[#].

La simple comparación de los sonidos resultantes obtenidos con cada uno de esos valores, decidirán no solamente de la consonancia del acorde y sus diversas inversiones sino tambien de la fundamental á que pertenecen.

Obtuvimos tomando á DO por fundamental:

DO², SOL², MI³, DO⁴, MI⁴.

SOL², DO³, MI³ DO⁴, RE⁴, SOL⁴. y

DO³, MI³, SOL³, RE⁴, MI⁴ SOL⁴.

Obtuvimos tomando á LA por Fundamental:

LA², LA², MI² DO^{#3}, MI³.

LA², MI² DO^{#3}, SOL³. y

LA², MI², LA³, DO³, MI³ SI⁴.

Observemos desde luego que en los tres primeros casos aparecen sonidos extraños á la série, inarmónicos con los sonidos reales y entre los que por su proximidad resultan pulsaciones. En los tres últimos casos, observamos por el contrario, que tanto los sonidos reales como los resultante pueden formar co-

rrecta y dulce armonía ninguno es extraño á la série armónica del Fundamental señalado, ni se producen pulsaciones, pudiendo impunemente reducirse á sonidos reales las resonancias, sin que la pureza de la armonía se comprometa.

Estamos pues autorizados á establecer la consonancia de los acordes en la série de LA y su disonancia en DO; y á confirmar que LA BASE DE TODO ACORDE MENOR NO INVERTIDO ES NECESARIAMENTE QUINTA DE UNA FUNDAMENTAL ARMONICA, Y POR LO MISMO GRADO NOVENO O SEGUNDO DE UNA NUEVA ESCALA DIATONICA EN QUE LA PRIMITIVA SE TRANSFORMA.

RESTAME para proceder á formular las LEYES que de las generalizaciones y observaciones anteriores se desprenden, examinar la influencia de los sonidos Resultantes en el Acorde Cromático y sus inversiones.

Sea por ejemplo: SI RE FA,

Sus valores: 5 6 7

sus inversiones y posiciones:

5 6 7, 6 7 10 y 7 10 12.

Resultantes en la primera: 1, 1 y 2; en la segunda 1, 3, y 4; en la tercera: 2, 3, y 5, que respectivamente corresponden á los sonidos SOL¹, SOL¹, SOL², SOL¹, RE², SOL³; y SOL², RE², SI³. Resultantes todos que, con excepción de SOL pertenecen al acorde; dicho SOL es extraño, pero no inarmónico, puesto que completa la série progresiva que parte de la Fundamental.

Las inversiones son pues inofensivas para el

efecto armónico, y así como en el acorde Menor hallamos como Fundamental elíptico el segundo grado de la primera escala, con transformación de ésta ahora encontramos como Fundamental elíptica la Domite de la propia escala sin transformación de esta.

Probemos ahora duplicando sonidos reales.

Tendríamos las series:

5 6 7 10, 6 7 10 12 y 7 10 12 14

Busquemos los resultantes.

| | | | | |
|-------------------|--------|--------|--------|----|
| Primera forma: | 5 | 6 | 7 | 10 |
| De grado á grado: |1 |1 |3 | |
| De 5 á los demás: |2 |5 | | |
| De 6 á 10: |4 | | | |

Total: 1, 2, 3, 4, y 5, correspondientes á los sonidos: SOL¹, SOL², RE², SOL³, SI³, que son los cinco primeros armónicos de la Fundamental SOL¹. Tres de ellos refuerzan la Fundamental que no aparece entre los sonidos reales, pero que no es inarmónica como se dijo y demostró ya.

| | | | | |
|-------------------|--------|--------|--------|----|
| Segunda forma: | 6 | 7 | 10 | 12 |
| De grado á grado: |1 |3 |2 | |
| De 6 á los demás: |4 |6 | | |
| De 7 á 12: |5 | | | |

Total: 1, 2, 3, 4, 5, y 6 correspondientes á los sonidos: SOL¹, SOL², RE², SOL³, SI³, RE³, que son los seis primeros armónicos de la Fundamental SOL¹.

| | | | | |
|-------------------|--------|--------|--------|-----|
| Tercera forma: | 7 | 10 | 12 | 14. |
| De grado á grado: |3 |2 |2 | |
| De 7 á los demás: |5 |7 | | |
| De 10 á 14: |4 | | | |

Total: 2, 3, 4, 5, y 7, correspondientes á los sonidos: SOL², RE², SOL³, SI³, FA³

En este caso como en el tercero de la experimentación anterior, encontramos trunca y menos sonora la serie armónica, y en ambos tropezamos con la circunstancia de existir el intervalo reconocido ya como inarmónico, de cuarta mayor ó TRITONO: FA SI, á lo cual debemos atribuir necesariamente la impureza no existiendo ninguna otra causa. Pero para no aventurar nada empírico, intentemos la prueba, destruyendo ese intervalo por medio de la tercera FA LA^b, que trocará el acorde FA SI RE en FA LA^b SI RE.

Sus valores son idénticos de grado á grado y por lo mismo el Resultante de grado á grado será el mismo: 1, que hay de SI á RE por ejemplo, y los demás irán en esta forma:

| | |
|--------------------|---------------------------|
| De grado á grado: | FA LA ^b SI RE. |
| |1 1 1 |
| De FA á los demás: |2 3 |
| De LA á RE: |2 |

Total: 1, 2, 3, que corresponden á los sonidos: SOL¹, SOL², RE². La regularidad de la serie se restablece; luego la causa de la irregularidad era la señalada.

Por último, empleando las cuatro terceras menores que nos dió la escala de en el modo menor;

| | |
|---------------------------------|------------------------------|
| Por ejemplo: | FA LA ^b SI RE FA. |
| De grado á grado: |1 1 1 1 |
| De FA á los demás: |2 3 4 |
| De LA ^b á los demás: |2 3 |
| De SI á FA: |2 |

Total de Resultantes: 1, 2, 3, 4. correspondientes á SOL¹, SOL², RE², SOL¹, ó sean los cuatro primeros armónicos de la série natural.

*
* *

Creo haber agotado el estudio general de las diversas combinaciones armónicas; ahora podemos proceder á formular las LEYES relativas.

Pero para mayor claridad, recojamos datos anteriores y resumamos el fruto de las observaciones precedentes.

Por una parte, vimos al examinar todas las combinaciones posibles de terceras, que las de tercera mayor y menor, lo mismo que la de dos ó más menores, y en general todas las de diversa ó de la misma naturaleza resultan armónicas, excepto la de dos terceras mayores sucesivas, que descubrimos en la escala del Modo Menor, partiendo del tercer grado.

Vimos tambien que la combinación de séptima mayor es inarmónica en cualquiera série.

Igualmente vimos estudiando el efecto de las Pulsaciones, que las combinaciones de sonidos en intervalos de segunda mayor ó menor, y ésta más que aquella, son inarmónicas por razon de las pulsaciones que producen.

Acabamos de ver por último que la combinación del intervalo de cuarta mayor ó Tritono, ya sola, ya en unión de otros intervalos, hace impura y trunca la série de armónicos y enturbia la sonoridad del acorde.

Vimos por otra parte, que de la combinación de dos terceras sucesivas diversas se origina la de quin-

ta mayor armónica entre los sonidos extremos, y de la combinación de dos terceras menores sucesivas se origina la armonía de quinta menor tambien entre los sonidos extremos; de la combinación de una tercera mayor y dos menores, vimos aparecer la armonía de séptima menor entre dichos extremos, y de la de dos terceras mayores separadas por dos menores sucesivas obtuvimos entre dichos extremos la armonía de novena mayor.

Por último, la inversión de esos intervalos en las triadas ó acordes de tres sonidos, nos dieron; para la tercera mayor, la sexta menor; para la tercera menor, la sexta mayor; para la quinta mayor, la cuarta menor; para la quinta menor, la cuarta mayor ó Tritono; para la séptima menor la segunda mayor, y para la séptima mayor la segunda menor. Vimos tambien que los frutos de esas inversiones son consonantes y armónicos, con excepción de la septima mayor, la cuarta mayor y las segundas, especialmente la menor.

Podemos pues, por eliminación de las combinaciones disonantes é inarmónicas, establecer la consonancia y armonía de las demás.

Además, tratando de las combinaciones simultáneas ó POLIFONICAS, vimos ya que la Consonancia no es absoluta sino condicional y relativa para un mismo acorde, según la altura, la intensidad y la disposición ó dispersión de los sonidos reales, los armónicos que éstos produzcan y sean perceptibles, y la calidad de los instrumentos ejecutores; circunstancias todas de las que dependerá que se produzcan ó no Resultantes inarmónicas y que los

armónicos disonantes con los sonidos reales sean ó no perceptibles.

Finalmente, vimos que las combinaciones Polifónicas son tanto más gratas y consonantes, cuanto más completa y semejante á la natural, es la serie formada por los sonidos reales, y sus Armónicos y Resultantes perceptibles; en otros términos: CUANTO MAS SE ACERCA EL PRODUCTO DE ARTE AL MODELO QUE NOS OFRECE LA NATURALEZA

Tenemos pues dos géneros de relaciones armónicas; unas INTRINSECAS, de los sonidos considerados en sí mismos y en relación al Fundamental, y otras ARTÍSTICAS, dependientes de las diversas resonancias que en la Polifonía producen esos sonidos, según su disposición y sus relaciones de grado á grado. Las primeras relaciones son generales y ABSOLUTAS; las segundas son condicionales y RELATIVAS. La combinación de dos terceras sucesivas será siempre inarmónica y disonante, cualquiera que sea la altura de los sonidos, el instrumento ó instrumentos que los ejecuten, y el conjunto á que pertenezcan; la disonancia del acorde mayor, por el contrario, está limitada á determinada altura de los sonidos y no subsiste para instrumentos que no produzcan los armónicos impares.

Para dar á las LEYES que vamos á formular, toda la claridad que el método reclama, necesitamos distribuirlas en grupos, como lo hicimos antes. Pero si adoptamos solamente la división indicada, de Relaciones Intrínsecas y Relaciones Condicionales, nos exponemos á confundir en una misma LEY fenó-

menos correspondientes á diversos agentes, en virtud de estrecha liga que entre ellos existe.

En cambio si además de la separación general hacemos un grupo para cada uno de los factores de esas relaciones Condicionales, no se producirá desorden ni obscuridad alguna.

Visto que los diversos elementos de consonancia ó disonancia relativos, son: los Armónicos, los Resultantes y las Pulsaciones, á esas causas productoras ó mejor dicho modificadoras, referimos la división por Grupos.

Bien podemos llamar NATURAL á la armonía que resulta entre los sonidos provenientes de la expansión espontánea de un sonido Fundamental, y de la segmentación sucesiva del cuerpo vibrante, y ARTÍSTICA á la armonía entre los sonidos artísticamente combinados por la inteligencia humana y basada en la armonía Natural.

Ahora, formulemos las LEYES que las observaciones y generalizaciones anteriores nos autorizan á establecer.

LEYES GENERALES DE LA ARMONIA NATURAL: ⁽¹⁾

I.—Las relaciones armónicas de los sonidos deben siempre estimarse refiriéndolas á un mismo sonido FUNDAMENTAL ó á uno de sus homólogos. [Sus octavas.]

II.—La Armonía Natural es siempre CONTINUA y PROGRESIVA.

III.—El sonido Fundamental en un acorde Mayor, es el más grave ó sea la base; en el acorde Me-

(1) Estas leyes suponen los acordes antes de toda inversión.

nor, el que forme quinta mayor descendente con la base, y en el acorde Cromático, el que forme con dicha base una tercera mayor.

IV.—Son armónicas todas las combinaciones de sonidos que con el FUNDAMENTAL formen los intervalos de: tercera mayor ó menor, quinta mayor ó menor, séptima menor y novena mayor, ó sus inversiones. Son inarmónicas y disonantes las demás.

V.—Son incompatibles los intervalos sucesivos de tercera mayor y sexta menor [ó quinta aumentada] los de tercera mayor y quinta menor [hoy disminuida], y los de cuarta menor y quinta mayor, sobre una misma Fundamental.

LEYES CONDICIONALES DE LA ARMONIA ARTISTICA:

I.—La armonía Artística puede conformarse á la Natural y ser CONTINUA y PROGRESIVA, ó hacerse DISCONTINUA y PROPORCIONAL, por medio de la inversión de los intervalos ó de la dispersión de los sonidos.

GRUPO DE LOS ARMONICOS

I.—Los armónicos de los sonidos reales son tanto más perceptibles cuanto más graves son estos últimos. Quedan fuera de la percepción auditiva normal, las más agudos que el DO⁵ del diapason.

II.—De los cuatro armónicos perceptibles de una serie armónica, el único que por entonación difiere de los demás, es el tercero, ó sea la duodécima ó doble quinta.

III.—Las dobles quintas no se producen en los

tubos cerrados y sus homólogos.

IV.—Los sonidos armónicos perceptibles caen bajo el dominio de las Leyes de la Armonía Natural y en unión de los sonidos reales determinan la consonancia ó disonancia.

V.—Los sonidos armónicos no se alteran por efecto de la inversión de los intervalos ni de la dispersión de los sonidos.

GRUPO DE LOS RESULTANTES:

I.—Los sonidos resultantes son tanto más perceptibles cuanto más agudos son los sonidos reales que los engendran. Quedan fuera de la percepción auditiva normal, los más graves que el DO¹.

II.—Los sonidos resultantes perceptibles caen bajo las leyes de la armonía natural, y en unión de los sonidos reales determinan la consonancia ó disonancia.

III.—Los sonidos resultantes varían necesariamente con la inversión de los intervalos y la dispersión de los sonidos.

GRUPO DE LAS PULSACIONES:

I.—Las pulsaciones inarmónicas y perceptibles solamente se producen entre sonidos reales que formen intervalos de segunda mayor ó menor; la de segunda mayor es más tolerable que la de la menor, si es una sola y proviene de inversión.

II.—Todas las pulsaciones perceptibles hacen inarmónica y disonante una combinación polifónica.

No debo cerrar este trabajo sin dedicar algunas palabras á las DISONANCIAS.

Como las figuras de dición, que, siendo derogaciones de la ley común, constituyen por su exotismo y novedad un efecto de arte y una emoción estética, que nos hace más grata la regularidad normal, las Disonancias, necesariamente inarmónicas, vienen á interrumpir una serie de armonías, despertando con su estridencia el vivo deseo de retornar á la consonancia, que por el contraste nos parece más grata.

Por supuesto que, tan pronto como de ese recurso anormal y en sí mismo ingrato, se hace uso normal y abusivo, deja de ser VARIANTE para convertirse en genuina CORRUPCION, y la Música deja de ser un placer para trocarse en una tortura.

Para cumplir con su objeto, las disonancias deben generalmente aparecer como intermediarios en la armonía, y como resultado de la alteración cromática de uno de los grados del acorde, que se mueve para transformar la Tonalidad y la Armonía. Esto no quiere decir, y ya creo haberlo indicado, que la disonancia sea indispensable para la modulación, porque desde el momento en que el sonido característico de una nueva Escala se hace oír, pueden emplearse libremente los intervalos armónicos propios y adecuados; quiere decir solamente que esa es la manera razonable de emplear las Disonancias.

Los Disonancias nunca serán armónicas, pero proceden de compuestos armónicos y se resuelven en compuestos armónicos. Es decir: se preparan y se resuelven, para ser gratas, y tanto la preparación como la resolución deben ser armónicas.

Es inútil y ocioso además de absurdo, dar el nombre de acordes á las disonancias y assimilarlas con las

verdaderas armonías. Con sólo aplicar discretamente á las alteraciones de grados las LEYES formuladas para los Movimientos Melódico y Armónico, y ajustar á ellas la modulación, las preparaciones y resoluciones de las Disonancias podrán ejecutarse con facilidad y sin tropiezo, sin necesidad de recargar la nomenclatura y embrollar el estudio de la Música.

Como una muestra de lo fácil que resulta la aplicación de las leyes formuladas á cualquiera caso y á cualquiera fenómeno, tomemos partiendo de la Escala de DO.

el acorde: DO MI SOL SI_b.

haciendo el SOL_b. DO MI SOL_b SI_b.

Ahora razonemos: conforme á la ley segunda de las relativas á la transformación, (Pag. 113) el primer movimiento descendente de SI, lo trocó en cuarto ó subdominante de la nueva escala, fijando á FA como Tónica; en esta nueva escala el nuevo movimiento descendente de SOL lo truecan en subdominante de una tercera escala y fija como Tónica á RE_b. Por otra parte, conforme á la ley V de las relativas á la armonía natural, (Pag. 158) la tercera mayor DO MI y la quinta menor DO SOL_b, son inarmónicas; reduciendo á menor la tercera tendríamos el acorde:

DO MI_b SOL_b SI_b

En la escala de RE_b, DO es un séptimo grado.

MI \flat un segundo, SOL \flat un cuarto y SI \flat un sexto.

Si aplicamos la Octava Generalización establecida para resoluciones cadenciales. (Pág. 63) obtendremos:

DO MI \flat SOL \flat SI \flat

RE \flat FA LA \flat

Es decir: DO, séptimo sube al octavo RE \flat ; MI, segundo, baja al primero ó sube al tercero FA; y SI \flat , sexto, baja al quinto LA \flat .

Aquí tenemos la resolución armónica de la disonancia, verificada por la reducción de la tercera mayor á menor: DO MI á DO MI \flat , y la resolución cadencial ejecutada por el movimiento de todos los grados.

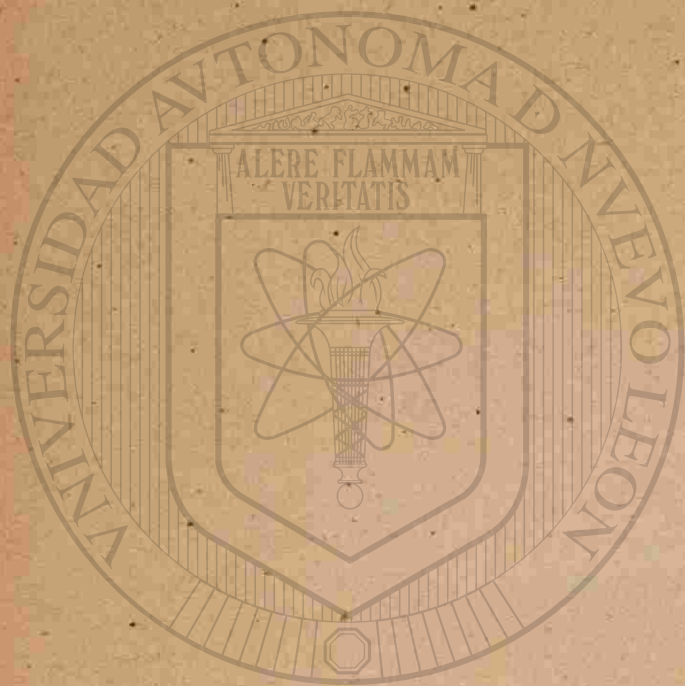
Téngase bien presente que la resolución armónica y la cadencial ó tonal son cosas diversas que aunque pueden, no siempre deben concurrir ni concurrir. La primera sirve para destruir la impresión ingrata de la disonancia, y la segunda sirve para cerrar un periodo ó redondear una idea rematando el sentido. La primera no debe retardarse ni aplazarse demasiado, so pena de hacer ingrata la música; la segunda puede retardarse y aplazarse, conforme á la situación del ánimo y al intento del compositor.

Podría yo hacer una demostración semejante á la que precede, para los movimientos ascendentes, pero lo juzgo inútil, porque salva la diferencia de leyes que habrían de aplicarse, el procedimiento sería el mismo.

*
*
*

Doy punto á mi trabajo. No por habilidad en el desarrollo, sino por la firmeza de los fundamentos en que mis observaciones descansan, confío en que tarde ó temprano, mi manera de considerar los fenómenos musicales será la usual y preferida. Al PUBLICO y al tiempo corresponde fallar.

FIN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Erratas substanciales.

- Pág.
18. Línea 20. DICE: Por ejemplo 9, 24, 3 y 8. LEÁSE: Por ejemplo: 9, 12, 16, 24, donde 9:24::3:8.
31. Línea última. DICE: 1^o. armónico. LEÁSE: 7^o. armónico.
32. Línea 10. DICE: 10 : 15 : : 12—10 : 15- LEÁSE: 10:15::12—10:15—12.
34. Ejemplo 2^o. DICE: $\frac{8}{8} \frac{10}{8} \frac{14}{8} \frac{16}{8} \frac{18}{8}$ LEÁSE: $\frac{8}{8} \frac{10}{8} \frac{12}{8} \frac{14}{8} \frac{18}{8}$
42. Líneas 6 y 7. DICE: las formadas sobre DO, FA MI y RE y menores ó más estrechas las formadas sobre SI, LA y SOL. LEÁSE: Las formadas sobre DO y FA y menores ó más estrechas las formadas sobre SI, LA, SOL, MI y RE.
42. Línea 16. DICE: las formadas sobre LA, SI y DO LEÁSE: las formadas sobre LA SI MI.
43. Ejemplo 2^o. DICE: $\frac{1}{1} \frac{2}{2} \frac{3}{3}$ LEÁSE: $\frac{1}{1} \frac{2}{2} \frac{3}{3}$
49. Ejemplo 1^o. DICE: $\frac{4}{5} \frac{5}{4}$ LEÁSE: $\frac{4}{4} \frac{5}{5}$
50. Línea 16. DICE: la série con que el SI_b. LEÁSE: la série con que el RE_b
52. Línea 14. DICE: la série formada del 6^o grado

adelante. LEASE: la série formada del 5^o grado adelante.

53. Línea 11. DICE: y el remate de la escala armónica es la Tónica, DO. LEASE: y el remate de la escala armónica es la tónica; si hacemos el SI \flat , DO.....
63. Línea 19. DICE: de los cuales son ocho diversos etc. LEASE: de los cuales son seis diversos etc.
63. Línea última DICE: en el 3^o. LEASE: en el 1^o.
ó 3^o.
64. Líneas 26 y 27. DICE: tienen sus tónicas en orden ascendente de cuarta menor diatónica. LEASE: tienen sus tónicas en orden ascendente de quinta mayor diatónica, y las integradas por bemoles en intervalo de cuarta menor diatónica.
67. Ejemplo 2^o. DICE: 1 2 3 3 4 5 6 8 LEASE: 1 2 3 4 5 6 7 8.
71. Líneas 24 y 25 DICE: va de la Fundamental ó Dominante á la subdominante ó cuarta; LEASE: va de la Fundamental ó Dominante á su cuarta superior que es la Tónica:
73. Ejemplo 3^o. DICE: SI DO etc. LEASE SI \flat , DO etc.
83. Línea 18 DICE: á tonos lejanos, LEASE á tonos lejanos;
84. Ejemplo 2^o DICE: $\frac{28}{2}$ LEASE: $\frac{28}{20}$
85. Línea 6 DICE: una quinta menor ó una quinta mayor LEASE una quinta menor ó una cuarta mayor.
- Id. Línea 21. DICE: quinta menor y sexta menor

LEASE: quinta menor y sexta mayor.

86. Ejemplo 1^o DICE: $\frac{16}{15}$ LEASE: $\frac{32}{15}$
90. Línea 5 y 6 DICE: como tónica diatónica de RE LEASE: como tónica diatónica á RE.
92. Línea 2 DICE del 2^o grado por descenso. Busquémosla LEASE del 2^o grado. Busquémosle.
97. Línea 6 DICE: del 6^o grado LEASE: del 7^o grado
100. Línea 18. DICE: progresiones LEASE proporciones.
101. Línea 20. DICE: el de sexta menor LEASE: el de quinta mayor.
105. Línea 8. DICE: tercera superior DO \sharp . LEASE: tercera superior DO \sharp .
- Id. Línea 24 DICE: DO a DO \sharp LEASE DO \sharp á DO \sharp
110. Línea 29 DICE: escala descendente LEASE ascendente
115. Línea 12 DICE: forman relaciones LEASE: no forman relaciones
135. Línea 1 DICE: Pulsacion, es LEASE PULSACIONES
148. Línea 12. DICE: ó sea DO LEASE: ó sea DO \sharp
150. Línea 4 DICE: de 11 á 18 LEASE: de 12 á 18.
151. 26 DICE: SOL \sharp SOL SOL \sharp LEASE SOL \sharp SOL \sharp SOL \sharp
153. Línea DICE: SI \sharp FA \sharp LEASE: SI \sharp FA \sharp
- Id. Línea 26 DICE: la escala de en el modo menor. LEASE: la escala en el modo menor.

