

ORIGEN
DE LA
MUSICA



MB159

E9

C.1

006101



1080026270

EX LIBRIS

HEMETHERII VALVERDE TELLEZ FLAMIA

Episcopi Leonensis

TON
VERIT

12

DEL ORIGEN

Y REGLAS DE LA MUSICA,

CON LA HISTORIA DE SUS PROGRESOS,

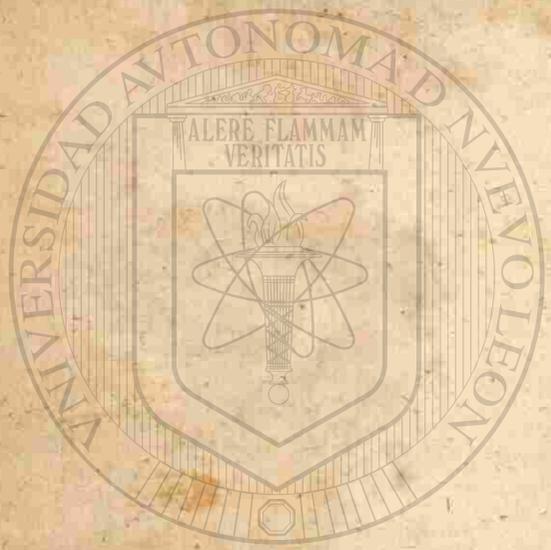
DECADENCIA Y RESTAURACION.

OBRA ESCRITA EN ITALIANO

POR EL ABATE DON ANTONIO EXIMENO.

Y TRADUCIDA AL CASTELLANO

POR D. FRANCISCO ANTONIO GUTIERREZ
Capellan de S. M. y Maestro de Capilla del Real
Convento de Religiosas de la Encarnacion
de Madrid.



UANI

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS DE ORDEN SUPERIOR.

MADRID, EN LA IMPRENTA REAL,

AÑO DE 1796.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
CAPILLA ALFONSO BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
1940 2/83 MICROFILMADO 1-57

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
Rafael Ybarra y Torres

UL159
E9



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE CIENCIAS FÍSICO-MATEMÁTICAS
CARRERA DE MATEMÁTICA
LIBRO TERCERO
CAPÍTULO PRIMERO
ARTÍCULO I. Experimentos musicales.

REGISTRO
VALVERDE Y TELLEZ

135954



ÍNDICE

DE LOS LIBROS, CAPITULOS Y ARTICULOS
DE ESTE SEGUNDO TOMO.

LIBRO TERCERO.

DE LAS REGLAS DE LA MUSICA. PAG. I

CAPITULO PRIMERO.

DE LOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES
DE LA MUSICA.

ARTICULO I. Experimentos musicales.	5
II. Armonías de Tercera mayor, y de Tercera menor.	7
III. Consonancias y Disonancias simples.	8
IV. Analogía de los sonidos en Octava.	10
V. Consonancias y Disonancias compuestas.	13
VI. Acordes ó Posturas de muchas voces.	14
VII. Modo.	17
VIII. Melodía.	21
IX. Armonía simultánea.	26
X. Armonías primarias del Modo mayor.	28
XI. Armonías secundarias del Modo mayor.	29
XII. Naturaleza del Modo menor.	31
XIII. Armonías del Modo menor.	34
XIV. Trasmutaciones de la armonía perfecta.	36
XV. Principios inalterables de la armonía.	39

* 2

006101

CAPITULO II.

DE LAS POSTURAS Ó ACORDES DISONANTES.

ART. I. <i>Falsas reglas sobre las disonancias.</i>	40
II. <i>Resolucion de toda especie de disonancias.</i>	43
III. <i>Disonancia característica del Modo mayor.</i>	46
IV. <i>Prevencion ó preparacion de las disonancias.</i>	50
V. <i>Posturas de Séptima.</i>	53
VI. <i>Postura de Quinta y Sexta.</i>	59
VII. <i>Posturas de Quinta falsa y de Quinta superflua del Modo menor.</i>	61
VIII. <i>Posturas de la Quarta y de la Quinta del Modo menor.</i>	62
IX. <i>Postura de Séptima diminuta.</i>	63
X. <i>Postura de Sexta superflua.</i>	67
XI. <i>Posturas de Novena y de Undécima.</i>	69
XII. <i>Recapitulacion.</i>	75

CAPITULO III.

DEL BAXO FUNDAMENTAL.

ART. I. <i>Naturaleza del Baxo fundamental.</i>	77
II. <i>Baxo fundamental determinativo del Modo.</i>	81
III. <i>Baxo fundamental apto para modular en el Modo.</i>	82

IV. <i>Movimientos irregulares del Baxo fundamental.</i>	87
--	----

CAPITULO IV.

DE LAS MUTANZAS Ó MUTACIONES DE MODO.

ART. I. <i>Regla general para mudar de Modo.</i>	89
II. <i>Mutaciones regulares de Modo á la Quarta y á la Quinta del Modo mayor.</i>	94
III. <i>Mutaciones regulares á los Modos menores análogos al mayor.</i>	96
IV. <i>Modos análogos al Modo menor.</i>	98
V. <i>Mutaciones irregulares de Modo.</i>	100
VI. <i>Género cromático y enarmónico.</i>	105

CAPITULO V.

DE LA MODULACION.

ART. I. <i>Principio fundamental de la modulacion.</i>	108
II. <i>Modulacion de una voz dentro de los límites de un Modo.</i>	112
III. <i>Modulacion de muchas voces dentro de los límites de un Modo.</i>	115
IV. <i>Mutacion de cuerdas.</i>	120
V. <i>Elegancia de la armonía simultánea.</i>	124

CAPITULO VI.

DEL ACOMPAÑAMIENTO.

- ART. I. *Sobre el acompañamiento de la Escala.* 128
II. *Números orgánicos.* 134

CAPITULO VII.

DEL GENERO DIATÓNICO.

- ART. I. *Naturaleza de los Modos diatónicos.* 138
II. *Escalas de los Modos del Canto-llano.* 143
III. *Verdadera idea del Canto-llano.* 147

CAPITULO VIII.

VERIFICACION DE LA TEÓRICA.

- ART. I. *Composicion de Palestrina.* 151
II. *Composicion de Nanini.* 159
III. *Composicion de Clari.* 165
IV. *Composicion de Pergolesi.* 169
V. *Composicion de Corelli.* 174

LIBRO CUARTO.

DEL METODO DE ESTUDIAR EL CONTRAPUNTO.

180

CAPITULO PRIMERO.

DE LAS RÉPLICAS E IMITACIONES DE LOS PASOS, TEMAS, Ó INTENCIONES.

- ART. I. *Qué cosa sea réplica.* 187

- II. *Reglas para las réplicas.* 188
III. *Pasos ó temas de contrario movimiento, y variaciones.* 194

CAPITULO II.

LECCIONES A DOS VOCES.

- ART. I. *Lecciones de nota contra nota.* 197
II. *Lecciones de dos notas contra una.* 204
III. *Lecciones de quatro notas contra una.* 210
IV. *Contrapunto florido.* 213

CAPITULO III.

DEL CONTRAPUNTO A TRES Y A QUATRO VOCES.

- ART. I. *Leccion de nota contra nota á tres.* 217
II. *Lecciones de dos y de quatro notas contra una á tres.* 218
III. *Lecciones de contrapunto florido á tres.* 222
IV. *Leccion de nota contra nota á quatro.* 226
V. *Leccion de dos notas contra una.* 228
VI. *Contrapunto florido á quatro.* 230

CAPITULO IV.

DE LOS CONTRAPUNTOS DOBLES QUE VULGARMENTE LLAMAN TROCADOS.

- ART. I. *Qué sea trocado ó contrapunto doble.* 231

II. Contrapunto doble en Octava.	232
III. Contrapunto doble en Décima.	234
IV. Contrapunto doble en Duodécima.	235
V. Exemplo.	236

CAPITULO V.

DE LA FUGA.

ART. I. Qué sea Fuga.	238
II. Reglas para las Fugas.	239
III. Advertencias.	242
IV. Exemplo.	244

CAPITULO VI.

ALGUNAS ADVERTENCIAS GENERALES.

ART. I. Sobre el conocimiento de sí mismo.	246
II. Sobre el ejercicio del canto.	248
III. Sobre el estilo.	250
IV. Sobre el oído.	252
V. Conclusion.	254



Obloquitur numeros septem discrimina vocum.
L. Cignani del. Vign. An. lib. v. J. S. Nodding sculp.

LIBRO TERCERO.

DE LAS REGLAS DE LA MUSICA.

En el libro antecedente se ha demostrado en general que los tonos de la Música son los acentos del habla, la qual no se diferencia del canto sino en la qualidad de la voz con que se profieren los tonos. Para tratar ahora con particularidad de la Música, es necesario hacer de tal suerte sensibles los expresados tonos, que se dé á conocer claramente su número y su qualidad, para poder así establecer las reglas de usarlos con acierto. La armonía, como consta de la Introduccion, se divide en sucesiva y simultánea. La sucesiva, que tambien se llama *melo-*

II. Contrapunto doble en Octava.	232
III. Contrapunto doble en Décima.	234
IV. Contrapunto doble en Duodécima.	235
V. Exemplo.	236

CAPITULO V.

DE LA FUGA.

ART. I. Qué sea Fuga.	238
II. Reglas para las Fugas.	239
III. Advertencias.	242
IV. Exemplo.	244

CAPITULO VI.

ALGUNAS ADVERTENCIAS GENERALES.

ART. I. Sobre el conocimiento de sí mismo.	246
II. Sobre el ejercicio del canto.	248
III. Sobre el estilo.	250
IV. Sobre el oído.	252
V. Conclusion.	254



*Obloquitur numeros septem discrimina vocum.
L. Cignani del. Vign. An. lib. v. J. S. Nodding sculp.*

LIBRO TERCERO.

DE LAS REGLAS DE LA MUSICA.

En el libro antecedente se ha demostrado en general que los tonos de la Música son los acentos del habla, la qual no se diferencia del canto sino en la qualidad de la voz con que se profieren los tonos. Para tratar ahora con particularidad de la Música, es necesario hacer de tal suerte sensibles los expresados tonos, que se dé á conocer claramente su número y su qualidad, para poder así establecer las reglas de usarlos con acierto. La armonía, como consta de la Introduccion, se divide en sucesiva y simultánea. La sucesiva, que tambien se llama *melo-*

día ó canto, es una serie de tonos delectables hechos por una sola voz. Y supuesto que esta es la armonía que la naturaleza nos inspira con el habla, ella será el objeto primario de la Música. Acordando bien dos ó mas melodías, resulta la armonía simultánea; y á formar estos *acordes*, que llamamos *posturas*, se dirigen las reglas del contrapunto; pues aunque la naturaleza, como luego se verá, nos inspira cierto contrapunto sencillo que practican aun las personas que ignoran las reglas de la Música, sin embargo, el arte ha sacado de este contrapunto otras muchas combinaciones de cuerdas ó tonos delectables. Uno y otro género de armonía se ha fundado hasta ahora, ya en las proporciones numéricas, y ya en ciertas reglas de práctica llamadas vulgarmente reglas de contrapunto. Y aunque en el libro 1.^o se haya demostrado quán vanas y falaces sean las proporciones musicales; con todo, esta verdad parecerá acaso increíble á qualquiera que dé una ojeada á los libros de Música de los autores mas célebres, viéndolos mas sembrados de números que los libros de Astrología. Sobre todo, el mayor obstáculo para esta nueva opinion será sin duda la autoridad de los Griegos, que determinaron muy por menor las proporciones de las

cuerdas capaces de delectarnos. Pero á mas de que las proporciones musicales de los Griegos, segun consta del libro 1.^o, así como las de los modernos, no siguen ley alguna, y son insubsistentes y del todo arbitrarias y caprichosas, para que mereciese algun aprecio su autoridad, sería preciso probar que no habian tratado de la Música como los modernos, que comenzando con grande aparato de principios matemáticos, quando se internan en la práctica, no hacen caso ninguno de aquellos principios. Y tanto mas motivo hay para sospechar esto de los Griegos, quanto sabemos que llenaron las ciencias de especulaciones vanas é inútiles. Se debe pensar de otro modo en quanto á las reglas vulgares del contrapunto. Estas habiendo sido sacadas de la experiencia, contienen cosas muy útiles; pero la filosofía de los profesores no ha llegado aun á reducir su arte á principios generales; y por falta de estos se proponen como casi diferentes los que en substancia vienen á ser los mismos; se dan por reglas generales las que solo son reglas particulares de elegancia que ni deben ni pueden observarse siempre: intentan paliar estas incoherencias con mas número de excepciones que de reglas; y con las reglas y las excepciones se forma un caos, en donde no

se ven sino tinieblas: en suma, hablan del contrapunto como aquellos oráculos que con sus sentencias dexaban al pueblo en mas confusion. La Música es un arte; y todo arte debe fundarse en uno ó dos experimentos, de los quales se deduzcan con buena lógica las reglas generales. Estas deben ser pocas y sencillas, para que no suceda á la Música lo que á la lengua latina, cuyas gramáticas vulgares por la excesiva multitud de reglas solo sirven para hacer mas difícil el hablar en latin. La Música ademas debe tener como las otras artes sus principios inalterables y sin excepcion; y de estos principios se deben deducir las reglas generales; pero de tal manera, que no quiten la libertad propia de las artes de genio. En el inmediato capitulo 1.º se establecerán los principios inalterables de la Música; y en los siguientes las reglas generales que no perjudican á la libertad del genio.

CAPITULO PRIMERO.

DE LOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES
DE LA MUSICA.

I.

Experimentos.

1.º Habiendo la naturaleza hecho al hombre apto para el canto, debe por consiguiente haberle dado un tono de voz que pueda acordarse con alguna de las cuerdas armónicas ó capaces de causarnos deleyte. Elijanse pues ocho ó mas personas de uno y otro sexò, de diversa edad y complexión; pero tales que por su habla se conozca que la naturaleza las ha concedido una voz apta para el canto. Hágase á cada una de estas personas entonar aquella voz que la sea mas fácil y natural: tómense estas entonaciones con otras tantas cuerdas de un instrumento, y se tendrá un agregado de cuerdas armónicas. Y aunque á primera vista parece que se pueden hallar así infinitas cuerdas armónicas, sin embargo, la experiencia de muchos siglos ha hecho ver que así como la naturaleza nos ha

se ven sino tinieblas: en suma, hablan del contrapunto como aquellos oráculos que con sus sentencias dexaban al pueblo en mas confusion. La Música es un arte; y todo arte debe fundarse en uno ó dos experimentos, de los quales se deduzcan con buena lógica las reglas generales. Estas deben ser pocas y sencillas, para que no suceda á la Música lo que á la lengua latina, cuyas gramáticas vulgares por la excesiva multitud de reglas solo sirven para hacer mas difícil el hablar en latin. La Música ademas debe tener como las otras artes sus principios inalterables y sin excepcion; y de estos principios se deben deducir las reglas generales; pero de tal manera, que no quiten la libertad propia de las artes de genio. En el inmediato capitulo 1.º se establecerán los principios inalterables de la Música; y en los siguientes las reglas generales que no perjudican á la libertad del genio.

CAPITULO PRIMERO.

DE LOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES
DE LA MUSICA.

I.

Experimentos.

1.º Habiendo la naturaleza hecho al hombre apto para el canto, debe por consiguiente haberle dado un tono de voz que pueda acordarse con alguna de las cuerdas armónicas ó capaces de causarnos deleyte. Elijanse pues ocho ó mas personas de uno y otro sexò, de diversa edad y complexión; pero tales que por su habla se conozca que la naturaleza las ha concedido una voz apta para el canto. Hágase á cada una de estas personas entonar aquella voz que la sea mas fácil y natural: tómense estas entonaciones con otras tantas cuerdas de un instrumento, y se tendrá un agregado de cuerdas armónicas. Y aunque á primera vista parece que se pueden hallar así infinitas cuerdas armónicas, sin embargo, la experiencia de muchos siglos ha hecho ver que así como la naturaleza nos ha

HE
 dado siete colores para pintar , y cinco vocales para hablar , tambien ha dado á la especie humana siete tonos diversos de voz para cantar , llamados vulgarmente *Baxo* , *Barytono* , *Tenor* , *Contralto* , *Medio-tiple* , *Tiple* y *Alto-tiple*. Bien podrá el Baxo entonar con facilidad tres ó mas cuerdas cercanas unas de otras ; pero entonando la una v. g. *Do* , y haciendo entonar al Barytono con relacion á aquella , y las otras sucesivamente con relacion á la antecedente , no se oirán sino las siete cuerdas

Do , *Mi* , *Sol* , *Si* , *Re* , *Fa* , *La* , que es una serie de intervalos comunmente llamados *Terceras* , unas mayores y otras menores. ¹

¹ Supongo explicados en la Introduccion los nombres de los intervalos. Tambien me hago cargo de que los lectores que no estén acostumbrados al solfeo moderno de las siete sílabas , se hallarán algo embarazados con el uso que hago de ellas para formar las posturas. Pero es imposible inventar un lenguaje mas preciso ni mas claro , supuesta la práctica de aquel solfeo. Toda la confusion que puede causar este lenguaje , se desvanece con los exemplos musicales y con fixar bien en la imaginacion que las ocho sílabas *Do* , *Re* , *Mi* , *Fa* , *Sol* , *La* , *Si* , *do* son las ocho cuerdas de la Escala de *C-sol-fa-ut* : y *La* , *Si* , *Do* , *Re* , *Mi* , *Fa* , *Sol* , *la* las ocho de la Escala de *A-la-mi-re*. Quando hablo del Modo mayor , tomo siempre por exemplo la primera Escala ; y

2º Si las siete mencionadas voces quieren formar un concierto agradable , cantando á un mismo tiempo sin reglas de Música , se acordarán por instinto natural en Tercera , Quinta y Octava , y preferirán la Tercera á los demas intervalos. Así se oye todos los dias en las canciones y letanias que canta el pueblo arreglado precisamente por el oido ó por el instinto. Y hé aquí los dos experimentos de que intento deducir las reglas de la Música.

II.

Armonías de Tercera mayor y de Tercera menor.

Las Terceras que en el experimento segundo hacen las voces agudas con el Baxo , unas veces son mayores y otras menores. Es necesario pues distinguir dos géneros de armonía , la una de *Tercera mayor* , Quinta y Octava ; y la otra de *Tercera menor* , Quinta y Octava (*Exemp. 1º*) que ambas son armonías perfectas. Pero siendo el sonido agudo de la Tercera mayor mas agudo que el de la menor , la diferencia de los sonidos es mas sensible en aquel quando del Modo menor , la segunda. Teniendo esto bien presente , mi lenguaje será muy claro.

lla que en esta. Por eso la armonía de Tercera mayor es mas vigorosa y perceptible, y para decirlo así, mas perfecta. La otra de Tercera menor es mas debil, y por lo mismo mas dulce y suave. Por esta ventaja que tiene la Tercera mayor sobre la menor, el instinto generalmente nos conduce á comenzar y acabar el canto con Tercera mayor.

III.

Consonancias y Disonancias simples.

Consonancia segun el comun sentir es un intervalo apacible. Y como la naturaleza, conforme al experimento segundo, ha puesto el deleyte del oido en la armonía de Tercera, Quinta y Octava, todo intervalo que sea parte de esta armonía, será consonante; y todo intervalo que no pueda constituir la Tercera, Quinta y Octava, será disonante. Por consiguiente (*Exemp. 1.º*)

1. La Octava, en quanto abraza toda la armonía perfecta, será la mas perfecta consonancia.

2. La Quinta *Do Sol*, por quanto contiene en sí la armonía restante, será despues

de la Octava la consonancia mas perfecta.

3. Las dos Terceras mayor y menor serán tambien consonancias: y aun como se notó en el experimento segundo, la Tercera es la consonancia que mas desea el oido, y por consiguiente la mas bella y agradable.

4. De las cuerdas que forman con el Baxo la Quinta y la Octava, resulta la Quarta *Sol do*; luego la Quarta es parte de la armonía perfecta, y por tanto consonancia contra el comun error que la supone por su naturaleza disonante, sin reflexionar que si la Quarta fuese disonante, la Tercera, Quinta y Octava no podrian hacer una impresion del todo agradable.

5. De las cuerdas que hacen con el Baxo la Tercera y Octava, resulta en la armonía de Tercera mayor la Sexta menor *Mi do*; y en la armonía de Tercera menor la Sexta mayor *Mi^b do*; con que una y otra Sexta son consonantes.

6. Y como la Segunda, la Séptima, la Quinta falsa, el Tritono y todos los intervalos superfluos y diminutos no pueden de manera alguna constituir la Tercera, Quinta y Octava, los mencionados intervalos serán disonantes.

IV.

Analogía de los sonidos en Octava.

El experimento primero contiene las cuerdas formadas por la naturaleza en la voz humana con la relacion necesaria para cantar y formar armonía: suponiendo pues que la armonía del experimento segundo sea de Tercera mayor, y que la primera cuerda *Do* de los dos experimentos sea la misma, las cuerdas del segundo deben contenerse en el primero. La Octava *do* que en el segundo forma armonía con la primera *Do*, no se halla expresamente en el primero: con que á lo menos debe contenerse en él implicitamente; que es lo mismo que decir que el sonido agudo *do* de la Octava debe asemejarse tanto á alguno de los siete sonidos del experimento primero, que el oído los refiera ambos á una misma cuerda, y sin mudar la substancia de la armonía pueda substituirse el uno en lugar del otro, ó ponerse ambos juntos. Supongamos que la cuerda aguda *do* tenga esta semejanza con la cuerda *Mi* del experimento primero: formando *Mi do* una Sexta menor, los sonidos en Sexta me-

nor serán generalmente semejantes: luego la primera cuerda *Do* será tambien semejante á su Sexta menor *La^b*, que por lo mismo podrá introducirse en el experimento segundo, sin alterar la substancia de la armonía (*Exemp. 2.º*). De esto resulta que la Segunda *Sol La^b* será parte de la armonía perfecta, y por consiguiente consonancia; pero esto es contra el artículo anterior: con que la cuerda aguda *do* de la Octava, no es semejante al *Mi*. Del mismo modo se demuestra que no es semejante al *Sol* ni al *Si* ni al *Re* ni al *Fa* ni al *La*: resta pues que sea semejante á la primera *Do*; con que los sonidos en Octava son generalmente semejantes.

De aquí se deduce que la Octava no es mas que un cierto grado de perfeccion de la armonía, y que la esencia de esta solo consiste en la Tercera y Quinta. No por esto se debe confundir la Octava con el Unisono; porque los sonidos en Unisono en nada se diferencian, y solo se distinguen en la materialidad de las voces que los forman. Los sonidos en Octava, siendo el uno mas agudo que el otro, son diversos, aunque son semejantes, y como tales los refiere el oído á una misma cuerda, del mismo modo que la vista refiere á un mis-

mo original dos retratos uno grande y otro chico, y el oido refiere á una misma vocal la *e* abierta y la cerrada. Y así como las diversas modificaciones de una misma vocal producen en las lenguas una variedad casi infinita de palabras, así tambien la semejanza de los sonidos en Octava es origen de muchas bellezas musicales. Los instrumentos hacen modulaciones muy agudas, á las que no alcanza la voz humana; y por la analogia de los sonidos en Octava se asemejan al canto del hombre; de otro modo no serian musicales ni podrian deleytar. Ademas, de dos sonidos en Octava el mas grave hace una sensación mas llena y robusta, y por esta razon mas apta para servir de fundamento á los sonidos mas agudos. El agudo es mas gracioso y delicado: por lo que segun las circunstancias tal vez conviene adoptar uno, tal vez otro, y muchas veces los dos juntos. En suma el confundir la Octava con el Unisono sería lo mismo que confundir en las lenguas las vocales abiertas con las cerradas, y lo mismo que usar en la Pintura sin discernimiento de qualquiera especie de encarnado ó verde.

V.

Consonancias y Disonancias compuestas.

Añadiendo á las cuerdas del experimento segundo sus respectivas Octavas (*Exemp. 3.º*), la armonía segun el art. antec. permanecerá en substancia la misma, aunque resultará mas llena y mas agradable; y todos los intervalos que forman entre sí aquellas siete cuerdas, serán parte de la armonía perfecta y por consiguiente consonantes. Será pues consonancia la Décima *Do mi*, ó *Do mi^b*; y siendo sus cuerdas semejantes á las de la Tercera *Do Mi*, ó *Do Mi^b*, la Décima será consonancia semejante á la Tercera. Igualmente la Duodécima *Do sol* será consonancia semejante á la Quinta *Do Sol*. La Décima-quinta *DO do*, á la Octava *Do do*. En general todo intervalo compuesto de una consonancia ó disonancia simple con qualquiera número de Octavas es consonancia ó disonancia semejante á su simple: la Novena á la Segunda, la Undécima á la Quarta &c. Pero por causa de la diversidad de los sonidos en Octava unas veces conviene adoptar un intervalo simple, y otras uno compuesto. En el coro de muchas voces los intervalos com-

puestos ponen la armonía mas al descubierto , y hacen por lo mismo mejor efecto que los simples.

VI.

Acordes ó posturas de muchas voces.

Regla general : Una postura de muchas voces será consonante siempre que sea ó pueda ser parte de la armonía perfecta de Tercera, Quinta y Octava. Y será disonante siempre que no pueda de manera alguna ser parte de la armonía perfecta. Por lo qual

1. La postura de Tercera y Sexta una y otra mayor ó menor es consonante (*Exemp. 4.º*), por ser parte de la armonía del *exemp. 3.º*; y añadiéndola en lo grave la cuerda semejante á la aguda, resulta la armonía de Tercera, Quinta y Octava. Sin embargo, como en la postura de Tercera y Sexta falta la cuerda grave que completa la armonía de Tercera y Quinta, no podremos llamarla de perfecta armonía; y por eso no se usa en el principio ni el fin de una composición.

2. Tambien es consonante la postura de Quarta y Sexta mayor ó menor (*Exemp. 5.º*). Esta postura es parte de la armonía del *exemp. 3.º*, y añadiéndola en lo grave la cuerda semejante á la que hace la Quarta, resulta la armonía

de Tercera ó Décima, Quinta y Octava. Pero faltando en la postura de Quarta y Sexta la sensación clara de la Quinta y de la Tercera, la armonía de esta postura es muy debil y por consiguiente de poco uso.

3. Aunque la Quarta sea consonante por su naturaleza, uniéndola á la Tercera ó á la Quinta (*Exemp. 6.º*), resulta la Segunda, que segun el artic. 3.º no puede ser parte de la armonía de Tercera, Quinta y Octava: con que la postura de Tercera y Quarta, ó de Quarta y Quinta es disonante.

4. Igualmente aunque la Sexta sea consonante, uniéndola á la Quinta (*Exemp. 7.º*), resulta una Segunda incapaz de constituir la Tercera, Quinta y Octava: luego la postura de Quinta y Sexta es tambien disonante.

5. Uniendo dos Terceras una y otra mayor ó menor, en el primer caso resulta una Quinta superflua², y en el segundo una Quin-

2 Uso de las palabras de intervalos *superfluos* y *diminutos* para conformarme con el language de los profesores. Por lo demas la *Quinta superflua* es una verdadera Sexta menor, la *Séptima diminuta* una Sexta mayor &c. Dixe en el art. 5.º de la Introduccion, que tales intervalos se llaman *superfluos* y *diminutos*, porque no se contienen en el sistema de ningun Modo: este supuesto se funda en otro supuesto comun, y es que la

ta falsa (*Exemp. 8.º*): por consiguiente dos Terceras no forman armonía, sino quando la una es mayor y la otra menor.

6. La postura de Tercera mayor y Sexta menor, ó de Tercera menor y Sexta mayor (*Exemp. 9.º*) con ningun agregado de cuerdas vendrá á ser jamas parte de la Tercera, Quinta y Octava: con que la Tercera y Sexta solo forman armonía quando una y otra son mayores ó menores.

7. Generalmente para determinar si una postura de muchas voces que no sea de Tercera, Quinta y Octava, es ó no consonante, añádase debaxo de la cuerda mas grave una Tercera ó una Quinta; si con la union de una de estas cuerdas, resulta la verdadera Tercera, Quinta y Octava, la postura es consonante, como se ve en los *exemplos 4.º y 5.º*. Si con semejante accesion ó añadidura no resulta la verdadera Tercera y Quinta, la postura es disonante, como se ve en los *exemplos 8.º y 9.º*.

Séptima del Modo menor sea menor, pues casi todos los intervalos superfluos y diminutos provienen de hacerse mayor la Séptima del Modo menor. Mas adelante se verá que el suponer menor la Séptima del Modo menor es un supuesto falso que no pudo refutarse en la Introduccion.

VII.

Modo.

La palabra *Modo*, que con respecto á la Música de los Griegos es obscura y equívoca, no lo es menos con respecto á la Música del dia. Cada uno entiende en diverso sentido qué cosa sea cantar en un *Modo*, ó como vulgarmente se dice, en un Tono determinado³. Y aunque el significado de las palabras es arbitrario, quando no es uno y preciso, es origen de muchas equivocaciones y cuestiones inútiles de voces. Por *Modo* entiendo un agregado de cuerdas, con las que se pueda formar un canto con buena armonía tanto sucesiva como simultánea. Con esta mira ha formado la naturaleza las cuerdas del experimento primero: así que la serie de Terceras

Do, Mi, Sol, Si, Re, Fa, La, do
es el *Modo* mas perfecto que se puede imaginar, ó un alfabeto de tonos desemejantes y aptos para componer un canto con la armonía mas perfecta. Y así como las letras no forman

³ Véase la Introducc. *art. 5.º num. 2.º*, Tom. I.
TOMO II.

en el alfabeto palabra alguna , tampoco aquella serie de Terceras se debe tener por canto ó modulacion. Otra serie semejante á aquella

Sol, Si, Re, Fa, La, Do, Mi, sol será otro Modo. En el primero las cuerdas de la serie se refieren como á principio y fin á la cuerda *Do*; en el segundo á la cuerda *Sol*: por esto el primero se llama *Modo de Do* ó de *C-sol-fa-ut*; y el segundo *Modo de Sol* ó de *G-sol-re-ut*. Aquel canto pues se dirá hecho en el Modo de *C-sol-fa-ut*, que se refiera como á principio y fin á la cuerda *Do*.

Las modulaciones que con las cuerdas de un Modo pueden formarse, son infinitas: el instinto inspira muchas de ellas á las personas que ignoran la Música; y con los principios hasta aquí establecidos podemos ya formar una artificialmente. En lugar de las quatro cuerdas agudas de la serie del experimento primero entónense sus semejantes con las otras quatro mas graves, y resultará la modulacion de grado llamada vulgarmente *Escala*

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do que no es como se supone, una modulacion fundamental ó inspirada inmediatamente por la naturaleza como fundamento del canto; en cuyo falso supuesto fundan los escritores de Mú-

sica muchos vanos discursos. La naturaleza no nos inspira una palabra que sea origen de todas las demas: solo nos da las vocales con que despues el instinto compone segun las circunstancias diversas palabras. Asimismo la naturaleza no nos da una modulacion que sea fundamento de las demas; pero sí nos da en la serie de Terceras de cada Modo los elementos para formar la que mas convenga á las circunstancias. La Escala es ciertamente la modulacion mas sencilla y facil en atencion á que en ella con las inflexiones mas suaves de la voz se modulan todas las cuerdas del Modo.

Para reducir el Modo á una idea mas precisa, compárese el segundo experimento con el primero; y se verá que la naturaleza, siempre consiguiente en su modo de obrar, nos da en el primer experimento el segundo triplicado, esto es, la serie de Terceras

Do, Mi, Sol, Si, Re, Fa, La, do

que es un agregado de tres armonías perfectas de Tercera mayor (*Do Mi Sol*) (*Sol Si Re*) (*Fa La do*); las dos primeras unidas, y la tercera separada de la segunda por la Tercera menor *Re Fa*. Las bases de dichas tres armonías son la Primera, Quinta y Quarta de la Escala. Con que el Modo mas perfecto que

se saca de los dos experimentos, es el agregado de tres armonías perfectas de Tercera mayor, cuyas fundamentales son la Primera, Quarta y Quinta, que por lo mismo serán también cuerdas fundamentales del Modo; y el medio más decisivo de determinarlo será manifestar con la modulación la relación de la Quarta y Quinta con la Primera.

Usando de la analogía de los sonidos en Octava, de la serie de Terceras del primer experimento se pueden formar otras seis sin alterar cuerda alguna:

Re, Fa, La, Do, Mi, Sol, Si, re.

Mi, Sol, Si, Re, Fa, La, Do, mi.

Fa, La, Do, Mi, Sol, Si, Re, fa.

Sol, Si, Re, Fa, La, Do, Mi, sol.

La, Do, Mi, Sol, Si, Re, Fa, la.

Si, Re, Fa, La, Do, Mi, Sol, si.

Y de estas seis series se pueden formar otras tantas Escalas así como se formó la primera:

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.

Estas Escalas son los Modos vulgarmente llamados *diatónicos*, usados por los antiguos en el canto al Unisono, y de los que hacen los maestros de contrapunto un gran misterio. Pero estos Modos, como se demostrará más adelante, son muy imperfectos, y de ellos sin mudar alguna cuerda no se puede sacar armonía verdadera. Los Modos perfectos son los análogos con el primero y segundo experimento, esto es, los Modos que tienen perfectas y de Tercera mayor las armonías de Primera, Quarta y Quinta. Tales son los doce Modos mayores establecidos en el artic. 5º de la Introduccion, de los cuales trataré ahora dexando los Modos menores para tratar de ellos separadamente.

VIII.

Melodía.

Habiéndonos la naturaleza dado el Modo para cantar, todo canto deberá hacerse en algun Modo determinado, el qual se hará sensible manifestando la relación de la Quarta y Quinta con la Primera, descansando en esta la voz al fin del canto como en el discurso se descansa en el punto final. Este descanso se hace

se saca de los dos experimentos, es el agregado de tres armonías perfectas de Tercera mayor, cuyas fundamentales son la Primera, Quarta y Quinta, que por lo mismo serán también cuerdas fundamentales del Modo; y el medio más decisivo de determinarlo será manifestar con la modulación la relación de la Quarta y Quinta con la Primera.

Usando de la analogía de los sonidos en Octava, de la serie de Terceras del primer experimento se pueden formar otras seis sin alterar cuerda alguna:

Re, Fa, La, Do, Mi, Sol, Si, re.

Mi, Sol, Si, Re, Fa, La, Do, mi.

Fa, La, Do, Mi, Sol, Si, Re, fa.

Sol, Si, Re, Fa, La, Do, Mi, sol.

La, Do, Mi, Sol, Si, Re, Fa, la.

Si, Re, Fa, La, Do, Mi, Sol, si.

Y de estas seis series se pueden formar otras tantas Escalas así como se formó la primera:

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.

Estas Escalas son los Modos vulgarmente llamados *diatónicos*, usados por los antiguos en el canto al Unisono, y de los que hacen los maestros de contrapunto un gran misterio. Pero estos Modos, como se demostrará más adelante, son muy imperfectos, y de ellos sin mudar alguna cuerda no se puede sacar armonía verdadera. Los Modos perfectos son los análogos con el primero y segundo experimento, esto es, los Modos que tienen perfectas y de Tercera mayor las armonías de Primera, Quarta y Quinta. Tales son los doce Modos mayores establecidos en el artic. 5º de la Introduccion, de los cuales trataré ahora dexando los Modos menores para tratar de ellos separadamente.

VIII.

Melodía.

Habiéndonos la naturaleza dado el Modo para cantar, todo canto deberá hacerse en algun Modo determinado, el qual se hará sensible manifestando la relación de la Quarta y Quinta con la Primera, descansando en esta la voz al fin del canto como en el discurso se descansa en el punto final. Este descanso se hace

con las cadencias *perfecta é imperfecta*. ⁴ En esta la voz salta de la Quarta á la Primera, y en aquella de la Quinta á la Primera. Y de qualquier manera que se module, para que la voz descansa en una cuerda, es necesario hacerla sensible con una nota de bastante duracion, y con un dar ó alzar bien distinto. En el *exemp. 10*, aunque del primero al segundo compas se modula desde la Quinta á la Primera, no deteniéndose en esta la voz, no hace alli perfecto descanso ó cadencia; pero si la hace en el último compas.

Aunque la cadencia de salto se pueda hacer por qualquiera voz, es mas propia del Baxo, que en la armonía simultanea sirve de fundamento á las voces agudas. A estas corresponde la modulacion mas facil con saltos pequeños y de grado. Para entrar de grado en la cuerda v. gr. del Modo *Do*, hay dos cuerdas, *Re Segunda* de la Escala, y *Si Séptima mayor*, que cabalmente forman la armonía de la *Quinta Sol Si Re*. Y por esta conexión de dichas cuerdas con la *Quinta* la modulacion hace perfecto descanso, y se juzga hacer cadencia perfecta en el Modo, haciendo sensibles la *Segunda* ó la *Séptima mayor*.

⁴ Véase la Introduccion *art. 6.º num. 8.º Tomo I.*

en lugar de la *Quinta* (*Exemp. 11.*). Por lo demas la modulacion debe hacer sensibles diversas consonancias sacadas del sistema del Modo, que con las cadencias se refieran á él.

Despues de haber modulado el canto en un Modo v. gr. en *C-sol-fa-ut* repitiendo en este algunas cadencias, hace digresion á otro v. gr. á *G-sol-re-ut* repitiendo en este otras cadencias semejantes; aunque al fin debe siempre volver al primero. No hay Modo alguno que no se diferencie de los demas por alguna cuerda; y así el oirse una nueva cuerda es el primer anuncio de la mutacion de Modo. No obstante, si la alteracion de alguna cuerda no sirve para afirmarse en otro Modo, aquella alteracion será una gracia que el buen gusto ha inspirado al cantor; pero estas gracias no deben jamas destruir las cadencias en el primer Modo. Si con la nueva cuerda se hace una nueva cadencia, entónces podrá decirse que se muda de Modo. Sin embargo, sino se repiten las cadencias del nuevo Modo y solo se toca de paso no impidiendo el hacer inmediatamente cadencia en el Modo principal, la mutacion será pasagera y de puro adorno. Pero la mutacion de Modo será absoluta quando la cuerda nueva con su cadencia impide la del Modo prin-

cial, ó á lo menos la modulacion se detiene en el Modo nuevo sin volver inmediatamente á hacer cadencia en el primero. En el *exemp. 12* el *B-fa* del tercer compas y el *F-fa-ut* con sostenido del octavo no causan absoluta mutacion de Modo; pues las cadencias que vienen despues, se hacen en uno y otro caso en el Modo principal. Pero en el compas undécimo donde el *B-fa* impide la cadencia en *C-sol-fa-ut* y prepara el oido á la que se sigue en *F-fa-ut*, la mutacion de Modo es absoluta.

La voz sin cometer error alguno musical puede cantar con malísimo gusto, así como sin quebrantar las reglas de la Gramática se hace un discurso fastidioso. Pero entonces *cantará* absolutamente *mal* quando cometa un error que ofenda los oidos de todos; y esto sucederá siempre que con una nueva cuerda se destruya una cadencia sin manifestar otra, ó quando la voz descansa en una cuerda nueva como en Modo nuevo sin haber hecho cadencia en él. En el *exemp. 13* el *B-fa* del segundo compas canta mal porque impide la cadencia en el Modo principal sin producir otra. Igualmente canta mal el *G-sol-re-ut* con sostenido del sexto compas porque sin producir Modo nuevo destruye la correlacion de la Quinta con la Primera, en que se ha-

ce cadencia. Canta finalmente mal el *E-la-fa* del penúltimo compas porque entra sin cadencia como en nuevo Modo en una cuerda nueva, destruyendo la armonía del Modo principal.

Podria escribirse un tratado entero sobre la melodía; pero como la armonía sucesiva se funda en los mismos principios que la simultánea, las reglas que se darán para esta, servirán tambien para aquella. Entretanto considérese la cantilena del *exemp. 14* que es la marcha de las tropas españolas llamada vulgarmente *la Prusiana*. No se puede inventar un ayre ni mas sencillo ni mas adaptado á la gravedad y compostura con que marchan aquellas tropas. El *A-la-mi-re* en que comienza, no puede ser Primera ni Tercera del Modo; porque si fuese Primera, debería llevar sostenido el *G-sol-re-ut*; y si fuese Tercera, ademas del *G-sol-re-ut* debería llevar el mismo accidente el *E-la-mi*⁵: luego es Quinta del Modo que es *D-la-sol-re*; y la modulacion variando de continuo por la Quinta, Quarta y Tercera del Modo, hace en la armonía de este repetidas cadencias, como se verá mas claramente en el artículo siguiente.

⁵ El Modo sería entonces *F-fa-ut* con sostenido, que tambien lleva sostenido en *E-la-mi*.

IX.

Armonía simultánea.

Si mientras que una voz canta la Prusiana, se agrega otra algo menos aguda y bien entonada que sin reglas de Música quiera concertarse con aquella, la acompañará según el experimento segundo con el contrapunto simple en Tercera, como se ve en las dos partes agudas del *exemp. 15*. El uso frequentísimo que de este contrapunto en Tercera hace no solo el pueblo sino también el arte, es claro indicio de su verdadero origen. El nos es inspirado por la naturaleza para aumentar con la armonía la fuerza de la expresión; y por esto en las composiciones de mayor expresión las partes agudas acompañan por lo regular á la principal en Tercera ó en Octava.

Las dos voces agudas del *exemp. 15* determinan tan claramente el Modo de *D-la-sol-re*, que aunque se agregue otra cualquiera voz para concertarse con ellas, se verá obligada á cantar en el mismo Modo. Añádase pues una tercera voz aguda como las primeras: si se propone formar con la voz mas baxa de las dos una

serie de Quintas, destruirá de una manera insufrible el Modo con el concierto, de suerte que absolutamente se verá obligada á acompañar la una ó la otra voz en Octava ó en Unisón.

Si la tercera voz añadida es un Baxo, tampoco este podrá sin desconcertar el Modo hacer con cualquiera de las dos voces una serie continua de Quintas. Por esto abandonará el partido de hacer la misma modulación; y así el tono natural de su voz le inducirá á hacer una modulación mas pausada y mas sencilla que sirva de fundamento á las voces agudas y haga nacer la perfecta armonía en quanto el Modo lo permita. Tal será el Baxo del mencionado exemplo que deteniéndose muchas veces en la cuerda del Modo, no hace mas que hacer cadencias en él. Basta dar oído á las canciones populares para conocer cómo la voz que hace de Baxo, hace frequentes notas tenidas y repite las cadencias que manifiestan el Modo. Un principiante de contrapunto no llega fácilmente á poner por arte un Baxo tan perfecto como todos los dias se oyen hacer por puro instinto á las personas que ignoran absolutamente la Música. Este Baxo que con las repetidas cadencias hace manifiesto el Modo y perfecciona la armonía, es el *Baxo fundamental*.

El expresado exemplo en que las voces agudas concertadas entre sí en Tercera están regidas por un Baxo fundamental, contiene el contrapunto natural que el instinto inspira inmediatamente, y de quien ha tomado el arte exemplo para formar el contrapunto artificial, que es el objeto del presente libro.

X.
Armonías primarias del Modo mayor.

El Modo como consta del artic. 7º se compone de las armonías de la Primera, Quinta y Quarta, de las que segun los artículos 8º y 9º debemos usar en la armonia simultánea para hacer cantar muchas voces en un Modo determinado. Y determinándose este segun el artic. 8º con las cadencias, el uso primario de las armonías de Primera, Quarta y Quinta será conducir las voces con las cadencias perfecta ó imperfecta desde la Quinta ó la Quarta á la Primera (*Exemp. 16. num. 1º y 2º*). De aquí proceden los dos movimientos primarios del Baxo fundamental *Sol Do* y *Fa Do*. Se puede tambien formar con las tres armonías insinuadas un periodo con los movimientos del Baxo

fundamental *Fa Sol Do* ó *Sol Fa Do* (*Exemp. cit. num. 3º y 4º*), aunque de *Fa* á *Sol* ó de *Sol* á *Fa* no se haga cadencia alguna. Son quatro pues los movimientos del Baxo fundamental que se sacan de las tres armonías primarias del Modo: 1º *Sol Do*: 2º *Fa Do*: 3º *Fa Sol Do*: y 4º *Sol Fa Do*. El mas perfecto de todos es el primero; el segundo no es tan perfecto; el tercero menos que el segundo; y el quarto menos que el tercero.

XI.

Armonías secundarias del Modo mayor.

De la serie de Terceras, no considerando separadas las armonías que la componen, ademas de las tres primarias ya mencionadas se sacan otras tres secundarias (*Re Fa La*) (*Mi Sol Si*) (*La Do Mi*) que tienen por basas la Segunda, la Tercera y la Sexta del Modo: la postura *Si Re Fa* de la Séptima es disonante por contener la Quinta falsa. Las armonías secundarias son inútiles para determinar el Modo; pero se reducen á el mezclándolas con las primarias; y el periodo compuesto de todas ellas resultará natural y bien enlazado procurando que cada una esté ligada

con la siguiente por una cuerda comun : y esto se conseguirá conduciendo el Baxo fundamental por intervalos consonantes de Quinta, Quarta y Tercera, como se ve en el *exemp.* 17. Aunque el Baxo de las armonías secundarias no determine el Modo, se llama sin embargo *fundamental* en quanto rige la mas perfecta armonía de Tercera y Quinta y conduce la serie de posturas á las armonías primarias que declaran el Modo.

En la armonía simultánea se muda de Modo haciendo cadencia con una nueva cuerda en un Modo nuevo. Y aquellas mutaciones de Modo son mas naturales, en que el Baxo fundamental modula por las mismas cuerdas por las que podria modular, si no se mudase de Modo. En el *exemp.* 18 se pasa al Modo de *G-sol-re-ut* en el quarto compas, y en el octavo al de *F-fa-ut*. La primera mutacion es mas natural que la segunda porque sin mudar de Modo podria el Baxo fundamental modular de *Sol* á *Re* y de *Re* á *Sol*; pero sin mudar de Modo, jamas podria modular de *La* á *Si*.^b

Finalmente el todo de la armonía simultánea *canta mal* siempre que se destruye una cadencia sin manifestar otra, ó siempre que se entra en un Modo nuevo sin cadencia. Una y otra

manera de cantar mal se ven en el *exemp.* 19; en el segundo compas el *B-fa* destruye la cadencia en *C-sol-fa-ut*; y en el quinto se entra en el Modo de *A-la-fa* sin cadencia.

XII.

Naturaleza del Modo menor.

Aunque la naturaleza, como consta de los dos artículos primeros, nos inspira primariamente con el Modo mayor la armonía de Tercera mayor, sin embargo resultando de la misma constitucion del Modo mayor tres armonías de Tercera menor, el arte ha procurado reducirlas á Modo, esto es, formar un canto, con el qual las voces descansen en la armonía de Tercera menor, como descansen en el Modo mayor en la armonía de Tercera mayor. Pero este Modo no ha podido formarse sin tomar del Modo mayor las quatro maneras que la naturaleza nos inspira de dar descanso á la voz, es decir, las quatro cadencias, dos de salto propias del Baxo y dos de grado propias de las voces cantantes. ⁶ Por lo demas en quanto las cadencias lo permiten, en el

⁶ Véase el *artíc.* 8.^o

Modo menor son de Tercera menor las armonías que en el mayor son de Tercera mayor. Una de las cadencias de grado se hace entrando en el Modo por la Séptima mayor de la Escala con un Semitono ; esta Séptima es la Tercera mayor de la Quinta⁷ : luego la armonía de la Quinta tanto en el Modo mayor como en el menor debe ser de Tercera mayor. Las armonías de la Primera y de la Quarta pueden ser de Tercera menor sin destruir las tres cadencias restantes : luego de las tres armonías primarias del Modo menor la de la Quinta es de Tercera mayor, las otras dos de Tercera menor ; y la serie de Terceras propia del Modo menor será esta :

La, Do, Mi, Sol[♯], Si, Re, Fa, la.

Pero hé aqui una dificultad : de esta serie resulta la Escala

La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol[♯], la,
 en la qual la Segunda superflua *Fa Sol[♯]* no solo es por su naturaleza dura y desagradable, sino que destruye la esencia de la Escala, que consiste en modular por Tonos y Semitonos, y aquella segunda superflua es una verdadera Tercera menor. Esta dificultad, de la que nunca pudo desenvolverse Rameau, se funda en la preo-

⁷ Véase el *artic. cit.*

cupacion que falsamente supone que la Escala es el fundamento de todos los Modos. El fundamento de todos los Modos, sean mayores ó menores, son las quatro cadencias arriba mencionadas : supuestas estas cadencias, la esencia del Modo mayor consiste en tener las tres armonías fundamentales de Tercera mayor ; y la esencia del Modo menor en tener las armonías de la Quarta y de la Primera de Tercera menor, y la de la Quinta de Tercera mayor para no destruir una de las cadencias de grado. El que de semejantes cuerdas no se pueda formar una modulacion por cinco Tonos y dos Semitonos, no es ningun absurdo ; como tampoco lo es el que de las armonías del Modo mayor no se pueda formar una modulacion por quatro Tonos y tres Semitonos. El salto *Fa Sol[♯]* es ciertamente duro y desagradable, porque el oido acostumbrado á las impresiones mas naturales del Modo mayor extraña que de la Sexta menor de un Modo se salte á la Séptima mayor. Pero esto no quita que aquel salto se pueda hacer (como lo hace Benedicto Marcello en el *Miserere* en lengua vulgar) especialmente en un canto en que la dureza de la Segunda superflua contribuye á la expresion del asunto. Y si se quiere evitar aquel salto, pón-

gase un sostenido á *F-fa-ut*, cuya cuerda no destruye el Modo, por no impedir la inmediata cadencia en él; ó hágase menor la Séptima, á no ser en el caso de la cadencia perfecta en el Modo ⁸, como se ve practicado lo uno y lo otro en el *exemplo 20*.

XIII.

Armonías del Modo menor.

Las armonías primarias del Modo menor son (*La Do Mi*) (*Mi Sol~~x~~ Si*) (*Re Fa La*). Con la segunda y la primera se hace la cadencia perfecta *Mi La* (*Exemp. 21 num. 1.º*). Con la tercera y la primera la cadencia imperfecta *Re La* (*num. 2.º*). Y de todas se puede, como sucede en el Modo mayor, hacer un periodo con el movimiento del Baxo *Re Mi La* ó *Mi Re La* (*num. 3.º y 4.º*). Quando no se hace cadencia imperfecta, la armonía de la Quarta puede ser de Tercera mayor; como tambien puede ser de Tercera menor la armonía de la Quinta quando no se hace cadencia perfecta. Si en el *num. 2.º* del *exemp.*

⁸ Véase el *artic. 8.*

cit. se diese á la Quarta Tercera mayor, se destruiria el Modo; como tambien se destruiria si en el *num. 1.º* se diese á la Quinta Tercera menor. Pero en el *num. 3.º* se puede dar á la Quarta Tercera mayor, y en el *num. 4.º* á la Quinta Tercera menor sin destruir el Modo, porque ni la armonía de la Quarta del *num. 3.º* ni la armonía de la Quinta del *num. 4.º* se usan como armonías primarias, cuyo principal objeto es determinar el Modo con las cadencias.

El Modo menor en comparacion del mayor es ciertamente irregular; lo qual no debe causar maravilla, pues el mayor es enteramente obra de la naturaleza, y en el menor se halla la naturaleza ayudada del arte. Claramente se ve la irregularidad del Modo menor en el gran número de disonancias que resultan de su constitucion primaria. En la serie de Terceras del Modo mayor todas las cuerdas tienen su armonía perfecta ⁹, exceptuando la Séptima *Si*, cuya disonancia *Si fa*, como se verá en el capítulo siguiente, caracteriza el Modo. Pero en la serie de Terceras del Modo menor ademas de las tres armonías primarias no se halla mas que una armonía perfecta que es *Fa*

⁹ Véase el *artic. 11.*

La *Do*; todas las otras posturas son disonantes, y de ellas se tratará en el capítulo siguiente.

XIV.

Trasmutaciones de la armonía perfecta.

Las posturas consonantes de Tercera y Sexta, y de Quarta y Sexta son, como se deduce del artículo 6º, trastrueques ó trasmutaciones de la Tercera y Quinta. Si en la armonía perfecta *Do Mi Sol* se traslada á la Octava aguda la fundamental *Do*, resulta la postura de Tercera y Sexta *Mi Sol do*. Y trasladando tambien el *Mi*, resulta la postura de Quarta y Sexta *Sol do mi*. El Baxo fundamental de estas posturas es constantemente la cuerda *Do*, que puesta debaxo de la postura hace nacer la Tercera y Quinta. El Baxo ó cuerda grave de la Tercera y Sexta ó de la Quarta y Sexta se llamará *Baxo sensible* para distinguirle del fundamental.

De la postura de Tercera y Sexta se puede usar arbitrariamente, ménos en las cadencias. En estas el baxo sensible de la armonía del Modo debe ser fundamental, porque el oído no quedaria satisfecho si la última postu-

ra no fuese de perfecta armonía. Si la cadencia es perfecta, la postura de Quinta se puede trastocar en Quarta y Sexta, ó en Tercera y Sexta (*Exemp. 22*); porque entónces el Baxo sensible, aunque no haga cadencia de salto, la hace de grado. Pero si la cadencia es imperfecta, la armonía de la Quarta no puede trastocarse ni en Tercera y Sexta, ni en Quarta y Sexta; porque trastrocándola, el Baxo de quien principalmente depende el sentido de la cadencia, no puede entrar en el Modo con movimiento de cadencia ni de salto ni de grado (*Exemp. 23*). De la postura de Quarta y Sexta no debe usarse con tanta libertad por la razon insinuada en el artic. 6º Sin embargo se usa con el fin de debilitar la armonía para hacer resaltar mas la que sigue; por esto hace buen efecto la armonía de la Quinta trastrocada en Quarta y Sexta, quando el Baxo sensible baxa de grado al Modo; como tambien se suele trastocar en Quarta y Sexta la armonía del Modo, quando el Baxo sensible pasa de la Quarta á la Quinta, como se ve practicado lo uno y lo otro en el *exemp. 24*.

Con los trastrueques de las posturas se consigue otra elegancia, y es que las voces no hagan constantemente entre sí los mismos inter-

valos como en el *exemp. 25. num. 1.º*, en que las voces hacen una monotonía insufrible de Terceras, Quintas y Octavas. Aunque quiera conservarse en el Baxo sensible el fundamental, aquellas posturas se sucederán con elegancia como en el *num. 2.º*. De aquí se deriva la celebrada regla que prohíbe dos Quintas sucesivas hechas por las mismas voces. En los siglos pasados se prohibían con igual rigor dos Octavas, y no se tenía por muy buena la sucesión de Terceras y Sextas.¹⁰ Pero en esto ciertamente se equivocaron nuestros antepasados, quando la misma naturaleza nos inspira en el contrapunto simple la sucesión de Terceras y de Octavas. Es verdad que deben evitarse las dos Octavas quando las voces se dirigen á producir la armonía simultánea mas bien que á sostener la expresión de una sola parte; pero por lo que mira á las Sextas y Terceras se pueden suceder en qualquiera clase de composiciones; tanto mas quanto que de la misma naturaleza de las posturas resulta que las Terceras y las Sextas son las mas veces alternativamente mayores y menores. De otro modo debemos pensar en quanto á las dos Quintas; porque

¹⁰ Véase Zarlino Part. 3. cap. 29. de las Instituc. armonic.

estas nacen del Baxo fundamental, que la naturaleza añade á las voces agudas acordadas en Tercera (*Exemp. 15.*), y que por la razón insinuada en el cap. 9 rara vez las hace nacer. Y justamente porque algunas veces las hace nacer, la regla que prohíbe generalmente las dos Quintas, no es regla fundamental de la armonía.

XV.

Principios inalterables de la armonía.

Véase aquí como la Música tiene sus principios fundamentales establecidos por la naturaleza y tan inalterables como lo son los del equilibrio de los cuerpos. Estos principios son:

1. La armonía consiste en la Tercera, Quinta y Octava.
2. Todo intervalo que sea parte de dicha armonía, es consonante. Y todo intervalo que no sea parte de dicha armonía, es disonante.
3. Todo canto debe hacerse en algun Modo. Y este se determina con las cadencias, que son dos, perfecta é imperfecta. En la imperfecta se salta de la Quarta á la Primera del Modo, en la perfecta de la Quinta á la Primera. Y de la última se derivan otras dos cadencias de grado, la una

baxando y la otra subiendo un Semitono.

4. Para determinar el Modo en la armonía simultánea con una cadencia imperfecta, la armonía de la Quarta debe ser de Tercera mayor en el Modo mayor, y de Tercera menor en el Modo menor. Y para hacer cadencia perfecta, la armonía de la Quinta en uno y otro Modo debe ser de Tercera mayor.

5. ^{AL} Con las armonías secundarias no se puede determinar el Modo. Poner excepciones á estos principios suponiendo v. gr. consonante un intervalo que no puede constituir la armonía perfecta de Tercera, Quinta y Octava, ó inventando un nuevo género de cadencia, sería lo mismo que fabricar una casa en la inteligencia de que sin cimientos se pudiera sostener.

CAPITULO II.

DE LAS POSTURAS DISONANTES.

I.

Falsas reglas sobre las disonancias.

Ya hemos visto en el cap. antec. la armonía pura y sencilla como la naturaleza la ha producido; ahora conviene exâminar poco á po-

co los adornos que se la han añadido por el arte; será el primero de estos el uso de las disonancias, cuya teoría en los autores de práctica es un laberinto sin principio ni fin. Es verdad que siendo las disonancias un puro adorno de la armonía, no pueden estar sujetas á un principio inalterable, y el compositor debe como el arquitecto usar siempre de la libertad de alterar en ciertas circunstancias las medidas de los adornos. Aun para estos tiene el arquitecto ciertas medidas regulares, y obrando con arreglo á ellas está seguro de no errar pero este principio falta en la teoría de las disonancias. El erudito P. Martini en el tomo 1.^o de la historia de la Música, reuniendo en la segunda disertacion quanto acerca de la resolución de las disonancias han dicho los antiguos, dice así: « Dos caminos hay (para resolver » las disonancias), en el primero deteniéndose » el *agente* despues de la percusion, dexa al » *paciente* el cargo de resolver. ¹ En el segun-

¹ La Música ha sido tambien adornada por nuestros antepasados con el elegante vocabulario de la escuela aristotélica. El *agente* es la voz que al formar la disonancia se mueve. El *paciente* la que no se mueve al formar la disonancia. *Percusion* es el instante en que el *agente* hiere con la disonancia al *paciente*.

baxando y la otra subiendo un Semitono.

4. Para determinar el Modo en la armonía simultánea con una cadencia imperfecta, la armonía de la Quarta debe ser de Tercera mayor en el Modo mayor, y de Tercera menor en el Modo menor. Y para hacer cadencia perfecta, la armonía de la Quinta en uno y otro Modo debe ser de Tercera mayor.

5. Con las armonías secundarias no se puede determinar el Modo. Poner excepciones á estos principios suponiendo v. gr. consonante un intervalo que no puede constituir la armonía perfecta de Tercera, Quinta y Octava, ó inventando un nuevo género de cadencia, sería lo mismo que fabricar una casa en la inteligencia de que sin cimientos se pudiera sostener.

CAPITULO II.

DE LAS POSTURAS DISONANTES.

I.

Falsas reglas sobre las disonancias.

Ya hemos visto en el cap. antec. la armonía pura y sencilla como la naturaleza la ha producido; ahora conviene exâminar poco á po-

co los adornos que se la han añadido por el arte; será el primero de estos el uso de las disonancias, cuya teoría en los autores de práctica es un laberinto sin principio ni fin. Es verdad que siendo las disonancias un puro adorno de la armonía, no pueden estar sujetas á un principio inalterable, y el compositor debe como el arquitecto usar siempre de la libertad de alterar en ciertas circunstancias las medidas de los adornos. Aun para estos tiene el arquitecto ciertas medidas regulares, y obrando con arreglo á ellas está seguro de no errar pero este principio falta en la teoría de las disonancias. El erudito P. Martini en el tomo 1.^o de la historia de la Música, reuniendo en la segunda disertacion quanto acerca de la resolución de las disonancias han dicho los antiguos, dice así: « Dos caminos hay (para resolver » las disonancias), en el primero deteniéndose » el *agente* despues de la percusion, dexa al » *paciente* el cargo de resolver. ¹ En el segun-

¹ La Música ha sido tambien adornada por nuestros antepasados con el elegante vocabulario de la escuela aristotélica. El *agente* es la voz que al formar la disonancia se mueve. El *paciente* la que no se mueve al formar la disonancia. *Percusion* es el instante en que el *agente* hiere con la disonancia al *paciente*.

do hecha la percusion , ambos resuelven juntamente moviéndose de tal suerte, que miéntras el *paciente* está obligado á baxar , puede el *agente* con mucha libertad baxar ó subir: Mas se engañaría el que creyese de tal suerte abiertos estos dos caminos , que á qualquier talento le fuese permitido caminar por ellos. Solo el primero es de esta naturaleza; y si atendemos á la autoridad , rara vez es lícito caminar por el otro que solo está permitido á los mas célebres autores ; los quales mandando que en la resolucion se detenga el *agente*, conceden como licencia de contrapunto , que en un caso apurado se mueva tambien este. «

La regla es general y muy sencilla; asi fuese verdadera. En primer lugar hay muchas disonancias sin *agente* ni *paciente* , porque ambas voces se mueven (*Exemp. 26. num. 1.º*); por lo qual convendria crear otras reglas para tales disonancias si no se quiere hacer perder el juicio al principiante buscando el *agente* y el *paciente*. Ademas dándole á resolver la Segunda y Quarta mayor , si dexa al *paciente* el cargo de resolver sin mover el *agente* , cometerá un desacierto. Es verdad que segun la regla , para salir de este estrecho ó moverá solo el *agente* (*Ex. cit. num. 2.º*) ó el *agente* y *paciente* á

un tiempo (*num. 3.º*). Pero como estos *estrechos* son muy freqüentes en la Música , el contrapunto fundado en aquellas reglas será para el principiante un sin fin de apuros.

II.

Resolucion de toda especie de disonancias.

La Música consiste esencialmente en la armonía ; esta es la que tanto el oido como las voces exígen en toda postura ; y la disonancia es una voz mantenida como con violencia fuera de armonía. Si quatro voces forman la postura de Tercera , Quinta y Séptima , el oido queda satisfecho de las tres primeras , y distingue muy bien que la quarta que agrega la Séptima á la perfecta armonía es disonante. El oido desea pues que esta se *resuelva* ² , esto es , que se mueva para descansar en su centro que es la armonía. Generalmente en toda disonancia se debe hacer comprehender al oido qual es la voz disonante á quien corresponde la resolucion , para que de este modo se consuele con el presentimiento de la consonancia que ha de suce-

² Véase qué es resolucion en la Introduccion *art. 6.º num. 6.º Tom. 1.*

der. Y siendo la resolución un movimiento con que se da á la voz descanso en la armonía, se deberá hacer con uno de aquellos movimientos con que se da descanso á la voz por disposición de la naturaleza; y estos movimientos son las cadencias. Por consiguiente la perfecta resolución de toda disonancia debe hacerse por regla general con algun movimiento de cadencia.

Estos movimientos de cadencia son quatro, dos de salto y dos de grado.³ Las cadencias de salto son propias del Baxo fundamental, que siendo el fundamento de la armonía de toda postura, no puede ser disonante. La disonancia se refunde siempre en alguna voz cantante que no puede formar la Tercera, Quinta ú Octava con dicho Baxo. Con que la perfecta resolución de toda disonancia se hará con movimiento de grado, que es la cadencia propia de las voces cantantes.

De las dos cadencias de grado, la una se hace baxando y la otra subiendo un Semitono. Será pues *regla general*: que la voz disonante resuelve con resolución perfecta siempre que entra en armonía ó subiendo ó baxando de grado un Semitono.

³ Véase el *cap. 1.º art. 8.º*

No se debe entender por esto que en la resolución perfecta de una disonancia el todo de la armonía deba hacer cadencia perfecta; el movimiento de cadencia ó de descanso solamente es propio de la voz disonante; las voces consonantes pueden hacer qualquiera movimiento y dar al todo de la armonía el sentido que mas agrade al compositor, ya de cadencia verdadera ó ya de falsa, de perfecta ó de imperfecta. Ademas en la pura armonía simultánea no hay postura alguna de perfecta armonía que obligue absolutamente á hacer cadencia perfecta: puestas las voces en la armonía de la Quinta, que es la que mas conexión tiene con la armonía del Modo, se puede artificiosamente evitar la cadencia pasando á una de las posturas secundarias de la Sexta, Tercera ó Segunda (*Exemp. 17 y 18.*). Tampoco la resolución perfecta de las disonancias es de absoluta necesidad, y se puede evitar artificiosamente ó no moviéndose la voz disonante con movimiento de cadencia, ó aunque se mueva, no entrando en armonía, ó finalmente entrando en armonía sin moverse. Todas estas resoluciones son pues imperfectas, y para usarlas con buen éxito se requiere arte y gusto. La resolución perfecta

de todas las disonancias es una, como la cadencia perfecta, esto es *entrar en armonía con movimiento de cadencia de grado*. De esta resolución se puede usar casi á ciegas en el seguro de que el adorno de las disonancias resultará regular. Con las resoluciones imperfectas podrá el compositor ostentar alguna vez el entusiasmo y el ingenio; pero usándolas sin discernimiento y muy á menudo, chocará fácilmente con algun escollo. Vamos á aplicar el principio establecido á cada una de las disonancias en particular.

III.

Disonancia característica del Modo mayor.

La armonía consiste esencialmente en tres cuerdas sucesivas de la serie de Terceras; por lo que qualquiera voz añadida á ellas que no sea Octava de alguna de estas será precisamente disonante. Sin embargo de la pura perfeccion del Modo mayor se halla en su serie de Terceras la falsa armonía de tres cuerdas, ó la postura de Quinta falsa *Si Re Fa*, cuya armonía resultaría justa ó baxando el *Si* ó subiendo el *Fa* un Semitono. Pero en el caso prime-

ro faltaria al Modo la cadencia de grado *Si Do*, que supone la cadencia perfecta *Sol Do*⁴; y en el segundo quedaria el Modo sin Quarta; que es lo mismo que decir que la Quinta falsa es compuesta de dos cuerdas características del Modo que exigen su armonía, la una como Quarta, y la otra como Séptima mayor conexa esencialmente con la Quinta. De aquí es que las voces que forman la Quinta falsa, no pueden tener perfecto descanso sino en la armonía del Modo de quien es propia dicha Quinta; y para entrar en ella ambas se deben mover segun el principio del artic. antec. la una con la cadencia de grado *Si Do*, y la otra baxando de grado desde *Fa* á *Mi* (*Exemp. 27*): así por regla general la perfecta resolución de la Quinta falsa se debe hacer en la Tercera de su Modo.

No obstante la estrecha conexión de la armonía de la Quinta con la del Modo, se puede evitar la cadencia perfecta como se ha advertido ya. Igualmente se puede evitar la resolución perfecta de la Quinta falsa á pesar de su conexión con la armonía del Modo. En particular 1.^o las voces que forman la Quinta falsa, pueden saltar á las cuerdas de la armo-

⁴ Véase el *cap. i. artic. 8.*

nia de la Quinta, esto es, á *Sol* ó á *Re*, que tambien conducen con cadencia á la armonía del Modo ⁵ (*Exemp. 28. num. 1.º 2.º y 3.º*).
 2.º Pueden resolver en la armonía de la Tercera trastrocada en Quarta y Sexta (*num. 4.º*).
 3.º Y tambien en la armonía de la Sexta (*num. 5.º*).
 En suma mientras la armonía canta bien, esto es, mientras no se destruye una cadencia sin producir otra ⁶, el entusiasmo del compositor puede hacer suceder á la Quinta falsa qualquier armonía. Pero estas resoluciones, aunque son aptas para conducir á otra qualquiera parte el todo de la armonía, por su naturaleza son imperfectas. La perfecta resolucion de la Quinta falsa solo se hace en la Tercera del Modo de que es propia.

El Tritono es trastrueque de la Quinta falsa; por lo que el trastrueque de la perfecta resolucion de esta será la perfecta resolucion de aquel: que es lo mismo que decir que siendo la Tercera *Do Mi* la perfecta resolucion de la Quinta falsa *Si Fa*, la perfecta resolucion del Tritono *Fa Si* será la Sexta *Mi do* (*Exemp. 29. num. 1.º*). Pero co-

⁵ Véase el *art. citado*.

⁶ Véase el *cap. I. art. II.*

mo el Baxo sensible de esta Sexta no es fundamental, la perfecta resolucion del Tritono no hace sentido de cadencia perfecta. ⁷ Por lo que mira á las resoluciones imperfectas, con el Tritono se puede usar de la misma libertad que con la Quinta falsa. En los números 2.º 3.º y 4.º del *exemp. cit.* el Tritono resuelve en la armonía de la Quinta, que tambien conduce á la armonía del Modo. En el *num. 5.º* resuelve en la Quinta de la Tercera. En el *num. 6.º* como que se trastrueca la perfecta resolucion del Tritono; la voz *Fa* que debia resolver en *Mi*, va á terminar en *Do*; y la voz *Si* que debia resolver en *Do*, va á terminar en *Mi*. Hacer que una voz haga la resolucion que compete á otra (*num. 7.º*), producirá buen efecto siempre que las voces sean análogas entre sí como las cuerdas de un mismo instrumento ó dos tiples, de suerte que el oido no pueda distinguir con claridad qué voz entona v. g. el *Fa*, y cuál el *Mi*. Pero hacer en lo grave que un Baxo ó Tenor haga la resolucion que compete á una voz aguda, será generalmente desagradable al oido, pues distinguiendo qual es la voz diso-

⁷ Consta del *art. 14. del cap. 1.º* que en la cadencia la armonía del Modo no debe trastrocarse.

nante , desea que aquella precisamente resuelva.

La Quinta falsa es un intervalo igual al Tritono. La cuerda *fa* de la Quinta falsa *Si fa* propia del Modo *Do* es una misma que la cuerda *mi* del Tritono *Si mi* propio del Modo *Fa*.⁸ Y aunque en un canto determinado arreglándose el oído por las posturas antecedentes , supone que el intervalo *Si fa* Quinta falsa debe resolver en el Modo *Do* ; sin embargo le puede engañar el compositor resolviendo la Quinta falsa como Tritono (*Exemp. 30. num. 1.º*) ó el Tritono como Quinta falsa (*número 2.º*). En este engaño se transporta el canto al Modo de la Quarta mayor, y ya se dexa ver qué destreza se requiere para no ofender el oído con una mudanza no esperada á un Modo tan diverso del primero.

IV.

Prevencion ó preparacion de las disonancias.

Consistiendo la esencia de la Música en la armonía , sería un absurdo grandísimo que la

⁸ Véase la Tabla de los Modos al fin de este tomo.

voz disonante no se moviese para encontrarla: por esto la resolución de las disonancias es principio fundamental de la Música. Pero no es así la prevención.⁹ Esta comunmente se juzga necesaria para suavizar la aspereza inseparable de un intervalo incapaz de constituir armonía. Pero este principio no hace absolutamente necesaria la prevención , pues si al asunto que se pone en Música , es conducente hacer mas sensible la aspereza de la disonancia , será prudente consejo no prepararla. También se juzga necesaria la prevención de las disonancias para facilitar su entonación. Como la voz naturalmente se encamina á la armonía , hay gran peligro de entonar mal una disonancia no preparada. Por esta razón en las composiciones de capilla de los antiguos hechas para cantarse sin instrumentos todas las disonancias están preparadas. Y de este exemplo toman ocasión los contrapuntistas del siglo XVI para decir que el no preparar ciertas disonancias es una libertad ó licencia.

El verdadero principio de la prevención de las disonancias consiste en la necesidad de hacer comprehender al oído , cuál es según la in-

⁹ Véase en la Introduce. el art. 6.º num. 6.º Tomo I que sea prevención.

tencion del compositor la voz disonante de que debe esperarse la resolucion. La Novena del *exemp. 51.* resuelve igualmente bien, ya baxe de grado la voz grave, ó ya la aguda; y si en una disonancia semejante no se hiciese de alguna manera comprehender qué cuerda toma el compositor por disonante, esta duda causaria al oido gran disgusto, por hallarse privado del presentimiento de la resolucion que suaviza la dureza de las disonancias aun mas que la misma prevencion. Como la voz no se mueve naturalmente sino para encontrar la armonía, si de dos voces que concurren á formar una disonancia, la una se mueve y la otra no, el oido toma esta por disonante; y esta quietud de la voz disonante es su verdadera prevencion, que debe adoptarse siempre que pueda haber duda sobre la voz disonante. Pero aquellas disonancias en que no puede haber tal duda, no tienen necesidad absoluta de ser preparadas. Tal es en primer lugar la de Quinta falsa. Esta como consta del artículo antecedente, lleva consigo el indicio de una determinada resolucion, que aunque puede artificiosamente evitarse, sin embargo es suficiente para quitar toda incertidumbre sobre las voces consonantes y disonantes. Asi pues el no preparar la Quinta falsa no

es una libertad como dicen los contrapuntistas antiguos: la Quinta falsa se pone sin prevencion porque no está comprehendida en el principio que hace la prevencion absolutamente necesaria.

V.

Postura de Séptima.

Si á una armonía qualquiera sacada de la serie de Terceras se añade la cuerda siguiente ó la precedente de la misma serie, resulta la postura de Tercera, Quinta y Séptima, que es la postura disonante mas regular de la Música. La serie de Terceras del Modo mayor nos da siete posturas de Séptima que son:

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| 1. ^a Do Mi Sol Si. | 4. ^a Fa La do mi. |
| 2. ^a Re Fa La do. | 5. ^a Sol Si re fa. |
| 3. ^a Mi Sol Si re. | 6. ^a La do mi sol. |
| | 7. ^a Si re fa la. |

entre las cuales merece particular atencion la postura *Sol Si re fa* fundada en la Quinta *Sol*, que contiene la Quinta falsa *Si fa*. Tanto la Quinta *Sol* como la Quinta falsa *Si fa* conspiran juntas á reproducir la armonía del Modo, aquella con la cadencia perfecta, y esta con

su perfecta resolucion. ¹⁰ De aquí es que la Séptima menor es la disonancia mas propia de la postura de Quinta, y no necesita de prevención, como tampoco la Quinta falsa que resulta de la Séptima añadida á la armonía de la Quinta. Y aun qualquiera Séptima añadida á la Tercera y Quinta puede eximirse de prevención, porque en la postura v. g. *Re fa la do* para tomar por consonante el *do*, seria necesario suponer disonante el Baxo fundamental *Re*, y como esta suposicion es contraria á la naturaleza de dicho Baxo, el oido sin la menor duda toma por disonante el *do*.

La voz que añade la Séptima menor á la Tercera y Quinta, para resolver con resolucion perfecta debe segun el *art. 2º* entrar en armonía baxando de grado. Pero si la armonía perfecta á que está unida la Séptima, no se muda, la voz disonante baxando de grado añade á la Quinta una Sexta disonante. ¹¹ De donde se sigue que para resolver con resolucion perfecta la Septima añadida á la Tercera y Quinta, es menester que el Baxo fundamental se mude á una cuerda tal, que la voz disonante baxan-

¹⁰ Véase el *artic. 3.*

¹¹ Véase el *cap. 1.º artic. 6.º*

do de grado venga á ser Tercera, Quinta ú Octava de dicho Baxo. Esta resolucion solo se consigue moviendose el Baxo ó con movimiento de cadencia perfecta (*Exemp. 32. num. 1.º*), ó de grado hácia arriba (*num. 2.º*), ó de Tercera hácia abaxo (*num. 3.º*). Sin embargo, esta última resolucion no es tan perfecta como las dos primeras por la razon que se dirá mas adelante. Todas las demas resoluciones de la Séptima añadida á la Tercera y Quinta, como la del *num. 4.º*, son imperfectas. Y adviértase que la armonía de la Quinta aunque esté reforzada con la Séptima y con la Quinta falsa, no llega á quitar la libertad de evitar la cadencia perfecta; pues como se ve en el *num. 2.º*, tanto la Séptima como la Quinta falsa resuelven con resolucion perfecta subiendo de grado el Baxo fundamental, que es la cadencia llamada por los prácticos *falsa ó fingida*.

La armonía del Modo, siempre que este se quiera conservar claro, debe conservarse perfecta; por eso la postura *Do Mi Sol Si* (*Exemp. 33. num. 1.º*) en que se añade la Séptima mayor á la armonía del Modo, rara vez se usa sino de la manera que se dirá en el *art. 11*. Y quando se usa, la Séptima mayor resuelve en Octava subiendo un Semitono; en la misma forma puede resol-

ver la postura *Fa La do mi* (num. 2.^o) por ser de cadencia el movimiento *Mi Fa*.

En la postura *Si re fa la*, en que se añade la Séptima á la Quinta falsa, la cuerda verdaderamente disonante es el *Si*, que no puede constituir perfecta armonía con las demas; y la perfecta resolución que exige la Quinta falsa, es la que se ve en el *exemp. 54.* con la perfecta resolución de la Séptima en Quinta. Sin embargo resolviendo la Quinta falsa con resolución imperfecta, y usando como de Baxo fundamental de la cuerda *Si*, aunque no lo sea ¹², la Séptima de dicha postura se resuelve tambien en Tercera. Y con todas las posturas de Séptima que se sacan de la serie de Terceras, se conduce el Baxo fundamental por todas las cuerdas del Modo, como se ve en el *exemp. 55.* Este periodo en que todas las Séptimas están preparadas y resueltas con la consonancia mas deseada por el oido que es la Tercera, demuestra la perfeccion del Modo mayor y la regularidad de la Séptima añadida á la Tercera y Quinta.

La postura de Tercera, Quinta y Séptima se puede trastocar de tres diversas maneras, ponien-

¹² La cuerda *Si* en la postura *Si re fa la* no rige verdadera armonía, y por lo mismo no es propiamente Baxo fundamental. Véase el *art. 2.^o del cap. 3.^o*

do en el Baxo sensible ó la Tercera de la fundamental ó la Quinta ó la Séptima. Si la postura es de Tercera mayor, Quinta y Séptima menor (*Exemp. 56. num. 1.^o*), como se contiene en ella la Quinta falsa, la disonancia en todos los trastrueques es muy clara, esto es, aquella cuerda que hace con el Baxo fundamental la Séptima, que constantemente resuelve con resolución perfecta baxando de grado. Con los dos primeros trastrueques *Si re fa sol* (*Exemp. cit. num. 2.^o*), *Re Fa Sol Si* (num. 3.^o) se hace cadencia, porque el Baxo sensible entra en el Modo con cadencia de grado. Pero con el tercero *Fa Sol Si re* (num. 4.^o) entrando el Baxo sensible en la Tercera del Modo, no se hace verdadera cadencia. ¹³ En este trastrueque la Séptima *Sol fa* viene á ser Segunda *Fa Sol* resuelta en Tercera del Baxo sensible, que es la voz verdaderamente disonante.

Si la Séptima no es añadida á la Tercera y Quinta, sino solo á la Tercera ó Quarta, no siendo entonces el Baxo sensible fundamental, la cuerda disonante es dudosa, y por consiguiente debe prepararse. ¹⁴ La resolución será perfecta

¹³ La armonía del Modo en la verdadera cadencia no se puede trastocar. *Cap. 1.^o art. 14.*

¹⁴ Véase el *art. 4.*

siempre que la voz disonante baxando de grado entre en armonía, ó no se mueva el agente que es el Baxo sensible (*Exemp. 37.*), ó se mueva (*Exemp. 38.*). Si dicha Séptima se trastrueca, resulta una Segunda preparada en el Baxo sensible, que no moviéndose la parte aguda, resuelve en Tercera (*Exemp. 39.*); y moviéndose la parte aguda, puede resolver en Quinta ó Sexta (*Exemp. 40.*).

Comunmente se prohíbe ligar la Séptima en el Baxo y resolverla en Octava (*Exemp. 41. num. 1.º*). Sin embargo algunos pretenden que sea lícito, y Fux añade que esta prohibicion se funda precisamente en la autoridad de los antiguos. Pero en las cosas hechas para deleytar los sentidos, los testimonios de los antiguos son un farrago inútil. La Octava por causa de la analogia de los sonidos es muy escasa de armonía, y no puede por sí misma compensar la dureza de la Séptima; por eso en la postura de dos solas voces no convendrá resolver la Séptima en Octava. Pero si la postura es de muchas voces, de suerte que en la resolucion además de la Octava se oigan la Tercera y Quinta (*Exemp. cit. num. 2.º*), entonces podrá muy bien ligarse la Séptima en el Baxo sensible y resolverse en Octava. Como tambien podrá en

tal caso resolver en Octava la Séptima añadida á la Tercera y Quinta, baxando de Tercera el Baxo fundamental (*Exemp. 32. num. 3.º*).

VI.

Postura de Quinta y Sexta.

Como la armonía de la Quinta está adornada de una disonancia que con su perfecta resolucion confirma la cadencia en el Modo, igualmente convendrá añadir á la armonía de la Quarta otra disonancia que con su resolucion perfecta confirme la cadencia en el mismo Modo. Si á la armonía de la Quarta se añade la Séptima, esta en la cadencia imperfecta viene á ser Tercera sin moverse, que es resolucion imperfecta (*Exemp. 42. num. 1.º*): no es pues la Séptima disonancia propia de la Quarta. Pero añadiendo á la armonía de la Quarta *Fa la do* la Sexta *re*, esta en la cadencia imperfecta resuelve perfectamente baxando de grado á la cuerda del Modo (*num. 2.º*): con que la postura disonante propia de la Quarta es la de Tercera, Quinta y Sexta. Rameau supone que la resolucion propia de esta Sexta es subir de grado á la Tercera *Mi* del Modo; pero aunque esto se pueda

siempre que la voz disonante baxando de grado entre en armonía, ó no se mueva el agente que es el Baxo sensible (*Exemp. 37.*), ó se mueva (*Exemp. 38.*). Si dicha Séptima se trastrueca, resulta una Segunda preparada en el Baxo sensible, que no moviéndose la parte aguda, resuelve en Tercera (*Exemp. 39.*); y moviéndose la parte aguda, puede resolver en Quinta ó Sexta (*Exemp. 40.*).

Comunmente se prohíbe ligar la Séptima en el Baxo y resolverla en Octava (*Exemp. 41. num. 1.º*). Sin embargo algunos pretenden que sea lícito, y Fux añade que esta prohibicion se funda precisamente en la autoridad de los antiguos. Pero en las cosas hechas para deleytar los sentidos, los testimonios de los antiguos son un farrago inútil. La Octava por causa de la analogia de los sonidos es muy escasa de armonía, y no puede por sí misma compensar la dureza de la Séptima; por eso en la postura de dos solas voces no convendrá resolver la Séptima en Octava. Pero si la postura es de muchas voces, de suerte que en la resolucion además de la Octava se oigan la Tercera y Quinta (*Exemp. cit. num. 2.º*), entonces podrá muy bien ligarse la Séptima en el Baxo sensible y resolverse en Octava. Como tambien podrá en

tal caso resolver en Octava la Séptima añadida á la Tercera y Quinta, baxando de Tercera el Baxo fundamental (*Exemp. 32. num. 3.º*).

VI.

Postura de Quinta y Sexta.

Como la armonía de la Quinta está adornada de una disonancia que con su perfecta resolucion confirma la cadencia en el Modo, igualmente convendrá añadir á la armonía de la Quarta otra disonancia que con su resolucion perfecta confirme la cadencia en el mismo Modo. Si á la armonía de la Quarta se añade la Séptima, esta en la cadencia imperfecta viene á ser Tercera sin moverse, que es resolucion imperfecta (*Exemp. 42. num. 1.º*): no es pues la Séptima disonancia propia de la Quarta. Pero añadiendo á la armonía de la Quarta *Fa la do* la Sexta *re*, esta en la cadencia imperfecta resuelve perfectamente baxando de grado á la cuerda del Modo (*num. 2.º*): con que la postura disonante propia de la Quarta es la de Tercera, Quinta y Sexta. Rameau supone que la resolucion propia de esta Sexta es subir de grado á la Tercera *Mi* del Modo; pero aunque esto se pueda

hacer siempre que falte otra voz que entone la Tercera del Modo, sin embargo, la resolución de qualquiera disonancia subiendo la voz un Tono es imperfecta ¹⁵: además de que el oído mismo nos demuestra que el *Re* en toda cadencia en el Modo se inclina á baxar á *Do*. Si de la postura disonante de la *Quarta* se pasa á la *Quinta*, no haciéndose entonces cadencia en el Modo, la disonancia *Re* no debe resolver con resolución perfecta; pero viene á ser *Quinta* sin moverse (*num. 3.º*), y sirve para ligar la postura de *Quarta* con la de *Quinta*. Con todo pudiéndose la postura *Fa la do re* trastocar en *Re Fa La do*, cuyo Baxo fundamental es *Re*, y la disonancia la *Séptima do* ¹⁶, para ir á la *Quinta* se podrá usar de la postura de *Séptima Re Fa La do* en vez de la postura de *Quarta* (*num. 4.º*); entonces la disonancia *do* resuelve perfectamente en la Tercera de la *Quinta*.

¹⁵ Véase el *art. 2.*

¹⁶ Quando el Baxo sensible lleva Tercera y Quinta, siempre es fundamental. Véase el *cap. 1.º art. 11.*, y el *cap. 2.º art. 5.*

VII.

Posturas de Quinta falsa y superflua del Modo menor.

De las cuerdas del Modo menor, que son *La, Do, Mi, Sol*♯, *Si, Re, Fa, la*, la Segunda, la Tercera y la Séptima carecen de armonía. La postura de la Tercera *Do Mi Sol*♯ es de *Quinta superflua*, y puede resolver perfectamente de dos maneras, ó en la armonía del Modo subiendo el *Sol*♯ un Semitono (*Exemp. 43. num. 1.º y 3.º*), ó en la armonía de la Tercera baxando el mismo *Sol*♯ un Semitono (*num. 2.º*). La resolución del *num. 4.º* es imperfecta.

La postura *Sol*♯ *Si re* de *Quinta falsa* es tan propia del Modo menor, como *Si re fa* del Modo mayor. Por lo qual la perfecta resolución de aquella se hará como en esta en la Tercera del Modo (*Exemp. 44.*).

La postura de la Segunda *Si re fa* es la de *Quinta falsa* característica del Modo mayor de la Tercera *Do*, la qual *Quinta falsa* con su perfecta resolución nos da las cuerdas agudas de la armonía del Modo menor (*Exemp. 45.*).

Contiene pues el Modo menor dos Quintas falsas, la una primaria que resuelve en la Tercera del Modo, y la otra secundaria propia del Modo mayor de la Tercera, que con su perfecta resolucion da á la fundamental del Modo menor la Tercera y Quinta. Esta es la verdadera conexion entre todo Modo menor y el mayor de su Tercera; y por esto se pasa fácilmente del uno al otro; y de tres ó mas voces que cantan en el Modo menor, á lo menos dos hacen la misma modulacion que harian cantando en el mayor de la Tercera.

VIII.

Posturas de Quarta y Quinta del Modo menor.

Añadiendo la Séptima á la armonía de la Quinta del Modo menor, la postura *Mi Sol* \times *Si re* es tan apta para hacer cadencia perfecta en él, como la postura de Quinta del Modo mayor lo es para hacer cadencia en este: haciendo dicha cadencia, la Séptima *Mi re* y la Quinta falsa *Sol* \times *re* resuelven en la Tercera menor *La Do* (*Exemp. 46.*), como en el Modo mayor la Séptima *Sol fa* y la Quinta falsa *Si fa* resuelven en la Tercera mayor *Do Mi* (*Exemp. 32. num. 1.º*).

Así tambien la postura disonante de la Quarta del Modo menor será de Tercera menor, Quinta y Sexta, como lo es en el Modo mayor de Tercera mayor, Quinta y Sexta. La mencionada postura de la Quarta del Modo menor, esto es, *Re Fa La Si* contiene la Quinta falsa secundaria ó el Trítono *Fa Si*, que con la cadencia imperfecta resuelve perfectamente en la Sexta *Mi do* (*Exemp. 47. num. 1.º*). Si de la postura de Quarta, ó mas bien de su trasmutacion *Si re fa la* se pasa á la postura de Quinta (*num. 2.º*), entonces la Quinta falsa secundaria *Si fa* resuelve con resolucion imperfecta en la Octava *Mi mi*, ó en la Tercera *Mi Sol* \times .

IX.

Postura de Séptima diminuta.

La postura mas propia y característica del Modo menor es *Sol* \times *Si re fa* de Séptima diminuta, que podria tambien llamarse de Séptima aparente, puesto que el intervalo *Sol* \times *fa* es una verdadera Sexta mayor con apariencia de Séptima. Las cuerdas *Sol* \times *fa* de la Séptima diminuta son la Séptima mayor y la Sexta menor del Modo, por cuya union el Mo-

do menor se distingue esencialmente del mayor. ¹⁷ Con la postura de Quinta *Mi Sol* *Si re* se hace igualmente cadencia en el Modo mayor de *La*, que en el menor; pero con la postura de Séptima diminuta no se hace cadencia perfecta sino en el Modo menor. Además de esto la postura de Séptima diminuta se compone de las dos Quintas falsas, la primaria *Sol* *re*, y la secundaria *Si fa* propias del Modo menor ¹⁸, que con su perfecta resolución nos dan la perfecta armonía del Modo (*Exemp. 48.*), y la perfecta resolución de la Séptima diminuta en Quinta.

La Séptima diminuta puede resolver imperfectamente de diversas maneras, con especialidad en las posturas de dos voces solas. Sin embargo su conexión con el Modo menor es tan íntima, que con dificultad resuelve bien no yendo al fin las voces á hacer descanso en la armonía del Modo, como se nota en los seis casos del *exemp. 49.*, en que las cuerdas que se tocan después de la Séptima diminuta, ó son de la misma postura ó de la de Quinta, que también conducen á la armonía del Modo. En el *exemp. 50.*

¹⁷ Véase el cap. 1. art. 12.

¹⁸ Véase el art. 7.

se ven trastrocados los casos del 49., que son otras tantas resoluciones de la Segunda superflua *Fa Sol*, trástroque de la Séptima diminuta.

La propiedad mas singular de la postura de Séptima diminuta es ser juntamente postura de Séptima diminuta de quatro diversos Modos menores. La postura *Sol* *Si re fa* es propia, como ya lo hemos visto, del Modo menor de *La* (*Exemp. 51. num. 1.º*). Trastrocando dicha postura en *Si re fa sol* (*num. 2.º*), la cuerda *Sol* es la misma que la de *La^b*, y la postura *Si re fa la^b* es la de Séptima diminuta del Modo menor de *Do*. ¹⁹ Trastrocando la postura antecedente en *Re Fa La^b Si* (*num. 3.º*), la cuerda *Si* es la misma que la de *Do^b*, y la postura *Re Fa La^b do^b* es la de Séptima diminuta del Modo menor de *Mi^b*. Finalmente trasmutando la postura antecedente en *Fa La^b do^b re* (*num. 4.º*), estas cuerdas son las mismas que las de *Mi* *Sol* *Si re*, que es la postura de Séptima diminuta del Modo menor de *Fa*. De aquí es que con una misma postura de Séptima diminuta se puede entrar en quatro Modos muy diversos, como se ve practi-

¹⁹ Esto se puede ver formando la serie de Terceras del Modo menor de *Do* á imitación de la serie de *La*, esto es, *Do Mi^b Sol Si re fa la^b do*.

cado en el *exemplo* 52. sin mudar los caracteres de las cuerdas. En el *num.* 1.^o se entra en la armonía menor de *A-la-mi-re*. En el *num.* 2.^o en la de *C-sol-fa-ut* trastrocada en Quarta y Sexta. En el *num.* 3.^o en la de *E-la-fa* trastrocada en Tercera y Sexta. En el *num.* 4.^o en la de *Fa* trastrocada tambien en Tercera y Sexta. Obsérvese como en estas resoluciones se pone en práctica la propiedad ya notada, de poderse resolver la Quinta falsa como Tritono y este como Quinta falsa. 2.^o En el *num.* 1.^o del mencionado *exemplo* las Quintas falsas *Sol* *re* y *Si fa* resuelven como tales en Tercera. En el *num.* 2.^o la Quinta falsa *Sol* *re* resuelve como Tritono en la Sexta *Sol* *mi*^b. En el *num.* 3.^o ambas Quintas falsas resuelven como Tritonos, *Sol* *re* en la Sexta *Sol*^b *Mi*^b, y *Si Fa* en la Sexta *Si*^b *sol*^b: en el *num.* 4.^o la Quinta falsa *Si fa* resuelve como Tritono en la Sexta *La fa*. Pero no se crea por eso que se pueden usar arbitrariamente las quatro mencionadas resoluciones. Suponiendo que el Modo principal sea *A-la-mi-re*, la mas natural es la primera. Las otras por causa del trasporte que se hace de toda la armonía á Modos tan di-

20 Véase el *art.* 3.^o

versos del principal, tienen algo de extravagante ó extraordinario; y por esto solo se pueden usar para expresar alguna sorpresa repentina ó mudanza de afectos, como seria pasar en un instante de una suma pena á un sumo contento, ó al contrario.

Sin embargo de la íntima conexión de la postura de Séptima diminuta con el Modo menor, la armonía de este se puede hacer de Tercera mayor, con tal que sirva como de postura de Quinta para hacer cadencia en otro Modo. Así en el *exemp.* 53. en la resolución de la Séptima diminuta se da á *A-la-mi-re* Tercera mayor con Séptima, que sirve para hacer cadencia perfecta en el Modo menor de *D-la-sol-re*. Y como se muda el Modo, la Séptima diminuta y las Quintas falsas que la componen, resuelven con resolución imperfecta.

X.

Postura de Sexta superflua.

La Sexta superflua se puede tambien considerar como procedente del Modo menor siempre que el Baxo sensible baxando de grado va á descansar á la Quinta, como se ve en el *exemp.* 54., donde el Baxo baxando

con la modulacion *La Sol Fa Mi*, y la voz aguda subiendo con la modulacion *Do Re Re \times Mi*, el sostenido añadido á *Re* para hacer descanso en el *Mi*, hace nacer la Sexta superflua *Fa Re \times* , que resuelve con resolucion perfecta en Octava.

Se usa tambien de esta postura para hacer cadencia en el Modo mayor (*Exemp. 55. num. 1.^o*). La cuerda *Re^b*, aunque no sea propia del Modo, no le destruye, porque no impide la cadencia que exige la Quinta falsa ó el Tritono *Fa Si*.²¹ Y resolviendo perfectamente la Sexta superflua en la Octava del Modo, sirve para confirmar la cadencia en él. El Baxo fundamental de esta postura se suprime por lo regular para evitar una segunda Quinta falsa *Sol re^b* resuelta con imperfeccion en Unisono (*Exemp. cit. num. 2.^o*). No obstante, queriendo mudar de Modo, se pueden resolver perfectamente las dos Quintas falsas de la postura *Sol Re^b Si Fa*, subiendo ó bajando el Baxo fundamental un Semitono. Asi en el num. 3.^o del insinuado exemplo, dicha postura resuelve perfectamente en la armonía de *A-la-fa*, y en la armonía de *D-la-sol-re* en el num. 4.^o

²¹ Véase el art. 3.^o

XI.

Posturas de Novena y de Undécima.

Regla general: al pasar de una postura á otra se pueden ligar como disonantes las cuerdas agudas de la primera, que resolviendo con resolucion perfecta entran en la armonía de la segunda. En el *exemp. 56.* sobre el *Fa* del segundo compas se liga el *Sol* que es Quinta de la postura antecedente, y viene á ser Novena resuelta en Octava. Y sobre el *Do* final se liga el *Fa* Séptima de la postura anterior, que viene á ser Undécima resuelta en Décima. Con semejantes disonancias y ligaduras se hacen ciertos pasos ó figuras musicales que podrán llamarse *anticipaciones* y *suspensiones* de la armonía. En la *anticipacion* el Baxo sensible anticipa la Tercera ó la fundamental de la postura á que conducen las partes agudas con movimiento de cadencia perfecta. En la *suspension* las partes agudas suspenden ó retardan la armonía que anuncia ó requiere el Baxo sensible.

Anticipacion.

1. En el *exemp. 57. num. 1º* considerando solas las voces agudas, su Baxo fundamental es *Do La Re Sol Do* como se ve notado con puntos; pero al empezar el segundo compas el Baxo sensible dexando la armonía de *La*, sustituye á esta la cuerda *Fa* que es la Tercera de la siguiente postura de *Re*; y de esta Tercera anticipada resulta la postura de Novena y Séptima que resuelven en Octava y Sexta. Y considerando la Séptima como disonancia regular que comunmente se añade á la Tercera y Quinta, la postura toma nombre de la Novena. Y por eso de la Tercera de la postura siguiente anticipada por el Baxo sensible resulta generalmente la postura de Novena. En el *num. 2º* se ve practicada esta postura de Novena en el Modo menor.

2. En el *exemp. 58. num. 1º* las partes agudas forman la misma serie de armonías que en el *exemp. antec.* cuyo Baxo fundamental es *Do La Re Sol Do*; pero el Baxo sensible dexando la armonía de *La* sustituye á esta la cuerda *Re* fundamental de la postura siguiente; y de esta fundamental anticipada resulta la postura diso-

nantísima de Undécima, Novena y Séptima; la Undécima resuelve en Décima, la Novena en Octava, y la Séptima queda como agregada á la Tercera y Quinta para resolver en la Tercera de la postura siguiente. ²² La Undécima, quando la postura está completa, lleva consigo la Novena; pero esta, como consta del *num. antec.* no lleva consigo la Undécima; por eso la mencionada postura toma nombre de esta última. Y así de la fundamental de la siguiente postura anticipada por el Baxo sensible resulta por lo general la postura de Undécima. En el tercer compas del mismo *exemplo* se forma la verdadera postura de Novena; pero el Baxo sensible, que podría como en el *exemp. antec.* permanecer en la misma cuerda, al tiempo de la resolución desciende á la fundamental: de donde resulta la Novena resuelta en Tercera, y la Séptima en Octava; lo qual es lícito siempre que las otras partes completen la armonía de la postura. ²³ En el *num. 2º* se practica una serie semejante de posturas sobre el Modo menor. Y nótese en el tercer compas cómo de la *anticipacion* de la Tercera del Modo

²² Véase el art. 5.

²³ Véase el art. 5.

menor puesta por Baxo á la postura de Quinta, resulta la postura durisima de Novena con Séptima mayor y Quinta superflua. El que sea la Quinta justa ó superflua, y la Séptima mayor ó menor, es circunstancia casi accidental á la postura de Novena. Si la Tercera anticipada baxo una postura de Quinta es de Modo mayor, la Quinta de la postura de Novena será justa, y la Séptima menor: si dicha Tercera es de Modo menor, la Quinta de la postura de Novena será superflua, y la Séptima mayor.

3. La cuerda anticipada en los *exemplos anteriores* conduce las voces agudas á su armonía saltando el Baxo fundamental de Quinta hácia abaxo ó de Quarta hácia arriba; y esta es la resolución perfecta de las posturas de Novena y Undécima. Pero hay una resolución imperfecta especialmente en la postura de Novena, en que el Baxo sensible evita con cadencia fingida la verdadera cadencia que él mismo requiere, y la Novena resuelve en Séptima. En el *exemp. 59. num. 1.º* para que la Novena resolviese con resolución perfecta como en los ejemplos anteriores, debería el Baxo sensible ó permanecer en el mismo *F-fa-ut* ó baxar de Tercera; pero moviéndose de grado hácia arriba, la Novena resuelve en Sépti-

ma, y la Séptima en Quinta, resultando la postura de Tercera, Quinta y Séptima que conduce á la cadencia siguiente, la qual tambien se puede evitar, si el Baxo continúa moviéndose de grado. En el *num. 2.º* del mismo exemplo se hace una resolución semejante de la postura de Novena sobre el Modo menor. Y tambien otra en el *num. 3.º* en que la postura de Novena resuelve en la de Séptima diminuta. Igual artificio se practica en el *exemp. 60.* con la postura de Undécima, que sin moverse viene á ser Tercera; y por esta razon este artificio resulta mas bello con la postura de Novena, en la que se mueven las voces disonantes.

Suspension.

En la *suspension* el Baxo sensible no abandona postura alguna; pero las voces agudas, quando el Baxo ha entrado ya en la fundamental ó en la Tercera de una armonía, mantienen firmes ó ligadas todas las cuerdas de la postura antecedente, suspendiendo el efecto ó la armonía que requiere el Baxo sensible. En el *exemp. 61. num. 1.º* el Baxo sensible va acorde con las voces agudas; pero al fin sobre la Tercera de *C-sol-fa-ut* las voces agudas ligan toda

la postura de Quinta , de que resulta una Novena y una Séptima , que resuelven en Octava y Sexta. En el *num.* 2.^o entrando el Baxo sensible en la fundamental , de la postura de Quinta ligada resulta la Undécima con la Novena y Séptima. En el *num.* 3.^o se practica la misma *suspension* en el Modo menor.

Nótese bien la diferencia entre la *anticipacion* y la *suspension*: de una y otra resultan las posturas de Novena y de Undécima , pero por diferente causa ; y de aquí es que deben hacer en el oído diversa impresion. En la *anticipacion* las voces agudas caminan regularmente , y el Baxo sensible acelera el paso saltando una postura. En la *suspension* el Baxo sensible camina regularmente , y las voces agudas retardan el paso. En aquella el Baxo hace una especie de síncopa , como quando en una palabra se dexa una sílaba ; en esta las voces agudas hacen otra especie de síncopa qual es el detener el curso de la armonía. Y el compositor debe distinguir muy bien estos efectos para poder usar á tiempo de una ó de otra figura.

Tanto la *anticipacion* como la *suspension* dependen de la impresion particular que hace el Baxo. Este se considera como fundamento de

la armonía ; por eso él solo basta para dar el tono ó para fixar el oído en una armonía determinada ; y solamente el conjunto de todas las partes agudas le pueden contrastar , haciendo comprehender al oído que ellas hacen una postura , mientras el Baxo requiere otra. Consistiendo pues la *anticipacion* y la *suspension* en la contraposicion de un determinado Baxo con las voces agudas , las posturas de Novena y de Undécima no se pueden trasmutar.

XII.

Recapitulacion.

En suma , como las disonancias son adornos añadidos á la naturaleza por el arte , su uso no está ceñido á límites tan estrechos que no pueda traspasarlos un genio felizmente atrevido ; y en vano los contrapuntistas antiguos buscan en las composiciones de los grandes maestros errores sobre esta materia : lo que les parezca un error , será quizá el mas bello rasgo del ingenio. Pero por quanto el gusto y el genio deben arreglar el uso de las disonancias , no hay cosa mas fácil que destruir con las disonancias la expresion y la armonía. No obstante , se evi-

tará este escollo arreglándose á los siguientes principios que contienen la substancia de este capítulo.

1. La voz disonante debe distinguirse de las consonantes ó por sí misma ó por la prevención.

2. La voz disonante resuelve perfectamente subiendo un Semitono, si es Séptima del Modo en que se hace cadencia; de lo contrario deberá baxar de grado; y en uno y en otro caso entrará en armonía.

3. Las disonancias mas regulares son las que se deducen del sistema del Modo mayor, esto es, la Quinta falsa y la Séptima añadida á la Tercera y Quinta; aquella resuelve perfectamente en la Tercera de su Modo; y esta en la Tercera ó Quinta de la postura siguiente.

4. La disonancia característica del Modo menor es la Séptima diminuta, que resuelve perfectamente en la Quinta de su Modo.

5. Entre las resoluciones imperfectas de dichas disonancias, las mas regulares son aquellas en que la voz disonante salta á alguna cuerda de la misma postura. (*Exemp. 28. num. 2.º 3.º y 4.º Exemp. 32. num. 4.º y Exemp. 49. y 50.*)

6. La Sexta superflua es disonancia irregular, que resuelve perfectamente en Octava

7. Son tambien irregulares y durísimas las posturas completas de Novena y de Undécima, especialmente quando están formadas sobre las posturas de Quinta del Modo menor. Pero pueden separarse ligando solamente ó la Novena ó la Undécima, y resolviendo aquella en Octava, y esta en Décima (*Exemp. 56.*). De esta manera ya no hay *anticipacion* ni *suspension* de toda la armonía, cuyas figuras son bellísimas quando se usan á tiempo, pero cuyo uso es sumamente peligroso.

CAPITULO III.

DEL BAXO FUNDAMENTAL.

I.

Naturaleza del Baxo fundamental.

Aunque en los capítulos anteriores se haya hablado muchas veces del Baxo fundamental, y dado competente luz sobre su naturaleza y modulacion, convendrá no obstante poner en un punto de vista todo lo perteneciente á él, para que se vea que es el verdadero regulador de la armonía, y el fundamento de quanto se ha es-

tará este escollo arreglándose á los siguientes principios que contienen la substancia de este capítulo.

1. La voz disonante debe distinguirse de las consonantes ó por sí misma ó por la prevención.

2. La voz disonante resuelve perfectamente subiendo un Semitono, si es Séptima del Modo en que se hace cadencia; de lo contrario deberá baxar de grado; y en uno y en otro caso entrará en armonía.

3. Las disonancias mas regulares son las que se deducen del sistema del Modo mayor, esto es, la Quinta falsa y la Séptima añadida á la Tercera y Quinta; aquella resuelve perfectamente en la Tercera de su Modo; y esta en la Tercera ó Quinta de la postura siguiente.

4. La disonancia característica del Modo menor es la Séptima diminuta, que resuelve perfectamente en la Quinta de su Modo.

5. Entre las resoluciones imperfectas de dichas disonancias, las mas regulares son aquellas en que la voz disonante salta á alguna cuerda de la misma postura. (*Exemp. 28. num. 2.º 3.º y 4.º Exemp. 32. num. 4.º y Exemp. 49. y 50.*)

6. La Sexta superflua es disonancia irregular, que resuelve perfectamente en Octava

7. Son tambien irregulares y durísimas las posturas completas de Novena y de Undécima, especialmente quando están formadas sobre las posturas de Quinta del Modo menor. Pero pueden separarse ligando solamente ó la Novena ó la Undécima, y resolviendo aquella en Octava, y esta en Décima (*Exemp. 56.*). De esta manera ya no hay *anticipacion* ni *suspension* de toda la armonía, cuyas figuras son bellísimas quando se usan á tiempo, pero cuyo uso es sumamente peligroso.

CAPITULO III.

DEL BAXO FUNDAMENTAL.

I.

Naturaleza del Baxo fundamental.

Aunque en los capítulos anteriores se haya hablado muchas veces del Baxo fundamental, y dado competente luz sobre su naturaleza y modulacion, convendrá no obstante poner en un punto de vista todo lo perteneciente á él, para que se vea que es el verdadero regulador de la armonía, y el fundamento de quanto se ha es-

tablecido en los capítulos antecedentes acerca de la armonía perfecta y de las disonancias. Siempre se ha considerado el Baxo como fundamento de la armonía, lo qual supone en él alguna propiedad esencial que no conviene á las voces agudas ó cantantes. Sin embargo, en muchos periodos musicales el Baxo no se distingue de las voces agudas sino en la materialidad de la voz; su modulacion trasportada á una ó dos Octavas viene á ser propia de una voz aguda: por lo qual un Baxo semejante no tiene propiedad alguna esencial por la que se distinga de las voces agudas. Es necesario pues distinguir dos clases de Baxos, el uno *verdadero, real, natural ó fundamental* en que la armonía se resuelva como en su origen ó fundamento. El otro *aparente ó artificial*, que toca muchas cuerdas que no son fundamento de la armonía. El compositor no está obligado á hacer fundamental el Baxo de toda composicion; antes bien esta resulta mas artificiosa siendo su Baxo parte artificial y parte fundamental; y este Baxo mixto puesto por el compositor debaxo de las voces agudas, siendo el que se oye siempre que la composicion se executa, se ha llamado en los capítulos antecedentes *Baxo sensible*.

Toda la armonía de la Música se reduce á

Tercera, Quinta y Octava: las posturas consonantes de Tercera y Sexta, y de Quarta y Sexta no son sino trasmutaciones de dicha armonía. ¹ Luego el Baxo fundamental, debiendo ser fundamento de la armonía, será la basa ó fundamento de la Tercera y Quinta. En la postura de Tercera y Sexta, la cuerda aguda de la Sexta es el verdadero Baxo fundamental, porque dicha cuerda es el fundamento de la perfecta armonía contenida en la postura, como se ve trasportándola á lo grave (*Exemp. 62. num. 1.º*). Igualmente en la postura de Quarta y Sexta (*num. 2.º*) la cuerda aguda de la Quarta que trasportada á lo grave hace nacer la Tercera y Quinta, es el verdadero Baxo fundamental. Sin embargo, como la postura disonante de la Quarta del Modo consta de Quinta y Sexta ², suprimiendo la Quinta, queda el Baxo fundamental con Tercera y Sexta. Por consiguiente una cuerda de Baxo sensible con Tercera y Sexta podrá tomarse por fundamental, siempre que añadiendo la Quinta á la Sexta, no se destruya la cadencia ó la serie de armonías que el compositor se ha pro-

¹ Véase el cap. 1. art. 14.

² Véase el cap. 2. art. 6.

puesto ordenar. En el *exemp. 63. num. 1.º* se hace cadencia imperfecta, porque la Quarta del Modo lleva Tercera y Sexta; y añadiendo á la Sexta la Quinta, la cadencia permanece la misma, y aun resulta mas armoniosa; de lo qual se deduce que aquel *F-fa-ut* con Tercera y Sexta es verdadero Baxo fundamental. Al contrario en el *num. 2.º* añadiendo la Quinta á la Tercera y Sexta del último compas, se destruye la armonía del Modo, que regularmente sigue la de la Quinta; de aquí es que el Baxo sensible de aquella Tercera y Sexta, no pudiendo permanecer unida con esta la Quinta, no es verdadero Baxo fundamental de aquella postura.

El canto, ya sea de una ó de muchas voces, siempre debe hacerse en algun Modo ³; y por esta razon una serie de armonías que no esté formada en el sistema de alguno de los Modos, no es capaz de deleytar el oido. De aquí es que el Baxo fundamental considerado en cada postura es la basa de la perfecta armonía, y considerado en el todo de una composicion, es el fundamento del Modo en que se canta. Y hé aquí las dos propiedades que esencialmente constituyen el Baxo fundamental: la una, que sea

³ Véase el *cap. 1. art. 8.*

una cuerda tal que puesta en lo grave de una postura determinada reduzca su armonía á la Tercera y Quinta: la otra que principalmente con su modulacion se determine el Modo.

II.

Baxo fundamental determinativo del Modo.

La determinacion del Modo depende esencialmente de las cadencias; y como todas se derivan de la perfecta y de la imperfecta ⁴, serán dos los movimientos primarios del Baxo fundamental aptos para determinar el Modo, el uno de Quinta hácia abaxo ó de Quarta hácia arriba como *Sol Do*, y el otro de Quarta hácia abaxo ó de Quinta hácia arriba como *Fa Do*.

La postura de Quinta falsa *Si re fa*, careciendo esencialmente de armonía, no puede tener Baxo fundamental que sea fundamento de ella, con especialidad añadiéndola la Séptima *la*. No obstante, como con aquella postura se determina claramente el Modo moviéndose el Baxo sensible con movimiento de cadencia de grado (*Exemp. 64. num. 1.º*), se po-

⁴ Véase el *cap. 1.º art. 8.º*

drá tomar por Baxo fundamental el *Si* Séptima mayor del Modo. Mucho mas necesario es suponer Baxo fundamental la Séptima mayor del Modo menor en la postura de Séptima diminuta *Sol* *Si re fa*, la qual aunque disonante en todas sus partes, es la mas apta para determinar el Modo (*Exemp. cit. num. 2.^o*).

Hay pues en cada Modo tres modulaciones del Baxo fundamental aptas para determinarle: dos primarias, una desde la Quinta y otra desde la Quarta á la Primera; y la tercera secundaria de la Séptima mayor á la Primera.

III.

Baxo fundamental apto para modular en el Modo.

Parece que del art. antec. se debe deducir que quando no se hace cadencia, el canto está fuera de todo Modo. Esta conseqüencia, aunque sostenida con muchas razones por Bethyzi⁵, es un grande absurdo. Un canto fuera de todo Modo es como un discurso sin objeto y sin argumento, ó como un conjunto de proposi-

⁵ *Exposition de la theorique, et de la pratique de la Musique. Part. 2.^a cap. 7.^o*

ciones que no se dirigen á probar cosa alguna. Es verdad que el Modo no se determina sino con las cadencias; pero una cosa es determinar el Modo, y otra modular en él. Se modula en un Modo siempre que se enlazan las posturas que proceden de su sistema, de suerte que vayan con una cadencia á terminar en él; pues aunque las posturas con que no se hace cadencia, sean comunes á otros Modos, con todo con las cadencias se reducen en cada periodo á un Modo determinado. La mayor parte de las proposiciones de un discurso separadas de él nada concluyen; pero ordenadas y enlazadas en el discurso, todas conspiran á demostrar el argumento. De la misma manera las posturas, con las que no se hace cadencia, se deben combinar de tal suerte, que al fin de cada periodo se vea claramente en qué Modo se ha formado aquella combinacion: el *B-fa* del *exemp. 15.* no canta mal por otra razon sino porque impidiendo una cadencia sin producir otra, no se ve en qué Modo se ha formado aquella modulacion. El llamar pues posturas fuera de todo Modo aquellas con que no se hace cadencia, es una locucion tan errónea, que por el contrario se debe decir que una postura ó modulacion fuera de todo Modo es el único error sus-

tancial que se puede cometer en Música.

El Baxo fundamental fuera de las cadencias es la basa ó fundamento del enlace de las posturas ó de la modulacion formada sobre el sistema de algun Modo. Las combinaciones que se pueden hacer de las siete posturas de un Modo, son infinitas como lo son tambien las pinturas que se pueden formar con los siete colores primitivos. Por consiguiente el Baxo fundamental fuera de las cadencias no está sujeto á ley alguna invariable. Puede modular por todas las cuerdas del Modo; pero su modulacion no será siempre igualmente regular. La misma experiencia nos enseña que de una postura no se va igualmente bien á qualquiera otra del mismo Modo: de la postura de Quinta *Sol Si re fa* se va mas naturalmente á la armonía del Modo *Do Mi Sol*, que no á la postura de la Quarta *Fa La do re*, ó á la de la Séptima *Si re fa la*. Es necesario pues que entre ciertas posturas de un mismo Modo haya alguna conexión, en virtud de la qual la una reclame la otra; y quanto mas se atempere el Baxo fundamental á esta conexión, tanto mas regular será su modulacion. La mencionada conexión se funda en tres propiedades que aunque no siempre puedan combinarse juntas, qualquiera de las

tres basta á hacer regular la modulacion del Baxo fundamental, y la armonía bien unida y ligada.

1. Se llamarán conexâs entre sí aquellas posturas, de las que resulte alguna especie de cadencia perfecta ó imperfecta. Ahora bien, con las posturas del Modo mayor, ademas de las dos cadencias que le determinan, se pueden formar otras quatro; una perfecta *Do Fa* (*Exemp. 65. num. 1.º*), y tres imperfectas *Do Sol* (*num. 2.º*), *Re La* (*num. 3.º*), *La Mi* (*num. 4.º*): la primera imperfecta es propia del Modo mayor de *Sol*: las otras dos, de los Modos menores de *La* y de *Mi*. Estas cadencias aunque por su naturaleza sean aptas para determinar los Modos respectivos, sin embargo con el enlace de las otras posturas y con las cadencias se reducen al Modo *Do*, y forman aquel oculto encadenamiento que hace fácil la modulacion por diversos Modos.

2. Son conexâs entre sí aquellas posturas, de las que resultan las disonancias perfectamente resueltas, con especialidad la Quinta falsa y la Séptima añadida á la Tercera y Quinta, que son las disonancias mas regulares. Y supuesto que la resolucion perfecta de estas disonancias se consigue moviéndose el Baxo fundamental de Quinta hácia abaxo ó de

grado hácia arriba ⁶, tambien estos serán movimientos regulares del Baxo fundamental, como se ve en el *exemp. 66.*, en el que se debe notar que no hay cadencia alguna verdadera sino la última, pues aunque el Baxo se mueva con movimiento de cadencia perfecta v. gr. de *Mi* á *La*, y de *Re* á *Sol*, siendo la primera postura de Tercera menor, no se hace verdadera cadencia. ⁷

3. Tienen mayor conexión entre sí aquellas posturas, cuyas armonías tienen mas cuerdas comunes. De aquí resulta el movimiento del Baxo fundamental de Tercera baxando y subiendo; puesto que dos armonías cuyas fundamentales distan entre sí una Tercera, tienen dos cuerdas comunes (*Exemp. 67.*). Y de las tres propiedades dichas que hacen conexas las posturas, se concluye que el Baxo fundamental se mueve regularmente por los intervalos de Quarta, Quinta, Tercera y de grado subiendo. Véase en el *exemp. 68.* un periodo de Modo menor formado con dichos movimientos, en el que se adoptan todas las posturas disonantes que de él se derivan. ⁸

⁶ Véase el *cap. 2.º art. 5.º*

⁷ La cadencia perfecta tanto en el Modo mayor como en el menor se hace con postura de Tercera mayor. Véase el *cap. 1.º art. 10 y 13.*

⁸ Véase el *cap. 1.º art. 12.*

I V.

Movimientos irregulares del Baxo fundamental.

Llamo *irregulares* aquellos movimientos del Baxo fundamental, de los que no resulta alguna cadencia ó la resolución perfecta de alguna disonancia ó la union de las posturas por medio de cuerdas comunes. Tal es en primer lugar el movimiento de grado baxando (*Exemp. 69.*), con el que ni se hace cadencia ni se puede resolver perfectamente la Séptima añadida á la Tercera y Quinta, y todas las cuerdas de la segunda armonía son diversas de las de la primera. Pero aunque este movimiento sea irregular, no por esto se debe creer que jamas es permitido: las irregularidades son muchas veces los rasgos mas bellos del genio. Con un descenso de grado del Baxo fundamental se hace sensible una mutacion de Modo no esperada, y se evita el fastidio que podria causar una armonía regular en todas sus partes. Pero un movimiento semejante del Baxo fundamental usado con la frecuencia y libertad con que pueden usarse los movimientos regulares, haria la armonía desconcertada y mal unida. Sobre todo debe evitarse el descenso de

grado por muchas cuerdas del Baxo fundamental hecho sensible (*Exemp. 70.*). En cada una de aquellas armonías perfectas queda el oído como satisfecho y no tiene el menor incitativo para desear la siguiente; de que resulta una serie de posturas sin enlace y que nada concluyen. No obstante, trasmutando aquellas armonías en Tercera y Sexta (*Exemp. 71.*), puede el Baxo fundamental trasportado á lo agudo baxar de grado por muchas cuerdas: como con la Tercera y Sexta no queda satisfecho el oído⁹, desea pasar á otras; y con aquella serie de grado de Terceras y Sextas se conduce la armonía como suspendida hasta la cadencia final.

Tambien es irregular el descenso del Baxo fundamental por una serie de Terceras (*Exemplo 72.*), especialmente añadiendo á la Tercera y Quinta la Séptima, que en tal caso resuelve siempre en Octava. Esta serie de posturas resulta muy lánguida no solo por la continuada resolución de la Séptima en Octava, sino tambien porque no haciendo el movimiento de Tercera del Baxo fundamental ningun género de cadencia, no debe continuarse por tanto tiempo. Lo mismo se debe entender del mo-

⁹ Véase el *cap. 1.º art. 6.º*

vimiento continuo de grado subiendo (*Exemplo 73.*), en que aunque las Séptimas resuelvan perfectamente en Quinta, es difícil evitar las dos Quintas. Por esta razon el Baxo fundamental solo puede continuar por muchas posturas el movimiento de Quarta y de Quinta. El de Tercera y el de grado subiendo, despues de tres posturas á lo mas, se deben interrumpir con alguna especie de cadencia, especialmente quando el Baxo sensible es fundamental; porque de otro modo estos movimientos resultan irregulares.

CAPITULO IV.

DE LAS MUTACIONES DE MODO.

I.

Regla general para mudar de Modo.

Con las reglas de los tres capítulos antecedentes será fácil á qualquiera componer Música con buena armonía dentro de los límites de un Modo qualquiera, sea mayor ó menor. Pero si toda una composición se debiese ceñir á un solo Modo, ¿qué fastidio no causaria el oír de continuo repetidas las mismas cadencias, las

grado por muchas cuerdas del Baxo fundamental hecho sensible (*Exemp. 70.*). En cada una de aquellas armonías perfectas queda el oído como satisfecho y no tiene el menor incitativo para desear la siguiente; de que resulta una serie de posturas sin enlace y que nada concluyen. No obstante, trasmutando aquellas armonías en Tercera y Sexta (*Exemp. 71.*), puede el Baxo fundamental trasportado á lo agudo baxar de grado por muchas cuerdas: como con la Tercera y Sexta no queda satisfecho el oído⁹, desea pasar á otras; y con aquella serie de grado de Terceras y Sextas se conduce la armonía como suspendida hasta la cadencia final.

Tambien es irregular el descenso del Baxo fundamental por una serie de Terceras (*Exemplo 72.*), especialmente añadiendo á la Tercera y Quinta la Séptima, que en tal caso resuelve siempre en Octava. Esta serie de posturas resulta muy lánguida no solo por la continuada resolución de la Séptima en Octava, sino tambien porque no haciendo el movimiento de Tercera del Baxo fundamental ningun género de cadencia, no debe continuarse por tanto tiempo. Lo mismo se debe entender del mo-

⁹ Véase el cap. 1.º art. 6.º

vimiento continuo de grado subiendo (*Exemplo 73.*), en que aunque las Séptimas resuelvan perfectamente en Quinta, es difícil evitar las dos Quintas. Por esta razon el Baxo fundamental solo puede continuar por muchas posturas el movimiento de Quarta y de Quinta. El de Tercera y el de grado subiendo, despues de tres posturas á lo mas, se deben interrumpir con alguna especie de cadencia, especialmente quando el Baxo sensible es fundamental; porque de otro modo estos movimientos resultan irregulares.

CAPITULO IV.

DE LAS MUTACIONES DE MODO.

I.

Regla general para mudar de Modo.

Con las reglas de los tres capítulos antecedentes será fácil á qualquiera componer Música con buena armonia dentro de los límites de un Modo qualquiera, sea mayor ó menor. Pero si toda una composicion se debiese ceñir á un solo Modo, ¿qué fastidio no causaria el oír de continuo repetidas las mismas cadencias, las

mismas posturas y las mismas disonancias? Es pues necesario abrir el camino para trasportar el canto á diversos Modos, aunque el primero con que la composicion comienza, deberá siempre mirarse como principal, renovando á menudo su memoria y conduciendo el todo de la armonía á terminar en él.

Todo Modo tiene con los demas la relacion de algun intervalo. Con respecto á *C-sol-fa-ut*, *D-la-sol-re* es segunda mayor, *D-la-fa* Segunda menor, *E-la-fa* Tercera menor, *E-la-mi* Tercera mayor &c. Con respecto á *F-fa-ut*, *G-sol-re-ut* es Segunda mayor, *F-fa* Segunda menor, *A-la-fa* Tercera menor &c. Así que puesto el canto en un Modo determinado, qualquiera mutacion se reduce á trasportar aquel al Modo de la Segunda ó de la Tercera, una y otra mayor ó menor; al de la Quarta natural ó mayor; al de la Quinta; al de la Sexta ó de la Séptima, una y otra mayor ó menor. Y como el nuevo Modo puede ser menor ó mayor, serán en todo veinte y dos las mutaciones posibles de Modo; á las quales tambien se puede añadir el paso al Modo principal hecho menor si era mayor, ó hecho mayor si era menor.

De los veinte y dos Modos mencionados

unos son *análogos* y otros *desemejantes* con respecto al principal. Llamo *análogos* aquellos cuya armonía es parte del Modo principal y *desemejantes* á los demas. El Modo mayor tiene dos Modos análogos de Tercera mayor que son los de la Quinta y de la Quarta; y tres de Tercera menor que son los de la Sexta, Segunda y Tercera: v. gr. al Modo mayor de *C-sol-fa-ut* son análogos los Modos mayores de *G-sol-re-ut* y de *F-fa-ut*, y los menores de *A-la-mi-re*, *D-la-sol-re* y *E-la-mi*. Al Modo menor son análogos los mayores de la Tercera y de la Sexta, y el menor de la Quarta; y aunque la armonía de la Quinta por causa de las cadencias es de Tercera mayor, sin embargo por razon de la armonía es mas análogo al Modo menor el menor de su Quinta que el mayor: y así al Modo menor de *A-la-mi-re* son análogos los Modos mayores de *C-sol-fa-ut* y de *F-fa-ut*, y los menores de *D-la-sol-re* y *E-la-mi*. Entre los mismos Modos análogos los que tienen mas cuerdas comunes con el principal, son mas análogos á él. Los Modos mas análogos al Modo mayor son los de la Quinta y de la Quarta; y al Modo menor el mayor de la Tercera; los quales solo se diferencian del principal en una cuerda.

Es necesario distinguir ademas las mutaciones de Modo en *regulares é irregulares*. Llamo *regular* la mutacion á un Modo análogo al principal, en que el Baxo fundamental se mueva con alguno de los movimientos regulares establecidos en el capítulo anterior: *é irregular* la mutacion á un Modo desemejante, ó hecha con algun movimiento irregular del Baxo fundamental, aunque el Modo sea análogo.

La regla general para hacer qualquiera mutacion de Modo, sea mayor ó menor, análogo ó desemejante, y la mutacion regular ó irregular, es determinar el Modo nuevo con alguna cadencia que lleve consigo alguna postura no contenida en el Modo principal. Los movimientos del Baxo fundamental que determinan el Modo, son tres, á saber de la Quinta, Quarta ó Séptima mayor á la Primera¹: con que para hacer qualquiera mutacion de Modo es necesario conducir el Baxo fundamental á la Quinta, Quarta ó Séptima mayor del nuevo Modo.

Aunque la regla para hacer qualquiera mutacion de Modo sea general, la eleccion del nuevo Modo y la especie de mutacion dependen absolutamente del genio del compositor. Para

1 Véase el cap. 3.º art. 2.º

dar mayor fuerza á una expresion tierna ó patética es mas á propósito el Modo menor que el mayor. Al contrario para dar vigor á una Música alegre y briosa convendrá pasar á un Modo mayor. Ademas, si la mutacion se dirige solamente á confirmar y variar la expresion del Modo principal, deberá hacerse regular y á uno de los Modos mas análogos. Pero quando se intenta cambiar la expresion, como quando se trastorna con algun nuevo suceso el sentimiento expresado en el Modo principal, entónces deberá hacerse una mutacion mas ó ménos irregular segun las circunstancias del asunto. En la mutacion irregular casi desaparece en un punto la idea del Modo principal, y por eso es preciso luego que el asunto lo permita, renovar alguna cadencia en él. Pero como los Modos análogos tienen mas posturas comunes con el principal, se conserva con facilidad en ellas la idea de este: por esta razon supuesto que el Modo principal sea el mayor de *C-sol-fa-ut*, trasportado el canto al Modo de la Quinta *G-sol-re-ut*, no es necesario volver tan presto á *C-sol-fa-ut*, como si el canto hubiese sido trasportado á uno de los Modos análogos de Tercera menor ó á alguno de los desemejantes.

II.

Mutaciones regulares de Modo á la Quinta y Quarta del Modo mayor.

1. Las mutaciones de Modo mas regulares son aquellas en que el Baxo fundamental hace la misma modulacion que podria hacer en el Modo principal. Suponiendo pues que el Modo principal sea mayor, uno de los pasos mas regulares es al Modo de la Quinta, como se ve en el *exemp. 74. num. 1.º*, donde el Baxo fundamental hace una modulacion muy propia del Modo principal. ² En el tercer compas se da á la Primera del Modo principal Quinta y Sexta, y así viene á quedarse en Quarta de Modo ³; pero este no se juzga claramente determinado hasta la última cadencia hecha con la cuerda *Fa* que excluye enteramente el Modo principal. ⁴ En el *num. 2.º* se hace la misma mutacion con otro movimiento regular del Baxo fundamental.

2. Es tambien muy regular el paso al

¹ Véase el *cap. 3.º art. 2.º y 3.º*

³ Véase el *cap. 2.º art. 6.º*

⁴ Véase el *cap. 1.º artic. 8.º*

Modo de la Quarta, porque el Baxo fundamental no sale de las cuerdas fundamentales del Modo principal, como se ve en el *exemp. 75*. En el *num. 1.º* añadiendo á la Primera del Modo principal la Séptima menor, se hace Quinta de Modo ⁵. En el *num. 2.º* hecha menor la Tercera de la Quinta, esta viene á ser Segunda de Modo ⁶.

3. Para volver al Modo principal debe considerarse este como nuevo. V. gr. la Primera del Modo principal es Quarta con respecto á la Quinta: habiendo pues pasado al Modo de la Quinta, para volver al principal es necesario hacer lo mismo que se haria para pasar al Modo de la Quarta, como se ve en el *exemp. 76. num. 1.º*, donde para volver de *G-sol-re-ut* á *C-sol-fa-ut* se practica lo mismo que se hizo en el *exemp. 75. num. 1.º* para pasar al Modo de la Quarta. Al contrario, habiendo pasado al Modo de la Quarta, para volver al principal es preciso hacer lo mismo que se haria para pasar al de la Quinta, como se deduce del *num. 2.º* del *exemp. 76*. comparado con el *num. 2.º* del *exemp. 74*.

⁵ Véase el *cap. 2.º art. 5.º*

⁶ La armonia de la Segunda del Modo mayor es de Tercera menor. Véase el *cap. 1.º art. 11*.

Por eso los Modos de la Quinta y de la Quarta pueden llamarse *reciprocamente conexos*, por quanto habiendo pasado al uno, es necesario para volver al principal executar el paso al otro.

III.

Mutaciones regulares á los Modos menores análogos al mayor.

I. El Modo menor de la Sexta es el mas análogo al principal mayor despues de los de la Quinta y de la Quarta. Sin embargo, como la impresion de la armonía de Tercera menor es muy diversa de la de Tercera mayor, especialmente añadiendo á aquella las posturas irregulares propias del Modo menor⁷, no deberá el canto detenerse demasiado en el Modo menor, á no ser que se quiera mudar la expresion. En el *exemp. 77. num. 1.º* se pasa al Modo menor de la Sexta con el movimiento muy regular del Baxo fundamental *Do Sol Mi La* haciendo solamente mayor la Tercera de *E-la-mi*; de donde resulta la postura de Quinta con la Quinta falsa propia del Modo de

⁷ Véase el *cap. 2.º art. 7.º*

A-la-mi-re. En el *num. 2.º* se hace mas sensible el tránsito al mismo Modo adoptando la postura de Séptima diminuta propia del Modo menor.⁸ Para volver del Modo de la Sexta al principal basta hacer saltar de Tercera subiendo el Baxo fundamental, como se ve en el *num. 3.º*

2. Con igual facilidad se pasa al Modo menor de la Segunda que al menor de la Sexta con solo que á esta se dé Tercera mayor, como se ve en el *exemp. 78.*, donde entre el nuevo Modo y el principal solamente se interpone la Sexta con Tercera mayor y Séptima, que es la postura de Quinta para hacer cadencia en la Segunda. Para volver al Modo principal basta ir de la Segunda á la Quinta ó hacer otra modulacion regular propia del Modo principal v. gr. la del *num. 2.º*

3. El tránsito al Modo menor de la Tercera no es tan regular como los dos antecedentes á causa de las dos cuerdas nuevas que se necesitan para formar la nueva postura de Quinta, como se ve en el quarto compas del *exemp. 79*. Este tránsito es sin embargo muy á propósito para variar la expresion del Modo principal y avivar la atencion de los oyentes.

⁸ Véase el *cap. 2.º art. 9.º*

Pero conviene volver pronto al Modo principal, como se ve en el mismo exemplo.

IV.

Modos análogos al Modo menor.

Quando se hace menor la Séptima del Modo menor, este se transforma en el mayor de su Tercera: quitando v. gr. el sostenido de *G-sol-re-ut*, el Modo menor de *A-la-mi-re* se transforma en el mayor de *C-sol-fa-ut*; y hé aquí un camino muy breve para hacer las mutaciones de Modo que se han explicado en los dos artículos antecedentes. En el *exemp. 80. num. 1.º* se pasa inmediatamente de *A-la-mi-re* á *C-sol-fa-ut*, y en el *num. 2.º* á *F-fa-ut*, que son los dos Modos mas análogos al menor de *A-la-mi-re*. Sin embargo no convendrá detenerse en ellos, á no ser que se quiera mudar el sentimiento expresado en el Modo principal.

Para conservar la expresion del Modo menor principal son muy á propósito los Modos menores de la Quarta y de la Quinta. En el *exemp. 81. num. 1.º* se pasa al Modo menor de la Quarta saltando el Baxo fundamental de Tercera mayor y destruyendo en un instante

la armonía del Modo principal para formar la nueva postura de Séptima diminuta con que se hace cadencia en el Modo menor de la Quarta. Estos movimientos del Baxo que van con un salto á destruir alguna cuerda característica del Modo principal, hacen las mutaciones sumamente sensibles y son muy propios para formar las posturas de Séptima diminuta. Véase en el *num. 2.º* un salto semejante del Baxo para pasar al Modo menor de la Quinta. Si no se quiere hacer la mutacion tan de improviso, se puede interponer entre el Modo principal y la nueva postura de Quinta alguna postura comun al Modo principal y al nuevo. Asi pues, para pasar al Modo menor de la Quinta, puesto que se puede hacer mayor la Sexta del Modo menor quando no se hace cadencia en él⁹, se interpone entre la armonía del Modo principal y la nueva postura de Quinta (*num. 3.º* del mismo *exemp.*) la postura de la Quarta con Tercera mayor trasmutada en Tercera y Sexta: aquel *F-fa-ut* con sostenido sirve para preparar el oido á la siguiente postura de *B-mi*, que es la Quinta, con la qual se hace cadencia en el nuevo Modo.

9 Véase el *cap. 1.º art. 13.*

Pero conviene volver pronto al Modo principal, como se ve en el mismo exemplo.

IV.

Modos análogos al Modo menor.

Quando se hace menor la Séptima del Modo menor, este se transforma en el mayor de su Tercera: quitando v. gr. el sostenido de *G-sol-re-ut*, el Modo menor de *A-la-mi-re* se transforma en el mayor de *C-sol-fa-ut*; y hé aquí un camino muy breve para hacer las mutaciones de Modo que se han explicado en los dos artículos antecedentes. En el *exemp. 80. num. 1.º* se pasa inmediatamente de *A-la-mi-re* á *C-sol-fa-ut*, y en el *num. 2.º* á *F-fa-ut*, que son los dos Modos mas análogos al menor de *A-la-mi-re*. Sin embargo no convendrá detenerse en ellos, á no ser que se quiera mudar el sentimiento expresado en el Modo principal.

Para conservar la expresion del Modo menor principal son muy á propósito los Modos menores de la Quarta y de la Quinta. En el *exemp. 81. num. 1.º* se pasa al Modo menor de la Quarta saltando el Baxo fundamental de Tercera mayor y destruyendo en un instante

la armonía del Modo principal para formar la nueva postura de Séptima diminuta con que se hace cadencia en el Modo menor de la Quarta. Estos movimientos del Baxo que van con un salto á destruir alguna cuerda característica del Modo principal, hacen las mutaciones sumamente sensibles y son muy propios para formar las posturas de Séptima diminuta. Véase en el *num. 2.º* un salto semejante del Baxo para pasar al Modo menor de la Quinta. Si no se quiere hacer la mutacion tan de improviso, se puede interponer entre el Modo principal y la nueva postura de Quinta alguna postura comun al Modo principal y al nuevo. Asi pues, para pasar al Modo menor de la Quinta, puesto que se puede hacer mayor la Sexta del Modo menor quando no se hace cadencia en él⁹, se interpone entre la armonía del Modo principal y la nueva postura de Quinta (*num. 3.º* del mismo *exemp.*) la postura de la Quarta con Tercera mayor trasmutada en Tercera y Sexta: aquel *F-fa-ut* con sostenido sirve para preparar el oido á la siguiente postura de *B-mi*, que es la Quinta, con la qual se hace cadencia en el nuevo Modo.

9 Véase el *cap. 1.º art. 13.*

V.

Mutaciones irregulares de Modo.

Los Modos, como se explicó en la Introducción *art. 5.º*, forman un círculo tal que empezando por uno cualquiera que sea, saltando continuamente de Quinta ó de Quarta, se vuelve al mismo. De aquí es que del Modo principal se puede pasar á cualquiera otro con movimientos regulares del Baxo fundamental, como se deduce del *exemp. 82.*, donde en cada compas se muda de Modo, y cada nota del Baxo al dar es Primera de Modo y Quinta al alzar. De esto se sigue que suponiendo que el Modo principal sea *C-sol-fa-ut*, para trasportar el canto al Modo v. gr. de la Quarta mayor *Fa* moviendo el Baxo fundamental de Quinta, se deberán interponer entre el Modo principal y el nuevo las posturas contenidas entre el primero y séptimo compas del mencionado exemplo. Pero el pasar de esta suerte á los Modos desemejantes al principal no solo causaría fastidio por la uniformidad de las posturas y de las continuas cadencias, sino que tambien haria olvidar enteramente á los oyentes el Modo principal.

A los Modos desemejantes no se pasa sino por uno de dos motivos, ó para adornar el asunto principal con alguna expresion nueva análoga al mismo ó para mudar enteramente la expresion, y en uno y otro caso la mutacion debe hacerse pronto y por lo mismo con algun movimiento irregular del Baxo fundamental, lo qual hace clara y sensible la mutacion. Elegido el nuevo Modo, conviene fixar la mira en las posturas aptas para hacer cadencia en él, que son la de Quinta, la de Quinta falsa, y si el Modo es menor, la de su Séptima diminuta; conduciendo las voces á una postura tal del Modo principal, que sirva como de medio para pasar casi de grado á la postura apta para hacer cadencia en el nuevo Modo.

Véase en el *exemp. 83.* un ensayo extravagante de las mutaciones de Modo mas irregulares. Hasta el *num. 1.º* se establece el Modo principal de *A-la-mi-re* menor. En el *numero 1.º* con su postura de Séptima diminuta se hace cadencia en el Modo menor de la Tercera conforme á la propiedad de la postura de Séptima diminuta explicada en el *cap. 2.º art. 9.* El Baxo fundamental de la postura de Séptima diminuta de *A-la-mi-re* es *Sol*, y su movimiento regular sería *Sol La*; pero con la

inesperada mutacion de Modo salta irregularmente de *Sol* á *do*, abandonando de repente el Modo principal, que luego se renueva en el num. 2.^o con la misma postura de Séptima diminuta. En el num. 3.^o se pasa al Modo de la Sexta, y en el num. 4.^o al de la Tercera; cuyas mutaciones son regulares, tanto porque los nuevos Modos son análogos al principal, como porque el Baxo fundamental se mueve como lo podría hacer sin mudar de Modo. En el num. 5.^o se toca como de paso la armonía del Modo principal trastrocada en Quarta y Sexta, que sirve como de medio para reproducir su propio Tritono *Re Sol*; pero en vez de resolverse como Tritono en la armonía de *A-la-mi-re*, se resuelve como Quinta falsa en la Tercera mayor de *E-la-fa*¹⁰, que es la Quarta mayor del Modo principal. Para hacer este doble uso de la Quinta falsa ó del Tritono, es necesario preparar el oído desvaneciendo en alguna manera la idea del Modo principal, como se ha hecho aquí trasmutando su armonía en Quarta y Sexta: de otra suerte, si después de una cadencia perfecta en el Modo principal se reproduxese inmediatamente su Quin-

10 Véase el cap. 2.^o artic. 3.^o

ta falsa y se resolviese como Tritono en el Modo de la Quarta mayor, la mutacion resultaria muy dura. Tan difícil como es el tránsito al Modo de la Quarta mayor, tan fácil es volver al Modo principal reproduciendo su Quinta falsa y resolviéndola regularmente, como se hace en el num. 7.^o Puesto el canto en el Modo principal de *A-la-mi-re*, supongamos que se quiera trasportar al Modo de su Séptima mayor *A-la-fa*. Véase en el num. 8.^o preparada esta mutacion de Modo irregularísima: del Modo principal se pasa á la armonía de la Tercera; y para preparar el oído á los b-moles del nuevo Modo, se hace cadencia en *C-sol-fa-ut* con la Sexta superflua, y la armonía de *C-sol-fa-ut* se hace de Tercera menor; de cuyas dos posturas nace fácilmente la de Quinta de *A-la-fa*. Para volver á llevar el canto desde *A-la-fa* al Modo principal de *A-la-mi-re*, es preciso trasportarle al Modo de la Segunda menor, que es *A-la-mi-re*, cuya mutacion es aun mas difícil que la anterior. Pero véase hecha brevemente desde el num. 10. al 11. De *A-la-fa* se salta á la Tercera *C-sol-fa-ut*, á quien se da Tercera mayor con Séptima para hacer la cadencia siguiente en *E-fa-ut*; y dando á *F-fa-ut* Tercera mayor se halla ya el canto en una

postura análoga al Modo principal de *A-la-mi-re*.

Hé aquí en este exemplo las quatro mutaciones de Modo mas difíciles y mas irregulares, que son 1.^a la resolución de la postura de Séptima diminuta fuera del Modo principal (*numero 1.^o*). 2.^a El tránsito al Modo de la Quarta mayor (*num. 6.^o*). 3.^a El tránsito al Modo de la Séptima mayor (*num. 9.^o*). 4.^a El tránsito de un Modo mayor al de su Segunda menor (*num. 11.*); y á exemplo de estas mutaciones se harán fácilmente todas las demas. En general, para hacer una mutacion irregular á un Modo desemejante al principal, es preciso poner la mira en alguna postura comun al Modo principal y al nuevo; esta postura sirve de medio para trasportar el canto á la nueva postura de Quinta. Así en el *num. 8.^o del exemp. cit.* la armonía menor de *C-sol-fa-ut* precedida de la Sexta superflua sirve de medio para trasportar el canto á *E-la-fa*, que es la Quinta del nuevo Modo de *A-la-fa*. Y en el *num. 10.* la armonía de *F-fa-ut* precedida de su postura de Quinta es el medio para llevar el canto al Modo de *A-la-mi-re*.

VI.

Género cromático y enarmónico.

Los Griegos usaron como de sistema fundamental de un Tetracordo llamado *cromático*, compuesto de dos Semitonos y una Tercera menor. ¹¹ De este Tetracordo que tal vez sería solamente un principio de teoría, han tomado ocasion los modernos de llamar *Género cromático* la modulacion por algunos Semitonos consecutivos: y haciendo distincion entre los Semitonos mayores y menores, hablan del género cromático como si fuese un género de Música particular. Las distinciones de Géneros *diatónico*, *cromático* y *enarmónico*, y de Tonos y Semitonos mayores y menores son en la práctica cosas del todo imaginarias, fundadas por la mayor parte en las fantasticas divisiones numéricas de los intervalos, y que para nada sirven sino para impacientar á los principiantes buscando en la Música el significado de ciertas palabras faltas de verdadero sentido. Es necesario fixarse bien en la mente que no hay sino un *Género de Música*, esto es, *determinar un Modo*

¹¹ Véase la Introducc. art. 3.^o num. 3.^o Tom. I.

ó modular en él: hágase esto modulando por Tonos, por Semitonos ó por saltos, el fondo, la sustancia, el Género de Música es el mismo. Comunmente la modulacion por muchos Semitonos consecutivos es un mero efecto de una continua mutacion de Modo, como se ve en los *exemp. 84. y 85.* En el primero se hace toda la Escala descendiendo por Semitonos; y el Baxo fundamental en cada Semitono nos presenta un nuevo Modo. En el segundo se hace la misma Escala subiendo igualmente con continua mutacion de Modo. En la Escala descendente se modulan las Terceras mayores y las Séptimas del Baxo fundamental; y en la ascendente las Terceras mayores y las Octavas. La segunda es mas facil de entonarse, porque la voz subiendo va continuamente adquiriendo vigor; y por esta razon los Semitonos ascendentes son mas alegres y armoniosos. Al contrario los descendentes, en que la voz va continuamente perdiendo vigor, son mas dificiles de entonarse y naturalmente se dirijen á lo patético.

El Género enarmónico inventado por Rameau aun es mucho mas imaginario que el cromático. El Tetracordo enarmónico de los Griegos constaba de dos quartos de Tono y una Ter-

cera mayor.¹² Y Rameau pretende que este Género de Música se practica siempre que la postura de Séptima diminuta se resuelve fuera del Modo principal. V. gr. en el *exemp. 83. num. 1.º* la postura de Séptima diminuta *Si Re Fa Sol* formada en el Modo de *A-la-mi-re* resuelve en el Modo menor de *C-sol-fa-ut*; por lo qual en vez de *Sol* debería escribirse *La^b*¹³. Tomándose pues *Sol* por *La^b* dice Rameau, se executa implicitamente el intervalo que segun la Escala numérica debería separar *Sol* de *La^b*, cuyo intervalo, añade, constituye el Género enarmónico y es causa de la sorpresa que ocasiona semejante resolucion de la postura de Séptima diminuta. Todas estas son bellisimas imaginations que se pueden contar entre las qualidades ocultas de la escuela aristotélica. El intervalo enarmónico de los Griegos era poco mas ó menos un quarto de tono, de cuya cantidad está muy léjos el intervalo que segun la Escala numérica debería separar *Sol* de *La^b*. En la práctica *Sol* y *La^b* son diversos caracteres de una misma cuerda; y cómo ha podido hacer creer Rameau á todos los franceses que la diversidad de caracte-

¹² Véase la Introducc. art. 3.º num. 4.º Tom. I.

¹³ Véase el cap. 2.º art. 9.º

res puede causar al oído sorpresa ó novedad? Si esto fuese así, una comedia francesa escrita con caracteres griegos debería hacer en el teatro diferente efecto del que haría estando escrita con caracteres latinos ó franceses. La sorpresa de la mencionada resolución de la postura de Séptima diminuta depende precisamente de la irregular é inesperada mutación de Modo: el oído ha comprendido en qué Modo se ha formado aquella postura, y oyéndola resuelta en otro, se maravilla y sorprende.

CAPITULO V.

DE LA MODULACION.

I.

Principio fundamental de la modulacion.

Supuesta la armonía perfecta con las cadencias de salto y de grado, que son los principios de la Música que nos inspira inmediatamente la naturaleza, las restantes reglas de Música tienen tal conexión recíproca, que qualquiera puede servir de antecedente á las otras. Puesto un Baxo fundamental con la resolución de las diso-

nancias y las mutaciones de Modo conformes á los capítulos anteriores, las voces deben necesariamente modular bien. Y al contrario supuesta la recta modulacion de las voces, resultará precisamente un Baxo fundamental con la resolución de las disonancias y las mutaciones de Modo conformes á las reglas ya explicadas. Por lo mismo casi no sería necesario discurrir separadamente acerca de la modulacion. Con todo, he juzgado conveniente fundarla en un principio diverso de los hasta aquí establecidos, el qual no solo demuestre la mútua dependencia de las reglas de la Música, sino que tambien dé á todo lo que se ha dicho mas luz y extension.

En el *art. 3.º del cap. 3.º* se dixo que el único error sustancial que se puede cometer en la Música, es el modular fuera de todo Modo. Este principio coincide con el otro que se estableció en el *art. 8.º del cap. 1.º*, esto es, que una voz *canta* absolutamente *mal* siempre que destruye una cadencia sin manifestar otra, puesto que determinándose el Modo con las cadencias, lo mismo es destruir una cadencia que excluir un Modo; y no produciendo otro, el canto queda fuera de todo Modo y es como un periodo que nada concluye. Este principio, del qual podrian deducirse casi todas las reglas de

res puede causar al oído sorpresa ó novedad? Si esto fuese así, una comedia francesa escrita con caracteres griegos debería hacer en el teatro diferente efecto del que haría estando escrita con caracteres latinos ó franceses. La sorpresa de la mencionada resolución de la postura de Séptima diminuta depende precisamente de la irregular é inesperada mutación de Modo: el oído ha comprendido en qué Modo se ha formado aquella postura, y oyéndola resuelta en otro, se maravilla y sorprende.

CAPITULO V.

DE LA MODULACION.

I.

Principio fundamental de la modulacion.

Supuesta la armonía perfecta con las cadencias de salto y de grado, que son los principios de la Música que nos inspira inmediatamente la naturaleza, las restantes reglas de Música tienen tal conexión recíproca, que qualquiera puede servir de antecedente á las otras. Puesto un Baxo fundamental con la resolución de las diso-

nancias y las mutaciones de Modo conformes á los capítulos anteriores, las voces deben necesariamente modular bien. Y al contrario supuesta la recta modulacion de las voces, resultará precisamente un Baxo fundamental con la resolución de las disonancias y las mutaciones de Modo conformes á las reglas ya explicadas. Por lo mismo casi no sería necesario discurrir separadamente acerca de la modulacion. Con todo, he juzgado conveniente fundarla en un principio diverso de los hasta aquí establecidos, el qual no solo demuestre la mútua dependencia de las reglas de la Música, sino que tambien dé á todo lo que se ha dicho mas luz y extension.

En el *art. 3.º del cap. 3.º* se dixo que el único error sustancial que se puede cometer en la Música, es el modular fuera de todo Modo. Este principio coincide con el otro que se estableció en el *art. 8.º del cap. 1.º*, esto es, que una voz *canta* absolutamente *mal* siempre que destruye una cadencia sin manifestar otra, puesto que determinándose el Modo con las cadencias, lo mismo es destruir una cadencia que excluir un Modo; y no produciendo otro, el canto queda fuera de todo Modo y es como un periodo que nada concluye. Este principio, del qual podrian deducirse casi todas las reglas de

Música, es la basa fundamental de la buena modulacion; y por lo mismo que es un principio del que se pueden sacar muchas consequencias, para hacer comprender su fuerza y extension conviene explicarlo clara y distintamente y aplicarlo á algunos casos particulares.

Para evitar toda equivocacion se debe distinguir el canto de una sola voz relativamente á un Baxo fundamental que haga manifesto el Modo, del canto simultáneo de muchas voces que deben tener con el Baxo y entre sí la conveniente relacion para que el todo de la armonia cante bien ó no produzca efecto alguno desagradable á todos los oidos. Esto supuesto, tanto en el canto de una sola voz como en el agregado de muchas *entonces se comete un error sustancial, quando con una nueva cuerda se destruye una cadencia sin preparar el oido á alguna otra.* Toda cadencia se hace en una armonia determinada precedida de una postura entera ó truncada de Quinta, de Quarta ó de Séptima ¹; por lo qual se puede destruir una cadencia destruyendo con una nueva cuerda ó la dicha armonia ó la postura de Quinta, de Quarta ó Séptima que la precede; y para que

¹ Véase el cap. 1.º art. 10.

se cante bien, es necesario que la postura destruida conduzca á una nueva postura de Quinta, de Quarta ó Séptima, apta para hacer una nueva cadencia. En el *exemp. 86. num. 1.º* el nuevo *B-fa* canta bien, porque aunque destruya la cadencia en *C-sol-fa-ut*, produce la siguiente en *F-fa-ut*. Tambien canta bien el mismo *B-fa* en el *num. 2.º*, pues aunque no se haga la cadencia del numero anteced. en *F-fa-ut*, con todo forma parte de la postura de Quarta, que prepara el oido á la cadencia siguiente en *B-fa*. Pero el *B-fa* del *num. 3.º* canta mal, porque por una parte destruye la cadencia en *C-sol-fa-ut*, y por otra no produce postura alguna que conduzca á otra cadencia.

El insinuado principio dice que la *nueva cuerda debe preparar el oido á una nueva cadencia*; pero esta no debe precisamente executarse; pues así como cantando en un Modo determinado se puede evitar artificiosamente la cadencia que requiere la postura de Quinta ó de la Quinta falsa ², asimismo estando formada una nueva postura con una cuerda nueva, se puede artificiosamente evitar la cadencia indicada por aquella postura, como en el *exemp. 87,*

² Véase el cap. 2.º artic. 3.º

donde la nueva postura del quinto compas anuncia el nuevo Modo de *G-sol-re-ut*, cuya cadencia se evita con una cadencia falsa. Lo mas necesario es que al oirse una nueva postura, casi prevea el oido una nueva cadencia; aunque esta podrá artificiosamente evitarse con un movimiento regular del Baxo fundamental, de la misma forma que se evitan las cadencias en el Modo principal. Veamos ahora este principio universal verificado en algunos otros casos particulares.

II.

Modulacion de una voz dentro de los limites de un Modo.

Mientras una sola voz cante en un Modo determinado sin alterar cuerda alguna, no puede cantar absolutamente mal siempre que se refiera á un Baxo fundamental que segun las reglas del *cap. 3.º* determine el Modo ó module en él. Cantando dicha voz así, no puede destruir ninguna de aquellas cadencias que resultan del sistema del Modo ³: luego segun el principio del *art. antec.* cantará bien.

³ Véase el *cap. 3.º art. 3.º*

Pero aunque la voz cante absolutamente bien, puede no obstante cantar sin elegancia, así como se puede hacer un discurso insipido y fastidioso sin ningun error gramatical. En el *exemplo 88. num. 1.º* la voz aguda canta absolutamente bien, como se deduce de su Baxo fundamental; pero precipitándose de lo agudo á lo grave con saltos uniformes de Tercera, canta con mal gusto. La modulacion del *num. 2.º* pertenece á la misma serie de posturas; y sin embargo por causa de la variedad de los saltos es mas elegante que la primera. Y excede en elegancia á estas dos la de grado del *num. 3.º* que tambien se refiere al mismo Baxo fundamental. Aquellas tres modulaciones, en quanto pertenecen á la misma serie de posturas, dicen en sustancia lo mismo; pero la primera lo dice con poca gracia; la segunda no es tan desgraciada; la tercera es la mas elegante de todas.

Supuesta la sustancia de la buena modulacion, el ser mas ó menos elegante depende enteramente del gusto, para el qual no hay regla alguna infalible; lo mismo que en las lenguas, cuyas gramáticas nos enseñan á evitar los errores sustanciales; pero para hablarlas con elegancia no se puede prescribir una regla infalible.

ble. Este es el punto en que triunfa la práctica: sin el ejercicio de hablar ó de escribir una lengua, no se puede llegar á hablarla con elegancia. Pero tampoco basta la práctica ni para las lenguas ni para la Música; es necesaria ademas cierta disposicion natural del genio ó del instinto que nos inspire la combinacion de palabras ó de sonidos mas adecuados al asunto de que se trata.

Se dan sin embargo para la colocacion de las palabras y la elegancia de los periodos algunas reglas que deberian llamarse mas bien consejos, porque ni pueden ni deben observarse siempre. De esta manera se prescriben tambien en la Música algunas reglas, falibles á la verdad, pero que contribuyen á la elegancia de la modulacion. Tal es en primer lugar el usar quanto mas se pueda la modulacion de grado. El Baxo fundamental de la modulacion de grado se mueve casi siempre de Quinta, como se ve en el *exemp. 92. num. 1.º*, que es su modulacion mas perfecta; y ademas las fáciles inflexiones de la voz en la modulacion de grado la hacen mas facil y natural y por consiguiente mas grata, con especialidad en la voz humana, que debiendo hacer algun esfuerzo para saltar, puede facilmente hacer percibir alguna

violencia, y esto es bastante para causar disgusto al que la oye. Por esta razon el contrapunto vulgar prohibe los saltos de Sexta mayor, de Quinta falsa y de Séptima. Pero estas prohibiciones que se nos venden por nuestros contrapuntistas como reglas fundamentales, tienen solamente por objeto la facilidad del canto humano, y por necesidad se quebrantan muchas veces.

III.

Modulacion de muchas voces dentro de los límites de un Modo.

Cantando juntas muchas voces dentro de los límites de un Modo sin alterar cuerda alguna, puede cantar bien cada una de ellas de por sí, y ser muy malo el conjunto de todas, ó cantar mal el todo de la armonia. Así en el *exemplo 89.* cada una de las dos voces separada de la otra canta bien; pero la union de las dos es insufrible. Para evitar este escollo nos da el contrapunto vulgar la regla de que las voces en las partes sensibles del Tiempo, quales son principalmente el dar y el alzar ⁴, for-

⁴ Véase la Introduccion *art. 6.º num. 7.º* Tomo I.

men con el Baxo y entre sí consonancia ó á lo menos alguna disonancia preparada. En el *exemplo 90.* de las quatro notas agudas del primer compas la primera y la tercera que corresponden al dar y al alzar, son consonantes: las dos intermedias se llaman *notas de tránsito* y por lo mismo pueden ser disonantes. Lo mismo sucede en el séptimo compas. En el octavo las notas primera y segunda, porque se salta de la una á la otra, son sensibles y por lo mismo consonantes; pero la tercera, aunque corresponde al alzar, por hallarse entre dos consonantes de grado, puede ser disonante.⁵

Para construir la armonia hacen los principiantes uso de esta regla en lugar de las verdaderas que no conocen; pero ella es insuficiente y falaz por muchos respectos. Con esta regla no puede el principiante aventurarse á alterar una cuerda sin riesgo de hacer un despropósito. En el

⁵ Estas notas disonantes en el alzar se llaman vulgarmente *cambiadas*, porque cambian ó mudan de naturaleza con la segunda, que no saltando, podría ser disonante. Pero la distincion de *notas cambiadas* y *no cambiadas* es una de las muchas palabras inútiles de que está lleno el contrapunto vulgar. En diciendo que las notas sensibles sean consonantes, y que las que se hallan de grado entre dos consonantes, pueden ser disonantes, está dicho todo.

exemp. 91. las voces forman una serie de consonancias conforme á la expresada regla; y sin embargo cantan muy mal. Es cierto que no mudándose cuerda alguna y poniéndose las voces en consonancia, es casi imposible que resulte algun mal efecto. Pero para que la regla fuese suficiente, debería proponerse en estos ó semejantes términos: *Para que el todo de la armonía cante bien, es necesario que en las partes sensibles del Tiempo estén las voces en consonancia ó en alguna disonancia preparada;* pero la regla concebida en estos términos es falsísima, pues en las partes mas sensibles del Tiempo se ponen muchas veces sin preparacion una Séptima, una Quinta falsa y otras disonancias características del Modo. Estos ejemplos, de que están llenas las mas excelentes composiciones de Música de Clari, de Pergolesi, de Corelli y de otros insignes profesores, son llamados por los contrapuntistas *licencias y libertades* de que solo se debe usar en las composiciones de puro gusto, pero que deben evitarse enteramente en la Música sólida y de *fondo*, como si el fondo de la Música no consistiese esencialmente en el gusto. Llamam estos tales *Música de fondo* la diatónica, dicha *de capilla*, usada particularmente en la Iglesia; y suponen que para

poner en Música de *capilla* una Misa, se necesita mas fondo que para poner en Música el drama de la Dido. Y así á toda la Música de cámara y de teatro y aun al mismo *Stabat Mater* de Pergolesi conceden como de gracia que es á lo mas Música de bellissimo gusto, pero superficial, llena de libertades y de caprichos y de poquísimo estudio; solamente se quedan embobados y como en éxtasis quando oyen un estrepito de voces que sin expresion ni gusto entonan el *Kyrie eleison*. El caso que se debe hacer de sus rancias máximas, se comprehende claramente figurándonos un pintor que diese á sus discipulos por máxima fundamental la distincion de *pintura de fondo* y *pintura de gusto*, y notando despues que discordaban en muchas cosas las obras de Rafael de las pinturas góticas, dixese en tono de oráculo que las pinturas de Rafael son de buen gusto, pero no de fondo. Lo que nuestros contrapuntistas góticos podrian verdaderamente decir, es que en la Música de *capilla* hecha para cantarse sin instrumentos, para obtener de los cantores una entonacion perfecta conviene preparar todas las disonancias, pero este consejo, como se dexa ver, no tiene nada que hacer ni con el fondo ni con la superficie de la Música; es

un mero preservativo para evitar las desentonaciones de los cantores, y que lejos de deberse observar necesariamente en la Música de gusto ó de fondo, obliga al compositor á omitir muchos pasos tanto de fondo como de gusto.

La verdadera regla para que el todo de la armonía sin mudar cuerda alguna cante bien, es esta: las voces deben dirigirse juntamente con un mismo Baxo fundamental á hacer la misma cadencia ó modular en el mismo Modo. En el *exemplo 89*. qualquiera Baxo fundamental que se dé á la voz aguda, jamas puede ser Baxo fundamental de la voz grave; y hé aquí por qué cantan mal aquellas dos voces unidas sin embargo de que cada una de por sí canta bien. Es verdad que forman una serie de disonancias, y que si formasen sin mudar cuerda alguna una serie de consonancias, el todo de la armonía cantaria bien; pero el no formar las voces consonancia, como ya se ha demostrado, no es razon suficiente para que canten mal, como tampoco lo es para que canten bien el formar consonancia. Formen ó no consonancia las voces, canta bien el todo de la armonía siempre que se forma una serie de posturas reducible á un Baxo fundamental que segun el *cap. 3.º* determine algun Modo ó module en él.

Aun las notas que se llaman *de tránsito*, como la segunda y la tercera del *exemp. 92. numero 1.º*, deben ser igualmente reducibles á un Baxo fundamental; aunque siendo muy veloces, se dexan con el Baxo de las notas laterales, el qual se toma entonces como nota tenida y no hace mal efecto por causa de la íntima conexi3n que tienen entre sí las cuerdas de un mismo Modo. Pero si en las partes del Tiempo que impropriamente se llaman *insensibles*, se introduxese una nota irreducible á un Baxo fundamental semejante, como el *D-la-sol-re* con sostenido del *num. 2.º*, esta nota de tránsito, por veloz que fuese, haria mal efecto. De estas notas que cantan malisimamente, están llenos aquellos grupos caprichosos con que adornan las cadencias los cantores que hacen mas ostentacion de la agilidad del gorgceo que de la habilidad de cantar.

IV.

Mutacion de cuerdas.

La dificultad consiste en introducir cuerdas nuevas sin destruir la modulacion; y sobre este punto importantísimo no hay en la Música de fondo regla alguna ni verdadera ni falsa. De aquí

proviene que los compositores principiantes se hallan muchas veces confusos y perplexos al adornar una cantilena ó mudar de Modo; y apagándose el fuego del entusiasmo con el temor de hacer un despropósito, las composiciones salen triviales y mas semejantes la una á la otra que un huevo á otro huevo. Pero hé aquí allanada algun tanto esta dificultad con el principio establecido en el *art. 1.º*

1. Múdese ó no de Modo, cantan bien aquellas cuerdas accidentales que son aptas para producir alguna cadencia. Todo el Baxo fundamental del *exemp. 93.* es propio del Modo de *C-sol-fa-ut*; y aunque todos sus movimientos sean de cadencia, sin embargo, no mudando cuerda alguna, no se hace ninguna cadencia verdadera sino la primera *Do Fa* y la última *Sol Do*.⁶ Pues ahora, á las cuerdas agudas de aquella serie de posturas se pueden añadir todos aquellos accidentes que perfeccionen las cadencias correspondientes á los movimientos del Baxo fundamental. Primeramente en el tercer compas para producir verdadera cadencia en *E-la-mi*, se puede dar sostenido á *D-la-sol-re* y á *F-fa-ut*. En el siguiente el sostenido de *G-sol-*

⁶ Véase el *cap. 3.º* y el *exemp. 35.*

re-ut produce verdadera cadencia en *A-la-mi-re*; como tambien el siguiente de *C-sol-fa-ut* la produce en *D-la-sol-re*. Finalmente, con el siguiente *F-fa-ut* con sostenido se hace verdadera cadencia en *G-sol-re-ut*. Si el canto se detiene en alguna de estas cadencias y sigue modulando en el Modo correspondiente, entonces se dice que se muda absolutamente de Modo⁷; de lo contrario aquellas cadencias serán de tránsito ó cuerdas de puro adorno que al fin se reducen al Modo en que el canto se mantiene. En el *exemp. 94.* en que es menor el Modo principal, en el segundo compas se da Tercera menor á la Quinta, de donde resulta la cadencia imperfecta propia del Modo menor de *E-la-mi*.⁸ Pero si desde *E-la-mi* se volviese á *A-la-mi-re*, no deberia destruirse la cadencia principal del Modo para producir otra secundaria y accidental; y por esta razon al *G-sol-re-ut* deberia darse el sostenido propio del Modo. En

⁷ Supuesta la alteracion de alguna cuerda que produzca una verdadera cadencia, el mudarse ó no de Modo depende de la circunstancia accidental de detenerse ó no el canto en el Modo correspondiente á aquella cadencia. Véase el *cap. 1.º art. 8.º*

⁸ Consta del *cap. 1.º art. 13.* que en la cadencia imperfecta la armonía de la Quarta en el Modo menor es de Tercera menor, y en el mayor de Tercera mayor.

el sexto compas el sostenido de *F-fa-ut* produce la cadencia siguiente en *G-sol-re-ut*; pero si desde *D-la-sol-re* se volviese á *A-la-mi-re*, cantaria mal el *F-fa-ut* con sostenido, puesto que destruiria la cadencia imperfecta en el Modo principal. A este se da en el noveno compas Tercera mayor para hacer la cadencia siguiente en *D-la-sol-re*. Y al *G-sol-re-ut* del compas décimo-tercio se da Tercera menor sin destruir la cantilena, porque de él resulta la cadencia imperfecta siguiente en *D-la-sol-re* menor. Por último en el compas 16. el nuevo *G-sol-re-ut* con sostenido hace esperar la cadencia en *A-la-mi-re*, y por esto canta bien, aunque dicha cadencia se evite artificiosamente.

2. Canta mal el todo de la armonía, quando destruyéndose con alguna nueva cuerda una cadencia, no se produce otra. En el *exemp. 95.* canta mal en primer lugar el *B-fa* del segundo compas, por destruir la cadencia en el Modo principal sin producir otra. Canta tambien mal el *F-fa-ut* con sostenido del quinto compas por destruir la cadencia imperfecta en *A-la-mi-re* menor. Igualmente canta mal el *A-la-fa* del séptimo compas, porque destruye la cadencia imperfecta en *C-sol-fa-ut*. Y últimamente canta mal el sostenido del undécimo com-

pas , porque destruye la cadencia imperfecta en *E-la-mi* menor.

Por este principio se deben regular las notas accidentales de tránsito y las apoyaturas. El *D-la-sol-re* con sostenido del *exemp. 92. num. 2º* canta mal , aunque sea nota de tránsito , porque sin suponer un Baxo fundamental muy irregular, no puede reducirse aquella cuerda á una cadencia regular en el *E-la-mi* siguiente. Pero el *F-fa-ut* con sostenido del *exemp. 96.* canta bien, como tambien las apoyaturas accidentales de los compases 3º y 5º, porque como aparece del Baxo que las acompaña , pueden producir verdaderas cadencias sin ningun movimiento irregular del Baxo fundamental.

V.

Elegancia de la armonía simultánea.

Tiene la armonía simultánea así como el canto de una sola voz su elegancia peculiar, que consiste en la claridad y distincion de los intervalos y en su variedad. Para que la armonía resulte clara y distinta , deben las voces modular casi siempre en sus cuerdas mas naturales. Con esta mira los antiguos suponiendo que

sus composiciones debian executarse por voces correspondientes á las claves musicales, rara vez ponian notas fuera de las cinco rayas , en que se contienen las entonaciones mas naturales de las siete diversas voces humanas. Hoy dia toda la Música vocal se compone para Baxos, Tenores, Contraltos y Tiples; la que se escribe para los Tiples va por la mayor parte fuera de las cuerdas naturales; y es increíble el daño que por ello sufre la Música: los cantores por naturaleza verdaderos Tiples, Mediotiples y Barytonos, esforzando la voz para cantar en otras claves, la vician, y su entonacion junto con la armonía viene á ser debil y confusa.

Tambien depende la claridad de la armonía de poner las voces en la distancia conveniente para que un sonido se distinga de otro, pero sin menoscabo de la union de las partes que componen el todo. Los antiguos para unir bien la armonía acostumbraban hacer cantar un Barytono ó Tenor con dos Contraltos y un Medio-Tiple; ó dos Tenores con dos Contraltos y un Medio-tiple; aunque á quatro ó mas voces bien unidas añadian á veces una parte muy aguda que sirviese como de adorno á la armonia que formaban las demas. El Baxo, Tenor, Contralto y Ti-

ple, con tal que canten en sus cuerdas naturales, hacen la armonía competentemente unida y distinta; y generalmente en el coro de muchas voces es necesario usar con frecuencia de los intervalos compuestos.

La variedad de la armonía no solo consiste en la variedad de las posturas, sino tambien en variar la posición de los intervalos, haciendo mas clara y sensible ya la Tercera, ya la Quinta ó la Sexta, ó ya una disonancia. Las voces agudas son generalmente mas claras que las graves: por lo que los intervalos que forman aquellas, se distinguen mas que los que forman estas. Pero para hacer mas sensible un intervalo, no es necesario ponerle en la voz mas aguda; basta ponerle en las cuerdas mas claras y sonoras de qualquiera voz: v. gr. el *E-la-mi* del Tenor en la Quinta raya es Unisono con el *E-la-mi* del Tiple en segunda; pero el primero es mas claro y sonoro que el segundo, porque para entonar aquella cuerda, el Tenor aguja y pule la voz mientras el Tiple la debilita y por decirlo así la obscurece. Por esta razon quando se quiera hacer clara y sensible la modulacion de una voz, se la hará cantar en sus cuerdas mas sonoras, conduciendo las demas hácia lo grave.

La regla que prohíbe las dos Quintas, no

tiene otro objeto que la variedad de la armonía.⁹ Entre dos voces que forman dos Quintas, no hay variedad de modulacion ni de armonía; y ademas siendo la Quinta consonancia perfecta, pues que contiene en sí toda la armonía, la una no es reclamo de la otra: y así dos Quintas son como dos palabras incoñexas entre sí. Hé aquí porque la armonía de dos Quintas resulta insipida y de malísimo gusto, particularmente cantando solas dos voces. Pero si á estas se añaden otras que formen la Tercera y otras consonancias y disonancias, estas dan á la armonía la variedad suficiente para que las dos Quintas no sean miradas con el mal aspecto que vulgarmente se acostumbra; ademas de que muchas veces adoptándose las posturas completas, resultan casi necesariamente dos Quintas. El proponerse evitarlas á qualquiera costa como si fuese el error mas craso que se pueda cometer en la Música, es un verdadero error de los contrapuntistas antiguos que pone á los principiantes en embarazos casi insuperables, obligándoles tal vez á sacrificar á esta preocupacion la melodía, la expresion y la armonía misma.

⁹ Véase el cap. 1.^o art. 14.

CAPITULO VI.

DEL ACOMPAÑAMIENTO.

I.

Sobre el acompañamiento de la Escala.

Quando se acompaña una composición con el clave ú otro instrumento de teclas, con una mano se toca el Baxo sensible y con la otra se acompaña este con la armonía conveniente. Luego que el tocador tiene delante toda la composición, deduce por lo regular de las partes agudas el acompañamiento; pero sin atender á ellas, se pretende dar reglas generales para acompañar qualquier Baxo. Fundanse estas reglas en el acompañamiento de la Escala modulada por el Baxo, y se prescribe que á la Primera, Quarta, y Quinta se las dé Tercera y Quinta; á las demas Tercera y Sexta; y se supone que este acompañamiento debe servir de norma para acompañar qualquiera composición.

Es cosa muy digna de notarse que hallándose la práctica de la Música tan escasa de reglas acerca de aquellas cosas que son capaces de

ellas, se intente darlas para otras que no las admiten. Primeramente, siendo en toda especie de Música muy frecuentes las mutaciones de Modo, será difícil que un principiante pueda distinguir sin otros principios qual sea la Primera y por consiguiente la Quarta y Quinta del Modo en que se modula; y no pudiendo distinguir esto, la mencionada regla de acompañar es enteramente inútil. Sobre todo, la Quarta v. gr. aunque se halle en el Baxo sensible, unas veces pertenece á una postura y otras á otra; y segun la postura el acompañamiento es diverso. Si la Quarta es Séptima de la postura de Quinta trastrocada, se acompaña con Segunda y Tritono; quando es fundamental, con Tercera, Quinta y Sexta; y quando es Tercera de la armonía de la Segunda, con Tercera y Sexta¹. ¿Y qué regla se puede dar para discernir relaciones tan diversas de una misma cuerda, que no contenga la sustancia de toda la teoría de la Música? De aqui es que el estudio de acompañar, que supuestos los principios establecidos en este libro seria facilísimo, se tiene comunmente por el mas difícil; y efectivamente no se llega á acompañar con soltura sino por

¹ Véase el cap. 2.^o art. 5.^o y 6.^o

medio de una larga y fastidiosa práctica.

El primer error de que se imbuyen los principiantes de clave, es que el verdadero Baxo, esto es el fundamental, puede hacer la Escala: lo qual como consta del *cap. 3.º*, es falsísimo. La Escala, como sabiamente dice Tartini, es una deducción del Baxo, ó como dexamos dicho en el *art. 7.º del cap. 1.º*, es una modulacion artificial formada con las cuerdas constitutivas de las tres armonías fundamentales del Modo, y por lo mismo propia solamente de las voces cantantes. Es cierto que se puede hacer modular la Escala al Baxo sensible, y entonces puede acompañarse de diversas maneras; pero nunca de tal suerte que con el acompañamiento de la Escala se comprehenda la constitucion natural del Modo ni la mas perfecta modulacion del Baxo. La imposibilidad de dar á la Escala hecha por el Baxo sensible un acompañamiento perfecto que pueda servir, como se pretende, de basa el arte de acompañar, ha hecho que se inventasen varios; de suerte que los acompañamientos de la Escala son casi tantos como los Maestros de Capilla. El que se ha indicado arriba, es el mas usado hoy día; pero con razon es refutado por Tartini, porque supone un Baxo fundamental muy irregular é im-

practicable, como se ve notado con puntos en el *exemp. 97. num. 1.º* Mas él substituye el acompañamiento del *num. 2.º* en que ademas de ser irregular el Baxo de la Escala descendente, la armonía de Quarta y Sexta que se da á la Quinta, es muy debil. Los antiguos, dice el mismo Tartini, acompañaban con la Tercera y Quinta todas las cuerdas de la Escala exceptuando la Séptima, á la qual por carecer de verdadera Quinta daban la Tercera y Sexta. En semejante serie de posturas el Baxo fundamental caminaba por seis cuerdas de grado, cuya modulacion, como consta del *cap. 3.º*, no es apta para determinar el Modo.

Este inutil empeño de buscar un perfecto acompañamiento de la Escala ha derivado del supuesto de ser esta el fundamento de la Música ó el sistema fundamental de todo Modo. En consecuencia de esto se ha supuesto tambien que en el acompañamiento de la Escala se debia contener la sustancia de las reglas de la armonía: tanto que muchos Maestros ponen por fundamento del contrapunto el acompañamiento de la Escala. Quán falsos sean todos estos presupuestos se dexa bastantemente demostrado en el *art. 7.º del cap. 1.º* La Música no tiene ninguna modulacion fundamental, como

tampoco tiene el language palabra alguna que sea origen de todas las demas. El fundamento de la Música y de todo Modo son las tres armonías de Primera, Quarta y Quinta, de cuyas cuerdas se pueden formar infinitas modulaciones, y una de ellas es la Escala, que no tiene mas ventaja sobre las demas sino la de modularse con las mas fáciles inflexiones de la voz todas las cuerdas del Modo; y su acompañamiento puede disponerse de infinitas maneras lo mismo que el de otra qualquiera modulacion.

Los franceses modernos movidos de la dificultad de dar á la Escala un Baxo fundamental regular, han imaginado que al llegar á la Quinta se muda de Modo². Creen confirmar este supuesto con la dificultad ó dureza que se experimenta en modular el Tritono contenido entre la Quarta y la Séptima mayor; cuya dureza, dicen, es indicio claro de la mutacion de Modo. Así va el entendimiento vagando de error en error quando pierde de vista la norma de la verdad. ¿Quantas modulaciones durisimas y con un Baxo fundamental muy irregular no se forman sin mudar por eso

² Véase el lib. 1.º cap. 5.º artic. 4.º tomo I.

de Modo? El Baxo fundamental del *exemp. 16. num. 4.º* en que de la Quinta se baxa á la Quarta y de aquí al Modo, es irregular; y sin embargo es muy propio del Modo. La modulacion de la Sexta menor á la Séptima mayor es durísima, y no obstante es muy propia del Modo menor.³ Que el Baxo fundamental sea regular ó irregular, y la modulacion dura ó suave, depende de la voluntad del compositor. Con las mismas cuerdas con que se forma una modulacion dura, se puede formar otra muy suave sin mudar de Modo. Particularmente usando de las quatro cuerdas que forman el Tritono de la Escala conforme á su natural y primario objeto que es determinar el Modo, resulta la modulacion mas suave de todas las voces, y la mas regular del Baxo, como se ve en el *exemp. 98*. Es vano pues el empeño de buscar acompañamientos de la Escala que sean fundamento de la Música y que puedan servir de norma para acompañar qualquier Baxo sensible. El mejor método de enseñar á acompañar sería poner por fundamento las dos cadencias que determinan el Modo (*Exemp. 98.*): despues añadir á la Quar-

³ Véase el cap. 1.º artic. 13.

ta y Quinta sus disonancias propias: luego otras notas de Baxo fundamental con los acompañamientos aptos para modular en el Modo sin mudarle: despues trastocar todas estas posturas: y poco á poco pasar á las mutaciones de Modo, y al uso de las disonancias irregulares y de las posturas establecidas en los capitulos anteriores, en el supuesto de que las verdaderas reglas de acompañamiento son las mismas reglas de armonía que son necesarias para componer.

III.

Números orgánicos.

Para acompañar mecánicamente una composición sin conocimiento de las reglas de Música, podria hacerse uso de los números con que se suele denotar el Baxo sensible, llamados *orgánicos* porque indican el acompañamiento que se debe executar con el órgano ó con otro instrumento de teclas. Pero para esto sería necesario que el uso de estos números fuese uniforme y constante, de manera que visto el número, comprehendiese luego el tocador el acompañamiento que debe dar á cada nota del Baxo. Véase aquí un sistema facil de números orgánicos

sacado de los principios establecidos en este libro.

La nota del Baxo con Tercera y Quinta no se señala con ningun número; y la Tercera será mayor ó menor segun los accidentes de la clave. En general los intervalos significados por los números orgánicos deben formarse con los accidentes que lleva consigo el Modo, á no ser que por los mismos números se denote lo contrario.

6 Significará el acompañamiento de Tercera y Sexta (*Exemp. 99.*)

$\frac{6}{4}$ El acompañamiento de Quarta y Sexta.

7 Tercera, Quinta y Séptima.

$\frac{5}{5}$ Quinta falsa, Tercera y Sexta.

$\frac{4}{3}$ Tercera menor, Quarta y Sexta mayor.

$\times\frac{4}{2}$ Segunda, Tritono y Sexta.

$\frac{6}{5}$ Tercera, Quinta y Sexta.

$\frac{4}{3}$ Tercera menor, Quarta y Sexta menor.

$\frac{4}{2}$ Segunda, Quarta y Sexta.

\times Significa que la Tercera, que segun el Modo es menor sin accidente, se haga mayor. ®

b Significa que la Tercera, que segun el Modo es mayor sin accidente, se haga menor.

h Significa que la Tercera, que segun el Modo ó los accidentes anteriormente añadidos era mayor ó menor, se haga menor ó mayor quitando el accidente.

b6, \times 6, h 6 Significa el accidente con que se debe hacer menor ó mayor una Sexta.

$\frac{7}{-}$ Significa la postura de Séptima diminuta compuesta de tres Terceras menores una sobre otra.

+ 6 Significa la postura de Sexta superflua, compuesta de Tercera mayor, Tritono y Séptima menor.

$\frac{9}{7} 6$ Significa la postura completa de Novena, compuesta de Tercera, Quinta, Novena y Séptima, resueltas estas dos en Octava y Sexta.

$\frac{9}{4} 3$ Significa la postura completa de Undécima, compuesta de Quinta, Séptima, Undécima y Novena.

9 8 Significa la sola Novena añadida á la Tercera y Quinta, y resuelta en Octava.

4 3 Significa la sola Undécima añadida á

la Quinta, y resuelta en Décima. Véanse los *exemplos 56, 57, 58, 59, 60 y 61*. En comprendiendo el significado de estos números, bastará hacer constantemente uso de ellos en la práctica para adquirir la facilidad de acompañar sin reglas de Música 4.

4. Los tocadores de clave que no son compositores, quisieran libertarse aun dél trabajo de ejercitarse en la práctica de todas las claves que ocurren en las composiciones de Música, ó que esta se escribiese toda con una sola clave. Esto hubiera sido facil al principio de la restauracion de la Música; pero despues de establecida una práctica, el desarraigarla es negocio de muchos siglos. Suponiendo que toda la Música se extiende á cinco Octavas, puesta en la primera raya la clave de *C-sol-fa-ut*, esta podria servir para todas las cinco Octavas escribiendo las notas de cada una de ellas con diverso color. Entonces los papeles de Música harian un bello efecto á la vista; pero si los copiantes se hacen pagar tanto por la tinta, ¿qué sería por los colores? Sin gastar en colores se podria tambien notar cada una de las cinco Octavas con un signo, como en el *exemp. 100. num. 1.º*; y sería suficiente poner el signo sobre la nota en que la modulacion muda de Octava. Y aun sin hacer novedad alguna se podria escribir toda la Música con solas las claves de Baxo y de Alto-tiple, puesto que el *C-sol-fa-ut* sobreagudo del primero es Unísono con el *C-sol-fa-ut* grave del segundo (*Exemp. cit. num. 2.º*).

CAPITULO VII.

DEL GENERO DIATONICO.

I.

Naturaleza de los Modos diatónicos.

El que oyga discurrir á los Maestros antiguos acerca del Género diatónico que tambien se llama *Canto-llano*, le creará un tesoro escondido ó un misterio en el que á muy pocos es lícito iniciarse. Es celebrado por ellos como un profundo origen de la verdadera y mas exácta armonía. Sin el conocimiento, dicen, del *Canto-llano* es imposible hacer progreso alguno en el arte de componer. Y todas las composiciones de los que no han hecho un estudio particular de este Género, son tenidas por dichos Maestros como superficiales y de muy poco precio. Pero si va á decir verdad, jamas he podido formar una idea clara y precisa de este decantado Género, y me parece que es un fantasma para espantar á los principiantes y tenerlos atrasados por muchos años en el estudio del Contrapunto. El partido de los sectarios del

Canto llano se me representa semejante á la caterva de filósofos aristotélicos que al principio de este siglo declamaban vigorosamente contra los filósofos modernos que con la experiencia en la mano demostraban las verdaderas leyes de la naturaleza. La filosofía de estos era llamada por aquellos superficial, pueril y concebida á manera de novela: el verdadero fondo de la Filosofía, decian con énfasis, está en las qualidades ocultas de Aristóteles. Pero al fin el mundo se ha desengañado de que las declamaciones de aquellos filósofos eran la verdadera retórica de la ignorancia y de la impostura. Exâminemos pues qué es lo que hay de vano y de falso y qué de verdadero en la confusa idea que comunmente se da del Género diatónico ó *Canto-llano*.

Quando se trata de la Música, que para distinguirla del *Canto-llano* se llama *figurada*, *cromática* y *mixta* con otros mil nombres faltos de verdadero significado, se dice que una composicion está hecha en el Modo de *G-sol-re-ut*, de *D-la-sol-re* ó de *A-la-mi-re* &c. Pero tratándose del *Canto-llano*, es necesario decir que la composicion está hecha en el primero, segundo, tercero, cuarto, quinto, sexto, séptimo, octavo, noveno ó décimo Modo; y po-

bre de aquel Maestro de Capilla que no sepa hablar en estos términos, pues esto solo basta para declararle ignorante del verdadero contrapunto. Mas veamos qué cosa es esta retahila de Modos. La octava, dice *Zarlino*¹, se puede dividir armónica ó aritméticamente; y hé aquí en el principio dos palabras misteriosas que hacen creer á los principiantes que el Canto-llano está sacado de lo mas profundo de las Matemáticas. Quieren decir aquellos vocablos que la Octava puede dividirse ó con la Quinta ó con la Quarta, y esto es muy cierto; como tambien se puede dividir con la Segunda, Tercera, Sexta ó Séptima. La Octava de *D-la-sol-re* dividida por la Quinta, constituye el primer Modo (*Exemp. 101. num. 1.º*). La de *A-la-mi-re* dividida por la Quarta, el segundo (*numero 2.º*). La de *E-la-mi* dividida por la Quinta, el tercero (*num. 3.º*). La de *B-mi* dividida por la Quarta, el cuarto (*num. 4.º*); y así sucesivamente, como se ve en el exemplo.

Considerada esta constitucion de los Modos, es cosa facil, dice *Zarlino*, saber cuál es la cuerda final de cada uno. El que no esté ini-

¹ Quanto aquí se dice sobre los Modos del Canto llano, se hallará difusamente explicado en *Zarlino. Part. 4.ª cap. 9. y siguientes.*

ciado en los misterios del Canto-llano, viendo que el primer Modo tiene por cuerda mas grave ó fundamental *D-la-sol-re*, el segundo *A-la-mi-re* &c. dirá indefectiblemente que la cuerda final del primer Modo es *De-la-sol-re*, la del segundo *A-la-mi-re*, la del tercero *E-la-mi*, la del cuarto *B-mi* &c. Pero no es así; y no es tan facil como supone *Zarlino* comprender el por qué. La cuerda final del primero y del segundo Modo es *D-la-sol-re*; la del tercero y cuarto *E-la-mi*; la del quinto y sexto *F-fa-ut*; de manera que los Modos son doce, y las cuerdas finales son solamente seis. Pues si en el primero y segundo Modo, se podrá decir, se va con las mismas cuerdas á terminar el canto en *D-la-sol-re*, ¿cómo se puede distinguir el segundo Modo del primero? Aquí comienza lo profundo de esta ciencia. La Quarta, nos dirá *Zarlino*, de *A-la-mi-re* á *D-la-sol-re* en el primer Modo está en lo agudo, en el segundo en lo grave, y esto basta para constituir dos Modos diversos. Pero si la cadencia en *D-la-sol-re* es exáctamente la misma, ya se tome el *A-la-mi-re* en lo agudo ó ya en lo grave, ¿por qué una diferencia tan accidental á la armonía debe constituir dos Modos esencialmente diversos? Hé aquí las bellas razones de *Zarlino* adoptadas por

toda su secta. Los Modos que tienen la Quarta en lo agudo, están divididos armónicamente; los que la tienen en lo grave, aritméticamente; y como estas divisiones son esencialmente diversas, así tambien constituyen Modos esencialmente diversos. Mas se replicará: si la misma cadencia perfecta se hace en *D-la-sol-re* con la division armónica del primer Modo que con la aritmética del segundo, se podria mas bien concluir que semejantes divisiones nada tienen que ver con la Música y que la son enteramente accidentales. Los Modos divididos armónicamente, nos dirá todavia Zarlino, se llaman *principales*, porque el honor y la preeminencia se da siempre á aquellas cosas que son mas nobles, como lo es la division armónica. Se llaman tambien *auténticos*, porque tienen mas autoridad que los *serviles* divididos aritméticamente, los cuales se llaman *plagales*, esto es *laterales*, *obliquos* ó *torcidos*, porque como serviles van detras de los auténticos y se forman obliquamente poniendo en lo grave la Quarta que en los auténticos está en lo agudo. Los mismos Modos plagales se llaman tambien *placables*, porque aplacan las pasiones excitadas por sus auténticos; así producen efectos contrarios, de suerte que si *D-la-sol-re* auténtico nos hace reir, *D-la-sol-*

re plagal nos hará llorar. ¿Y es posible que por tantos siglos se hayan escrito, estudiado y mirado con respeto tan vanas y ridículas imaginaciones?

II.

Escalas de los Modos del Canto-llano.

El vacío que hay entre las tres cuerdas que constituyen los mencionados Modos, se debe considerar ocupado por las cuerdas necesarias para formar la Escala. Pero estas cuerdas, exceptuando una, son las mismas en todos los Modos. Esto es, excepto el *B-fa* de la Escala de *F-fa-ut*, las cuerdas restantes de todas las Escalas del Canto-llano son las ocho propias del Modo de *C-sol-fa-ut*², y las Escalas son las que en el art. 7.^o del cap. 1.^o se han deducido de la Octava *Do Re Mi Fa Sol La Si do*, transformando solamente el *Si* en *Si^b* en la Escala que comienza por *Fa*. Pues ahora, el gran secreto del Canto-llano es componer en cada una de estas Escalas sin alterar cuerda alguna con los accidentes de sostenido ó b-mol; y esta es la

² Véase la Introduccion art. 5.^o Tomo I. donde se han explicado los Modos diatónicos conforme al comun sentir.

Música que se llama de *fondo*, por la qual deben darse á conocer los grandes Maestros. ¡Grande es ciertamente la fuerza de nuestras preocupaciones, quando no nos dexan ver contradicciones tan palpables, ó hacen que las paliemos! Finjase el Género de Música que se quiera, para cantar es necesario absolutamente hacer las cadencias establecidas en el *art. 8.º del cap. 1.º* como puestas por la naturaleza para fundamento de toda suerte de Música; y estas cadencias en ninguno de los Modos del Canto-llano se pueden hacer sin alterar cuerda alguna, exceptuando los de *C-sol-fa-ut* y de *F-fa-ut*. Para hacer dichas cadencias la armonia de la Quinta debe ser de Tercera mayor: la de la Quarta, si el Modo es mayor, de Tercera mayor; y de Tercera menor si el Modo es menor. Con que todos los Modos del Canto-llano, menos los dos mencionados, tienen menor la Séptima, y por consiguiente la armonia de la Quinta de Tercera menor. El Modo de *D-la-sol-re*, que es de Tercera menor, tiene la armonia de la Quarta de Tercera mayor; y la Quinta de *E-la-mi* carece enteramente de armonia; en suma toda la economia armonica en que la naturaleza ha fundado la Música, se ve trastornada en los tan decantados Modos del Canto-llano.

¿Pero se halla este trastorno en la armonia de las composiciones que se suponen hechas en este Género? No ciertamente; pues si así fuese, semejantes composiciones serian insufribles. Algunos compositores, no obstante el supuesto que el Canto-llano no admite accidentes, ponen los necesarios para hacer las cadencias. Otros para paliar la contradiccion del supuesto con la práctica, no los escriben, pero los cantores los ponen por instinto de la naturaleza³. ¿Por qué se pone pues por distintivo de los Modos diatónicos una propiedad llena de excepciones é imposible de observarse en los pasos mas decisivos del Modo? Como la incompatibilidad del Canto-llano con el uso de los accidentes se supone por una parte característica del Género, y por otra es impracticable, nacen entre los profesores de contrapunto mil disputas de *lana caprina*, y con las disputas mil inconvenientes. Hecho un tema en *G-sol-re-ut* v. gr. *Sol Si Re*, si para traspor-

³ El P. Paolucci en el *Arte práctica de Contrapunto*, Tomo I. dice: que en las composiciones de los Siglos XV. y XVI. no se hallan notados los accidentes de sostenido ó *b-mol* sino en caso de duda ó en circunstancias singulares no comprendidas en las reglas generales. Seria de desear supiesemos qué reglas generales diéron los antiguos para el uso de los accidentes.

tarlo á la Quinta da alguno sostenido á *F-fa-ut* (*Re Fa La*) será cruelmente perseguido como transgresor del Modo, y poco instruido en los primeros principios del Canto-llano, sin embargo de que aquel sostenido tiene mas de bueno que de malo. Podriase ciertamente en lugar de trasportar el tema á la Quinta, trasportarlo á la Quarta (*Do Mi Sol*) sin alterar cuerda alguna; pero por haberlo trasportado á la Quinta no se ha cometido ningun pecado. Si se quiere hacer una verdadera cadencia en *E-la-mi*, por la naturaleza nos veremos obligados á dar sostenido á *D-la-sol-re* y á *F-fa-ut* (*Exemp. 102. num. 1.º*); pero caerá sobre nosotros una multitud de improperios: ¡ignorantes! nos dirán, la cadencia en *E-la-mi* se hace, como en el *num. 2.º* sin accidente alguno. Aquella, se podria replicar, no es verdadera cadencia: es una cadencia falsa en que el Baxo fundamental sube de grado de *Re* á *Mi*. Pero si nos queremos defender con el Baxo fundamental, se burlarán de nosotros, y volverán al principio, como acostumbran las mugeres en sus disputas: ¡ignorantes! la cadencia en *E-la-mi* se hace como en el *num. 2.º*

III.

Verdadera idea del Canto-llano.

No pretendo ridiculizar el Canto-llano; pero sí á aquellos apasionados suyos que no comprehenden ni su origen ni las cosas que en él son dignas de estimarse y cultivarse. El Canto-llano trae origen de los siglos en que se executaba la Música á tientas sin diversidad de Tiempos ni de notas. Todas las notas eran puntos de que no podia resultar variedad alguna de Tiempos, sino el simple dar y alzar. Esta especie de Canto era muy á propósito para los salmos, graduales, antifonas y responsorios que se debian cantar en la Iglesia sin instrumentos por el pueblo ó por muchas personas ignorantes de la Música; por esto se hizo peculiar de la Iglesia. Mas como esta mantenia sus cantores dedicados al estudio de la Música, estos, especialmente despues de Güido Aretino, pusieron en claro las seis cuerdas naturales en que comenzaba ó acababa aquel canto, que son las seis cuerdas finales de los doce Modos del Canto-llano. Pero su penetración no llegó á distinguir las cuerdas necesarias para hacer una cadencia á muchas voces: lo qual no es de extrañar en vis-

ta de que el canto de los salmos, antifonas, graduales y responsorios era comunmente al Unisono; y si resultaba entre las voces alguna armonía, era enteramente casual. No teniendo el conocimiento de las cuerdas necesarias para hacer una cadencia con armonía, tampoco le podian tener de los accidentes que convienen á cada Modo; y he aquí el origen del falso supuesto, que el Canto llano no admite los accidentes. Cultivada despues la armonía simultánea mas por instinto que por teoría, se continuó componiendo sobre el sistema de aquellos Modos imperfectos; y aunque la naturaleza obligase á poner los accidentes donde son necesarios, sin embargo se decia que las composiciones estaban hechas en alguno de aquellos Modos que segun su primera institucion no tenian accidentes. Otros oidos mas delicados llegaron finalmente á discernir quáles accidentes obligaba la naturaleza á usar en cada Modo; y entonces se reduxéron á sistema claro los doce Modos mayores, y los doce menores que se usan hoy día.

Es necesario pues tener presente que si con las distinciones de Canto llano y figurado, de Género diatónico, cromático, enarmónico, mixto y otros nombres semejantes se intenta hacer distincion de armonías fundadas en diversos princi-

pios, tales distinciones son vanas, imaginarias, ridículas, llenas de contradicciones y de embrollos, y que deben sepultarse para siempre con las qualidades ocultas de la escuela aristotélica. El único Género de Música que la naturaleza nos inspira, se reduce á cantar en un Modo mayor ó menor: tanto el Modo mayor como el menor se componen de las tres armonías de Primera, Quarta y Quinta. La armonía de la Quinta en todo Modo es de Tercera mayor. La de la Quarta en el Modo mayor es de Tercera mayor, y en el menor de Tercera menor. Todo quanto se añada á estos principios como propiedad esencial de los Modos de algun Género de Música, es vano é imaginario.

Si con la distincion de Canto llano y figurado se quisiese solamente dar á entender la diversidad de estilos ó modulaciones que se pueden formar sobre los mismos Modos, entonces la distincion sería muy útil; porque el estilo de las composiciones que se suponen hechas en los Modos del Canto llano, es bastante diferente de otros estilos; y esta propiedad proviene del diverso objeto de las composiciones. Las que se llaman de Canto llano ó con mas propiedad de *estilo de capilla* estan hechas para cantarse por muchas voces con buena armonía, pero sin ins-

trumentos: y esta circunstancia exige del compositor cierta atención que no es necesaria en otros estilos. En primer lugar, si en un coro de muchas voces cada una modulase con grande y diversa variedad de notas, mas bien resultaría confusión que armonía; por esto la modulación de todas las voces debe ser muy simple y con notas de igual valor. Además, faltando á las voces el auxilio de los instrumentos para entonar con perfección, y ponerse en tono, es necesario evitar quanto sea posible los saltos y las mutaciones de Modo, especialmente las irregulares, preparar todas las disonancias y buscar estudiosamente lo que á la voz humana le es fácil executar. De estas circunstancias, que como se dexa ver nada tocan al fondo de la Música, resulta una armonía clara y distinta con un canto muy fácil y natural, que son los rasgos casi inimitables de las composiciones de Palestrina, Nanini y otros antiguos. Considerado el Canto-llano baxo este aspecto, no solo es bellissimo, sino tambien muy útil para exercitar á los principiantes y hacerles adquirir la facilidad y naturalidad del canto. Pero siempre que del Canto-llano se haga, como es costumbre, un Género de Música separado, dando por reglas fundamentales de armonía las propieda-

des accidentales de aquel estilo, y llamando licencias, libertades y arbitrariedades todo lo que no se acostumbra hacer en el estilo de capilla, entonces el Canto-llano viene á ser un caos de contradicciones, preocupaciones y errores, capaz solamente de tener atrasados á los principiantes, y de no dexarles jamas ver la luz de los verdaderos y fundamentales principios de la armonía.

CAPITULO VIII.

VERIFICACION DE LA TEORIA.

I.

Composicion de Palestrina.

Para demostrar, como suele decirse, *á posteriori* ó por los efectos la verdad de los principios y de las reglas establecidas en este libro, y enseñar á los principiantes á aprovecharse de las composiciones de los célebres Maestros, he juzgado conveniente añadir por último varios fragmentos musicales de algunos de ellos con ciertas observaciones, omitiendo otras muchas que á semejanza de estas podrá cada uno hacer por sí mismo. La parte mas grave es el Baxo fundamental, que yo he añadido á las posturas cor-

trumentos: y esta circunstancia exige del compositor cierta atención que no es necesaria en otros estilos. En primer lugar, si en un coro de muchas voces cada una modulase con grande y diversa variedad de notas, mas bien resultaría confusión que armonía; por esto la modulación de todas las voces debe ser muy simple y con notas de igual valor. Además, faltando á las voces el auxilio de los instrumentos para entonar con perfección, y ponerse en tono, es necesario evitar quanto sea posible los saltos y las mutaciones de Modo, especialmente las irregulares, preparar todas las disonancias y buscar estudiosamente lo que á la voz humana le es fácil executar. De estas circunstancias, que como se dexa ver nada tocan al fondo de la Música, resulta una armonía clara y distinta con un canto muy fácil y natural, que son los rasgos casi inimitables de las composiciones de Palestrina, Nanini y otros antiguos. Considerado el Canto-llano baxo este aspecto, no solo es bellissimo, sino tambien muy útil para exercitar á los principiantes y hacerles adquirir la facilidad y naturalidad del canto. Pero siempre que del Canto-llano se haga, como es costumbre, un Género de Música separado, dando por reglas fundamentales de armonía las propieda-

des accidentales de aquel estilo, y llamando licencias, libertades y arbitrariedades todo lo que no se acostumbra hacer en el estilo de capilla, entonces el Canto-llano viene á ser un caos de contradicciones, preocupaciones y errores, capaz solamente de tener atrasados á los principiantes, y de no dexarles jamas ver la luz de los verdaderos y fundamentales principios de la armonía.

CAPITULO VIII.

VERIFICACION DE LA TEORIA.

I.

Composicion de Palestrina.

Para demostrar, como suele decirse, *á posteriori* ó por los efectos la verdad de los principios y de las reglas establecidas en este libro, y enseñar á los principiantes á aprovecharse de las composiciones de los célebres Maestros, he juzgado conveniente añadir por último varios fragmentos musicales de algunos de ellos con ciertas observaciones, omitiendo otras muchas que á semejanza de estas podrá cada uno hacer por sí mismo. La parte mas grave es el Baxo fundamental, que yo he añadido á las posturas cor-

respondientes, para hacer más clara su naturaleza y demostrar con la experiencia las reglas de la modulacion del expresado Baxo establecidas en el *cap. 3.^o* No debe pues considerarse este Baxo como parte de las composiciones; sino solamente como un índice que demuestra la serie y naturaleza de las posturas; y el curso de toda la armonía.

El primer fragmento (*Lam. 5.*) es parte de una Misa del célebre Juan Pierluigi, llamado vulgarmente Palestrina, que en el siglo XVI fué cantor de la capilla pontificia en tiempo del Papa Marcelo. Indignado este Pontífice contra los abusos de la Música sagrada, estaba resuelto á desterrarla enteramente del templo; pero Palestrina compuso esta Misa, que por lo mismo se intitula *del Papa Marcelo*, para hacer ver al Pontífice que la sencilla y natural dulzura de la Música en nada perjudica á los sentimientos de religion; antes los hace más suaves y eficaces. En vista de esta Misa el Papa Marcelo confirmó la capilla pontificia, con tal que se cantase por el gusto de Palestrina; y este decreto ha sido tan religiosamente observado, que aquella capilla es casi el único coro en que se oye la sencilla y suavísima armonía propia del estilo de capilla.

El Modo de esta composicion es *G-sol-re-ut*, que segun el estilo moderno debería llevar un sostenido en la clave para hacer mayor la Séptima ó la Tercera de la Quinta; pero segun el estilo antiguo este sostenido no se expresa en la composicion, aunque se adopta en todas las cadencias perfectas en el Modo. Desde el primer compas hasta el tercero no hace oír el autor sino la Quinta y la Octava del Modo: pasa despues á la armonía de la Quarta: de aquí vuelve al Modo con cadencia imperfecta; y con la postura de Quinta trastrocada en Tercera menor y Sexta mayor (suponiendo en el *F-fa-ut* del Alto-tiple el sostenido) produce toda la armonía del Modo. El artificio de este periodo es bellissimo; él da la idea más completa de las tres armonías que constituyen el Modo; y su armonía desde el primer compas hasta el quinto se va aumentando como por grados. Comienza por la consonancia más escasa de armonía que es la Octava ¹; sigue despues la Quinta y la Octava: luego la Tercera y Sexta; y al fin la Tercera, Quinta y Octava. ²

¹ Véase el *cap. 2.^o art. 5.^o*

² Dexo de indicar las notas de tránsito á otras pequeñas disonancias que frecuentemente ocurren. Tampoco hago mencion de las réplicas, imitaciones, y otras figuras

Despues de haber enlazado de diversas maneras la armonía del Modo , vuelve el autor en el séptimo compas á la armonía de la Quarta: esta la usa con mas frecuencia que la de la Quinta, para conformarse con el estilo de capilla, que por lo regular prefiere aquellas posturas para las quales no es necesario alterar las cuerdas. Así hasta el compas veinte y cinco el canto mas bien está en el Modo de *C-sol-fa-ut* que en el principal de *G-sol-re-ut* , especialmente despues que en el compas 11. el Baxo fundamental comienza á hacer oír á menudo el *F-fa-ut* natural, cuerda impropia del Modo de *G-sol-re-ut* , y fundamental del de *C-sol-fa-ut*. Generalmente, en el estilo de capilla para evitar las cuerdas con accidentes se cae frecuentemente en el Modo de *C-sol-fa-ut*.

Muy á menudo sucede en el coro de muchas voces que dos de ellas forman una misma disonancia ; y entonces la una debe resolver de una manera , y la otra de otra ; porque si no, resultarian dos Octavas , que en las composicio-

musicales de que están llenas las composiciones de Palestrina. De estas figuras se tratará en el libro siguiente ; y entonces bastará dar una nueva ojeada á esta y las demas composiciones del presente capítulo , para ver el uso frecuentísimo que hacen de ellas los buenos autores.

nes que tienen por objeto principal el enlace y la variedad de las armonías , se deben evitar ³. Así se ve practicado en muchos pasages de esta composicion : al fin del quarto compas uniendo el Baxo fundamental con las voces , resulta la postura de Tercera mayor , Quinta y Séptima , que comprehende la Quinta falsa ó el Tritono *Do Fa* ; en la resolucion perfecta de esta disonancia el *Fa* debe subir un Semitono á *Sol* ⁴ , como efectivamente está practicado por el Alto-tiple ; y el *Do* debe baxar á *Si* Tercera de la armonía del Modo ; pero como esta cuerda la entonan tanto el primer Contralto como el Medio-tiple , este baxa á la Tercera *Si* , y aquel sube á la Quinta *Re* , resolviendo la Séptima y la Quinta falsa , el primero con resolucion perfecta , y el segundo con imperfecta. En la misma postura de Quinta es de notarse que la Séptima resuelta en Sexta mayor , con que está notado el Baxo sensible, es Undécima con respecto al fundamental resuelta en Décima , y esta transformacion de una disonancia en otra sucede necesariamente siempre que las posturas se invierten ó trasmutan;

³ Véase el cap. 1. art. 14.

⁴ Véase el cap. 2. art. 3.

pero el Baxo fundamental volviendo la postura á su natural estado, descubre la verdadera naturaleza y resolucion de cada disonancia: así en la mencionada postura el *C-sol-fa-ut*, que respecto al Baxo sensible parece consonante, con el Baxo fundamental se descubre ser la cuerda disonante de aquella postura.

Aunque las dos Octavas se deben evitar en semejantes composiciones, especialmente en un pasage sensible, como es la resolucion de una disonancia característica de una postura, sin embargo, de la presente y de todas las composiciones de los antiguos se deduce que ni las dos Octavas ni las dos Quintas destruyen la sustancia de la armonía. En el compas 15. si el segundo Contralto hiciese en lugar de aquel *Mi* dos semínimas *Mi Re*, como puede, el descenso de *Re* á *Do* haría dos Quintas con el Medio-tiple (*Re La* y *Do Sol*), y por esto en la prohibicion de las dos Quintas se entiende prohibida una Quinta hecha con movimiento recto ⁵. Pero esta prohibicion en el expresado compas y en otros muchos pasages de los antiguos se ve quebrantada. Por esto se da por excusa ó excepcion

⁵ Acerca de los movimientos recto, obliquo y contrario véase la Introduccion art. 6.^o num. 11. tomo I.

que en las composiciones á muchas voces son lícitas algunas cosas que no lo son en las de á dos ó tres partes; pero esto justamente confirma el principio que en otra parte hemos establecido ⁶, esto es, que las dos Quintas solamente son inspidas quando faltan otras voces que den á la armonía la variedad conveniente; porque de otra manera, si las dos Quintas ó las dos Octavas fuesen contrarias á la sustancia de la armonía, la multitud de las voces podría paliar el error, mas no evitarlo.

En el compas 24. la primera parte del *Kyrie* termina con una cadencia imperfecta en *C-sol-fa-ut*. El fragmento siguiente es el principio del Gloria. En este hasta el compas 36. se repiten muchas veces y se enlazan de diversas maneras las cadencias perfectas é imperfectas en el Modo principal. En el 38. se pasa al Modo de la Quarta sin embargo de que en el 37. no cantan sino tres voces; el primer Contralto es el que bajando de *Re* á *Do* hace sensible dicha mutacion. No es menos sensible la del compas 39. al Modo menor de la Segunda ó de *A-la-mi-re*: en el *E-la-mi* anterior qualquiera que cante el Alto-tiple dará sostenido á *G-sol-re-ut*; de don-

⁶ Véase el cap. 5.^o art. 5.^o

de resultará una cadencia perfecta en el *A-la-mi-re* siguiente. Estas mutaciones de Modo comprueban tambien la falsedad del supuesto acerca de la incompatibilidad del Canto-llano con el uso de los accidentes. Lo que deberia decirse, es que en el estilo de capilla las mutaciones de Modo deben ser regulares y pasajeras, porque de lo contrario las voces no estando sostenidas por los instrumentos, con dificultad modularian por nuevas cuerdas.

Por no extenderme demasiado, dexo al principiante el cuidado de notar por sí cómo se observan en este fragmento las reglas fundamentales de armonía que se han establecido en los capítulos antecedentes; como tambien las propiedades características del estilo de capilla. La sencillez y naturalidad de la modulacion y la justa y varia distancia de las voces para hacer clara y varia la armonía, son las propiedades singulares que harán eternas las obras de Palestrina. Pero el abuso que algunos hacen de su autoridad, perjudica no poco á la estimación que merece un autor tan célebre: de qualquiera especie de Música que se trate, nombran á Palestrina como único modelo que debe imitarse, llamando licencias, libertades y aun errores todo lo que no ha sido practicado por

él. Tal seria la necedad de un gramático que tratándose del estilo propio del poema heroico, diese por exemplo el estilo de Cornelio Nepote ó el de Fedro. Estos autores son originales en la sencillez y elegancia del estilo; pero para hacer un poema heroico sirven tanto como la gramática turca para aprender el italiano. Lo mismo precisamente sucede con Palestrina: es el original mas digno de estudiarse y de imitarse para adquirir la sencillez, naturalidad y elegancia del estilo de capilla; pero le hacen ridiculo aquellos contrapuntistas que con Palestrina en la mano quieren criticar toda suerte de composiciones; y esto en sustancia es lo mismo que criticar á Virgilio, porque no usa de las frases de Cornelio Nepote.

II.

Composicion de Nanini.

La segunda composicion (*Lam. 6^a*) es el principio de una lamentación de Juan Maria Nanini que floreció en el mismo siglo de Palestrina y escribió con mucha elegancia en el estilo de capilla, como se dexa ver por el presente fragmento. Aunque en vista de las

claves parece que la armonía debería resultar demasiado unida y confusa, sin embargo, la maestría del autor en colocar ya esta voz, ya la otra en las respectivas cuerdas mas sonoras y sensibles, hace que la analogía de las voces no perjudique en nada á la claridad y variedad de la armonía. Se propone principiarse con un artificio contrario á aquel con que comienza el fragmento anterior de Palestrina. Este presenta poco á poco y como por grados la armonía del Modo: Nanini la presenta toda de un golpe en las cuerdas mas sensibles de las voces agudas. El Baxo ó Baritono que en los dos compases primeros queda como sepultado en lo profundo, en el tercero para llamar la atención salta á una de sus cuerdas mas sensibles; y el segundo Contralto como que debilita la armonía de aquella cuerda dirigiéndose á lo grave para formar la Tercera. Pero haciendo una lúgubre pausa de todas las voces, vuelve á comparecer la Tercera en la parte mas descubierta. De estas elegancias que provienen en gran parte del movimiento contrario de las voces, depende aquella claridad y variedad de la armonía propias del estilo de capilla, para cuya adquisición es necesario hacer un estudio particular de las composiciones de los antiguos.

El Baxo fundamental hace nacer á veces algunos adornos, de que carece la composición. Así en el compas 6 dividiendo dicho Baxo en dos notas diversas de las agudas, resulta en el Medio-tiple una Undécima resuelta en Décima, y en el primer Contralto una Sexta disonante resuelta en Quinta; de lo qual se sigue que el Baxo fundamental, aunque no sea parte de la composición, puede executarse con ella. Es verdad que producirá el efecto de hacer la armonía demasiado uniforme, pues casi todas las posturas vendrán á ser de Tercera y Quinta; pero en recompensa pondrá algunos adornos mas al descubierto. Así tambien en el compas 8 el Baxo sensible al alzar está acompañado de Tercera menor y Séptima resuelta en Sexta, que se debe entender mayor; pero añadiendo el Baxo fundamental, resulta una postura completa de Quinta con Undécima resuelta en Décima. La mencionada Séptima resuelta en Sexta, que es muy frecuente siempre que el Baxo sensible hace cadencia de grado, ha dado motivo á los contrapuntistas para dar aquella regla falsísima de que la Séptima⁷ no se debe acompa-

⁷ Véase el P. Paolucci *Arte pratica di Contrap.* Tomo I. pag. 195.

ñar con la Quinta ; siendo así que la Séptima relativa al Baxo fundamental siempre debe acompañarse con la Tercera y Quinta. ⁸ La Séptima que no se debe acompañar con la Quinta, es una verdadera Undécima , que con la trasmutacion de la postura se trasforma en Séptima ; y decir que á esta Séptima no se añada la Quinta , es lo mismo que decir que á la Undécima no se añada la Novena ⁹ , cuya regla es tambien absolutamente falsa , supuesto que la postura completa de Undécima lleva consigo la Novena. ¹⁰

El Baxo sensible del compas 11. , que en el original es una Breve , lo he dividido en tres notas para dar á cada una el número orgánico conveniente. A la primera he dado el 7. ó la Séptima , que puede añadirse al acompañamiento de las voces agudas como propia de la postura de Quinta. A la segunda ⁶/₄ , que es la armonía del Modo trasmutada en Quarta y Sexta. A la tercera otra vez el 7. , porque vuelve á ser fundamental de la postura de Quinta con

⁸ Véase el cap. 2.^o art. 5.^o

⁹ La postura de Quinta , Séptima , Novena y Undécima *Re La do mi sol* , suprimiendo la fundamental , queda en Tercera , Quinta y Séptima *La do mi sol*.

¹⁰ Véase el cap. 2.^o art. 11.

que se hace la siguiente cadencia en el Modo. Véase en el compas 14. trasmutada otra vez la Undécima en Séptima ; y la verdadera Séptima relativa al Baxo fundamental trasmutada en Tercera enteramente lo mismo que en el compas 8.

La serie de posturas mas irregular de esta composicion es la del compas 24. , donde el Baxo fundamental desciende de grado por tres cuerdas con Tercera mayor y Quinta. El *E-la-mi* con Tercera mayor es la postura de la Quinta de la anterior armonía de *A-la-mi-re* , pero en vez de volver á ella baxa á la de su Quarta *D-la-sol-re* , que hecha mayor su Tercera , no se puede volver á *A-la-mi-re* ¹¹ ; por esto se toma como nueva postura de Quinta de *G-sol-re-ut* ; y descendiendo despues á la postura de Quarta , en ella se hace cadencia imperfecta. Este pasage y otros muchos de este fragmento demuestran que las mutaciones de Modo se pueden usar en el estilo de capilla , con tal que sean pasajeras , y las voces no pierdan el hábito ya contraído de modular en las cuerdas del Modo principal.

En el compas 28. el Baxo sensible descien-

¹¹ Para hacer cadencia imperfecta en una armonía menor , la postura de su Quarta debe ser tambien de Tercera menor. Véase el cap. 1.^o art. 13.

de desde *C-sol-fa-ut* á *B-fa* con Tercera y Sexta. Hé aquí el caso notado ya en otra parte ¹², en que una cuerda con Tercera y Sexta es verdadero Baxo fundamental. Aquel *B-fa* es Quarta de Modo con que se hace cadencia en el siguiente *F-fa-ut*; por esto á la Tercera y Sexta se puede añadir la Quinta, y el todo de la armonía cantará igualmente bien. ¹³ Sin embargo, comparando el fragmento de Nanini con el de Palestrina, se ve que el Baxo fundamental de este es mas regular que el de aquel: esta circunstancia, y el ser en Nanini mas frecuentes que en Palestrina las cuerdas alteradas con sostenidos y b-moles, procede de la diversidad de asuntos de una y otra composición. La de Palestrina tiene un asunto común, qual es una Misa. La de Nanini tiene por asunto la aflicción y el llanto, cuya expresión en quanto lo permite la sencillez del estilo de capilla, requiere mas alteraciones de cuerdas y mas movimientos irregulares del Baxo.

¹² Véase el *cap. 3.º art. 1.º*

¹³ Véase el lugar citado.

III.

Composicion de Clari.

En las composiciones de Juan Carlos Maria Clari que floreció al principio de este siglo, aparecen ya practicadas las reglas de la armonía con toda la extension que conviene al estilo llamado vulgarmente *figurado*. Las cuerdas del Modo se ven notadas con distincion: las disonancias características de las posturas introducidas sin preparacion: las mutaciones de Modo muy frecuentes y sin volver pronto al principal; en suma, quanto se ha establecido en los capítulos de este libro, en particular por lo que toca al Modo mayor, se ve claramente practicado en este fragmento (*Lamina 7.*) que es el principio del Dueto *Volle speranza un di*. Dése primeramente una ojeada á todo el Baxo fundamental, y se verá la modulacion mas regular y mas conforme á las reglas del *cap. 3.º*. El Baxo sensible, que debe tocarse con el clave ú otro instrumento de teclas, no es tan sencillo ni tan fundamental como el de las composiciones de capilla; no solamente sirve para perfeccionar la entonacion de las voces, sino tambien para hermohear con su modulacion y con

de desde *C-sol-fa-ut* á *B-fa* con Tercera y Sexta. Hé aquí el caso notado ya en otra parte ¹², en que una cuerda con Tercera y Sexta es verdadero Baxo fundamental. Aquel *B-fa* es Quarta de Modo con que se hace cadencia en el siguiente *F-fa-ut*; por esto á la Tercera y Sexta se puede añadir la Quinta, y el todo de la armonía cantará igualmente bien. ¹³ Sin embargo, comparando el fragmento de Nanini con el de Palestrina, se ve que el Baxo fundamental de este es mas regular que el de aquel: esta circunstancia, y el ser en Nanini mas frecuentes que en Palestrina las cuerdas alteradas con sostenidos y b-moles, procede de la diversidad de asuntos de una y otra composición. La de Palestrina tiene un asunto común, qual es una Misa. La de Nanini tiene por asunto la aflicción y el llanto, cuya expresión en quanto lo permite la sencillez del estilo de capilla, requiere mas alteraciones de cuerdas y mas movimientos irregulares del Baxo.

¹² Véase el cap. 3.^o art. 1.^o

¹³ Véase el lugar citado.

III.

Composicion de Clari.

En las composiciones de Juan Carlos Maria Clari que floreció al principio de este siglo, aparecen ya practicadas las reglas de la armonía con toda la extension que conviene al estilo llamado vulgarmente *figurado*. Las cuerdas del Modo se ven notadas con distincion: las disonancias características de las posturas introducidas sin preparacion: las mutaciones de Modo muy frecuentes y sin volver pronto al principal; en suma, quanto se ha establecido en los capítulos de este libro, en particular por lo que toca al Modo mayor, se ve claramente practicado en este fragmento (*Lamina 7.*) que es el principio del Dueto *Volle speranza un di*. Dése primeramente una ojeada á todo el Baxo fundamental, y se verá la modulacion mas regular y mas conforme á las reglas del cap. 3.^o El Baxo sensible, que debe tocarse con el clave ú otro instrumento de teclas, no es tan sencillo ni tan fundamental como el de las composiciones de capilla; no solamente sirve para perfeccionar la entonacion de las voces, sino tambien para hermohear con su modulacion y con

la armonía del acompañamiento el concierto de las voces cantantes. Hágase la prueba de acompañar dicho Baxo con las posturas completas que segun el *art. 3.º* del *cap. 6.º* indican los números orgánicos, y se experimentará la verdad de los principios de que se han sacado aquellos números. Hágase asimismo la prueba de acompañar las voces cantantes con solo el Baxo fundamental dándole el acompañamiento que se deduce de los números orgánicos del Baxo sensible, y será constantemente ó de Tercera y Quinta, ó de Tercera, Quinta y Séptima, ó de Tercera, Quinta y Sexta. Esta prueba demostrará la verdad del Baxo fundamental deducido, segun las reglas de este libro, del artificioso enlace de posturas formado por el autor. Finalmente, acompañense las voces cantantes con el Baxo sensible y con el fundamental juntamente, y se verá que este no altera nada la armonía de la composicion, y si la quita alguna parte de su belleza, la da en recompensa mas solidez.

El todo de la armonía está en un continuo giro por los Modos análogos al principal que es *D-la-sol-re* mayor; y se puede notar cómo estas mutaciones se hacen con movimientos regulares del Baxo fundamental y con las nuevas posturas de Quinta, conforme á las reglas del

cap. 4.º Habiendo hecho en los tres primeros compases una cadencia imperfecta en el Modo principal, al instante pasa al de la Quinta con la nueva Quinta falsa *Sol \times re*¹⁴; y en el compas 8. se pasa asimismo al Modo de la Segunda *E-la-mi*. Pero en el 11. se vuelve al de la Quinta, y en el 13. al principal. Nótese cómo uno y otro regreso se hacen conforme á la regla del *art. 2.º* del *cap. 4.º*: la Quinta del Modo es Quarta de la Segunda: con que para volver del Modo de la Segunda al de la Quinta, es necesario hacer lo mismo que para pasar al de la Quarta; esto es, hacer menor la Séptima del Modo principal.¹⁵ Efectivamente el Baxo sensible en el compas 10. quitando el sostenido á *D-la-sol-re*, hace menor la Séptima de *E-la-mi* que es la Segunda del Modo principal, y así viene á ser el mismo *E-la-mi* fundamental del siguiente Tritono *Re Sol \times* con que se hace cadencia en *A-la-mi-re* Quinta del Modo principal. Con el mismo artificio se vuelve en el compas 13. á *D-la-sol-re*. Las dos últimas mutaciones de Modo se han hecho ligando la cuerda, cuyo sostenido se quitó; y el

¹⁴ Véase el *cap. 2.º art. 3.º*

¹⁵ Así para pasar de *C-sol-fa-ut* á *F-fa-ut* el *B-mi* se hace *B-fa*. Véase el *cap. 4.º art. 3.º*

Tiple en el compas 15. parece que quiere continuar las mutaciones, en vista de que hace igual ligadura con el *C-sol-fa-ut*: este *C-sol-fa-ut* nueva Séptima menor de *D-la-sol-re* conduce al Modo de *G-sol-re-ut*; pero esta mutacion se evita con una cadencia falsa, moviéndose de grado el Baxo sensible ¹⁶

En el compas 18. el Modo es *A-la-mi-re*, y del 19. al 20. el Baxo fundamental se mueve de Quinta falsa desde la Quarta á la Séptima mayor, como se dixo en otra parte que se podía hacer para enlazar las posturas del Modo. ¹⁷ Pero obsérvese la resolucion de la Séptima de los dos compases 19. y 20. En el primero el Tiple hace la Séptima, cuya perfecta resolucion es en la Tercera de la postura siguiente ¹⁸; pero antes de hacer dicha resolucion salta á tocar la Tercera de la postura, y desde allí baxa de grado á tocar otra vez la Séptima y hacer su perfecta resolucion. Aquel salto á lo mas puede reputarse como resolucion

¹⁶ El Baxo fundamental de este compas debería ser Unisono con el sensible; pero por no hacerle con tanta disminucion de notas, se ha dexado el *D-la-sol-re*, que no hace mal efecto.

¹⁷ Véase el cap. 2.º art. 5.º

¹⁸ Véase el cap. 2.º art. 5.º

imperfecta de la Séptima ó tenerse por un puro adorno en atencion á que inmediatamente se hace la resolucion perfecta. Otro pasage semejante hace luego el Contralto con la Séptima de *Sol*. No me quiero detener á hacer mas observaciones; pues el uso de las reglas establecidas en este libro para formar una armonía regular sobre un Modo mayor se ve tan claro en este fragmento, que él solo puede servir para demostrar la verdad de ellas.

IV.

Composicion de Pergolesi.

Para demostrar las irregularidades pintorescas que para un asunto sublime y poético se pueden sacar de los Modos menores, he elegido el principio del *Stabat Mater* del inmortal Juan Bautista Pergolesi (*Lamina 8.*) que tambien floreció al principio de este siglo, cuya obra se puede comparar tanto en el mérito como en la celebridad con la Eneyda de Virgilio, pues quantas mas veces se oye, tanto mas sorprendende y arrebatada. Escogió el autor un Modo menor, cuya armonía siendo tierna y suave por su naturaleza, es muy á propósito para expresar

el dolor y el llanto; y prefirió el Modo menor de *F-fa-ut*, que estando cargado de b-moles resulta en los instrumentos naturalmente lúgubre. En el primer compas se hace una cadencia perfecta en el Modo principal, haciendo mayor, como lo requiere el Modo, la Tercera de *C-sol-fa-ut*.¹⁹ En el segundo compas el Baxo fundamental con toda la armonía baxa de grado á la Séptima menor del Modo, y con este movimiento irregular parece que la armonía sale con poca elegancia del Modo en que comenzó; pero esto precisamente es el primer sollozo de aquel dolorosísimo llanto. Para que la armonía resulte llena de aquella amargura que requiere el asunto, apénas hay postura sin alguna disonancia: desde el principio emprenden las voces una serie de Undécimas y de Novenas alternativamente preparadas y resueltas.

En el compas 4. la Tercera de *C-sol-fa-ut* se hace mayor para hacer la cadencia siguiente en el Modo principal; pero al entrar en este, el *E-la mi* hecho *E-la-fa* viene á ser Séptima menor, y la Tercera del Modo principal se hace mayor para hacer la siguiente cadencia en *B-fa* menor; y nótese la copia de disonan-

¹⁹ Véase el cap. 1.º art. 12.

cias que se acumulan sobre la cuerda del Modo. 1.ª La Séptima hecha por el *E-la-fa* del Contralto: 2.ª el Tritono entre *E-la-fa* y *A-la-mi-re*: 3.ª la Segunda superflua entre *G-sol-re-ut* b-mol y *A-la-mi-re*, que es la Séptima diminuta invertida, que conduce á hacer la siguiente cadencia en *B-fa* menor: estas disonancias añadidas á la armonía del Modo en que debería hacerse perfecto descanso, hacen que el ánimo afligido no halle el reposo que desea. Generalmente debe observarse en todo el fragmento la abundancia de intervalos superfluos y diminutos que provienen del uso de los Modos menores, cuyas disonancias por lo mismo que son durísimas, son las mas aptas para expresar la amargura.

Nótese tambien la Séptima diminuta del compas 12. entre el *B-mi* del Baxo sensible y el *A-la-fa* del Tiple, y la Quinta falsa entre el mismo *B-mi* y el *F-fa-ut* del Contralto. Para que esta postura de Séptima diminuta fuese completa, debería sobre *B-mi* añadirse *D-la-sol-re*: de donde nacería la segunda Quinta falsa entre *D-la-sol-re* y *A-la-fa* propia de aquella postura.²⁰ Por faltar esta segunda Quinta fal-

²⁰ Véase el cap. 2.º art. 9.º

sa, se ha añadido el Baxo fundamental propio de la primera, que junto con ella conduce á *C-sol-fa-ut*. La armonía de *C-sol-fa-ut* á causa de la Séptima diminuta debería ser de Tercera menor; pero se hace de Tercera mayor para no dar jamas al oído el descanso que desea, y prepararle á una cadencia en el Modo principal de *F-fa-ut*, que sin embargo se evita con aquella Sexta que violentamente introduce el Contralto, y que trasporta el todo de la armonía como á un Modo diverso.

Todo el fragmento está lleno de cosas extraordinarias é irregulares como lo requiere el asunto, pero fundadas en los principios de este libro. No hay para la voz humana un salto mas violento que el de Séptima ²¹; y sin embargo en el compas 9. el Contralto con un salto de Séptima va á tocar una Quinta falsa que con la violencia del salto traspasa el oído y el corazón. Esta Quinta debería naturalmente resolver subiendo el Baxo sensible de *G-sol-re-ut* á *A-la-fa*; pero para aumentar las disonancias el Baxo desciende á *E-la-fa*, forma la Séptima, y despues saltando de Quarta resuelve la Séptima y la Quinta falsa. Igual salto de Séptima hace el

21 Véase el cap. 5.º art. 2.º

mismo Contralto en el compas siguiente para resolver en Décima-quinta una Novena que naturalmente debería resolver en Octava. Y hé aquí confirmado el principio de que no hay salto alguno contrario por su naturaleza á las reglas de armonía ²²: es verdad que el salto de Séptima cuesta á veces cierto trabajo y dificultad á la voz humana; pero por esta misma razon es muy á propósito para expresar un asunto lleno de amargura y de dolor. Mudado el Modo, por lo regular no se vuelve al principal sin alguna cadencia, especialmente quando precede una serie de cadencias por diversos Modos; pero en el compas 11. despues de una serie semejante se entra en el Modo principal sin cadencia baxando el Baxo de *A-la-fa* á *F-fa-ut* menor. Esta manera de volver á tomar el Modo principal lleva consigo cierta languidez é interrupcion de las cadencias hechas hasta entonces, que expresa muy bien los sollozos interrumpidos de un llanto tranquilo.

No acabaria jamas si quisiese notar una por una todas las pinceladas con que el divino Rafael de la Música pinta en esta composicion el corazón mas tierno y afligido. En ella hallará

22 Véase el cap. 5.º art. 2.º

el principiante quanto puede desear no solo con respecto al uso comun de las reglas, sino tambien con respecto á aquellas cosas que los contrapuntistas vulgares, porque no conocen los principios, llaman caprichos, siendo los mas bellos rasgos del genio. El *Stabat Mater* de Pergolesi, vuelvo á decir, es una obra de igual mérito que la *Eneyda* de Virgilio; y el que no la reconoce superior en mucho á la Música que ordinariamente se oye, ciertamente no tiene ni un átomo de aquella divina luz que hace distinguir el genio creador de un espíritu trivial.

V.

Composicion de Corelli.

Arcangelo Corelli que tambien contribuyó al principio del siglo á perfeccionar la Música, puede casi tenerse por inventor del arte de tocar el violin, de cuyo instrumento se hacia poquisimo caso antes de su tiempo. El halló las posiciones fundamentales de la mano, estudió el modo de llevar el arco con gallardía, y compuso muchas sonatas para exercitar la mano y formar el gusto de los principiantes. Su escuela perfeccionada despues por Tartini que aña-

dió mas prontitud y delicadeza en el manejo del arco, ha sido un copioso origen de tan excelentes tocadores, que ciertamente no ha tenido tantos ni tan buenos ningun otro instrumento. Sin la escuela de Corelli y de Tartini la Música dramática no hubiera llegado al sumo grado de perfección en que la vemos hoy dia. El fragmento que presento (*Lam. 9.*) es el principio de la *Obra quinta* del mencionado autor; y no piense el lector hallar en él los sublimes rasgos de genio de la composicion antecedente; pues unas cosas convienen á una composicion patética, llena de sentimiento y de pasion; y otras á una sonata familiar, elegante á la verdad y exácta, pero hecha para instruccion de los principiantes. Lo que hay que notar en las obras de Corelli, es el curso natural del Baxo fundamental, la claridad de los Modos, la naturalidad de las posturas, la regularidad de las mutaciones de Modo y la perfecta resolucion de las disonancias, todo tan exáctamente conforme á las reglas establecidas en este libro, que casi son superfluas mis reflexiones. Los números orgánicos del Baxo sensible han sido añadidos con arreglo al *art. 3.º del cap. 6.º*; y los del Baxo fundamental se han puesto para demostrar cómo las posturas en que se resuelve toda la Mú-

sica, son las de Tercera y Quinta; de Tercera, Quinta y Séptima; y de Tercera, Quinta y Sexta, añadida alguna vez la Undécima y la Novena.

En el segundo compas se suceden con el orden mas natural las tres posturas fundamentales de Quarta, Quinta y Primera.²³ El *D-la-sol-re* ligado tiene en la obra estampada los números orgánicos $\frac{6}{4}$; pero estos números segun nuestros principios expresan la armonía perfecta trasmutada en Quarta y Sexta. Aquella postura es la de la Quarta, de Tercera, Quinta y Sexta, trasmutada en Segunda, Quarta y Sexta; y aunque el autor no usa en ella de la Sexta añadida á la Quinta, sin dificultad se puede añadir en el acompañamiento del Baxo. El *C-sol-fa-ut* siguiente tiene en la obra estampada los números orgánicos $\frac{6}{3}$, los cuales á mas de ser equívocos, pues el mismo Corelli señala en otras partes con ellos la postura de la Quarta; són tambien falaces, respecto de que en vista de aquel 5. se puede creer una Quinta natural, siendo falsa. Aquella postura es la de Quinta invertida, puesta la Tercera en el Baxo sensible; el *num.* $\frac{5}{-}$ denota aquella inver-

23 Véase el *cap. 1.º art. 10.*

sion, y por consiguiente todas las cuerdas con que puede acompañarse el Baxo sensible.

Despues de la cadencia perfecta que en dicho compas fixa el Modo, se comienza aquel pasage que vulgarmente se llama *pedal* ó *nota tenida*, del que no he puesto en el fragmento sino un compas por haber juzgado los demas inútiles para nuestro intento. El Baxo en el pedal se fixa en una cuerda fundamental, y la parte aguda combinando de diversas maneras las tres cuerdas de la armonía de aquella, hace una larga modulacion sin salir jamas de la primera armonía. En la Música de muchas voces, especialmente en la instrumental se hace tambien el *pedal* de otra manera: el Baxo se fixa en la Primera ó en la Quinta, y las partes agudas forman sobre ella todas las demas posturas del Modo; de que resultan muchas disonancias, que unas resuelven perfectamente y otras imperfectamente; y toda la serie de posturas sale de buen gusto por la natural relacion que tienen todas las posturas de un Modo con la Primera y la Quinta.

Despues del *pedal* se pasa en el 4.º compas al Modo de la Quinta con el Tritono resuelto en Sexta, como lo requiere su perfecta reso-

lucion. ²⁴ El siguiente *B-mi* es la Sexta de la postura de *Quarta*, que invertida viene á ser de *Tercera*, *Quinta* y *Séptima*. ²⁵ El Baxo sensible salta despues de *Sexta* mayor para hacer mucho mas sensible la vuelta al Modo principal de *D-la-sol-re*, que por lo mismo se dexa sin disonancia; y hecha menor en el compas 6. la *Séptima* de *A-la-mi-re* ó *Tercera* de *E-la-mi*, este que era *Quinta*, viene á ser *Segunda* de Modo. Pero en el principio del compas 7. se vuelve otra voz á *A-la-mi-re*, con cuya cuerda se hace un pedal, como se hizo antes con *D-la-sol-re*. Despues de este pedal se pasa á la *Quinta* de *A-la-mi-re*, como se pasó despues del primero á la *Quinta* de *D-la-sol-re*; y toda la serie de posturas y mutaciones de Modo hechas despues de la primer nota tenida se repite ahora en otras cuerdas despues de la segunda.

En vista del Baxo fundamental, de los números organicos y de la serie regularísima de posturas de este fragmento, se comprehende donde procede el buen efecto de las sonatas de Corelli. Sobre el Baxo fundamental de este

²⁴ Véase el cap. 2.º art. 3.º

²⁵ Véase el cap. 1.º art. 14.

fragmento se puede componer otra sonata sin apartarse jamas del Modo principal de *D-la-sol-re*. De aquí es que las mutaciones de Modo resultan muy naturales ²⁶, y sin aquellas modulaciones estudiadas que manifiestan el artificio y la dificultad con que despues de un Modo se va en busca de otro. Y llevando ademas cada cuerda de un Baxo semejante las posturas mas naturales moduladas con elegancia, toda la armonía resulta clarísima y llena de aquella energía que dexa el ánimo sumamente contento y satisfecho.

²⁶ Véase el cap. 4.º art. 2.º



*Bona pars non unguis ponere curat,
Non barbiam.* Hor. Art. Poet.
2. l. 1. v. 11. d. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

LIBRO CUARTO.

DEL METODO DE ESTUDIAR EL CONTRAPUNTO.

Era ya antigua en tiempo de Horacio la costumbre de los viejos de alabar neciamente los tiempos pasados y menospreciar los presentes, sin reflexionar que si el mundo fuese siempre de mal en peor, mucho antes de ahora hubiera el mal llegado al sumo grado, del qual no podria pasar. De este achaque de los viejos de qualquiera condicion y profesion, no están exentos los Maestros de Música. Apenas hallan dignos de alabanza, sino los Graduales de Francisco Viola, ó los Motetes de Josquino; toda la Música moder-

na es para ellos desagradable y fastidiosa; y si en alguna composicion, por excelente que sea, encuentran dos Quintas, se quitan los anteojos para lamentarse de la impericia del siglo. Y es porque aniquilada interiormente su máquina, y rígidas las fibras que conducen al alma por medio de los oídos las sensaciones agradables, no pueden ya sentir la que resulta de la Música; y así atribuyen á defecto de las composiciones lo que es un efecto fisico de su vejez. Pero á pesar de sus lamentos, la Música ha renovado en este siglo la expresion que no se ha oido desde los Griegos. Sin embargo, sin incurrir en aquella necedad de los viejos podemos decir que la misma suma perfeccion de la Música moderna, ha engendrado en el público la mas desarreglada pasion á ella, y ha hecho nacer un número muy grande de profesores, cuya multitud corrompe secretamente el arte, como si fuera una peste, haciéndonos tocar casi con la mano la miserable condicion de las cosas humanas que no pueden durar siempre en un estado perfecto: el término de su perfeccion es el principio de su decadencia. En las composiciones de los grandes Maestros de Música, que son las delicias de este siglo, ademas de la maestría en quanto al uso de sus reglas,

se admira la fecundidad de melodías, y la conformidad de estas con los asuntos que expresan. Pero carecen de estas qualidades en general las composiciones triviales que todos los dias se oyen en la Iglesia y en el teatro: en ellas se echa de ver claramente que sus autores tienen muy poca invencion, y que el fondo de su saber consiste en tener en la memoria confusas y desordenadas algunas melodias de las buenas composiciones, cuyos fragmentos adaptan indiscretamente á qualquiera asunto. El vulgo ignorante juzga á causa de estos fragmentos, que semejantes composiciones son de buen gusto; pero los pasages que el vulgo conceptúa como tales, son como dice Horacio riquísimos pedazos de púrpura, cosidos á un vestido de paño ordinario: son hermosos cipreses pintados en medio del mar; son en fin como aquellas frases de Ciceron, que los estudiantes de retórica ensartan en sus composiciones. Me parece que comienza á suceder á la Música, lo que sucedió en otro tiempo á la eloqüencia: despues de los grandes Maestros de esta, Lelio, Crasso, Ortensio, Gracco, César, Marco Antonio y Ciceron, se vió Roma infestada de Maestros de Retórica que explicando é imitando á aquellos primeros, se merecieron aquel bello elogio de Petronio, de haber arruinado el arte

en que se creian Maestros.¹ Ademas los antiguos, aunque no llevasen la expresion al sumo grado en que hoy se halla, sin embargo componian la Música con elegancia y con maravillosa fecundidad, de suerte que sobre un tema de quatro ó seis notas, sacaban una larga composicion de partes bien conexas entre sí y con el asunto. Esto era porque faltando al público el prurito de oír y de aprender la Música, los Maestros eran pocos y se formaban con el tiempo, supliendo con la larga práctica la falta de verdaderas reglas. Pero hoy dia se ven infestadas las grandes ciudades de Maestros de Capilla sin práctica y sin reglas: comienzan á hacer Maestros, quando precisamente deberian comenzar á ser discípulos; y apenas un joven sabe acompañar con el clave qualquiera composicion, se dedica con empeño á poner en Música un Drama, ó una Misa, y para ganar de mano á sus contemporáneos, hace presentes al público quanto antes las bellas producciones de su ingenio; pero yo creo que si se diese á qualquiera la libertad de hacer de Arquitecto, como se permite de hacer de Maestro de Capilla, ya estaríamos todos sepultados en las ruinas de nuestras casas. Creerán acaso los

¹ Vos primi omnium eloquentiam perdidistis.

viejos Maestros de Música que yo quiero sujetar á los jóvenes á estudiar su rancio método de Contrapunto. Pero no me atrevo á decir qué cosa sea mas nociva á la Música, si el método de enseñarla que tienen los viejos, ó la ignorancia de los jóvenes. Con aquel método se comienza á componer sin regla alguna ni verdadera ni falsa: se da un tema ó como suele decirse un *Canto-llano* sobre el qual debe poner el principiante consonancias y disonancias segun su capricho: empieza por consiguiente á hacer mil despropositos, que el Maestro poco á poco corrige, pero sin iluminarle sino con alguna razon frívola y falaz, que mas bien le hace caer de nuevo en otros errores. Estas lecciones se hacen sobre los Modos del *Canto-llano* comenzando por el primero; y el principiante cree haber hecho algun progreso quando el Maestro le pasa de un Modo á otro, siendo así que deberían servir las mismas reglas para componer en todos los Modos. Si el principiante es de espíritu vivo, y muestra impaciencia de no poder encontrar el hilo del laberinto para salvarse de los errores, el Maestro le consuela con la vulgarísima máxima de: *esto quiere práctica*; que mal entendida es el escudo mas impenetrable de la ignorancia. La obscuridad en que el principiante se

halla en quanto á la naturaleza y verdaderas reglas de la Música, da al Maestro una buena ocasion de llenarle la cabeza de todas las preocupaciones mas vulgares, y hacerle tener en poca estimacion las composiciones mas excelentes, llamándolas como por desprecio, *composiciones de gusto*. Finalmente, despues de la práctica enteramente ciega y mecánica de muchos años, llega el principiante lleno de fatiga y trabajo á componer una Fuga, que si por desgracia merece la aprobacion del Maestro, se cree ya capaz de poner excepciones al *Stabat Mater* de Pergolesi, ó al *Veni Sancte Spiritus* de Jommelli. Ahora bien, si la Música es el arte de expresar ó pintar los afectos del ánimo, no se debería tomar el pincel en la mano sin estudiar antes los principios del diseño. Quiero decir, que antes de poner al principiante á componer, se le deben enseñar los principios de la armonía, y hacerle práctico en ellos con exemplos breves, como lo hemos hecho en el libro antecedente. Quando haya comprehendido bien la naturaleza de los Modos mayor y menor, la diversa manera de hacer las cadencias, de resolver las disonancias y de mudar de Modo, en suma, quando sea capaz de poner el Baxo fundamental á una composicion, y hacer de ella

un analisis circunstanciada; entonces deberá comenzar á hacer las primeras lecciones de contrapunto. Estas en el principio deberán ser muy sencillas, ó como suele decirse *de nota contra nota*, para que adquiera práctica de combinar, y para decirlo así, de completar los sonidos musicales. Deberá por mucho tiempo ejercitarse en el estilo de capilla, como el mas á propósito para adquirir la facilidad y buen gusto de modular; pero guárdese el Maestro de meterle en la cabeza las preocupaciones vulgares acerca del Canto llano. Y como con la luz de los principios se libertará facilmente de los crasísimos errores, con que los pobres principiantes de contrapunto tienen que combatir por espacio de muchos años, podrá desde el principio ser instruido en las reglas particulares de elegancia, que no se pueden enseñar ni comprender sino con la misma práctica. Asimismo para acostumbrarse á no modular á ciegas, deberá quanto antes aprender la manera de formar un tema, repetirlo, adornarlo y trasmutarlo. Supuestos los principios del libro antecedente, será fácil á qualquier Maestro conducir con felicidad al principiante segun este método: véanse sin embargo en este libro algunos exemplos de las lecciones propias para un principiante.

CAPITULO I.

DE LAS REPLICAS, E IMITACIONES DE LOS PASOS,
TEMAS Ó INTENCIONES.

I.

Qué cosa sea réplica.

El canto, sea de una ó de muchas voces, es un discurso que por lo mismo debe tener un tema al qual se refiera toda la composicion. El tema, como se dixo en la Introd. tom. 1.^o, consiste en la modulacion de uno, dos ó mas compases, que excite en el ánimo una sensacion clara y deleytable. Las demas modulaciones deben causar la misma sensacion ó referirse á ella con alguna semejanza. Para este fin se repite comunmente el tema, y esta repeticion ó réplica fué llamada por los antiguos *respuesta*. La respuesta ó réplica es *real* siempre que se hace con las mismas notas é intervalos. Pero si se muda alguna nota, ó algun intervalo, como si se hace menor una Tercera que en el tema es mayor, la réplica se llama *pura imitacion*. No mudando el valor de las notas del tema, si este se replica ó repite en la misma cuerda en que fué

un analisis circunstanciada; entonces deberá comenzar á hacer las primeras lecciones de contrapunto. Estas en el principio deberán ser muy sencillas, ó como suele decirse *de nota contra nota*, para que adquiera práctica de combinar, y para decirlo así, de completar los sonidos musicales. Deberá por mucho tiempo ejercitarse en el estilo de capilla, como el mas á propósito para adquirir la facilidad y buen gusto de modular; pero guárdese el Maestro de meterle en la cabeza las preocupaciones vulgares acerca del Canto llano. Y como con la luz de los principios se libertará facilmente de los crasísimos errores, con que los pobres principiantes de contrapunto tienen que combatir por espacio de muchos años, podrá desde el principio ser instruido en las reglas particulares de elegancia, que no se pueden enseñar ni comprender sino con la misma práctica. Asimismo para acostumbrarse á no modular á ciegas, deberá quanto antes aprender la manera de formar un tema, repetirlo, adornarlo y trasmutarlo. Supuestos los principios del libro antecedente, será fácil á qualquier Maestro conducir con felicidad al principiante segun este método: véanse sin embargo en este libro algunos exemplos de las lecciones propias para un principiante.

CAPITULO I.

DE LAS REPLICAS, E IMITACIONES DE LOS PASOS,
TEMAS Ó INTENCIONES.

I.

Qué cosa sea réplica.

El canto, sea de una ó de muchas voces, es un discurso que por lo mismo debe tener un tema al qual se refiera toda la composicion. El tema, como se dixo en la Introd. tom. 1.^o, consiste en la modulacion de uno, dos ó mas compases, que excite en el ánimo una sensacion clara y deleytable. Las demas modulaciones deben causar la misma sensacion ó referirse á ella con alguna semejanza. Para este fin se repite comunmente el tema, y esta repeticion ó réplica fué llamada por los antiguos *respuesta*. La respuesta ó réplica es *real* siempre que se hace con las mismas notas é intervalos. Pero si se muda alguna nota, ó algun intervalo, como si se hace menor una Tercera que en el tema es mayor, la réplica se llama *pura imitacion*. No mudando el valor de las notas del tema, si este se replica ó repite en la misma cuerda en que fué

propuesto ó en su Octava, la respuesta viene á ser necesariamente real. Para hacer una respuesta real en otras cuerdas es necesario atender, especialmente en el estilo sencillo de capilla, á no destruir la idea del Modo; lo qual se consigue facilmente trasportando el tema á la Quinta ó á la Quarta segun su diversa extension, como se verá en el artículo siguiente.

II.

Reglas para las réplicas.

Regla primera que es la general: Para que la respuesta sea real, si en la modulacion del tema se contiene el Semitono, este debe tener en la réplica la misma posicion que tiene en aquel; y esto se conseguirá haciendo en la cuerda de la réplica la misma cadencia que se hace en la cuerda del tema. Y para no alejarse del Modo principal, la réplica se hará en la Quinta ó en la Quarta, segun las varias circunstancias que ahora vamos á demostrar.

Regla segunda: Supongamos que el tema comenzando en la Primera del Modo se extiende hasta la Tercera. Sea mayor ó menor el Modo, la réplica podrá hacerse generalmente en la Quinta ó en la Quarta. En el *exemp. 1.º*

del libro 4. (*Lam. 10.*) el tema es *Do Mi Re Do*, y la réplica en la Quarta *Fa La Sol Fa*, que tambien podria ser *Sol Si La Sol* por no hallarse en ninguna de ellas el Semitono, como tampoco en el tema. Este en el *exemp. 2.º* es *Re Fa Mi Re*, y la réplica en la Quinta *La Do Si La*, siendo en una y en otra parte el Semitono el primer intervalo modulado en lo agudo. En el Modo menor de *Re* ó *D-la-sol-re*, el *Do* lleva naturalmente sostenido y el *Si* b-mol; pero como en la mencionada réplica mas bien se hace cadencia en *La* ó *A-la-mi-re*, tanto el *Do* como el *Si* quedan sin accidente como corresponde al Modo menor de *A-la-mi-re*¹. Si el mismo tema se replica en la Quarta *Sol* (*Exemp. 3.º*), ya se tome el *Sol* como Quarta de *D-la-sol-re* ó como Primera de Modo en que se hace cadencia, el *Si* debe llevar b-mol, y la réplica sale tambien real como en el *exemp. anteced.* En el *exemplo 4.º* el tema de tres cuerdas está puesto en *E-la-mi*, como suele usarse en el estilo sencillo sin hacer verdadera cadencia. Pues ahora, para que la respuesta de un tema semejante salga real, es necesario hacerla en la Quinta *B-mi*; de otra manera, sin ha-

¹ Véase el *cap. 7.º artic. 2.º*

cer una mutacion de Modo extravagante no podrá ser el Semitono el intervalo mas grave de la respuesta, como lo es en el tema. En el *exemplo* 5.^o el tema es *Fa La Sol Fa*, y la réplica en la Quinta *Do Mi Re Do*; pero en la Quarta sería *Si^b Re Do Si^b*. Finalmente en el *exemp.* 6.^o el tema es *Sol Si La Sol*, y la réplica en la Quarta *Do Mi Re Do*. Para hacerla en la Quinta sería necesario dar sostenido á *F-fa-ut* de esta suerte, *Re Fa^x Mi Re*, no tanto por que aquel sostenido es propio del Modo de *Sol* ó *G-sol-re-ut*, como porque comprendiendo el tema una armonía de Tercera mayor, tambien lo deberá ser la armonía que comprende la réplica.

Regla tercera: Supongamos que el tema se extiende desde la Primera hasta la Quarta del Modo. Replicándole en la Quinta, la cuerda aguda de la réplica será la Octava del Modo, y el tema y la réplica abrazarán toda su Escala, y este es el mejor medio para conservar la idea del Modo. Por lo qual por regla general, la réplica de un tema que se extiende hasta la Quarta del Modo se deberá hacer en la Quinta. Así en el *exemp.* 7.^o al tema *Do Fa Mi Re Do* se responde con la réplica *Sol Do Si La Sol*, conservando en esta el Semitono *Do Si* la mis-

ma posicion que tiene en el tema el otro Semitono *Fa Mi*. Al tema *Re Sol Fa Mi Re* del *exemp.* 8.^o se responde en la Quinta con la réplica *La Re Do Si La*, en que el *Do* y el *Si* quedan sin los accidentes propios del Modo menor de *D-la-sol-re* por causa de la cadencia en *A-la-mi-re*. Para hacer esta réplica en la Quarta *Sol*, sería necesario dar b-mol á *Si*, de otra suerte la armonía de la réplica sería de Tercera mayor, y la del tema de Tercera menor, como se notó en la regla antecedente. El *exemp.* 9.^o contiene un tema semejante en *E-la-mi* con su réplica en la Quinta, como suele usarse en el estilo sencillo sin verdadera cadencia del tema ni de la réplica. Si el tema del *exemp.* 10. en *F-fa-ut* se replicase en la Quarta, sería necesario dar b-mol á *E-la-mi* de esta manera: *Si^b Mi^b Re Do Si^b* sin que esto fuese ningun error; pero no se conservaría tan clara la idea del Modo principal, como se conserva en la Quinta.

Regla quarta: Supongamos que el tema se extiende desde la Primera hasta la Quinta del Modo. Replicándole en la Quarta, la cuerda aguda de la réplica, será la Octava del Modo; y el tema y la réplica abrazarán toda la Escala de aquel, que es el medio mejor de conservar la

idea del Modo. Por lo mismo, como segun la regla anteced. extendiéndose el tema á la Quarta, la réplica se hace regularmente en la Quinta, así tambien extendiéndose hasta la Quinta, la réplica se hará en la Quarta. En el *exemplo 11. num. 1.º* al tema *Do Sol Fa Mi Re Do* se responde en la Quarta con la réplica *Fa Do Si La Sol Fa*: se da b-mol al *B-mi* por causa de la cadencia en *F-fa-ut*, y oido el tema, no habra Musico alguno que no haga aquel b-mol aunque no esté notado en el papel. Para hacer esta réplica en la Quinta, como en el *num. 2.º del exemp.*, al *B-mi* no se debe dar b-mol, porque haria menor la armonia, que segun el tema debe ser de Tercera mayor; y aunque con esta réplica se conservaria mayor la Séptima del Modo principal, sin embargo es mas natural la primera por la razon arriba mencionada. Al tema del *exemp. 12.* en el *num. 1.º* se responde en la Quarta, que es la réplica mas natural. La del *num. 2.º* no conserva tan clara la idea del Modo principal. A un tema que se extienda hasta la Quinta puesto en *E-la-mi*, como se usa en el estilo sencillo sin verdadera cadencia, no se puede hacer una respuesta real. Para replicar en la Quarta un tema semejante puesto en *F-fa-ut*,

es necesario dar b-mol á *E-la-mi* (*Exemp. 13.*); de otra manera no se hace cadencia en *B-fa*. Véase finalmente en el *exemp. 14.* un tema semejante en *G-sol-re-ut*, replicado ó repetido en la Quarta segun la regla.

Regla quinta: Si un tema se extiende desde la Primera hasta la Sexta, ya sea el Modo mayor ó menor, la idea del Modo y la realidad del tema se conservarán haciendo la réplica en la Quinta, como se ve en los *exemplos 15. 16. y 18.* A un tema semejante puesto en *E-la-mi*, como se usa en el estilo sencillo, no se puede dar respuesta real ni en la Quinta ni en la Quarta. La del *exemp. 17.* hecha en la Quarta es la mas análoga tanto al tema como al Modo.

Regla sexta: La réplica de pura imitacion discorda del tema en algun intervalo; pero conserva con él cierta analogia por razon de las cuerdas y del valor de las notas. En el *exemp. 19.* el tema es *Do Mi Sol* y la respuesta *Sol Si Do*, la qual para que fuese real, debería ser *Sol Si Re*; pero la primera se llama *respuesta en el Modo*, porque las voces no tanto se corresponden en los intervalos de la modulacion, quanto en las cuerdas determinativas de un mismo Modo. En otras imitaciones las

voces se corresponden solamente en la manera de modular sobre diversas cuerdas, que aunque pertenecen á un mismo Modo, no tienen entre sí la correlacion de fundamentales de él. Así en el *exemp. 20* al tema *Do Mi Re Do* puesto en la Primera, se responde en la Sexta con la imitacion *La Do Si La*, dexando menor por razon del Modo, la Tercera *La Do*, que para que la respuesta fuese real, debería ser mayor. Son igualmente imitaciones del tema del *exemp. 20* formado sobre *C-sol-fa-ut* las dos modulaciones del *exemplo 21*, que no pueden hacerse respuestas reales sin mudar la idea del Modo. En general la respuesta real que sigue inmediatamente al tema, está hecha en la Quarta ó en la Quinta, ya el tema se mueva de grado como en los ejemplos hasta aquí insinuados, ó ya salte de qualquiera manera como en el *exemp. 22*. Para hacer una respuesta real en otras cuerdas, es necesario prepararla con una mutacion de Modo conforme á las reglas del *cap. 4.º del lib. 3.º*

III.

*Pasos ó temas de contrario movimiento
y variaciones.*

Ademas de las réplicas é imitaciones, son

de mucho adorno en una composicion los pasos de contrario movimiento, que se hacen invirtiendo la modulacion hácia lo grave, quando en el tema va hácia lo agudo y al contrario como en el *exemp. 23*. en que el tema es *Re La Sol Fa Mi Re*, y el paso de contrario movimiento *La Re Mi Fa Sol La*: en el tema se salta desde la Primera á la Quinta subiendo, y se vuelve á la Primera baxando de grado; en el paso de contrario movimiento se salta desde la Quinta á la Primera baxando, y se vuelve á la Quinta subiendo de grado.

No son de menor adorno las variaciones del tema, con las cuales solamente se conserva la sustancia de él, que consiste en los saltos mas sensibles y en las cuerdas que forman cadencia en una cuerda determinada; en lo demas se varía el valor de las notas, y se añaden algunas diminuciones y algunos saltos que no mudan la sustancia del tema, ni destruyen la primera sensacion que él produjo; á manera de una proposicion, que sin mudarla el significado se dice en un mismo discurso de muchas y diversas maneras. Corelli ha sido feliz en esta materia: la clara impresion del Modo que sus temas hacen de continuo, le da campo para va-

riarla de muchas maneras sin destruirla. Véase en el *exemp. 24.* una cadencia de grado en *D-la-sol-re* variada de cinco maneras diferentes.

De semejantes artificios se valian los antiguos para aumentar la variedad sin destruir por eso la unidad del tema, que es tan necesaria en una composicion como la unidad del argumento en un discurso: de otra suerte los oyentes no llevan vivamente impresa la sensacion que el compositor debe proponerse excitar é imprimir bien en sus ánimos. Por falta de tales artificios algunas composiciones son verdaderamente delirios, de los cuales no se deduce qué quiere decir el compositor, ni qué idea ha agitado su entusiasmo. Bien es verdad que se llaman *tema* los dos ó tres primeros compases de una composicion; pero este tema ideal se desvanece bien pronto, y solo vuelve á comparecer de quando en quando sin conexión con las demas modulaciones. Este vicio es muy frecuente en las composiciones de los jóvenes que sin reglas y sin práctica de componer en diversos estilos se meten á hacer de Maestros de Capilla.

CAPITULO II.

LECCIONES A DOS VOCES.

I.

Lecciones de nota contra nota.

En las lecciones de nota contra nota comenzará el principiante á ejercitarse en modular sobre las cuerdas de un Modo, y combinar con gracia las consonancias propias de él, sin embarazarse con la variedad de modulaciones. Se le debe al principio recomendar la modulacion de grado y el movimiento contrario de las voces, especialmente al hacer las Quintas, y sobre todo el no perder jamas de vista el Modo ó la cuerda en que intenta hacer alguna especie de cadencia. La práctica comun de dar al principiante una parte ya hecha ó un Canto-llano para que le añada un contrapunto, supone en él una ignorancia perfecta de los principios de la armonía. No sabiendo cómo se determina el Modo, ni como se modula en él, el Canto-llano le sostiene en cierta manera para no hacer á cada nota un despropó-

riarla de muchas maneras sin destruirla. Véase en el *exemp. 24.* una cadencia de grado en *D-la-sol-re* variada de cinco maneras diferentes.

De semejantes artificios se valian los antiguos para aumentar la variedad sin destruir por eso la unidad del tema, que es tan necesaria en una composicion como la unidad del argumento en un discurso: de otra suerte los oyentes no llevan vivamente impresa la sensacion que el compositor debe proponerse excitar é imprimir bien en sus ánimos. Por falta de tales artificios algunas composiciones son verdaderamente delirios, de los cuales no se deduce qué quiere decir el compositor, ni qué idea ha agitado su entusiasmo. Bien es verdad que se llaman *tema* los dos ó tres primeros compases de una composicion; pero este tema ideal se desvanece bien pronto, y solo vuelve á comparecer de quando en quando sin conexión con las demas modulaciones. Este vicio es muy frecuente en las composiciones de los jóvenes que sin reglas y sin práctica de componer en diversos estilos se meten á hacer de Maestros de Capilla.

CAPITULO II.

LECCIONES A DOS VOCES.

I.

Lecciones de nota contra nota.

En las lecciones de nota contra nota comenzará el principiante á ejercitarse en modular sobre las cuerdas de un Modo, y combinar con gracia las consonancias propias de él, sin embarazarse con la variedad de modulaciones. Se le debe al principio recomendar la modulacion de grado y el movimiento contrario de las voces, especialmente al hacer las Quintas, y sobre todo el no perder jamas de vista el Modo ó la cuerda en que intenta hacer alguna especie de cadencia. La práctica comun de dar al principiante una parte ya hecha ó un Canto-llano para que le añada un contrapunto, supone en él una ignorancia perfecta de los principios de la armonía. No sabiendo cómo se determina el Modo, ni como se modula en él, el Canto-llano le sostiene en cierta manera para no hacer á cada nota un despropó-

sito, especialmente imponiendole la dura ley de no alterar cuerda alguna. Esta práctica es ciertamente muy util para ver como el principiante saca la armonia de los caprichos del Maestro; pero semejantes lecciones se deben intercalar con otras, en que se le dé la libertad de crear por sí mismo el total de la composicion, particularmente quando llegue á hacer las lecciones del contrapunto que se llama *florido*, en que se le da la libertad de usar de todo género de notas.

En el *exemp. 25.* supongo se haya dado al principiante el Baxo para añadirle una parte aguda. El Baxo debe siempre comenzar en la cuerda del Modo, que en el exemplo es *C-sol-fa-ut*; y para fixar la idea de él, la primera consonancia será regularmente ó la Quinta ó la Octava; aunque no será absurdo comenzar con la Tercera. En lo demas del canto se debe frequentar la Tercera mas que la Quinta, por ser aquella la consonancia mas hermosa, y que mas desea el oido ¹. La Octava por ser la consonancia mas escasa de armonía, se debe evitar

¹ Véase el libro 3. *cap. 1.º art. 1.º* Suponiendo al principiante práctico en la doctrina del libro antecedente, dexaré de citar los capítulos y artículos de él, en que se funda la práctica de estas lecciones.

en las composiciones á *dtio*, fuera del caso de una expresa mutacion de Modo, que entonces para fixar la idea de él hace muy buen efecto. Quando una parte salta, como el Baxo en los compases 3, 10, 13, y 15, la otra debe regularmente moverse de grado, ó á lo menos hacer un salto diferente, como en el compase 16; de otra suerte el todo de la armonía resulta mal unido y sin la variedad conveniente. Sin embargo, como el contrapunto en Tercera nos es inspirado inmediatamente por la naturaleza, el salto análogo de dos voces que van á formar una Tercera, no es desagradable, y es necesario usarle con frecuencia en las composiciones de muchas voces. Sobre todo debe el Maestro obligar al principiante á dar razon de su leccion, explicando la serie de posturas que la componen. Hé aquí poco mas ó ménos la explicacion que deberia dar el principiante de la presente leccion. La Tercera del 2.º compas está hecha por dos cuerdas de la postura de Quinta *Sol Si Re Fa*, con las quales se hace cadencia de grado en el Modo. La modulacion de grado con que comienza el Contralto, está hecha con la mira de que el Baxo la replique despues desde el 4.º compas hasta el 7.º En esta modulacion de grado del Baxo

no se determina el Modo, aunque se modula en él con consonancias que pueden reducirse á un Baxo fundamental regular. En el compas 11. se hace cadencia imperfecta en el Modo; y aunque el *Re* del Contralto se inclina á baxar de grado á la cuerda *Do*, sin embargo para producir armonía sube á la Tercera del Modo. Desde el compas 11. hasta el 13. las partes se acompañan mutuamente con el contrapunto natural en Tercera, que en toda suerte de composiciones resulta muy grato al oído. En el 13. el Baxo salta con salto de cadencia perfecta sin hacerla, tanto porque el *A-la-mi-re* lleva Tercera menor, como porque al *D-la-sol-re* se dá Sexta, que es parte de la postura de Quinta con que se hace cadencia de grado en el Modo; y el Contralto que desde *Si* debería también hacer cadencia en *Do*, imita el antecedente salto del Baxo para producir la Tercera del Modo. En el compas 15. se salta con cadencia perfecta á la Quarta, siguiendo después la Tercera del Modo trastrocada en Sexta, á la qual añadiendo el Baxo fundamental, resultará una cadencia imperfecta, como efectivamente se hace en el compas 19., puesto que la Tercera que se dá á *D-la-sol-re* y la que podía añadirse á *A-la-mi-re* son ambas menores. Con

la modulacion de grado que ha sido como el tema de esta leccion, emprende el Baxo en el compas 22. la cadencia final, en que á la cuerda del Modo se dá la Quinta, que después de la Octava es la consonancia mas á propósito para hacer la nota tenida con que debe acabar toda composicion.

El *exemp. 26.* es otra leccion de nota contra nota hecha en el Modo menor de *D-la-sol-re*, en que supongo que el principiante ha hecho el Baxo. De la parte aguda no se deduce al pronto el Modo, antes hasta el compas 7.^o aquella modulacion podria facilmente reducirse con otro Baxo al Modo de *A-la-mi-re*. Pero desde este compas hasta el fin hace la parte aguda tan sensibles las cuerdas fundamentales del Modo de *D-la-sol-re*, que sin violencia no podria reducirse toda aquella modulacion á otro Modo. Debe pues el principiante tomar la primera cuerda de la parte aguda por Quinta del Modo. Generalmente el principio de una parte aguda no dá fundamento bastante para conocer el Modo, es necesario mirar al todo de la modulacion para determinar el Baxo que la corresponde. Por esta razon el Baxo, quando comienza con la parte aguda, debe siempre hacerlo en la cuerda del Modo. A

la segunda nota del Contralto, se puede dar ó la Tercera menor que efectivamente tiene, ó la Quinta falsa *Do*♯, por ser uno y otro intervalo propios de la postura de Quinta, y de la cadencia que se hace en el compas 3. Tampoco sería error hacer saltar el Baxo á la Quinta del Modo, y formar sin preparacion la Séptima *La sol*: pero esto no sería propio del estilo sencillo ó de capilla, en que debe ejercitarse el principiante en las primeras lecciones. Desde el compas 3. hasta el 8 el Baxo hace el paso de movimiento contrario de la modulacion del Contralto, que comienza en el compas 8 y acaba en el 13., ó por mejor decir, el Contralto repite en contrario movimiento la antecedente modulacion del Baxo: y siempre en semejantes lecciones conviene tomar como por tema una modulacion de grado adornada con algun salto. Si las tres notas del Contralto *La Sol La* de los compases 6, 7 y 8 se reduxesen al Modo de *A-la-mi-re*, aquel *Sol* ó *G-sol-re-ut*, como Séptima del Modo, debería ser mayor ó tener sostenido. Pero como el Baxo reduce aquella modulacion á *D-la-sol-re*, aquel *Sol* es Quarta de Modo, y Séptima de la postura de Quinta; por lo que si se le diese sostenido, cantaria mal junto con aquel Baxo. En el estilo de capi-

lla, para evitar los accidentes de sostenido y b-mol, se cae muchas veces en el Modo de *C-sol-faut*, como sucede con la cadencia imperfecta del compas 10.; y hasta el compas 17. la armonía está mas bien en el Modo de *C-sol-faut*, que en el principal de *D-la-sol-re*; por eso el *B-mi* del 16. no tiene el b-mol que debería tener, si sirviese para hacer cadencia en el Modo principal. En el compas 21. el Baxo, volviendo á tomar la cantilena del compas 4., reproduce el Modo principal, en que hace con ella la cadencia final. Los contrapuntistas suelen prescribir que terminando el canto en Tercera, esta sea mayor. Tal regla ó consejo es casi necesario observarle en las composiciones á duo, siempre que la Tercera final está precedida de otra Tercera menor; porque de otra manera la clausula final hecha con dos Terceras menores saldria muy debil. El intervalo que preceda á la última consonancia, quando la cadencia es perfecta ó de grado, debe ser parte de la postura de Quinta del Modo principal: la postura de la Quinta de *D-la-sol-re* es *La Do*♯ *Mi sol*, de la que es parte, como se vé, la Tercera menor *Mi sol*, con que se hace la cadencia final del exemplo. Con esta regla, que es general, se desvanece la

gran confusion que causan los contrapuntistas para determinar cuándo la Tercera ó Sexta que precede á la última consonancia, ha de ser mayor ó menor. Con discursos semejantes entre el maestro y el discípulo este saldrá á cada leccion mas instruido, y no probará la desesperacion que naturalmente ocasiona el incurrir en los errores y no ver el camino de evitarlos.

II.

Lecciones de dos notas contra una.

Despues que el discípulo se haya exercitado por algun tiempo en las lecciones de nota contra nota, pasará á hacer otras de dos notas contra una. Este género de contrapunto es muy á propósito para hacer saltar con gracia la voz, pues divide cada compas en dos partes, mientras que la otra quedando firme, dá á la armonía la conveniente union y variedad. En las primeras lecciones de este género se prohibirá al discípulo hacer ligaduras, pues esto le obligará á buscar con saltos convenientes la perfecta armonía. Véase el *exemp.* 27. que está en el Modo de *F-fa-ut*, y por lo mismo tiene un b-mol en la clave. En el compas 5. se hace una

mutacion pasagera de Modo, como conviene al estilo de capilla: las tres cuerdas de aquel compas, esto es, *C-sol-fa-ut*, *A-la-mi-re* y *E-la-fa* son parte de la postura de la Quinta de *B-fa*, en cuyo Modo se hace cadencia en el compas siguiente. Esta mutacion resulta mucho mas sensible con el salto de Quinta falsa del Tenor, cuyo salto no se debe prohibir, como lo hacen los contrapuntistas vulgares; sino solo aconsejar que no se haga con frecuencia en el estilo de capilla, á causa de la dificultad de entonarlo bien; por lo demas, el salto de Quinta falsa siempre que conduce al Modo de quien es propia dicha Quinta, es bellissimo. Hecha aquella cadencia en *B-fa*, de repente en el compas 8. se vuelve á tomar el Modo principal de *F-fa-ut*, trastrocando su Tercera *Fa La*, en la Sexta *La fa*; y nótese como en aquel y en otros muchos compases del exemplo se combinan las tres cuerdas que constituyen la perfecta armonía de Tercera y Quinta, que es la manera de hacer mas armonioso este género de contrapunto. Desde el compas 11. al siguiente hay tres notas de grado, y la del medio que está al alzar, es una Quarta disonante, porque para su ponerla consonante seria necesario poderla añadir la Sexta *E-la-mi*, que junta con el *B-fa* an-

terior y el siguiente del Baxo haria mal efecto ². En este contrapunto, pues, como la parte mas pequeña del tiempo es medio compas, esta se supone insensible, ó apta para poner una disonancia de tránsito, como tambien se practica en el compas 16. Pero en otro género de contrapunto de notas de menor valor, no podria suponerse el medio compas como parte insensible del tiempo. En el compas 16. se hace otra mutacion pasagera al Modo de la Quarta ó de *B-fa*; y el Tritono del compas 15., puesto que resuelve perfectamente en la Tercera del Modo invertida en Sexta, estaria bien sin preparacion en qualquiera parte del tiempo; aunque en el estilo de capilla convendrá prepararle ó ponerle, como está en el exemplo entre notas de grado. En el mismo género de contrapunto es necesario muchas veces usar de la Octava, que convendrá hacerla ó con movimiento obliquo, como en el compas 3., ó con movimiento contrario divergente, como en el 22.; con la Octava hecha en el canto de

² El *E-la-mi* con el *B-fa* conducen á la armonía de *F-fa-ut*, que solo se puede evitar con elegancia con la cadencia falsa en *G-sol-re-ut*. Véase el lib. 3. cap. 2. art. 3.

dos voces con movimiento contrario convergente, hace la armonía una especie de punto, que solo sale agradable al oido al fin de la composicion.

Tambien es á propósito este género de contrapunto para exercitar al principiante en las ligaduras, como se vé en el *exemp. 28* (*Lam. 11.*). El *E-la-mi* del compas 2. es propio de la postura de la Quinta, cuya fundamental es el *A-la-mi-re* ligado en lo agudo; por esta razon aquella Quarta no es verdadera disonancia, aunque por la debilidad de su armonía se tiene como tal, y se resuelve en Tercera con resolucion perfecta. Pero la Quarta del compas 3., en que se hace cadencia en el Modo, es verdadera disonancia, porque no es parte de la armonía del Modo; es la Undécima de que hemos hablado al fin del *cap. 2.º* Las ligaduras son de grande utilidad para hacer con elegancia las mutaciones de Modo: la voz ligada, que por decirlo así se resiste á entrar en armonía con las otras, es la mas á propósito para hacer en ella alguna mutacion. Así en el compas 5. modula el Baxo regularmente en el Modo principal de *D-la-sol-re*; pero el Contralto, despues de la resistencia á entrar en la armonía de la Quarta, cae en *B-fa*, lo qual trasporta el to-

do al Modo de *F-fa-ut*. El Baxo en el compas 7. parece que quiere volver al Modo principal; pero el Contralto con otra ligadura de Séptima le trae á *C-sol-fa-ut*. Estos contrastes entre las voces son muy elegantes y muy aptos para conservar en una de las partes la idea del Modo principal, con tal que el todo esté arreglado conforme á las reglas del libro antecedente. En el compas 11. hay una especie de cambio muy elegante: la nota ligada es consonante, y la siguiente que resuelve la ligadura, disonante. Pero adviértase que la disonancia es la Quinta falsa propia del Modo en que despues se hace cadencia, y propia tambien de la postura á que pertenece la consonancia ligada. Este cambio sale muy bien con las disonancias características de algun Modo, y que no tienen necesidad de preparacion. La Sexta del compas 13. es verdadera disonancia, porque no pertenece á la postura de la Quinta de *C-sol-fa-ut*, que se presenta claramente en aquel pasage. La Séptima del compas 15. es una Novena trastrocada, pues el Baxo fundamental de aquella postura es *C-sol-fa-ut*. Despues del 7.º compas el canto no se aparta del Modo de *C-sol-fa-ut*, en que, como se noto arriba, se cae muchas veces en el estilo de capilla. Y como

la voz ha modulado en aquel Modo por espacio de muchos compases, entonará sin dificultad la Quinta falsa que se contiene entre los compases 19. y 20. Ultimamente fixándose el Baxo al finalizar en *D-la-sol-re*, reproduce el Modo principal que se determina enteramente con la cadencia final, en la que el Contralto da sostenido á *C-sol-fa-ut* para hacer mayor la Séptima del Modo, qual debe ser toda Séptima en las cadencias de cada uno de ellos.

Deberá tambien exercitarse el principiante en las ligaduras del Baxo sensible que se ven en el *exemp. 29. (Lam. 11.)*. La Novena que ligada en lo agudo resuelve en Octava, ligada en el Baxo resuelve en Décima, como se ve en los compases 5.º y 6.º La serie de muchas Novenas ligadas en el Baxo y resueltas en Décimas, igualmente que la serie de muchas Undécimas ligadas en lo agudo y resueltas tambien en Décimas, equivale á una serie de Terceras, como la que se usa en el contrapunto natural. Véase en el compas 12. una Tercera ligada resuelta en Tritono, que es un pasage semejante al del compas 11. del exemplo antecedente. Desde el compas 19. el Modo principal está claramente determinado por las dos voces, que no se apartan de las posturas primarias de Primera, Quar-

ta y Quinta. El Contralto da al fin sostenido á *C-sol-fa-ut*, y el Baxo le acompaña con Sexta y con Tercera, una y otra mayores y propias de la postura de Quinta *La doxx mi sol*. Omito otras muchas reflexiones semejantes que el discípulo deberá hacer al tiempo de dar razon de su leccion, como tambien las varias dificultades que podrá proponerle el maestro; suponiendo al uno y al otro instruidos en los verdaderos principios de la armonía.

III.

Lecciones de quatro notas contra una.

Obligando al discípulo á acompañar una nota con quatro, se verá por consiguiente en la precision de sacar de cada nota la armonía posible, pasando con gracia de una consonancia á otra. La voz que haga las quatro notas, debe moverse con gran velocidad con respecto á la otra; y como moviéndose con velocidad es difícil entonar bien los saltos, será conveniente evitarlos en este género de contrapunto, ó á lo mas hacer solamente uso de los mas fáciles, como son los de Tercera, de Octava, y alguna vez para variar la modulacion los de Quarta ó de Quinta. Tal es el *exemp. 30.* (*La-*

min. 11.) hecho en el modo de *E-la-mi*; según suele usarse por los partidarios del Cantollano, esto es, sin reducir la Escala de *E-la-mi* á los intervalos propios del Modo mayor ó del menor. Esta Escala ó Modo, como se dexa ver, pertenece esencialmente al Modo de *C-sol-fa-ut*³ al qual seria fácil reducir todo el exemplo, añadiéndole otro Baxo, con especialidad no haciéndose cadencia alguna en el supuesto Modo de *E-la-mi*; pues la final es una cadencia falsa, en la que el Baxo fundamental sube de grado desde *D-la-sol-re* á *E-la-mi*, á quien se le da Tercera mayor para dexar el oido mas satisfecho, y suplir en alguna manera la falta de verdadera cadencia. En tal serie de posturas no hay ciertamente error alguno; pero se echa ménos en ella aquel perfecto sentido que dan á la cantilena las verdaderas cadencias y las determinaciones del Modo. En suma, la armonía hecha de esta suerte en el Modo de *E-la-mi* es un continuo modular en el de *C-sol-fa-ut*, sin concluir cosa alguna. Esta armonía produciria acaso buen efecto en el estilo sencillo ó de *capilla*, en el que no se suele buscar sino la sencillez de la melodía y de la armonía; pero

³ Véase el lib. 3.º cap. 1.º art. 7.º

ta y Quinta. El Contralto da al fin sostenido á *C-sol-fa-ut*, y el Baxo le acompaña con Sexta y con Tercera, una y otra mayores y propias de la postura de Quinta *La doxx mi sol*. Omiso otras muchas reflexiones semejantes que el discípulo deberá hacer al tiempo de dar razon de su leccion, como tambien las varias dificultades que podrá proponerle el maestro; suponiendo al uno y al otro instruidos en los verdaderos principios de la armonía.

III.

Lecciones de quatro notas contra una.

Obligando al discípulo á acompañar una nota con quatro, se verá por consiguiente en la precision de sacar de cada nota la armonía posible, pasando con gracia de una consonancia á otra. La voz que haga las quatro notas, debe moverse con gran velocidad con respecto á la otra; y como moviéndose con velocidad es difícil entonar bien los saltos, será conveniente evitarlos en este género de contrapunto, ó á lo mas hacer solamente uso de los mas fáciles, como son los de Tercera, de Octava, y alguna vez para variar la modulacion los de Quarta ó de Quinta. Tal es el *exemp. 30.* (*La-*

min. 11.) hecho en el modo de *E-la-mi*; segun suele usarse por los partidarios del Cantollano, esto es, sin reducir la Escala de *E-la-mi* á los intervalos propios del Modo mayor ó del menor. Esta Escala ó Modo, como se dexa ver, pertenece esencialmente al Modo de *C-sol-fa-ut*³ al qual seria fácil reducir todo el exemplo, añadiéndole otro Baxo, con especialidad no haciéndose cadencia alguna en el supuesto Modo de *E-la-mi*; pues la final es una cadencia falsa, en la que el Baxo fundamental sube de grado desde *D-la-sol-re* á *E-la-mi*, á quien se le da Tercera mayor para dexar el oido mas satisfecho, y suplir en alguna manera la falta de verdadera cadencia. En tal serie de posturas no hay ciertamente error alguno; pero se echa ménos en ella aquel perfecto sentido que dan á la cantilena las verdaderas cadencias y las determinaciones del Modo. En suma, la armonía hecha de esta suerte en el Modo de *E-la-mi* es un continuo modular en el de *C-sol-fa-ut*, sin concluir cosa alguna. Esta armonía produciria acaso buen efecto en el estilo sencillo ó de *capilla*, en el que no se suele buscar sino la sencillez de la melodía y de la armonía; pero

³ Véase el lib. 3.º cap. 1.º art. 7.º

para qualquier otra suerte de composiciones el supuesto Modo de *E-la-mi* del Canto-llano es enteramente inútil. El Tema del mencionado exemplo son las siete Semibreves del Tenor, sobre las quales canta el Tiple con Semínimas, usando con frecuencia, como es necesario para evitar los saltos, de las disonancias ó notas de tránsito, y aun de las que los prácticos llaman *cambiadas*, á fin de variar la modulacion con saltos de Tercera. * Como las voces agudas tienen por su naturaleza propension á modular con mas velocidad que el Baxo, es mas difícil resolver en muchas notas la cantilena de éste. Por esta razon convendrá que el principiante haga uso de este género de contrapunto, unas veces con la voz grave y otras con la aguda. En el exemplo citado despues de haber el Tenor acabado el tema, el Tiple lo repite con movimiento contrario, y baxo de esta repeticion modula el Tenor con quatro notas contra una.

* Véase el lib. 3.^o cap. 5.^o art. 3.^o

I V.

Contrapunto florido.

Llaman los prácticos *contrapunto florido* aquel en que se da al principiante la libertad de modular con qualquier género de notas y de adornos. La limitada comprehension del oido no alcanza á discernir la expresion de mas de dos voces, y aun estas deben mutuamente dexarse lugar para que se las pueda sentir con distincion. Las demas partes en las composiciones á muchas voces solamente sirven para la armonía y para poner el tema ó la expresion ora en las voces graves, ora en las agudas. Por esta razon será conveniente que el principiante se exercite por mucho tiempo en el contrapunto florido á dos voces; pues en él debe comenzar á desenvolver el genio y la invencion. De dos voces que cantan juntas, unas veces es la principal una sola, y otras veces lo son ambas. La parte principal es la que propone, sostiene y varía la expresion; la otra es un simple acompañamiento compuesto principalmente para producir la armonía. Segun esta distincion deberá exercitarse el principiante en di-

versos géneros de contrapunto florido á dos voces : el maestro le puede dar ya un tema de Canto-llano ó de notas iguales , para poner encima ó debaxo de él un contrapunto florido ; ya le podrá dar libertad de componer ambas partes como principales , teniendo siempre presente la sensacion que excitan en el ánimo las primeras notas del contrapunto florido , para sostenerla y avivarla ó con las réplicas ó con otras sensaciones análogas á ella.

En el *exemp. 31.* (*Lam. 11.*) un mismo Canto-llano se acompaña con tres diversos contrapuntos floridos , dos en lo agudo , y uno en lo grave , los quales tienen tal conformidad con el Canto-llano y entre sí , que todos parecen nacidos de una misma sensacion. Una y otra voz , sin que el oído lo advierta , pasan con suma naturalidad del contrapunto florido al Canto-llano ; y dexando éste , vuelven á tomar aquel. Esta conformidad consiste en que giran al rededor de las mismas cuerdas con pequeñas réplicas é imitaciones , y en otras gracias casi imperceptibles , de que resulta aquella preciosa unidad , que es el alma de las obras de gusto , imposible de explicarse con palabras , ni de comprenderse por los que no están dotados de gusto y de genio por la naturaleza. Por esta razon

en vista de las lecciones á duo de contrapunto florido podrá un maestro sagaz pronosticar los progresos que hará el discípulo en el arte de la Música. El Modo del mencionado exemplo es el menor de *G-sol-re-ut* denotado conforme al estilo antiguo con un solo b-mol en la clave. Segun el estilo moderno deberian notarse en la clave dos b-moles por razon de la Sexta que en todo Modo menor es menor. A los dos b-moles deberia tambien añadirse el sostenido de la Séptima , que se omite ó por no poner b-moles y sostenidos juntos , ó porque en el Modo menor se acostumbra con mas frecuencia que en el mayor hacer menor la Séptima fuera de las cadencias. El segundo b-mol del exemplo no tiene uso alguno porque las voces no tocan jamas la Sexta : su cantilena gira de continuo entre la Séptima y la Quinta , y el sostenido de aquella es una de las cuerdas que mas sirven á la expresion.

En el *exemp. 32.* (*Lam. 12.*) supongo habersele prescrito al discípulo el componer dos partes principales sobre dos cuerdas de Baxo fundamental , á saber , sobre la Primera y la Quinta. En efecto , todas las posturas del exemplo tienen por Baxo fundamental ó el *D-la-sol-re* , que es la primera del Modo , ó su Quin-

ta *Ala-mi-re*. El obligar al discípulo no solo á sacar la armonía, sino tambien la expresion de dos ó tres cuerdas, es el medio mas apto para fecundar su genio. La unidad de esta pequeña composicion consiste en la emulacion con que las dos voces casi de continuo se imitan reciprocamente, produciendo nuevas modulaciones que tienen la conveniente analogia con la primera propuesta del Contralto. Por lo que respecta á la armonía, como toda procede de dos cuerdas, será muy fácil al discípulo dar razon de ella. Solo deberá notar con particularidad la syncopa del compas 21. Esta, como se dixo en la Introduccion, ⁵ es una ligadura hecha en medio del compas con una nota de doble valor que el de las dos colaterales: y como la ligadura puede ser consonante ó disonante, así tambien la nota que hace la syncopa ó puede ser toda consonante como en el compas 17 del *exemp. 31. (Lam. 11.)*, ó parte consonante y parte disonante, como en el compas 21 del *exemp. 32. (Lam. 12.)*, en que la primera mitad de la nota, que es consonante, sirve de preparacion á la segunda mitad, que es disonante; aunque siendo ésta una

⁵ *Art. 4.º num. 7.º Tom. I.*

Quinta falsa, toda la nota ó su primera mitad podria ser disonante sin preparacion.

CAPITULO III.

DEL CONTRAPUNTO A TRES Y A QUATRO VOCES.

I.

Leccion de nota contra nota.

El método que debe observarse en el ejercicio del contrapunto á tres voces será el mismo que hemos observado en el *capítulo antecedente*. Se comenzará haciendo cantar las tres voces con notas iguales: luego una de las voces resolverá el compas en dos Minimas, y despues en quatro Semínimas: y por último se emprenderá el contrapunto florido con el método insinuado en el último artículo del *Capítulo anterior*. En el contrapunto á tres de nota contra nota debe buscar el principiante la mas perfecta armonía de Tercera y Quinta, interpolándola con la de Tercera y Sexta, como se ve en el *exemp. 33. (Lam. 11.)*. Pero á veces, para no obligar á una voz á hacer algun salto violento, sin otro fin que buscar la armonía,

ta *Ala-mi-re*. El obligar al discípulo no solo á sacar la armonía, sino tambien la expresion de dos ó tres cuerdas, es el medio mas apto para fecundar su genio. La unidad de esta pequeña composicion consiste en la emulacion con que las dos voces casi de continuo se imitan reciprocamente, produciendo nuevas modulaciones que tienen la conveniente analogia con la primera propuesta del Contralto. Por lo que respecta á la armonía, como toda procede de dos cuerdas, será muy fácil al discípulo dar razon de ella. Solo deberá notar con particularidad la syncopa del compas 21. Esta, como se dixo en la Introduccion, ⁵ es una ligadura hecha en medio del compas con una nota de doble valor que el de las dos colaterales: y como la ligadura puede ser consonante ó disonante, así tambien la nota que hace la syncopa ó puede ser toda consonante como en el compas 17 del *exemp. 31. (Lam. 11.)*, ó parte consonante y parte disonante, como en el compas 21 del *exemp. 32. (Lam. 12.)*, en que la primera mitad de la nota, que es consonante, sirve de preparacion á la segunda mitad, que es disonante; aunque siendo ésta una

⁵ *Art. 4.º num. 7.º Tom. I.*

Quinta falsa, toda la nota ó su primera mitad podria ser disonante sin preparacion.

CAPITULO III.

DEL CONTRAPUNTO A TRES Y A QUATRO VOCES.

I.

Leccion de nota contra nota.

El método que debe observarse en el ejercicio del contrapunto á tres voces será el mismo que hemos observado en el *capítulo antecedente*. Se comenzará haciendo cantar las tres voces con notas iguales: luego una de las voces resolverá el compas en dos Minimas, y despues en quatro Semínimas: y por último se emprenderá el contrapunto florido con el método insinuado en el último artículo del *Capítulo anterior*. En el contrapunto á tres de nota contra nota debe buscar el principiante la mas perfecta armonía de Tercera y Quinta, interpolándola con la de Tercera y Sexta, como se ve en el *exemp. 33. (Lam. 11.)*. Pero á veces, para no obligar á una voz á hacer algun salto violento, sin otro fin que buscar la armonía,

se usa de la Octava, que convendrá acompañarla con la Tercera mas bien que con la Sexta, por ser aquella la consonancia mas apetecida del oído, como sucede en el compas 8.^o Lo mismo se ha hecho en el 12 para evitar las dos Quintas que resultarían si el Contralto estuviese en Quinta con el Baxo. El salto de Octava que hace el Baxo en el compas 13 es uno de los mas naturales por causa de la analogía de los sonidos; pero sale mas fácil y mas bello haciéndole hácia lo agudo que haciéndole, como en el del exemplo, hácia lo grave. El todo de la armonía manifiesta continuamente el Modo principal con las cadencias repetidas; y la postura de Quarta y Sexta con que se hace cadencia final, es la postura de Quinta invertida, que por lo mismo es consonante.

II.

Lecciones de dos y quatro notas contra una á tres.

En el *exemp. 54. (Lam. 12.)* el Baxo y la voz mas aguda cantan con nota contra nota; pero la voz del medio resuelve cada compas en dos partes iguales, procurando con saltos cómodos el medio de hacer sentir en todos los

compases la mas perfecta armonía de Tercera, Quinta y Octava. Con efecto apenas hay compas sin esta armonía, ó á lo ménos sin su inversa de Tercera, Sexta y Octava. Solo en el 8.^o para dar á la armonía algun claro-oscuro, en vez de la Octava se ha puesto la Novena de grado, que en este contrapunto es disonancia de tránsito. Algunas veces la Octava no es relativa al Baxo sensible, sino á alguna voz intermedia que repite el intervalo hecho por otra aguda, como en los compases 7.^o y 9.^o, en que hay dos voces que hacen la Tercera, que es la consonancia mas apta para repetirse en una misma postura, con tal que las dos voces que la repitan, tengan entre sí el movimiento contrario ú obliquo que las corresponde. En el compas 14 se forma con movimiento de grado de las dos voces extremas la Quinta falsa sin prevencion, y se trasporta el todo de la armonía al Modo de la Quarta *F-fa-ut*; pero en el compas 17 la parte media reproduce el Modo principal con una ligadura de Undécima trasmutada en Séptima. El consejo de preparar todas las disonancias en el estilo sencillo no debe observarse tan escrupulosamente, que no pueda alguna vez quebrantarse, especialmente quando la disonancia que por su naturaleza no

tiene necesidad de preparacion, se forma con la facilisima modulacion de grado. Nótese la modulacion que emprende el Contralto en el compas 20: de la Sexta desciende hasta el Modo con una serie de Terceras alternadas con el movimiento de grado: esta modulacion es muy á propósito para formar la cláusula final por referirse á las tres cuerdas fundamentales del Modo *Fa, Do, Sol, Do*.

Ahora bien; considérese en el *exemp. 35. (Lam. 13.)* la modulacion ligada del segundo Contralto junto con el simple acompañamiento del primero. La Novena del 2.º compas se acompaña con la Tercera, y así hecha la resolucion de la Novena en Octava, queda la postura de Octava y Tercera. Si la Novena se acompañase con la Quinta, con la resolucion resultaria la postura de Octava y Quinta, que aunque es consonante no se debe usar sin la Tercera sino en la cláusula final. Por lo general las posturas consonantes de mas de dos voces sin la Tercera resultan escasas de variedad y de hermosura, y por lo mismo solo deben adoptarse al principio ó al fin de una composicion. Igualmente la Séptima del compas 3, que es una Novena trastrocada, se acompaña con la Tercera, y con la resolucion resulta la postura

de Tercera y Sexta. Pero si aquella Séptima se acompañase con la Quinta, con la resolucion resultaria la postura disonante é insípida de pura Quinta y Sexta. ⁶ La ligadura del compas 6 es consonante, como tambien la del 7; aunque á primera vista parece una Quarta resuelta en Tercera; pero formando esta Tercera un Tritono con el primer Contralto, no puede considerarse como consonante. El Baxo fundamental de aquel compas es *C-sol-fa-ut*, y el *B-fa* en que resuelve la ligadura, es la Séptima de la postura de Quinta, que sirve para la cadencia siguiente en *F-fa-ut*. ⁷ La Undécima del compas 12 está acompañada con la Quinta; y así en su resolucion resulta la postura de Tercera y Quinta. Generalmente las disonancias que sin mudarse el Baxo fundamental resuelven en Tercera, no se deben acompañar con ella; pues sería poner á un mismo tiempo la disonancia y la resolucion.

En el *exemp. 36. (Lam. 13.)* el Contralto resuelve todos los compases en quatro notas.

⁶ En quanto al acompañamiento de la Séptima véase el *lib. 3.º cap. 8.º art. 2.º*

⁷ Acerca de las resoluciones disonantes de las ligaduras véase el *cap. antecéd. art. 2.*

Como en este exemplo el Modo es regular, la cantilena del insinuado Contralto hace mas sentido que la del *exemp. 30.* (*Lam. II.*) compuesta en el modo de *E-la-mi.* Pero adviértase, como ya se ha notado en otro lugar, que en el Modo menor hay siempre una voz reducible al Modo mayor de la Tercera⁸: la modulacion del Tiple del citado *exemp. 36.* separada de las otras dos voces, es propia del Modo de *C-sol-fa-ut*, exceptuando los tres últimos compases. En la cadencia final se hace el Modo de Tercera mayor, lo qual es licito para dar mayor perfeccion al punto final; pero no es necesario, como pretenden los contrapuntistas vulgares.⁹

III.

Lecciones de contrapunto florido á tres.

Quando los antiguos comenzaron á cultivar el contrapunto, solian tomar por tema un Canto llano de notas iguales, y acompañarle con un contrapunto florido de una ó mas voces que me-

⁸ Véase el *lib. 3.º cap. 2.º art. 7.º*

⁹ La excelente Fuga de Pergolesi: *Fac ut ardeat cor meum* acaba en Tercera menor.

dulasen con la sola ley de adornar con la armonía el Canto llano. De esta manera cantaban muchas veces en la Iglesia las *antifonas*, los *graduales* y los *himnos*, tomando por tema las canturias ó cantilenas de los libros de coro, formadas con notas de igual valor. La voz que cantaba el Canto llano era comunmente el Tenor, que por esta razon se llamó así, de *tener el Tono ó el Modo*; puesto que éste se determinaba por la cantilena del Canto llano. Por este gusto está compuesto el *exemp. 37.* (*Lam. II. 15.*). El Tenor canta el Canto llano, que el Baxo y la parte aguda acompañan con contrapunto florido, buscando siempre la armonía con cantilenas fáciles y naturales. El Modo del Canto llano es *G-sol-re-ut*, al qual se adaptan las otras partes; aunque el empeño de sostener el Modo propuesto por el Canto llano no debe ser tan inviolable, que no puedan las otras partes reducir algun periodo de él á otro Modo, especialmente al de la Quarta ó al de la Quinta que son sumamente análogos al principal. Así sucede en el 5.º compas: el Canto llano hace una cadencia de grado en el Modo principal de *G-sol-re-ut*; pero el Baxo de acuerdo con el Tiple reduce aquel *G-sol-re-ut* á la armonía de la Quarta: por esto el *F-fa-ut* anterior del

Tiple no lleva sostenido, como lo debería llevar si siguiera la modulacion del Tenor. En el contrapunto de tres ó mas voces no se debe hacer escrúpulo de formar la Octava con movimiento contrario convergente, en particular estando acompañada con la Tercera ó con la Sexta como en el compas 11: la hermosura de estas consonancias impide el mal efecto de esta Octava notado en el *cap. anteced. art. 2.º*

El contrapunto florido del *exemp.* anterior puede llamarse *suelto* porque las voces no tienen precision de sostener alguna modulacion particular. Para obligar al principiante á sostener y adornar un corto tema, se le dará una modulacion que conste de pocas notas, obligándole á componer sobre él toda la leccion. Tal es el *exemp. 38. (Lam. 13.)*, en que supongo que el tema que se ha dado al principiante se contenga en los tres primeros compases del Baxo. El Contralto en vez de la réplica, acabado el tema, comienza con otra modulacion, que por causa de las cuerdas y del valor de las notas es muy análoga al tema, y que por esta razon se llama *segunda intencion, contrapaso ó contra-tema*, lo que pone al compositor en el empeño de sostener en to-

da la composicion el tema y el contra-tema. Mientras estos se proponen, el Tenor calla por no confundirlos, lo que generalmente se usa siempre que se intenta hacer resaltar la modulacion de una parte. Con el silencio del Tenor se hace mas sensible la réplica del tema con que comienza en el compas 7.º. Entretanto calla el Baxo por espacio de un compas, y este silencio no solo da á la réplica del tema lugar de comparecer, sino que tambien hace mucho mas sensible la que él mismo hace del contra-tema en el compas 8.º. El Tenor repite el tema en la Quarta; y el Baxo el contra-tema en la Primera, que es la Quarta de la Quinta en que se propuso: de esta manera el tema y el contra-tema con sus réplicas conservan clarísima la idea del Modo principal. El Contralto aun no ha cantado el tema; pero lo repite en el compas 11 con pura imitacion en la Tercera del Modo principal: inmediatamente le hace con movimiento contrario en el 15; y el Baxo repite este mismo en la Tercera, que es la Quinta de la cuerda en que fué propuesto. Con parte de este movimiento contrario el Tenor salta de Quarta en el compas 18 para repetir el contra-tema; pues generalmente para hacer mas sensible una modulacion, la de-

TOMO II. P

be preceder ó una pausa ó un salto. Antes que el Tenor acabe el contra-tema, el Contralto, precediendo una breve pausa, repite en la Quinta del Modo la primera parte del movimiento contrario del tema. Y habiendo hecho ya todas las partes el tema, el contra-tema y el movimiento contrario de aquel, van de concierto á hacer la cadencia final; en la qual tambien, mientras el Baxo vuelve á tomar el tema, el Contralto le acompaña con el mismo tema en movimiento contrario. He aquí en pocos compases el mas estrecho encadenamiento de dos temas con el Modo y entre sí, sostenido todo por tres voces.

IV.

Leciones de nota contra nota a quatro.

Si el principiante se ha exercitado como conviene en los diversos géneros de contrapunto á tres voces, estando por otra parte bien enterado en los principios de la armonia, apenas hallará dificultad en las composiciones á quatro. Por lo que mira al manejo y adorno de los temas, no se puede hacer mas en las composiciones á quatro ó mas voces que lo que

se hace en las de á dos ó á tres; porque las voces añadidas á éstas, si se quiere evitar la confusion, no deben hacer otra cosa que aumentar la armonia con notas simples, ó acompañar con el contrapunto natural de Tercera alguna de las partes principales que sostienen el tema. Lo que conviene practicar es hacer parte principal ya esta voz, ya la otra; pero dos voces no se pueden hacer principales á un mismo tiempo. En el *exemp. 39.* (*Lam. 14.*) las quatro voces modulan con notas de igual valor con solo el objeto de producir la armonia mas perfecta con una serie muy regular de posturas. La Tercera, quando cantan todas las voces, no debe faltar jamas en ninguna postura. En vez de la Quinta ó de la Octava se podrá substituir la Séptima, especialmente en las posturas de Quinta. Debe tambien procurar el principiante en semejantes composiciones variar la armonia perfecta, haciendo mas sensible ora este intervalo, ora aquel, segun las reglas establecidas.¹⁰ La disposicion de cuerdas de la primera postura, esto es, de Quinta, Octava y Décima, del mencionado exemplo es bellisima, pues tanto la Quinta como la Tercera comparacen en la mas

¹⁰ Véase el lib. 3.º cap. 5.º art. 5.º

natural distancia de la fundamental. En el compas 5.^o se pasa con una cadencia imperfecta al Modo de la Quarta, conservándose éste hasta el compas 14, en que se reproduce la postura de Quinta del Modo principal.

V.

Leccion de dos notas contra una.

Puesto el Baxo del *exemp. 40.* (*Lam. 14.*) se debe mandar al principiante que componga como parte principal una modulacion aguda de dos notas contra cada una de las del Baxo, de modo que mezclando las notas sueltas con las ligadas resalte sobre todas las demas modulaciones, que solo deben servir para adornar aquella con la armonia. Tal es el Tiple del citado exemplo, que aun separado de las otras voces forma una cantilena elegante con alguna especie de tema sostenido con las repetidas ligaduras resueltas con un Semitono. Al contrario la modulacion del Contralto es en sí algo insipida, y solo hace buen efecto unida á las otras partes. Así podrá el principiante observar en las composiciones á muchas voces de los autores mas celebrados que una ó dos son las

partes que cantan á un mismo tiempo con elegancia; las otras solo aumentan la armonia. El salto de Tercera, dicen los prácticos, salva las dos Quintas ó las dos Octavas en las composiciones á muchas voces: por exemplo, en el compas 11 quitando el *F-fa-ut* del Tiple, quedan entre éste y el Contralto dos Octavas; interrumpidas por otra parte con el salto de Tercera desde *F-fa-ut* á *D-la-sol-re*. Ahora pues, para evitar dos Quintas ó dos Octavas, dicen, basta en las composiciones á muchas voces un salto de Tercera semejante; pero en las de á dos voces es necesario un salto de Quarta, Quinta ó Sexta. Estas reglas convencen lo que hemos antes establecido, que las dos Quintas ó las dos Octavas solo perjudican á la variedad de la armonia; y por esta razon quando hay otras voces que suplen este defecto, no se debe escrupulizar de hacer uso de ellas. Por lo demas lo que altera la sustancia de la armonia en las composiciones á dos, la altera tambien en las composiciones á muchas voces.

VI.

Contrapunto florido á quatro.

En el *exemp. 41.* (*Lam. 15.*) el Cantollano del Baxo está acompañado con contrapunto florido por las tres voces agudas, de las quales el Tiple es la principal, y despues de éste el Tenor; el Contralto solo aumenta la armonía. El Modo es el menor de *G-sol-re-ut* notado según el estilo antiguo con solo un b-mol en la clave; pero téngase presente que se adopta muchas veces el segundo b-mol propio del Modo, que debe ponerse en *E-la-mi*. Las reflexiones que pueden hacerse sobre esta leccion, ó se han hecho ya en las anteriores, ó se deducen fácilmente de las reglas del *lib. 3.º* Por esta razon no molestaré mas al lector con nuevas lecciones ni reflexiones.

CAPITULO IV.

DE LOS CONTRAPUNTOS DOBLES, QUE VULGARMENTE LLAMAN TROCADOS.

I.

Qué sea contrapunto doble.

Si se componen dos modulaciones con tal artificio que trasportando la grave á lo agudo ó la aguda á lo grave resulte una nueva serie de intervalos con buena armonía, el artificio de esta composicion se llama *contrapunto doble ó trocado*, porque con las mismas modulaciones casi se consigue doble armonía. Si la trasportacion de una de las voces es de una Octava, el contrapunto se llama *doble en Octava*; y *doble en Décima ó en Duodécima* si dicha trasportacion es de una Décima ó de una Duodécima. En general el contrapunto doble toma nombre de la trasportacion que se hace de una de las modulaciones. El que quisiese ver tratada difusamente esta materia, consulte la *Musurgia* del P. Kirker. Yo solamente explicaré los contrapuntos dobles en Octava, Décima y Duodé-

VI.

Contrapunto florido á quatro.

En el *exemp. 41.* (*Lam. 15.*) el Cantollano del Baxo está acompañado con contrapunto florido por las tres voces agudas, de las quales el Tiple es la principal, y despues de éste el Tenor; el Contralto solo aumenta la armonía. El Modo es el menor de *G-sol-re-ut* notado según el estilo antiguo con solo un b-mol en la clave; pero téngase presente que se adopta muchas veces el segundo b-mol propio del Modo, que debe ponerse en *E-la-mi*. Las reflexiones que pueden hacerse sobre esta leccion, ó se han hecho ya en las anteriores, ó se deducen fácilmente de las reglas del *lib. 3.º* Por esta razon no molestaré mas al lector con nuevas lecciones ni reflexiones.

CAPITULO IV.

DE LOS CONTRAPUNTOS DOBLES, QUE VULGARMENTE LLAMAN TROCADOS.

I.

Qué sea contrapunto doble.

Si se componen dos modulaciones con tal artificio que trasportando la grave á lo agudo ó la aguda á lo grave resulte una nueva serie de intervalos con buena armonía, el artificio de esta composicion se llama *contrapunto doble ó trocado*, porque con las mismas modulaciones casi se consigue doble armonía. Si la trasportacion de una de las voces es de una Octava, el contrapunto se llama *doble en Octava*; y *doble en Décima ó en Duodécima* si dicha trasportacion es de una Décima ó de una Duodécima. En general el contrapunto doble toma nombre de la trasportacion que se hace de una de las modulaciones. El que quisiese ver tratada difusamente esta materia, consulte la *Musurgia* del P. Kirker. Yo solamente explicaré los contrapuntos dobles en Octava, Décima y Duodé-

cima , que son los mas fecundos de variedades , y por esta razon los mas usados en la práctica.

II.

Contrapunto doble en Octava.

Supuesta una Tercera , v. gr. *Do Mi* , si se trasporta la cuerda grave á la Octava aguda ó la aguda á la Octava grave , resulta la Sexta *Mi do* ; y dos voces que formen una serie de Terceras , trasportándolas segun el contrapunto doble en Octava , producirán una serie de Sextas. Ahora bien , para poder usar de este contrapunto con los demas intervalos , convendrá tener presente lo que significan los números siguientes :

I : 2 : 3 : 4 :
8 : 7 : 6 : 5 :

esto es , la Octava trasportada segun este contrapunto viene á ser Unisono , y el Unisono Octava ; la Séptima Segunda , y la Segunda Séptima ; la Sexta Tercera , y la Tercera Sexta ; la Quinta Quarta , y la Quarta Quinta.

La Quarta inversa de la Quinta es consonancia débil , y por esto de poco uso especial-

mente en las partes sensibles del tiempo. Así pues para que no resulte con la inversion la Quarta en el contrapunto doble en Octava , se deberá evitar la Quinta. Sin embargo , podrá ligarse ésta resolviéndola en Sexta ; pues así en la inversion vendrá á ser Quarta resuelta en Tercera. La Segunda ligada en lo agudo y resuelta en Unisono , en la inversion de este contrapunto viene á ser Séptima resuelta en Octava ; por lo qual siempre que se quiera evitar esta resolucion de la Séptima ¹ , se deberá tambien evitar la Segunda resuelta en Unisono. Finalmente debe advertirse que el contrapunto doble en Décimaquinta no se diferencia sustancialmente del contrapunto doble en Octava : solo hay la diferencia accidental que el intervalo que en el segundo viene á ser simple , en el primero es compuesto : v. g. la Sexta que segun el contrapunto doble en Octava viene á ser Tercera , segun el contrapunto doble en Décimaquinta viene á ser Décima ; y por lo que respecta á la sustancia de la armonía , lo mismo es la Décima que la Tercera.

¹ Véase el lib. 3.^o cap. 2.^o art. 5.^o

III.

Contrapunto doble en Décima.

Suponiendo por exemplo una Quinta *Do Sol*, si la parte grave se trasporta una Décima hácia lo agudo, resulta la Sexta *Sol mi*; y si la parte aguda se trasporta una Décima hácia lo grave resulta la Sexta *Mi do*. El intervalo en uno y en otro caso es el mismo; pero las cuerdas son sustancialmente diversas: y de aquí es que el contrapunto doble en Décima es mas fecundo de variedades que el contrapunto doble en Octava; aunque éste tiene la ventaja que haciendo ambas inversiones con cuerdas semejantes, conserva mas clara la idea del Modo. Los intervalos que resultan del uso de este contrapunto, se deducen de los números siguientes:

1 : 2 : 3 : 4 : 5 :
10 : 9 : 8 : 7 : 6 :

que es decir, que la Décima viene á ser Unisono, y el Unisono Décima; la Novena Segunda, y la Segunda Novena; la Octava Tercera, y la Tercera Octava; la Séptima Quarta,

y la Quarta Séptima; la Sexta Quinta, y la Quinta Sexta.

Como las consonancias se transforman en otras consonancias, y las disonancias en disonancias, para invertir ó trocar en Décima dos partes, se podrán usar los mismos intervalos que si esta inversion no debiera hacerse. Sin embargo, para que en ella no resulten dos Quintas, dos Octavas ó dos Unisonos, se deberán evitar dos Sextas, dos Terceras ó dos Décimas. Generalmente para trasmutar dos partes en Décima, basta que en las partes sensibles del tiempo las voces concuerden en consonancia con movimiento contrario ú obliquo; y que no se use de la Quarta resuelta en Tercera, para que en la trasmutacion no resulte la Séptima resuelta en Octava.

IV.

Contrapunto doble en Duodécima.

Supuesta v. g. una Tercera *Do Mi*, trasportando la parte grave una Duodécima hácia lo agudo, resulta la Décima *Mi sol*; y trasportando la parte aguda una Duodécima hácia lo grave, resulta la Décima *La do*. Generalmente en la trasportacion en Duodécima los

intervalos se transforman como lo indican los números siguientes:

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 :

12 : 11 : 10 : 9 : 8 : 7 :

esto es, el Unisono viene á ser Duodécima, y la Duodécima Unisono; la Segunda Undécima, y la Undécima Segunda, &c. Se deberá pues evitar en las partes sensibles del tiempo la Sexta, porque en la inversion viene á ser Séptima; pero podrá ligarse la Sexta resolviéndola en Tercera, pues de este modo resultará Séptima resuelta en Décima. Nótese que el efecto del contrapunto en Duodécima se consigue sin hacer expresamente la inversion, con solo trasportar la parte grave una Quinta hácia lo agudo, y la aguda una Octava hácia lo grave; ó la grave una Octava hácia lo agudo, y la aguda una Quinta hácia lo grave, como qualquiera lo puede fácilmente experimentar.

V.

Exemplo.

Ahora pues, considérese en el *exemp.* 42.

(*Lam.* 15.) la práctica de los tres mencionados contrapuntos dobles. En los 12 primeros compases el Baxo propone un Canto-llano que el Alto-Tiple acompaña con contrapunto florido. En el compas 12 el Canto-llano se trasporta una Décimaquinta hácia lo agudo, y el contrapunto una Octava hácia lo grave, que es lo mismo que trasmutar en Octava el Canto-llano y su contrapunto. El Baxo acompaña juntamente dicha trasmutación con un segundo contrapunto. En el compas 24 el Canto-llano con respecto al primer compas se trasporta una Octava hácia lo agudo, y el primer contrapunto una Décimaséptima hácia lo grave, que es lo mismo que trasmutarlos en Décima; al mismo tiempo la parte mas aguda acompaña en Tercera el primer contrapunto para aumentar mucho mas la armonía. El Baxo de esta trasmutación, para hacer la cadencia en el Modo principal, muda la penúltima nota del contrapunto; pero el salto que omite, se executa por la voz mas aguda. En el compas 36 el primer contrapunto con respecto al compas 12 se trasporta una Octava hácia lo grave, y el segundo contrapunto una Duodécima hácia lo agudo, lo que equivale á trastocar dichos contrapuntos en Duodécima. Finalmente en el com-

pas 47 volviendo el Baxo á tomar el Canto-lano, trastrueca en Octava la armonía del primer trastrueque que comienza en el compas 12.

CAPITULO V.

DE LA FUGA.

I.

Qué sea Fuga.

Quando dos voces caminan una despues de otra con una misma cantilena, la figura musical que de ello resulta se llama *Fuga*; cuyo principal objeto es el enlace de un tema entre sí. Los antiguos tuvieron tal pasion por esta figura, que casi vino á ser el objeto primario de la Música. Aun hoy dia las disputas *de lana caprina* de los contrapuntistas del siglo diez y seis giran sobre esta materia, y van por lo comun á terminar en el sangriento duelo de pedirse uno á otro un tema de Fuga. No pretendo deprimir el mérito de esta figura; pero tampoco quiero concederla mas del que merece. La Fuga con respecto á la Música es lo que son las figuras de palabras con respecto á la Elo-

quencia. La artificiosa correspondencia de ciertas palabras hace que un periodo sea agradable al oido; pero si aquel periodo no tiene por sí la fuerza conveniente para convencer el entendimiento ó mover el ánimo, las figuras son adornos góticos y ridículos. Igualmente la artificiosa correspondencia de las modulaciones que componen la Fuga, es un adorno bellissimo de una composicion llena por otra parte de armonía y de buen gusto; pero el poner en Fuga ciertas cantilenas insípidas sacadas de los Antifonarios antiguos, es trabajo perdido y ridículo. No obstante véanse aquí las reglas que deben observarse para componer una Fuga.

II.

Reglas para las Fugas.

1.^a En la Fuga á dos voces la parte que da principio al Canto, y que por esta razon se llama *Guia*, propone el tema; y entretanto calla la otra. Si la *Guia* es la voz grave, la propuesta del tema se hace en la cuerda del Modo: si es la voz aguda, comunmente se hace en la *Quarta* ó en la *Quinta*, como si fuese una respuesta al tema anteriormente pro-

puesto en la Primera ; pero no será absurdo el que la voz aguda proponga el tema en la cuerda del Modo.

2.^a Apénas la Guia ha terminado el tema, le repite la otra parte trasportándole á la Quinta ó á la Quarta si fué propuesto en la Primera, conforme á las reglas que dexamos establecidas acerca de las réplicas en el Cap. 1.^o; y á la Primera si hubiere sido propuesto en la Quarta ó en la Quinta. Entretanto canta la otra voz con contrapunto libre , y despues van ambas de acuerdo á hacer cadencia en la Quinta del Modo.

3.^a Hecha esta cadencia , la parte que hizo la réplica , vuelve á tomar el tema en la cuerda en que fué propuesto por la Guia : ésta calla en el principio del tema ; pero ántes de acabarse entra repitiéndole en la cuerda en que se hizo la primera réplica. Este artificio de entrar la segunda voz con el tema ántes que le acabe la primera , se llama *restriccion* de las partes; y se deduce que el tema debe ser tal, que sus últimas notas puedan servir de contrapunto á las primeras. Acabada esta segunda réplica , se va con contrapunto libre á hacer cadencia en la Tercera ó en la Sexta del Modo.

4.^a Despues de esta cadencia la Guia hace la tercera propuesta del tema , y la otra voz

la tercera réplica , una y otra en la misma cuerda en que se hizo la primera propuesta y la primera réplica , diferenciándose solamente en la *restriccion*. La primera réplica comenzó acabado el tema , la segunda ántes que éste se acabase , la tercera debe estrecharse aun mas comenzando ántes que la segunda.

El artificio de las Fugas á tres ó mas voces viene á ser el mismo en sustancia : la Guia propone el tema : inmediatamente responde una parte ; despues otra ; y si no se muda de Modo , todas las propuestas y réplicas se hacen alternativamente en la Primera y en la Quinta ó en la Quarta del Modo segun las reglas del Cap. 1.^o La dificultad de las Fugas á muchas voces consiste en las restricciones , quando se quiere que tres voces canten juntamente cada una de por sí una parte del tema : quando hay mas de tres voces no hay restriccion ; y aun en las composiciones á tres ó mas voces el enlace de la Fuga suele reducirse solamente á dos.

III.

Advertencias.

En quanto á las cuerdas en que se hacen las propuestas y las réplicas es necesario advertir que las reglas del Cap. 1.º se deberán observar siempre que el tema sea regular, esto es, que lleve expreso el carácter de algun Modo con alguna especie de cadencia, y quando la Fuga quiera hacerse dentro de los límites de éste. Por lo demas, para los temas irregulares adornados de accidentes, y que casi á cada nota mudan de Modo, no puede darse regla alguna general que no sea falible. Con tal que se haga una mutacion regular de Modo, el tema se podrá volver á tomar en la Segunda, Tercera ó Sexta y en qualquiera otra cuerda; aunque la respuesta se deberá hacer siempre segun las reglas del Cap. 1.º, conforme á la cuerda en que esté hecha la propuesta.

Acerca de las restricciones quieren algunos modernos que la última réplica comience en el segundo compas del tema. Pero estas reglas solo sirven para apagar el fuego del entusiasmo, y aumentar las dificultades en cosas de poquísi-

mo momento. La esencia de la Fuga consiste en que caminen las voces una en pos de otra con la misma cantilena, estrechando ó restringiendo la réplica á cada propuesta del tema: de qualquier manera que esto se verifique se hace una verdadera Fuga como la hacian los antiguos sin atender á estas pequeñas reglas de nueva invencion.

Las cadencias intermedias en la Quinta y en la Tercera ó Sexta del Modo, quieren tambien algunos que en las Fugas á tres ó mas partes sean cadencias falsas. Esta es otra sutileza de aquellas que solo sirven para llenar los libros de vagatelas. Las mencionadas cadencias se harán á voluntad del compositor, siendo suficiente que se haga alguna especie de descanso fuera de la cuerda del Modo, con el qual como que se toma aliento para emprender el siguiente enlace de propuesta y réplica.

Por último las modulaciones libres que se añadan al tema deberán tener alguna analogia con él. Para este efecto contribuyen mucho los contra-temas, las imitaciones, los pasos de contrario movimiento, los contrapuntos dobles ó trocados y otros adornos semejantes, de los quales se pueda deducir que las voces cantan movidas de la emulacion de hacer cada una en sus cuerdas lo que

oye hacer á las demas **que** es el verdadero espíritu de la Fuga.

IV.

Exemplo.

Considerése la Fuga á tres del *exemp. 43.* (*Lam. 16.*). El Baxo propone el tema en el Modo de *C-sol-fa-ut*, pues el *G-sol-re-ut* anterior, aunque es parte del tema con respecto al Modo, no es mas que una apoyatura para entrar en él. El tema se extiende hácia lo agudo hasta la Tercera, y hácia lo grave hasta la Sexta: para determinar la cuerda de la réplica en esta complicacion de circunstancias, considérese el lugar que ocupa al fin del tema uno de los Semitonos del Modo; y de la regla primera del Cap. 1.^o se deducirá, que la réplica debe hacerse en la Quarta; de esta manera al fin de la réplica vendrá á ser la modulacion *Fa Mi Re*, semejante al final del tema *Do Si La*. Gira pues esta Fuga sobre la Primera y la Quarta del Modo. Finalizado el tema, el Contralto emprende la primera réplica; y antes de acabarla, el Tiple propone un contra-tema, del qual se sirve como de escala para entrar tambien á repetir el tema. Antes de acabar

éste; el Baxo en el compás 11 vuelve á tomar el contra-tema: le aumenta con dos periodos análogos al primero; y el Tiple le acompaña haciendo en movimiento contrario los periodos de este contra-tema: entretanto el Contralto aumenta la armonía con una modulacion libre; y concluido este enlace entre el Baxo y el Tiple, se hace inmediatamente cadencia en la Quinta, terminando así la primera parte de la Fuga. En la segunda parte el Tiple propone el tema en la Quarta, y el Contralto le repite en la Primera en que le propuso el Baxo; y así el Contralto sigue haciendo toda la modulacion que hizo el Baxo en la primera parte; el Baxo la que hizo el Tiple; y éste la que hizo el Contralto. En este cambio de partes que comienza en el compás 30 se hace doble uso del contrapunto doble en Octava: la modulacion mas aguda de la primera parte de la Fuga, es la mas grave en la segunda; de lo qual resultan dos trasmutaciones, una con la primera modulacion del Baxo, y otra con la primera modulacion del Contralto. Concluidas estas trasmutaciones se hace cadencia en la Sexta. En las dos primeras partes solamente dos voces han hecho la restriccion del tema; en la tercera que comienza en el compás 45, la hacen las tres. Después de la restriccion el Baxo y el Tiple dividen

entre sí el contra-tema hecho en la primera parte por el Baxo, y el Contralto le acompaña con el movimiento contrario del mismo contra-tema. Finalizado este enlace, el Baxo en el compas 62 propone como un nuevo tema aquellos ocho puntos, baxando desde la Sexta al Modo ó Primera, con saltos de Tercera interrumpidos con el movimiento de grado: vuelto á tomar este tema por el Contralto y por el Tiple van con una especie de Fuga breve á hacer la cadencia final.

CAPITULO VI.

ALGUNAS ADVERTENCIAS GENERALES.

I.

Sobre el conocimiento de sí mismo.

El que intenta dedicarse á la Música, debe, segun el consejo de Horacio, medir sabiamente sus fuerzas, examinando si la naturaleza se ha dignado dotarle de las qualidades necesarias para este fin. Es verdad que los hombres son los mas sutiles aduladores de sí mismos, y se creen casi siempre mas de lo que son en realidad; pero procediendo con sabia cautela podrá cada uno llegar á

conocer si le falta ó no el entusiasmo y el gusto que forman el genio para la Música. El entusiasmo es un fuego que inflama por decirlo así interiormente, y nos hace sentir aun en la conversacion ordinaria ciertas agitaciones vivísimas del ánimo, con las que puede cada uno medir como con un termómetro los grados de su entusiasmo. Jamas tendré por hombre de entusiasmo al que lea la Zenobia ó el Atilio Régulo de Metastasio con ojos enxutos. Despues que el principiante se haya exercitado por algun tiempo en el contrapunto, de la facilidad ó dificultad que encuentre en la invencion de nuevas armonías y melodías dignas de la aprobacion del maestro, se deducirá fácilmente el grado de fecundidad de su fantasía.

No es tan fácil de conocer el propio gusto que consiste en sensaciones delicadísimas que no pueden experimentarse sin haber acostumbrado los sentidos al escrupuloso y reflexivo exámen de los objetos. Hé aquí no obstante el método que podrá observar el principiante para conocerse á sí mismo en este punto. Oiga diversas composiciones sin tener anticipadamente noticia de sus autores, ni de la estimacion que hacen de ellas los buenos profesores de Música: fórne despues su juicio, y si éste por lo general se conforma con el

entre sí el contra-tema hecho en la primera parte por el Baxo, y el Contralto le acompaña con el movimiento contrario del mismo contra-tema. Finalizado este enlace, el Baxo en el compas 62 propone como un nuevo tema aquellos ocho puntos, baxando desde la Sexta al Modo ó Primera, con saltos de Tercera interrumpidos con el movimiento de grado: vuelto á tomar este tema por el Contralto y por el Tiple van con una especie de Fuga breve á hacer la cadencia final.

CAPITULO VI.

ALGUNAS ADVERTENCIAS GENERALES.

I.

Sobre el conocimiento de sí mismo.

El que intenta dedicarse á la Música, debe, segun el consejo de Horacio, medir sabiamente sus fuerzas, examinando si la naturaleza se ha dignado dotarle de las qualidades necesarias para este fin. Es verdad que los hombres son los mas sutiles aduladores de sí mismos, y se creen casi siempre mas de lo que son en realidad; pero procediendo con sabia cautela podrá cada uno llegar á

conocer si le falta ó no el entusiasmo y el gusto que forman el genio para la Música. El entusiasmo es un fuego que inflama por decirlo así interiormente, y nos hace sentir aun en la conversacion ordinaria ciertas agitaciones vivísimas del ánimo, con las que puede cada uno medir como con un termómetro los grados de su entusiasmo. Jamas tendré por hombre de entusiasmo al que lea la Zenobia ó el Atilio Régulo de Metastasio con ojos enxutos. Despues que el principiante se haya exercitado por algun tiempo en el contrapunto, de la facilidad ó dificultad que encuentre en la invencion de nuevas armonías y melodías dignas de la aprobacion del maestro, se deducirá fácilmente el grado de fecundidad de su fantasía.

No es tan fácil de conocer el propio gusto que consiste en sensaciones delicadísimas que no pueden experimentarse sin haber acostumbrado los sentidos al escrupuloso y reflexivo exámen de los objetos. Hé aquí no obstante el método que podrá observar el principiante para conocerse á sí mismo en este punto. Oiga diversas composiciones sin tener anticipadamente noticia de sus autores, ni de la estimacion que hacen de ellas los buenos profesores de Música: fórne despues su juicio, y si éste por lo general se conforma con el

de los prácticos, no tenga duda en contarse entre las personas de gusto. Si por éste y otros medios semejantes llega el principiante á conocer que la naturaleza al formarle no ha sido liberal para con él, dexándole destituido de entusiasmo y de gusto, hará bien en abstenerse de exercitar la Música, si por otra parte no quiere aumentar la multitud de profesores que han nacido para arruinarla.

II.

Sobre el exercicio del canto.

Supuestas las qualidades naturales, ántes que el principiante emprenda el estudio del contrapunto, deberá exercitarse en el canto. No porque esto sea necesario para evitar los errores sustanciales de la armonia, pues de estos se libertará con las reglas del lib. 3.^o, sino solo para formar el gusto. El canto le servirá de mucho aunque no tenga intencion de componer sino Música instrumental. Los instrumentos son con respecto á la voz humana lo que las pinturas con respecto á los objetos naturales; y así como un pintor que hiciese todo su estudio sobre las pinturas sin volver jamas los ojos á los objetos naturales, con dificultad copiaria al vivo la naturaleza, igualmente

el compositor de Sonatas que no se haya formado el gusto con el canto de la voz humana, con dificultad compondrá con buen gusto.

Tan útil como es á un compositor tener algun conocimiento y práctica de todos los instrumentos, otro tanto convendria que el principiante ántes de saber cantar y componer con gracia para la voz humana, los ignorase todos, y si fuese posible ni aun los oyese. Los instrumentos son una imitacion artificiosa del canto, y por esta razon les estan bien muchas cosas, que para éste son afectaciones; del mismo modo que los colores artificiales que nos agradan en un retrato, nos causan fastidio puestos en el rostro de alguna muger. Pero por desgracia de la Música se observa por lo comun un método enteramente contrario: gran parte de los maestros que enseñan á cantar son unos meros tocadores de clave, violin, &c., y así sucede casi siempre que hacen cantar á la voz humana como si fuese un instrumento, sin reflexionar que la naturaleza no ha tenido á bien adaptar las inflexiones de la voz á los movimientos de la mano. Quisiera que el principiante comenzase á cantar por las composiciones del estilo *de capilla* de los antiguos, que á mas de ser muy fácil su execucion, son muy á propósito para adquirir la sencillez y naturalidad de la modulacion: que

despues emprendiese los solfeos de Leo y de otros excelentes maestros que con reflexion han formado una serie bien ordenada de lecciones de canto. Pero el entregarse á un tocador de qualquiera instrumento , que sin órden , sin estudio y sin principios compone caprichosamente los solfeos , es un método que basta reflexionar sobre los pocos progresos que con él se hacen , para conocer los muchos males de que es origen.

III.

Sobre el estilo.

Si el principiante está dotado de genio , y estudia con buen método el canto y el contrapunto , se formará por sí mismo un estilo elegante tan propio suyo que hará distinguir sus composiciones de todas las demas. Generalmente los compositores triviales no tienen carácter de estilo , y parece que imitan ya á un autor , ya á otro ; y sus composiciones estan hechas á manera de los mosaycos antiguos en que se echa de ver la mezcla de fragmentos de diversos colores. Pero en las composiciones de un maestro de genio , aunque éstas sean de diverso género , la una de estilo pronto , vehemente y agitado , y la otra de una

melodía tranquila y agradable , siempre tienen un no sé qué , que hace decir á los inteligentes en Música , éste es el estilo de Pergolesi , aquel el de Marcelo , este otro el de Clari , &c. Para formar el carácter de estilo no es necesario proponerse la imitacion de un autor determinado , pues por nuevos y diversos caminos se puede llegar á la suma excelencia en qualquiera arte. Un genio creador fecundado con las melodías de composiciones escogidas , se forma por sí mismo un estilo enteramente nuevo , así como un buen Arquitecto con las ruinas de diversas casas construye una de nuevo diseño.

Sucedirá alguna vez que el principiante como por instinto se sienta inclinado á imitar á algun autor. Entónces se dexará conducir de este instinto , con tal que el autor sea excelente , y lo imite sin afectacion ; pues léjos de ser reprehensible la imitacion perfecta , es digna de alabanza. Sin embargo , como la naturaleza del genio depende de muchas y casi infinitas circunstancias de la máquina y del espíritu , rara vez ó quizá jamas se ha experimentado una perfecta conformidad de gusto y de estilo entre dos excelentes autores. Por esta razon deberá el maestro generalmente considerar el carácter del discípulo , y sin obligarle á imitar , conducirlo adonde la natura-

leza le guía : de otra manera debilitará la fuerza de aquel ingenio , é impedirá los progresos que por sí mismo hubiera hecho el discípulo tomando por maestra y guía á la naturaleza.

IV.

Sobre el oido.

Aunque el oido sea juez natural de la Música , muchas veces nos engaña , y nos hace tener en grande estimacion composiciones de ningún merito ; de la misma manera que la vista , juez natural de la magnitud de los cuerpos , nos representa algunas veces como cosas grandes las pequeñas , y las pequeñas como grandes. Si no se engañase el oido en el juicio de la Música , la de buen gusto hubiera estado siempre en uso. Este engaño es ocasionado por una máxima por otra parte muy verdadera , y es que la Música ha sido formada por la naturaleza con respecto al deleyte del oido ; pero este deleyte en la intencion de la naturaleza no es mas que un medio para obtener el fin primario de la Música , que es excitar los afectos de nuestro ánimo : y así aunque la Música deleyte el órgano material del oido , si no mueve los ánimos no consigue su fin , y

por consiguiente es Música de mal gusto. Tambien ha formado la naturaleza el órgano del oido de modo que nos deleyten las figuras de la Retórica ; pero con el fin de que el aliciente de este deleyte nos haga fixar la atencion en los razonamientos capaces de convencer nuestro ánimo. Mas como el vulgo no suele reflexionar con madurez sobre el objeto principal de las cosas , tuvo en gran precio en los siglos bárbaros la Eloqüencia hinchada , que llena de figuras de palabras , sin nervio ni sustancia , deleytaba momentáneamente el oido. Así tambien oimos , celebrar todavía algunas composiciones de Música , ó porque hacen grande estrépito , ó porque estan llenas de ciertos grupos de notas que no pueden executar los cantores sin hacer mil contorsiones. No debe pues el principiante confiarse ciegamente en el oido , pues ademas del deleyte de éste , debe procurar excitar con la Música algun afecto en el ánimo.

V.

Conclusion.

Bien cimentado el principiante con la teórica del *lib. 5.º*, y exercitado en el canto y en el contrapunto con arreglo al método prescrito en este libro, si por otra parte no está destituido de genio, llegará á ser infaliblemente buen compositor. Despues que haya llegado á componer con elegancia en el estilo sencillo, la misma naturaleza le sugerirá para otros estilos aquellas melodías suavísimas que conmueven, enternecen, inflaman y arrebatan los ánimos hasta el Cielo. Podria tambien sobre este punto ser auxiliado por una copiosa teoría sobre la naturaleza de nuestros afectos, la conexión que estos tienen con las sensaciones del oído, y sobre las melodías mas aptas para excitar cada pasión en particular. En efecto, tuve intencion de agregar á esta primera parte otro libro sobre la Eloquencia de la Música, y lo hubiera executado, si la multitud de ideas que me ocurrieron al querer tratar de esta materia no me hubiesen hecho tomar la determinación de tratarle en un escrito separado; y espero executar lo si veo que esta

obra encuentra buena acogida en el Público, y si las vicisitudes de la vida humana no consiguen cortar el hilo de mi intencion. *

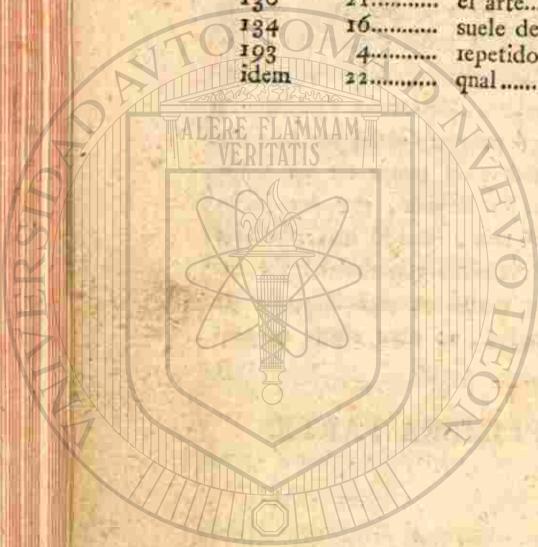
* Pensó el Autor escribir un pequeño tratado sobre la fuerza de la expresion ó eloquencia de la Música; á cuyo fin quiso imprimir los dramas de Metastasio con la mejor Música que sobre ellos se habia compuesto, añadiendo al último sus observaciones y reflexiones. Comunicó su pensamiento al mismo Metastasio para que le ayudara con las suyas, cuyo proyecto alabó mucho: pero la achacosa edad de éste y el temor de no indispensable posponer unos á otros, retardó sus respuestas á los puntos que nuestro Autor le consultaba: por cuyo motivo y el de haber vuelto en este intervalo de tiempo á continuar sus estudios, no tuvo efecto su pensamiento.

FIN DE LA PRIMERA PARTE.

ERRATAS.

Página	Línea	Dice	Léase
15	8.....	la Segunda.....	una Segunda
25	16.....	del Modo.....	de Modo
39	4.....	en el cap.....	en el art.
62	14.....	de Quarta.....	de la Quarta
130	21.....	el arte.....	al arte
134	16.....	suele denotar.....	suele notar
193	4.....	repetido.....	repetido
idem	22.....	qual.....	qual

Tomo II. Lam. I.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LEÓN

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

LIBRO III.

This musical score, titled "LIBRO III.", is organized into five systems of staves, with measures numbered 1 through 24. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system (measures 1-10) features a treble clef and a key signature of one flat. The second system (measures 11-13) continues in the same key signature. The third system (measures 14-15) introduces a 2/4 time signature and a key signature of two sharps. The fourth system (measures 16-19) returns to a treble clef and one flat key signature. The fifth system (measures 20-24) features a bass clef and one flat key signature. The score is marked with a large, faint watermark of the University of León and includes a circular stamp that reads "ALBRE FLAMMAN VERITAS".

25 26 27 28 29

30 31 32

33 34 35 36 37

38 39 40 41

42 43 44 45 46 47 48

49 50

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

51 52 53 54 55

56 57 58

59 60 61 62 63

64 65 66 67 68

69 70 71 72 73

74 75 76 77

78 79 80

This musical score, numbered 81 to 102, is written for guitar. It consists of two staves per system: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes chords, single notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Bar lines separate measures, and some measures contain multiple notes. The score is divided into systems, with system numbers 81, 83, 84, 88, 92, 96, 98, and 102. A large watermark 'UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN' is visible across the page. The text 'DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS' is also present. The page number '102' is written at the bottom right.

Fragmento de la Misa intitulada del Papa Marcelo por PALESTRINA.

Basso fundamental

Basso fundamental

Fragmento de una Lamentacion de NANINI.

This is a handwritten musical score for a lamentation by Giovanni Nanini. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The first system includes a bass line labeled 'Bazo fundamental' (fundamental bass) with measure numbers 3 through 19. The second system also includes a bass line labeled 'Bazo fundamental' with measure numbers 21 through 41. The notation features various rhythmic values, including minims, crotchets, and quavers, often beamed together. There are several fermatas and dynamic markings throughout. A large, faint watermark of the 'UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN' is visible across the page, along with a circular seal of the 'DIRECCION GENERAL DE BIBLIOTECAS'.

Fragmento del STABAT MATER *de* PERGOLESI.

This musical score is for a fragment of the Stabat Mater by Pergolesi. It consists of ten staves of music. The top two staves are vocal lines, with the first staff starting in a treble clef and the second in an alto clef. The third staff is a tenor line. The fourth and fifth staves are labeled 'Basso fund.' (basso continuo) and are written in a bass clef. The sixth and seventh staves are also labeled 'Basso fund.' and are written in a bass clef. The eighth and ninth staves are also labeled 'Basso fund.' and are written in a bass clef. The tenth staff is also labeled 'Basso fund.' and is written in a bass clef. The music is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also some markings like '3', '5', '7', '9', '11', '13', '15', '17', '19', '21', '23', '25', '27', '29', '31', and '33' indicating measure numbers. A large watermark 'BIBLIOTECA NACIONAL DE MEXICO' is visible across the page.

Fragmento de la Obra 5.^a de CORELLI.

This musical score is a fragment from the fifth book of Corelli's Opus 5. It is written for a single melodic line in the treble clef and a bass line labeled "Basso fundam." in the bass clef. The music is in a 3/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The bass line is heavily annotated with fingerings (numbers 1-4) and includes several measures with a "4" above the staff, likely indicating a specific fingering or a measure rest. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 4, 6, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, and 49 marked at the beginning of their respective measures. The notation includes various ornaments and articulation marks, such as asterisks and crosses, which are characteristic of Baroque manuscript notation. The paper shows signs of age, with some staining and a faint watermark in the center.

LIBRO IV.

This musical score, titled "LIBRO IV.", consists of 27 numbered measures arranged in five systems. The notation is primarily composed of whole notes and rests, with some measures containing eighth notes. The first system contains measures 1 through 8. The second system contains measures 9 through 13. The third system contains measures 14 through 20. The fourth system contains measures 21 through 24. The fifth system contains measures 25 through 27. A watermark for the "UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN" is visible in the background. The page is numbered "10" in the top right corner.

28

Musical notation for measures 28-30. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, and 23. A watermark of the Universidad Autónoma de Nuevo León is visible in the background.

29

Musical notation for measures 29-31. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the bass line. Fingerings are indicated by numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, and 23. A watermark of the Universidad Autónoma de Nuevo León is visible in the background.

30

Musical notation for measures 30-32. The treble staff features a more active melodic line with many sixteenth notes. The bass staff continues with quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, and 23. A watermark of the Universidad Autónoma de Nuevo León is visible in the background.

31

Musical notation for measures 31-33. The treble staff continues the active melodic line. The bass staff continues with quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, and 19. A watermark of the Universidad Autónoma de Nuevo León is visible in the background.

This musical score consists of three systems, each with three staves. System 32 (top) features a treble staff with a key signature of one flat and a common time signature. The middle staff is an alto clef, and the bottom staff is a bass clef. System 33 (middle) uses the same clefs and key signature. System 34 (bottom) uses the same clefs but changes the key signature to two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Bar lines are present at the end of each system. A large watermark 'UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON' is visible across the page.

This musical score is arranged in a system of ten staves. The first three staves (1-3) form the first system, and the remaining seven staves (4-10) form the second system. The notation includes treble and bass clefs, with various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Measure numbers are printed below the staves: 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The score is marked with '35' at the beginning of the first system and '36' at the start of the second system. A large, faint watermark of the Universidad Autónoma de Nuevo León is visible in the background, with the text 'UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN' and 'DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS'.

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

4J

3 5 7 9 11 13 15 17 19 21

23 25 27 29

12 24

36 47

42

FUGA

43

This musical score is a fugue, consisting of multiple staves of music. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Measure numbers are printed below the staves at regular intervals: 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, and 69. The score is presented on a page with a large, faint watermark in the background that reads 'UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN'.

TABLA DE LOS MODOS.

H	C.	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	D ^b	re ^b	mi ^b	fa ^b	sol ^b	la ^b	si ^b	do ^b	re ^b
	G.	sol	la	si	do	re	mi	fa [×]	sol	A ^b	la ^b	si ^b	do ^b	re ^b	mi ^b	fa ^b	sol ^b	la ^b
	D.	re	mi	fa [×]	sol	la	si	do [×]	re	E ^b	mi ^b	fa ^b	sol ^b	la ^b	si ^b	do ^b	re ^b	mi ^b
	A.	la	si	do [×]	re	mi	fa [×]	sol [×]	la	B ^b	si ^b	do ^b	re ^b	mi ^b	fa ^b	sol ^b	la ^b	si ^b
	E.	mi	fa [×]	sol [×]	la	si	do [×]	re [×]	mi	F ^b	fa ^b	sol ^b	la ^b	si ^b	do ^b	re ^b	mi ^b	fa ^b
	B.	si	do [×]	re [×]	mi	fa [×]	sol [×]	la [×]	si	C ^b	do ^b	re ^b	mi ^b	fa ^b	sol ^b	la ^b	si ^b	do ^b
L	F [×]	fa [×]	sol [×]	la [×]	si	do [×]	re [×]	mi [×]	fa [×]	G ^b	sol ^b	la ^b	si ^b	do ^b	re ^b	mi ^b	fa	sol ^b
	C [×]	do [×]	re [×]	mi [×]	fa [×]	sol [×]	la [×]	si [×]	do [×]	D ^b	re ^b	mi ^b	fa	sol ^b	la ^b	si ^b	do	re ^b
	G [×]	sol [×]	la [×]	si [×]	do [×]	re [×]	mi [×]	fa [×]	sol [×]	A ^b	la ^b	si ^b	do	re ^b	mi ^b	fa	sol	la ^b
	D [×]	re [×]	mi [×]	fa [×]	sol [×]	la [×]	si [×]	do [×]	re [×]	E ^b	mi ^b	fa	sol	la ^b	si ^b	do	re	mi ^b
	A [×]	si ^b	do	re	mi ^b	fa	sol	la	si ^b	B ^b	si ^b	do	re	mi ^b	fa	sol	la	si ^b
	E [×]	mi [×]	fa [×]	sol [×]	la [×]	si [×]	do [×]	re [×]	mi [×]	F	fa	sol	la	si ^b	do	re	mi	fa
	S ^{B[×]}	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	C	do	re	mi	fa	sol	la	si	do

TABLA DE LOS GRADOS de suavidad de Euler.

Intervalos.	Razones.	Grados.
Duodécima.	1 : 3.	III.
Quinta.	2 : 3.	IV.
Quarta.	3 : 4.	V.
Décima mayor.	2 : 5.	VI.
Undécima.	3 : 8.	
Tercera mayor.	4 : 5.	VII.
Sexta mayor.	3 : 5.	
Tono mayor.	8 : 9.	VIII.
Tercera menor.	5 : 6.	
Décima menor.	5 : 12.	IX.
Séptima menor.	9 : 16.	
Quinta escasa.	27 : 40.	X.
Tritono.	32 : 45.	
Tercera escasa.	27 : 45.	XI.



