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 tambien cuerdas fundamentales del Modo; y el medio mas decisivo de determinarlo será manifestar con la modulacion la relacion 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 mas 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 quales 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 relacion 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

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA RAUL RANGEL FRIAS U.A.N.L.

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 descanse 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 allí perfecto descanso ó cadencia; pero sí 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 conexîon 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. g. 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-

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA "RAÚL RAMÍREZ" UANL

cipal, 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 entónces *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 descanse 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 hace 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, deberia llevar sostenido el *G-sol-re-ut*; y si fuese Tercera, ademas del *G-sol-re-ut* deberia 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 entónces *F-fa-ut* con sostenido, que tambien lleva sostenido en *E-la-mi*.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA RAÚL RANGEL FRIAS UANL

IX.

Armonía simultánea.

Si miéntras 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 segun el experimento segundo con el contrapunto simple en Tercera, como se ve en las dos partes agudas del *exemp. 15*. El uso freqüentísimo que de este contrapunto en Tercera hace no solo el pueblo sino tambien el arte, es claro indicio de su verdadero orígen. El nos es inspirado por la naturaleza para aumentar con la armonía la fuerza de la expresion; y por esto en las composiciones de mayor expresion 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 qualquiera 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 Unisono.

Si la tercera voz añadida es un Baxo, tampoco este podrá sin desconcertar el Modo hacer con qualquiera de las dos voces una serie continua de Quintas. Por esto abandonará el partido de hacer la misma modulacion; y así el tono natural de su voz le inducirá á hacer una modulacion 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 oido á las canciones populares para conocer cómo la voz que hace de Baxo, hace freqüentes 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.*

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA MANUEL ANGEL FRIAS U.A.N.L.

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 armonía 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 armonias 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 él mezclándolas con las primarias; y el periodo compuesto de todas ellas resultará natural y bien enlazado procurando que cada una esté ligada

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA RAÚL RANGEL FRIAS UANL

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 descansan 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 *artic. 8.º*

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA RAÚL RANGEL FRIAS UANL

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 Quinta [7] : 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 preocupacion 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 Marcelo 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-

7 Véase el *artic. cit.*

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA RAQUL RANGEL FRIAS UANL

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*♯ *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.*

BIBLIOTECA PAUL RANGEL FRIAS UANL

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 oido no quedaria satisfecho si la última postura no fuese de perfecta armonía. Si la cadencia es perfecta, la postura de Quinta se puede trastrocar 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 trastrocarse 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 trastrocar 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-

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA RAUL RANGEL FRIAS UANL

valos como en el *exemp. 25. num. 1º*, 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. 2º* De aquí se deriva la celebrada regla que prohibe dos Quintas sucesivas hechas por las mismas voces. En los siglos pasados se prohibian con igual rigor dos Octavas, y no se tenia por muy buena la sucesion de Terceras y Sextas. [10] Pero en esto ciertamente se equivocáron nuestros antepasados, quando la misma naturaleza nos inspira en el contrapunto simple la sucesion 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 expresion 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 razon insinuada en el cap. 9 rara vez las hace nacer. Y justamente porque algunas veces las hace nacer, la regla que prohibe 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. 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, seria 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 poco 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 1º de la historia de la Música, reuniendo en la segunda disertacion quanto acerca de la resolucion 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*.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA RAUL RANGEL FRIAS U.A.N.L.