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 prohibe ligar la Séptima en el Baxo y resolverla en Octava (*Exemp. 41. num. 1º.*). 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 analogía 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 ademas de la Octava se oigan la Tercera y Quinta (*Exemp. cit. num. 2º.*), 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. 3º.*).

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. 1º.*): 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. 2º.*): 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

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

hacer siempre que falte otra voz que entone la Tercera del Modo, sin embargo, la resolucion de qualquiera disonancia subiendo la voz un Tono es imperfecta [15]: ademas de que el oido 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 resolucion 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* trastrocar 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 resolucion 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 resolucion 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 resolucion nos da las cuerdas agudas de la armonía del Modo menor (*Exemp.* 45.).

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

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 conexîon 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♯ 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♯ 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. 1º.*).

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. 1º.*). Si de la postura de Quarta, ó mas bien de su trasmutacion *Si re fa la* se pasa á la postura de Quinta (*num. 2º.*), entonces la Quinta falsa secundaria *Si fa* resuelve con resolucion imperfecta en la Octava *Mi mi*, ó en la Tercera *Mi Sol♯*.

IX.

Postura de Séptima diminuta.

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

RAÚL RANGEL FRIAS U.A.N.L.

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. Ademas 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 resolucion nos dan la perfecta armonía del Modo (*Exemp. 48.*), y la perfecta resolucion 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 conexîon 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 despues de la Séptima diminuta, ó son de la misma postura ó de la de Quinta, que tambien 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*𝄪, trastrueque 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°*). Trastrocando dicha postura en *Si re fa sol*𝄪 (*num. 2°*), 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°*), 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°*), 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 imitacion de la serie de *La*, esto es, *Do* Mi^b *Sol Si re fa* la^b *do*.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
RAÚL RANGEL FRÍAS
U.A.N.L.

cado en el *exemplo 52.* sin mudar los caracteres de las cuerdas. En el *num. 1º.* se entra en la armonía menor de *A-la-mi-re*. En el *num. 2º.* en la de *C-sol-fa-ut* trastrocada en Quarta y Sexta. En el *num. 3º.* en la de *E-la-fa* trastrocada en Tercera y Sexta. En el *num. 4º.* en la de *Fa*𝄪 trastrocada tambien en Tercera y Sexta. Obsérvese cómo en estas resoluciones se pone en práctica la propiedad ya notada, de poderse resolver la Quinta falsa como Tritono y este como Quinta falsa. [20] En el *num. 1º.* del mencionado exemplo las Quintas falsas *Sol*𝄪 *re* y *Si fa* resuelven como tales en Tercera. En el *num. 2º.* la Quinta falsa *Sol*𝄪 *re* resuelve como Tritono en la Sexta *Sol mi*^{b}. En el *num. 3º.* 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. 4º.* 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 diversos 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.

[20] Véase el *art. 3º*

Sin embargo de la íntima conexîon 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 resolucion 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 resolucion 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

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS
RAÚL RANGEL FRÍAS
U.A.N.L.

con la modulacion *La Sol Fa Mi*, y la voz aguda subiendo con la modulacion *Do Re Re𝄪 Mi*, el sostenido añadido á *Re* para hacer descanso en el *Mi*, hace nacer la Sexta superflua *Fa Re𝄪*, 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♭*, aunque no sea propia del Modo, no le destruye, porque no impide la cadencia que exîge 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♭* 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♭ Si Fa*, subiendo ó baxando el Baxo fundamental un Semitono. Así 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.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS
RAUL RANGEL FRIAS
U.A.N.L.

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*, sostituye 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 Noveña 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* sostituye á esta la cuerda *Re* fundamental de la postura siguiente; y de esta fundamental anticipada resulta la postura disonantísima 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 resolucion 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.*

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
RAUL RANGEL FRIAS
U.A.N.L.

menor puesta por Baxo á la postura de Quinta, resulta la postura durísima 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 resolucion perfecta de las posturas de Novena y Undécima. Pero hay una resolucion 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. 1º.* para que la Novena resolviese con resolucion perfecta como en los exemplos 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 Séptima, 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. 2º.* del mismo exemplo se hace una resolucion semejante de la postura de Novena sobre el Modo menor. Y tambien otra en el *num. 3º.* 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. 1º.* 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

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
RAUL RANGEL FRIAS
U.A.N.L.

la postura de Quinta, de que resulta una Novena y una Séptima, que resuelven en Octava y Sexta. En el *num.* 2º. entrando el Baxo sensible en la fundamental, de la postura de Quinta ligada resulta la Undécima con la Novena y Séptima. En el *num.* 3º. 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 oido 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 oido en una armonía determinada; y solamente el conjunto de todas las partes agudas le pueden contrastar, haciendo comprehender al oido 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-

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN "RAÚL RANGEL FRÍAS" U.A.N.L.

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 prevencion.

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-

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
RAÚL RANGEL FRÍAS
U.A.N.L.