grado por muchas cuerdas del Baxo fundamental hecho sensible (*Exemp. 70.*). En cada una de aquellas armonías perfectas queda el oido 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 oido [9], 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 resolucion 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 dificil 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 facil á qualquiera componer Música con buena armonía 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 oir de continuo repetidas las mismas cadencias, las

RAÚL RANGEL FRIAS U.A.N.L.

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, *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.

RAUL RANGEL FRIAS U.A.N.L.

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 Primera [1]: 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.

RAUL RANGEL FRIAS U.A.N.L.

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 Momo 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

2 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 haría 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 armonía de la Segunda del Modo mayor es de Tercera menor. Véase. el *cap. 1.º art. 11.*

RAÚL RANGEL FRIAS U.A.N.L.

Por eso los Modos de la Quinta y de la Quarta pueden llamarse *reciprocamente conexôs*, 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.

1. 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 menor [7], no deberá el canto detenerse demasiado en el Modo menor, á no ser que se quiera mudar la expresion. En el *exemp. 77. num.* 1º 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.* 2º 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.* 3º

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.* 2º

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

RAÚL RANGEL FRIAS U.A.N.L.

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 él [9], 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.*

RAUL RANGEL FRIAS UANL