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

V.

Mutaciones irregulares de Modo.

Los Modos, como se explicó en la Introduccion *art. 5.º*, forman un círculo tal que empezando por uno qualquiera que sea, saltando continuamente de Quinta ó de Quarta, se vuelve al mismo. De aquí es que del Modo principal se puede pasar á qualquiera 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 causaria 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

RAUL RANGEL FRIAS U.A.N.L.

inesperada mutacion de Modo salta irregularmente de *Sol*♯ á *do*, abandonando de repente el Modo principal, que luego se renueva en el *num.* 2º con la misma postura de Séptima diminuta. En el *num.* 3º se pasa al Modo de la Sexta, y en el *num.* 4º 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 podria hacer sin mudar de Modo. En el *num.* 5º 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 oido 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 despues 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 dificil como es el tránsito al Modo de la Quarta mayor, tan facil es volver al Modo principal reproduciendo su Quinta falsa y resolviéndola regularmente, como se hace en el *num.* 7º 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.* 8º preparada esta mutacion de Modo irregularísima: del Modo principal se pasa á la armonía de la Tercera; y para preparar el oido 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 dificil 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 *F-fa-ut*; y dando á *F-fa-ut* Tercera mayor se halla ya el canto en una

RAUL RANGEL FRIAS U.A.N.L.

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

Hé aquí en este exemplo las quatro mutaciones de Modo mas dificiles y mas irregulares, que son 1ª la resolucion de la postura de Séptima diminuta fuera del Modo principal (*numero* 1º). 2ª El tránsito al Modo de la Quarta mayor (*num.* 6º). 3ª El tránsito al Modo de la Séptima mayor (*num.* 9º). 4ª 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.* 8º *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 usáron 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.

RAUL RANGEL FRIAS U.A.N.L.

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 Tercera 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*♯ deberia 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 bellísimas imaginaciones 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 deberia 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*

RAUL RANGEL FRIAS
U.A.N.L.

res puede causar al oido sorpresa ó novedad? Si esto fuese así, una comedia francesa escrita con caracteres griegos deberia hacer en el teatro diferente efecto del que haria estando escrita con caracteres latinos ó franceses. La sorpresa de la mencionada resolucion de la postura de Séptima diminuta depende precisamente de la irregular é inesperada mutacion de Modo: el oido ha comprehendido 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 conexîon recíproca, que qualquiera puede servir de antecedente á las otras. Puesto un Baxo fundamental con la resolucion de las disonancias 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 resolucion 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

RAUL RANGEL FRIAS
U.A.N.L.