REGLAS DE LA MUSICA.

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 aquiella postura, y oyéndola resuelta en otro, se maravilla y sorprende.

CAPITULO V.

DE LA MODULACION.

T.

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 conexíon recíproca, que qualquiera puede servir de antecedente á las otras. Puesto un Baxo fundamental con la resolucion 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 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. 3º del cap. 3º 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. 8º del cap. 1º, 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 comprehender 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 relativa solamente á un Baxo fundamental que haga manifiesto 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 armonía 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 armonía 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

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. 1º 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. 2º, 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. 3º 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, asímismo estando formada una nueva postura con una cuerda nueva, se puede artificiosamente evitar la cadencia indicada por aquella postura, como en el exemp. 87,

I Véase el cap. 1.º art. 10.

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 límites 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. 3º 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. 1º 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. 2º 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. 3º 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 infaliTOMO II.

ble. Este es el punto en que triunfa la prâctica: sin el exercicio 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 adequados 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. 10, 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

REGLAS DE LA MUSICA. 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 armonía. 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 armonía 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, podria ser disonante. Pero la distincion de notas cambiadas y no cambiadas es una de las muchas palabras inutiles 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. 9 1. 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, deberia 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 exemplos, 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. Llaman 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 camara y de teatro y aun al mismo Stabat Mater de Pergolesi conceden como de gracia que es á lo mas Música de bellisimo 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 dirijirse 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. 3º 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 1º, deben ser igualmente reducibles á un Baxo fundamental; aunque siendo muy veloces, se dexan con el Baxo de las notas colaterales, el qual se toma entonces como nota tenida y no hace mal efecto por causa de la íntima conexion que tienen entre si las cuerdas de un mismo Modo. Pero si en las partes del Tiempo que impropiamente se llaman insensibles, se introduxese una nota irreducible á un Baxo fundamental semejante, como el D-la-sol-re con sostenido del num. 2º, 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 gorgeo 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. 1º.

I. Mudese 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 Ela-mi, se puede dar sostenido á D-la-sol-re y à F-fa-ut. En el siguiente el sostenido de G-sol-

⁶ Véase el cap. 3.0 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 Modo 7; 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-lami. 8 Pero si desde E-la-mi se volviese à A-lami-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

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-

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. 1.0 art. 8.0

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.

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 increible 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 armonía 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 frequencia de los intervalos compuestos.

La variedad de la armonía no solo consiste en la variedad de las posturas, sino tambien en variar la posicion 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 aguza 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 prohibe 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: v así dos Quintas son como dos palabras inconêxas 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 armonia misma.

9 Véase el cap. 1.º art. 14.