trumentos: y esta circunstancia exîje del compositor cierta atencion que no es necesaria en otros estilos. En primer lugar, si en un coro de muchas voces cada una modulase con grande y diversa variedad de notas, mas bien resultaria confusion que armonía; por esto la modulacion de todas las voces debe ser muy simple y con notas de igual valor. Ademas, faltando á las voces el auxîlio de los instrumentos para entonar con perfeccion, y ponerse en tono, es necesario evitar quanto sea posible los saltos y las mutaciones de Modo, especialmente las irregulares, preparar todas las disonancias y buscar estudiosamente lo que á la voz humana la es facil executar. De estas circunstancias, que como se dexa ver nada tocan al fondo de la Música, resulta una armonía clara y distinta con un canto muy facil y natural, que son los rasgos casi inimitables de las composiciones de Palestrina, Nanini y otros antiguos. Considerado el Canto-llano baxo este aspecto, no solo es bellísimo, sino tambien muy útil para exercitar á los principiantes y hacerles adquirir la facilidad y naturalidad del canto. Pero siempre que del Canto-llano se haga, como es costumbre, un Género de Música separado, dando por reglas fundamentales de armonía las propieda-

des accidentales de aquel estilo, y llamando licencias, libertades y arbitrariedades todo lo que no se acostumbra hacer en el estilo de capilla, entonces el Canto-llano viene á ser un caos de contradicciones, preocupaciones y errores, capaz solamente de tener atrasados á los principiantes, y de no dexarles jamas ver la luz de los verdaderos y fundamentales principios de la armonía.

CAPITULO VIII.

VERIFICACION DE LA TEORIA.

I.

Composicion de Palestrina.

Para demostrar, como suele decirse, *à posteriori* ó por los efectos la verdad de los principios y de las reglas establecidas en este libro, y enseñar á los principiantes á aprovecharse de las composiciones de los célebres Maestros, he juzgado conveniente añadir por último varios fragmentos musicales de algunos de ellos con ciertas observaciones, omitiendo otras muchas que á semejanza de estas podrá cada uno hacer por sí mismo. La parte mas grave es el Baxo fundamental, que yo he añadido á las posturas cor-

respondientes, para hacer mas clara su naturaleza y demostrar con la experiencia las reglas de la modulacion del expresado Baxo establecidas en el *cap. 3.º* No debe pues considerarse este Baxo como parte de las composiciones; sino solamente como un indice que demuestra la serie y naturaleza de las posturas; y el curso de toda la armonía.

El primer fragmento (*Lam. 5.*) es parte de una Misa del célebre Juan Pierluigi, llamado vulgarmente Palestrina, que en el siglo XVI fué cantor de la capilla pontificia en tiempo del Papa Marcelo. Indignado este Pontifice contra los abusos de la Música sagrada, estaba resuelto á desterrarla enteramente del templo; pero Palestrina compuso esta Misa, que por lo mismo se intitula *del Papa Marcelo*, para hacer ver al Pontífice que la sencilla y natural dulzura de la Música en nada perjudica á los sentimientos de religion; antes los hace mas suaves y eficaces. En vista de esta Misa el Papa Marcelo confirmó la capilla pontificia, con tal que se cantase por el gusto de Palestrina; y este decreto ha sido tan religiosamente observado, que aquella capilla es casi el único coro en que se oye la sencilla y suavísima armonía propia del estilo de capilla.

El Modo de esta composicion es *G-sol-re-ut*, que segun el estilo moderno deberia llevar un sostenido en la clave para hacer mayor la Séptima ó la Tercera de la Quinta; pero segun el estilo antiguo este sostenido no se expresa en la composicion, aunque se adopta en todas las cadencias perfectas en el Modo. Desde el primer compas hasta el tercero no hace oir el autor sino la Quinta y la Octava del Modo: pasa despues á la armonía de la Quarta: de aquí vuelve al Modo con cadencia imperfecta; y con la postura de Quinta trastrocada en Tercera menor y Sexta mayor (suponiendo en el *F-fa-ut* del Alto-tiple el sostenido) produce toda la armonía del Modo. El artificio de este periodo es bellísimo; él da la idea mas completa de las tres armonías que constituyen el Modo; y su armonía desde el primer compas hasta el quinto se va aumentando como por grados. Comienza por la consonancia mas escasa de armonía que es la Octava [1]; sigue despues la Quinta y la Octava: luego la Tercera y Sexta; y al fin la Tercera, Quinta y Octava. [2]

1 Véase el *cap. 2.º art. 5.º*

2 Dexo de indicar las notas de tránsito á otras pequeñas disonancias que freqüentemente ocurren. Tampoco hago mencion de las réplicas, imitaciones, y otras figuras

Despues de haber enlazado de diversas maneras la armonía del Modo, vuelve el autor en el séptimo compas á la armonía de la Quarta: esta la usa con mas freqüencia que la de la Quinta, para conformarse con el estilo de capilla, que por lo regular prefiere aquellas posturas para las quales no es necesario alterar las cuerdas. Así hasta el compas veinte y cinco el canto mas bien está en el Modo de *C-sol-fa-ut* que en el principal de *G-sol-re-ut*, especialmente despues que en el compas 11. el Baxo fundamental comienza á hacer oir á menudo el *F-fa-ut* natural, cuerda impropia del Modo de *G-sol-re-ut*, y fundamental del de *C-sol-fa-ut*. Generalmente, en el estilo de capilla para evitar las cuerdas con accidentes se cae freqüentemente en el Modo de *C-sol-fa-ut*.

Muy á menudo sucede en el coro de muchas voces que dos de ellas forman una misma disonancia; y entonces la una debe resolver de una manera, y la otra de otra; porque si no, resultarian dos Octavas, que en las composicio-

musicales de que están llenas las composiciones de Palestrina. De estas figuras se tratará en el libro siguiente; y entonces bastará dar una nueva ojeada á esta y las demas composiciones del presente capítulo, para ver el uso freqüentísimo que hacen de ellas los buenos autores.

nes que tienen por objeto principal el enlace y la variedad de las armonías, se deben evitar [3]. Así se ve practicado en muchos pasages de esta composicion: al fin del quarto compas uniendo el Baxo fundamental con las voces, resulta la postura de Tercera mayor, Quinta y Séptima, que comprehende la Quinta falsa ó el Tritono *Do Fa*♯; en la resolucion perfecta de esta disonancia el *Fa*♯ debe subir un Semitono á *Sol* [4], como efectivamente está practicado por el Alto-tiple; y el *Do* debe baxar á *Si* Tercera de la armonía del Modo; pero como esta cuerda la entonan tanto el primer Contralto como el Medio-tiple, este baxa á la Tercera *Si*, y aquel sube á la Quinta *Re*, resolviendo la Séptima y la Quinta falsa, el primero con resolucion perfecta, y el segundo con imperfecta. En la misma postura de Quinta es de notarse que la Séptima resuelta en Sexta mayor, con que está notado el Baxo sensible, es Undécima con respecto al fundamental resuelta en Décima, y esta transformacion de una disonancia en otra sucede necesariamente siempre que las posturas se invierten ó trasmutan;

3 Véase el *cap. 1. art. 14.*
4 Véase *el cap. 2. art. 3.*

pero el Baxo fundamental volviendo la postura á su natural estado, descubre la verdadera naturaleza y resolucion de cada disonancia: así en la mencionada postura el *C-sol-fa-ut*, que respecto al Baxo sensible parece consonante, con el Baxo fundamental se descubre ser la cuerda disonante de aquella postura.

Aunque las dos Octavas se deben evitar en semejantes composiciones, especialmente en un pasage sensible, como es la resolucion de una disonancia característica de una postura, sin embargo, de la presente y de todas las composiciones de los antiguos se deduce que ni las dos Octavas ni las dos Quintas destruyen la sustancia de la armonía. En el compas 15. si el segundo Contralto hiciese en lugar de aquel *Mi* dos semínimas *Mi Re*, como puede, el descenso de *Re* á *Do* haría dos Quintas con el Medio-tiple (*Re La* y *Do Sol*), y por esto en la prohibicion de las dos Quintas se entiende prohibida una Quinta hecha con movimiento recto [5]. Pero esta prohibicion en el expresado compas y en otros muchos pasages de los antiguos se ve quebrantada. Por esto se da por excusa ó excepcion

5 Acerca de los movimientos recto, obliquo y contrario véase la Introduccion *art. 6.º num. 11. tomo I.*

que en las composiciones á muchas voces son lícitas algunas cosas que no lo son en las de á dos ó tres partes; pero esto justamente confirma el principio que en otra parte hemos establecido [6], esto es, que las dos Quintas solamente son insipidas quando faltan otras voces que den á la armonía la variedad conveniente; porque de otra manera, si las dos Quintas ó las dos Octavas fuesen contrarias á la sustancia de la armonía, la multitud de las voces podria paliar el error, mas no evitarlo.

En el compas 24. la primera parte del *Kyrie* termina con una cadencia imperfecta en *C-sol-fa-ut*. El fragmento siguiente es el principio del Gloria. En este hasta el compas 36. se repiten muchas veces y se enlazan de diversas maneras las cadencias perfectas é imperfectas en el Modo principal. En el 38. se pasa al Modo de la Quarta sin embargo de que en el 37. no cantan sino tres voces; el primer Contralto es el que baxando de *Re* á *Do* hace sensible dicha mutacion. No es menos sensible la del compas 39. al Modo menor de la Segunda ó de *A-la-mi-re*: en el *E-la-mi* anterior qualquiera que cante el Alto-tiple dará sostenido á *G-sol-re-ut*; de don-

6 Véase el *cap. 5.º art. 5.º*

de resultará una cadencia perfecta en el *A-la-mi-re* siguiente. Estas mutaciones de Modo comprueban tambien la falsedad del supuesto acerca de la incompatibilidad del Canto-llano con el uso de los accidentes. Lo que deberia decirse, es que en el estilo de capilla las mutaciones de Modo deben ser regulares y pasageras, porque de lo contrario las voces no estando sostenidas por los instrumentos, con dificultad modularian por nuevas cuerdas.

Por no extenderme demasiado, dexo al principiante el cuidado de notar por sí cómo se observan en este fragmento las reglas fundamentales de armonía que se han establecido en los capítulos antecedentes; como tambien las propiedades características del estilo de capilla. La sencillez y naturalidad de la modulacion y la justa y varia distancia de las voces para hacer clara y varia la armonía, son las propiedades singulares que harán eternas las obras de Palestrina. Pero el abuso que algunos hacen de su autoridad, perjudica no poco á la estimacion que merece un autor tan célebre: de qualquiera especie de Música que se trate, nombran á Palestrina como único modelo que debe imitarse, llamando licencias, libertades y aun errores todo lo que no ha sido practicado por

él. Tal seria la necedad de un gramático que tratándose del estilo propio del poema heroico, diese por exemplo el estilo de Cornelio Nepote ó el de Fedro. Estos autores son originales en la sencillez y elegancia del estilo; pero para hacer un poema heroico sirven tanto como la gramática turca para aprender el italiano. Lo mismo precisamente sucede con Palestrina: es el original mas digno de estudiarse y de imitarse para adquirir la sencillez, naturalidad y elegancia del estilo de capilla; pero le hacen ridículo aquellos contrapuntistas que con Palestrina en la mano quieren criticar toda suerte de composiciones; y esto en sustancia es lo mismo que criticar á Virgilio, porque no usa de las frases de Cornelio Nepote.

II.

Composicion de Nanini.

La segunda composicion (*Lam. 6ª*) es el principio de una lamentacion de Juan Maria Nanini que floreció en el mismo siglo de Palestrina y escribió con mucha elegancia en el estilo de capilla, como se dexa ver por el presente fragmento. Aunque en vista de las

claves parece que la armonía deberia resultar demasiado unida y confusa, sin embargo, la maestria del autor en colocar ya esta voz, ya la otra en las respetivas cuerdas mas sonoras y sensibles, hace que la analogía de las voces no perjudique en nada á la claridad y variedad de la armonía. Se propone principiar con un artificio contrario á aquel con que comienza el fragmento anterior de Palestrina. Este presenta poco á poco y como por grados la armonía del Modo: Nanini la presenta toda de un golpe en las cuerdas mas sensibles de las voces agudas. El Baxo ó Baritono que en los dos compases primeros queda como sepultado en lo profundo, en el tercero para llamar la atencion salta á una de sus cuerdas mas sensibles; y el segundo Contralto como que debilita la armonía de aquella cuerda dirigiéndose á lo grave para formar la Tercera. Pero haciendo una lúgubre pausa de todas las voces, vuelve á comparecer la Tercera en la parte mas descubierta. De estas elegancias que provienen en gran parte del movimiento contrario de las voces, depende aquella claridad y variedad de la armonía propias del estilo de capilla, para cuya adquisicion es necesario hacer un estudio particular de las composiciones de los antiguos.

El Baxo fundamental hace nacer á veces algunos adornos, de que carece la composicion. Así en el compas 6 dividiendo dicho Baxo en dos notas diversas de las agudas, resulta en el Medio-tiple una Undécima resuelta en Décima, y en el primer Contralto una Sexta disonante resuelta en Quinta; de lo qual se sigue que el Baxo fundamental, aunque no sea parte de la composicion, puede executarse con ella. Es verdad que producirá el efecto de hacer la armonía demasiado uniforme, pues casi todas las posturas vendrán á ser de Tercera y Quinta; pero en recompensa pondrá algunos adornos mas al descubierto. Así tambien en el compas 8 el Baxo sensible al alzar está acompañado de Tercera menor y Séptima resuelta en Sexta, que se debe entender mayor; pero añadiendo el Baxo fundamental, resulta una postura completa de Quinta con Undécima resuelta en Décima. La mencionada Séptima resuelta en Sexta, que es muy freqüente siempre que el Baxo sensible hace cadencia de grado, ha dado motivo á los contrapuntistas para dar aquella regla falsísima de que la Séptima [7] no se debe acompa-

7 Véase el P. Paolucci *Arte pratica di Contrap.* Tomo I. pag. 195.

ñar con la Quinta ; siendo así que la Séptima relativa al Baxo fundamental siempre debe acompañarse con la Tercera y Quinta. [8] La Séptima que no se debe acompañar con la Quinta, es una verdadera Undécima , que con la trasmutacion de la postura se trasforma en Séptima; y decir que á esta Séptima no se añada la Quinta , es lo mismo que decir que á la Undécima no se añada la Novena [9] , cuya regla es tambien absolutamente falsa , supuesto que la postura completa de Undécima lleva consigo la Novena. [10]

El Baxo sensible del compas 11. , que en el original es una Breve , lo he dividido en tres notas para dar á cada una el número orgánico conveniente. A la primera he dado el 7. ó la Séptima , que puede añadirse al acompañamiento de las voces agudas como propia de la postura de Quinta. A la segunda $\frac{6}{4}$, que es la armonía del Modo trasmutada en Quarta y Sexta. A la tercera otra vez el 7. , porque vuelve á ser fundamental de la postura de Quinta con

8 Véase el *cap. 2.º art. 5.º*

9 La postura de Quinta , Séptima , Novena y Undécima *Re La do mi sol* , suprimiendo la fundamental , queda en Tercera , Quinta y Séptima *La do mi sol.*

10 Véase el *cap. 2.º art. 11.*

que se hace la siguiente cadencia en el Modo. Véase en el compas 14. trasmutada otra vez la Undécima en Séptima ; y la verdadera Séptima relativa al Baxo fundamental trasmutada en Tercera enteramente lo mismo que en el compas 8.

La serie de posturas mas irregular de esta composicion es la del compas 24. , donde el Baxo fundamental desciende de grado por tres cuerdas con Tercera mayor y Quinta. El *E-la-mi* con Tercera mayor es la postura de la Quinta de la anterior armonía de *A-la-mi-re*, pero en vez de volver á ella baxa á la de su Quarta *D-la-sol-re*, que hecha mayor su Tercera , no se puede volver á *A-la-mi-re* [11]; por esto se toma como nueva postura de Quinta de *G-sol-re-ut* ; y descendiendo despues á la postura de Quarta , en ella se hace cadencia imperfecta. Este pasage y otros muchos de este fragmento demuestran que las mutaciones de Modo se pueden usar en el estilo de capilla , con tal que sean pasageras, y las voces no pierdan el hábito ya contraido de modular en las cuerdas del Modo principal.

En el compas 28. el Baxo sensible descien-

11 Para hacer cadencia imperfecta en una armonía menor , la postura de su Quarta debe ser tambien de Tercera menor. Véase el *cap. 1.º art. 13.*

de desde *C-sol-fa-ut* á *B-fa* con Tercera y Sexta. Hé aquí el caso notado ya en otra parte [12], en que una cuerda con Tercera y Sexta es verdadero Baxo fundamental. Aquel *B-fa* es Quarta de Modo con que se hace cadencia en el siguiente *F-fa-ut*; por esto á la Tercera y Sexta se puede añadir la Quinta, y el todo de la armonía cantará igualmente bien. [13] Sin embargo, comparando el fragmento de Nanini con el de Palestrina, se ve que el Baxo fundamental de este es mas regular que el de aquel: esta circunstancia, y el ser en Nanini mas freqüentes que en Palestrina las cuerdas alteradas con sostenidos y b-moles, procede de la diversidad de asuntos de una y otra composicion. La de Palestrina tiene un asunto comun, qual es una Misa. La de Nanini tiene por asunto la afliccion y el llanto, cuya expresion en quanto lo permite la sencillez del estilo de capilla, requiere mas alteraciones de cuerdas y mas movimientos irregulares del Baxo.

12 Véase el *cap. 3.º art. 1.º*

13 Véase el lugar citado.

III.

Composicion de Clari.

En las composiciones de Juan Carlos Maria Clari que floreció al principio de este siglo, aparecen ya practicadas las reglas de la armonía con toda la extension que conviene al estilo llamado vulgarmente *figurado*. Las cuerdas del Modo se ven notadas con distincion: las disonancias características de las posturas introducidas sin preparacion: las mutaciones de Modo muy freqüentes y sin volver pronto al principal; en suma, quanto se ha establecido en los capítulos de este libro, en particular por lo que toca al Modo mayor, se ve claramente practicado en este fragmento (*Lamina 7.*) que es el principio del Dueto *Volle speranza un dì.* Dése primeramente una ojeada á todo el Baxo fundamental, y se verá la modulacion mas regular y mas conforme á las reglas del *cap. 3.º* El Baxo sensible, que debe tocarse con el clave ú otro instrumento de teclas, no es tan sencillo ni tan fundamental como el de las composiciones de capilla; no solamente sirve para perfeccionar la entonacion de las voces, sino tambien para hermosear con su modulacion y con