de desde C-sol-fa-ut à 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 frequentes 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.

and the state of t

# 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 frequentes 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. 30. 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

<sup>12</sup> Véase el cap. 3.0 art. 1.0

<sup>13</sup> Véase el lugar citado.

la armonía del acompañamiento el concierto de las voces cantantes. Hágase la prueba de acompañar dicho Baxo con las posturas completas que segun el art. 3º del cap. 6º indican los números orgánicos, y se experimentará la verdad de los principios de que se han sacado aquellos números. Hágase asimismo la prueba de acompafiar las voces cantantes con solo el Baxo fundamental dándole el acompañamiento que se deduce de los números orgánicos del Baxo sensible, y será constantemente ó de Tercera y Quinta, ó de Tercera, Quinta y Séptima, ó de Tercera, Quinta y Sexta. Esta prueba demostrará la verdad del Baxo fundamental deducido, segun las reglas de este libro, del artificioso enlace de posturas formado por el autor. Finalmente, acompañense las voces cantantes con el Baxo sensible y con el fundamental juntamente, y se verá que este no altera nada la armonia de la composicion, y si la quita alguna parte de su belleza, la da en recompensa mas solidez.

El todo de la armonía está en un continuo giro por los Modos análogos al principal que es D-la-sol-re mayor; y se puede notar cómo estas mutaciones se hacen con movimientos regulares del Baxo fundamental y con las nuevas posturas de Quinta, conforme á las reglas del

cap. 4º Habiendo hecho en los tres primeros compases una cadencia imperfecta en el Modo principal, al instante pasa al de la Quinta con la nueva Quinta falsa Solx re 14; y en el compas 8. se pasa asimismo al Modo de la Segunda E-la-mi. Pero en el 11. se vuelve al de la Quinta, y en el 13. al principal. Nótese cómo uno y otro regreso se hacen conforme á la regla del art. 2º del cap. 4º: la Quinta del Modo es Quarta de la Segunda: con que para volver del Modo de la Segunda al de la Quinta, es necesario hacer lo mismo que para pasar al de la Quarta; esto es, hacer menor la Séptima del Modo principal. 15 Efectivamente el Baxo sensible en el compas 10. quitando el sostenido á D-la-sol-re, hace menor la Séptima de E-la-mi que es la Segunda del Modo principal, y así viene á ser el mismo E-la-mi fundamental del siguiente Tritono Re Solix con que se hace cadencia en A-la-mi-re Quinta del Modo principal. Con el mismo artificio se vuelve en el compas 13. á D-la-sol-re. Las dos últimas mutaciones de Modo se han hecho ligando la cuerda, cuyo sostenido se quitó; y el

<sup>14</sup> Véase el cap. 2.0 art. 3.0

<sup>15</sup> Así para pasar de C-sol-fa-ut à F-fa-ut el B-mi se hace B-fa. Véase el cap. 4.º art. 3.º

168

Tiple en el compas 15. parece que quiere continuar las mutaciones, en vista de que hace igual ligadura con el C-sol-fa-ut: este C-sol-fa-ut nueva Séptima menor de D-la-sol-re conduce al Modo de G-sol-re-ut; pero esta mutacion se evita con una cadencia falsa, moviéndose de grado el Baxo sensible 16

En el compas 18. el Modo es A-la-mi-re, y del 19. al 20. el Baxo fundamental se mueve de Quinta falsa desde la Quarta á la Séptima mayor, como se dixo en otra parte que se podia hacer para enlazar las posturas del Modo. 17 Pero obsérvese la resolucion de la Séptima de los dos compases 19. y 20. En el primero el Tiple hace la Séptima, cuya perfecta resolucion es en la Tercera de la postura siguiente 18; pero antes de hacer dicha rerolucion salta á tocar la Tercera de la postura, y desde allí baxa de grado á tocar otra vez la Séptima y hacer su perfecta resolucion. Aquel salto á lo mas puede reputarse como resolucion

imperfecta de la Séptima ó tenerse por un puro adorno en atencion á que inmediatamente se hace la resolucion perfecta. Otro pasage semejante hace luego el Contralto con la Séptima de Solx. No me quiero detener á hacer mas observaciones; pues el uso de las reglas establecidas en este libro para formar una armonía regular sobre un Modo mayor se ve tan claro en este fragmento, que él solo puede servir para demostrar la verdad de ellas.

#### IV.

## Composicion de Pergolesi.

Para demostrar las irregularidades pintorescas que para un asunto sublime y poético se pueden sacar de los Modos menores, he elegido el principio del Stabat Mater del inmortal Juan Bautista Pergolesi (Lamina 8.) que tambien floreció al principio de este siglo, cuya obra se puede comparar tanto en el mérito como en la celebridad con la Eneyda de Virgilio, pues quantas mas veces se oye, tanto mas sorprehende y arrebata. Escogió el autor un Modo menor, cuya armonía siendo tierna y suave por su naturaleza, es muy á propósito para expresar

<sup>16</sup> El Baxo fundamental de este compas deberia ser Unisono con el sensible; pero por no hacerle con tanta diminucion de notas, se ha dexado el *D-la-sol-re*, que no hace mal efecto.

<sup>17</sup> Véase el cap. 2.0 art. 5.0

<sup>18</sup> Véase el cap. 2.º art. 5.º

el dolor y el llanto; y prefirió el Modo menor de F-fa-ut, que estando cargado de b-moles resulta en los instruméntos naturalmente lúgubre. En el primer compas se hace una cadencia perfecta en el Modo principal, haciendo mayor, como lo requiere el Modo, la Tercera de C-sol-fa-ut. 19 En el segundo compas el Baxo fundamental con toda la armonía baxa de grado á la Séptima menor del Modo, y con este movimiento irregular parece que la armonía sale con poca elegancia del Modo en que comenzó; pero esto precisamente es el primer sollozo de aquel dolorosisimo llanto. Para que la armonía resulte llena de aquella amargura que requiere el asunto, apénas hay postura sin alguna disonancia : desde el principio emprenden las voces una serie de Undécimas y de Novenas alternativamente preparadas y resueltas.

En el compas 4. la Tercera de C-sol-fa-ut se hace mayor para hacer la cadencia siguiente en el Modo principal; pero al entrar en este, el E-la mi hecho E-la-fa viene á ser Séptima menor, y la Tercera del Modo principal se hace mayor para hacer la siguiente cadencia en B-fa menor; y nótese la copia de disonan-

cias que se acumulan sobre la cuerda del Modo. 12 La Séptima hecha por el E-la-fa del Contralto: 23 el Tritono entre E-la-fa y A-la-mi-re: 3ª la Segunda superflua entre G-sol-re-ut b-mol v A-la-mi-re, que es la Séptima diminuta invertida, que conduce á hacer la siguiente cadencia en B-fa menor: estas disonancias añadidas á la armonía del Modo en que deberia hacerse perfecto descanso, hacen que el ánimo afligido no halle el reposo que desea. Generalmente debe observarse en todo el fragmenso la abundancia de intervalos superfluos y diminutos que provienen del uso de los Modos menores, cuyas disonancias por lo mismo que son durísimas, son las mas aptas para expresar la amargura.

Nótese tambien la Séptima diminuta del compas 12. entre el B-mi del Baxo sensible y el A-la-fa del Tiple, y la Quinta falsa entre el mismo B-mi y el F-fa-ut del Contralto. Para que esta postura de Séptima diminuta fuese completa, deberia sobre B-mi añadirse D-lasol-re: de donde naceria la segunda Quinta falsa entre D-la-sol-re y A-la-fa propia de aquella postura. 20 Por faltar esta segunda Quinta fal-

<sup>19</sup> Véase el cap. 1.º artic. 12.

<sup>20</sup> Véase el cap. 2.0 art. 9.0

sa, se ha añadido el Baxo fundamental propio de la primera, que junto con ella conduce á C-sol-fa-ut. La armonía de C-sol-fa-ut á causa de la Séptima diminuta deberia ser de Tercera menor; pero se hace de Tercera mayor para no dar jamas al oido el descanso que desea, y prepararle á una cadencia en el Modo principal de F-fa-ut, que sin embargo se evita con aquella Sexta que violentamente introduce el Contralto, y que trasporta el todo de la armonía como á un Modo diverso.

Todo el fragmento está lleno de cosas extraordinarias é irregulares como lo requiere el asunto, pero fundadas en los principios de este libro. No hay para la voz humana un salto mas violento que el de Séptima 21; y sin embargo en el compas 9. el Contralto con un salto de Séptima va á tocar una Quinta falsa que con la violencia del salto traspasa el oido y el corazon. Esta Quinta deberia naturalmente resolver subiendo el Baxo sensible de G-sol-re-ut à A-la-fa; pero para aumentar las disonancias el Baxo desciende á E-la-fa, forma la Séptima, y despues saltando de Quarta resuelve la Séptima y la Quinta falsa. Igual salto de Séptima hace el

mismo Contralto en el compas siguiente para resolver en Décima-quinta una Novena que naturalmente deberia resolver en Octava. Y hé aquí confirmado el principio de que no hay salto alguno contrario por su naturaleza á las reglas de armonía 22: es verdad que el salto de Séptima cuesta á veces cierto trabajo y dificultad á la voz humana; pero por esta misma razon es muy a propósito para expresar un asunto lleno de amargura y de dolor. Mudado el Modo, por lo regular no se vuelve al principal sin alguna cadencia, especialmente quando precede una serie de cadencias por diversos Modos; pero en el compas II. despues de una serie semejante se entra en el Modo principal sin cadencia baxando el Baxo de A-la-fa à F-fa-ut menor. Esta manera de volver á tomar el Modo principal lleva consigo cierta languidez é interrupcion de las cadencias hechas hasta entonces, que expresa muy bien los sollozos interrumpidos de un llanto tranquilo.

No acabaria jamas si quisiese notar una por una todas las pinceladas con que el divino Rafael de la Música pinta en esta composicion el corazon mas tierno y afligido. En ella hallará

<sup>21.</sup> Véase el cap. 5.º art. 2.º

<sup>22</sup> Véase el cap. 5.0 art. 2.0

el principiante quanto puede desear no solo con respecto al uso comun de las reglas, sino tambien con respecto á aquellas cosas que los contrapuntistas vulgares, porque no conocen los principios, llaman caprichos, siendo los mas bellos rasgos del genio. El Stabat Mater de Pergolesi, vuelvo á decir, es una obra de igual mérito que la Eneyda de Virgilio; y el que no la reconoce superior en mucho á la Música que ordinariamente se oye, ciertamente no tiene ni un átomo de aquella divina luz que hace distinguir el genio creador de un espíritu trivial.

#### V.

## Composicion de Corelli.

Arcangelo Corelli que tambien contribuyó al principio del siglo á perfeccionar la Música, puede casi tenerse por inventor del arte de tocar el violin, de cuyo instrumento se hacia poquísimo caso antes de su tiempo. El halló las posiciones fundamentales de la mano, estudió el modo de llevar el arco con gallardía, y compuso muchas sonatas para exercitar la mano y formar el gusto de los principiantes. Su escuela perfeccionada despues por Tartini que aña-

dió mas prontitud y delicadeza en el manejo del arco, ha sido un copioso origen de tan excelentes tocadores, que ciertamente no ha tenido tantos ni tan buenos ningun otro instrumento. Sin la escuela de Corelli y de Tartini la Música dramática no hubiera llegado al sumo grado de perfección en que la vemos hoy dia. El fragmento que presento (Lam. 9.) es el principio de la Obra quinta del mencionado autor; y no piense el lector hallar en él los sublimes rasgos de genio de la composicion antecedente; pues unas cosas convienen á una composicion patética, llena de sentimiento y de pasion; y otras á una sonata familiar, elegante á la verdad y exâcta, pero hecha para instruccion de los principiantes. Lo que hay que notar en las obras de Corelli, es el curso natural del Baxo fundamental, la claridad de los Modos, la naturalidad de las posturas, la regularidad de las mutaciones de Modo y la perfecta resolucion de las disonancias, todo tan exâctamente conforme á las reglas establecidas en este libro, que casi son superfluas mis reflexiones. Los números orgánicos del Baxo sensible han sido añadidos con arreglo al art. 3º del cap. 6º; y los del Baxo fundamental se han puesto para demostrar cómo las posturas en que se resuelve toda la Múcera, Quinta y Séptima; y de Tercera, Quinta y Sexta, añadida alguna vez la Undécima

y la Novena.

En el segundo compas se suceden con el orden mas natural las tres posturas fundamentales de Quarta, Quinta y Primera. 23 El Dla-sol-re ligado tiene en la obra estampada los números orgánicos 6; pero estos números segun nuestros principios expresan la armonía perfecta trasmutada en Quarta y Sexta. Aquella postura es la de la Quarta, de Tercera, Quinta y Sexta, trasmutada en Segunda, Quarta y Sexta; y aunque el autor no usa en ella de la Sexta añadida á la Quinta, sin dificultad se puede añadir en el acompañamiento del Baxo. El C-sol-fa-ut siguiente tiene en la obra estampada los números orgánicos 6, los quales á mas de ser equívocos, pues el mismo Corelli señala en otras partes con ellos la postura de la Quarta; son tambien falaces, respecto de que en vista de aquel 5. se puede creer una Quinta natural, siendo falsa. Aquella postura es la de Quinta invertida, puesta la Tercera en el Baxo sensible : el num. 5 denota aquella inver-

23 Véase el cap. 1.º art. 10.

con que puede acompañarse el Baxo sensible. Despues de la cadencia perfecta que en di-

cho compas fixa el Modo, se comienza aquel pasage que vulgarmente se llama pedal ó nota tenida, del que no he puesto en el fragmento sino un compas por haber juzgado los demas inútiles para nuestro intento. El Baxo en el pedal se fixa en una cuerda fundamental, y la parte aguda combinando de diversas maneras las tres cuerdas de la armonía de aquella, hace una larga modulacion sin salir jamas de la primera armonía. En la Música de muchas voces, especialmente en la instrumental se hace tambien el pedal de otra manera: el Baxo se fixa en la Primera ó en la Quinta, y las partes agudas forman sobre ella todas las demas posturas del Modo; de que resultan muchas disonancias, que unas resuelven perfectamente y otras imperfectamente; y toda la serie de posturas sale de buen gusto por la natural relacion que tienen todas las posturas de un Modo con la Primera y la Quinta.

Despues del pedal se pasa en el 4º compas al Modo de la Quinta con el Tritono resuelto en Sexta, como lo requiere su perfecta reso-TOMO II.

lucion. 24 El siguiente B-mi es la Sexta de la postura de Quarta, que invertida viene á ser de Tercera, Quinta y Séptima. 25 El Baxo sensible salta despues de Sexta mayor para hacer mucho mas sensible la vuelta al Modo principal de D-la-sol-re, que por lo mismo se dexa sin disonancia; y hecha menor en el compas 6. la Séptima de A-la-mi-re ó Tercera de E-la-mi. este que era Quinta, viene á ser Segunda de Modo. Pero en el principio del compas 7. se vuelve otra voz á A-la-mi-re, con cuya cuerda se hace un pedal, como se hizo antes con D·la-sol-re. Despues de este pedal se pasa á la Quinta de A-la-mi-re, como se pasó despues del primero á la Quinta de D-la-sol-re; y toda la serie de posturas y mutaciones de Modo hechas despues de la primer nota tenida se repite ahora en otras cuerdas despues de la segunda.

En vista del Baxo fundamental, de los números organicos y de la serie regularísima de posturas de este fragmento, se comprehende de donde procede el buen efecto de las sonatas de Corelli. Sobre el Baxo fundamental de este

fragmento se puede componer otra sonata sin apartarse jamas del Modo principal de D-lasol-re. De aquí es que las mutaciones de Modo resultan muy naturales 26, y sin aquellas modulaciones estudiadas que manifiestan el artificio y la dificultad con que despues de un Modo se va en busca de otro. Y llevando ademas cada cuerda de un Baxo semejante las posturas mas naturales moduladas con elegancia, toda la armonía resulta clarísima y llena de aquella energía que dexa el ánimo sumamente contento y satisfecho.

26 Véase el cap. 4.0 art. 2.0

<sup>24</sup> Véase el cap. 2.0 art. 3.0

<sup>25</sup> Véase el cap. 1.º art. 14.