

SÓNIDO,
ARMONIA
Y PIANO

BIG
XIX-4
GUI
SON



PRONTUARIO TEÓRICO
DE
LA ARMONÍA

POR
EMILIO SERRANO Y RUIZ



MADRID
IMPRESA DE F. MAROTO É HIJOS
calle de Pelayo, núm. 34

1884

Esta obra es propiedad de su autor, quien perseguirá á quien la reimprima sin su consentimiento.

Queda hecho el depósito que marca la ley.

El autor se reserva el derecho de traducción.


Á MI DISTINGUIDA AMIGA

la señorita

Doña Angela Mendizabal.

Madrid, 28 de Diciembre de 1883.

PREFACIO



Nada más lejos de nuestro ánimo que considerar como obra original la que hoy sometemos al exámen y crítica de los que se dedican al estudio de la Armonía. La necesidad, generalmente sentida, de tener en un libro poco voluminoso recopiladas las principales leyes de tan importante estudio, nos ha movido á escribir este TRATADO TEÓRICO, con el objeto de ver si podemos llenar el vacío que producía la carencia de un libro de esta índole. En su redaccion hemos procurado expresar en lenguaje claro y preciso, porque estamos persuadidos de que la claridad y la concision son condiciones inexcusables de todo libro dedicado á la enseñanza. Si conseguimos prestar un servicio á la juventud estudiosa, que con entusiasmo y fé se dedica al estudio de la Armonía, y merecer la aprobacion de nuestros comprofesores, nos conceptuaremos suficientemente recompensados.

PRELIMINAR

Este libro es el resultado de un trabajo de investigación que se ha desarrollado durante los últimos años en el Departamento de Historia de la Universidad de Sevilla. El objetivo principal de este estudio ha sido el de analizar el papel que desempeñó la mujer en la vida social, económica y cultural de España durante el siglo XVIII. Para ello se han consultado numerosos documentos de archivo, libros de historia y obras de arte que reflejan la vida cotidiana de la época. El estudio se divide en tres partes: la primera trata de la situación de la mujer en la familia, la segunda de su papel en el ámbito económico y la tercera de su participación en la vida cultural. Se concluye que, aunque la mujer seguía sujeta a la autoridad masculina, su papel era cada vez más activo y decisivo en la vida de la familia y de la sociedad en general.

PRONTUARIO TEÓRICO DE LA ARMONÍA.

I.

CONOCIMIENTOS PRELIMINARES.

Intervalo es la distancia que separa un sonido de otro.

Los intervalos empiezan á contarse siempre *por la nota más grave*; y así es, que siendo el bajo la nota más grave, desde él empiezan á contarse los intervalos que forman los acordes.

Los intervalos se dividen en *consonantes* y *disonantes*. Intervalos *consonantes* son la tercera, quinta, sexta y octava. Si bien la cuarta es inversion de la quinta, cuando ésta se forma entre el bajo y una voz, se considera como *disonante*; y como *consonante*, entre las voces intermedias ó superiores.

Los intervalos *disonantes*, son: la segunda y su inversion, la sétima; la tercera disminuida, y su inversion, la sexta aumentada.

Las consonancias se dividen en *perfectas* é *imperfectas*.

Son consonancias *perfectas* la quinta y la octava, é *imperfectas* la tercera y sexta.

Se denominan consonancias *perfectas* la quinta (1) y octava, porque no pueden alterarse sin dejar de ser consonantes: la tercera y sexta admiten alteración, pudiendo ser mayores ó menores y no dejar de ser por esto consonantes.

Las siete notas de la escala toman diferentes nombres, cuando se trata de que sirvan como bajo fundamental de los acordes, y así se llaman: *tónica*, la primera nota; *segundo grado*, la segunda; *tercero*, la tercera; *subdominante*, la cuarta; *dominante*, la quinta; *sexto grado*, la sexta; *sensible*, la sétima, y *tónica ú octava*, la repetición de la tónica.

Las combinaciones de que son susceptibles los sonidos de la escala, son de dos especies: *sucesivas* y *simultáneas*. A las primeras se les da el nombre de *melodía*; y á las segundas, el de *Armonía*, en general, y el de acordes, en particular.

La *melodía*, es el producto del génio, regida por la tonalidad, el gusto y el ritmo.

La *Armonía* es una ciencia que trata de la formación de los acordes y de su combinación.

La *Armonía* puede servir al compositor para acompañar las *melodías*, y para despertar ideas más ó menos bellas, según el génio y talento del compositor que maneje los acordes.

(1) Entiéndase la quinta mayor ó quinta justa que llaman los extranjeros.

La *tónica*, es la nota que tiene en la escala el mayor carácter de reposo y de conclusion: por lo tanto, el acorde consonante que se forma sobre ella, es el que da idea de la terminacion de una obra, de un trozo de ella ó de una frase. Cualquier otro acorde que se emplee, no da tan clara idea de la conclusion.

Los acordes que se forman sobre la *subdominante* ó la *dominante*, determinan tambien la tonalidad, pero no la terminacion.

Los acordes que se forman sobre los demás grados de la escala determinan aún ménos la tonalidad.

II.

DE LAS CADENCIAS.

El reposo toma en Armonía el nombre de *cadencia*.

La cadencia que termina con el acorde tónico, viniendo del acorde dominante (ambos en estado fundamental), se denomina *cadencia perfecta*: cuando el acorde de la dominante está invertido, se llama *cadencia imperfecta*.

Ménos determinativa que ésta es la que sobre el mismo acorde perfecto se efectúa, viniendo del acorde formado sobre la subdominante.

A esta cadencia se le da el nombre de *plagal*, y es muy usada en la música religiosa: el acorde de la subdominante en esta cadencia, puede estar ó no invertido.

La terminacion hecha sobre la dominante, viniendo de la tónica, se denomina *semicadencia*. Puede

invertirse el penúltimo acorde, y puede mediar entre el acorde de la tónica y el de la dominante, uno ó más de éstos.

Generalmente, es este el reposo ó cadencia que se hace en una composicion, cuando despues de un discurso musical, se quiere volver á la primera idea ó idea principal de la obra.

Entiéndese que es la cadencia interrumpida ó rota, cuando partiendo de la dominante, en vez de ir á la tónica, como en la cadencia perfecta, se va á otro grado distinto.

Las *pequeñas cadencias* no son sino los breves pasos que se hacen al final de un miembro ó fragmento de frase, pero sin las condiciones que se previenen para las cadencias anteriores.

Al acorde de la dominante, precede generalmente en las cadencias, la 2.^a inversion del acorde tónico ó sea la 4.^a y 6.^a; y antes de este acorde (el de la tónica), pueden ponerse los acordes siguientes:

1.^o El sub-dominante fundamental, ó en 1.^a inversion.

2.^o El de 2.^o grado del modo mayor fundamental, ó en 1.^a inversion; ó el mismo del modo menor fundamental, ó en primera ó segunda inversion. A esta cadencia se la distingue con el nombre italiano de *felicita*.

3.^o El acorde del 6.^o grado.

4.^o El acorde de 7.^a de segunda fundamental, ó en 1.^a ó 2.^a inversion.

5.^o El acorde de 7.^a dominante colocado en su estado fundamental sobre el 2.^o grado ó en 1.^a ó 2.^a inversion.

6.^o El acorde de 7.^a de sensible, colocado so-

bre el 4.^o grado alterado de un semitono ascendente fundamental ó en 1.^a inversion (1).

7.^o El acorde de 7.^a disminuida, colocado sobre el mismo grado que el anterior de 7.^a de sensible, fundamental ó en 1.^a inversion.

8.^o El acorde de 7.^a disminuida con 3.^a disminuida, colocado como el anterior, fundamental ó en 1.^a inversion.

9.^o El acorde de 7.^a mayor, colocado sobre el 4.^o grado, fundamental ó en 1.^a inversion (2).

10. La 1.^a y 2.^a inversion del acorde de 7.^a dominante con 5.^a menor.

11. Aun cuando muy poco usado, se pone la 7.^a dominante formada, sobre el 4.^o grado, antes del de 4.^a y 6.^a (3)

12. Méenos usada que la anterior es la cadencia que se hace precediendo al acorde de 4.^a y 6.^a, la 2.^a inversion del acorde de 7.^a de sensible ó 7.^a disminuida, del tono en que se haga la cadencia, y en el cual sube de grado la disonancia secundaria que está en el bajo.

III.

DE LOS MOVIMIENTOS DE LAS VOCES.

Se entiende por movimiento de las voces el cambio que cualquiera de ellas efectúa al pasar de un acorde á otro.

(1) Recuérdese que todos los acordes del modo menor caben en el modal mayor, pero no á la inversa.

(2) Este caso, como se ve, es exclusivo del modo mayor, por no caber la sétima de sensible en el modo menor.

(3) Exclusivo del modo mayor.

Tres son los movimientos que las voces efectúan: el *directo*, que tiene lugar cuando dos voces marchan en sentido paralelo, ó sea subiendo ó bajando en la misma direccion; el *oblicuo*, si una voz se mueve subiendo ó bajando, y otra permanece quieta; y el *contrario*, cuando una voz sube y otra baja.

El movimiento que ménos inconvenientes ofrece al armonista es el *contrario*, al cual sigue el *oblicuo*, y á éste el *directo*, que es el que exige más discrecion.

IV.

DE LA EXTENSION DE LAS VOCES.

Las voces en los trabajos de armonía se escriben: el tiple, en clave de *do en primera línea*, cuya textitura para esta clase de trabajos no debe bajar del *si* debajo del pentágrama, hasta el *sol*, que se escribe con una línea adicional encima del pentágrama.

El contralto se escribe en clave de *do en tercera línea*.

El tenor, en la de *do en cuarta*; y el bajo, en la de *fa en cuarta*.

La textitura de estas tres voces es la misma que resulta poniendo las diferentes claves á las dos notas indicadas para la voz de tiple.

V.

DE LA COLOCACION DE LAS VOCES.

Se dice que un acorde está en posicion muy grave, cuando las voces que le forman dan la nota más baja de su textitura, dentro de aquel acorde. Si dan

la inmediata, subiendo, se dice que está en *posicion grave*; si la siguiente, en *posicion media*; si la inmediata, subiendo, en *posicion aguda*; y en *muy aguda*, cuando está el acorde en las notas más altas de su extension.

En esta posición se entiende que se habla de las tres voces acompañantes, y nunca del bajo.

Un acorde está en *posicion unida*, cuando entre el tenor y el *triple* está encerrado dentro del límite de una octava; y en *separada*, cuando entre estas voces pasa de dicho límite.

VI.

DE LAS FALSAS RELACIONES.

Se entiende por *falsa relacion*, la que resulta de hacer una nota modificando su sonido, el cual se ha presentado en el acorde anterior de distinto modo; por ejemplo: cuando en un acorde de una voz el *fa* sostenido, y en el siguiente, dé otra voz la nota natural, se establece una falsa relacion, que se evita tan sólo con que la voz que ha hecho la nota alterada, haga la inalterada.

VII.

DE LOS ACORDES.

Todo grupo compuesto de más de dos notas se llama *acorde*.

Si á una nota del bajo cualquiera se le añade su tercera mayor ó menor y su 5.^a mayor, se tendrá un

grupo compuesto de tres sonidos, que toma el nombre de *acorde consonante*: Si la 3.^a es mayor, se denomina *perfecto mayor*: Si la 3.^a es menor, *perfecto menor*: Si está colocado sobre la tónica, la subdominante ó la dominante, recibe la denominacion de *acorde tonal*; y los que se forman sobre el segundo, sexto y tercer grado del modo mayor, y sobre el segundo y sexto del modo menor, la de *acordes vagos*. El del segundo grado del modo menor, se llama *vago anómalo*, porque no es consonante; puesto que la 5.^a resulta naturalmente menor. Úsase asimismo sobre la sensible como acorde consonante en las progresiones, uno que se compone de 3.^a y 5.^a menores, que no es sino un acorde incompleto de 7.^o dominante. Los acordes consonantes se numeran con 3, 5, ú 8, y muchas veces no se les pone número alguno.

En otras ocasiones se pone un accidental sobre cualquiera de las notas, el cual indica que la 3.^a debe llevar aquella alteracion, por más que no se le ponga ningun número. Cuando es para la 5.^a, se indicará poniendo el número 5.

Si la armonía se escribe para cuatro voces vocales é instrumentales, es indispensable doblar uno de los sonidos del acorde á la 8.^a ó al unísono. La nota que debe doblarse más frecuentemente es la 8.^a del bajo, no tanto la 3.^a áun cuando tambien se doble mucho; y ménos á menudo aún, la 5.^a

Las notas del acorde escrito á cuatro voces, pueden disponerse de modo distinto, y toman el nombre de *posiciones*.

Cuando la 8.^a del bajo ocupa la parte superior, el acorde está en la *primera posicion*.

Cuando en esta parte se halla la 3.^a del bajo, el acorde está en la *segunda posición*.

Y si la 5.^a ocupa la parte superior, el acorde estará en la *tercera posición*.

De estas tres posiciones, las dos primeras son las más usadas; porque ofrecen más recursos para el desenvolvimiento de la parte superior, en la sucesión de los acordes.

Los acordes perfectos de la tónica y del 4.^o grado, son mayores en el modo mayor, y menores en el menor.

El dominante es mayor en ambos modos; y de ahí la facilidad que ofrece este acorde para las modulaciones.

Sobre el tercer grado del modo menor no cabe acorde; porque la 5.^a de éste, siendo la sensible, tendrá que alterarse de un semitono ascendente, y resultaría con el bajo el intervalo de 5.^a aumentada, y por lo tanto disonante.

Se dice que un acorde está en su *estado fundamental*, cuando el bajo ó parte más grave de la Armonía, toma la nota sobre la que se forma el acorde; é *invertido*, cuando toma una de las notas de que se compone.

Para que el alumno pueda conocerlos en sus primeros pasos, le bastará ver que cuando no se ha duplicado la 8.^a del bajo, resultará una sucesión de terceras.

VIII.

DEL MODO DE ENLAZAR LOS ACORDES CONSONANTES.

Cuando al pasar el bajo de un acorde á otro, sube ó baja de 5.^a, una de las voces repetirá la nota que tuvo en el acorde anterior, y las otras dos subirán ó bajarán de grado, ó sea ir á la nota inmediata superior ó inferior.

Cuando el bajo va de 4.^a, pueden hacer esta misma marcha las voces. Sin embargo, algunos armonistas muy distinguidos hacen este movimiento, si el de 4.^a se efectúa entre acordes tonales; pero si hay algun acorde vago, mueven las voces en sentido contrario al bajo.

Si el bajo marcha de 3.^a, dos voces repetirán las notas que hicieron en el acorde anterior, y otra marchará de grado.

Cuando el bajo va de 2.^a, las voces hacen movimiento contrario (1).

(1) Entiéndase bien, que estos consejos tienen por objeto facilitar, en sus primeros pasos, á los que se dedican al estudio de la Armonía, los movimientos de las voces; pero de ninguna manera sirvan de traba para el compositor, que puede y aún debe faltar á ellos, para dar variedad á la Armonía. Así se vé frecuentemente en las progresiones, que, enlazándose acordes que marchan de 4.^a subiendo, y están dando el diseño compuesto de acordes tonales, las voces van en contrario movimiento y no de puesto quieto una y dos de grado, como hemos dicho.

IX.

DE LAS INVERSIONES DE LOS ACORDES CONSONANTES.

Cuando el bajo toma una de las notas de las que se compone el acorde, y no aquella que sirve de fundamento para su formación, se dice que el acorde está invertido. Si toma la 3.^a, estará en primera inversión; si la 5.^a, en la segunda, y en los acordes que tienen 7.^a, sobre ésta se forma la tercera inversión.

En los acordes que nos ocupan, ó sea en los consonantes, la primera inversión se denomina acorde de 6.^a, porque se compone de 3.^a y 6.^a, y puede llevar estos dos números, aún cuando generalmente no lleva más que el 6.

Los acordes perfectos mayores producen en la inversión acordes de 3.^a y 6.^a menores; y los perfectos menores, acordes de 3.^a y 6.^a mayores.

Cuando el acorde de 6.^a se escribe á cuatro partes, no siempre puede doblarse el bajo á la 8.^a, porque el acorde que le antecede ó que le siga, le obligue á tomar una nota determinada; como, por ejemplo: cuando el acorde de 6.^a está sobre el tercer grado, ó sobre la sensible, y sube de grado, es indispensable doblar la 3.^a ó la 6.^a del acorde de 6.^a

La 8.^a del bajo puede doblarse sin inconveniente, cuando dos acordes de 6.^a se siguen por movimiento ascendente ó descendente del bajo, haciendo las voces movimiento contrario á él, ó bien cuando el acorde de 6.^a está seguido de un acorde perfecto con un movimiento cualquiera del bajo, no

siendo de 2.^o menor ascendente, indicado anteriormente.

La 2.^a inversion del acorde perfecto se forma, como hemos dicho antes, sobre la 5.^a del bajo fundamental. Se compone de 4.^a y 6.^a; se numera con estos dos números, y siempre se duplica generalmente en las voces, la 8.^a del bajo, y algunas veces la 6.^a; pero nunca la 4.^a

Los acordes perfectos mayores producen en su segunda inversion acordes de 4.^a menores y 6.^a mayores; y los acordes perfectos menores, acorde de 4.^a y 6.^a menores.

En el enlace de estos acordes, hay que observar que, con el anterior, una de las voces que hace la 4.^a, bien sea el bajo ó la otra voz, han de venir de puesto quieto; y en su resolucion, al pasar al siguiente, el bajo tiene que permanecer quieto ó ir de grado ó saltar de 8.^a, mas no á otro intervalo; y la otra voz que forma con ésta la 4.^a, permanece quieta ó va de grado, pero nunca de salto.

Al tratar de los acordes disonantes, detallaremos las excepciones que tiene esta regla.

X.

DE LAS QUINTAS Y OCTAVAS.

Se prohíbe dar dos quintas ó dos octavas seguidas por movimiento directo entre cualquiera de las voces.

Se permite dar algunas veces quintas y octavas por movimiento contrario.

Pueden darse dos quintas, siendo la 2.^a menor.

Tambien se permiten dos quintas mayores entre el último acorde de una frase y el primero de la siguiente; en este mismo caso se permiten dos octavas seguidas.

No es bastante á evitar dos quintas ó dos octavas, una nota de media parte en aire moderado.

Cuando dos voces, marchando en la misma direccion, van á converger en una 5.^a ó en una 8.^a, se llaman *quintas ú octavas ocultas*; porque supone que haciendo una de las voces, la más lejana, todos los intervalos que faltan, resultarán dos octavas ó dos quintas reales.

Una nota de media parte evita dos quintas ó dos octavas ocultas.

Las quintas y octavas ocultas se permiten, no tan solamente desde el último acorde de una frase al primero de la otra, sino tambien del último acorde de un miembro al principio del siguiente.

Del mismo modo se permite una falsa relacion.

Cuando se permiten dos quintas mayores, por movimiento contrario, ha de ser por lo ménos á cuatro ó más partes de armonía.

Entiéndase bien, que muchas veces se armoniza un paso, duplicando una voz; y no se crea por esto, que hace octavas, porque es exactamente lo mismo que si á la voz que duplica se le pusieran silencios.

Uno de los casos en que más frecuentemente se escribe á tres partes, es la série de 6.^a

XI.

DE LAS PROGRESIONES.

Llámase *progresion* á la repetición de una marcha armónica, hecha á la segunda ó tercera superior ó inferior.

Las progresiones pueden ser *tonales* ó *modulantes*. Son tonales cuando se hacen sin salir del tono; y modulantes, cuando se verifica lo contrario.

A la marcha primitiva se llama *modelo*; y á las sucesivas, *repetición*.

Para armonizar correctamente una progresion, es preciso que las voces hagan en las repeticiones idénticos movimientos que hicieron en el *modelo*, respecto al bajo.

Entre el último acorde del *modelo* y el primero de la *repetición*, no se consideran defectuosas las quintas y octavas ocultas; ni la duplicación de notas alteradas, ni tampoco las falsas relaciones.

El modelo de una progresion no puede ser menor de dos acordes.

Como ya queda dicho, el paso que se repite á más de la 3.^a superior ó inferior, aún cuando los acordes sean idénticos, no se armonizan como progresiones.

XII.

DE LA SÉRIE DE SEXTAS.

Se entiende por série de sextas, un paso diatónico ó cromático numerado con este acorde. Entiéndase desde ~~las~~³ sextas en adelante.

Para armonizarlas convenientemente, es indispensable poner la sexta en el tiple; que el contralto duplique al tiple, ó haga la tercera, y que el tenor duplique al contralto ó al bajo, resultando de esta manera, como dejamos dicho en el capítulo anterior, una voz duplicada por otra, y por lo tanto escrita la armonía á tres partes.

Antes de la segunda sexta y despues de la última, cualquiera duplicacion se entiende ya como octavas, porque pierde el carácter de marcha armónica.

XIII.

DE LAS NOTAS QUE PUEDEN Ó NO DOBLARSE.

No se deben doblar ni las notas disonantes, ni las sensibles, porque toda disonancia tiene la marcha forzosa de bajar de grado en su resolucion natural, y toda sensible tiene que subir de grado; y por lo tanto, cualquiera de las voces que duplicara una de estas notas, haria octavas con la otra.

Sin embargo, pueden doblarse pasajeramente estas notas en una escala ó arpejio.

Tambien conviene no doblarse la primera vez

que aparece una nota alterada, aún cuando no sea disonante ni sensible.

Se practica frecuentemente la duplicacion de la nota disonante, en la segunda inversion incompleta de 7.^a dominante, y en el acorde de 6.^a aumentada con tercera sola, de que hablaremos al tratar de este acorde, aunque, por su naturaleza pierden verdaderamente el carácter de disonancia.

XIV.

DEL ACORDE DE 7.^a DOMINANTE Y SUS INVERSIONES.

El acorde de 7.^a dominante, llamado comunmente *disonante natural*, se forma sobre la quinta de ambos modos. Se compone de 3.^a y 5.^a mayores y 7.^a menor. Se numera con un 7 y una \dagger (1) debajo, que indica la sensible.

Si en el mismo falta alteracion á la 5.^a, se numera tambien con 5, sin suprimir nunca la 7.^a; y muy pocas veces se pone el 3 indicando la 3.^a Al marchar al acorde siguiente, el bajo va generalmente á la tónica, ó sea la fórmula de la cadencia perfecta: la 3.^a ó sensible sube á la tónica, ó sea de semitono; la 5.^a puede subir ó bajar siempre de grado, y la 7.^a, ó disonancia, baja de grado.

Resulta el acorde de la tónica incompleto, siempre que se armonice de este modo; y para que el acorde de la tónica tenga 5.^a, es preciso suprimir

(1) La \dagger , lo mismo en éstos, que en los acordes que se expliquen sucesivamente, indica siempre la sensible.

ésta en el acorde de 7.^a dominante. En tal caso, una de las voces duplica el bajo del acorde de 7.^a, permaneciendo quieta al pasar al acorde siguiente; y siendo ésta, por lo tanto, la 5.^a del acorde tónico.

Cuando el bajo del acorde de 7.^a dominante hace la fórmula de la cadencia rota ó interrumpida, subiendo al 6.^o grado, la 5.^a baja forzosamente, haciendo las otras dos voces los movimientos indicados.

Este es un acorde de los que más sirven al armónista, por su manera de ser, como acorde dominante, lo mismo en el modo mayor, que en el modo menor, y por lo tanto, proporciona facilidad para la modulación, porque establece entre dos tonos distintos una relación directa.

Añadiendo á ese acorde una 9.^a, forma el conocido con el nombre de 9.^a mayor, si esta es mayor; y el acorde de 9.^a menor si es menor este intervalo.

Del acorde de 9.^a mayor, suprimiendo el bajo, resulta el de 7.^a de sensible; y el de 9.^a menor, con esta misma supresión, el acorde de 7.^a disminuida; porque todos estos acordes provienen del acorde de 7.^a dominante.

Algunos tratadistas hacen notar, que, alterando una ó más notas del acorde de 7.^a dominante, se forman los demás acordes que se conocen, á fuerza de alterar una ó más notas; pero es mucho más fácil explicar cada acorde, dándole su nombre, y resulta, además, más inteligible que si se explican dichas alteraciones.

El acorde de 7.^a dominante, tiene tres inversiones: la primera se llama acorde de 5.^a y 6.^a, y se compone de 3.^a, 5.^a y 6.^a, todas menores: la 5.^a, es

disonante y baja de grado; la 3.^a, puede subir ó bajar; la 6.^a, permanece quieta, y el bajo, que es la sensible, sube de grado. Se numera con un 6 sobre 5 atravesado con una raya.

Téngase presente, que cuando á un 5 se le cruza con una rayita, se designa la 5.^a menor.

La segunda inversion se llama acorde de 6.^a sensible, y se compone de 3.^a y 4.^a menores y 6.^a mayor: la 3.^a, es la disonante y baja de grado; la 6.^a es la sensible, y sube; la 4.^a, permanece quieta, y el bajo puede subir ó bajar.

Se numera con $\frac{4}{3}$ ó + 6, y se forma sobre el 2.^o grado de la escala.

En la segunda inversion, como se ve, resulta una 4.^a menor: ésta puede darse sin preparacion en el bajo, ni en la voz que forme la 4.^a con él. Lo mismo acontece en la segunda inversion de la 7.^a de 2.^a del modo mayor, y en la segunda inversion del acorde de 7.^a mayor.

Tambien hay que observar, que, algunas veces, muy buenos autores, en la segunda inversion que nos ocupa, y cuando el bajo sube de grado á formar la primera inversion del acorde tónico, suben la disonancia estando en la voz superior; haciendo con este motivo dos quintas con la sensible y su resolucion: son dos quintas de muy buen efecto, porque el oido oye la resolucion en la nota del bajo. Pónese tambien incompleta esta inversion del acorde de 7.^a dominante, numerándose como un simple acorde de 6.^a

No puede confundirse con la primera inversion del acorde consonante, porque siendo el bajo el 2.^o grado, al buscar el bajo fundamental, se encontrará

la sensible. En las voces se duplica la 3.^a, subiendo una, y otra bajando; de no duplicar la 3.^a, se duplica el bajo; en el primer caso, la disonancia que sube ha de estar más baja que la sensible: de lo contrario, resultan dos quintas.

La tercera inversion se conoce por el nombre de 4.^a tritono, y se compone de 2.^a, 4.^a y 6.^a, todas mayores. Siendo la disonancia la nota sobre que se forma la tercera inversion, baja al pasar al siguiente, que será la primera inversion del acorde tónico. La segunda permanece quieta; la cuarta, que es la sensible, sube, y la 6.^a puede subir ó bajar.

Se numera con 2 ó con + 4; ó con todos los números de que se compone.

Se forma sobre el cuarto grado de la escala.

XV.

DE LOS ACORDES DE 7.^a DE SENSIBLE, DE 7.^a DE DISMINUIDA Y DE SUS INVERSIONES.

El acorde de 7.^a de sensible se forma sobre la sensible ó 7.^a, y se compone de 3.^a, 5.^a y 7.^a menores.

Este acorde tiene dos disonancias, la 7.^a y la 5.^a: la 7.^a es la principal, y la 5.^a la secundaria; ambas deben bajar de grado al pasar al acorde siguiente.

La 3.^a, siempre que esté más baja que la disonancia principal, debe subir, resultando de ello que la 3.^a del acorde tónico, en que se hace su resolución, se halla duplicada, como igualmente cuando este mismo precede al de 7.^a de sensible.

Se numera con 7 ó 7 sobre un 5 con una rayita.

En este acorde conviene que el tiple tome una de las disonancias.

Dicho acorde tiene dos inversiones: la primera consta de 3.^a menor, 5.^a y 6.^a mayores. La sensible, que es la 6.^a, debe estar más baja que la 5.^a, que es la disonancia principal ó acento melódico, formando entre sí el intervalo de 7.^a, y no el de 2.^a ó 9.^a

En las voces, la 5.^a y la 3.^a deben resolver bajando de grado; y la 6.^a y el bajo, subiendo.

Se numera con $\dagger \frac{5}{6}$, y se forma sobre el segundo grado.

La segunda inversion consta de 3.^a, 4.^a y 6.^a mayores; y la 4.^a, que es la sensible, debe estar más baja que la 3.^a, por la misma razón que en la primera inversion.

La disonancia principal y el bajo deben bajar de grado, al pasar al acorde siguiente; la sensible, que es la 4.^a, debe subir, y la 6.^a puede subir ó bajar.

Se numera con $\dagger \frac{3}{4}$.

Este acorde no tiene 3.^a inversion; porque en ella tomaría el bajo la disonancia principal, colocándose sobre esta la sensible, lo cual no puede hacerse. (1)

El acorde de 7.^a disminuida se coloca sobre la

(1) Aun cuando se dice que no tiene tercera inversion, puede usarse ésta como retardo del acorde de 7.^a dominante. Se formará sobre el 6.^o grado de la escala, que vendrá ligada con el acorde anterior; y resolverá, bajando de grado. Se compondrá de segunda mayor, 4.^a menor y 6.^a mayor. Todas permanecerán quietas hasta la resolución del bajo, y después resolverán según el acorde de 7.^a dominante.

sensible ó 7.^a nota de la escala, y se compone de 3.^a y 5.^a menores y 7.^a disminuida.

La colocacion de las voces es la misma que en el acorde anterior.

Se numera con un 7 ó con un 7 sobre un 5 cruzados con una rayita.

Tiene tres inversiones: la primera consta de 3.^a y 5.^a y 6.^a mayor, diferenciándose de la primera inversion del acorde de 7.^a de sensible, en que la colocacion de las notas es libre; pudiendo estar la sensible más alta que la disonancia principal. Se numera con $+ \frac{6}{5}$.

Esto mismo se observa en las demás inversiones.

La segunda inversion del acorde que nos ocupa, se forma sobre la 5.^a del mismo, ó 4.^o grado de la escala. Se compone de 3.^a menor, 4.^a y 6.^a mayores. La resolucion es idéntica á la que hace la 2.^a inversion de la 7.^a de sensible: se numera con $+ \frac{4}{3}$.

La 3.^a inversion se forma sobre la 7.^a del acorde, ó sea 6.^o grado de la escala.

Se compone de 2.^a aumentada, 4.^a mayor y 6.^a menor. La disonancia principal, que está en el bajo, resuelve bajando; la segunda ó sensible sube de grado; la 4.^a puede subir ó bajar, y la 6.^a, baja.

Se numera con $+ 2$ y algunas veces se ponen todos los números de que se compone.

Frecuentemente resuelve el bajo permaneciendo quietas las voces y formando el acorde de 7.^a dominante.

XVI.

DEL ACORDE DE 9.^a MAYOR DOMINANTE.

El acorde de 9.^a mayor dominante se llama así, porque se coloca sobre la dominante, ó 5.^o grado de la escala del modo mayor.

Se compone de 3.^a y 5.^a mayores, 7.^a menor y 9.^a mayor.

Se numera con un 9 y una + debajo, que indica la sensible. Algunas veces entre la + y el 9 se pone un 7.

Este acorde va á la tónica; unas veces en su estado fundamental, y otras queda en 4.^a y 6.^a, ó sea en su segunda inversion.

La 9.^a algunas veces resuelve bajando dentro del mismo acorde, formando el acorde de 7.^a dominante incompleto, y se numera poniendo despues del 9 un 8, siempre encima del 7. La marcha de las voces cuando resuelve dentro del acorde tónico, es bajando la 9.^a y la 7.^a de grado; la 3.^a ó sensible, subiendo; y si se escribiera á cinco voces, la 5.^a (si está más alta que la 9.^a), puede subir ó bajar; pero si está más baja debe subir.

La primera inversion de este acorde se forma sobre la sensible de la escala, ó sea 3.^a del acorde. Se compone de 6.^a mayor y de 5.^a y 7.^a menores; y si se escribiera á cinco voces, de 3.^a menor.

La numeracion es: 6 abajo y 5 y 7 encima, indicando que la 7.^a debe estar una 9.^a más alta que la 6.^a

La resolución es análoga á la que resulta en el

acorde fundamental; es decir, el bajo sensible sube de grado, la 6.^a permanece quieta, la 5.^a y la 7.^a (que son las disonancias) bajan de grado, y la 3.^a, si se escribe á cinco voces, puede subir ó bajar de grado.

La segunda inversion, que no puede usarse á 4 voces, se forma sobre el 2.^o grado de la escala, ó sea la 5.^a del acorde. Se compone de 4.^a menor, 6.^a mayor, 3.^a menor y 5.^a mayor.

La numeracion será 4 y 6, éste con +, y 3 y 5.

La resolucion será subiendo el bajo de grado, permaneciendo la 4.^a quieta por ser el bajo fundamental: subiendo la 6.^a ó sensible de grado; y la 3.^a y 5.^a bajando, porque son las disonancias.

La tercera inversion se forma sobre el 4.^o grado de la escala, ó sea la 7.^a del acorde.

Se compone de 2.^a, 4.^a, 6.^a y 3.^a, todas mayores.

Se numera con un 2, 4 con + indicando la sensible, y 3 encima.

Si se escribe á 4 voces se suprime la 6.^a

En la colocacion debe estar la 3.^a una 7.^a más alta que la sensible, y una 9.^a más alta que la 2.^a del acorde. Al pasar el acorde siguiente, la 2.^a permanecerá quieta; la 4.^a subirá de grado; la 6.^a, si se escribe á 5 voces, subirá, si está más baja que la 3.^a, y si está más alta, puede subir ó bajar á voluntad. La 3.^a bajará de grado.

El acorde de 9.^a no puede tener cuarta inversion, porque debiendo estar la 9.^a más alta que el bajo fundamental, empleando aquella en el bajo, se faltaría á esa condicion.

El acorde de 9.^a menor dominante no se diferencia del anterior sino en que es menor la 9.^a, así como en el otro es mayor.

En la resolución se observan las reglas establecidas en el de 9.^a mayor, permitiéndose que la sensible esté más alta que la 9.^a: licencia que no es admitida en las inversiones de 9.^a mayor; pero entiéndase bien, que cuando el bajo fundamental está en las voces siempre, como en las inversiones del de 9.^a mayor, deberá estar una 9.^a más baja que la 9.^a

XVII.

DE LOS ACORDES QUE PROVIENEN DE RETARDO.

Aun cuando deberán explicarse detalladamente todas las prolongaciones de una ó varias notas de un acorde sobre el siguiente, ó sea, lo que conocemos con el nombre de *retardos*, la necesidad de dar á conocer primeramente todos los acordes que se emplean en los primeros bajetes de armonía, nos impiden detallar esta materia; dejándola para cuando expliquemos las notas extrañas á los acordes.

Pasemos, pues, á explicar los acordes de 7.^a de 2.^a y el de 7.^a mayor, que son los que el arte conoce con el nombre de acordes que provienen de retardo.

XVIII.

DEL ACORDE DE 7.^a DE 2.^a

El acorde de 7.^a de 2.^a se forma sobre el 2.^o grado de la escala del modo mayor y del modo menor respectivamente.

Explicaremos primero el del modo mayor, por ser análogos en un todo, con la sola diferencia de que la 5.^a es mayor en el modo mayor, y menor en el menor.

Se compone la 7.^a de 2.^a del modo mayor, de 3.^a menor, 5.^a mayor y 7.^a menor. Es disonante la 7.^a que ha de venir preparada en el acorde anterior. Si la preparacion tiene tanto ó más valor que la disonancia dicha, se ligará; pero no, si tiene ménos. Como toda disonancia, resuelve bajando de grado al pasar al acorde siguiente. La 5.^a baja de grado y la 3.^a baja de 3.^a, si el acorde que sigue al de 7.^a de 2.^a es el dominante consonante; pero si es el de 7.^a dominante, permanecerá quieta formando así la disonancia del acorde siguiente.

Como vemos, el acorde de 7.^a de 2.^a tiene su resolucion en la dominante. Unas veces, permaneciendo quieto el bajo, forma la segunda inversion del acorde consonante, ó la 2.^a tambien de 7.^a dominante llamada 6.^a sensible, y otras, sube de 4.^a ó baja de 5.^a, formando el acorde consonante dominante fundamental, ó el de 7.^a dominante, tambien fundamental.

El acorde de 7.^a de 2.^a del modo menor, como hemos dicho antes, no se diferencia de éste sino en que la 5.^a es menor, y en que, por lo tanto, como acorde del modo menor, puede colocarse en ambos modos.

Se numera con un 7 y algunas veces se añade el 5 y otras el 3, para indicar si hace falta por cambio de tono ó de modo, alguna alteracion.

La primera inversion se forma sobre el 4.^o grado de la escala; componiéndose de 3.^a, 5.^a y 6.^a mayo-

res. La 3.^a baja de grado; la 5.^a ó disonancia baja de grado, teniendo, como se ha dicho en el acorde fundamental, que venir preparada, y la 6.^a permanece quieta, si el acorde resuelve en el dominante consonante: si resuelve en el de 7.^a dominante fundamental, sube de 3.^a á buscar la disonancia del acorde siguiente; pero si el bajo, permaneciendo quieto, formase la tercera inversion de la 7.^a dominante, ó sea la 4.^a tritono, permanecerá quieta.

Se numera con 5 y 6.

La primera inversion del acorde de 7.^a de 2.^a del modo menor, es igual á ésta con la diferencia de que la 3.^a es menor.

La 2.^a inversion se formará sobre el 6.^o grado de la escala, ó sea sobre la 5.^a del acorde.

Se compone de 3.^a, 4.^a y 6.^a menores. El bajo, al pasar al acorde siguiente, bajará de grado; la 3.^a ó disonancia, baja; debiendo venir preparada como se ha dicho anteriormente; la 4.^a permanecerá quieta, si el acorde que sigue es el consonante, y algunas veces, á voluntad del armonista, si el siguiente es 7.^a dominante: otras veces, sube de 3.^a á buscar la disonancia del acorde de 7.^a dominante; la 6.^a sube de grado, si es consonante el siguiente; y algunas veces siendo disonante, si la 4.^a ha subido de 3.^o: si la cuarta ha permanecido quieta, esa permanece tambien, formando el acorde completo de 7.^a dominante en el siguiente.

Se numera con 3 y 4, y algunas veces con 3, 4 y 6.

La segunda inversion de 7.^a de 2.^a del modo menor, es igual, con la diferencia de que todos los intervalos son mayores.

La 3.^a inversion se forma sobre la tónica, que

vendrá preparada con el acorde anterior, por estar la disonancia en el bajo.

Se compone de 2.^a mayor, 4.^a menor y 6.^a mayor. El bajo, al pasar el acorde siguiente, baja de grado; la 2.^a permanece quieta; la 4.^a también, si el acorde que sigue es la primera inversión de 7.^a dominante; y podrá bajar de 3.^a ó subir de grado, si es la primera inversión del acorde consonante. La 6.^a baja de grado.

La tercera inversión de la 7.^a de 2.^a del modo menor, no se diferencia de esta sino en los intervalos, como ya se ha dicho.

Por la necesidad de la preparación, el acorde que precede al de 7.^a de 2.^a, ha de ser siempre el de la tónica, el de la subdominante ó el del 6.^o grado, no siendo que se venga de otro tono; en cuyo caso, generalmente viene de un acorde de 7.^a como resolución excepcional: cuando se enlaza el acorde tónico con el de 7.^a de 2.^a, ambos en estado fundamental, es preciso poner el último incompleto, duplicando la 3.^a. Una de las terceras en la 2.^a mitad del acorde de 7.^a, pasará á la 5.^a, si el bajo sube de 4.^a

Teniendo por objeto el poner incompleto el acorde de 7.^a evitar dos quintas mayores, en el acorde de 7.^a de 2.^a del modo menor están permitidas por ser menor, la de 2.^a 5.^a

En la série de sétimas aparecen colocados en diferentes grados de la escala, los acordes de 7.^a de 2.^a

XIX.

DEL ACORDE DE 7.^a MAYOR.

El acorde de 7.^a mayor se forma sobre el 6.^o grado del modo menor; y aún cuando aparece algunas veces sobre el 4.^o grado del mayor, como sea este el mismo (puesto que la resolución es siempre al 2.^o grado del modo menor), á mi modo de ver, no se puede poner esto como regla general; siendo como en la série de sétimas, que aparece colocado también sobre la tónica.

Se compone de 3.^a, 5.^a y 7.^a mayores: unas veces el bajo permanece quieto, formando la 2.^a inversión del acorde vago del 2.^o grado, ó la 2.^a también del de 7.^a de 2.^a; y otras, subirá de 4.^a ó bajará de 5.^a á los acordes fundamentales indicados. En el primer caso, la 3.^a de este acorde puede subir de grado ó bajar de 3.^a, la 5.^a bajará de grado; y la 7.^a, que vendrá preparada en el acorde anterior (según se dijo al tratar de la 7.^a de 2.^a), bajará de grado. En el segundo caso, la 3.^a permanecerá quieta, siendo esta la única diferencia que existe entre el primero y el segundo caso.

Se numera con 7, y algunas veces como se ha dicho en otros acordes, se pone el número que corresponde á cada intervalo.

La primera inversión se forma sobre la tónica de la escala, ó sea 3.^a del acorde. El bajo, unas veces permanece quieto formando la disonancia de la 7.^a de 2.^a, y otras sube de grado.

Se compone de 3.^a menor, 5.^a mayor y 6.^a me-

nor: la 3.^a baja de grado al pasar al acorde siguiente; la 5.^a ó disonancia, que vendrá preparada del acorde anterior, bajará de grado, y la 6.^a permanecerá quieta.

Se numera con un 5 y un 6.

Fórmase la 2.^a inversion sobre la 3.^a de la escala ó sea la 5.^a del acorde. Se compone de 3.^a mayor, 4.^a menor y 6.^a mayor; el bajo, al pasar al acorde siguiente, bajará de semitono; la 3.^a disonancia, vendrá preparada y baja de grado; la 4.^a permanece quieta, y la 6.^a tambien, si el acorde que sigue es de 7.^a de 2.^a: si es el acorde del 2.^o grado sin 7.^a, subirá de grado.

Se numera con 3 y 4, y algunas veces el 6.

La tercera inversion se forma sobre la dominante ó sea la disonancia del acorde. Se compone de 2.^a, 4.^a y 6.^a menores: el bajo, que habrá venido preparado, al pasar el acorde siguiente, baja de grado; la 2.^a permanece quieta; la 4.^a tambien, si el acorde que sigue es la primera inversion del de 7.^a: si no, puede subir de grado, ó baja de 3.^a; y la 6.^a sube ó baja de grado libremente.

En la série de sétimas hay que tener presente, que el armonista piense como le conviene poner la última; para calcular si la primera ha de ir completa ó incompleta, porque una 7.^a, para que lleve 5.^a, es preciso que la anterior no la lleve.

XX.

DE LAS RESOLUCIONES EXCEPCIONALES.

Por *resoluciones excepcionales* se entiende el procedimiento en que no se efectúa la resolución natural de cualquier acorde.

Pueden dividirse en tres clases:

1.^a Aquellas en que la nota ó notas disonantes de un acorde bajan de grado en el siguiente; no siendo éste el de la resolución natural.

2.^a Corresponden á esta las en que no sólo deja de efectuarse la resolución natural del acorde, sino que además la nota ó notas disonantes no bajan de grado; permaneciendo quietas ó subiendo en el siguiente.

3.^a Son los simples cambios de posición de los acordes disonantes en los cuales una voz deja la disonancia y otra la toma; siendo el acorde siguiente el mismo, ó una inversión del anterior.

Tales son los tres procedimientos excepcionales que se conocen. De estos, unos no modulan; otros lo hacen por relación; otros por transformación, y otros por enarmonía.

Muchas veces, permaneciendo quietas alguna ó algunas notas de los acordes de 7.^a ó 9.^a se hacen un gran número de resoluciones excepcionales, que no deben detallarse, para dejarle ancho campo al armonista, y no circunscribirle á un determinado número de resoluciones; porque pueden ser tan variadas como las modulaciones. Unas y otras constituyen, á nuestro modo de ver, el carácter que deter-

mina la armonía dentro de la composición de la época. Sirva esta nota para todos los acordes disonantes en general.

XXI.

DE LA MODULACION.

Se entiende por modulación la transición de un tono á otro. Cuando esta transición se hace entre tonos que están en relación, se denominan modulaciones relativas.

Cuando la relación se establece colocando un acorde en otro grado de la escala, distinto de aquel de que se parte, y por este medio se pasa á otro tono que no tiene relación, se dice que se modula por transformación, puesto que se transforma un acorde. Cuando se cambian los nombres de un acorde y no los sonidos, se llamará modular por enarmonía. Verdaderamente de la modulación por relación parten todas las demás; porque no es sino establecer la relación ó semejanza que puede tener un acorde con otro. Por ejemplo: sabemos que el acorde de la tónica de *do* mayor es el mismo que el de la dominante de *fa* mayor, ó *fa* menor. Pues bien, establecida esta relación, estamos en un tono que tiene cuatro bemoles; ir á *fa* mayor, sería modular por relación; marchar á *fa* menor, es modular por transformación.

Si cambiamos en el acorde de 7.^a disminuida de *do* menor, el *la* bemol que constituye la 7.^a en *sol* sostenido, ó sea *si*, *re*, *fa*, naturales y *sol* sostenido, resultará la primera inversión del acorde de 7.^a dis-

minuida del tono de *la* menor; y de ahí se establece la relacion por enarmonía de dos tonos lejanos. Si entendemos además que los acordes de 7.^a disminuida nos llevan lo mismo al modo menor que al modo mayor, se verá cuán fácil es el modular por enarmonía.

Dicho esto, se ve realmente que no hay más maneras de modular que por relacion.

Muchas veces y dada la precipitacion con que se ha de efectuar una modulacion en una obra, el compositor por medio de una escala diatónica ó cromática, y parándose sobre una nota determinada que supone tónica ó dominante, parte desde allí para pasar á otro tono. Esto mismo se hace tomando por base una nota de cualquier acorde. Tales son las modulaciones en que el compositor debe detenerse más, para establecer el nuevo tono.

XXII.

DE LA MODULACION POR RELACION.

Se entiende por tono relativo en armonía, además de aquel que tiene en la clave los mismos accidentales, ó sea el relativo menor, los que tienen un accidental más ó menos de aquel de que se parte y los relativos menores de aquellos.

Para modular á un tono relativo, basta poner el acorde dominante del tono á que se quiere pasar, resolviéndole en la tónica.

Para modular por trasformacion, es necesario colocar un acorde en grado distinto de otra escala.

Para modular á tono de bemoles, es conveniente trasformar la tónica del tono en que uno se encuentra, en dominante del tono á que se quiere pasar, ó de alguno de sus relativos; y para pasar á tono de sostenidos, lo conveniente es tomar la dominante del tono menor de aquel de que se parte, y trasformarla en tónica del tono á que se quiere pasar ó de alguno de sus relativos.

La modulacion por enarmonía puede hacerse de cuatro maneras.

1.^a Enarmonizando un acorde de 7.^a disminuida con otro de su misma especie, colocado aquel sobre la sensible del tono á que se quiere pasar, y resuelto en el acorde de 7.^a dominante fundamental ó invertido.

2.^a Enarmonizando un acorde de 7.^a disminuida con otro de su misma especie; pero colocando aquel sobre la sub-dominante alterada de un semitono ascendente del tono á que se quiere pasar, y resolviéndola en la 2.^a inversion del acorde tónico; haciendo despues la fórmula de la cadencia perfecta.

3.^a Enarmonizando un acorde 7.^a dominante con el acorde 6.^a aumentada con 3.^a y 5.^a, ó sea la primera inversion del acorde de 7.^a disminuida con 3.^a disminuida. En este caso ó sea tomando la 7.^a dominante, no hay más que resolverlo en el acorde tónico. Cuando la modulacion es al tono de un semitono más bajo, no resultará bien de esta manera; en cuyo caso se hace al revés, ó sea colocando sobre el 6.^o grado, si es modo menor, al que se quiere ir; ó sobre el 6.^o grado alterado descendientemente si es á tono mayor; y formando sobre él la 6.^a aumentada con 3.^a y 5.^a, y enarmonizán-

dola con un acorde de 7.^a dominante, el cual estará en relacion seguramente con el tono de que se parte. En este caso resolverá el acorde de 6.^a aumentada con 3.^a y 5.^a, bajando la 5.^a á la 4.^a antes de resolver en el acorde dominante, para que no haya quintas; una vez en el acorde dominante, dicho se está que va á la tónica.

4.^a Colocando el acorde de 6.^a aumentada sobre el 6.^o grado, si es tono menor al en que se quiere ir, ó sobre el 6.^o grado alterado descendientemente, si es á modo mayor, y resolviendo este acorde sobre la 4.^a y 6.^a, segunda inversion del acorde tónico; haciendo despues la fórmula de la cadencia fufecta.

Realmente, despues de conocer los acordes consonantes y los disonantes, se conoce toda la ciencia armónica; pues que lo que en adelante se explique, no es más que la modificacion de una ó más notas de estos acordes.

La prolongacion de una ó más notas de un acorde sobre el siguiente, produce lo que conocemos con el nombre de *retardos*, los cuales están sujetos á reglas fijas que determinaremos.

La alteracion de una nota antes de pasar al acorde siguiente, produce lo que conocemos con el nombre de acordes alterados.

El Arte, en su deseo de dar variedad á la Armonía, usa hoy de los acordes alterados, sin que sean antes precedidos de los inalterados. Es una de las manifestaciones del Arte en que con más prudencia debe andar el armonista, para el enlace de los acordes; porque siendo esto excepcional, es preciso determinar bien de dónde venimos y á dónde vamos. Sin embargo, en el tratado de Armonía del eminente

Eslava, nuestro querido maestro, se determina cierto número de acordes alterados que explicaremos, por ser esta la escuela que se sigue en nuestra patria; pero campo más ancho ofrece la explicacion que por medio de la alteracion de notas, da Mr. Fé-tis. Véase su obra, si se quiere tener idea exacta de todas las alteraciones que pueden hácerse y que hoy realmente se hacen.

Toda nota que al pasar al acorde siguiente, haya de subir de un tono, puede alterarse de semitono, produciendo un acorde alterado dentro del acorde en que se altere; del mismo modo, toda nota que dentro de un acorde y que en su resolucion al siguiente haya de bajar de un tono, puede alterarse de medio tono, produciendo así un acorde alterado.

Como se presentan los acordes alterados sin la nota en su estado natural ó inalterado; de ahí la necesidad de explicar los acordes alterados.

Los explicaremos, pues, y segun las leyes que determina el maestro Eslava, haciendo no obstante las observaciones que creamos oportunas y convenientes.

XXIII.

ACORDE DE 5.^a AUMENTADA.

El acorde de 5.^a aumentada no es sino el acorde de la tónica sub-dominante ó dominante, alterando la 5.^a de un semitono ascendente. Se forma sobre los grados indicados. No puede duplicarse en las voces más que el bajo, ya en el acorde fundamental ó en sus inversiones; porque la 3.^a, ó es sensible, ó nota que hace sus veces; y la alteracion que

tiene igual marcha ascendente al pasar al siguiente acorde, no puede doblarse. Ejemplo: en el acorde *do, mi* naturales y *sol* sostenido, y en sus inversiones, no puede duplicarse más que el *do*.

El acorde de 7.^a dominante con 5.^a aumentada es el mismo disonante natural que conocemos, usándole con 5.^a alterada de un semitono ascendente. El único cuidado que hay que tener según el maestro Eslava, es el de que la disonancia esté una 6.^a aumentada más baja, y nunca una 3.^a disminuida más alta, lo mismo en su estado fundamental que en sus inversiones; por ejemplo: en el acorde *sol, si* y *fa* naturales y *re* sostenido, las voces harán la marcha que conocemos en el acorde disonante natural: es marcha forzosa que suba el *re*, por ser nota alterada, y que esté más alta que el *fa* disonancia.

Según el maestro Eslava, no puede hacerse la 2.^a inversión de este acorde, sino verificando antes el de 6.^a sensible, ó sea la 2.^a inversión del acorde de 7.^a dominante en su estado natural, por contener el bajo la nota alterada y resultar con la disonancia una 3.^a disminuida.

XXIV.

ACORDE DE 7.^a DE SENSIBLE CON 3.^a MAYOR.

Es el acorde de 7.^a de sensible ya conocido, con la diferencia de tener la 3.^a mayor, la cual deberá estar más alta en las voces que la 5.^a, para evitar la 3.^a disminuida, indicada en el acorde anterior, lo mismo en su estado de fundamento que en sus inversiones.

La primera inversion no se usa sino presentando antes el acorde inalterado, por la razon que indicamos en la segunda inversion del acorde de 7.^a dominante con 5.^a aumentada.

De la reunion del acorde de 7.^a dominante con 5.^a aumentada y del de 7.^a de sensible, se forma, escribiendo á cinco voces, ó suprimiendo la sensible, si se escribe á cuatro, un acorde de 9.^a mayor con 5.^a aumentada, el cual no se determina en el tratado de Armonía del eminente maestro Eslava.

XXV.

DEL ACORDE DE 7.^a DOMINANTE CON 5.^a MENOR.

Es el mismo disonante natural con la alteracion descendente de la 5.^a Como en los acordes alterados, que antes se explican, para evitar una 3.^a disminuida, la sensible deberá estar más alta que la 5.^a; esta, como alteracion descendente, bajará al pasar al siguiente acorde.

La colocacion y marcha de este, le hace aparecer más bien como acorde de 7.^a de 2.^a del modo menor, con la alteracion ascendente de la 3.^a (1).

(1) Así se explicaría que la primera inversion del acorde de 7.^a de 2.^a precediese á la primera del que nos ocupa, el cual no puede explicarse de otro modo. Ejemplo: en el tono de *do* mayor ó menor, se haria *fa* natural en el bajo; *la* bemol, *do* y *re* natural en las voces; y antes de pasar al acorde siguiente, el bajo subiria al *fa* sostenido, resolviendo sobre la dominante; así se vé que es un acorde de 7.^a de 2.^a

La segunda inversion de este acorde es una de las más apreciadas, por formar el acorde de 6.^a aumentada con 3.^a y 4.^a, y que es de gran utilidad para el armonista.

XXVI.

DEL ACORDE DE 7.^a DISMINUIDA CON 3.^a DISMINUIDA.

Es lo mismo que el acorde de 7.^a disminuida, con la diferencia de tener tambien disminuida la 3.^a Hay que tener cuidado en la colocacion de voces, tanto en el estado de fundamento del acorde, como en sus inversiones, para que la 3.^a esté más alta que la disonancia, evitando así dos quintas en su resolucion, pues que forzosamente han de bajar ambas. Cuando la 3.^a está en el bajo, ó sea en la primera inversion, se permiten las dos quintas, procurando que la disonancia esté en una voz intermedia. Pueden, sin embargo, evitarse las quintas con sólo resolver la disonancia antes de bajar al acorde siguiente, formando en esta resolucion el acorde de 6.^a aumentada con 3.^a y 4.^a, explicado en el capítulo anterior.

Para resolver en la tónica, es indispensable que antes resuelva en este acorde que indicamos; porque la primera inversion del acorde de 7.^a disminuida con 3.^a disminuida en su resolucion natural, no lo emplea jamás ningun compositor de buen sentido, pues si en armonía se da como regla que están prohibidas dos quintas mayores seguidas, las quintas á que nos referimos son de las de peor efecto.

Así se prueba, que cuando se enarmoniza con el

de 7.^a dominante en las modulaciones, para determinar la tonalidad antes de la resolución, como dejamos dicho al explicarlas, resuelven el acorde de 6.^a aumentada con 3.^a y 4.^a Dice Fétis: los grandes maestros de sentimiento profundo, como Haydn, Mozart y Cherubini, no han hecho uso nunca de la primera inversión del acorde de 7.^a disminuida con 3.^a disminuida, ó sea el acorde que se conoce con el nombre de 6.^a aumentada con 3.^a y 5.^a, sin resolver, antes de ir al tónico, en el de 6.^a aumentada con 3.^a y 4.^a

El acorde de 7.^a disminuida con 3.^a disminuida es sin duda el más importante de los alterados, por contener los mismos intervalos que el acorde de 7.^a dominante: con él, por tanto, se enarmoniza en las modulaciones de este nombre, ya explicadas.

En la segunda inversión del acorde de 7.^a disminuida con 3.^a disminuida, habrá de cuidarse de que la sensible esté más alta que la 3.^a, y ésta á su vez más alta que la disonancia; concluyendo con esto los acordes alterados, según los define el eminente Eslava.

Así como dijimos que de la reunión del acorde de 7.^a dominante con 5.^a aumentada y el de 7.^a de sensible con 3.^a mayor, resultaba un acorde de 9.^a mayor con 5.^a aumentada, de la reunión de los acordes de 7.^a dominante con 5.^a menor y 7.^a disminuida con 3.^a disminuida, resulta un acorde de 9.^a menor con 5.^a menor.

XXVII.

DE LOS RETARDOS.

Retardo es una nota que, perteneciendo á un acorde que tiene que resolver en el siguiente, se detiene dentro de éste, formando siempre con alguna nota del mismo una disonancia, ó sea un intervalo de 2.^a, 7.^a ó 9.^a En el momento en que la nota retardada no tenga dentro del acorde esta disonancia, deja de ser retardo, y por lo tanto, nota extraña á la armonía.

El retardo, pues, tiene su preparacion en el acorde anterior; debe caer en parte fuerte del compás, ser seguido de la resolucion, y que esta caiga en parte débil. Puede colocarse en la parte superior, en las intermedias en el bajo.

En los acordes consonantes se retarda la 3.^a por la 4.^a ó la 8.^a por la 9.^a

Los retardos pueden ser descendentes de tono ó semitono, y ascendentes únicamente de semitono.

En los acordes consonantes, el retardo ascendente que puede hacerse es el de la 3.^a por la 2.^a, aumentada.

Los retardos no alteran las leyes que rigen acerca de las combinaciones de acordes, de las modulaciones, ni de los movimientos de las voces. Si suprimidos los retardos, la armonía no resulta correcta, los retardos no evitan en nada los defectos.

Una de las cosas más importantes para armonizar los retardos, es conocer bien las partes fuertes y débiles de los compases.

Todo solfista sabe que en el compás de compasillo, la 1.^a y 3.^a parte son fuertes, y débiles la 2.^a y 4.^a Sin embargo, en un tiempo lento, como *adagio*, se consideran fuertes las primeras mitades de todas las partes del compás, y débiles las segundas mitades: lo mismo puede suceder en los compases de 2 por 4 y en el de 3 por 4.

En estos mismos aires lentos, en los compases que se subdividen por tercios, se puede considerar el primer tercio de cada parte fuerte, y algunas veces los dos primeros tercios; siendo débil únicamente el tercero.

La preparacion ha de tener siempre tanta ó mayor duracion como el retardo.

Algunas veces el retardo, antes de resolver en la nota que le corresponde, suele pasar por alguna propia ó extraña al acorde.

Cuando el bajo fundamental marcha de 2.^a, 4.^a ó 5.^a, caben retardos: cuando lo hace de 3.^a ó 6.^a, no. En el caso en que el acorde en que se efectúa el retardo sea el de 7.^a dominante, puede retardarse la 5.^a por la 6.^a

Cuando una voz hace un retardo, la nota que se retarda no debe aparecer en otra voz, ni al unísono, ni á la 8.^a, ni quincena alta; mas sí puede doblarse á la 8.^a ó quincena baja, no siendo la nota retardada sensible ó alterada.

Cuando precede el acorde de 7.^a dominante al tónico, se retarda éste por aquél, numerándose en ese caso la 7.^a dominante sobre el acorde tónico, con sólo poner la cruz á la izquierda, en esta forma: † 7.^a

De igual modo puede retardar el acorde tónico

por todos los demás disonantes, en cuyo caso no resuelve más que el bajo.

En el acorde perfecto, el retardo de la 3.^a por la 4.^a se numera con el 4 y una rayita seguida del 3.

El retardo de la octava por la novena, con un 9, una raya y un 8.

Se ha dicho anteriormente que la nota retardada no debe duplicarse. Asimismo, una vez resuelto el retardo, tampoco se puede tomar por otra voz en la misma direccion la nota que ha sido retardada; pero sí en movimiento contrario, lo cual facilita la preparacion de otros retardos.

Siendo ya una modificacion de los acordes la alteracion, no se pueden combinar los acordes alterados con los retardos, por regla general; porque unas veces las alteraciones no producen más que cambios de modos, y otras, se hacen los movimientos á distancia de semitono. Para que el alumno comprenda esto bien, debe saber que la nota única que en los acordes alterados puede retardarse (en los acordes de 3.^a y 5.^a), es la 2.^a de la escala.

Entiéndase bien que se habla de las notas alteradas, retardadas despues sobre los acordes consonantes; porque á la inversa resultan muchos retardos.

En el acorde de 6.^a aumentada puede retardarse la 6.^a por la 7.^a; y en su resolucion, no sólo puede ponerse retardo simple, sino tambien doble y áun triple.

Los retardos obligan muchas veces á cruzar las voces y á saltar algunas de ellas de 3.^a, 4.^a ó 5.^a, siendo preferible á todos estos saltos el de 8.^a

Los retardos se presentan algunas veces en for-

ma de arpegios; y otras, por hacerse acordes en los que media un silencio, parece que el retardo no trae preparacion por no estar ligadas las notas; pero la preparacion debe existir siempre. No nos detenemos en los retardos dobles y triples por ser más fácil emplear estos que un solo retardo.

En la aplicacion de los retardos en el bajo, es preciso marchar muy lentamente, pues que son, por lo general, de una dureza insoportable.

Al resolver el retardo, se cambia muchas veces el acorde en el cual resuelve, para preparar otro nuevo retardo, que si no, no existiria.

XXVIII.

DE LAS NOTAS DE PASO.

Se llaman *notas de paso* á las que siendo extrañas al acorde, se hallan entre dos propias de él, marchando de grado, por ejemplo: en el acorde *do mi sol do*, haciendo una escala subiendo á partir del *do*, serán extrañas al acorde el *re* *si* *la*, é igualmente bajando.

Suponiendo dos notas de paso seguidas, suprimiendo la 2.^a, la que queda tomará el nombre de *elision*. Ejemplo: en el mismo acorde anteriormente dicho, si la melodía hace *do si la sol*, suprimiendo el *la*, el *si*, en vez de llamarse nota de paso, se llamará nota de *elision*.

Las notas de paso caen generalmente en parte débil del compás, y sólo por excepcion se hallan en parte fuerte: pueden usarse del mismo modo en el

bajo que en la parte superior ó en las intermedias.

Cuando una nota de paso, en vez de marchar en escala, retrocede á la nota propia de donde parte, se llama *nota de floreo* (1).

Pueden combinarse la superior y la inferior á la nota propia, ya pasando por esta, ó ya combinando las dos notas extrañas antes de volver á la propia de donde partiera: si se suprime la primera propia, entonces toman el nombre de mixtas de *apoyatura* y *floreo*. Cuando aparece una sola de estas notas extrañas sin nota propia anterior (subiendo de medio tono ó bajando de tono ó semitono), toma el nombre de *apoyatura*.

Las notas de *apoyatura* caen generalmente en parte fuerte del compás, y pueden tener mayor duracion que las notas de *paso* y de *floreo*. Cuando son de corta duracion, no alteran en nada la armonía que debe ponerse en la nota propia del acorde; cuando lo son de larga, tampoco alteran la resolucíon del bajo: pero sí las partes acompañantes, las cuales se sirven unas veces de un retardo para acompañar la *apoyatura*, otras de una 2.^a inversion de acorde consonante, y otras, que son las más frecuentes, de un acorde de 7.^a disminuida.

En el bajo, las *apoyaturas*, cuando son cortas, no afectan á la armonía; pero si son largas, tienen que formar forzosamente un acorde, por lo cual no merece tratar de ellas.

(1) Generalmente los tratadistas dicen, que al combinar las dos notas de *floreo* juntas, han de estar á distancia de 3.^a menor ó disminuida. Esto es lo que debe hacerse; pero hay algunos casos en que es de muy buen efecto que estén á distancia de 3.^a mayor.

XXIX.

DE LAS NOTAS DE SÍNCOPA.

Aun cuando muchas veces pueden aparecer las notas de paso de floreo sincopadas, ó sea entre dos notas de ménos duracion (lo que llaman algunos tratadistas á contra-tiempo), en armonía, si bien han de tener el carácter sincopado para que reciban el nombre de síncopas, es indispensable que sea extraña al acorde en la 2.^a mitad de la duracion de aquellas. Pueden practicarse las síncopas en la melodía, en el bajo y en dos voces á la vez.

Es preciso no dar en las voces que acompañan las mismas notas que sincopadas hace la melodía; á no ser que las hagan en síncopas como ella.

Para nosotros, y sin que esto sea una opinion que deba influir en los que lean este pequeño trabajo, diremos que cuando la síncopa no es de una nota de paso de floreo ó de apoyatura, nos parece que tiene el carácter de un retardo, el cual no resuelve muchas veces con las condiciones que las reglas prescriben.

XXX.

DE LAS NOTAS DE ANTICIPACION.

Se dá el nombre de *notas de anticipacion*, ó el de anticipaciones, á las que, siendo extrañas al acorde

en que están colocadas, son propias del siguiente. Aun cuando su uso es más frecuente en la melodía, se usan también en el bajo y en las voces intermedias.

XXXI.

DE LA NOTA PEDAL.

Una nota sostenida por una voz ó por un instrumento, particularmente por el bajo durante la sucesión de algunos acordes, se llama *nota pedal*.

Se le ha dado este nombre, por designarse así en el órgano las notas que se hacen en el teclado destinado á los piés, en tanto que las manos ejecutan la armonía en los otros teclados.

El objeto de la nota pedal es originariamente una suspensión más ó menos prolongada de la cadencia, por una nota tenida sobre la dominante; ó la afirmación del tono por una nota tenida sobre la tónica, después de sucesiones ó marchas armónicas que han hecho debilitar ó perder el recuerdo del tono. La nota pedal, para que así se la pueda llamar, ha de ser extraña á la armonía; de no ser esto, tiene el carácter de nota tenida, porque formará parte de todos los acordes que pasen sobre ella. Como hemos dicho anteriormente, se usa también en la melodía, por más que opinemos que siempre es en la misma más bien que de pedal, nota ^{breve} ~~breve~~; usándose en la melodía, con mayor razón puede usarse en las voces intermedias.

Todas las marchas armónicas ó progresiones, así como series de sextas, de séptimas, de séptimas dis-

minuidas, y en fin, todo aquello que puede usarse (no existiendo la nota pedal), se usa con esta, siempre que pueda suponerse tónica ó dominante de los acordes que sobre ella se efectúen. Las notas pedales se presentan algunas veces en la parte grave de un arpeggio, y suelen aparecer tambien precedidas de apoyaturas ó rodeadas de notas de floreo.

CONCLUSION.

El armonista efectúa sus trabajos generalmente para cuatro voces, que como se ha dicho, son *tiple*, *contralto*, *tenor* y *bajo*. Entiéndase bien que estas voces de *tiple* y *contralto* se escriben para tiples y contraltos varones, siguiendo la costumbre que desgraciadamente aún existe en las capillas de no admitir mujeres para ejecutar las obras religiosas. Y hacemos esta observacion, porque el armonista, cuando llegue á ser compositor, comprenderá la diferencia que existe entre estas voces y las de tiple ó contralto femeninas. Lo mismo digo respecto á la facilidad con que en los trabajos de armonía se usan las notas agudas en el tenor, y que despues ha de usar con tanta cautela.

La aplicacion que se ha de hacer de la armonía es muy vária; ciertas obras se escriben á cuatro partes, como quien hace un bajete; otras (como sucede en los tiples melódicos), si bien se armonizan á cuatro voces tambien, se usa con más libertad saltar las voces, para tomar las notas importantes que el tiple deja ó viceversa, desapareciendo la marcha uniforme de los bajetes; otras veces nos servi-

mos de la armonía para acompañar un canto dado; en cuyo caso, el bajo se rige con la melodía, y las voces acompañantes con el bajo, marcando este ó aquellas las partes del compás que no marque la melodía.

En las composiciones para piano, es muy frecuente, como sucede sobre todo en las de baile, que no se observe el enlace regular de los acordes, por la dificultad de ejecutarlos con una sola mano, y así se ve que muchos de ellos cambian de posición, por la dificultad que ofrecen al ejecutarlos.

Estas observaciones van encaminadas á recordar, en la práctica, á los que á la composición se dedican, que siquiera las han visto escritas; mas por hoy no tienen directa aplicación.



ÍNDICE.

	Páginas.
I.—Conocimientos preliminares.	7
II.—De las cadencias	9
III.—De los movimientos de las voces.	11
IV.—De la estension de las voces.	12
V.—De la colocacion de las voces.	12
VI.—De las falsas relaciones.	13
VII.—De los acordes.	13
VIII.—Del modo de enlazar los acordes con- sonantes.	16
IX.—De las inversiones de los acordes con- sonantes.	17
X.—De las quintas y octavas.	18
XI.—De las progresiones.	20
XII.—De la série de sextas.	21
XIII.—De las notas que pueden ó no do- blarse.	21
XIV.—Del acorde de 7. ^a dominante y sus inversiones.	22
XV.—De los acordes de 7. ^a de sensible, de 7. ^a disminuida y de sus inversio- nes.	25
XVI.—Del acorde de 9. ^a mayor dominante.	28
XVII.—De los acordes que provienen de re- tardo.	30
XVIII.—Del ácorde de 7. ^a de 2. ^a	30
XIX.—Del acorde de 7. ^a mayor.	34

XX.—De las resoluciones excepcionales..	36
XXI.—De la modulacion.....	37
XXII.—De la modulacion por relacion.....	38
XXIII.—Acorde de 5. ^a aumentada.....	41
XXIV.—Del acorde de 7. ^a sensible, con 3. ^a mayor.....	42
XXV.—Acorde de 7. ^a dominante, con 5. ^a me- nor.....	43
XXVI.—Del acorde de 7. ^a disminuida con 3. ^a disminuida.....	44
XXVII.—De los retardos.....	46
XXVIII.—De las notas de paso.....	49
XXIX.—De las notas de síncope.....	51
XXX.—De las notas de anticipacion.....	52
XXXI.—De la nota pedal.....	52
Conclusion.....	53