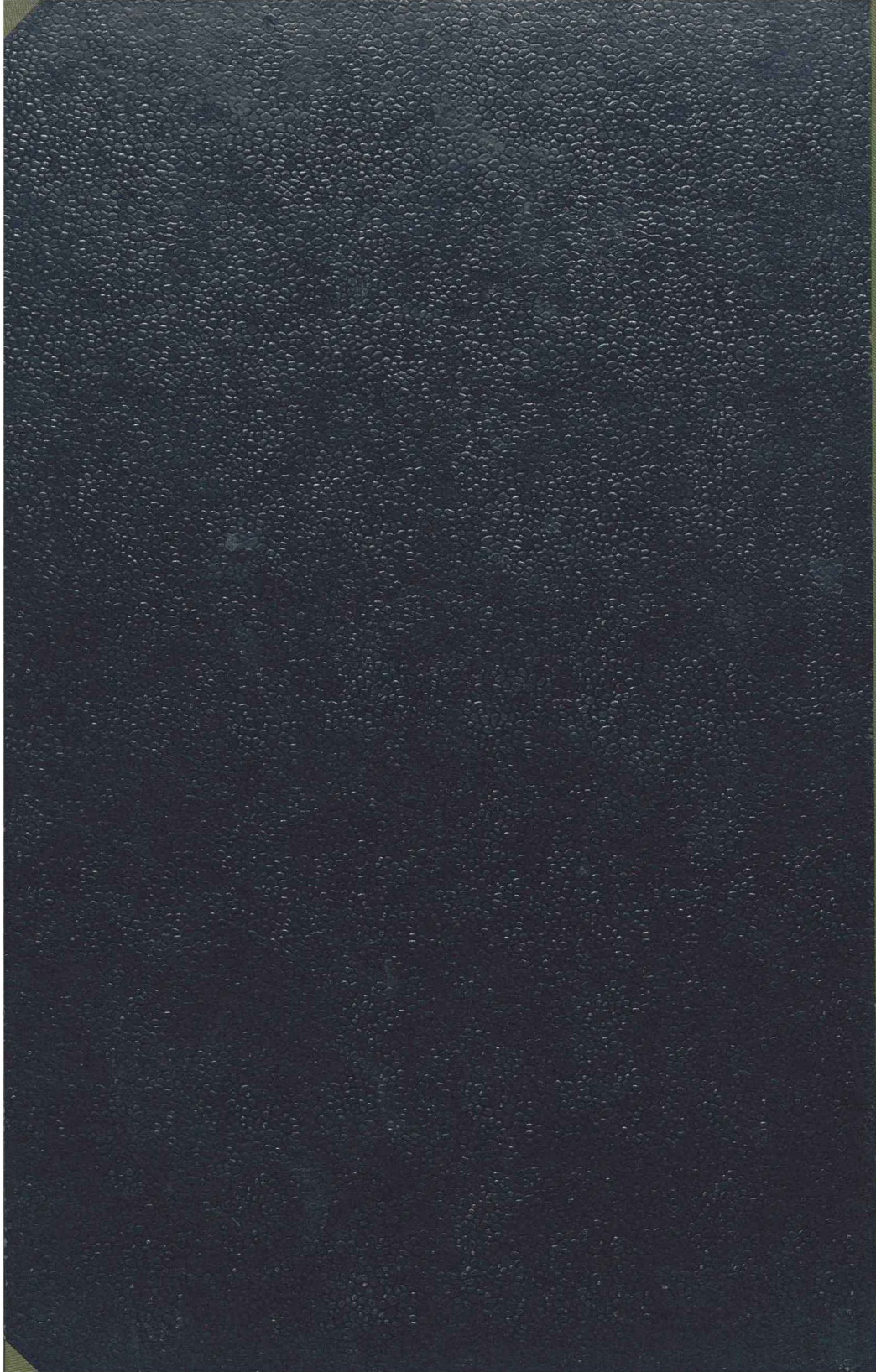


BIG
XIX-2
REI
cur



[Small white label on the spine]



cop. 847046

TRATADO DE ARMONIA PRACTICA

Este Tratado de Armonía pertenece al compositor,
novelista, poeta e historiador canario Agustín Millares
Torres (Las Palmas 1826 - 1896). Estudió armonía y
composición en el Real Conservatorio de Madrid con
el Maestro D. Ramón Carnicer, en el año 1847 y 1848.
Su hermana Lola de la Torre Champsaur Comminges y Millares, lo
entregó, con especial cariño a su tataranieto, heredero de su amor a
la Música, Gottar Siemens Hermann y Siegmund y Millares.
Las Palmas - 1958

os
de 15 c

100 sel

os de corre

CURSO
DE COMPOSICION MUSICAL,

ó sea

TRATADO COMPLETO Y RAZONADO

DE ARMONÍA PRÁCTICA,

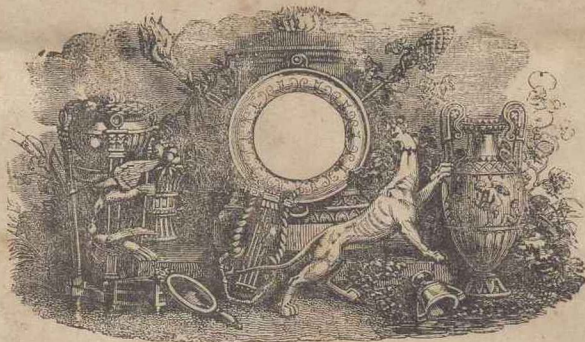
por

ANTONIO REICHA,

TRADUCIDO AL ESPAÑOL

POR DON EDUARDO DOMINGUEZ

DIRECTOR DEL MUNDO MUSICAL.



BARCELONA,

IMPRENTA MUSICAL DE DON JOSÉ VILAR Y DE MAS.

1846.

1852

DEPARTMENT OF MEDICAL

DE ARMONIA PRACTICA

FOR THE STUDENT

11

AL LECTOR.

Si el hablar uno de sí mismo supone poca modestia, no es menos cierto que cuando se trata de referir un hecho personal, no hay mas remedio que pasar por esta necesidad. Tal es aquí nuestra posicion. Deseamos que este libro sea tan útil á los demas como lo ha sido á nosotros: deseamos que este tratado, facilitando el estudio, tan escabroso ahora, de la composicion musical, la ponga al alcance de todos los talentos, y dé un fuerte impulso á la propagacion de los conocimientos artísticos y al progreso de la música española. Creemos que el relato del hecho de que hablábamos hace poco puede contribuir á la circulacion de este libro, que es como si digéramos al logro de aquel objeto. Séanos lícito pues esponer aquí ese hecho que vamos á narrar con brevedad.

Habiamos entrado apenas en la adolescencia, cuando se despertó en nosotros una aficion loca por la música que por algun tiempo nos hizo desdeñar todo otro estudio. Algunos años mas tarde nuestra aficion habia degenerado en manía por no decir delirio. El estudio de la música formaba á la sazón todos los goces de nuestra vida, ni conocíamos otro recreo, ni nos ocupábamos de otra cosa. Sentiamos bullir en nuestra mente una multitud de ideas que la fantasía coordinaba á su modo, y esperimentábamos un afán, una necesidad de componer que nos hacia pasar largas horas borroneando papel; esto es, escribiendo pobre música que nadie habia de ver. Pronto conocimos que para dar á nuestras producciones la solidez y la unidad que no tenian, nos era indispensable estudiar la composicion, y dedicarnos á ella con fervor. Así lo hicimos; pero en mal hora fué, pues todo aquel fervor, y nuestra porfia y perseverancia se estrellan por poco contra las insuperables dificultades del bárbaro sistema que se sigue generalmente en España para enseñar la composicion. No hay voluntad, no hay constancia, no hay paciencia que baste contra aquel improbo trabajo siempre repetido y siempre defectuoso. El discípulo presenta al maestro un trozo de contrapunto, sea de *ligaduras*, de *puestos*, de *paso forzado* etc, y éste le indica los pasages que no estan bien; pregunta el discípulo por que razon son defectuosos, y como ha de gobernarse para evitar el error en adelante; y el maestro hace, por toda respuesta, una cruz en cada nota equivocada, y le dice que vuelva á empezar. Emprende de nuevo el discípulo aquel trabajo que tantas horas le cuesta, y como carece de reglas seguras é ignora completamente la teoria de lo que hace, sale siempre su obra defectuosa; con que vuelta á las cruces, y vuelta á empezar.

Este estudio nos habia aburrido de tal manera que empezábamos á perder la aficion á la música; cuando nos vino á las manos esta obra preciosa, lo que fué para nosotros como si nos hubiesen dado un sol para iluminar un mundo de tinieblas. La ciencia de la armonia se nos presentó ya inteligible, y lejos de desesperanzar de poseerla un dia, nos dedicamos á ella con nuevo ardor. Buscamos un profesor que dirigiera nuestros primeros pasos, y tuvimos la fortuna de dar con el maestro D. Ramon Vilanova que se halla á la cabeza de los compositores de Barcelona, muchos de los cuales son discípulos suyos, que es sin disputa uno de los primeros de España, y que condujo por el camino del acierto nuestros primeros estudios de armonia; por lo que le estamos agradecido, y nos place consignarlo aquí. Pero aciagas circunstancias vinieron harto pronto á privarnos de las preciosas lecciones de tan entendido profesor, y desde entónces no hemos tenido en nuestros estudios otro guia, ni otro maestro que esta obra de Reicha. En ella hemos encontrado siempre la solucion de todo problema musical; ella nos ha hecho ver claro y encontrar un camino en el intrincado laberinto de la antigua composicion, ella nos ha sacado siempre de apuros y de dudas, y á ella debemos seguramente que las pocas producciones que hemos dado al público hayan sido siempre recibidas con indulgencia. No es por tanto de admirar que sintamos una justa predileccion por

esta obra, y que la recomendemos fuertemente á todos los profesores, y á todos los jóvenes que se sientan arrastrados por el irresistible deseo de componer; recomendacion que hacemos con tanta mas seguridad que el posterior estudio que hemos hecho de las obras de Asioli, de Fetis, de Virués y de varios otros autores modernos, no ha hecho mas que fortificar nuestra creencia, y confirmarnos en nuestra predileccion por las obras del célebre Reicha, del cual es tiempo ya que nos ocupemos en este proemio.

De todos los autores antiguos y modernos que han escrito sobre la música, pocos hay, tal vez ninguno, que haya tratado esta parte de los conocimientos humanos con la filosofía, la profundidad, la lógica y la claridad que distinguen las obras del sabio Reicha; obras que descuellan en este siglo como sobresalieron las de Zarlino en el siglo XVI^o, las de Rameau en el siglo XVII^o, y las del padre Martini en el siglo XVIII^o.

Zarlino hizo dar un paso á la teoria musical con sus *Instituciones* y sus *Demostraciones armónicas*, cuyas obras, á pesar de los errores de que están sembradas, fueron lo mejor que se escribió en su tiempo. Rameau que encontró á la música reducida al tanteo, á la rutina y al capricho de los compositores, y desprovista de una buena teoria y de reglas fijas y de segura práctica, llevó á la vez el orden y la luz en aquel caos; recorrió el velo que cubria los misterios del arte, redujo la música á principios generales, y estableció por fin un sistema claro y fecundo. El padre Martini, que fué uno de los mas hábiles teoristas de Europa, publicó una *historia de la música* y un *tratado de contrapunto*, en cuyas obras ostenta una vasta erudicion y un saber profundo, acompañado de un gran celo por los progresos del arte, á los cuales contribuyó no poco con sus útiles trabajos. Posteriormente se ha escrito una multitud de otras obras mas ó menos interesantes sobre la teoria y la práctica de la música; pero nadie ha sabido como Reicha someterla á principios rigurosamente lógicos, reducirla, por decirlo así, á una precision matemática, y ponerla al alcance de todas las inteligencias con una esplicacion tan clara como erudita. Reicha ha tocado todos los géneros y en todos es superior. Sus preciosos tratados sobre la melodia, la armonía, el contrapunto y la composicion dramática han facilitado grandemente la enseñanza musical; y ¡quién lo dira! este sabio autor tan célebre y tan digno de serlo es apenas conocido entre nosotros.

No se dirá así empero de hoy mas, pues todos los que se dediquen al estudio de la composicion musical hallarán en este libro mucha claridad, mucho método, mucha sabiduría, mucha esperiencia, muchos consejos escelentes, y unas reglas y preceptos que no dejan lugar á la duda, y allanan cualquiera dificultad; lo que no tardará en hacer esta obra tan conocida y apreciada entre nosotros como lo es en Francia, en Italia y en Alemania.

Todo compositor novel peca generalmente en sus obras por la falta de trabazon entre sus ideas, cuya exuberancia daña al efecto de la música porque la hace descosida y vaga. Reicha enseña á los que siguen su escuela á escribir con plan, á desarrollar una idea madre, y á dar á toda pieza musical la unidad, sin la cual no puede hacer grande efecto, por bellos que sean los pensamientos de que se compone.

Otra de las faltas en que se suele incurrir es la de precipitar las modulaciones, haciendo confusa la armonía, y llenar las notas de sostenidos y bemoles, para dar á la música un baño de mentida profundidad, que solo deslumbra á los ignorantes. Reicha enseña á escribir con claridad, á emplear con tacto las modulaciones, y á manejar con igual facilidad todos los tonos, tengan ó no bemoles ó sostenidos.

Entre los que no quieren tolerar se quebrante en un ápice las leyes severas del contrapunto, y los que quieren romper la valla, dando libre curso á la imaginacion sin respetar regla ninguna, se coloca el sabio Reicha, y señala á los unos los casos en que pueden cejar un poco en su intolerante rigorismo, y á los otros los límites hasta donde puede estenderse la inobservancia de ciertas reglas. Reicha en fin enseña en este libro á escribir con pureza y elegancia, á acompañar la melodia sin echarla á perder, á crear progresiones armónicas, á manejar la orquesta y á ser buen armonista y buen compositor.

Sea pues esta obra el guia que nos conduzca, el maestro que nos enseñe y el código que dirima nuestras contiendas filarmónicas, aclare nuestras dudas, allane nuestras dificultades, y nos lleve por el camino del acierto al perfecto conocimiento de la ciencia armónica. — *E. Domínguez.*

PROLOGO DEL AUTOR,

Cuando se compara la música moderna con las composiciones anteriores al siglo XVIII^o, se observa una diferencia muy notable. Vese apenas otra cosa en estas últimas que combinaciones complicadas y artificiales de la armonía. Las producciones musicales de aquel tiempo eran mas bien una ciencia abstracta que un bello arte destinado á conmover el alma y á tocar el corazón: de ahí es que la enseñanza de aquella composición era poco favorable al gusto, á la imaginación, al sentimiento, al genio; y esta árida enseñanza es la que forma la base de la mayor parte de los tratados de composición musical, publicados hasta el presente. Siguese de aquí que estas obras son incompletas, y aun suelen hallarse en contradicción con la música moderna, en la cual ha de evitarse el frio cálculo, y no ha de ponerse, al contrario, mas que ideas, sentimiento, gusto, efectos, melodía, variedad, verdad en los cuadros de la música imitativa etc.

Es verdad que algunos sujetos de nuestra época, apasionados por su arte, han publicado obras concebidas de distinta manera que las antiguas; pero á pesar de lo que en estas obras hay de bueno, carecen todavía del necesario desarrollo. Hubiérase deseado por ejemplo encontrar en los tratados de armonía satisfactorias aclaraciones sobre los objetos siguientes: 1.^o La causa principal que hace al bajo defectuoso: 2.^o Una teoría instructiva y completa de las modulaciones: 3.^o Las leyes segun las cuales liga la naturaleza entre sí los diferentes acordes: 4.^o Una teoría mas estensa de las notas accidentales, es decir de las que no cuentan en la armonía: 5.^o Los medios de crear marchas ó progresiones armónicas: 6.^o El principio segun el cual se pueden quebrar correctamente los acordes: 7.^o Los recursos armónicos que encierra una misma escala: 8.^o La posibilidad de duplicar, triplicar, y cuadruplicar la armonía á dos, á tres y á cuatro partes: 9.^o Las condiciones que deben observarse en el encadenamiento de los acordes por escepcion: 10.^o El arte de trabajar la armonía con la orquesta.

Heme dedicado por consiguiente en este curso á dar, en cuanto me lo ha permitido á lo menos mi corto talento, las aclaraciones deseadas; y las he dado no solo sobre los artículos que acaban de mencionarse, si que tambien sobre otras materias concernientes á la armonía práctica.

Á fin de hacer esta obra mas generalmente útil, he creído que debia prescribir reglas para escribir correctamente la música libre y amalgamar los principios de la música antigua con los de la moderna.

En una obra de esta naturaleza, no pudiendo adquirir el texto la evidencia necesaria si no va apoyado con ejemplos, los he multiplicado, y los he creado yo mismo; porque he pensado que además de la imposibilidad de encontrar á la mano todos los que necesitaba á cada momento, se identificarían mejor con el texto.

Me ha parecido igualmente ventajoso para los discipulos no colocar los ejemplos, en lo posible, sino en uno ó dos renglones, y no multiplicar las llaves sin necesidad.

PROFESSOR THE ACADEMY

Faint, illegible text in the upper section of the page, possibly a letter or report.

Faint, illegible text in the middle section of the page, continuing the document's content.

Faint, illegible text in the lower section of the page, concluding the document.

Primera parte.

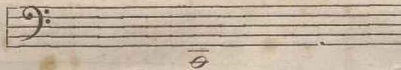
DE LOS SONIDOS Y DE LOS INTERVALOS.

El sonido musical no es otra cosa que el resultado de las vibraciones ú oscilaciones de los cuerpos elásticos y al mismo tiempo sonoros, cuando estas vibraciones se hacen con la rapidéz necesaria para ser apreciables á nuestros órganos auditivos.

El aire, que es el cuerpo mas elástico, recibe inmediatamente estas oscilaciones y como vehículo, las comunica á nuestro oído. Este movimiento regular del aire promovido por un cuerpo sonoro es el que forma el sonido propiamente dicho, y que no podría ser apreciado ni sentido sin este elemento como lo prueba la máquina pneumática. La gravedad de un sonido se halla siempre en razon inversa del número de las vibraciones; así es que cuanto menos vibraciones hace el cuerpo sonoro en un tiempo determinado, mas grave es el sonido que produce; y es mas agudo cuanto mas vibraciones hace aquel.

El sonido mas bajo que nuestro oído puede apreciar hace unas treinta y dos vibraciones en un segundo, y corresponde al *Do* siguiente:

Dos octavas mas bajo.



y el mas alto hace diez y seis mil trescientas ochenta y cuatro vibraciones, y corresponde al *Do* siguiente:



Dos octavas mas alto.

Así es que todos los sonidos musicales, es decir, los que son apreciables, se hallan contenidos entre estos dos *Do*. Todos estos sonidos se dividen en nueve octavas, la mas inferior de las cuales y las dos mas agudas no están generalmente en uso; de suerte que los sonidos que se emplean se reducen poco mas ó menos á los que se hallan comprendidos entre los dos *Do* siguientes:



Las notas fueron imaginadas para representar los sonidos, y con ellas espresa el compositor sus ideas, siendo las notas para él lo que los colores son para el pintor.

Los sonidos pueden ser oídos ya sucesiva, ya simultáneamente; en el primer caso sirven para crear la melodía, y en el segundo para producir la armonía.

La primera operación que se emprende con los sonidos, con relación á la armonía, consiste en hacer la comparación de un sonido con otro: la distancia que se encuentra entre ellos se llama *Intervalo*; pero como puede compararse el mismo sonido con muchos otros, es evidente que existen también diferentes intervalos. Dividense éstos en segundas, terceras, cuartas, etc. como puede verse en la tabla siguiente, en la cual se ha indicado al mismo tiempo el número de los semitonos de que cada intervalo se compone.

CLASIFICACION DE LOS INTERVALOS.*

OBSERVACIONES.

Es preciso no confundir dos intervalos diferentes que contienen la misma cantidad de semitonos.

La segunda aumentada \times y la tercera menor \circ , cada una de las cuales contiene tres semitonos, no están compuestas de los mismos sonidos porque la tercera menor (DO-MI \flat) es una consonancia, mientras que la segunda aumentada (DO-RE \sharp) es una disonancia.

Es pues evidente que estos dos intervalos son muy diferentes en la naturaleza, aunque en el Piano-fuerte (que está temperado (1) y hace así soportable la diferencia que existe entre estos dos intervalos) se toquen en las mismas teclas.

A fin de no multiplicar inútilmente los nombres de los intervalos, se ha convenido en considerar las novenas como segundas, y las décimas como terceras, aunque el efecto no sea el mismo.

SEGUNDAS.			
Unisóno.	Menor.	Mayor.	\times Aumentada.
	Semitono	Dos semitonos.	Tres semitonos.
TERCERAS.			
Diminuta.	\circ Menor.	Mayor.	Aumentada
Dos semitonos.	Tres semitonos.	Cuatro semitonos.	Cinco semitonos.
CUARTAS.			
Diminuta.	Justa.	Aumentada.	
Cuatro semitonos.	Cinco semitonos.	Seis semitonos.	
QUINTAS.			
Diminuta ó quinta falsa.	Perfecta.	Aumentada.	
Seis semitonos.	Siete semitonos.	Ocho semitonos.	
SEXTAS.			
Diminuta.	Menor.	Mayor.	Aumentada.
Siete semitonos.	Ocho semitonos.	Nueve semitonos.	Diez semitonos.
SÉPTIMAS.			
Diminuta.	Mayor.	Menor.	Octava.
Nueve semitonos.	Diez semitonos.	Once semitonos.	Doce semitonos.

* Esta misma tabla puede reproducirse partiendo de otra nota cualquiera. Los discípulos harán muy bien en emplear este medio para familiarizarse con los intervalos.

(1) Se llama *temperamento* á la pequeña alteración que se hace sufrir á algunos semitonos para igualarlos y afinar ciertos instrumentos lo mas perfecto que se puede. En esta clase se halla el piano, y por esto se dice que es un instrumento temperado.

Nota del Traductor.

Invirtiendo los intervalos, es decir, poniendo la nota grave una octava mas alta, el unísono pasa á ser octava, la segunda séptima, la tercera sexta, la cuarta quinta, la quinta cuarta, la sexta tercera, la séptima segunda y la octava unísono.

EGEMPLO.

Unísono. Segunda. Tercera. Cuarta. Quinta. Sexta. Séptima. Octava.

Octava. Séptima. Sexta. Quinta. Cuarta. Tercera. Segunda. Unísono.

Para ver con una ojeada el efecto de esta inversion, puede representársela con las cifras siguientes:

1—2—3—4—5—6—7—8
8—7—6—5—4—3—2—1

Ha de observarse además que en esta inversion

- 1.º Los intervalos DIMINUTOS pasan á ser intervalos AUMENTADOS.
- 2.º Los intervalos MENORES pasan á ser intervalos MAYORES.
- 3.º Los intervalos MAYORES pasan á ser intervalos MENORES.
- 4.º Los intervalos AUMENTADOS pasan á ser intervalos DIMINUTOS.

La cuarta justa pasa á ser quinta perfecta, y ésta invertida pasa á ser cuarta justa.

Para indicar la causa que cambia los intervalos mayores en intervalos menores, y los aumentados en diminutos en sus inversiones, analizaremos el ejemplo siguiente:

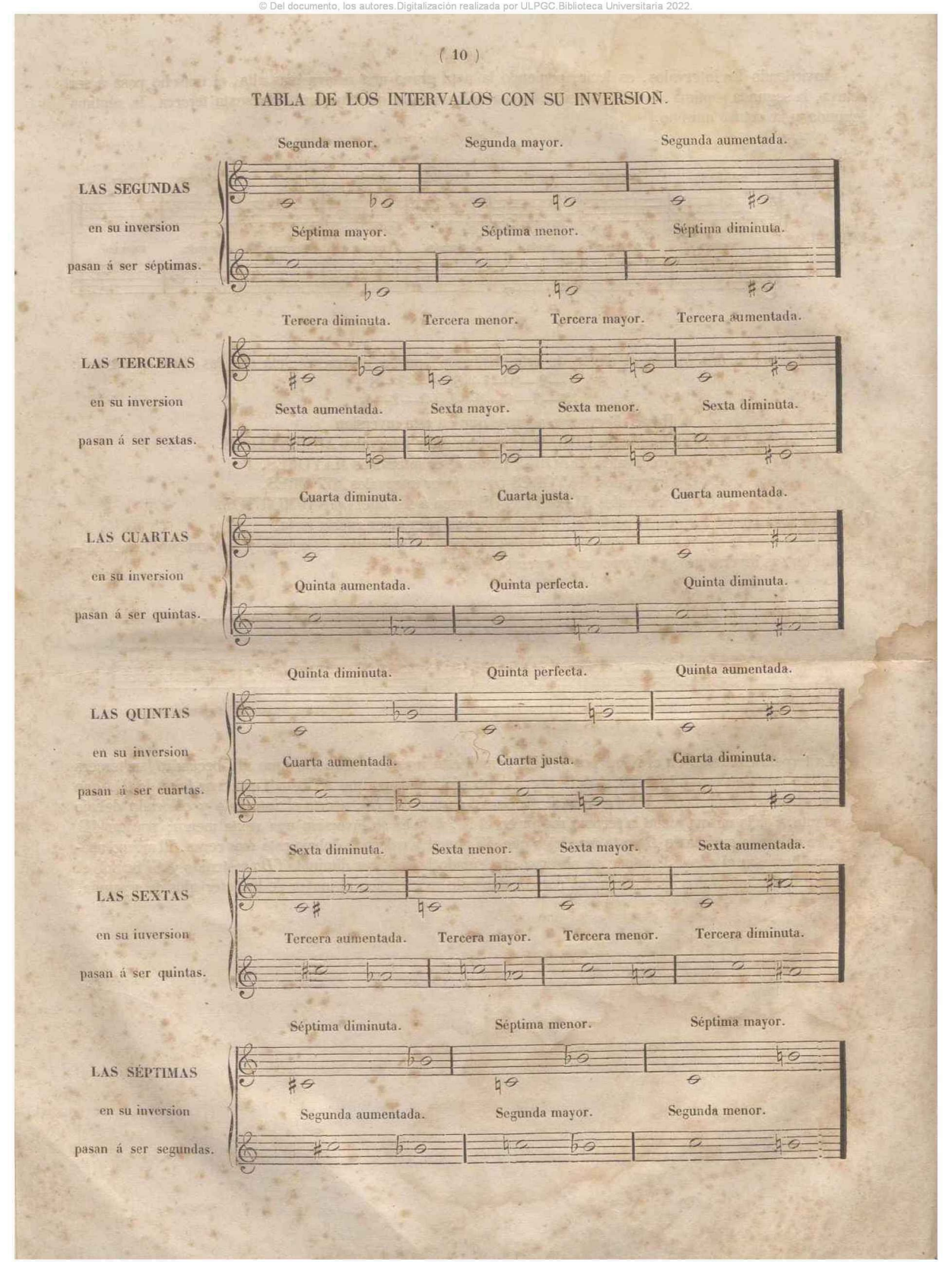
N. 1. N. 2. N. 3.

Tercera menor. Sexta mayor. Tercera mayor. Sexta menor. Séptima diminuta. Segunda diminuta.

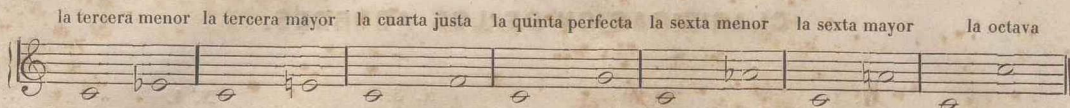
La tercera es menor en el N.º 1 porque *Mi* bemol está mas cerca de *Do* que *Mi* becuadro (su tercera mayor.) La sexta en este mismo N.º 1 debe ser al contrario mayor porque *Mi* bemol está mas lejos de *Do* que *Mi* becuadro (su sexta menor.) Así es que el *Mi* bemol encima del *Do*, acorta el intervalo y colocado debajo lo aumenta. Por la misma razon la tercera mayor en el N.º 2 da en su inversion una sexta menor; porque *Mi* becuadro colocado encima de *Do* está mas lejos que *Mi* bemol y colocado debajo está mas cerca. El mismo análisis tiene lugar en el núm. 3; donde se observa que siendo la séptima diminuta (*Do* sostenido y *Si* bemol) el mas corto de los intervalos de séptima, es por consiguiente su inversion el mayor de los intervalos de segunda.

TABLA DE LOS INTERVALOS CON SU INVERSION.

	Segunda menor.	Segunda mayor.	Segunda aumentada.	
LAS SEGUNDAS				
en su inversion	Séptima mayor. Séptima menor. Séptima diminuta.			
pasan á ser séptimas.				
	Tercera diminuta.	Tercera menor.	Tercera mayor.	Tercera aumentada.
LAS TERCERAS				
en su inversion	Sexta aumentada. Sexta mayor. Sexta menor. Sexta diminuta.			
pasan á ser sextas.				
	Cuarta diminuta.	Cuarta justa.	Cuarta aumentada.	
LAS CUARTAS				
en su inversion	Quinta aumentada. Quinta perfecta. Quinta diminuta.			
pasan á ser quintas.				
	Quinta diminuta.	Quinta perfecta.	Quinta aumentada.	
LAS QUINTAS				
en su inversion	Cuarta aumentada. Cuarta justa. Cuarta diminuta.			
pasan á ser cuartas.				
	Sexta diminuta.	Sexta menor.	Sexta mayor.	Sexta aumentada.
LAS SEXTAS				
en su inversion	Tercera aumentada. Tercera mayor. Tercera menor. Tercera diminuta.			
pasan á ser quintas.				
	Séptima diminuta.	Séptima menor.	Séptima mayor.	
LAS SÉPTIMAS				
en su inversion	Segunda aumentada. Segunda mayor. Segunda menor.			
pasan á ser segundas.				



Los intervalos son consonantes ó disonantes. Los consonantes son



Los demas intervalos son disonantes.

La cuarta justa, la quinta perfecta y la octava se llaman *Consonancias perfectas* porque la menor alteración en una de las dos notas que las componen las transforma en disonancias, mientras que la tercera y la sexta, que se llaman consonancias imperfectas, pueden ser mayores ó menores sin cesar de ser consonantes.

OBSERVACIONES.

Se llaman *Consonancias* los intervalos que nos causan una sensación agradable y dulce, y cuyo efecto nada deja que desear. Los intervalos que no tienen esta calidad, ó que no la tienen en el mismo grado y cuyo efecto exige una continuación ó resolución, se llaman *Disonancias*.

La causa de la diferencia que existe en general entre las consonancias y las disonancias fué en otro tiempo atribuida á diversos fenómenos; pero el progreso, la experiencia y los descubrimientos que se han hecho en nuestros días en la *acústica* nos prueban de un modo satisfactorio que esta diferencia no existe sino en la proporción más ó menos sencilla en que se encuentran las vibraciones respectivas de dos sonidos; así por ejemplo:

la relación entre las vibraciones de Do y las de Mi bemol su *tercera menor* que es una consonancia, se expresa por 3 : 6, mientras que la relación entre las vibraciones de Do y de Re sostenido

su *segunda aumentada*, que es una disonancia, da la proporción 64 : 75, relación que, como se ve, es mucho más complicada. Por la misma razón existe una diferencia entre los intervalos de sexta menor y quinta aumentada, de sexta mayor y de séptima diminuta. etc. (1)

DE LOS ACORDES.

Los acordes se componen de muchos intervalos. Los acordes que no contienen ningún intervalo disonante son consonantes; y cesan de serlo así que contienen un intervalo disonante.

(1) La *acústica* demuestra matemáticamente el origen del sonido, sus calidades, su propagación, la relación que existe entre los sonidos, la causa que los hace consonantes ó disonantes cuando suenan simultáneamente, y la naturaleza de los diferentes fenómenos por ellos producidos. La *acústica* es á la música lo que la *óptica* á la pintura.

La composición práctica va infinitamente más lejos que la *acústica*, la primera pone en juego una infinidad innumerable de medios que no explica, ni puede explicar la segunda, de ahí es que las reglas de la composición práctica forman un *Código* aparte que ha sido sancionado á la vez por nuestro órgano auditivo, el sentimiento, el buen sentido, y la experiencia de muchos siglos; por cuyo motivo no se extienden los autores de obras de composición sobre la *acústica*, que pertenece más bien á la física que á la música.

Recomendamos á las personas que deseen familiarizarse con esta parte matemática de la música *La Acústica* de CHLADNI, como la obra más estimada en este género.

CLASIFICACION DE LOS ACORDES.

Acordes de tres sonidos.

N. 1. N. 2. N. 3. N. 4.

Acorde perfecto mayor. Acorde perfecto menor. Acorde de quinta diminuta ó simplemente acorde diminuta. Acorde de quinta aumentada.

Acordes de Séptima.

N. 5. N. 6. N. 7. N. 8.

Séptima de 1ª especie ó 7ª dominante.—Este acorde está compuesto del acorde perfecto mayor y de la 7ª menor.
Séptima de 2ª especie. Este acorde está compuesto del acorde perfecto menor y de la 7ª menor.
Séptima de 3ª especie. Este acorde está compuesto del acorde de quinta diminuta y de la 7ª menor.
Séptima de 4ª especie. Este acorde está compuesto del acorde perfecto y de la 7ª mayor.

Acordes de Novena.

N. 9. N. 10.

Acorde de novena mayor. Este acorde está compuesto del acorde de 7ª dominante y de la 9ª mayor.
Acorde de novena menor. Este acorde está compuesto del acorde de 7ª dominante y de la 9ª menor.

N. 11. N. 12. N. 13.

Acorde de sexta aumentada. Acorde de cuarta aumentada. Acorde de quinta aumentada con séptima.

OBSERVACION.

Muchos de estos acordes, tomados aisladamente, tienen al parecer una dureza insoportable; pero con el modo de colocarlos se puede no solamente hacerlos perder esta aparente dureza, si que también obtener con ellos un buen efecto. Así pues, antes de calificar de buenos ó malos estos acordes, se hace preciso examinarlos en su encadenamiento con los acordes perfectos, y conocer las condiciones indispensables sin las cuales no pueden emplearse con éxito.

Trece acordes hay tan solo en nuestro sistema musical, como se ha visto en la Tabla precedente; pero como estos acordes pueden ser invertidos y mas ó menos alterados por notas estrañas (tales como notas de paso, notitas, suspensiones, etc.) sucede con frecuencia que se toman estas inversiones y estas alteraciones accidentales por otros tantos acordes que no existen en realidad, y que no hacen mas que embarazar el espíritu y retardar los progresos de los discípulos. En cada acorde hay una nota que tiene el nombre de *nota principal*, *nota fundamental*, ó *bajo fundamental*.

Para explicar claramente los principios del encadenamiento de los acordes, importa que se sepa indicar exactamente esta nota en un acorde cualquiera.

(1) Entre estos trece acordes no hay mas que los dos primeros que sean consonantes; los otros son mas ó menos disonantes. Los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10 son acordes fundamentales, entre los cuales hay tres que sufren una alteracion y dan los cuatro acordes de los números 4, 11, 12 y 13, que llamaremos por consiguiente acordes alterados. Véase la nota de la página siguiente.

Para encontrar la nota fundamental de los acordes invertidos, basta colocar las notas de esos acordes de modo que formen una progresion de terceras; una vez dispuestas asi, la nota mas baja es siempre la fundamental. (1)

EGEMPLO.

Acorde perfecto en su primera inversion. Acorde perfecto sin inversion. Séptima dominante en su 1ª inversion. Séptima dominante sin inversion.

En la clasificacion que precede el *Sol* es la nota principal de todos los acordes en ella enunciados: esto es evidente en los diez primeros acordes asi como en el 13.º, en los cuales la nota fundamental se encuentra debajo; pero no se ve tan claro en los otros dos. En el undécimo queda suprimida la nota principal, y el acorde se encuentra por consiguiente invertido. Para convencerse que el *Sol* es tambien aquí la nota principal, se ha de observar que este acorde se deriva del décimo, del cual se suprime el *Sol*, y cuyo *Re* se coloca en el bajo bajándolo un semitono.

HE AQUÍ LA OPERACION QUE LO PRUEBA.

Acorde N. 10. Acorde N. 13.

Acorde de novena menor. El mismo sin el Sol. El mismo con el Re en el bajo. El mismo con la alteracion.

(1) Para comprender bien lo que sigue importa mucho meditar esta Nota. Hay en la clasificacion precedente, cuatro acordes alterados que son el 4º el 11º el 12º y la 13º. La naturaleza permite, con ciertas condiciones, (que indicaremos en su lugar) 1º, subir la quinta perfecta un semitono en un acorde perfecto mayor, lo que da el acorde nº 4. 2º bajar la quinta perfecta un semitono en un acorde de novena menor, poniendo esta quinta alterada en el bajo y suprimiendo la nota fundamental, lo que da el acorde nº 11. 3º bajar igualmente la quinta perfecta un semitono en el acorde de séptima dominante, poniendo esta nota en el bajo, lo que da el acorde n.º 12. 4º subir la quinta perfecta un semitono en el acorde de séptima dominante colocándola sobre el FA, lo que da el acorde n.º 13.

Parece extraño á primera vista que se asigne al acorde n.º 11 el *Sol* (que no puede hacerse oír con este acorde) como bajo fundamental; nada sin embargo es mas cierto. La naturaleza no observa mas que un solo principio (que no tiene escepcion) en la resolucion de un acorde disonante cualquiera. Este principio es que el bajo fundamental de un acorde disonante ha de hacer con el del bajo fundamental del acorde siguiente una *quinta inferior* (*SOL—DO*).

Asi es que todos los acordes disonantes de esta clasificacion se resuelven necesariamente sobre el acorde de DO como ya veremos. Segun esto es fácil encontrar el bajo fundamental de un acorde disonante cualquiera asi que se conoce el acorde sobre el cual se resuelve naturalmente, es decir, sin escepcion, y *vice-versa*: por lo tanto si el bajo fundamental del acorde resolutivo es *Do*, el acorde disonante ha de ser *Sol*, y si el bajo fundamental del acorde disonante es *Sol*, el del acorde resolutivo ha de ser *Do*. Volvamos al acorde nº 11, que se resuelve sobre el acorde perfecto de *Do* mayor, cuyo bajo fundamental es por consiguiente *Do*; asi pues el bajo fundamental del acorde nº 11 ha de ser *Sol*; pues de otro modo se seguiria: 1º. que este acorde no tendria ningun bajo fundamental, lo que es absurdo suponer; ó 2º. que este bajo fundamental seria otra nota que *Sol*, en cuyo caso la naturaleza haria una escepcion á su ley, y el principio no tendria unidad; ¿Pero porqué no puede sonar el *Sol* con este acorde si es su bajo fundamental? por una condicion de la alteracion.

Si se quiere herir el *Sol* en este acorde, se ha de suprimir el *La* bemol (porque habria una complicacion demasiado grande de intervalos disonantes que el oído no podria distinguir). Y en este caso se obtiene el acorde n.º 12. Los dos acordes de novena se tocan asi mismo sin su nota fundamental, de lo cual proviene lo que suele llamarse acorde de séptima diminuta (*Si* becuadro-*Re-Fa-La* bemol) que no es otra cosa que el acorde de novena menor sin su bajo fundamental.

Se objetará que los acordes disonantes pueden tambien resolverse de otro modo que el arriba indicado; no hay duda: estas son escepciones que se permite el artista, pero que no hace la naturaleza, porque en el caso de emplear la escepcion, la verdadera resolucion no existe, y es necesario ir continuando hasta una resolucion por quinta inferior segun la ley natural. Estas escepciones pueden ser buenas y aun excelentes, pero para permitirselas uno exige la naturaleza que se observen otras condiciones (que indicaremos en su lugar), y que se proceda con destreza y conocimiento de causa, sin lo cual son malas, mientras que nada se puede arriesgar resolviendo los acordes disonantes segun la ley prescrita por la naturaleza.

El duodécimo acorde de la clasificación tiene un origen semejante; pues que deriva del acorde de séptima dominante (*Sol-Si-Re-Fa*) cuyo *Re* se pone en el bajo, bajándolo un semitono.

EGEMPLO.

Acorde 5º
Séptima dominante.

El mismo con el Re en el bajo.

Acorde 12º
El mismo con el Re bemol en el bajo.

Este análisis demuestra que el *Sol* es su nota principal, así como lo es de todos los acordes contenidos en la tabla (1).

Cada uno de estos trece acordes se reproduce doce veces en el sistema musical, pues que se puede tomar sucesivamente por bajo fundamental todos los semitonos contenidos en los límites de una octava, y buscar sobre cada uno de ellos la misma cantidad de acordes. Tomando por ejemplo *La* por nota fundamental, y transportando la tabla un tono más alto, se formará otra que contendrá los mismos acordes.

EGEMPLO.

1. Perfecto mayor.

2. Perfecto menor.

3. Diminuto.

4. Quinta aumentada.

5. Séptima dominante ó de primera especie.

6. Séptima de 2ª especie.

7. Séptima de 3ª especie.

8. Séptima de 4ª especie.

9. Novena mayor.

10. Novena menor.

11. de sexta aumentada.

12. de cuarta y sexta aumentadas.

13. de quinta aumentada con séptima.

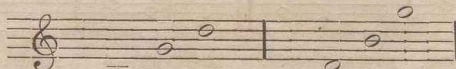
(1) Podríase también mirar el acorde de séptima de tercera especie (*Sol-Si bemol-Re bemol-Fa*) como el origen del acorde de cuarta y sexta aumentadas (*Re bemol-Fa-Sol-Si* becuadro) poniendo el primero de estos acordes en su segunda inversión y su- biendo el *Si* bemol un semitono.

Sea que se mire el acorde como una alteración de la séptima dominante ó de la de tercera especie, el bajo fundamental es *Sol* en uno y otro caso, y esto es lo que mas importa saber con relacion al enlace de los acordes. Por lo demas, las querellas que han tenido lugar sobre el origen de ciertos acordes no han producido ningun resultado útil al arte; y ¿qué importa en efecto que se atribuya á un acorde tal ó cual origen con tal que se sepa emplear bien? Lo mismo sucede con los debates sobre la etimología de las palabras; debates en los cuales cesan de tomar parte los poetas y los oradores así que se conoce la verdadera significacion y el uso de aquellas.

En cuanto á las condiciones que exige cada acorde para ser colocado en su lugar, las haremos conocer mas adelante al analizar separadamente cada acorde de la clasificación.

DE LAS INVERSIONES DE LOS ACORDES.

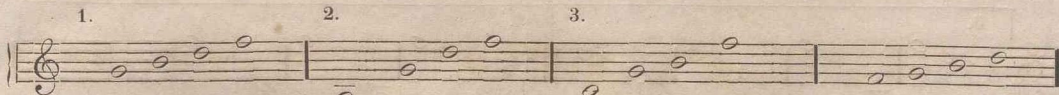
Un acorde está invertido cuando su nota principal no se halla colocada en el bajo: (1) el acorde siguiente está invertido porque su nota principal, que es Sol, no es la mas baja.



Acorde de Sol en su primera inversion.

El mismo en su segunda inversion.

Las inversiones de un acorde no cambian su naturaleza; solo son modificaciones del mismo. Así es que los cuatro ejemplos siguientes presentan un solo acorde bajo cuatro fases diferentes:



1. Acorde de séptima dominante.

2. El mismo en su primera inversion.

3. El mismo en su segunda inversion.

4. El mismo en su tercera inversion.

El acorde está en su primera inversion cuando la tercera de la nota fundamental se halla en el bajo. Colocando tambien en el bajo la quinta de la nota fundamental se tiene la segunda inversion; y se tiene la tercera inversion poniendo en el bajo la séptima de la nota fundamental. Los dos acordes perfectos, el acorde diminuto, y el de quinta aumentada son susceptibles cada uno de dos inversiones; los cuatro acordes de séptima lo son de tres cada uno. Los otros acordes de esta clasificacion no son practicables en todas las inversiones.

(1) En composicion se llama bajo a la parte inferior de la armonia; de modo que si se escribiese un terceto para tres voces de tiple, una de ellas sería necesariamente el bajo,

He aquí una tercera tabla de todos los acordes de la clasificación á los cuales he añadido las inversiones usadas de cada uno de ellos.

TABLA DE LOS ACORDES CON SUS INVERSIONES USADAS.

<p>1.</p>  <p>Acorde perfecto mayor sin inversion. Primera inversion. Segunda inversion.</p>	<p>2.</p>  <p>Acorde perfecto menor sin inversion. Primera inversion. Segunda inversion.</p>
<p>3.</p>  <p>Acorde diminuto sin inversion. Primera inversion. Segunda inversion.</p>	<p>4.</p>  <p>Acorde de quinta aumentada sin inversion. Primera inversion. Segunda inversion.</p>
<p>5.</p>  <p>Acorde de séptima dominante ó de primera especie sin inversion. Primera inversion. Segunda inversion. Tercera inversion.</p>	<p>6.</p>  <p>Séptima de segunda especie. Primera inversion. Segunda inversion. Tercera inversion.</p>
<p>7.</p>  <p>Séptima de tercera especie sin inversion. Primera inversion. Segunda inversion. Tercera inversion.</p>	<p>8.</p>  <p>Séptima de cuarta especie sin inversion. Primera inversion. Segunda inversion. Tercera inversion.</p>
<p>9.</p>  <p>Acorde de novena mayor sin inversion. Primera inversion. Segunda inversion. Tercera inversion.</p>	<p>10.</p>  <p>Acorde de novena menor sin inversion. Primera inversion. Segunda inversion. Tercera inversion. Cuarta inversion.</p>
<p>11.</p>  <p>Acorde de sexta aumentada. Primera inversion.</p>	<p>12.</p>  <p>Acorde de cuarta y sexta aumentadas. Primera inversion.</p>
<p>13.</p>  <p>Acorde de quinta aumentada con séptima. Primera inversion.</p>	

(1) En las inversiones de los dos acordes de novena se suprime casi siempre el bajo fundamental. Véase al objeto el análisis de los acordes.

OBSERVACIONES

SOBRE LAS SEMI-CADENCIAS Y SOBRE LAS CADENCIAS PERFECTAS.

Un reposo sobre el acorde perfecto de la Dominante se llama Semi-cadencia. Un reposo sobre el acorde de la tónica se llama cadencia perfecta (1). En el primer caso el acorde de la dominante es siempre mayor y sin inversion; en el segundo es mayor ó menor el acorde de la tónica segun el modo en que se encuentra, y no debe estar invertido; debiendo además é indispensablemente ir precedido del acorde de la Dominante sin inversion, al cual se suele añadir la séptima.

A fin de que se pueda presentar una de estas dos cadencias, es necesario que vayan precedidas de cierta cantidad de compases y de acordes que el sentimiento del compositor puede solo determinar.

Todas las semi-cadencias se parecen en su último acorde; pero difieren en los acordes precedentes que pueden darles diferentes formas.

EGEMPLOS

FORMULAS DE LAS SEMI-CADENCIAS.

N.º 1. N.º 2. N.º 3. N.º 4.

En Do mayor. 

En La menor. 

N.º 5. N.º 6. N.º 7. N.º 8. N.º 9.



Las cadencias perfectas difieren asimismo en los acordes precedentes.

FORMULAS DE LAS CADENCIAS PERFECTAS.

N.º 1. N.º 2. N.º 3.

En Do Mayor. 

En La Menor. 

(1) Hemos creído deber colocar aquí estas observaciones para poder fijar los casos en que es indispensable servirse de los acordes no invertidos, y también para completar el artículo sobre el bajo.

(2) El primero, el tercero y el quinto grado de un tono cualquiera se llaman *tónica*, *mediante* y *dominante*. En el tono de *Do* por ejemplo, *Do* es la *tónica*, *Mi* la *mediante* y *Sol* la *dominante*. El acorde de la *tónica* es (*Do-Mi-Sol*) y el de la *dominante* es (*Sol-Si-Re*).

Nº. 4. Nº. 5. Nº. 6. Nº. 7.

Las frases musicales se distinguen unas de otras por medio de las cadencias. Cuando el sentido de una frase hace presentir una cadencia perfecta que el compositor juzga á proposito evitar hace entonces una *cadencia rota*.

Las cadencias rotas, que se designan tambien con el nombre de cadencias evitadas y de cadencias interrumpidas, son muy usadas y casi siempre de un efecto seguro cuando se emplean á tiempo. Estas cadencias mantienen la atencion y dan energia á la frase que las sigue.

Bastará para romper una cadencia invertir el último acorde; puede tambien romper de muchos otros modos; y hemos reunido los mas usados en el ejemplo siguiente.

FÓRMULAS DE LAS CADENCIAS PERFECTAS.

1. 2. 3.

En Do mayor.

En La menor.

4. 5. 6. 7. 8.

(1)

(1) A contar de este ejemplo me contento con dar solamente los dos últimos acordes de las cadencias interrumpidas.

9. 10. 11. 12. 13.

Se ve en estos ejemplos que una cadencia es rota: 4.º, cuando se invierte uno de los dos últimos acordes ó los dos á la vez: 2.º cuando en lugar del acorde de la tónica, se toma otro acorde cualquiera.

Como no se puede acabar sino con una cadencia perfecta, es evidente que cada cadencia interrumpida exige una continuación de armonía (1). En cuanto á los acordes empleados en todas estas fórmulas, se verá su análisis mas adelante.

DEL BAJO.

He hecho ya observar que la parte que ejecuta las notas mas graves de la armonía se llama *Bajo*; y así en el N.º 4 de los ejemplos siguientes, la parte que se encuentra colocada en el pentagrama superior hace el tiple, y en el N.º 2 esta misma parte hace el *bajo*, porque ejecuta las notas mas graves de la armonía.

EGEMPLOS.

Tiple. Bajo.

N.º 1. N.º 2.

El bajo puede ser defectuoso si las inversiones son colocadas mal á propósito, y sobre todo si no se sabe tratar la *cuarta justa* que tiene lugar entre el bajo y una parte alta, en la segunda inversión de los acordes.

No se invierten

- 1.º Los acordes que empiezan y acaban una pieza.
- 2.º El último acorde de una semi-cadencia.
- 3.º Los dos últimos acordes de una cadencia perfecta.
- 4.º El penúltimo acorde de una cadencia interrumpida (2).

(1) Es necesario formarse una idea clara de la naturaleza de las cadencias: la una es un reposo total, y la otra es un reposo débil que exige una continuación. La cadencia perfecta puede compararse á un período lleno en el discurso, y la semi-cadencia á las frases incompletas del período. Las fórmulas que terminan una cadencia, ó que la interrumpen, son á menudo colocadas en el curso de las frases, de manera que no puedan ser sentidas ó que no interrumpen mas que la grande regularidad en el enlace de los acordes.

(2) Esta regla no tiene mas que las siguientes escepciones.

N.º 1. N.º 2. N.º 3.

En estos tres ejemplos se interrumpe ya la cadencia en el penúltimo acorde.

Se invierten los acordes

- 1.º En el decurso de las frases.
- 2.º Muchas veces despues de las semi-cadencias.
- 3.º Mas á menudo todavia al fin de las cadencias rotas.
- 4.º Algunas veces tambien despues de una cadencia perfecta.

OBSERVACION

SOBRE LA CUARTA JUSTA Ó CONSONANTE CON RELACION AL BAJO (1).

La experiencia ha demostrado que los acordes en que existe este intervalo entre el bajo y una de las partes superiores, hacen mal efecto, si no se ha seguido la regla que enseña á tratarlos del modo conveniente. El que sepa emplear bien esta cuarta y observe al mismo tiempo lo que he dicho mas arriba sobre las inversiones de los acordes, podrá componer un bajo que á lo menos estará exento de errores.

Esta cuarta se encuentra en la segunda inversion de los acordes siguientes:

1.º Acorde perfecto mayor en su segunda inversion.

2.º Acorde perfecto menor en su segunda inversion.

3.º Acorde de séptima dominante en su segunda inversion.

4.º Acorde de séptima de 2.ª especie en su segunda inversion.

5.º Acorde de séptima de cuarta especie en su segunda inversion.

En estos cinco acordes el bajo hace con una de las partes superiores el intervalo *Re-Sol*, es decir una cuarta justa.

Para hacer mas inteligible la regla que debe seguirse en el empleo de esta *cuarta*, (2) explicaremos los egemplos siguientes que (para mayor claridad) hemos escrito solo á dos partes.

EGEMPLO.

N.º 1.

Preparacion de la Cuarta por el bajo.

Este egemplo es bueno porque los dos intervalos de que se compone tienen una nota comun (*Sol*) que permanece inmóvil en la misma parte. Esta nota comun liga los dos intervalos mas estrechamente y hace asi practicable la cuarta. Llamaremos á este caso *preparacion de la cuarta por el bajo* porque en esta parte es donde se encuentra la nota comun.

(1) Cuando la cuarta justa tiene lugar entre el bajo y una parte superior la consideran muchas personas como disonancia, porque en este caso necesita preparacion. Si esta razon bastase, se seguiria que la segunda mayor, la segunda aumentada, la cuarta aumentada, la quinta diminuta, la sexta aumentada, la séptima diminuta y la séptima menor serian intervalos consonantes, porque pueden herirse sin preparacion, y resultaria la consecuencia estrambótica que la cuarta aumentada seria una consonancia, mientras que la cuarta justa seria una disonancia. Por lo demas importa poco se considere la cuarta justa como consonancia ó como disonancia, con tal que se sepa emplear bien en la práctica.

(2) No ha de perderse de vista que solo se trata de la cuarta justa que tiene lugar entre el bajo y una parte superior; pues nada hay que advertir sobre las cuartas cuando se hallan entre las partes superiores, y están acompañadas de una tercera parte mas baja.

Bueno. 6 Bueno.

EGEMPLO.

Preparacion de la cuarta por una parte superior.

Este egemplo es bueno porque los dos intervalos tienen una nota común (*Re*) en la parte superior. Llamáremos este caso *preparacion de la cuarta por una parte superior* porque en ella es donde se encuentra la nota común. En este segundo caso debe observarse que el bajo no ha de hacer nunca mas que un intervalo de segunda para llegar á la cuarta (1).

EGEMPLOS.

Estos dos egemplos son malos porque los dos intervalos no tienen mas que una nota común, lo que hace que la cuarta no está preparada.

EGEMPLOS.

Este egemplo es malo porque la segunda cuarta no está preparada por una nota común.

Este egemplo es bueno porque la segunda cuarta, que no está preparada, no es una cuarta perfecta. Véase la tabla de los intervalos.

Todo esto se reduce á la regla siguiente: es necesario preparar la cuarta junta con una nota común sea en el bajo, sea en la parte superior, y en este último caso ha de hacerse bajar ó subir el bajo por grado conjunto.

Esta regla no tiene mas que una escepcion, la cual se verifica en las cadencias cuyas fórmulas son como sigue:

Semi-cadencias.

Cadencias perfectas.

(1) El bajo puede llegar á la cuarta por otro intervalo cuando el acorde no cambia.

EGEMPLO.

En todas estas cadencias la cuarta justa *Re Sol* no está preparada por una nota común. Esta imperfección se notable porque hace desear mas vivamente la cadencia y la hace mas decisiva; esta es la razon porque se la tolera.

Como la cuarta justa (entre el bajo y una parte superior) no tiene lugar sino en la segunda inversion de los acordes N.º 4—2—3—6 y 8 de la clasificacion, daremos aquí para mayor claridad los egemplos siguientes de esta inversion con la preparacion necesaria.

Acorde perfecto menor. Acorde perfecto mayor. Acorde de séptima dominante. Acorde de 7ª de 2ª especie. Acorde de 7ª de 2ª especie.

Sucede algunas veces que se desea emplear el acorde de séptima dominante en su segunda inversion despues de un acorde que no permite preparar la cuarta que tiene lugar entre el bajo y una parte alta, como por egem-

pló: Se ve que en el primero de estos dos acordes no hay el *Sol* ni el *Re* para preparar la cuarta justa del segundo; para hacer este caso practicable se suprime el *Sol* es decir la nota principal del acorde de séptima dominante.

EGEMPLO.

Bueno. Bueno.

á tres partes. á cuatro partes.

En el egemplo de cuatro partes se dobla el *Fa* (ó séptima del acorde), uno de los dos *Fa* sube y el otro baja de un grado para resolverse. Además de la preparacion de esta cuarta se ha de evitar el hacer faltas al resolverla, lo que sucederia si las partes entre las cuales tiene lugar (el bajo sobre todo) hiciesen una marcha falsa sobre el acorde siguiente.

1.º Si el acorde siguiente es el mismo, ó si su nota fundamental es común á los dos acordes, la marcha de las partes no experimenta ninguna dificultad.

EGEMPLO

en el cual el bajo fundamental es siempre *Sol* desde el principio hasta el fin.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

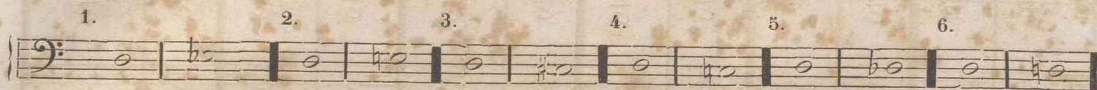
8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

El segundo acorde de los cuatro últimos egemplos es la novena mayor y la novena menor *Sol-Si-Re-Fa-La*.

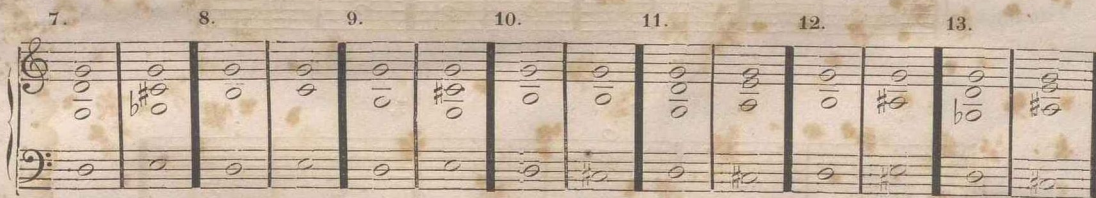
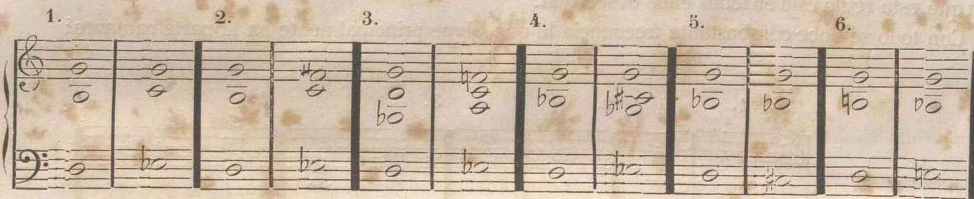
Por supuesto que en todos estos egemplos ha de prepararse la cuarta en el primer acorde como ya hemos indicado, y ha de resolverse regularmente el segundo acorde cuando es disonante.

2.º Si los acordes no tienen una nota fundamental comun, no puede el bajo en este caso subir ni bajar mas que de un semitono ó de un tono entero para pasar al segundo acorde: si no pudiese hacer esta marcha, debería evitarse el emple de esta cuarta.

El bajo hará pues:



y se podrá usar sobre la segunda nota un acorde cualquiera, con tal que los acordes se unan entre si de una manera natural y que en el segundo acorde, no haga el bajo otra cuarta justa con una de las otras partes. He aqui un gran número de buenos egemplos que son todos practicables segun la sucesion de acordes ó segun la modulacion que se desee hacer partiendo del acorde primero:



4ª aumentada.



Cuando la nota del bajo es común á los dos acordes que pertenecen á dos notas fundamentales diferentes (lo que sucede amenudo) el bajo queda entonces en el mismo grado: véase el egemplo siguiente.

EGEMPLO.

En cuanto á la parte alta que hace la cuarta con el bajo, sigue una marcha mas libre para llegar al segundo acorde; debese no obstante observar en lo posible la regla siguiente, sobre todo en las partes que acompañan: cuando la nota de la parte alta es común á los dos acordes, permanecerá en el mismo grado; y cuando es distinta, se hará subir ó bajar esta parte sobre la nota mas cercana del acorde que sigue: véase los ejemplos precedentes en que esta regla está en todos ellos observada.

Con todo se hace con bastante frecuencia lo que sigue principalmente en la parte cantante:

He creido que debia desarrollar en lo posible esta materia importante, visto que en casi todas las obras elementales se ha omitido hablar de la preparacion de esta cuarta, y lo que en ellas se dice sobre su resolucion no es, ni con mucho, suficiente. Recomiendo á los discípulos tomen en consideracion este artículo, que encierra el secreto que enseña á hacer un bajo exento de faltas, y que les facilitará de este modo el estudio del contrapunto doble; y les convencerá de la necesidad de tratar la quinta perfecta como disonancia en el contrapunto doble á la octava, porque en la inversion para á ser cuarta justa.

**DEL ENCADENAMIENTO DE LOS ACORDES PERFECTOS,
DE SU POSICION, DEL MOVIMIENTO DE LAS PARTES, DE LA PREPARACION Y DE LA RESOLUCION
DE LOS ACORDES DISONANTES.**

I.

DEL ENCADENAMIENTO DE LOS ACORDES PERFECTOS (1).

El solo medio de darse cuenta de una sucesion de acordes consiste en el exámen de sus notas principales ó fundamentales. Vamos pues á analizar la sucesion de los acordes siguientes, segun este principio :

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
----	----	----	----	----	----	----	----	----

Como estos nueve acordes no estan invertidos, las notas fundamentales se encuentran en el bajo. Estas notas en su sucesion, hacen los intervalos siguientes :

- Del primero al segundo acorde una quinta inferior.
- Del segundo al tercer acorde una quinta superior.
- Del tercero al cuarto acorde una cuarta inferior.
- Del cuarto al quinto acorde una cuarta superior.
- Del quinto al sexto acorde una tercera inferior.
- Del sexto al séptimo acorde una tercera inferior.
- Del séptimo al octavo acorde una tercera inferior.
- Del octavo al noveno acorde una cuarta superior.

La consecuencia de este análisis es que dos acordes se unen bien cuando sus notas principales hacen :

- 1.° una tercera inferior.
- 2.° una cuarta inferior.
- 3.° una quinta inferior.
- ó lo que es lo mismo
- 4.° una sexta superior.
- 2.° una quinta superior.
- 3.° una cuarta superior.

Adoptaremos el primer modo de buscar la nota fundamental, y contarémos por tercera, cuarta y quinta inferiores. Cuando los acordes se emplean en sus inversiones las notas fundamentales no están colocadas en el bajo. Estas inversiones cambian la frase de un acorde sin cambiar su naturaleza, por lo que es evidente que la marcha del bajo fundamental queda siempre la misma.

(1) Los sonidos y los acordes tomados aisladamente, son para la música lo que las sílabas y las palabras para la poesía y el discurso. Si se colocaba las unas y las otras á la ventura no presentarían ningun sentido ni al espíritu ni al sentimiento. Esta verdad es generalmente reconocida en los idiomas, pero no lo es con tanta evidencia en la música.

EGEMPLOS.

1. 2.

Acorde de Do no invertido. Acorde de Sol no invertido. Acorde de Do en su primera inversion. Acorde de Sol en su primera inversion.

En estos dos ejemplos el bajo fundamental es *Do-Sol* y hace una cuarta inferior. Esto sentado es óbvio que se puede hacer una serie de acordes unos invertidos y otros no; lo que da un bajo cuya marcha puede parecer irregular, aunque es en efecto regular como se verá si se buscan las notas fundamentales de sus acordes (1).

EGEMPLO.

BAJO fundamental.

Se puede hacer además una serie de acordes en la cual se introduce las tres diferentes marchas de las notas fundamentales, de manera que estas notas hagan ya una tercera, ya una cuarta; ya una quinta inferior, ó bien dos terceras y una cuarta, dos quintas y una tercera etc.... el número de unos y otros de estos tres intervalos es enteramente arbitrario.

(2) La nota fundamental es la que da el nombre á un acorde perfecto; de modo que si un acorde tiene *Do* por nota fundamental, se llamará *acorde de Do*; y si es *Sol* se llamará *acorde de Sol* etc....

EGEMPLO.

BAJO fundamental.

En una escala determinada pueden tambien dos acordes proceder por segunda , pero solamente del modo que sigue :

- 1.º Del primer grado de la escala al segundo, ó del segundo al primero;
- 2.º Del cuarto al quinto, ó del quinto al cuarto;
- 3.º Del quinto al sexto, ó del sexto al quinto.

Estos tres casos que han de mirarse mas bien como escepciones , se emplean por esta razon con mucha menos frecuencia que la sucesion por la tercera, cuarta ó quinta inferior.

HE AQUI ALGUNOS EGEMPLOS SOBRE EL MODO DE USAR ESTOS TRES CASOS.

En Do.

El mismo egemplo
para los
tonos menores.

En *Do* menor.

del primer grado al 2º. del 5º al 4º. del 1º al 2º.

del 2º al 1º. del 3º al 4º.

del 5º al 6º. del 5º al 6º. del 6º al 3º.

Este egemplo, que es el mismo que el precedente, hace ver, con poca diferencia, que las tres escepciones tienen realmente lugar en los tonos menores.

La sucesion de acordes cuyas notas fundamentales proceden por tercera superior ó sexta inferior, parece que no se una de una manera franca. Con todo: no se la puede excluir; pero para hacerla practicable se ha de tener cuidado de hacer seguir el acorde de la tercera superior por el acorde de su quinta inferior, de manera que el bajo fundamental haga (Do-Mi-La) ó bien (La-Do-Fa).

EGEMPLO.

3ª superior 3ª inferior. idem. idem.

Esta sucesion es mas grata cuando el segundo acorde es mayor.

EGEMPLO.

A musical example consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords: C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, and C major. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes corresponding to the chords above: C, D, E, F, G, A, B, C.

Bajo fundamental.

A musical example showing a bass line in the bass clef. The notes are C, D, E, F, G, A, B, C. There are two '+' signs above the notes D and A, indicating a specific harmonic or rhythmic emphasis.

Hay además una escepcion que merece ser indicada; y es aquella por la cual se pasa del tercero al cuarto grado, y se hace en una progresion de acordes del modo siguiente.

EGEMPLOS.

A musical example showing a progression of chords in the treble clef and a bass line in the bass clef. The chords are: C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, and C major. The bass line consists of notes: C, D, E, F, G, A, B, C.

del 3º al 6º. del 3º al 4º. del 1º al 2º.

ó bien

A musical example showing a progression of chords in the treble clef and a bass line in the bass clef. The chords are: C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, and C major. The bass line consists of notes: C, D, E, F, G, A, B, C.

del 3º al 6º. del 3º al 4º. del 1º al 2º.

En Do Menor.

A musical example showing a progression of chords in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The chords are: C minor, D minor, E minor, F minor, G minor, A minor, B minor, and C minor. The bass line consists of notes: C, D, E, F, G, A, B, C.

Una sucesion de acordes por segunda no es admisible sino cuando estos acordes se hallan en su primera inversion, en cuyo caso se llama á esta sucesion *marcha de sextas*.

EGEMPLOS.

A musical example showing a progression of chords in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The chords are: C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, and C major. The bass line consists of notes: C, D, E, F, G, A, B, C.

En Do mayor.

En Do menor.

A musical example showing a progression of chords in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The chords are: C minor, D minor, E minor, F minor, G minor, A minor, B minor, and C minor. The bass line consists of notes: C, D, E, F, G, A, B, C.

En Do mayor.

En Do menor.

No es fácil decir por que razon es agradable al oido esta sucesion irregular, lo que puede atribuirse á la marcha diatónica de cada parte y al encanto particular que tienen estos acordes en su primera inversion.

En los tonos menores se emplean los acordes del cuarto y del quinto grados ya con la tercera menor ya con la tercera mayor. Esto proviene de que en los tonos menores hay á menudo la precision de subir de un la sexta y la sétima nota del modo menor.

EGEMPLOS.

En LA menor.

1. 2.

Los dos primeros acordes son mayores. Idem.

Pero se puede tambien hacer

3. 4.

El primer acorde es mayor y el segundo es menor. Idem.

5. 6.

El segundo y el tercer acordes son menores. Idem.

7. 8.

Los acordes del cuarto y del quinto grados son mayores y menores. Idem.

En todos estos casos es menester que los acordes del cuarto y del quinto grado, se sucedan inmediatamente, como se vé en los ejemplos citados.

II.

DE LA POSICION DE LOS ACORDES O DISTRIBUCION DE LAS NOTAS ENTRE LAS DIFERENTES PARTES.

Lo que contribuye mucho al enlace y al efecto de una sucesion de acordes , es la proximidad de sus sonidos respectivos. Los dos acordes perfectos de *Sol* y de *Do* que se ligan tan bien en la posicion siguiente:

serian muy desunidos si se colocaba el segundo acorde de este modo:

Llamaremos *posicion de un acorde* al modo en que son distribuidas sus notas entre las diversas partes. Esta posicion ó distribucion puede ser mas ó menos ancha ó compacta.

EJEMPLOS.

p posicion compacta. posicion menos compacta. posicion ancha. posicion muy ancha.

La posicion del primer acorde es enteramente arbitraria al empezar un trozo de música , pero no lo es la posicion del segundo que ha de ser la misma que la del primero , lo que da lugar á la regla siguiente : la posicion de un acorde determina la posicion del acorde que le sigue. He aquí cuatro egemplos compuestos de los mismos acordes en cuatro posiciones diferentes.

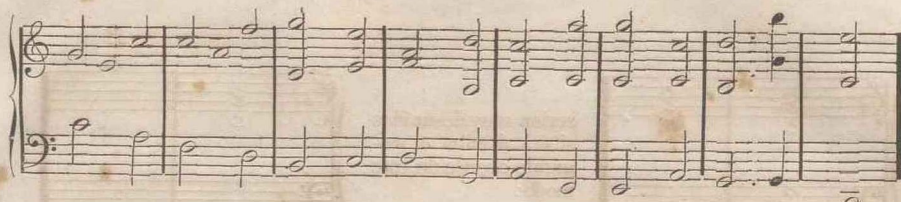
Posicion compacta

menos compacta.

Posicion ancha.

Posicion muy ancha.

Se ve en estos ejemplos que se puede variar la misma frase colocando solamente los acordes en posiciones diferentes. La regla sobre la posición de los acordes y sobre la proximidad de sus sonidos respectivos no impide que se haga de cuando en cuando un salto de tercera, cuarta, quinta ó sexta en una ú otra parte, sobre todo cuando la armonía no marcha por acordes perfectos. Véase el ejemplo siguiente.

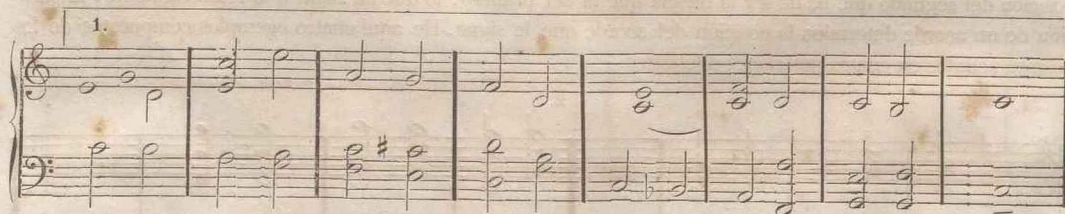


Los acordes disonantes permiten muy pocas veces estos saltos en las partes.

Como no se puede conservar siempre la misma posición de acordes es esencial conocer donde y como se puede cambiar : esto puede hacerse

- 1.º Después de una cadencia perfecta.
- 2.º Después de una semi-cadencia pero menos á menudo.
- 3.º En el curso de una frase, cuando dos acordes semejantes se siguen ; en cuyo tercer caso se ha de tener cuidado de cambiar de posición en el segundo de los dos acordes semejantes.
- 4.º Cuando se repite una misma frase.

EGEMPLOS.



Cadencia perfecta.



Primer cambio de posición después de una cadencia perfecta.

semi-cadencia

Segundo cambio de posición después de una semi-cadencia.

Tercer cambio de posicion repitiendo el mismo acorde.

Cuarto cambio de posicion al repetir la misma frase.

Estos seis números forman un trozo continuo y pueden egecutarse uno tras otro.

La misma frase acaba muchas veces en una posicion de acordes diferente de la en que empezó, como pue- de verse en el N.º 4 de los egejemplos precedentes.

Esto depende enteramente de la marcha de los acordes.

III.

DEL MOVIMIENTO DE LAS PARTES.

Una parte tomada aisladamente se mueve de tres maneras :

1º. Permaneciendo en el mismo grado , ya sea que hiera el sonido varias veces repetidas , ya que lo sos- tenga uno ó muchos compases.

EGEMPLO.

2º. Subiendo por grados conjuntos ó disjuntos.

3º Bajando tambien por grados conjuntos ó disjuntos.

Por medio de estos tres movimientos se pueden hacer sucesiones variadas de notas hasta el infinito. Estos movimientos se encuentran á veces reunidos en un mismo compas.

EGEMPLO.

Si se compara el movimiento de una parte con el de otra , se encuentran los cuatro casos siguientes :


1º. Movimiento paralelo :

en que las dos partes perma-
necen cada una en el mismo grado.

necen cada una en el mismo grado.

La diferencia en el valor de las notas no cambia la naturaleza de este movimiento.

EGEMPLO.

2 . Movimiento oblicuo :  en que una de las

partes queda en el mismo grado mientras que la otra se mueve en todos sentidos.

4 . Movimiento semejante :  en que las dos

partes suben ó bajan al mismo tiempo por grados conjuntos ó disjuntos.

4 . Movimiento contrario :  en que una parte

sube mientras la otra baja.

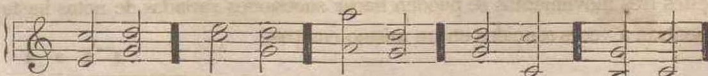
Cuando se compone á mas de dos partes se ha de comparar siempre el movimiento de la primera , no solo con la segunda , sino tambien con la tercera , la cuarta , etc... sin lo cual se cometerian faltas con frecuencia.

Ya se echa de ver que una parte puede hacer al mismo tiempo movimiento semejante con otra segunda, movimiento contrario con una tercera y movimiento oblicuo ó paralelo con una cuarta

No hay observacion que hacer sobre los movimientos paralelo , oblicuo y contrario ; pero el movimiento semejante presenta unas dificultades que es necesario acostumbrarse á vencer. Se trata , en el empleo de este movimiento , de evitar el hacer quintas ú octavas seguidas , tanto manifestas como ocultas , entre dos partes cualesquiera ; pero como esta regla es susceptible de escepciones , y que es preciso tolerar en la práctica una multitud de casos dificiles de explicar sin una prévia nocion sobre las notas accidentales y sobre los acordes quebrados , hemos creido necesario consagrar particularmente á esta materia un artículo que hemos colocado en la segunda parte de esta obra.

Basta por ahora que los discípulos eviten hacen dos quintas ó dos octavas seguidas y manifestas con movimiento semejante ; y en cuanto á las quintas y á las octavas ocultas no han de permitirse mas que los casos siguientes :

1. 2. 3. 4. 5. (1)



Quintas ocultas. Quintas ocultas. Quintas ocultas. Octavas ocultas. Octavas ocultas.

1-2-3 son tolerados entre dos partes cualesquiera , con tal que la parte alta no baje mas que una segunda. 4-5 no son tolerados sino entre el bajo y una parte alta cualquiera , y aun se necesita que los dos acordes sean *no invertidos* , sobre todo cuando el primero es disonante ó que puede suponerse tal.

(1) Estas quintas y estas octavas ocultas serían manifestas si la parte inferior de estos egeмпlos marchase por grados conjuntos en vez de marchar por grados disjuntos.

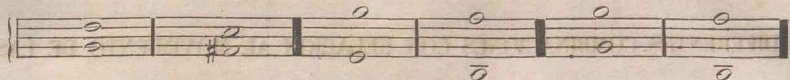
EGEMPLO.



Quintas ocultas. Quintas manifestas. Octavas ocultas. Octavas manifestas.

Es tambien permitido pasar con movimiento semejante de una quinta perfecta ó de cualquier otro intervalo, á una quinta diminuta ó quinta falsa.

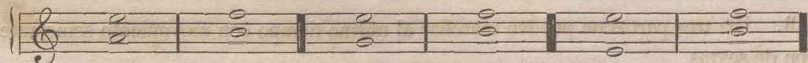
EGEMPLO.

Bajando. 

Tolerado entre dos partes cualesquiera.

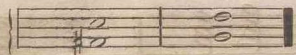
Estos mismos casos son con todo mas duros y desagradables cuando se sube, debiendo usarlos lo menos posible , sobre todo entre las dos partes extremas de la armonia.

EGEMPLO

Subiendo. 

Tolerado solamente en la armonia á mas de dos partes.

No se puede ir de una quinta diminuta á una quinta justa.

EGEMPLO. 

Malo.

Se permite hacer dos octavas y dos quintas seguidas con movimiento contrario.

OBSERVACIONES

SOBRE EL MOVIMIENTO DE LAS PARTES POR GRADOS DISJUNTOS.

- 1.º Una parte puede hacer un salto de tercera, cuarta, quinta, sexta, octava ; y aun puede hacer un salto de séptima , cuando la nota que deja y la que toma pertenecen al mismo acorde.
- 2.º Dos partes pueden marchar juntas con movimiento semejante ó con movimiento contrario.
- 3.º Tres ó cuatro partes no pueden saltar a la vez con movimiento semejante y de un modo conveniente , si no es repitiendo el mismo acorde en otra posicion ; pero tres partes pueden saltar juntas cuando dos suben y una baja y vice versa. Cuatro partes pueden igualmente saltar juntas cuando dos de ellas bajan y suben las otras dos.

Con todo no se ha de hacer saltar nunca las partes mal á propósito, porque esto puede dañar á la naturalidad en el enlace de los acordes, y con mas cuidado todavia ha de evitarse esto al resolver los acordes disonantes.

HE AQUÍ ALGUNOS EGEMPLOS



Este modo de escribir no puede emplearse sino pocas veces, y cuando la armonía se preste á ello. Estos son unos efectos que pertenecen á los instrumentos y de los cuales no se puede hacer uso cuando se compone para las voces; pero en fin es bueno indicar estas modificaciones en el enlace de los acordes.

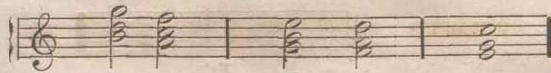
DIFERENTES COMBINACIONES CON RELACION AL MOVIMIENTO DE LAS PARTES.

1.º con tres partes.

- A) Dos partes hacen movimiento paralelo, la tercera marcha á voluntad.
 B) Una parte queda en el mismo grado, las otras dos marchan con movimiento semejante ó contrario.
 C) Las tres partes marchan juntas, la una con movimiento contrario y las otras dos con movimiento semejante.

N. B. Las tres partes no pueden marchar al mismo tiempo con movimiento semejante sino haciendo una progresion de sextas.

EGEMPLO.



2.º con cuatro partes.

- A) Tres partes hacen movimiento paralelo, y la cuarta sube ó baja.
 B) Dos partes hacen movimiento paralelo, las otras dos marchan con movimiento semejante ó contrario.
 C) Una parte queda en el mismo grado, otras dos marchan con movimiento semejante, y la cuarta hace movimiento contrario.
 D) Las cuatro partes se mueve al mismo tiempo, y en este caso todos los movimientos pueden tener lugar simultaneamente.

Cambiando de acorde han de hacer las partes necesariamente un movimiento cualquiera una contra otra; y en este caso pueden tener lugar tres movimientos.

EGEMPLO.

1.ª parte.	O.....O
2.ª parte.	O.....O
3.ª parte.	O.....O
4.ª parte.	O

La primera parte hace un movimiento semejante con la tercera, estas dos partes hacen movimiento contrario con la cuarta, y estas tres partes movimiento oblicuo con la segunda.

Sucede que una nota que se encuentra en dos acordes diferentes sube ó baja un semitono en el segundo. Es preciso que esta alteracion se haga en la misma parte sin lo que se haria una falsa relacion, de lo que habla-

rémos igualmente en la segunda parte. La regla que acabamos de exponer es suficiente aquí para hacer lecciones sobre las materias que se han de proponer á los alumnos ; y así debe hacerse como sigue :

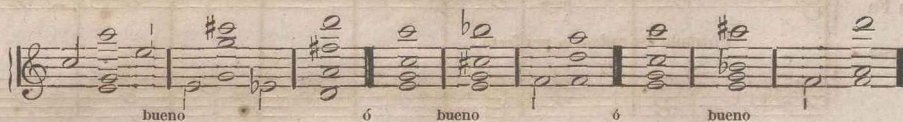


Y no de esta manera defectuosa :

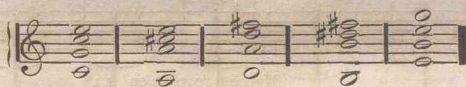


Si la nota que ha de alterarse se encuentra duplicada , se ha de procurar entónces desduplicarla antes de la alteracion , ó bien se hace bajar un grado una de la notas duplicadas sobre el segundo acorde , cuando es posible.

EGEMPLO.



El caso siguiente solo es tolerado entre el bajo y una parte alta :



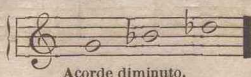
IV.

DE LA PREPARACION Y DE LA RESOLUCION DE LOS ACORDES DISONANTES.

De los trece acordes de nuestra clasificacion solo los dos primeros son consonantes ; los otros son disonantes (mas ó menos) como ya hemos observado. Es de advertir que muchas veces en un trozo de música el número de los acordes disonantes sobrepaja de mucho al de los consonantes , sin que esto sea duro al oido : sin embargo como estos últimos son mucho mas gratos , se han de emplear unos y otros con discernimiento á fin de no exponerse á dar á una frase musical un carácter opuesto al que uno se propone.

El arte de la armonía consiste sobre todo en saber tratar bien los acordes disonantes : vamos pues á pasar revista á todos é indicaremos lo que sea indispensable conocer sobre cada uno de ellos.

TERCER ACORDE DE LA CLASIFICACION.



- 1.° Se encuentra sobre el segundo grado de una escala menor.
- 2.° No necesita preparacion , pues aunque disonante es muy dulce al oido.

3.º Se resuelve siempre sobre un acorde perfecto ó sobre un acorde de séptima dominante cuyo bajo fundamental hace una quinta inferior. El acorde diminuto de este último ejemplo se resuelve sobre el acorde de Do mayor ó sobre el acorde de séptima dominante Do-Mi-Sol-Si bemol. En las cadencias puede resolverse sobre la segunda inversion de la tónica, aquí sobre Do-Fa-La bemol.

4.º En una escala mayor se encuentra en el séptimo grado y no se puede emplearlo sino en marchas regulares (1).

5.º Uno de sus usos es modular (2) á la cuarta inferior de un tono menor : el acorde diminuto del ejemplo sirve de modelo para modular de si b menor en Fa menor. Puede usarse no invertido, y en su primera inversion; pero raras veces en la segunda.

He aquí un ejemplo en el cual se ve empleado este acorde segun los casos que se acaban de indicar.

El empleo del acorde diminuto va señalado con una (+)

En Fa menor.

Fórmula de cadencia perfecta.

Fórmula de semi-cadencia.

Marcha regular en LA b

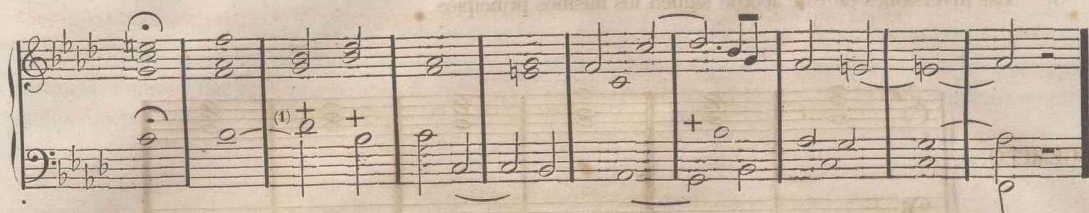
Marcha regular.

En Si b menor

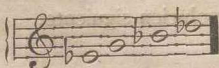
Modulacion de Si b menor en Fa menor.

(1) En una marcha regular procede el bajo fundamental por tercera, cuarta ó quinta inferior, ó bien alterna regularmente con dos de estas tres cosas.

(2) Véase más adelante la definición de esta palabra.



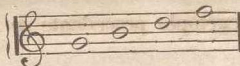
Los discípulos haran bien en transportar este ejemplo en todos los tonos menores, á fin de penetrarse mejor del verdadero empleo del acorde diminuto.

Es preciso tener mucho cuidado en no confundir este acorde con el que resulta del de la séptima dominante quitándole el bajo fundamental *Mi* bemol :  porque éste se resuelve sobre el acorde perfecto de *La* bemol. Cuando el acorde (*Sol-Si* bemol *Re* bemol) proviene de la séptima dominante, se encuentra uno infaliblemente en *La* bemol y no en *Fa* menor, en cuyo caso puede siempre añadirse *Mi* bemol, lo que es impracticable cuando (*Sol-Si* bemol *Re* bemol) forman un acorde diminuto, como en el trozo precedente.

bre el acorde perfecto de *La* bemol. Cuando el acorde (*Sol-Si* bemol *Re* bemol) proviene de la séptima dominante, se encuentra uno infaliblemente en *La* bemol y no en *Fa* menor, en cuyo caso puede siempre añadirse *Mi* bemol, lo que es impracticable cuando (*Sol-Si* bemol *Re* bemol) forman un acorde diminuto, como en el trozo precedente.

QUINTO ACORDE DE LA CLASIFICACION (2).

Septima dominante



1.º Este acorde hace en la música el papel mas importante, y es el mas grato de los acordes disonantes despues del diminuto ; determina el tono á que pertenece de una manera indudable, y no exige preparacion.

2.º Su resolucion natural se hace del modo siguiente:



La tercera (el *Si*) sube un grado.

La quinta (el *Re*) sube ó baja un grado.

La séptima (el *Fa*) baja un grado.

La nota principal (*Sol*) baja una quinta ó sube una cuarta cuando está en el bajo : en una parte alta suele permanecer en el mismo grado como nota comun á los dos acordes.

(1) Es bueno preparar la cuarta (*Re* \downarrow *Sol*) en este acorde aunque disonante, por causa de su analogía con los acordes perfectos

(2) El cuarto acorde, como es alterado, será analizado al mismo tiempo que los demas acordes del mismo género.

3.° Las inversiones de este acorde siguen los mismos principios.

EGEMPLO.

Primera inversion. Segunda inversion. Tercera inversion.

En la segunda inversion se ha de tener cuidado de preparar la cuarta como hemos dicho arriba; y en el caso en que esta preparacion no pudiese hacerse se ha de suprimir la nota principal del acorde y doblar el *Fa* ó el *Re*. Esta modificacion da la resolucion siguiente.

1. 2. 3.

La nota doblada puede subir ó bajar

En los dos últimos casos del ejemplo precedente se puede hacer tambien subir el *Fa* sin inconveniente.

á tres partes á cuatro partes ó bien.

Los tres casos precedentes son los solos (esceptuando algunas cadencias interrumpidas en que el *Fa* pueda subir de un modo conveniente resolviéndose cuando no está duplicado; siendo legitimados los últimos ejemplos por la ausencia de la nota fundamental *Sol*).

4.° Empleando la séptima dominante á tres partes se puede suprimir ó la nota principal (*Sol*) ó la tercera (*Si*) ó la quinta (*Re*) pero nunca la séptima *Fa*.

EGEMPLO.

2.

Sin la quinta. Sin la tercera. Sin la nota principal.

5.º La séptima dominante puede emplearse siempre sobre el penúltimo acorde en las cadencias perfectas.

6.º En las cadencias interrumpidas varia su resolución segun el acorde en el cual se quiera interrumpir la cadencia. Vamos á dar aqui un egemplo de todas estas diferentes resoluciones, que se han de mirar como otras tantas escepciones.

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

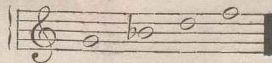
raras veces. raros veces. raros veces.

En los números 7-8-9-11 y 12 se resuelve la séptima subiendo de un modo irregular; pero esta resolución se tolera algunas veces cuando la indica un sentimiento justo para romper fuertemente la marcha natural de los acordes; por lo demas todas estas escepciones, que hacen muy buen efecto en las cadencias interrumpidas, pueden todavía producir un efecto mas feliz cuando son colocadas á propósito en el curso de las frases. En este último caso pueden emplearse tambien en sus inversiones.

En el empleo de estas escepciones es esencial conservar los sonidos en la mayor proximidad posible. Sin esta precaucion todo el buen efecto que se podría obtener quedaria infaliblemente destruido por la falta de enlace entre los acordes. Esta grande proximidad es la única condicion del empleo de estas cadencias interrumpidas.

SEXTO ACORDE DE LA CLASIFICACION.

Séptima de segunda especie....



- 1.º Este acorde se emplea principalmente en el segundo grado de una escala mayor (1).
- 2.º Es menester que esté preparado: es decir que se ha de preparar la séptima *Fa*.
- 3.º Se resuelve regularmente en el acorde perfecto de su quinta inferior, ó en la séptima dominante de esta misma quinta inferior.

(1) Se encuentra tambien en el tercero y el sexto grado de la misma escala.

EGEMPLOS EN Fa MAYOR.

Nota disonante. Nota disonante.

Acorde preparatorio. Séptima de 2.^a especie. Resolución. Semi-cadencia. Acorde preparatorio. Séptima de 2.^a especie. Resolución sobre la 7.^a dominante. Resolución final. Cadencia perfecta.

Se ve en estos egemplos que para emplear esta séptima se necesita una serie de cuatro ó de tres acordes á lo menos.

4.º Se emplea en todas sus inversiones.

Vamos á dar egemplos de las resoluciones de este acorde y de algunas de sus escepciones usadas.

1. 2. 3.

Fórmula de cadencia perfecta. Fórmula de semi-cadencia. Fórmula de cadencia perfecta.

4. 5. 6.

en su 4.^a inver. en su 2.^a inver. en su 5.^a inver.

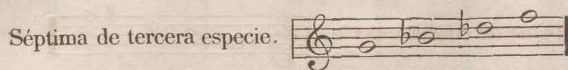
En esta segunda inversion (que no se suele emplear tanto como las otras) se ha de tener cuidado de preparar tambien la cuarta justa que se hace entre el bajo y una parte alta.

Escepciones.

1. 2. 3.

semi-cadencia cadencia perfecta semi-cadencia

SEPTIMO ACORDE DE LA CLASIFICACION.



Este acorde se coloca ordinariamente en el segundo grado de la escala menor y se emplea en los tonos menores con las mismas condiciones que el precedente en los tonos mayores. Estos dos acordes siguen exactamente los mismos principios; así es que transportando los ejemplos precedentes de *Fa mayor* á *Fa menor*, se obtendrá un modelo de todos los casos usados en el empleo de la séptima de tercera especie.

Los mismos ejemplos en *Fa menor*.

1.

2.

3.

4.

Cadencia perfecta.

5.

6.

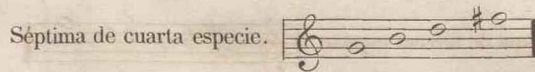
Escepciones.

1.

2.

3.

OCTAVO ACORDE DE LA CLASIFICACION.

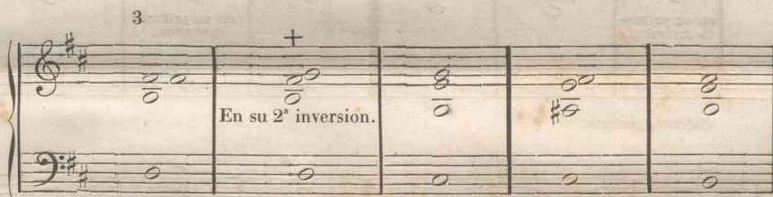


1.° Suele emplearse este acorde en el sexto grado de una escala menor, ó en el cuarto grado de una escala mayor. 2.° Se ha de preparar la séptima. 3.° Se resuelve casi siempre en el acorde de séptima de tercera especie; en cuyo caso la nota fundamental hace una quinta diminuta con la del acorde siguiente, y se termina con el acorde perfecto menor. 4.° Se emplea en todas las inversiones.

Serie de acordes necesaria para emplear el acorde de séptima de cuarta especie.



Acorde preparatorio. Séptima de 4ª especie. Séptima de 3ª especie. Séptima dominante. Resolución final. En su 1ª inversion.



En su 2ª inversion.

En esta inversion, muy poco usada, se ha de tener cuidado de preparar la cuarta justa Re-Sol, que tiene lugar entre el bajo y una parte alta.



Dominante de Si menor. En su 3ª inversion. Resolución igualmente buena. 1ª inversion. Acorde diminuto. 1ª inversion.

En los números 1 y 5 se modula necesariamente de *Re* á *Si*. En esta serie se pasa de la séptima de cuarta especie (que es el mas disonante de los acordes) á la séptima de tercera especie que es menos disonante y así por grados hasta el acorde perfecto. En esto consiste el encanto de esta serie.

En el n.º 4 de los de los ejemplos precedentes hemos puesto la armonía á cinco partes á fin de que cada acorde fuese completo. Para hacerlo á cuatro partes se puede suprimir la quinta del tercero y del quinto acordes.

EGEMPLO.



En el número 1 hemos empezado la serie con un acorde perfecto de *Re* mayor (aunque haya de terminar á *Si* menor) porque este acorde prepara mejor la séptima de cuarta especie, cuando esta última no está invertida.

Puede observarse tambien que en este egemplo, donde ninguno de los acordes está invertido, el bajo fundamental marcha por quintas inferiores (sobre todo á contar desde la séptima de cuarta especie) esta condicion es indispensable para emplear esta serie.

Algunas veces se puede suprimir la séptima en el tercer acorde de esta serie y hacer resolver la séptima de cuarta especie sobre el acorde diminuto de su quinta inferior, como se ve en el n.º 3 de los egemplos precedentes. Este acorde se resuelve tambien (pero mucho menos á menudo) sobre el acorde perfecto mayor de la quinta inferior y aun sobre otra séptima de cuarta especie igualmente de la quinta inferior; pero en estos dos casos debe ser perfecta la quinta inferior como se verá en el artículo siguiente.

Antes de pasar á los acordes de novena vamos á indicar como se forma la sucesion de acordes que se llama *marcha de séptimas*.

DE LAS MARCHAS DE SEGUNDA ESPECIE.

He aqui un egemplo que vamos á analizar.

En *do* mayor.
á cinco partes

1 2 3 4 5 6 7 8 9

7.^a dominante. 4.^a especie idem. 3.^a especie. 2.^a especie. 2.^a especie idem. 7.^a dominante. resolucion final.

El mismo egemplo á cuatro partes. El mismo egemplo á tres partes.

1.º El acorde que empieza esta marcha es la séptima dominante que no necesita estar preparada. Se podría tambien empezar una marcha de séptima por una séptima de tercera ó de cuarta especie; pero seria preciso entónces preparar el primer acorde disonante.

2.º El último acorde disonante de esta marcha ha de ser siempre la séptima dominante.

3.º Las notas fundamentales de los acordes descienden por quinta inferior. Esta condicion es inviolable.

4°. Las partes van bajando por grados conjuntos hasta la resolución final, excepto el bajo cuando los acordes no son invertidos. Se ve que en esta marcha la tercera de un acorde pasa á ser la séptima del acorde que sigue, y que con esta nota, comun á los dos acordes, se encuentra siempre preparada lo disonancia. Y así el primer acorde prepara el segundo, este el tercero, y así siguiendo hasta el fin.

5°. Todos los acordes de este ejemplo están compuestos de notas pertenecientes á una misma escala (la de *Do* mayor). Esta condicion es tambien indispensable en el empleo de las marchas; con todo se hubiera podido hacer del quinto acorde una séptima dominante (añadiendo un sostenido al *Sol*) y terminar la marcha en *La menor*; como podria hacerse tambien del séptimo acorde una séptima dominante (añadiendo un sostenido al *Fa*), y terminar la marcha en *Sol Mayor*; lo que podria hacerse porque los tonos de *Fa Menor*; y de *Sol Mayor* son relativos del tono de *Do* (4).

6°. Esta marcha tiene además de particular que dos acordes de séptima de cuarta especie, pueden sucederse sin inconveniente, así como dos ó tres de segunda especie.

Estas marchas pueden igualmente tener lugar en sus inversiones; pero como todos los acordes en la sucesion de esta marcha, no pueden encontrarse a la vez en la misma inversion, se entiende la designacion sea de la primera, de la segunda ó de la tercera inversion por el primer acorde invertido.

EGEMPLOS.

N.º 1 N.º 2

1.ª inv. 3.ª inv. 1.ª inv. 3.ª inv. 1.ª inv. 3.ª inv. 1.ª inv. 3.ª inv. 3.ª inv. 1.ª inv. 3.ª inv. 1.ª inv. 3.ª inv. 1.ª inv. 3.ª inv. 1.ª inv.

Débil y poco usado por causa de las cuartas frecuentes
N.º 3. (aunque preparadas) entre el bajo y una parte alta.

N.º 4. Débil y poco usado por la misma razon.

Sin inversion. 2.ª inver. Sin inversion. 2.ª inver. Sin inversion. 2.ª inver. Sin inversion. 2.ª inver. 2.ª inversion Sin inv. 2.ª inversion. Sin inv. 2.ª inversion. Sin inv. 2.ª inversion. Sin inversion. 2.ª inversion.

En los dos primeros ejemplos precedentes, alterna la primera inversion con la tercera; y en los dos últimos alterna el acorde no invertido con la segunda inversion. Las marchas de séptimas son algunas veces muy cortas: cuatro ó cinco acordes pueden bastar para hacer una. La que hemos dado por ejemplo es casi la mas larga que se pueda usar.

Pueden igualmente tener lugar en los tonos menores; pero es bueno observar que en el decurso de estas marchas no se ha de subir nunca la sexta ni la séptima nota de la escala. Las marchas de séptima se hacen en tono menor como en tono mayor sin ninguna alteracion, excepto el último acorde disonante que ha de ser siempre la séptima dominante.

(1) Véase en el artículo de las modulaciones lo que se entiende por tono relativo.

EGEMPLOS.

En *La* menor.

ó bien

Esta sucesion de acordes (en *La* menor) se hace como si el tono se hallase en *Do* mayor. Lo que determina el modo á que debe pertenecer es la manera de terminarla : en los egemplos precedentes se ve que hemos alterado el penúltimo acorde á fin de hacer de él una séptima dominante de *La Bemol* y acabar en este tono que se supone ya fijado por lo que precede á la marcha.

Se puede hacer tambien una sucesion de tres ó cuatro acordes de séptima dominante cuyas notas fundamentales marchan igualmente por quinta inferior ; esta sucesion puede emplearse asimismo en las diferentes inversiones.

EGEMPLOS.

Bueno. Bueno.

Sin inversion. 1.^a inver. 3.^a inver. 1.^a inver. 3.^a inver.

Bueno. Menos bueno.

3.^a inver. 1.^a inver. 3.^a inver. 1.^a inver. Sin inver. 2.^a inver. Sin inver. 2.^a inver.

Menos bueno.

2.^a inver. Sin inver. 2.^a inver. Sin inver.

Se ve en esta marcha 1.º que dos partes descienden cromáticamente y dos diatónicamente. 2.º Que la séptima de estos acordes no se prepara porque son siempre acordes de séptima dominante.

Se ha de observar además que una sucesión de acordes por quintas inferiores puede dar los tres casos siguientes: 1.º Los acordes pueden ser todos de tres sonidos solamente (los acordes perfecto mayor, perfecto menor y diminuto). 2.º Los acordes pueden ser todos de séptima. 3.º Los acordes de séptima pueden alternar con los de tres sonidos. Hemos dado ejemplos para el segundo caso, vamos á darlos para el primero y el tercero.

1. Acordes perfectos. 2. Acordes de séptimas y acordes perfectos.

EGEMPLOS.

3. 6. Idem.

NOVENO ACORDE DE LA CLASIFICACION.

Novena mayor.

Se coloca en la dominante de un tono mayor bien determinado, pero se emplea casi siempre sin su nota principal, lo que queda se asemeja á un acorde de séptima de tercera especie con el cual se ha de poner mucho cuidado en no confundirlo, y para que no se caiga en equivocaciones de este género vamos á dar aquí una tabla comparativa de estos dos acordes.

En *Do* mayor....

Como novena.

- 1.º No se prepara.
- 2.º Se resuelve sobre el acorde de la tónica. Su nota fundamental (que está sobrentendida) es *Sol*.
- 3.º Su empleo no exige una serie de acordes.

4.º La novena (*La*) no puede colocarse sino mas alta que el *Si*, por consiguiente no puede ponerse en el bajo.

En *La* menor....

Como 7.ª de 3.ª especie.

- 1.º Es necesario prepararlo.
- 2.º Se resuelve sobre el acorde de la quinta inferior (la dominante). Su nota fundamental es *Si*.
- 3.º Se le ha de dar una serie de tres acordes á lo menos.

4.º El *La* (como todas las demas notas) puede colocarse en el bajo lo mismo que las partes superiores.

5.º La novena (el *La*) puede sin inconveniente para la marcha de los acordes, ser reemplazada por el *Sol* y cambiar el acorde en una séptima dominante.

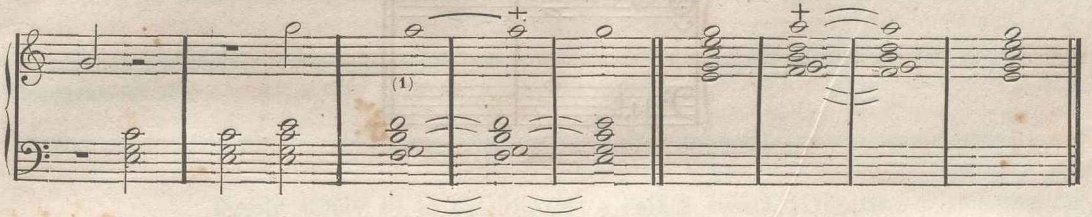
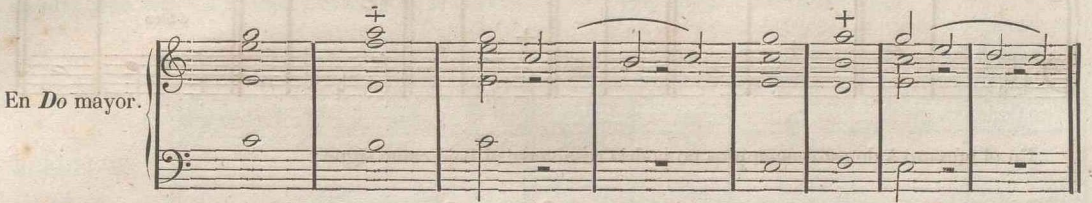
5.º El *La* en este acorde no puede ser trocado por el *Sol* sin que se resienta de ello el enlace de la armonía.

Su resolución se hace del modo siguiente :



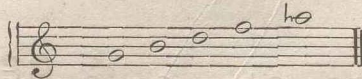
nótese que dos partes han de subir y han

de bajar las otras dos. Puede emplearse en diferentes inversiones, y se usa del modo que se ve en los egemplos siguientes :



DECIMO ACORDE DE LA CLASIFICACION.

Novena menor....



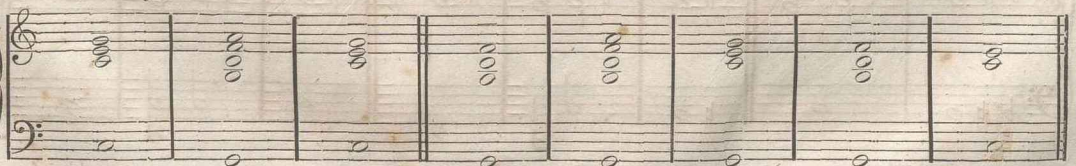
Este acorde se emplea casi siempre sin su nota principal, y en este caso se le llama *acorde de séptima diminuta* por consiguiente este último acorde no es otro que el de la novena menor sin el bajo fundamental, por cuya razón no ocupa un puesto particular en clasificación de los acordes.

(1) Lo hemos empleado aquí con su nota principal. En este caso es menester, como se ve, colocar la nota principal (*Sol*) á la distancia de una novena ó de una doble novena del *La*. Pudiese como en este ejemplo poner el *Fa* en el bajo, y se puede también emplear este acorde sin inversión y completo.

EGEMPLO.

En *Do* mayor.

ó.



1.° Se le suele colocar en los tonos menores; pero se emplea también algunas veces en los tonos mayores.
 — 2.° Cada nota de este acorde puede colocarse en el bajo. — 3.° No tiene necesidad de ser preparado. — 4.° Su resolución se hace (regularmente) del modo siguiente :

En el número 4 de estos ejemplos no podría resolverse el bajo como sigue :

Malo.

porque el segundo acorde se hallaría en su segunda inversión y el bajo haría una cuarta justa que no sería preparada. Esta es la razón porque se ha de escoger uno de los tres casos indicados en el número 4 para usar esta inversión. El *Re* puede bajar también resolviéndose cuando se encuentra más arriba del *La* bemol.

La séptima dominante se resuelve comúnmente, en las cadencias, sobre la segunda inversión de la tónica del modo siguiente :

Semi-cadencia.

Cadencia perfecta.

ó

El acorde de séptima diminuta puede también resolverse sobre la séptima dominante.

Empleo de esta séptima en un tono mayor.

Semi-cadencia.

Cadencia perfecta.

ó

Se puede hacer tambien una serie de tres ó cuatro acordes de séptima diminuta.

EGEMPLOS.

Todas las partes bajan por semitonos. Todas las partes suben por semitonos.

Se puede hacer tambien el acorde de novena menor con sus cinco notas , pero en este caso la nota fundamental debe estar en el bajo y distante de la novena á lo menos de un intervalo de novena.

EGEMPLOS.

Solo en un tono menor puede usarse el acorde de novena menor con sus cinco notas , y nada mas que en la dominante del tono.

CUARTO ACORDE DE LA CLASIFICACION Ó PRIMER ACORDE ALTERADO.

Acorde de quinta aumentada.

Este acorde no es otro que el acorde perfecto mayor que se le hace disonante subiendo la quinta un semitono. — 1.º Se emplea en la tónica y en la dominante de un tono mayor bien determinado (1). — 2.º Puede usarse sin preparacion; pero es mucho mas agradable cuando va precedido del acorde perfecto mayor sin alteracion. — 3.º Puede tener lugar sin inversion y en sus dos inversiones. — 4.º Su resolucion suele hacerse sobre el acorde perfecto mayor de su quinta inferior , por ejemplo.

En Sol mayor.

1. Sobre la tónica. 2. Sobre la dominante. 3. En la primera inversion de la tónica. 4. En la primera inversion de la dominante.

(1) Las escalas tienen mucha influencia en los acordes, algunos de los cuales no serían practicables si el tono no estuviese de antemano bien determinado. Esta observacion es importante porque hace sentir el porque un acorde produce un buen efecto en ciertos casos y hace una mala impresion en otros.

5. Andante.

En su 2.^a inversion.

En su 1.^a inversion.

Otra resolucion por escepcion.

ACORDE DECIMO TERCIO DE LA CLASIFICACION O SEGUNDO ACORDE ALTERADO (1).

Acorde de quinta aumentada con séptima.

Este acorde no es otro que el de la séptima dominante del cual se altera la quinta un semitono. Se emplea casi con las mismas condiciones que el precedente: — 1.º Tiene lugar en la tónica y en la dominante de un tono mayor bien determinado. — 2.º Se puede usar sin preparacion; pero es mas grato haciendo preceder la quinta aumentada por la quinta perfecta. — Puede tener lugar no invertido, y en su primera y tercera inversion.

La segunda inversion no es practicable porque es menester que el *Fa* y el *Re* sostenido hagan siempre una sexta aumentada y no una tercera diminuta, intervalo que no es admitido en la armonía. Es pues evidente que el *Re* sostenido no puede colocarse debajo del *Fa* ni por consiguiente ponerse en el bajo. — 4.º Se resuelve comunmente sobre el acorde perfecto mayor de su quinta inferior.

EGEMPLOS.

1. En Sol mayor. 2. 3. 4. 5.

Sobre la Tónica. Sobre la dominante. 1.^a inversion. 1.^a inversion. 3.^a inversion

6. 7. 8.

3.^a inversion. En su 1.^a inversion sin estar precedida por la quinta perfecta. Otra resolucion por escepcion.

(1) Siendo este acorde un compuesto del precedente debe colocarse aqui naturalmente.

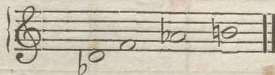
9.



6 bien.

UNDECIMO ACORDE DE LA CLASIFICACION O TERCER ACORDE ALTERADO.

Acorde de sexta aumentada.



Hemos indicado mas arriba el origen de este acorde (véase el artículo sobre el bajo fundamental pág. 19). Este acorde se emplea para hacer una semi-cadencia en la dominante de un tono menor y algunas veces de un tono mayor. Se usa tambien en las cadencias perfectas pero siempre en el sexto grado de la escala. — 2.º No necesita preparacion. — 3.º La quinta (*La* bemol) se suprime muchas veces, y se dobla en este caso la tercera *Fa*. — 4.º Su resolucíon se hace del modo siguiente :

1. En *Fa* menor.

2. 6 bien.

3. Practicable en esta inversion pero pocas veces.

Semi-cadencia.

6 bien.

Practicable en esta inversion pero pocas veces.

4.

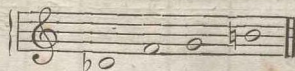
5.

Cadencia perfecta menor.

Cadencia perfecta mayor.

DUODECIMO ACORDE DE LA CLASIFICACION O CUARTO ACORDE ALTERADO.

Acorde de cuarta y sexta aumentadas.



Este acorde es siempre duro si no se tiene la precaucion de preparar la cuarta. Se usa para hacer una semi-cadencia ; y se emplea como sigue :

EGEMPLOS.

1. + 2. +

Preparación de la cuarta. Semi-cadencia ó bien Preparación de la cuarta. Semi-cadencia.

En Fa menor.

3. + 4. +

Semi-cadencia ó Semi-cadencia.

Es de observar que de todos los acordes de la clasificación, no hay mas que las séptimas de segunda, tercera y cuarta especie que tengan rigurosamente necesidad de preparación.

OBSERVACIONES

SOBRE LAS NOTAS QUE SE PUEDEN DOBLAR Ó SUPRIMIR EN LOS ACORDES.

En los acordes perfectos es indiferente doblar una nota cualquiera 1.º en el principio de una pieza; 2.º en el último acorde de una cadencia perfecta y algunas veces tambien de una semi-cadencia; 3.º al principio de un nuevo periodo.

En el decurso de las frases, la tercera del acorde perfecto mayor no puede doblarse muchas veces, como en el caso en que esta tercera, pasando á ser *nota sensible del acorde siguiente*, exige una resolución fija. El acorde á que esta nota pertenece puede ser considerado como séptima dominante y aun serlo si se quiere.

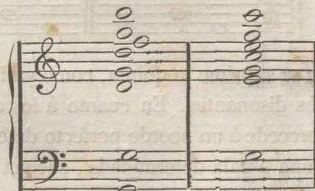
EGEMPLO.

Las terceras de todos los acordes perfectos, señaladas con una (+) en este ejemplo, no pueden ser dobladas, porque son otras tantas notas sensibles que han de subir un semitono para resolverse. No haciendo alto en esta observacion se haria una doble resolucion, y por consiguiente dos octavas prohibidas; ó para evitar estas dos octavas tendria que darse una mala resolució á las partes, lo que se ha de evitar igualmente.

Se puede suprimir la quinta en los acordes perfectos, pero pocas veces la nota principal ó la tercera. Los mismos principios se observan en el acorde diminuto, cuya quinta puede doblarse (aunque disonante) ó bien suprimirse. En cuanto á los demas acordes disonantes (desde el cuarto al décimo tercio de la clasificacion) hay una regla general que prohíbe doblar las notas disonantes así como todas aquellas que no pueden resolverse mas que de una sola manera, por la razon arriba indicada (1).

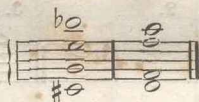
Así es que en el acorde de séptima dominante no se dobla la tercera, ni la séptima, porque estas dos notas no tienen mas que una manera de resolverse; pero se puede doblar la quinta porque puede resolverse subiendo y bajando á la vez. Puedese tambien doblar, triplicar y aun cuadruplicar la nota principal porque puede, al resolverse, quedar en su lugar como nota comun á los dos acordes.

EGEMPLO.



La armonía es aquí á ocho partes reales.

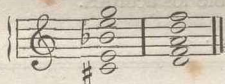
En el acorde de séptima diminuta



colocando como aqui el Si bemol en la parte

superior, no se puede doblar ninguna nota porque las cuatro de que se compone no pueden resolverse mas que de una sola manera, pero colocando el Si bemol en una parte intermedia y mas abajo del Mi, se podria doblar el Mi porque esta nota es, en este caso, susceptible de doble resolucion.

EGEMPLO.



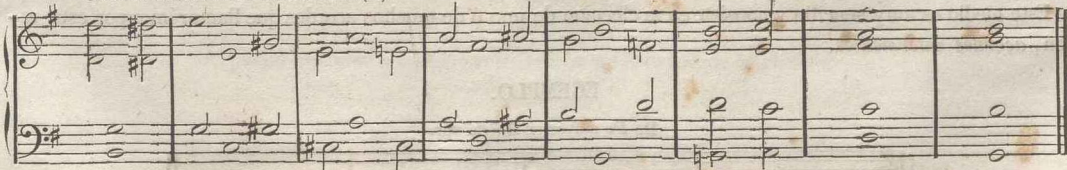
La armonía es aquí á cinco partes reales: Segun estas observa-

ciones es facil comprender y encontrar por sí mismo cuales son las notas susceptibles de ser dobladas en un acorde cualquiera.

Algunas veces se permite hacer marchar dos partes por octavas; esta especie de licencia es tolerada, porque la experiencia ha demostrado que puede producir efecto.

EGEMPLO.

Octavas usadas de la música libre (2).

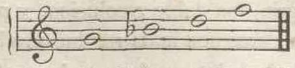
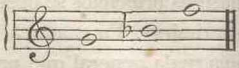


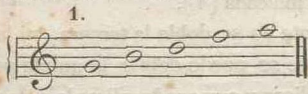
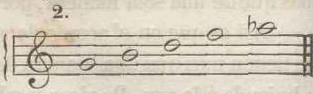
No se mira esto como octavas prohibidas, sino como una intencion del compositor; con todo no pueden tener lugar sino entre dos partes altas y nunca entre una parte alta y el bajo.

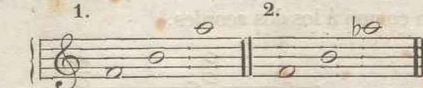
(1) Mas tarde se verán las excepciones que permite el trabajo de la orquesta.

(2) Darémos mas lejos una explicacion de la diferencia que hay entre la música libre y la música rigurosa.

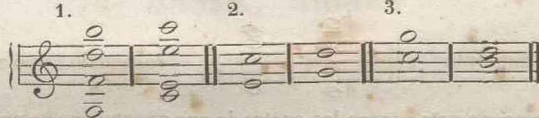
Cuando se separa una nota de un acorde se ha de tener cuidado que no sea la que sirve para hacerla reconocer, y cuya ausencia podría hacerlo confundir con otro acorde.

Si por ejemplo se quitase el *Sol* del acorde siguiente  no se le podría distinguir del acorde perfecto de *Si* bemol. Si se quitase el *Fa* se le confundiría con el acorde perfecto de *Sol menor*. Así pues la nota que debería separarse es el *Re* (la quinta del acorde): Ejemplo: 

esta regla se aplica á casi todos los acordes. En los acordes de novena se pueden suprimir dos notas, la fundamental y la quinta. Así de  y de  se podría suprimir el *Sol* y el *Re*.

EGEMPLO 

Del acorde de sexta aumentada se suprime la quinta, como ya hemos indicado. Estas observaciones son particularmente aplicables á los acordes disonantes. En cuanto á los acordes perfectos la regla es menos severa, 1.º Porque el acorde disonante que precede á un acorde perfecto determina su naturaleza: 2.º Porque los acordes de la tónica y de la dominante en una escala determinada, suenan tan bien á nuestro oído que se reconocen al menor indicio.

EGEMPLO. En *Do*. 

La séptima dominante del núm. 1 indica indudablemente que *Do-Mi* del acorde siguiente pertenece al acorde perfecto *Do-Mi-Sol*. Los otros dos ejemplos hacen sentir la tónica y la dominante del acorde de *Do* en que se está. Cuando se module se hará bien en completar en lo posible los acordes.

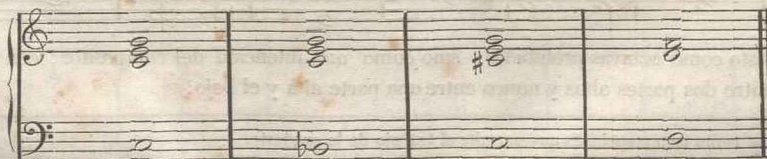
DE LAS MODULACIONES.

Hemos dicho de que modo se enlazan los acordes para producir la armonía; importa conocer ahora el medio principal de ligar las escalas ó de modular; porque modular no significa otra cosa que ligar ó unir sucesivamente diferentes escalas ó diversos tonos.

Este medio es muy sencillo y consiste en la elección de uno ó de muchos acordes que llamaremos por esta razón, *acordes intermedios*.

EGEMPLO.

De *Do* mayor en *Re* menor.



1.º acorde intermedio. 2.º acorde intermedio.

Hay tonos que tienen entre sí una relación tan íntima que se unen sin acordes intermedios: por ejemplo se puede ir inmediatamente.

1.º De *Do* mayor á *La* menor (á la tercera inferior).

2.º De *Do* mayor á *Sol* mayor (á la cuarta inferior).

3.º De *Do* mayor á *Fa* mayor (á la quinta inferior).

Pasando así de un tono á otro sin acordes intermedios no se modula precisamente, no se hace mas que cambiar de tono; pero en los tres casos precedentes se puede tomar un acorde intermedio que es siempre la séptima dominante del tono á que se quiere ir: y en este caso se modula en realidad.

Véase el ejemplo siguiente en que el acorde intermedio está señalado con una (+).

Partiendo de un tono mayor.

Musical notation showing three modulations starting from a C major chord. The first modulation is to A minor, the second to G major, and the third to F major. Each modulation is shown with a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff includes a '+' sign above the notes, indicating the intermediate dominant seventh chord.

De *Do* á *La* men. De *Do* á *Sol*. De *Do* á *Fa*.

Partiendo de un tono menor.

Musical notation showing three modulations starting from an A minor chord. The first modulation is to F major, the second to E minor, and the third to D minor. Each modulation is shown with a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff includes a '+' sign above the notes, indicating the intermediate dominant seventh chord.

de *La* menor á *Fa*. de *La* menor á *Mi* men. de *La* menor á *Re* men.

Dos tonos son relativos cuando no difieren mas que de un accidente en la llave en mas ó en menos, como por ejemplo *Do* mayor y *Sol* mayor, ó *Do* mayor y *Fa* mayor; y tienen por consiguiente seis notas comunes.

Dos tonos son también relativos cuando tienen en la llave el mismo número de accidentes, como por ejemplo: *Do* mayor y *La* menor, ó *Re* mayor y *Si* menor; y los dos tonos tienen casi todas las notas comunes, salvo las alteraciones accidentales en el menor, en el cual se suele bajar la sexta y la séptima nota de la escala.

REGLA.

Se puede modular á un tono relativo con un solo acorde intermedio.

EGEMPLO.

Musical notation showing a modulation from C major to G major. It consists of a treble clef staff with a C major chord, a '+' sign above the notes, and a G major chord.

de *Do* á *Sol*.

Esta modulación puede ser fija ó solamente pasajera. Es fija ó determinada si se permanece en el nuevo tono durante cierto tiempo; no es mas que pasajera si se deja pronto para modular á un tercer tono etc. En ambos casos puede procederse del mismo modo, es decir, con los mismos acordes intermedios.

He aquí un ejemplo de modulaciones pasajeras en que cada tono es relativo con su antecedente.

de Do á La men. de La á Fa de Fa á Rémen. de Ré á La men. de La á Mi men. de Mi á

Musical score for the first modulation sequence. The top staff shows chords in the right hand, and the bottom staff shows bass notes with '+' signs indicating the transition points between chords. The sequence is: Do (C), La menor (Bb), Fa (F), Ré menor (Eb), La menor (Bb), and Mi menor (Eb).

Do. de Do á Fa. de Fa á Si b. de Si á Mi b. de Mi á Do men. de Do á La b. de La b. á

Musical score for the second modulation sequence. The top staff shows chords in the right hand, and the bottom staff shows bass notes with '+' signs indicating the transition points between chords. The sequence is: Do (C), Fa (F), Si b (Bb), Mi b (Eb), Do menor (Bb), and La b (Ab).

Mi b de Mi b. á Si b. de Si b á Fa. de Fa á Rémen. de Ré á Do.

Musical score for the third modulation sequence. The top staff shows chords in the right hand, and the bottom staff shows bass notes with '+' signs indicating the transition points between chords. The sequence is: Mi b (Eb), Si b (Bb), Fa (F), Ré menor (Eb), and Do (C).

Todas estas modulaciones se hacen con un solo acorde intermedio que es la séptima dominante, empleada comunmente en sus inversiones. Aquí va otro ejemplo sobre el mismo asunto en que los acordes intermedios son acordes perfectos mayores en lugar de ser séptimas dominantes como en el ejemplo precedente.

de Mi menor á Sol de Sol á Si menor de Si á Ré de Ré á

Musical score for the fourth modulation sequence. The top staff shows chords in the right hand, and the bottom staff shows bass notes with '+' signs indicating the transition points between chords. The sequence is: Mi menor (Eb), Sol (F#), Si menor (Bb), Ré (D), and Do (C).

Mi men. de Mi á Ré de Ré á Mi men.

Musical score for the fifth modulation sequence. The top staff shows chords in the right hand, and the bottom staff shows bass notes with '+' signs indicating the transition points between chords. The sequence is: Mi menor (Eb), Ré (D), and Mi menor (Eb).

Ya hemos dicho mas arriba que se podia cambiar de tono á la tercera , á la cuarta y á la quinta inferior , sin acordes intermedios. En estos tres casos hay que observar lo siguiente. 1.º A la tercera inferior. Si el primer tono es mayor el segundo ha de ser menor (de *Do* mayor á *La* menor), haciéndose por consiguiente el cambio de tono á la tercera inferior menor. Si al contrario el primer tono es menor el segundo ha de ser mayor , por ejemplo (de *Do* menor á *La* bemol mayor), por consiguiente pasa el tono á la tercera inferior mayor. 2.º A la cuarta inferior. Los dos tonos han de ser mayores ó menores sin lo cual no serian relativos. 3.º A la quinta inferior. Los dos tonos han de ser igualmente y por la misma razon mayores ó menores.

Para cambiar de tono de esta manera , es necesario permanecer en el nuevo tono por algun tiempo , sin lo cual no se haria mas que cambiar de tono pero no de escala. Es óbvio que en el ejemplo siguiente se permanece en el mismo tono , porque todos los acordes pertenecen á la misma escala y no se pasa de *Do* á *La* , á *Fa* , á *Re* , á *Sol* etc.



Para mudar realmente de tonos sin acordes intermedios , se ha de hacer una frase ó un período (1) entero en el nuevo tono. Así , por ejemplo , despues de un motivo en *Do* mayor , se podria hacer un período en *Sol* mayor , en *Fa* mayor ó en *La* menor y volver en seguida al tono del motivo.

Se cambia tambien de tono , pero con mucha menos frecuencia , á la segunda mayor superior y á la tercera menor superior sin acordes intermedios.

1.º A la segunda superior mayor , el primer tono ha de ser mayor y el segundo menor.

EGEMPLO.

A musical score in 2/4 time showing a modulation. It starts in C major with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody moves to G major (indicated by a sharp sign) and then returns to C major. A second example shows a modulation to F major (indicated by a flat sign) and back to C major. The second example ends with a 'semi-cadencia' (half cadence) in C major.

En este caso no se podria permanecer mucho tiempo en el segundo tono ; se ha de volver á *Do* ó modular á otro tono relativo.

(1) Llamamos un período á la frase musical que acaba con una cadencia perfecta lo que supone una cierta duracion. Todas las demas frases que no acaban con una cadencia perfecta , no son mas que miembros de un período.

(2) Las octavas y las quintas que tienen lugar del cuarto al quinto compas son toleradas por los motivos que se indicaran mas adelante.

2.º A la tercera menor superior, el primer tono ha de ser menor y el segundo siempre mayor.

Este último cambio de tono no se practica sino cuando un primer período acaba en menor (como *La* menor), en cuyo caso empieza la segunda en mayor su tono relativo (*Do* mayor), lo que se hace principalmente en el rondó.

Se hace también un tercer enlace de esta especie cambiando de modo sin cambiar de tono por ejemplo de *Do* mayor á *Do* menor, ó bien de *Do* menor á *Do* mayor.

Se podría también ir inmediatamente de *Do* mayor á *Fa* menor, aunque estos dos tonos no sean relativos, porque el acorde de *Do* mayor puede ser considerado como dominante de *Fa*. Así mismo se puede pasar, inmediatamente después de un acorde perfecto mayor (por ejemplo *Sol*,) al tono de su segunda menor superior (*La* bemol:) pero es preciso que el acorde mayor de *Sol* sea la dominante de *Do* menor; en cuyo caso se modula de *Do* menor á *La* bemol mayor, tonos relativos, y no de *Sol* mayor á *La* bemol mayor, tonos que no tienen relación. Así pues se puede hacer

The image contains two musical staves. The first staff is labeled 'En Do menor.' and shows a sequence of four measures. The first measure has a D minor triad (D, F, A) with a fermata. The second measure has an F minor triad (F, A, C). The third measure has a G minor triad (G, Bb, D). The fourth measure has a D minor triad (D, F, A) with a fermata. The second staff is labeled 'En La bemol.' and shows a sequence of four measures. The first measure has a Bb major triad (Bb, D, F). The second measure has a D minor triad (D, F, A). The third measure has an Eb major triad (Eb, G, Bb). The fourth measure has a Bb major triad (Bb, D, F) with a fermata and the word 'etc.' written below it.

También se muda de tono algunas veces de un modo extraordinario para producir un grande contraste, por ejemplo: 1.º De *Re* mayor tónica, á *Mi* bemol mayor. 2.º De *Re* mayor tónica á *Si* bemol mayor. Esto no puede verificarse mas que una sola vez en una composición algo estensa y cuando esta transición puede producir un efecto verdadero, como en una escena dramática, un final de ópera, una sinfonía etc.

En un final que está compuesto de trozos diferentes, se podría acabar uno de ellos en *Re* mayor, y empezar el siguiente en *Mi* bemol mayor. En este caso sobre todo puede producir mucho efecto semejante contraste, porque la situación teatral, no solamente lo tolera, sino que muchas veces lo exige.

La primera parte de un *allegro* de sinfonía puede algunas veces acabar en *Re* mayor y la segunda empezar en *Si* bemol mayor. Esta oposición inesperada puede también producir grande efecto cuando las dos partes tienen un gran desarrollo.

Exceptuando estos casos, es necesario siempre ligar las escalas con acordes intermedios. El arte de bien modular consiste en la elección de los acordes intermedios.

- 1.º Hay casos en que un solo acorde intermedio (la séptima dominante) basta.
- 2.º Hay otros casos en que es preciso emplear dos acordes á lo menos.
- 3.º Otros en que se necesitan á lo menos tres acordes.
- 4.º Otros en que se necesitan á lo menos cuatro acordes.

Hay que observar que existe apenas una modulación que un armonista hábil no pueda realizar con cuatro acordes intermedios:

EGEMPLOS.

Modulacion de *Mi* bemol mayor á *Mi* natural mayor. Modulacion de *Do* mayor a *Fa* sostenido mayor.

Con cuatro acordes intermedios.

Con cuatro acordes intermedios.

X Cada uno de estos dos acordes representa enarmónicamente una **SEXTA AUMENTADA**, como se verá mas lejos.

OBSERVACION IMPORTANTE SOBRE LA DURACION DE LOS ACORDES INTERMEDIOS.

Como los acordes intermedios son el solo medio de union entre las diferentes escalas, es de la mayor importancia dar al oido tiempo suficiente para retenerlos. Una modulacion que sea bien hecha, en todos conceptos, puede sin embargo parecer dura, estraña, ahogada y aun mala, si los acordes intermedios son de una duracion demasiado corta. Cuando se trate de ligar dos escalas eterogéneas es sobre todo cuando ha de evitarse este defecto: nunca se arriesga nada en prolongar la duracion de los acordes intermedios. De este modo, es decir por medio de esta prolongacion de los acordes, es como HAYDN hizo las modulaciones mas suaves y mas extraordinarias al mismo tiempo.

He aquí dos egemplos de una modulacion hecha con los mismos acordes intermedios: el primero es bueno, y malo el segundo.

1. 2.

Modulacion de *Sol* mayor á *Si* mayor suficientemente desarrollada. La misma modulacion ahogada.

Las modulaciones que exigen á lo menos dos acordes intermedios son aquellas con las cuales se unen dos escalas que difieren entre sí de dos accidentes en la llave, como *Re* menor y *Mi* menor (1).

EGEMPLOS DE ESTA ESPECIE DE MODULACIONES.

1

De *Re* menor á *Mi* menor. De otro modo.

(1) Cada uno de estos dos tonos no tiene mas que un accidente en la llave; pero siendo el bemol opuesto al sostenido, se sigue que la diferencia entre estas dos escalas es realmente de dos accidentes: para convencerse de ello no hay mas que transportar las modulaciones de *Re* menor un tono mas alto, y se tendrá la de *Mi* menor á *Fa* sostenido menor, ó bien un tono mas bajo, y se tendrá la de *Do* menor á *Re* menor.

De *Mi* menor á *Re* menor.

De otro modo.

De otro modo.

De *Mi* menor á *Fa* mayor.

De otro modo.

De *Fa* mayor á *Mi* menor.

Esta modulacion es ya demasiado precipitada. Mas valdria hacerla con los tres acordes intermedios siguientes.

De *Fa* mayor á *Sol* mayor.

De otro modo.

De *Sol* mayor á *Fa* mayor.

De otro modo.

De otro modo.

Para emplear estas seis modulaciones, se han de observar ciertas condiciones sin las cuales podrian ser duras y aun malas; por lo cual es importante indicar el sistema siguiente que los mas célebres compositores han seguido desde **PALESTRINA** hasta *Sebastian BACH*, y del cual desgraciadamente se hace apenas mencion en nuestros dias

Un trozo de música regular está siempre compuesto en un tono determinado y fijo; y se espone y se termina en este tono, que es preciso recordar en el curso del mismo trozo. Llamémosle por consiguiente *tono primitivo* ó *tono principal*. Cada tono primitivo mayor ó menor está, por decirlo así, rodeado de otros cinco tonos que tienen una grande analogía con él, y que llamaremos *tonos relativos*.

POR EJEMPLO

<i>Do</i> mayor tono primitivo.	<i>La</i> menor tono primitivo.
<i>Re</i> menor 1. ^{er} tono relativo.	<i>Do</i> mayor 1. ^{er} tono relativo.
<i>Mi</i> menor 2. ^o tono relativo.	<i>Re</i> menor 2. ^o tono relativo.
<i>Fa</i> mayor 3. ^{er} tono relativo.	<i>Mi</i> menor 3. ^{er} tono relativo.
<i>Sol</i> mayor 4. ^o tono relativo.	<i>Fa</i> mayor 4. ^o tono relativo.
<i>La</i> menor 5. ^o tono relativo.	<i>Sol</i> mayor 5. ^o tono relativo.

Estos seis tonos ofrecen en su enlace setecientos veinte combinaciones (1); véase pues que gran variedad de modulaciones puede obtenerse con ellos sin separarse del tono primitivo. Modulando de este tono primitivo á cada uno de los relativos, y de cada tono relativo á su primitivo se hacen siempre modulaciones con dos tonos que no difieren entre sí mas que de un accidente, ó que tienen igual número de accidentes en la llave. Un solo acorde intermedio basta casi siempre en todos estos casos, y pocas veces se emplean dos.

EGEMPLOS.

1. 2.

Do mayor.
Tono primitivo.

Modulación del primer grado de la escala al segundo. Vuelta.

3. 4. 5. 6.

Modulación del grado 1.^o de la escala al 3.^o Vuelta. del 1.^o al 4.^o Vuelta.

7. 8. 9. 10.

Del 1.^o al 5.^o Vuelta. Del 1.^o al 6.^o Vuelta.

1. 2.

Do menor.
Tono primitivo.

Del primer grado al 3.^o Vuelta.

(1) Como puede uno convencerse de ello con la fórmula algebraica siguiente. $N, N-1, N-2, N-3, N-4, N-5$, en la cual N es igual á 6.

3. 4. 5. 6.

Del 1.º al 4.º Vuelta. Del 1.º al 3.º Vuelta.

7. 8. 9. 10.

Del 1.º al 3.º Vuelta. Del 1.º al 7.º Vuelta.

He aquí veinte modulaciones (diez por cada tono primitivo) catorce de las cuales no tienen mas que un acorde intermedio y seis con dos acordes intermedios. Y aun estas seis últimas modulaciones pueden hacerse con un solo acorde.

Sucede con mucha frecuencia que se modula á un tono que no es relativo con su antecedente, aunque lo sean ambos respecto de su tono primitivo, y así *Re menor* y *Mi menor* no son relativos entre sí, porque difieren de dos accidentes.

Estas modulaciones tienen lugar.

- 1.º Cuando el tono primitivo es mayor.
 Del segundo grado al tercero.
 Del tercer grado al cuarto.
 Del cuarto grado al quinto.
 Del segundo grado al quinto y vice-versa.

- 2.º Cuando el tono primitivo es menor.
 Del cuarto grado al quinto.
 Del quinto grado al sexto.
 Del sexto grado al séptimo.
 Del cuarto grado al séptimo y vice-versa.

Puede hacerse con dos acordes intermedios; raras veces exigen tres.

EGEMPLOS.

de Do á Re de Re á Mi de Mi á

DO mayor
Tono primitivo.

Fa de Fa á Sol de Sol á La de La á Sol de Sol á Fa de Fa

(65)

á Mi de Mi á Ré de Ré á Do Conclusion.

de Do á Mi \flat de Mi \flat á Fa de Fa á Sol de Sol á

Do menor.
Tono primitivo.

La \flat de La \flat á Si \flat de Si \flat á Do de Do á Si \flat de Si \flat á La \flat de La \flat

á Sol de Sol á Fa de Fa á Mi \flat de Mi \flat á Do Conclusion.

OBSERVACION IMPORTANTE SOBRE ESTAS MODULACIONES.

Modulando en un tono no relativo (como de *Sol* mayor á *Fa* menor) se ha de hacer de modo que los tonos se ligen á un tono primitivo comun que esté ya bien determinado, como en los egemplos precedentes, *porque solo en estos casos* puede emplearse debidamente semejante modulacion. Puedo modular fácilmente de *Sol* á *Fa* mayor con dos acordes intermedios en un trozo de música cuyo tono primitivo sea *Do* mayor ó *La* menor; pero no podria hacerlo del mismo modo si el tono primitivo fuese *Re* mayor ó *Mi* menor. Así pues lo que es bueno en un caso puede ser malo en otro, por consiguiente todas las modulaciones que acabamos de indicar, del segundo grado al tercero, del tercero al cuarto etc. son condicionales y no podrian emplearse igualmente en todas partes.

Para llegar de una manera natural á un tono mas ó menos lejano se pueden hacer dos, tres ó cuatro modulaciones en lugar de una sola; y entónces se llaman *modulaciones compuestas*.

Por egemplo para ir de *Sol* á *Fa* se hacen dos modulaciones en vez de una :

Primera modulacion. De Sol á La menor.

Segunda modulacion. De La menor á Fa mayor.

Por este medio se procede de un tono relativo á otro; porque *Sol* mayor y *La* menor son relativos, y *La* menor y *Fa* mayor lo son así mismo.

He aquí otro ejemplo de una modulacion compuesta para llegar á *Mi* mayor partiendo de *Do* mayor:

de Do	á	La menor.	de La	á	Ré.	de Ré	á	La.	de La	á	Mi.
-------	---	-----------	-------	---	-----	-------	---	-----	-------	---	-----

Hemos dicho mas arriba que podia hacerse seguir inmediatamente á un tono mayor la escala menor de su quinta inferior é ir de *Do* mayor á *Fa* menor. Siguese de aquí que se puede modular á todos los tonos relativos de *Fa* menor, partiendo de *Do* mayor.

MODULACIONES DE DO MAYOR A LOS TONOS RELATIVOS DE FA MENOR.

1.	2.
----	----

de Do á *Re* bemol mayor.

de Do á *Mi* bemol mayor.

3.	4.	Otro.
----	----	-------

de Do á *Fa* menor.

de Do á *La* bemol.

de Do á *La* bemol.

(67)

5. 

de Do á Si bemol mayor.

de Do mayor á Do menor.

Se puede igualmente modular á todos los tonos relativos de *Do menor*, partiendo de *Do mayor*; porque ambos tonos se enlazan facilmente.

MODULACIONES DE DO MAYOR A LOS TONOS RELATIVOS DE DO MENOR.

1. 

de Do á Mi bemol mayor.

de Do á Fa menor.

3. 

de Do á Sol menor.

de Do á La bemol mayor.

5. 

de Do á Si bemol menor.

de Do mayor á Do menor.

El modo de emplear una marcha de séptima dominante sin salir de los tonos relativos es el siguiente :

1. 

Do mayor tono primitivo.

El mismo ejemplo invertido de otro modo.

3.



El mismo ejemplo con los acordes intermedios no invertidos.

De este modo (permaneciendo en el mismo tono) es como una marcha de séptimas dominantes produce el efecto mas agradable. En el modo menor no se puede hacer mas que dos acordes seguidos de séptima dominante cuando se quiere permanecer en el mismo tono, pues de otro modo se saldria de los tonos relativos.

EGEMPLO.

La menor
tono primitivo.



OBSERVACIONES GENERALES SOBRE LAS MODULACIONES.

1.º Una modulacion cualquiera puede hacerse de diferentes modos, segun el gusto ó el objeto del compositor, segun la naturaleza de la melodía que se acompaña etc. etc... esta diferencia no consiste mas que en la eleccion de los acordes intermedios, y nunca se arriesgará nada en aumentar su número, ó en hacer modulaciones compuestas cuando la melodía lo permite.

2.º En una modulacion que exige muchos acordes intermedios, los que preceden á la séptima dominante han de ser escogidos de manera que dulcifiquen, preparen y conduzcan esta séptima suavemente y sin dureza.

3.º Hay piezas de música (la Fuga sobre todo) en que no es permitido salir del tono primitivo y de sus cinco relativos; por lo que recomendamos á los discipulos que se egerciten mucho en las modulaciones de que hemos dado egemplos mas arriba, y que son en general de una grande utilidad porque pueden emplearse en todas partes sin riesgo de estraviarse.

4.º Es mas fácil modular en los tonos que aumentan en bemoles que en los que aumentan en sostenidos: por egemplo, es difícil ir sin dureza de *Do mayor* á *La mayor*, al paso que se vá facilmente de *Do mayor* á *La bemol mayor*.

Como la primera de estas dos modulaciones podria embarazar á los discipulos, vamos á dar aquí el modelo de ella, pues es una de las mas delicadas.



de *Do mayor* á *La mayor*, con tres acordes intermedios.

Vese pues que en esta modulación se ha de hacer la fórmula de la cadencia perfecta como para ir á *La* menor, resolver el último acorde intermedio sobre *La* mayor, y permanecer por algún tiempo en los acordes intermedios (1).

5.º Al pasar de un tono á otro se coloca algunas veces un calderon, ó bien se hace entre los dos tonos una larga pausa; este silencio colocado de este modo tiene la notable propiedad de enlazar dos escalas que no tienen ninguna apariencia de poder unirse; y cuanto mas largo es este silencio tanto mas grato es el cambio de tono.

EGEMPLO.

El silencio en este caso tiene lugar de acordes intermedios.

6.º El unísono colocado entre dos tonos muy diferentes tiene la misma propiedad de ligarlos sin acordes intermedios, sobre todo cuando se hace en ellos un calderon:

EGEMPLO.

Modulación de *Sol* menor á *La* bemol mayor.

(1) La fórmula siguiente (para modular de *Do* mayor á *La* mayor) sería preferible; pero es necesario emplear la enarmonía de que hablaremos mas adelante.

Se ha de cambiar el tercer acorde en sexta aumentada *La*, *Do*, *Mi*, *Fa*, doble sostenido: y en esto consiste la enarmonía en este ejemplo.

Este unísono suele ser la dominante del tono siguiente (como en los ejemplos precedentes) y algunas veces es la tónica, como en este ejemplo :

Modulacion de *Mi* mayor á *Do* sostenido mayor.

Un pasaje al unísono puede tambien ser un medio de union entre dos escalas muy lejanas.

4.º EGEMPLO.

Las notas señaladas con una (+) en el ejemplo precedente tienen lugar de acordes intermedios y los representan. Estos acordes son :

Modulacion de *Sol* á *Mi* bemol mayor.

7.° Una série de notas cromáticas egecutadas por una sola parte que marcha de un modo incierto , puede tambien servir para ligar dos escalas eterogéneas.

EGEMPLO.

Andante.

Interrumpiendo una cadencia perfecta se unen así mismo dos escalas muy diferentes.

EGEMPLO.

8.° No se puede modular y cambiar de tono sin cesar : es preciso al contrario detenerse amenudo en una misma escala ; pero al mismo tiempo que se permanece en el mismo tono , se pueden emplear pequeñas modulations pasajeras en los tonos relativos del modo en que está la música.

EGEMPLO.

En Do.

Modulacion pasagera de Do á Re menor. Vuelta. de Do á Fa.

De Fa á Sol. Vuelta á Do. de Do á La. de La á Re. Vuelta á Do.

Estas modulaciones pasajeras son tan breves que el oído no pierde la impresión del tono de *Do*, y tienen además la ventaja de dar novedad á una frase cantable que, sin ellas, sería amenudo muy comun.

Otro ejemplo en *La* menor.

Modulacion pasajera de *La* menor á *Fa*. de *Fa* á *Re* menor. de *Re* menor á *La* menor. de *La* menor á *Do* mayor. Vuelta á *La* menor.

Para permanecer mucho tiempo en el mismo tono, sobre todo sin emplear las pequeñas modulaciones de que acabamos de hablar, es preciso inspirar interés en la melodía y en las partes de acompañamiento. Con este medio es como se puede permanecer mucho tiempo no solo en un mismo tono, sino también en un mismo acorde. En el ejemplo que sigue los primeros compases están en el acorde de *Sol*.

Al emplear todos estos medios de unión en las modulaciones se ha de consultar al mismo tiempo el sentimiento y el oído. Una modulación, aunque bien hecha, puede producir mal efecto si no está bien colocada. No hay regla que dar sobre el empleo conveniente de tales ó cuales modulaciones; siendo muy numerosas las ocasiones en que pueden usarse con efecto y las en que deben evitarse.

Lo que hemos dicho sobre el arte de modular es lo que hay mas instructivo y mas interesante. Solo nos queda que hablar de las modulaciones enarmónicas cuyo uso es muy limitado.

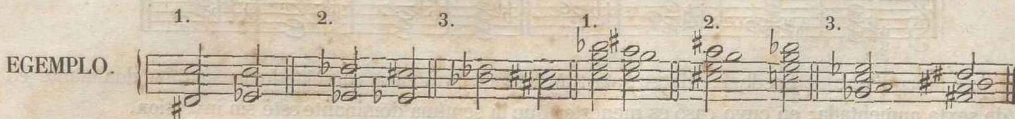
DE LAS MODULACIONES

Ó TRANSICIONES ENARMÓNICAS.

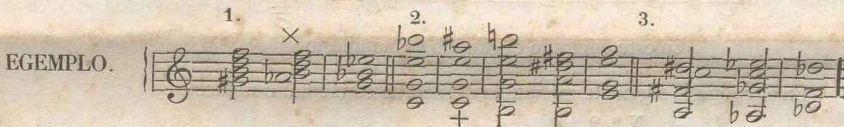
La palabra *enarmónico* viene de los griegos y significaba entre ellos proceder por cuarta de tono. Nosotros llamamos enarmónica á la sucesion de dos notas casi semejantes al oido , pero escritas diversamente y que no pueden tocarse sino en una misma tecla en el *órgano* y en el *piano-fuerte*.



Siempre que tiene lugar semejante sucesion, sea en los intervalos, sea en los acordes, hay enarmonía, y basta para ello, como en el quinto compás del egemplo siguiente, que una sola nota esperimente este cambio en un acorde.



Cuando se procede de esta manera para pasar de un tono á otro se hace una transicion *enarmónica*.



En el N.º 2 de estos egemplos se podria suprimir el segundo acorde marcado con una + y la transicion no seria por esto menos enarmónica ; pues entónces tendria que suponerse necesariamente un segundo acorde para resolver la séptima dominante (*Do-Mi-Sol-Si bemol*) inmediatamente sobre la segunda inversion del acorde perfecto *Mi-Sol-Si* natural.

Los acordes que sirven para hacer estas transiciones son : 1.º de séptima dominante: 2.º El acorde de sexta aumentada, 3.º La séptima diminuta. Por esta razon podría llamarse á estos acordes, *acordes enarmónicos*.

Toda séptima dominante puede cambiarse en acorde de sexta aumentada.



(1) Con todo hay en la naturaleza una verdadera diferencia entre estas dos notas que se llama *coma* y que se expresa con la fraccion $\frac{135}{128}$. Pero en la práctica se emplea á menudo una de estas dos notas en lugar de la otra sin que el oido quede por ello sensiblemente afectado. La misma diferencia se encuentra entre *Re* sostenido y *Mi* bemol, que entre *Fa* sostenido y *Sol* bemol, y entre *Mi* sostenido y *Fa* natural ; es decir en todos los casos en que dos notas diferentes son representadas en el *órgano* ó en el *piano* por la misma tecla.

Cada acorde de sexta aumentada puede por consiguiente cambiarse en séptima dominante.

EGEMPLO.

Cada séptima diminuta puede representarse enarmónicamente por tres otras séptimas diminutas.

EGEMPLO. N.º 1.

Estos cuatro últimos acordes no hacen mas que uno en el órgano ó en el piano, porque no pueden tocarse en estos dos instrumentos sino en las mismas teclas: cada uno de ellos puede ser colocado en lugar de los otros tres.

Lo mismo se verifica en los dos egemplos que siguen.

N.º 2. N.º 3.

Sigüese de aquí que se puede 1.º Hacer una transición enarmónica cambiando la séptima dominante en acorde de sexta aumentada; en cuyo caso es menester que la séptima dominante esté sin inversion.

EGEMPLO. N.º 1.

En este egemplo el cambio es manifiesto.

En el egemplo siguiente el cambio del acorde es mental ó supuesto.

N.º 2.

Lo que da una modulación extraordinaria de *La* bemol á *Sol* mayor:

2.º Hacer una transición enarmónica cambiando la sexta aumentada en séptima dominante, en cuyo caso es menester que los dos acordes no esten invertidos:

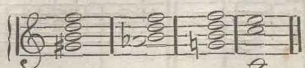

N.º 3. N.º 4.

Lo que da una modulación de *Sol* mayor ó menor a *La* bemol.

3.º Hacer tres transiciones enarmónicas diferentes con una séptima diminuta:

N.º 5. N.º 6.

N.º 7. N.º 8.

N.º 9.  6. 

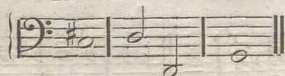
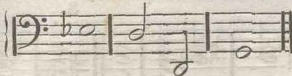
Todo el secreto de las verdaderas transiciones enarmónicas está encerrado en estos diez ejemplos.

FÓRMULA GENERAL

POR MEDIO DE LA CUAL SE PUEDEN REALIZAR TODAS LAS TRANSICIONES ENARMÓNICAS.

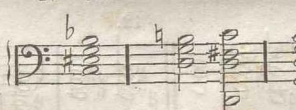
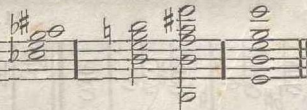
Se nos propone por ejemplo modular de *Sol* mayor ó menor (porque la misma fórmula puede servir en los dos casos) partiendo de un tono cualquiera. Para realizar esta proposición, se toma :

1.º Las cuatro notas siguientes en el bajo

N.º 1.  6. 

Que forman en esta parte (como ya se sabe) la fórmula de la cadencia perfecta de *Sol* mayor ó *Sol* menor.

2.º Se toma sobre la primera de las notas (en el num. 1) un acorde de séptima diminuta, (y en el num. 2) el acorde de sexta aumentada ; lo que da los acordes siguientes.

N.º 1.  N.º 2. 

Cadencia perfecta en *Sol*. Idem.

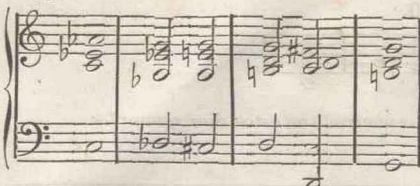

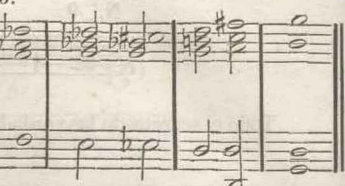
En ambos casos son los tres últimos acordes siempre los mismos, excepto que el segundo y el cuarto son mayores (si se modula en *Sol* mayor) y menores, (si se modula en *Sol* menor).

Ahora nada es mas fácil que llegar enarmónicamente al primer acorde de estos dos ejemplos partiendo de un tono cualquiera, como puede verse en la tabla siguiente.

MODULACIONES ENARMÓNICAS.

Para ir á *Sol* partiendo de un tono lejano cualquiera por medio de las

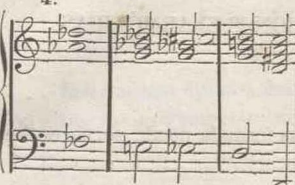
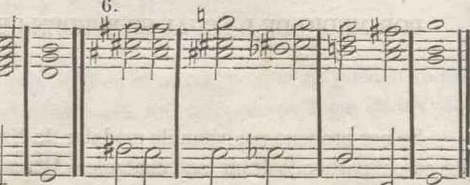
fórmulas.  

1.  2.  3. 

de *La* bemol á *Sol*.

de *Si* bemol menor á *Sol*.

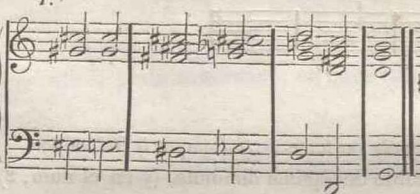
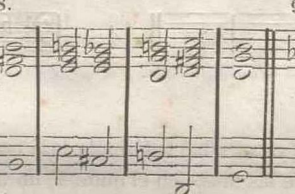
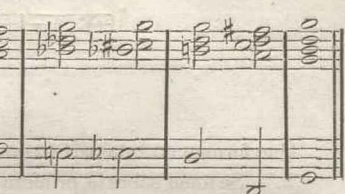
de *Re* bemol á *Sol*.

4.  5.  6. 

de *Re* bemol menor á *Sol*.

de *Mi* mayor á *Sol*.

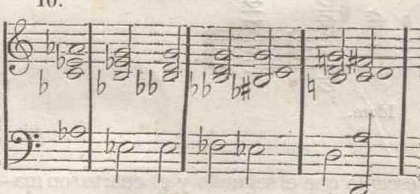
de *Fa* sostenido mayor á *Sol*.

7.  8.  9. 

de *Do* sostenido mayor á *Sol*.

de *Si* mayor á *Sol*.

de *Fa* menor á *Sol*.

10.  11.  12. 

de *La* bemol menor á *Sol*.

de *Si* bemol mayor á *Sol*.

de *Fa* sostenido menor á *Sol*.

No hemos puesto en esta tabla las otras modulaciones como de *Do* á *Sol*, de *Re* á *Sol*, de *La* á *Sol* etc. porque se hacen con los medios ordinarios, es decir, sin emplear la enarmonia. Los ejemplos octavo y undécimo ya no la necesitan. Para acabar todos estos ejemplos en *Sol* menor no hay mas que tomar el antepenúltimo acorde menor en vez de tomarlo mayor.

Cuando se quiera modular á *La* mayor, ò á *La* menor desde un tono cualquiera, se tomará por consiguiente la fórmula de la cadencia perfecta perteneciente á estos dos modos, por ejemplo :



y se procurará colocar de un modo conveniente un acorde de séptima diminuta sobre el *Re* sostenido (cuyo *Re* sostenido puede ser mirado enarmónicamente como *Mi* bemol y vice-versa) ò el acorde de sexta aumentada sobre el *Fa* (que puede ser mirado enarmónicamente como séptima dominante *Fa-La-Do-Mi bemol*),

EGEMPLOS.

N.º 1.

1. 2. 3. 4.

Con séptimas diminutas.

1. 2.

N.º 2.

Con acordes de sextas aumentadas.

Lo mismo deberá observarse al hacer transiciones enarmónicas en un tono cualquiera. Esta fórmula, aplicable á todos los tonos y compuesta de cuatro acordes fijos, puede ser indicada de un modo general como sigue :

- 1.º Acorde—Séptima diminuta puesta sobre el semitono mas abajo de la dominante del tono á que se modula.
ó bien.
- 1.º Acorde—Sexta aumentada puesta sobre el semitono mas arriba de la dominante del tono á que se modula.
- 2.º Acorde—El acorde de la tónica en su segunda inversion.
- 3.º Acorde—Séptima dominante.
- 4.º Acorde—El acorde de la tónica sin inversion.

La tercera diminuta está generalmente proscrita de la buena armonía; pero enarmónicamente puede tener lugar; y en este caso representa la segunda mayor.

EGEMPLO.

La tercera diminuta (*Do* sostenido y *Mi* bemol) en el segundo compas reemplaza (*Re* bemol y *Mi* bemol) la segunda mayor.

EGEMPLO.

En el empleo de la enarmonia se presentan algunas veces otros intervalos proscritos en todo otro caso, y ni siquiera existen en el sistema musical, como por ejemplo:


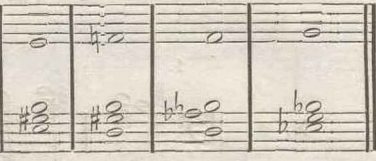
A lo que significa ó bien

 B lo que significa ó bien

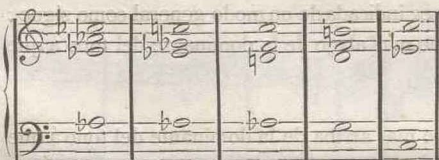
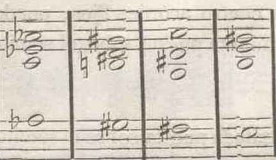
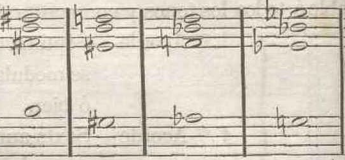
C  lo que significa  ó bien 

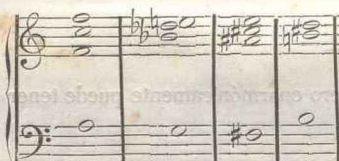
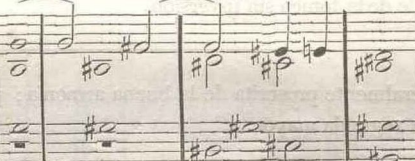

D  lo que significa  ó bien 

Otros modelos de transiciones enarmónicas.

1.  2. 

Modulacion subiendo de un semitono. Bajando de un semitono.

3.  4.  5. 

6.  7.  8. 

En general las transiciones enarmónicas son unas sorpresas de que no se debe abusar : pueden hacer buen efecto algunas veces ; pero á menudo suelen producirlo malo. Esta es una arma peligrosa entre las manos de los que no tienen el verdadero sentimiento del arte.

No damos aquí tablas de modulaciones , pues las consideramos inútiles : porque para preludiar ó para componer es indispensable saber modular , y cuando se sabe modular para nada sirven estas tablas.

Hay por otra parte un gran inconveniente en consultarlas ; y es que no se encuentra en ellas mas que una sola fórmula de cada modulacion , mientras que la misma produccion puede y debe ser modificada de diferentes maneras , segun la melodia , segun lo que precede ò lo que sigue , en fin segun lo que se quiere expresar.

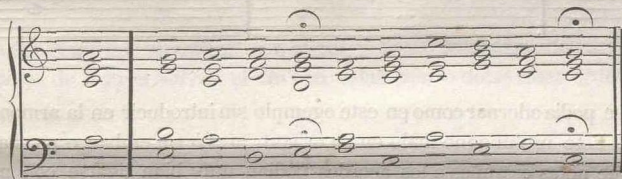
Parte segunda.

DE LAS NOTAS ACCIDENTALES EN LA ARMONÍA.

Antes de discutir esta materia importante, no será desnuda de interes la observacion siguiente sobre el origen de las notas que no cuentan en los acordes.

La armonia era en su origen muy limitada : solo existian entónces pocos acordes que marchaban con un movimiento lánguido y pesado, y que nadie se atrevia á invertir. Nunca se empleaban dos ó mas notas contra una: apenas se conocia un solo acorde disonante, que no se podia emplear porque no se sabia prepararlo ni resolverlo. Con esta armonia no se acompañaba mas que el canto llano que no tenia compas porque no existia todavia.

La armonia de aquel tiempo puede representarse como sigue :



Y aun distaba mucho aquella armonia de ser tan pura y llena como esta. Facilmente se deja conocer que semejante armonia habia de cansar pronto, parecer desnuda de todo embeleso é interes, y ser en fin enteramente fastidiosa. Para remediar en algun modo esos inconvenientes, se introdujo el uso bastante extraño de bordar la armonia arbitrariamente, es decir, florear segun el antojo la parte de tiple en los coros de canto llano. Esta especie de preludio hecho á la ventura y sin ningun principio preliminar, debia precisamente de producir abusos y vicios sin número. *Juan de Muris*, que vivia en el siglo 14.º se quejaba ya de ello.

Para dar una idea de esos adornos arbitrarios vamos á variar aqui la parte de tiple del egemplo precedente, conforme poco mas ó menos al gusto de aquel tiempo, pero probablemente de un modo mas correcto.

Parte de tiple.

Harmonia á cuatro partes.

A musical score with two systems. The first system is labeled 'Parte de tiple.' and shows a treble clef staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The second system is labeled 'Harmonia á cuatro partes.' and shows two staves (treble and bass clef) with chords. The treble staff has a treble clef and the bass staff has a bass clef. The chords are simple, with no accidentals. A '3' is written above the final measure of the treble staff in the second system.

Es evidente que no se podía adornar como en este ejemplo sin introducir en la armonía una multitud de notas extrañas á los acordes. Este uso aunque malo en su origen, acabó sin embargo por hacer un gran servicio al arte; pues ha hecho ver que notas extrañas á los acordes podían muy bien ligarse con notas reales bajo ciertas condiciones. Desde entónces se empezó en los tratados de composición á prescribir reglas para emplearlas; pero falta todavía mucho que decir sobre esta materia interesante, que hemos procurado desarrollar todo lo posible en este artículo.

Se distingue en la armonía dos especies de notas.

1.º Las que, determinando la naturaleza de un acorde, lo distinguen de los demás. Llamaremos á éstas *Notas reales*, *Notas accidentales* ó *Notas integrantes*.

2.º Las que no cuentan en el acorde, que le son enteramente extrañas y que no se emplean sino condicionalmente. Las llamaremos *Notas accidentales*, *Notas condicionales*.

El principio general que admite las notas accidentales está fundado en la experiencia, la cual nos ha enseñado que las notas que rodean inmediatamente una nota real, pueden servir para adornar ó florear esta última.

Suponiendo *Sol* nota real, se le encuentra rodeado de *Fa* \sharp , *Fa* \flat , *La* \flat , *La* \sharp , (1); este *Sol* sería pues el punto principal en cuyo rededor se podrían colocar las otras cuatro notas; y esto de diferentes maneras y con condiciones diversas.

(1) Es importante no olvidar que estas cuatro notas hacen con la nota real.

1. ° Una segunda mayor inferior (*Fa* \sharp *Sol*)
2. ° Una segunda menor inferior (*Fa* \flat *Sol*)
3. ° Una segunda menor superior (*La* \flat *Sol*)
4. ° Una segunda mayor superior (*La* \sharp *Sol*).

(81)

Podría representarsele por ejemplo con las figuras siguientes.

Figuras musicales numeradas del 1 al 14, mostrando diferentes combinaciones de notas, accidentales y ritmos.

Como una nota es comun á muchos acordes es claro que estas catorce figuras podrian ser acompañadas, ya por el acorde de *Do*, ya por el de *Sol*, y el de *Mi b* etc.... lo que explica al mismo tiempo la posibilidad de acompañar ciertos cantos con una armonía diferente.

Para pasar de una nota real á otra por ejemplo (de *Sol* á *Do*) ó (de *Do* á *Sol*) se puede emplear todas las notas que se encuentran entre las dos.

EGEMPLO

Ejemplo de una línea melódica que muestra la transición de *Sol* a *Do* pasando por las notas intermedias.

La b y *La#* hacen dos segundas superiores con el *Sol*, y *Si b* y *Si#* hacen dos segundas inferiores con el *Do*. He aquí diferentes maneras de ligar el *Sol* con el *Do* con estas cuatro notas intermedias:

Figuras musicales numeradas del 1 al 16, mostrando diferentes maneras de ligar *Sol* con *Do* utilizando las notas intermedias.

Es de advertir que en los números 7 y 8 hay cuatro notas accidentales por dos reales.

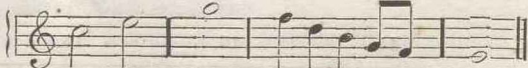
Las notas accidentales, según las diferentes maneras de emplearlas, pueden dividirse en cuatro clases á saber:

- 1.º NOTAS de PASO ó NOTAS PASAJERAS.
- 2.º NOTITAS ó APOYADURAS.
- 3.º NOTAS SINCOPADAS ó simplemente SEMICOPADOS.
- 4.º SUSPENSIONES ó PROLONGACIONES.
- 5.º EL PEDAL.
- 6.º LAS ANTICIPACIONES.

I.

DE LAS NOTAS DE PASO.

1.º Las notas de paso llenan los intervalos de una nota real á otra, ya en una sola parte, ya en muchas partes á la vez, como por ejemplo: (1)

Suprimiendo las notas de paso en los cuatro primeros compases de este ejemplo, no haria la parte superior mas que las notas  que son todas reales. Asi

pues la primera nota de paso (*el Re*) se encuentra entre *Do* y *Mi*: y la segunda (*el Fa*) entre *Mi* y *Sol* etc.... esta observacion nos conduce á reparar que las notas de paso no pueden tener lugar sino ligándose con las notas reales por *grados conjuntos*, es decir, marchando por escalas ó por fragmentos de escala.

2. Las notas de paso suelen hallarse en los tiempos débiles del compas y en la parte débil del tiempo sobre todo cuando se las coloca en el bajo; pero pueden tambien algunas veces tener lugar en los tiempos fuertes, principalmente cuando el acorde se ha dejado antes oír con sus notas reales solas, como puede verse en el ejemplo precedente.

3.º Por lo comun se ve una sola nota de paso entre dos reales; pero puede tambien haber dos.

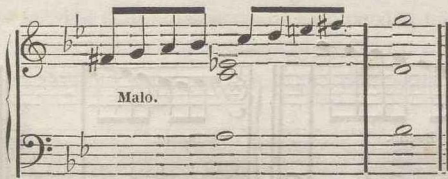
4.º Pueden tener lugar en todas las partes.

5.º Cuando se encuentran en dos partes á la vez, marchan por terceras ó por sextas ó con movimiento contrario.

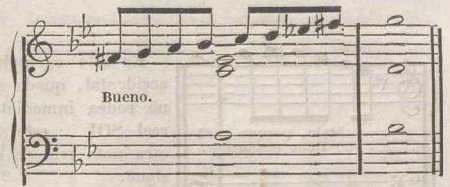
(1) Las notas de paso van siempre señaladas con una (+)



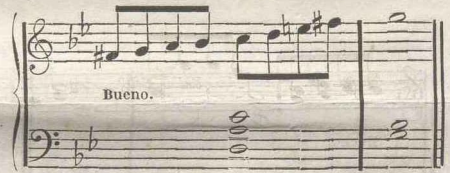
6.º En el empleo de las notas de paso, se ha de tener mucho cuidado con el tono en que se está y con las notas reales de los acordes; es preciso sobre todo no alterar mal á propósito las notas que pertenecen al tonó y á los acordes (1). He aqui algunos egeмпlos sobre este asunto.



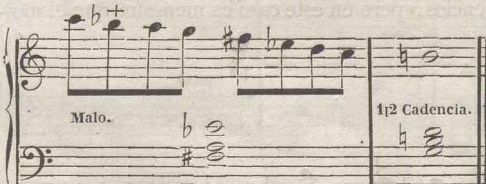
El Mi \natural no puede emplearse aquí porque hay en el acorde un Mi \flat que no se puede alterar.



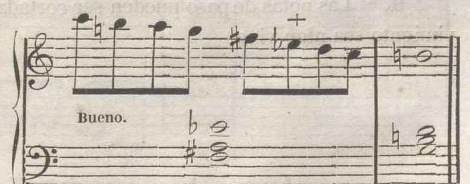
El Mi \flat es malo aquí, porque esta nota no se encuentra en el acorde, y no puede tener lugar como nota de paso por causa de la segunda aumentada (Mi \flat — Fa \sharp .)



EN DO MAYOR.



El Si \flat es malo, porque no se encuentra ni en la escala de Do mayor ni en el acorde.



Aunque el Mi bemol no esté en la escala de Do mayor, es bueno aquí porque es nota real del acorde.

(1) El intervalo de segunda aumentada no es considerado como grado conjunto, y por consiguiente no puede emplearse como notas de paso.

7.º No se puede detener la música en una nota de paso; es preciso siempre apoyarla y resolverla sobre una nota real.

Este ejemplo es malo porque el RE y el SOL quedan suspensos en uno y otro compas.

En este ejemplo, el SI, nota accidental, queda suspenso porque no rodea inmediatamente la nota real SOL... este SI pertenece á otra nota real (el DO) que no le sigue.

En el ejemplo siguiente el SI es bueno, porque se resuelve sobre el DO, su nota real.

EN MENOR.

El *La* es bueno en estos dos ejemplos, porque es nota real de (*Sol-Si-Re-Fa-La*), acorde de novena mayor en el primero, y de novena menor en el segundo.

8.º No se empieza un pasaje con una nota de paso; esto pertenece solamente á las notitas ó apoyaduras.

9.º Las notas de paso pueden ser cortadas por cortos silencios, pero en este caso es menester que el movimiento sea algo vivo.

EGEMPLO.

Otro EGEMPLO.

En el empleo de las notas de paso, se ha de tener cuidado con el movimiento del compas y con el valor de las notas; porque un pasaje que hace efecto en un movimiento vivo puede ser muy duro en un movimiento lento. El oído es el que ha de guiar en este caso. En general, los movimientos vivos son mas favorables á las notas de paso que los movimientos lentos. La melodia puede sin embargo hacer todos los movimientos. El caso siguiente es notable porque las notas de paso pueden tener en él mucho valor; y son notas de paso porque se puede doblar, triplicar y aun cuadruplicar el *Do* de los egemplos 1.º y 3.º; y el *Sol* de los 2.º y 4.º; lo que no podría hacerse si estas notas perteneciesen á acordes de 7.^a

Entre dos acordes de la Tónica. Entre dos acordes de la Domin :

Por lo demas, las notas de paso pueden emplearse con toda especie de valores. He aqui egemplos en que estan colocadas con diferentes diseños.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note chords, followed by a quarter note and a half note. The bass staff starts with a half note chord, followed by a quarter note and a half note. The system concludes with a double bar line and a final chord.

The second system continues the piece. The treble staff features a sequence of eighth-note chords with plus signs above them, followed by a quarter note and a half note. The bass staff has a similar pattern of eighth-note chords with plus signs, followed by a quarter note and a half note. The system ends with a double bar line and a final chord.

The third system shows the treble staff with eighth-note chords and plus signs, followed by a quarter note and a half note. The bass staff has eighth-note chords with plus signs, followed by a quarter note and a half note. The system concludes with a double bar line and a final chord.

A smaller musical notation system with two staves. The treble staff has eighth-note chords with plus signs, followed by a quarter note and a half note. The bass staff has eighth-note chords with plus signs, followed by a quarter note and a half note. The system ends with a double bar line and a final chord.

Los pasages siguientes pueden igualmente ponerse en el número de las notas pasageras.

The fourth system is marked with a '1.' and consists of two staves. The treble staff has eighth-note chords, followed by a quarter note and a half note. The bass staff has eighth-note chords, followed by a quarter note and a half note. The system concludes with a double bar line and a final chord.

The fifth system consists of two staves. The treble staff has eighth-note chords, followed by a quarter note and a half note. The bass staff has eighth-note chords, followed by a quarter note and a half note. The system concludes with a double bar line and a final chord.

2.

Musical notation for system 2, measures 1-2. Treble clef has chords, bass clef has a simple melody.

3.

Musical notation for system 3, measures 1-2. Treble clef has chords, bass clef has a simple melody.

4.

Musical notation for system 4, measures 1-2. Treble clef has a melody, bass clef has chords. Fingerings 6 and 3 are indicated.

5.

Musical notation for system 5, measures 1-2. Treble clef has chords, bass clef has a simple melody.

6.

Musical notation for system 6, measures 1-2. Treble clef has chords, bass clef has a simple melody.

Notas de Paso en Escalas cromáticas.

Musical notation for system 7, measures 1-2. Treble clef has a melody, bass clef has chords.

7 8

Musical notation for measures 7 and 8. Measure 7 shows a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a melodic line. Measure 8 continues the bass line with a whole note chord in the treble.

9

Notas de Paso sobre el acorde de 6.^a aumentada.

Musical notation for measure 9. The treble clef has a melodic line with a note labeled "Notas de Paso sobre el acorde de 6.^a aumentada." The bass clef has a whole note chord.

10

Musical notation for measure 10. The treble clef has a melodic line with eighth notes. The bass clef has a whole note chord.

11

Musical notation for measure 11. The treble clef has a melodic line with eighth notes. The bass clef has a whole note chord.

12

Musical notation for measure 12. The treble clef has a melodic line with eighth notes. The bass clef has a whole note chord.

Musical notation for the final system. The treble clef has a melodic line with eighth notes. The bass clef has a whole note chord.

Cuando una escala cromática principia en una nota y termina en la misma (por egeemplo *Do*) recorriendo todos los semitonos contenidos en una octava , se la puede acompañar con muchos acordes diferentes.

EJEMPLO.

The image displays ten numbered examples (1-10) of chromatic scale accompaniment. Each example consists of a treble clef staff with a chromatic scale and a bass clef staff with a chord. The chromatic scale in all examples starts on G4 and ends on G5. The chords in the bass clef are as follows:

- 1. C major triad (C-E-G)
- 2. B minor triad (B-D-F)
- 3. Bb major triad (Bb-D-F)
- 4. Bb minor triad (Bb-D-F)
- 5. Bb major triad (Bb-D-F)
- 6. B major triad (B-D-F)
- 7. B major triad (B-D-F)
- 8. Bb major triad (Bb-D-F)
- 9. Bb major triad (Bb-D-F)
- 10. Bb major triad (Bb-D-F)

En este ejemplo se enlazan doce acordes diferentes bajo la misma escala cromática, pero para que esto pueda hacerse, es preciso observar que la primera nota y la última de esta escala han de ser notas integrantes ó reales de cada acorde.

Las escalas con notas de paso presentan mas dificultad en el tono menor que en el mayor; porque en el modo menor se ha de subir accidentalmente de un semitono el sexto y séptimo grado. He aqui ejemplos que manifiestan en que casos son buenas ó malas estas alteraciones (1).

EN LA MENOR.

1.

Síbase el sexto y el séptimo grado de la escala ascendente.

2.

Élense las dos notas al subir y una sola al bajar; porque Fa \flat al bajar vale mas que Fa \sharp .

3. +

Se considera el Fa \flat como perteneciente al acorde de novena menor.

4.

Idem.

5.

En este acorde, no se sube nada porque siendo Fa \flat nota real, Sol \sharp no podría ser nota de paso entre Fa y La.

(1) Indicarémos siempre estas dos notas con una (+).

6. 

Por la misma razon, no se puede subir el Fa ni el Sol, pero sí el Do, ascendiendo solamente si se quiere. Al descender, no ha de tomarse Si \flat , porque no se halla en la escala de La menor.

7. 

En este eemplo, no se ha de subir mas que el Sol porque Sol \sharp y Fa \natural son notas reales del acorde de novena menor.

Las notas de una escala pueden ser alteradas de varias maneras segun el tono en que se encuentra, y segun el acorde que acompaña á la misma.

EGEMPLOS.

1.  En DO MAYOR.

2.  En RE MENOR ó en FA MAYOR.

3.  En RE MAYOR.

4.  En SOL MENOR.

5.  En SI \flat

6.  EN MI MENOR.

Siendo el Do \natural nota real y no pudiendo ser alterada, se necesita Re \sharp al subir; porque Re \sharp no puede ser nota de paso despues de Do \natural

7.  EN SOL MENOR.

Mi \flat y Fa \sharp son notas reales, por consiguiente se cometeria un grande error cambiando Mi \flat en Mi \natural ó Fa \sharp en Fa \natural

8.  EN DO MAYOR.

Se ha de emplear el Si \flat porque pertenece á este tono.

Una escala sobre el acorde de sexta aumentada no puede tener lugar sino del modo siguiente :

La \flat , *Do*, *Mi* \flat y *Fa* \sharp siendo notas reales que no se atreve uno á alterar, se ha de tomar en esta escala *Si* \flat y no *Si* \sharp porque *Si* \sharp no puede ser considerado como nota de paso cuando está precedido ó seguido de *La* \flat . Pero procediendo por semitonos, se puede hacer :

Otros ejemplos sobre las notas de paso.

4. 5.

Se puede tentar el quinto ejemplo en un movimiento vivo de un tono mayor solamente, y teniendo cuidado de colocar las notas fundamentales de los acordes en el bajo.

Las mismas notas de paso pueden tambien ser variadas por toda especie de figuras. He aqui cinco notas, dos de las cuales son de paso, variadas de diez maneras.

Tema.	
1. ^a Variacion.	
2. ^a Variacion.	
3. ^a Variacion.	
4. ^a Variacion.	
5. ^a Variacion.	
6. ^a Variacion.	
7. ^a Variacion.	
8. ^a Variacion.	
9. ^a Variacion.	
10. ^a Variacion.	
Bajo Acompañante.	

Toda armonía sencilla es susceptible, en general, de ser variada de diferentes maneras por medio de las notas de paso. Y aun es un excelente ejercicio el de tomar frases armónicas mas ó menos largas á dos, tres ó cuatro partes y variarlas. He aqui dos ejemplos sobre este asunto, el primero de los cuales es á dos partes, y el segundo á cuatro.

N.º 4.

tr.

Tema.

1.ª Va.

2.ª Va.

3.ª Va.

Bajo.

tr.

4.ª Var.

5.ª Var.

tr.

6.ª Var.

7.ª Var.

tr.

tr.

tr.

tr.

9.ª Var.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a dotted quarter note. The lower staff is in bass clef and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#) under a note in the fourth measure.

Tema.

The 'Tema' section is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and single notes. The lower staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

1ª Var.:
En la Parte
Superior.

The first variation is shown in two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with trills (marked 'tr') and slurs. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

2ª Var.:
En el 2º
Tiple.

The second variation is shown in two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with a trill (marked 'tr') and slurs. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

3ª Var.:
En la Viola.

The third variation is shown in two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with a trill (marked 'tr') and slurs. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

4^a Var. :
En el Bajo.

Musical score for the 4th variation. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff contains a continuous eighth-note pattern, while the treble clef staff contains a melody of quarter and eighth notes.

5^a Var. :
En las dos
partes de
Tiple.

Musical score for the 5th variation. It consists of three staves: two treble clef staves and one bass clef staff. The two treble staves play a melody of eighth notes, while the bass clef staff provides a simple harmonic accompaniment.

Parte de
Viola
en el Tiple.

6^a Var. :
En las tres
partes
inferiores.

Musical score for the 6th variation. It consists of four staves. The top staff is for the Viola, showing a melody of quarter notes. The three lower staves (two treble and one bass) contain a complex rhythmic pattern of eighth notes.

7.^a Var. :
En las cua-
tro partes á
la vez.

Musical score for the 7th variation. It consists of four staves, each with a different clef (two treble, one alto, one bass). All four parts play a complex, rhythmic pattern of eighth notes simultaneously.

(153)

Cuando la melodía varia la nota que hace tercera con el bajo, es preciso evitar que de dos octavas ocultas se hagan dos octavas manifiestas ó reales.

EGEMLOS.

1. Tolerado. 2. Idem. 3. Idem. 4. Malo. 5. Idem.

El quinto egemplo es malo porque la octava es la variada y no la tercera. Es evidente que en todos estos casos será siempre preferible, cuando se pueda, hacer bajar el bajo, pero no siempre puede uno, en la sucesion de los acordes, hacer subir ó bajar como le place tal ó cual parte, porque sucede á menudo que el diapason de las voces ó de los instrumentos no se presta á ello. En los taatados, es siempre fácil evitar las octavas ocultas, pero esto no es siempre posible en la práctica.

2.

De una sexta á una quinta perfecta :

No se puede ir de una sexta á una quinta perfecta sino subiendo y cuando la parte superior sube un grado solamente, sobre todo cuando los bajos fundamentales de los dos acordes hacen *cuarta inferior*. La sucesion de estos dos intervalos se practica igualmente entre el bajo y una parte alta ó entre dos partes altas.

De una sexta á una quinta perfecta : No se puede ir de una sexta á una quinta perfecta sino subiendo y cuando la parte superior sube un grado solamente, sobre todo cuando los bajos fundamentales de los dos acordes hacen *cuarta inferior*. La sucesion de estos dos intervalos se practica igualmente entre el bajo y una parte alta ó entre dos partes altas.

EGEMLOS.

Bueno. Bueno. +

Si la parte superior hiciese un salto de tercera ó de cuarta, en lugar de subir una segunda solamente, el egemplo seria malo.

EGEMPLOS.

Malo. (1) Malo.

De una sexta á una octava : este caso es impracticable con movimiento semejante.

EGEMPOS.

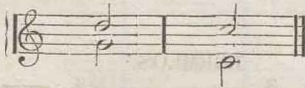
Malo. Malo. Malo.

(1) Escepto el caso en que el *mi* del segundo compas fuese una *apoyadura*.

EGEMPLOS.

Bueno. Bueno.

De una quinta á una octava :



Este caso no es practicable sino entre el

bajo y una parte alta, y *siempre bajando*. Se necesita ademas que los dos acordes esten sin inversion, y que sus notas fundamentales hagan *quinta inferior*.

EGEMPLOS.

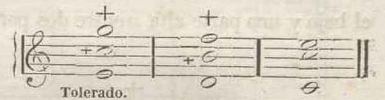


Los dos egemplos siguientes son malos, porque no estan guardadas en ellos las condiciones prescritas :

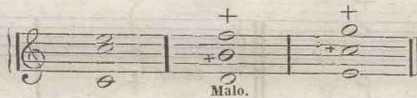


OBSERVACIONES SOBRE LA SUCESION DE DOS QUINTAS.

Se puede ir de una quinta perfecta á una quinta diminuta :



Lo contrario es malo :



No se puede ir de una quinta perfecta á otra con movimiento semejante ; sin embargo, cuando se hacen con una nota de paso ó una apoyadura, como en los egemplos siguientes, son toleradas.



En la sucesion de una quinta á otra el retardo de la segunda no impide la falta.

EGEMPLO.
+

Mal o

Este ejemplo es malo, porque la nota prolongada que suspende la segunda quinta es una *nota accidental* que representa el *sol*; por consiguiente existen las dos quintas; pero no sucede lo mismo con el ejemplo siguiente en el cual es esta misma *nota real*:

Bueno.

La nota prolongada (el La) es aqui nota real del acorde de séptima, dominante en su primera inversion; no representa pues el sol que le sucede; por cuya razon los ejemplos siguientes son buenos, aunque haya en ellos en apariencia una serie de quintas retardadas:

Marcha de Séptimas á tres partes.

A cuatro partes.

Otro EGEMPLO.

De una octava á una quinta perfecta :

No se puede ir de la primera á la segunda

sino subiendo y cuando la parte superior sube un grado solamente, lo que se hace sobre todo cuando las notas fundamentales de los acordes hacen *quinta superior*. La sucesion de estos dos intervalos se hace ordinariamente entre una parte alta y el bajo, y muy pocas veces entre dos partes altas.

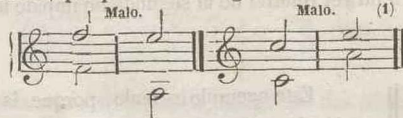
EGEMPLOS.

Entre el bajo y una parte alta.

Idem.

Entre dos partes altas.

Los egemplos siguientes son malos, porque no se han guardado en ellos estas condiciones.

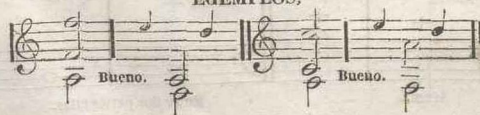


OBSERVACIONES SOBRE LA SUCESION DE LAS OCTAVAS.

Dos ò mas octavas seguidas pueden tener lugar, pero en este caso han de dejar adivinar facilmente que tal ha sido la intencion del compositor, como en los egemplos siguientes:



(1) Excepto cuando el MI en los dos egemplos es una apoyadura.
EGEMPLOS.



A musical score for piano accompaniment. It consists of four staves: a vocal line at the top, followed by two piano staves (treble and bass clef), and a bass line at the bottom. The music is in 4/4 time and features a melody with various intervals and rests, accompanied by a rhythmic piano accompaniment.

Cuando se acompaña una melodia predominante como una aria, un solo de instrumentos, una romanza etc. es permitido hacer octavas reales ú ocultas entre esta melodia y las partes de acompañamiento, con tal que no sea con el bajo. Es preciso que las partes de acompañamiento, esten puramente escritas entre si.

MELODIA.

ACOMPANIAMIENTOS.

A musical score illustrating the concept of 'octavas reales' (real octaves). The top staff is labeled 'MELODIA.' and contains a melody with several plus signs (+) above it. Below it are three staves labeled 'ACOMPANIAMIENTOS.' (piano accompaniment), also with plus signs (+) above them, indicating that the accompaniment parts are written in octaves with the melody.

OTRO EJEMPLO.

A musical score illustrating another example of 'octavas reales'. The top staff is labeled 'OTRO EJEMPLO.' and contains a melody with several plus signs (+) above it. Below it are three staves (treble and bass clef) with plus signs (+) above them, indicating that the accompaniment parts are written in octaves with the melody.

OBSERVACIONES PARTICULARES.

Hay casos en que se pueden hacer dos quintas ó dos octavas seguidas ocultas ó reales y con movimiento directo : he aqui los ejemplos :

1. Después de una cadencia perfecta ; es decir entre el último acorde de un periodo , y el primero del periodo siguiente :

(A) Fin de un Período. Principio de un nuevo período en otro tono.

(B) Fin de un Período. Principio de un nuevo período en otro tono.

The diagram shows two musical systems, (A) and (B), each with a treble and bass clef. System (A) shows a cadence (marked with a cross) followed by a new period starting on a different tone. System (B) shows a similar structure with a different interval.

2.º Repitiendo el mismo acorde en otra posición :

The diagram shows a musical system with a treble and bass clef. It illustrates the same chord being played in different positions on the strings, indicated by fingerings (3, 5, 8) and a cross symbol.

3.º Al repetir la frase sea en otra octava , sea con otra distribución de partes ó en otro tono.

(A) La misma frase á la octava.

The diagram shows a musical system with a treble and bass clef. It illustrates a phrase being repeated in a different octave, indicated by a '3' and a cross symbol.

(B) La misma frase con otra distribución de sonidos.

(C) La misma frase en otro tono.

The diagram shows two musical systems, (B) and (C), with treble and bass clefs. System (B) shows a phrase with a different sound distribution, indicated by fingerings (5, 3) and a cross symbol. System (C) shows a phrase in a different tone, indicated by a '3' and a cross symbol.

(A) Melodía.

4.º Empleando los acordes quebrados con tal que la armonía sea correcta si estos mismos acordes fuesen unidos.

Acordes unidos.

Acordes quebrados.

Tolerado.

The diagram shows two musical systems with treble and bass clefs. The top system shows 'Acordes unidos' (united chords) with fingerings (4 8, 8 8 5). The bottom system shows 'Acordes quebrados' (broken chords) with fingerings (4 8, 8 8 5). A 'Tolerado' (tolerated) section follows.

Si uniendo los acordes quebrados, hubiese quintas y octavas, sería una falta :

Este ejemplo es malo porque uniendo los acordes se tendría:

Pero cuando estas mismas octavas se hacen entre la melodía y una parte intermedia, son toleradas, según lo que hemos dicho mas arriba sobre la melodía predominante acompañada. Y así el ejemplo siguiente es bueno :

En el ejemplo siguiente hay en apariencia notas ocultas; pero son evitadas, porque la posición de los acordes 4.º 3.º 4.º y 5.º cambia parcialmente antes de sus resoluciones.

En este ejemplo hemos indicado las octavas aparentes con 8-8 y los intervalos que las evitan con 6-8.

Lo que sigue es siempre malo, y se ha de evitar con cuidado.

Malo.

Lo que equivale á

Malo.

En que las dos quintas son enteramente visibles.

Lo mismo sucede con el ejemplo siguiente :

Malo.

Lo que equivale á

Pero los ejemplos siguientes son buenos :

Bueno.

Una pausa no evita la falta de dos octavas ó de dos quintas.

EGEMPLO.

Malo.

El segundo acorde permaneciendo el mismo hasta su resolución, aunque con una pausa, hace el mismo efecto que si estuviere sostenido del modo siguiente :

Malo.

El mismo EGEMPLO corregido.

ó bien

Si no se quisiera herir el acorde mas que una sola vez en el segundo compas se habria de hacer :

Bueno.

O bien

Bueno.

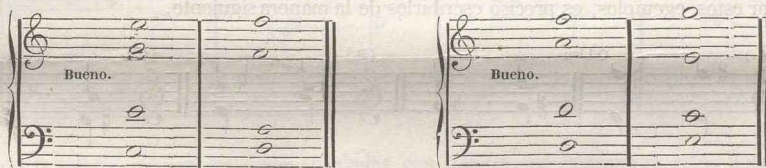


Hay que desconfiar sobre todo de las quintas y de las octavas en la sucesion de acordes cuyas notas fundamentales hagan *segunda superior ó inferior*, por egemplo.

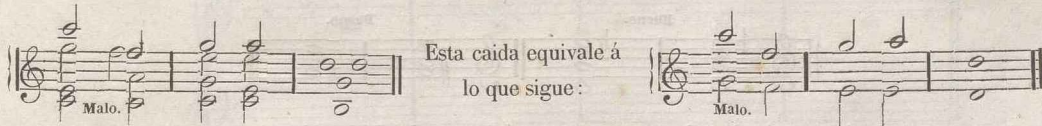


Para evitar las dos quintas en esta sucesion, es menester 1.º hacer bajar la quinta del primer acorde; 2.º llegar á la quinta ó á la nota principal del segundo acorde con movimiento contrario. Esta regla es infalible.

Los mismos EJEMPLOS rectificados.



Se ha de evitar tambien el caer con movimiento semejante sobre el unisono partiendo de un intervalo cualquiera.



Es muchas veces difícil cuando se acompaña la melodía, evitar las dos octavas ocultas y prohibidas; pero un hábil armonista halla casi siempre el medio de lograrlo. He aquí un egemplo que se presenta esta dificultad y en el cual van indicadas estas octavas con + +.



Cambiando la nota del bajo del primer acorde del tercer compas, sería fácil evitar las dos octavas ocultas; pero en este ejemplo se quiere guardar esta misma nota en el bajo. Es preciso pues modificar la armonía en el segundo compas, lo que no es practicable sino del modo siguiente.

DE LAS RELACIONES FALSAS.

Cuando repitiendo una nota, se sube ó se baja de medio tono, y esta alteracion no se hace en la misma parte resulta de ello una dureza desagradable que se llama relacion falsa.

EGEMPLOS.

Para rectificar estos ejemplos, es preciso escribirlos de la manera siguiente.

Cambiando un acorde menor en mayor ó uno de mayor en menor, se comete á menudo esta falta que facilmente se evitará, procurando solamente guardar en la misma parte la nota que se altera.

EGEMPLO.

Se observará la misma regla, cuando una nota comun á dos acordes diferentes se hallare alterada en el último.

EGEMPLOS.

Sucede á menudo que la nota que se quiere alterar se encuentra repetida; como no se podría hacer una doble alteracion sin la que resultasen dos octavas prohibidas, es menester que vayan las dos partes por movimiento contrario y hacer bajar la una de ellas por grado unido.

(163)

EGEMPLOS.

1. O bien 2. 3. 4.

Bueno. Bueno. Bueno. Bueno.

Cuando las notas tienen un valor completo, se puede evitar la falsa relacion, tomando en una de las dos partes, una nota intermediaria antes de hacer la alteracion.

EGEMPLOS.

Nota intermedia. Nota intermedia.

N.º 4. Falsas relaciones toleradas.

Bueno. + + +

Este caso se tolera, porque las notas señaladas con una (+) se consideran como notas pequeñas, sin las cuales la frase seria como sigue:

N.º 2.

Tolerado.

Este ejemplo puede existir, cuando la relacion falsa se hace entre el bajo y una parte alta. Seria malo si existiese entre dos partes altas, ó bien entre una parte alta y el bajo.

N.º 3.

Aunque el del número 3 sea tolerado, aconsejo que no se haga uso de él, porque es de mal gusto, por lo que vale mucho mas escribir de la manera siguiente, cambiando la armonia.

La falsa relacion se tolera tambien algunas veces despues de una cadencia perfecta, es decir, entre el último acorde de un período y el primero de otro nuevo.

EGEMPLO.

Fin de un Período en LA MENOR. Principio de un nuevo período en LA MAYOR.

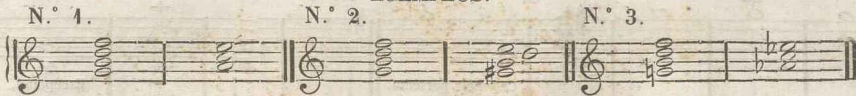
OBSERVACIONES SOBRE LA RESOLUCION DE LOS ACORDES DISONANTES POR EXCEPCIONES.

Un acorde disonante se resuelve regularmente, cuando su nota fundamental hace con la del acorde siguiente una *quinta inferior*, como hemos dicho al analizar este género de acordes.

EGEMPLO.

Cada vez que se falta á este principio se hace pues una excepcion.

EGEMPLOS.

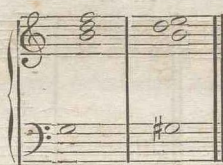


La séptima dominante se resuelve en estos egemplos de tres maneras diferentes, y las notas principales, en lugar de hacer quinta inferior, hacen:

- (N.º 1.) Segunda mayor superior (Sol-La).
- (N.º 2.) Tercera menor inferior (Sol-Mi).
- (N.º 3.) Segunda menor superior (Sol-La b).

Es permitido hacer esta especie de escepciones; pero se han de hacer con discernimiento. Para no hacer faltas en este género de resoluciones, se ha de guardar la mayor proximidad de sonidos entre las notas respectivas de uno y otro acorde; es decir, que es necesario que las partes suban ó bajen solo por segundas al resolverse, como se vé en los últimos ejemplos. Sin embargo, cuando hay notas que son comunes á los dos acordes, pueden cambiar de posicion, como lo hemos indicado en la primera parte.

Y así en la sucesion siguiente:

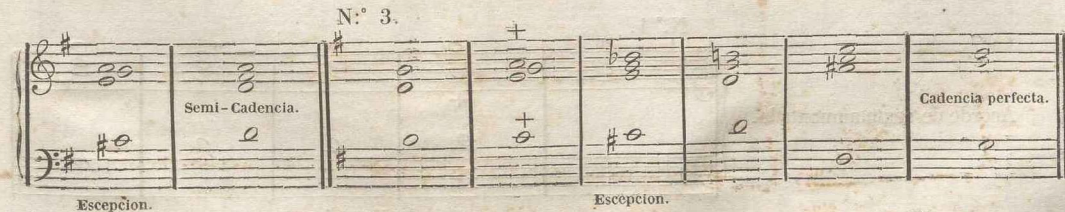


El SI y el RE pueden cambiar de posicion de diferentes maneras al resolverse. Egemplos.



Pero en todos estos egemplos, es preciso que la séptima baje un grado en la misma parte, y que el Sol suba un semitono en el bajo.

Esta regla es aplicable á todas las escepciones de este género; porque, sin ella no habria mas que acordes aislados que no producen armonía. No todos los acordes disonantes se prestan con igual facilidad á semejantes escepciones; la séptima dominante y la séptima diminuta son los que las presentan en mayor número. Ya hemos dado egemplos sobre esto en el decurso de esta obra, principalmente al hablar de las cadencias interrumpidas y de las modulaciones; he aquí mas egemplos sobre algunos otros acordes disonantes.



N.º 4. N.º 5.

Cadencia perfecta. Esepcion.

Esepcion.

Acorde de séptima de tercera especie.

N.º 1. N.º 2.

Esepcion. Esepcion.

N.º 3. N.º 4. N.º 5.

Esepcion. Esepcion. Esepcion.

Acorde de séptima de cuarta especie.

N.º 1. Esepcion. N.º 2. Esepcion.

Esepcion. Esepcion.

Estas dos esepciones no se toleran sino cuando se pasa de la dominante á la tónica.

Acorde de novena mayor.

N.º 1. N.º 2.

Esepcion. Esepcion.

Acorde de sexta aumentada.

N.º 1.

Esepcion.

(167)

N.º 2.

Escepcion. Escepcion.

El acorde de cuarta y sexta aumentadas no ofrece ninguna buena escepcion, solo si puede cambiar en acorde de sexta aumentada.

EGEMPLO.

Las escepciones practicables en la resolucion del acorde diminuto, del acorde de quinta aumentada, y del acorde de quinta aumentada con séptima van indicadas en el análisis que hemos hecho de estos acordes.

Todas estas escepciones, aunque buenas en sí mismas, pueden sin embargo producir mal efecto, cuando no son bien empleadas; no hay en esto otro guia cierto que el oido y el sentimiento musical.

DE LOS ACORDES DISONANTES DESPUES DE UN ACORDE PERFECTO.

Los acordes perfectos no exigen resoluciones como los acordes disonantes, y su empleo ofrece mas recursos; pues que cada acorde de la clasificacion puede sucederles inmediatamente. Ya hemos dicho en la primera parte de que manera se enlazan entre si; nos falta indicar de que manera pueden ser seguidos por los acordes disonantes

Todos los acordes disonantes pueden suceder á un acorde perfecto mayor, y nueve solamente á un acorde perfecto menor. Los dos escluidos son 1.º el acorde de quinta aumentada, 2.º el mismo con séptima.

HE AQUÍ EGEMPLOS.

(1.º) En partiendo de un acorde perfecto mayor.

(A.) Acorde diminuto. (B.) Acorde de 5ta. aum.ª (C.) Séptima dominante.

(D.) Sép.ª de 2.ª especie. (E.) Séptima de 3.ª especie. (F.) Séptima de 4.ª especie.

(G.) Novena mayor.

(H.) Novena menor.

(I.) Acorde de 6.^a aumentada.

(K.) Acorde de 4.^a y 6.^a aumentadas.

(L.) Acorde de 3.^a aumentada con 7.^a

2.º Saliendo de un acorde perfecto menor.

Acorde disminuido.

séptima dominante.

Séptima de 2.^a especie.

Séptima de 3.^a especie.

Séptima de 4.^a especie.

Novena mayor.

Novena menor.

Acorde de 6.^a aumentada.

Cuarta y sexta aumentadas.

Hallándose cada acorde doce veces en nuestro sistema, (es decir sobre cada uno de los semitonos de la escala) es claro que no son propios todos los acordes para suceder al mismo acorde perfecto y que se ha de hacer una eleccion. Entre los de la misma especie (por egeemplo entre los doce acordes de séptima de cuarta especie) no hay algunas veces mas que uno solo que pueda seguir á un acorde perfecto determinado, al paso que, entre los de otra especie, hay muchas veces tres, cuatro y mas; por egeemplo hay siete acordes de séptima dominante que pueden suceder al mismo acorde perfecto, como puede verse con las modulaciones siguientes:

(1.º) Partiendo de un acorde perfecto mayor.

De DO á FA. De DO á SOL. De DO á LA menor. De DO á SI b.

Notas fundamentales de estos acordes, pero que no deben herirse aquí con las demas partes.

Permaneciendo en el mismo tono. De DO á RE menor. De DO á MI menor.

Notas Funda:

(2.º) Partiendo de un acorde perfecto menor.

De DO á FA menor. De DO á SOL menor. De DO á LA b. De DO á SI b.

Notas fundamentales.

Permaneciendo en el mismo tono.

De DO á MI b

De DO á RE b

Pocas veces.

Notas fundamentales.

Solo con una larga práctica se pueden conocer los numerosos casos que se presentan en el encadenamiento de los acordes.

OTRAS OBSERVACIONES SOBRE LAS CADENCIAS.

1.º Toda cadencia perfecta puede cambiar en semicadencia: para operar este cambio, no se necesita mas que quitar el último acorde, y tener cuidado que el penúltimo sea un acorde perfecto y no una séptima dominante.

EGEMPLO.

Musical notation showing two examples of cadences. The first is labeled "Cadencia perfecta." and the second is labeled "Semi-cadencia." Both examples are written on a grand staff with treble and bass clefs.

2.º La semi-cadencia puede cambiarse en cadencia perfecta; para lo cual basta añadirle el acorde de la tónica sin inversion.

EGEMPLO.

Musical notation showing a semi-cadence followed by a perfect cadence. The first part is labeled "Semi-cadencia." and the second part is labeled "Cadencia perfecta." Both are written on a grand staff.

(3.º) Cada cadencia perfecta pasa á su cadencia interrumpida, si se invierte ó si se cambia su acorde final como lo hemos demostrado antes.

(4.º) Una cadencia perfecta puede ser debilitada por la parte superior.

EGEMPLOS.

Three musical examples labeled (A), (B), and (C), each showing a perfect cadence. Example (A) is labeled "Cadencia perfecta." and "Terminación perfecta porque la parte superior acaba en la tónica." Example (B) is labeled "Cadencia perfecta." and "Terminación debilitada por la parte superior que acaba en la mediate." Example (C) is labeled "Cadencia perfecta." and "Terminación mas debilitada todavía por la parte superior que acaba en la dominante." A circled number (1) is at the end of the notation.

(5.º) Se llama *Cadencia Plagal* aquella, cuyo acorde final va precedido del acorde perfecto de la subdominante sin inversion.

EGEMPLOS.

Two musical examples of plagal cadences. The first is labeled "Cadencia plagal." and "Acorde perfecto mayor de la subdominante." The second is labeled "Cadencia plagal." and "Acorde perfecto menor de la subdominante." Both are written on a grand staff.

Esta cadencia no tiene lugar en nuestros dias sino en la música de iglesia, y despues de la cadencia perfecta ordinaria.

(1) Estas dos últimas cadencias perfectas pueden emplearse en los períodos intermedios. Se evitan en los períodos finales, á menos que una intencion metódica no las legitime.

(171)

EGEMPLO.

The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'Cadencia perfecta', shows a sequence of chords: a triad of C4, E4, G4, followed by a dyad of C4, E4, then a dyad of C4, G4, and finally a C4 pedal point. The second staff, labeled 'Cadencia plagal', shows a sequence of chords: a triad of C4, E4, G4, followed by a dyad of C4, G4, and finally a C4 pedal point.

(6.º). Cuando un trozo de música termina en un pedal sobre la tónica, es necesario que la fórmula de la cadencia perfecta preceda esta pedal que no es, en este caso, sino una prolongación de la cadencia; pero se puede interrumpir la cadencia perfecta sobre el pedal del modo siguiente:

The image shows a musical staff with two systems. The first system is labeled 'Fórmula de la cadencia perfecta' and shows a triad of C4, E4, G4. The second system is labeled 'Cadencia interrumpida sobre el pedal de la tónica' and shows a sequence of chords: a triad of C4, E4, G4, followed by a dyad of C4, G4, and finally a C4 pedal point.

La cadencia perfecta termina siempre el período musical; si se quisiera prolongar este período (lo que puede suceder muchas veces) sería menester cambiar en semicadencia la cadencia perfecta, ó bien interrumpirla. Se abrevia un período, cambiando la semi-cadencia en cadencia perfecta.

Muchas veces se puede *prolongar* la semicadencia.

EGEMPLO.

The image shows a musical staff with two systems. The first system is labeled 'En do.' and shows a sequence of chords: a triad of C4, E4, G4, followed by a dyad of C4, G4, and finally a C4 pedal point. The second system is labeled 'Semi-cadencia prolongada sobre la dominante del tono primitivo.' and shows a sequence of chords: a triad of C4, E4, G4, followed by a dyad of C4, G4, and finally a C4 pedal point.

The image shows a musical staff with two systems. The first system shows a sequence of chords: a triad of C4, E4, G4, followed by a dyad of C4, G4, and finally a C4 pedal point. The second system is labeled 'Principio de una nueva frase.' and shows a sequence of chords: a triad of C4, E4, G4, followed by a dyad of C4, G4, and finally a C4 pedal point.

Se emplea sobretodo la prolongación de la semi-cadencia para asegurar una nueva tónica.

EGEMPLO.

Partiendo de DO mayor.

etc.

Principio de una nueva frase en La menor.

etc.

Modulacion en La menor y prolongacion de la semi-cadencia sobre la dominante de este nuevo tono.

OTRO EGEMPLO.

Modulacion en Re menor y prolongacion de la semi-cadencia sobre la dominante de este nuevo tono.

Partiendo de DO mayor.

Pedal sobre la dominante de Re.

etc.

Principio de una nueva frase en Re menor.

etc.

OTRO EGEMPLO.

Modulacion en Sol y prolongacion de la semi-cadencia sobre la dominante de este nuevo tono.

Partiendo de DO mayor.

Principio de una nueva frase en Sol mayor.
etc.

Este último ejemplo es el mas usado para asegurar la nueva tónica de una manera indudable en los grandes trozos divididos en dos partes; tales como las Oberturas, Sinfonias, Cuartetos, Sonatas, etc.

Como la armonía no es sobrado rica en fórmulas de cadencias perfectas, y que las tres fórmulas siguientes:

1. 2. 3.

son en extremo usadas, creemos hacer un servicio á los discipulos indicándoles otros modos de terminar los períodos. Estas tres fórmulas son ya gastadas porque siempre se emplea en ellas el acorde de cuarta y sexta. Evitando este acorde en las cadencias finales, (lo que es muy fácil,) se obtendrán otras mas picantes. He aquí algunas en que el ♯ está suprimido.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

(174)

DEL ENLACE DE LOS ACORDES EN LA MISMA ESCALA.

En cada escala mayor se encuentran siete acordes de tres sonidos, á saber: tres acordes perfectos mayores, tres acordes perfectos menores, y un diminuto.

EGEMPLO.

En DO mayor.

Acorde 1. ^o	2. ^o	3. ^o	4. ^o	5. ^o	6. ^o	7. ^o
Mayor.	Menor.	Menor.	Mayor.	Mayor.	Menor.	Diminuto.

Los mas usados de estos acordes, son el 1.^o sobre la tónica, el 5.^o sobre la dominante, el 4.^o sobre la sub-dominante; y vienen en seguida el 2.^o y el 6.^o. El 3.^o sobre la *mediante* es muy poco usado; y el 7.^o sobre la *nota sensible* no se emplea casi nunca á menos que sea en una progresion ó sucesion regular de acordes, ó bien modulando pasageramente á *La* menor, como hemos indicado en el análisis de este acorde. En esta misma escala mayor se encuentran ocho acordes disonantes.

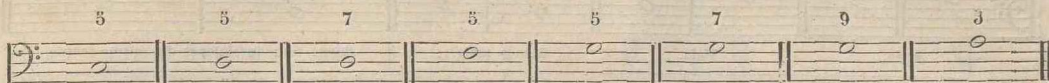
EGEMPLO

Septima de 4. ^a especie.	de 2. ^a especie.	de 2. ^a especie.	de 4. especie.	7. ^a Dominante. ¹	9. ^a Mayor.	7. ^a de 2. ^a especie	de 3. ^a especie.

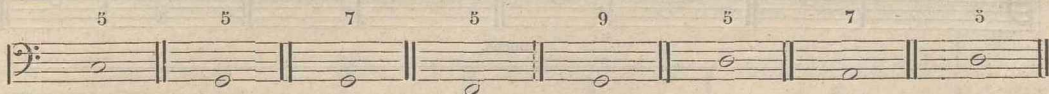
De estos ocho acordes no se emplea con frecuencia mas que la séptima dominante, y algunas veces la séptima sobre el segundo grado de la escala y la novena mayor, pero mucho menos á menudo. Los demas acordes de séptima no tienen lugar sino en una sucesion regular por quintas inferiores. Y así, los acordes de que se puede hacer un uso continuo en un tono mayor son ocho.

(1) Esta fórmula es notable por el empleo de la suspension señalado con una +. Véase la nota de la página 112.

EGEMPLO.



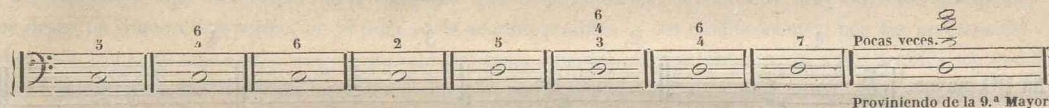
Como es preciso emplear los unos con mas frecuencia que los otros, los presentaremos ordenados como se ve en el ejemplo siguiente, cuyo orden indica que el primero se usa con mas frecuencia que el segundo, el segundo que el tercero y asi siguiendo :



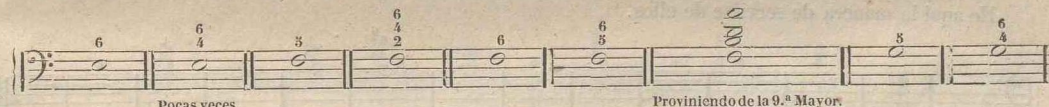
Estos ocho acordes se usan tambien en sus diferentes inversiones, lo que contribuye mucho á variar la armonia de la *misma escala*.

Por medio de estas inversiones, el bajo puede recibir muchos de estos ocho acordes sobre la misma nota ó sobre el mismo grado de la escala.

EGEMPTO.

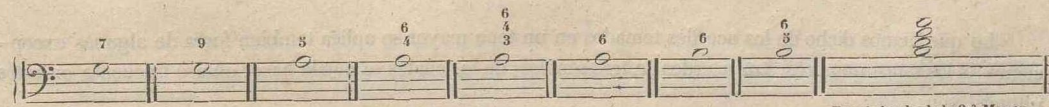


Proviendo de la 9.^a Mayor.



Pocas veces.

Proviendo de la 9.^a Mayor.



Pocas veces. Pocas veces.

Proviendo de la 9.^a Mayor.

Como el Bajo puede recibir muchos acordes sobre el mismo grado de la escala no se puede de antemano indicar positivamente cual es el acorde al que se debe dar preferencia sobre tal ó tal otro grado ; esto depende del acorde que precede y aun muy á menudo de aquel que sigue. Pero lo que es cierto es que el acorde será mal escogido sobre un grado cualquiera.

- (1.º) Cuando encerrará una cuarta justa , no preparada entre el bajo y una parte alta.
- (2.º) Cuando esta cuarta justa no tendrá una resolucion conveniente sobre el acorde que sigue.
- (3.º) Cuando la séptima sobre el segundo grado , en alguna inversion que ella se encuentre , no será preparada.
- (4.º) Cuando un acorde disonante no podrá tener una resolucion conveniente.

En general preciso es evitar el que se emplee inútilmente la segunda inversion de los acordes, porque esta inversion hace al Bajo flaco ó defectuoso. Es menester tambien evitar el que se emplee la séptima dominante en su tercera inversion en los casos siguientes que la experiencia desecha.

(1.) 5 6/4/2 (2.) 6 6/4/2 (3.) 5 6/4/2 (4.) 6/4/3 6/4/2

Malo. Malo. Menos malo. Bueno como inversiones del mismo acorde.

Así no es menester que el Bajo tome la tercera inversion de la séptima dominante saliendo del sexto y del segundo grados de la escala (exceptuando como al N.º 4); pero se puede hacer saliendo de todo otro grado, por ejemplo:

(1.) 5 2 (2.) 6 2 (3.) 5 2 (4.) 6 2

Bueno.

No es menester olvidar no obstante que el primer acorde del ejemplo N.º 1 debe ser sin inversion porque si era sexta ó cuarta y sexta, el ejemplo seria malo, lo que es igualmente desechado por la experiencia.

6 2 6/4 2

Malo. Muy malo.

Se puede también sin salir del tono, emplear los cuatro acordes siguientes.

1. 2. 3. 4.

En DO mayor.

He aquí la manera de servirse de ellos.

6/5 2 6 6/4/2 6 6 6/5/2 6/4 7 6/4 7

+ 3 4 2

Lo que hemos dicho de los acordes tomados en un tono mayor se aplica también fuera de algunas excepciones, á los tonos menores. Los acordes de tres sonidos, de los cuales se puede hacer un uso frecuente en estos últimos, son:

1. 2. 3. 4.

En LA menor.

Pocas veces mayor. Pocas veces mayor.

Los acordes perfectos del tercero y del séptimo grados en el Tono Menor no se emplean mas que para hacer una modulacion pasagera en Do mayor, ó bien en una sucesion regular de cordes por quintas inferiores.

Los acordes disonantes que se pueden tomar en una escala menor son.

7 7 7 6/4/3 7 7 7

Mas pocas veces.

Todos los demas acordes disonantes que se encuentran en esta escala, no pueden servir mas que para modular; ó para hacer una sucesion por quintas inferiores. He aqui los diferentes acordes que se pueden tomar sobre cada grado de la escala menor:

5 6 6 6 6 6 6 6

7 6 6 7 6 6 6 5

6 6 6 6 6 7 6

6 6 6 6 6 6 6 6

Pocas veces. Pocas veces.

Raras veces.

Presentaremos aqui un ejemplo, mas completo que los precedentes, el cual será muy útil á los discípulos que desearan conocer con perfeccion el número de acordes posibles (y sus modificaciones por las inversiones) sobre cada grado de una escala mayor sin salir del tono, esto es, sin que ninguno de estos acordes sea extraño á la misma escala, (1) este ejemplo es precioso en el empleo del Contrapunto doble, fuga y género fugado, y para hallar una armonía correcta y distinguida bajo unos cantos difíciles de acompañar.

En DO mayor.

Sobre el primer grado de la escala.

Sobre el 2.º grado. (a) Sobre el

3.º grado. Sobre el 4.º grado.

(b) Sobre el 5.º grado.

(1) Y á mas sin que se altere ninguna nota de la escala.

(a.) Es una inversion del acorde de novena mayor, sin la nota fundamental, cuyo *la* debe indicarse con el número 12, porque no puede existir sino en la parte superior.

(b.) Es todavia un acorde de la novena mayor cuyo *la* se indica con el número 10, por la misma razon.

Sobre el 6.º grado.

Sobre el 7.º grado. (c)

Una misma nota siendo comun á diferentes acordes, no se trata mas que de buscar cada uno de estos en los cuales entra como nota integrante, para encontrar por si mismo el número de acordes que es posible tomar sobre cada grado.

He aqui una Aria acompañada solamente con los acordes tomados de la misma escala y todas sus inversiones, la que da las 32 modificaciones contenidas en el ejemplo precedente.

All. Moderato.

Tiple ú Oboé.

Fuerte Piano.

(c.) Este acorde tiene dos empleos en la escala mayor: es séptima de tercera especie (si-ré-fa-la,) y novena mayor proviniendo de (sol-si-ré-fa-la.) Véase el análisis de este último acorde, página 42, parte primera.

First system of a musical score. It consists of three staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. A sharp sign (#) is visible in the vocal line.

Second system of the musical score. The vocal line is mostly silent, with a trill (tr) indicated above a note. The piano accompaniment continues with a dynamic marking of *f* (forte) in the first measure and *p* (piano) in the second. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs, while the left hand maintains a steady eighth-note bass line.

Third system of the musical score. The vocal line has a few notes, including a half note. The piano accompaniment features a dense texture of sixteenth notes in the right hand, with a steady eighth-note bass line in the left hand. There are decorative flourishes in the piano part.

Fourth system of the musical score. The vocal line has a few notes, including a half note. The piano accompaniment features a dense texture of sixteenth notes in the right hand, with a steady eighth-note bass line in the left hand. There are decorative flourishes in the piano part.

The first system of music features a vocal line on a single treble clef staff and piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The vocal line begins with a melodic phrase of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a quarter note. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef.

The second system continues the vocal line with a melodic phrase of eighth notes and a half note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef, with some notes marked with a 'z' symbol.

The third system shows the vocal line with a melodic phrase of eighth notes and a half note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef, with some notes marked with a 'z' symbol.

The fourth system shows the vocal line with a melodic phrase of eighth notes and a half note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef, with some notes marked with a 'z' symbol.

The first system of music features a vocal line in the upper staff with a melodic line and a piano accompaniment in the lower two staves. The piano part consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand. There are two slurs over the vocal line, each containing a 's' marking.

The second system continues the musical piece. The vocal line has a melodic phrase followed by a rest. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and eighth notes in the left hand. There are three 'p' (piano) markings under the piano part.

The third system shows the vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. There are two 'p' markings under the piano part.

The fourth system features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. There are two 'p' markings under the piano part.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a few notes and rests. The middle staff is a complex, fast-moving passage with many sixteenth notes and some slurs. The bottom staff is a bass line with simple chords and eighth notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff features a dense texture of sixteenth notes with some slurs and accents. The bottom staff continues the bass line with chords and eighth notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff has a melodic line with some triplets indicated by a '3' above the notes. The middle staff has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The bottom staff continues the bass line with chords and eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff has a melodic line with some slurs. The middle staff has a complex texture with many sixteenth notes and slurs, and a dynamic marking 'p' (piano) is present. The bottom staff continues the bass line with chords and eighth notes.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff contains piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics markings include *p* (piano) and *f* (forte).

Second system of the musical score. It features three staves. The top staff has a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The grand staff below provides accompaniment with various rhythmic patterns and rests. Dynamics markings include *p* (piano).

Third system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a fermata. The grand staff contains accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a fermata. The grand staff contains accompaniment with chords and moving lines.

First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. A trill (tr) is marked above the vocal line in the second measure. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the piano part.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The piano part continues with the rhythmic pattern. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the piano part.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The piano part continues with the rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The piano part continues with the rhythmic pattern. Trills (tr) are marked above the vocal line in the final three measures.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a long note and a trill. The grand staff contains a complex accompaniment with many chords and moving lines.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a trill (tr) and a long note. The grand staff continues the accompaniment with various rhythmic patterns and chord changes.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is mostly empty. The grand staff continues the accompaniment, ending with a final chord.

Existe una fórmula de acompañamiento, en la escala de Bajo, conocida bajo el nombre de Regla de Octava.

EGEMPLO.

Modo mayor.

Escala subiendo.

Musical notation for the ascending scale in the major mode. It is written on a bass clef staff with six notes: C, D, E, F, G, A. Above the notes are the numbers 6, 6, 6, 6/5, 6, 6/5, indicating the octave rule.

Escala bajando.

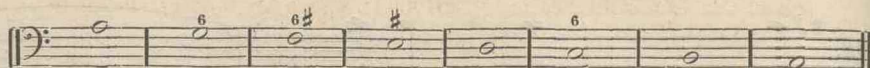
Musical notation for the descending scale in the major mode. It is written on a bass clef staff with six notes: A, G, F, E, D, C. Above the notes are the numbers 6, 6#, 6, 6, 6, indicating the octave rule.

Modo menor.

Escala subiendo.

Musical notation for the ascending scale in the minor mode. It is written on a bass clef staff with six notes: C, D, E, F, G, A. Above the notes are the numbers 6#, 6, 6/5, 6#, 6, 6/5, indicating the octave rule.

Escala bajando.



Esta fórmula ofrece tan poco recurso en la composición práctica, que no merece mencionarse en esta obra. Solamente podrá ser indispensable cuando el Bajo fuese muy continuado en escalas ascendentes ó descendentes, y cuando no haya medio de tomar muchos acordes distintos sobre un mismo grado.

DE LA CLARIDAD EN LA ARMONIA.

No basta ser puro, correcto y rico en armonía; es menester ser claro. Importa, pues saber lo que se ha de evitar para no faltar á la claridad. La armonía parece confusa, luego que el oído no puede cogerla con facilidad. Si no anduviese constantemente mas que por acordes compactos, con semibreves ó mínimas, es evidente que se caería raras veces en este defecto, porque el sentido tendría bastante tiempo para retener fácilmente lo que se le hiciera oír. Luego, lo que hace la armonía obscura es:

(1.º) Una gran rapidez en la sucesión de las notas de los acordes y de los tonos.

(2.º) La complicación de los diversos movimientos que se hacen simultáneamente en las diferentes partes; sobre todo cuando son al mismo tiempo acompañados de una serie de acordes que se suceden con mucha prontitud ó con modulaciones súbitas.

Dos movimientos diferentes á una vez se unen fácilmente; tres movimientos diferentes á una vez se ligan un poco mas difícilmente; cuatro movimientos diferentes á una vez pueden dañar ya á la claridad, si no son bien combinados entre sí, y sobre todo si no se observa al mismo tiempo el que no sucedan los acordes mas que á la distancia de un compás á lo menos. Pero con mas de cuatro movimientos diferentes á una vez, la confusión es casi inevitable.

Es pues trabajo perdido buscar el dar, por decirlo así, á cada parte de la orquesta un movimiento diferente. Esta manera de arreglar tal conjunto de instrumentos podría solamente compararse á la pintura del caos.

Es menester no dar del un extremo en el otro, y para hacerse inteligible, dirigirse á la sencillez: la dificultad está en ser rico y claro á un mismo tiempo.

La armonía á tres, y sobre todo la de dos partes, son mucho menos sujetas á volverse confusas que la armonía de mas de tres partes; por cuya razón es menester á menudo hacer uso de ella particularmente en los trozos consagrados al público.

En resumen, recomendamos á los discípulos, para ser claros, que no compliquen demasiado los movimientos simultáneos de las partes; que no destruyan las modulaciones pasando demasiado ligeramente sobre los acordes intermedios, que desconfíen de una sucesión de acordes demasiado rápida; que eviten dar un acompañamiento complicado á una melodía predominante, y que no muden de tono á cada momento.

A mas de la claridad en la armonía, hay otra que no es menos importante: ella depende de la elección de las ideas y del orden con el cual uno las encadena. Por todo donde no hay ni unidad de ideas, ni proporción ni simetría, hay confusión. Pero, como hemos explicado ya bastante esta materia en nuestro tratado de melodía, sería superfluo el ocuparse aquí de ella. Terminaremos estas observaciones con la nota siguiente.

Un compositor está sujeto á engañarse, cuando quiere pintar musicalmente ciertos movimientos físicos ó morales. Si no respeta las leyes, los preceptos y las reglas de su arte, sus producciones no presentarán mas que un monton confuso de notas que ofenderá el oído sin pintar nada á la imaginación ni al alma.

Los músicos deben imitar á los grandes poetas, cuyos versos son siempre puros é inteligibles cualquiera que sea la imagen que en ellos se presente.

Así es que Sófocles, Eurípides, Virgilio, el Tasso, Racine, Moliere y otros tantos han puesto en juego las pasiones mas desarregladas y han trazado las situaciones mas estrañas sin ultrajar jamás las leyes de la armo-

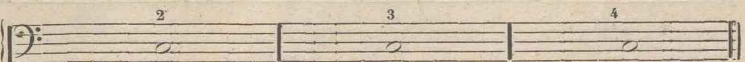
nía poética, en fin, despues de Homero hasta nuestros dias no ha habido mas que este medio de pasar á la posteridad.

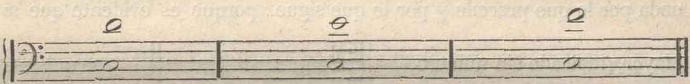
Imitad, si podeis, los acentos bárbaros de los salvages, los ahullidos de las fieras, el choque de los elementos enfurecidos y los tormentos del infierno; pero respetad vuestro arte: sin lo cual la fúria de los elementos, los gritos salvages y los ahullidos de los animales feroces serán preferibles á nuestras pinturas, porque estas no tendrán por maestra á la naturaleza.

DE LA MANERA DE INDICAR LA ARMONIA POR MEDIO DE NÚMEROS COLOCADOS SOBRE EL BAJO.

Ludovico Viadana fué el que en el siglo décimo-séptimo, imaginó poner números en el Bajo, para indicar la armonía. Su método fué generalmente adoptado. Hace diez y ocho años que se han introducido en Francia diferentes cambios que no han sido admitidos en ningun otro pais. El método primitivo (siendo el mas general y el único con el cual se pueda acompañar los bajos numerados de todos los grandes maestros,) creemos que es el que se debe adoptar.

Uno se sirve de los ocho números siguientes: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, alguna vez tambien de 1, 10, 11, 12, personalmente en casos particulares. Estos números indican otros tantos intervalos, 2 significa una segunda, 3 una tercera, 4 una cuarta, y asi sucesivamente.

El Bajo llevando los números. 

Debe dar los intervalos siguientes:  á una distancia cualquiera del Bajo.

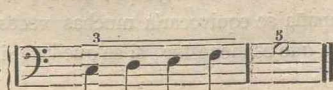
Pero un número supone siempre otro y á menudo dos; por consiguiente el 3 significa un acorde perfecto completo; suponiendo al mismo tiempo el intervalo de la quinta: asi 3 y $\frac{5}{3}$ indican igualmente un acorde perfecto.

Para alterar los intervalos, uno se sirve de \sharp , \flat y \natural que uno coloca al lado del número, antes ó despues, de la manera siguiente: 5 \sharp , 4 \flat , 6 \natural , ó bien \sharp 5, \flat 4, \natural 6; cada uno de estos tres accidentes ocupa su puesto ordinario, y sube ó baja la nota que representa el número delante del cual está colocado. A menudo, antes de poner el \sharp al lado de los números, se indica la misma alteracion mas brevemente con una pequeña señal de la manera siguiente: 4, 5, 6, lo que equivale á 4 \sharp , 5 \sharp , 6 \sharp : Esto no se practica mas que con estos tres números.

Las alteraciones de tercera deberian indicarse con 3 \sharp , 3 \flat , 3 \natural ; pero se ha tenido por conveniente, en este solo intervalo, suprimir el 3 y poner sencillamente \sharp , \flat , \natural , que uno coloca inmediatamente encima de la nota del Bajo.

El cinco *barrado* de esta manera \sharp significa quinta-falsa, ó quinta disminuida: cuando está colocado *solo* encima del Bajo, indica el acorde disminuido.

Las pequeñas líneas que se colocan en seguida de los números, y que uno alarga mas ó menos sobre muchas notas del Bajo, significan que se debe acompañar con el mismo acorde todas las notas de aquel sobre las cuales se estienen estas líneas.

El ejemplo siguiente.  Debe ejecutarse: 

(188)

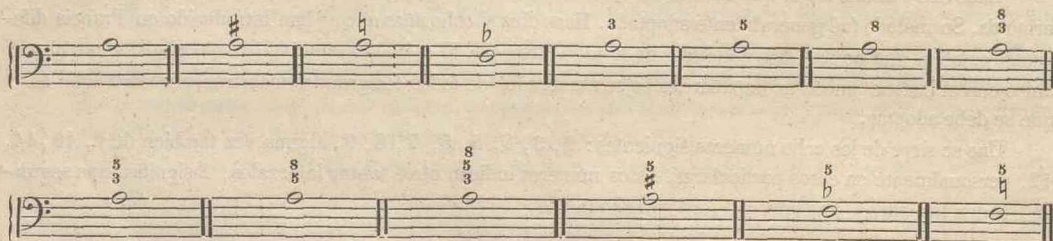
La expresion *Tasto solo*, significa que una frase, (que tal vez no está numerada,) debe acompañarse sin acordes, es decir, con las solas notas del Bajo.

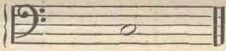
I.

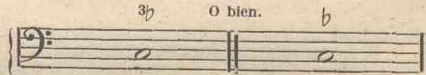
MANERA DE NUMERAR LOS ACORDES PERFECTOS.

Los acordes perfectos sin inversion se indican de diferentes maneras.

EGEMPLO.



No se puede dar ningun precepto sobre estas diferentes maneras; la eleccion está casi siempre determinada por lo que precede y por lo que sigue: porque es evidente que si despues de un acorde perfecto de Do Mayor, indicado sin número,  se quisiese tomar el acorde perfecto menor, sería

menester poner ó bien porque la alteracion del mayor al menor  se hace con la tercera, y en este caso como en muchos otros, se recomienda la eleccion.

La primera inversion de los acordes perfectos se numera con un 6 ó bien con $\frac{6}{3}$ según el caso.

La segunda inversion de los acordes perfectos se numera siempre $\frac{6}{4}$.

II.

DEL ACORDE DISMINUIDO.

Hemos dicho que el acorde disminuido se indica con un 5. Su primera inversion, se numera 6 ó $\frac{6}{3}$, y su segunda inversion se numera $\frac{6}{4}$ al ejemplo de los acordes perfectos.

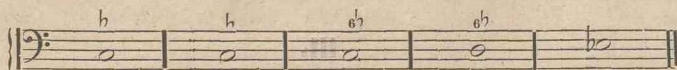
OBSERVACION.

Es claro que se deberá poner al lado de todos estos números algun #, b ó q, en el todo ó donde estos accidentes sean necesarios, sin lo cual el que acompaña se equivocaría muchas veces. Estas alteraciones son as que á menudo obligan á poner mas números de lo que es menester, si se quedase siempre en la misma escala.

(189)

He aquí ejemplos que aclararán lo que acabamos de decir.

EJEMPLO N.º 1.



ANALISIS.

En este ejemplo, se modula de Do en Mi \flat . El segundo acorde es menor, por consiguiente su tercera baja medio tono; el tercer acorde es (Do, Mi \flat , La \flat ,) dos de estas bajan de medio; pero basta el indicar la sexta con 6 \flat , lo que sobrentiende el Mi \flat ; el cuarto acorde es (Ré, Fa, Si \flat ,) lo que exige que se añada un \flat al número 5, : el quinto acorde se indica bastante con la nota del Bajo que supone una quinta perfecta (Si \flat) que es inútil señalar; porque es menester evitar todo lo que sea posible el aumentar el número de los signos.

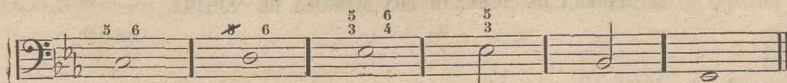
EJEMPLO N.º 2.



ANALISIS.

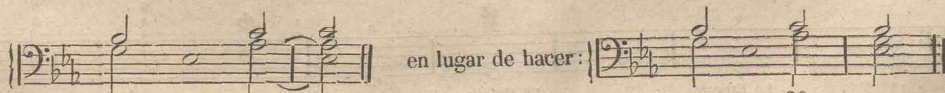
En este ejemplo, es menester señalar con un # que el quinto y noveno acordes son mayores, y con un 6 ó 6 # que el octavo acorde es (Mi, Sol, Do #) y no (Mi, Sol, Do \flat). Uno puede dispensarse de señalar la alteración de la tercera en el sexto acorde, porque La # numerado con un 6 supone siempre Do # y nunca Do \flat : con tal que la Tercera disminuida no se encuentre dentro los acordes.

EJEMPLO N.º 3.



ANALISIS.

En este ejemplo, hay dos acordes diferentes sobre la primera, segunda y tercera nota: es menester necesariamente que esto se indique con numeros, colocados en seguida los unos de los otros. Porque si el 6 no fuera precedido del 5 en el primer compás, el que acompaña, no haría mas que el acorde indicado con el 6 (Do, Mi, La.) Por la misma razon, es menester poner, sobre el Mi \flat del cuarto compás #, porque en el compás precedente hay \sharp sobre la misma nota; sin lo cual el que acompaña haría lo que sigue:



En general, cuando se numera un Bajo, es menester indicar todo lo que el que acompaña no puede añadir, y al contrario ahorrar los números y otras señales, todas las veces que no son absolutamente necesarios.

III.

DEL ACORDE DE QUINTA AUMENTADA.

Como la Quinta de este acorde es siempre una nota alterada y tomada fuera de la escala donde uno se encuentra, es menester indicarla con un \sharp , ó con un \flat ó bien con un \natural , según en que tono se está.

EJEMPLO.

Las inversiones de este acorde se indican.

(A) $6\sharp$ 1.^a Inversion.
 (B) $6\flat$ 2.^a Inversion.
 (C) 6 1.^a Inversion.
 (D) 6 2.^a Inversion.

El becuadro que está al lado del 6 en el ejemplo (A) y aquel que está al lado del 4 en el ejemplo (B) están allí colocadas por precaución, á fin de que el que acompaña esté seguro que son estas las inversiones del acorde de quinta aumentada y no las que provienen del acorde de quinta menor de Do \sharp . Aconsejamos que se use de esta precaución en todo aquello en donde se podría confundir un acorde con otro, lo que puede sobre todo suceder cuando se emplean acordes poco usados.

IV.

MANERA DE NUMERAR LOS ACORDES DE SEPTIMA.

- 1.º Los acordes de séptima no invertidos se numeran con un 7, ó $\frac{7}{3}$, ó $\frac{7}{5}$, ó $\frac{7}{\flat 3}$.
- 2.º En su primera inversion se numeran con $\frac{6}{5}$, ó $\frac{6}{\flat 3}$.
- 3.º En su segunda inversion se numeran con $\frac{4}{3}$, ó $\frac{6}{\flat 4}$.
- 4.º En su tercera inversion se numeran con 2, ó $\frac{4}{2}$, ó $\frac{6}{\flat 2}$.

Está entendido que se debe añadir á estos números los (\sharp , \flat , ó \natural) en todas las partes donde son necesarios estos accidentes.

Hé aquí un ejemplo en el que hemos indicado la especie á la cual pertenece cada séptima.

1.^a Especie. 1.^a Especie. 2.^a Especie. 1.^a Especie.

(191)

1.^a Especie. 3.^a Especie. 1.^a Especie. 1.^a Especie. 1.^a Especie. 1.^a Especie.

4.^a Especie. 3.^a Especie. 1.^a Especie. 1.^a Especie. 1.^a Especie. 1.^a Especie.

1.^a Especie. 2.^a Especie. 1.^a Especie. 1.^a Especie. 4.^a Especie. 3.^a Especie. 2.^a Especie.

2.^a Especie. 2.^a Especie. 1.^a Especie. 2.^a Especie. 2.^a Especie. 1.^a Especie.

Cuando el acorde de séptima dominante se encuentre en su segunda inversion, sin la nota principal, se indica esta inversion, solamente con un 6 ó 6 ♭ ó 6 #, según el tono.

EJEMPLO.

7.^a de 1.^a Especie.

Conforme el sistema de *Viadana*, se numeran las cuatro especies de séptimas de la misma manera; lo que debe guiar al que acompaña y evitar el que las confunda, con los accidentes que hay en la llave y los que se ponen al lado de los números en caso de necesidad. Así los cuatro acordes de séptima siguientes se indican de la misma manera.

En FA. 7 7 7 7

1.^a Especie. 2.^a Especie. 3.^a Especie. 4.^a Especie.

Porque 1.º sobre el quinto grado de una escala mayor, la séptima naturalmente es de primera especie.

2.º Sobre el séptimo grado, es de segunda especie.

3.º Sobre el séptimo grado, es de tercera especie.

4.º Sobre la tónica, ó primer grado, es de cuarta especie. Si se quisiese tener la séptima de primera especie sobre el sexto grado de la escala, sería menester numerar $\overset{7}{\#}$ para advertir que el Fa es diésis; y, si se

(-) Para no confundir el segundo acorde con la primera inversion del acorde de Quinta disminuida, véase la pagina 38 primera parte.

quisiese tener la séptima de tercera especie sobre este mismo grado, sería menester numerar $\frac{7}{3}$ ó $\frac{7}{b}$ para indicar que la quinta es disminuida, atendido que el La \flat no está en la llave.

V.

MANERA DE NUMERAR EL ACORDE DE NOVENA MAYOR.

Como se emplea este acorde las mas de las veces sin su nota fundamental y que en este caso presenta á la vista un acorde de séptima de tercera especie, es menester indicarlo en sus inversiones, de manera que el que acompaña no pueda confundirlos y coloque siempre la novena en la parte superior.

EJEMPLOS.

Si hubiese accidentes en la llave he aqui de la manera que sería menester indicar este acorde.

VI.

MANERA DE NUMERAR EL ACORDE DE NOVENA MENOR Y EL ACORDE DE SEPTIMA DISMINUIDA.

EJEMPLO.

Si este acorde se toma en otros tonos, es menester poner al lado de los números los signos necesarios para indicar las alteraciones.

EJEMPLO.

VII.

MANERA DE NUMERAR EL ACORDE DE SEXTA AUMENTADA.

EJEMPLOS.



VIII.

MANERA DE NUMERAR EL ACORDE DE CUARTA Y SEXTA AUMENTADAS.

EJEMPLOS.



IX.

MANERA DE NUMERAR EL ACORDE DE QUINTA AUMENTADA CON SEPTIMA.

EJEMPLOS.



En este acorde, es menester indicar la quinta aumentada con 12 #, y en su inversion con 10 #, para prevenir al que acompaña de tomar esta nota en la parte superior.

X.

MANERA DE NUMERAR LAS NOTAS ACCIDENTALES.

1.º Las notas de pasaje no se numeran.

Cuando el Bajo hace notas de pasaje, se colocan los números sobre la primera nota real y se tiran líneas sobre todas las notas que se quieren hacer sentir debajo del mismo acorde.

EJEMPLO.



Two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains a sequence of eighth-note chords with fingerings 5, 6, 5, 7, 6, 5. The second staff continues with similar chords and fingerings 6, 5, 6, 7, 6, 5, 7.

El egemplo siguiente ó las notas de pasaje se hacen en terceras y con un largo valor de notas ó bien en un movimiento lento , se numeran así :

A single staff of musical notation in bass clef showing a sequence of notes with fingerings. The first part has fingerings 8/3, 3, 3, 8/3, 3, 3, 3, 3, 3. The second part has fingerings 3, 2, 5, 6, 5, 6, 5, 4, 3, 2, 3, 1.

La armonía entonces no es mas que de tres partes.

2.º Las disonancias que resultan del empleo de las notas pequeñas y sincopas cuando están en las partes altas no se indican. Se numera el Bajo simplemente como si estas notas no existiesen.

EGEMPLO.

A musical example showing two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The bass staff has fingerings 6, 6, 6, 6, 7, 6, 6.

Quando las sincopas ó las notas pequeñas se encuentran en el Bajo , se colocan los números sobre las notas reales de los acordes y el que acompaña las ejecuta de la manera siguiente :

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The bass staff has fingerings 5, 6, 6, 6, 5, 6.



3.º Las suspensiones con su resolución siempre deben indicarse con los números.

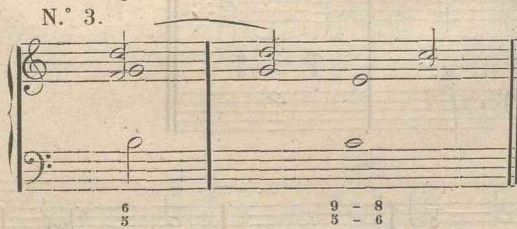
Hemos ya demostrado, en el artículo sobre las suspensiones, de la manera con que se indican. Nos queda todavía de hacer ver cuales son los números que es menester añadir á aquellos que representan la suspensión y su resolución para determinar el género de acorde á que ellas pertenecen; porque la misma suspensión puede tener lugar sobre diferentes acordes, como se puede ver por los ejemplos siguientes:



En este ejemplo, la suspensión y la resolución se hacen sobre el acorde de DO.

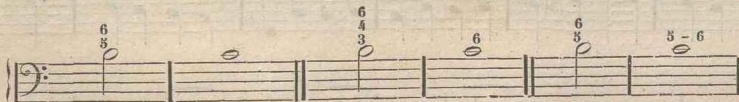


En este ejemplo, se hacen sobre la primera inversión del acorde de LA Menor:



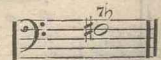
En este ejemplo, la suspensión se hace sobre el acorde de DO y la resolución sobre el acorde de LA Menor.

En quitando la suspensión de estos tres ejemplos, se numerarían como sigue:

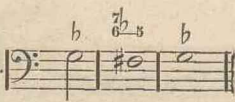


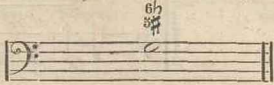
Luego empleando la suspensión, no se hace mas que añadir á los números de aquí encima, que son indispensables los números 9-8 que indican la suspensión con su resolución.

Así pues, si se quisiese suspender el DO por el RE en el acorde siguiente,



seria menester añadir los números que señalan la suspensión y la resolución. Ejemplo.



La inversion siguiente de este mismo acorde  daría con la

suspension : 

Cuando las suspensiones están colocadas en el Bajo, se indican los intervalos que la suspensión hace con las otras notas del acorde.

EJEMPLO.



Al final de las cadencias, cuando el acorde de séptima dominante, completo ó incompleto, se halla colocado sobre la tónica ó sobre la dominante, se numera de la manera siguiente :



First system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The system contains six measures. The bass line includes fingerings: 5, b, 7^{tr} 5, 6, 9 6, b 7 6, 9 b 8 b.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. The system contains six measures. The bass line includes fingerings: 7 6, 7 4 3 6, 4 8 6, 7 6 4 3, 5 3 2, 7 3 8 4 3.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. The system contains six measures. The bass line includes fingerings: 5 5 2, 7 3 8 4 3, 5 5 2, 7 6 4 3, 7 6 7 6, 7 5 7 5.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. The system contains six measures. The bass line includes fingerings: 7 6, 5 4 3, 4 2 7, 3 5 2, 4 6 7, 5.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. The system contains six measures. The bass line includes fingerings: 6 5 3, 9 8 4 3, 6 5 4 3, 9 8 4 3, 6 5 4 3, 9 4 3 8.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. The system contains six measures. The bass line includes fingerings: 7 6, 7 6, 7 6 5, 8 3, 2.

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system includes the instruction "Tasto solo" in the right margin. The notation features various fingerings (e.g., 7-6, 6 4, 7 6, 4, 7 4, 3, 4-3) and articulation marks. The second system shows more complex fingerings (6 3, 9 4 3 6, 6 4 5, 6, 6 5) and includes some ledger lines in the bass staff. The third system continues with fingerings (7, 9 4 3 6, 9 3 8, 5 4) and features a fermata in the treble staff. The fourth system concludes with fingerings (5, 7 6, 4) and includes a fermata in the treble staff.

4.º MANERA DE NUMERAR EL PEDAL.

El Pedal se indica ordinariamente con los términos *Tasto solo* (Tecla sola.) Por esta indicacion el que acompaña no puede dar mas que la nota del Bajo sin ninguna armonía, lo que es un defecto, facil no obstante de remediar; porque no es justo que el que acompaña abandone la armonía, en el lugar donde es mas esencial, y donde es mas difícil su indicacion.

A mas de la nota que hace pedal, se considera la colocada inmediatamente encima de él, como un segundo Bajo.

Numerándose este segundo Bajo, se quitarán todas las dificultades de indicar la armonía sobre un Pedal.

EJEMPLO.

The example shows a single bass staff with a series of notes. The first note is labeled "Pedal." and the second note is labeled "2.º Bajo." Above the notes, various fingerings are indicated: 6, 2 6 6, 6 6, 7-8, 7, 7-6, 7-6, 8. The notation includes slurs and articulation marks to illustrate the technique of numbering the second bass note.

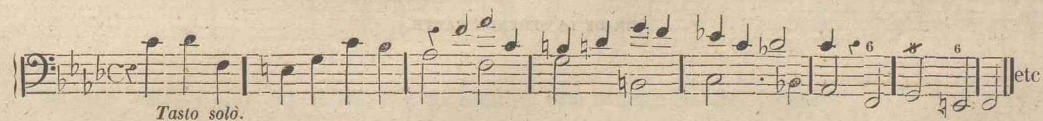


Lo cual el que acompaña ejecutará de la manera siguiente :



3.º Las Anticipaciones tampoco se indican con números.

Hay ocasiones, (sobre todo en el género fugado,) donde uno desea que el que acompaña no haga sentir mas que dos partes, y que estas sean tales como el Compositor las ha concebido; entonces es menester escribirlas de la manera siguiente :



O bien todavia :



Esta indicacion sucede principalmente al principio de una fuga donde las dos partes se deben sentir en su integridad y en su diapason. Cuando la armonia es de tres partes, se numera el Bajo.

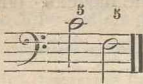
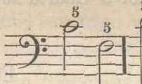

El Metodo de numerar el Bajo que acabamos de explicar, y que es el de Viadana, no se dirige precisamente á indicar los diferentes géneros de acordes, esto no es necesario para acompañar el Bajo numerado; lo que es esencial, es el indicar ecsactamente las notas de las cuales está compuesto cada acorde. Poco importa que el que acompaña comprenda ó no el género de los acordes, con tal que los ejecute segun los principios que debe conocer. Los números representan las notas: un acorde ecsactamente notado ó ecsactamente numerado debe ejecutarse de la misma manera, sin necesidad de buscar ó inquirir su naturaleza.

FIN DE LA SEGUNDA PARTE.

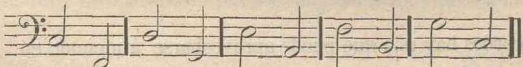
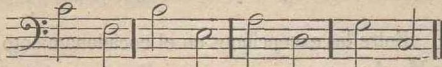
Secunda Parte.

DE LA CREACION DE LAS MARCHAS ARMÓNICAS.

Se hace una Marcha ó Progresion Armónica reproduciéndola armónica y regularmente, sea subiendo, sea bajando, bajo una fórmula dada, que llamaremos Modelo.

Supongamos  Lo que dara las 2 progresiones  ó bien 

Prosiguiendo la misma figura un cierto número de veces, se tendrán las 2 Marchas Armónicas siguientes:

 ó bien 

Se hace la misma operacion no solo con dos acordes, sino tambien con tres ó cuatro.

EGEMPLOS.

con tres acordes.

Modelo.	1. ^a progresion.	2. ^a idem.	3. ^a idem.
---------	-----------------------------	-----------------------	-----------------------

con cuatro acordes.

Modelo.	1. ^a progresion.	2. ^a idem.	3. ^a idem.
---------	-----------------------------	-----------------------	-----------------------

Resulta de estas observaciones que toda frase compuesta de algunos acordes puede suministrar Marchas Armónicas; no se trata mas que conocer el principio por el cual se debe ligar el primer acorde de la progresion con el último del modelo.

La ligadura mas regular es aquella donde el bajo fundamental procede por tercera, cuarta ó quinta inferiores entre el último acorde del modelo y el primero de la progresion (1).

EGEMPLOS.

Núm. 1.
Ligaduras inferiores por terceras.

La eleccion de los acordes Mayores ó Menores y el punto donde es menester acabar la Marcha son el objeto del sentimiento y del oido.

Nº. 2.
Ligadura por Cuartas inferiores.

La Progresion por Quinta inferior ó Cuarta superior no puede ecistir bajo este modelo, porque ella lo empezaria de nuevo sin cesar.

EGEMPLO.

Entre las excepciones en el encadenamiento de los acordes hay una que puede aprovecharse á menudo en las Marchas armónicas: es aquella que eciste entre dos acordes cuyas notas fundamentales forman una segunda superior.

EGEMPLO.

Nº. 3.

(1) Únicamente por el Bajo fundamental se arreglan las marchas armónicas; es pues importante consultarlo y no confundirlo con las notas inferiores de la armonía en los acordes invertidos, si no quiere uno exponerse á hacer Progresiones viciosas.

(2) Como no se puede marchar de excepcion en excepcion, se tendrá cuidado de proceder regularmente por Tercera Cuarta ó Quinta inferiores entre el último acorde del modelo y el primero de la Progresion, todas las veces que el Bajo fundamental de los dos últimos acordes del modelo proceda por segunda.

EGEMPLOS.

Sigue la nota en la otra páj.

Una Marcha armónica es á menudo susceptible de una ó muchas Modificaciones por las inversiones de los acordes.

EGEMPLOS.

Inversion de la progresion n.º 1.

N.º 1.

el segundo acorde del modelo siempre en su 1.ª inversion.

Inversiones de las progresiones n.º 2 y 3.

N.º 2.

N.º 3.

Añadiendo estos tres últimos egemplos á los otros, se tienen seis Marchas ó progresiones armónicas, que tienen su origen en los dos solos acordes.

CALIDADES DEL MODELO.

El modelo debe acabar por un acorde consonante; no debe ser largo y puede no obstante contener hasta á 5, 6, 7 y 8 acordes segun el movimiento; puede empezar por un acorde disonante.

Los acordes disonante que pueden encontrarse en él deben tener una resolucion todo lo ecsacta, que sea posible y sin escepciones: no obstante esta última regla no es de todo vigor.

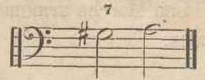
Los acordes disonantes por los cuales un modelo podria empezar son: 1.º la séptima dominante: 2.º la séptima disminuida, (menos á menudo:) 3.º el acorde de sexta aumentada, (muy pocas veces:) todos los otros acordes disonantes no pueden emplearse mas que en la continuacion del modelo.

HE AQUI EJEMPLOS.

1.º. Modelo que empieza por la séptima dominante en su 3.ª inversion: y que da las progresiones armónicas siguientes: .

Poniendo el acorde de 7ª. en su primera inversion se tendrá :

2º. Modelo que empieza por la 7ª, disminuida:



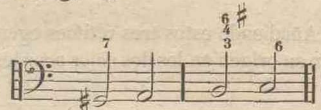
Progresion. el mismo EGMPLO invertido.

3º. Modelo que empieza por la 7ª. aumentada :



Progresion :

4º. Modelo de cuatro acordes de los cuales dos son disonantes :



Progresion.

En este ejemplo se transpone el Modelo de *La* menor en *Re* menor, es decir á la Quinta inferior. La regularidad de la marcha parecería exigir por consiguiente que se transpusiese en seguida de *Re* menor en *Sol*, de *Sol* en *Do* etc., lo que no se observa, porque de *Re* menor se modula *Do* (á la segunda inferior) y de *Do* en *Sol* (á la cuarta inferior.) Estas especies de modificaciones son tan usadas en la creacion de las marchas armónicas, todas las veces que el encadenamiento de los acordes y de los tonos se hace libremente.

Otra progresion del mismo género.

Un modelo en tono menor puede á menudo hallarse mayor en la Progresion y vice-versa, como se ve en el ejemplo precedente.

5º. Modelo de seis acordes.

EGEMPLO.

Todas estas progresiones vuelven á entrar á un mismo tiempo en la teoría de las modulaciones, porque no es posible crear una marcha armónica con un modelo que empieza por un acorde disonante, sin modularle con-

tinuamente. Estas especies de progresiones no se usan mas que, en los pedazos que permiten modulacion en tonos lejanos; en el caso contrario, es menester emplear con preferencia las marchas armónicas que se hacen diatónicamente, es decir, con acordes tomados en la misma escala ó con modulaciones pasageras en los tonos relativos.

6°. Modelo de ocho acordes.

Progresion.

Hasta aquí hemos considerado este trabajo solamente bajo lo que se refiere á la armonia, es menester ahora aplicarlo á la melodía y hacer ver en que casos esta última produce una marcha armónica para ser acompañada. Esto nos subministraría al mismo tiempo ejemplos en los cuales las marchas armónicas quedan en el mismo tono ó solo se modulan ligeramente.

DE LA UNION DE LAS PROGRESIONES ARMÓNICAS Y MELODICAS.

La melodía ó sea una cantidad infinita de pequeños ejemplos que ella repite por Progresion dos, tres, ó cnatro veces seguidas.

Hay Progresiones melódicas que presentan muchas dificultades cuando se quieren acompañar regularmente por progresiones armónicas, mientras que otras pueden llegar á ser el origen de marchas armónicas nuevas y agudas, que uno hubiera buscado en vano sin su socorro.

En todos los casos es mas difícil hallar marchas armónicas sobre un canto dado que concebirlas en resúmen de toda Melodía. He aquí un canto que contiene dos Modelos diferentes:

Musical notation showing a melodic progression. The first two measures are labeled 'Modelo.' and 'Progresion.'. The next three measures are labeled 'Modelo.', 'Progresion.', and 'Idem.'. Trills (tr) are indicated above the notes in the second, fourth, and sixth measures.

los cuales cada uno es susceptible de una marcha ó Progresion armónica.

La primera parte de este canto puede acompañarse de las cinco maneras siguientes.

Five different piano accompaniment examples (a, b, c, d, e) for the melodic progression. Each example shows the melodic line in the treble clef and the bass line in the bass clef. Example (a) includes figured bass notation: 4 2, 6, 5 #, 4 2, 6. Example (e) includes a circled number (1) at the end.

He aquí pues cinco maneras diferentes de acompañar una Progresion melódica de las cuales las cuatro primeras son verdaderas marchas armónicas.

La segunda Progresion melódica cuyas tres prime^{ras} notas son el modelo no ofrece la misma riqueza. He aquí dos marchas armónicas que puedan servir para acompañarla:

Musical notation showing two piano accompaniment examples for the second melodic progression. Each example shows the melodic line in the treble clef and the bass line in the bass clef. Trills (tr) are indicated above the notes in the first two measures of each example.

Cuando se presenta una Progresion melódica es menester luego examinar si es susceptible de muchos acompañamientos, á fin de escoger el que sea mas conveniente.

En los pedazos de música en donde la Progresion melódica, puede ó debe repetirse á menudo, (como en el género Fugado), importa conocer y emplear esta riqueza de acompañamiento, porque estará muy bien colocado.

Consultando el Bajo fundamental sucederá igualmente que se llegará á acompañar las marchas melódicas.

Todas las veces que el Bajo fundamental podrá proceder sin escepciones, c. a d. por tercera, cuarta ó quinta inferiores, deberá preferirse este medio, sobre todo cuando no se puedan emplear acordes disonantes sin

(*) Como aquí no se trata mas que de frases cantantes tomadas separadamente, y no del principio ó de la terminacion de un pedazo de música, es indiferente empezar ó acabar la progresion por este ú otro acorde, ya sea invertido ó no invertido.

dañar á la melodía, ó que uno quiera evitarlos para obtener un acompañamiento mas dulce ; por ejemplo :

ANALISIS.

N.º 1. El Bajo fundamental precedido por Terceras y Quintas inferiores. La armonía y la melodía quedan en el mismo tono ; en este caso la Progresion armónica puede alguna vez ecistir sobre un Pedal, como en el ejemplo de abajo.

N.º 2. Progresion armónica sobre el Pedal.

N.º 3. El Bajo fundamental procede igualmente por Terceras y Quintas inferiores.

N.º 4. Las Notas fundamentales hacen dos veces seguidas Tercera inferior y una vez Quinta inferior, bajo la misma Melodia.

N.º 5. El Bajo fundamental marcha por Tercera y Cuarta inferiores.

N.º 6. El Bajo fundamental hace dos excepciones (FA-MI) y (LA-SOL) lo que puede ecistir cuando las Progresiones melódicas son difíciles de acompañar.

N.º 7. En este ejemplo es menester considerar las Notas señaladas (+) como Notas pequeñas. (*)

N.º 8. En este ejemplo estas mismas Notas señaladas (+) se consideran como Notas reales y de consiguiente acompañadas con otros acordes. El Bajo fundamental de estos dos ejemplos hace también excepciones motivadas por la naturaleza del ejemplo Melódico.

N.º 9. El Bajo fundamental procede por Quintas inferiores, y la Progresion armónica cesa en el sexto acorde.

N.º 10. La primera Nota del modelo melódico del ejemplo precedente puede considerarse como nota pequeña; y así que se puede modificar la armonia de la manera siguiente.

Núm. 11. La progresion melódica de este ejemplo es una de aquellas que admiten difícilmente una marcha armónica regular. Así es que el bajo fundamental tiene aquí escepciones.

N.º 12. Una série de acordes tal como la del ejemplo precedente produce mas efecto sobre el Pedal. Esta nota grave é inmóvil envuelve por decirlo así todos los acordes y los une estrechamente llamándolos de continuo á la tónica.

(*) Es muy importante en estas marchas saber bien dividir las notas de la progresion melódica en notas reales y accidentales. Hay casos donde uno puede considerar las mismas notas, tan pronto como reales y tan pronto como accidentales, (es decir pasajeras ó notas pequeñas,) lo que dá lugar en este caso á dos acompañamientos diferentes.

N.º 13. Otro medio de acompañar la progresion precedente que á menudo es preferible á las marchas armónicas regulares Hay sin embargo progresiones melódicas que no admiten esta simplicidad de acordes y que no se pueden aoompañar sin acudir á las marchas armónicas para acompañarlas.

Musical score for exercise N.º 13. The treble clef contains a melody of eighth notes. The bass clef contains a bass line with chords and fingerings: 5 6, 2, 6.

N.º 14. Este ejemplo no es susceptible de ninguna otra armonía.

Musical score for exercise N.º 14. The treble clef contains a melody of eighth notes. The bass clef contains a bass line with chords and fingerings: 6, 6, 6.

N.º 15. En este ejemplo el modelo se compone de las cuatro primeras notas del canto.

Musical score for exercise N.º 15. The treble clef contains a melody of eighth notes. The bass clef contains a bass line with chords and fingerings: 6, 6, 6.

N.º 16. El mismo modelo melódico acompañado sin progresion armónica.

Musical score for exercise N.º 16. The treble clef contains a melody of eighth notes. The bass clef contains a bass line with chords and fingerings: 6.

Este ejercicio , aunque variado sin fin , se reduce únicamente á dar á un modelo melódico un acompañamiento que pueda trasponerse con este modelo mismo.

HE AQUI EL EGEMPLO DE ESTA OPERACION.

- | | |
|--|--|
| (a) Modelo melódico. | (a) Modelo armónico. |
| (b) Progresion melódica quedando en el mismo tono ó modulando. | (b) Progresion armónica quedando en el mismo tono ó modulando. |

La melodía , aunque quede en el mismo tono , sostiene alguna vez un acompañamiento con el cual modula la armonía.

Este contraste aparente produce efecto y da valor a la melodía ; es un recurso delicado del cual por consiguiente no es menester hacer abuso.

EJEMPLO.

Musical score for the example. The treble clef contains a melody of eighth notes. The bass clef contains a bass line with chords and fingerings: 5 6, 6, 6, 7 6, 5.

Terminaremos este artículo por las diferentes marchas ó progresiones armónicas contenida en la tabla siguiente:

N.º 2.

N.º 1.

La misma marcha en menor.

N.º 3.

N.º 4.

N.º 5.

N.º 6.

N.º 7.

N.º 9.

N.º 8.

Musical score for N.º 8, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system continues the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Accents and slurs are present over the notes.

N.º 10.

Musical score for N.º 10, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system continues the piece. Fingerings are indicated by numbers 4, 5, and 6. Accents and slurs are present over the notes.

N.º 11.

Musical score for N.º 11, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system continues the piece. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, and 6. Accents and slurs are present over the notes.

N.º 12.

Musical score for N.º 12, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system continues the piece. Fingerings are indicated by numbers 6, 8, and 9. Accents and slurs are present over the notes.

N.º 13.

Musical score for N.º 13, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system continues the piece. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, 5, 6, 7, and 10. Accents and slurs are present over the notes.

N.º 15.

N.º 14.

Musical score for N.º 14, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system continues the piece. Fingerings are indicated by numbers 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 9. Accents and slurs are present over the notes.

N.º 46.

Musical score for N.º 46, featuring a treble and bass clef system. The piece begins with a treble clef staff containing a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A double bar line is present after the first measure. The key signature has one flat (B-flat).

N.º 47.

Musical score for N.º 47, featuring a treble and bass clef system. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A double bar line is present after the first measure. The key signature has two sharps (F# and C#).

N.º 48.

Musical score for N.º 48, featuring a treble and bass clef system. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A double bar line is present after the first measure. The key signature has one flat (B-flat).

N.º 19.

Musical score for N.º 19, featuring a treble and bass clef system. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A double bar line is present after the first measure. The key signature has one flat (B-flat).

N.º 21.

Musical score for N.º 21, featuring a treble and bass clef system. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A double bar line is present after the first measure. The key signature has one flat (B-flat).

N.º 20.

Musical score for N.º 20, featuring a treble and bass clef system. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A double bar line is present after the first measure. The key signature has one flat (B-flat).

N.º 23.

Musical score for N.º 23, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 2/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score consists of 8 measures.

N.º 24.

Musical score for N.º 24, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 2/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score consists of 8 measures.

N.º 26.

Musical score for N.º 26, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 2/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score consists of 8 measures.

N.º 25.

Musical score for N.º 25, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 2/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score consists of 8 measures.

N.º 27.

Musical score for N.º 27, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 2/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score consists of 8 measures.

N.º 28.

Musical score for N.º 28, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and 2/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score consists of 8 measures.

N.º 29.

Musical score for N.º 29, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and 2/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score consists of 8 measures.

N.º 30. N.º 31.

N.º 32.

N.º 33.

N.º 34.

N.º 35. N.º 36.

N.º 37.

La segunda nota de cada acorde en el bajo hace el Pedal.

Nº. 38.

Musical score for exercise Nº. 38. It consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with fingerings 6 4, 6, 6 5 3, 7b, and 5. The second system shows the vocal line in treble clef and the piano accompaniment with fingerings 6 4, 7h, and b.

Nº. 39.

Musical score for exercise Nº. 39. It consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with fingerings 6 4, 5, and 7. The second system shows the vocal line in treble clef and the piano accompaniment with fingerings 6 5, 9 8, 6 5, 4 3, and 6 5, 9 8.

Nº. 40.

Musical score for exercise Nº. 40. It consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with fingerings 7 6, 7 6, 6 5, 9 8, 5 4, and 7 6. The second system shows the vocal line in treble clef and the piano accompaniment with fingerings 3, 6, 6, 3, 7 6, 3, 6, 6, 3, 7 6, 3, 6, 6, 3, 7 6, 3, 6, 6, 3, 7 6.

Piano accompaniment for exercise Nº. 40, showing a sequence of chords and fingerings: 3 6 6 3, 7 6, 3 6 6 3, 7 6, 3 6 6 3, 7 6, 3 6 6 3, 5 6, 5 6, 5 6, 5 6.

Vocal line for exercise Nº. 40, showing a sequence of notes and fingerings: 5, 6 4, 5 3, 9 3, 3, 4-8, 3, 7-6, 8.

Nº. 42.

Musical score for exercise Nº. 42. It consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with fingerings 6 5, 4 3, 9 3, 4 8, 3, 7 6, and 5. The second system shows the vocal line in treble clef and the piano accompaniment with fingerings 5, 2, and 6.

Nº. 43.

4 3 — 5 2 6 4 3 — 5 2 6 6 # #

5 2 6 5 2 6 6

Nº. 44.

5 — 6 5 6 5 9 6 # 6 7 # 6 #

Nº. 45.

6 6 5 5 6 5 6 4 9 6 5 9 6 5 5 4 3

Nº. 46.

10 8 5 6 7 3

Nº. 47.

4 6 10 6 6 3 3

N.º 48.

N.º 49.

Esta Progresion de $\frac{6}{8}$ no puede existir sino de esta manera, es decir que por todo donde se halla el cinco debe resolverse sobre la Tercera.

Esta sucesion no puede practicarse sino con esta distribucion de partes.

DE LA DIFERENCIA ENTRE LA MÚSICA SEVERA Y LA MÚSICA LIBRE.

Toda Música, libre ó severa, debe escribirse con pureza: es decir, que debe estar ecesita de faltas. La palabra libre no denota aqui admision de licencias arbitrarias.

Pero hay producciones donde la armonía debe ser tratada con mas rigor, y estas se distinguen por los nombres de Música severa contra — punto severo ó armonía severa(a).

Esta severidad consiste en que uno evite 1.º la marcha de dos ó muchas partes al unisono ó á la octava; (b) 2.º el empleo de los acordes arpeados y de las notas pequeñas; 3.º la predominacion de una sola parte; 4.º los cantos ó los ejemplos comunes; 5.º las modulaciones enarmónicas.

Por otro lado, se ecsige en esta especie de Música 1.º que cada parte tenga ideas particulares que la distingan de las otras, es decir que ninguna sea únicamente parte de ripieno; 2.º que las marchas armónicas sean frecuentes y nuevas; 3.º que á menudo se haga uso de las suspensiones; 4.º que se empleen las imitaciones, los cánones, el género fugado, el contrapunto doble, en una palabra toda armonía susceptible de inversion. (c)

(a) Las palabras contrapunto y armonía son sinónimas: asi las expresiones contrapunto doble, contrapunto floreado, contrapunto riguroso, son las mismas que armonía simple, armonía doble, armonía floreada, armonía rigurosa.

(b) Está bien entendido que esta severidad no puede entenderse á las masas de la orquesta, cuando es menester doblar ó triplicar el fondo de la armonía.

(c) El contrapunto doble, las imitaciones, los cánones, la fuga y el género fugado forman la materia que se discute en los tratados de la fuga.

Las producciones del género severo son:

- 1° La mayor parte de la Música de Iglesia.
- 2° La Fuga y los Cánones.
- 3° La Música de Escuela ó de Estudio.

En la Música libre al contrario uno puede servirse de todo lo que se ha de evitar con cuidado en aquella de la cual acabamos de hablar:

- 1° A menudo se hace marchar dos ó muchas partes al unisono ó á la octava.
- 2° Las mas de las veces una sola parte predomina y las otras no hacen mas que acompañar.
- 3° Las Modulaciones se hacen con mucha libertad, y siguen en alguna manera el capricho del autor. Tambien uno se queda á menudo mucho tiempo en el mismo tono, lo que no se permite en la Música severa.
- 4° Los acordes arpeados se emplean muy á menudo.
- 5° Las Notas pequeñas en general las accidentales abundan al contrario de las suspensiones cuyo uso es mucho mas raro.
- 6° La parte predominante hace á cada paso octavas con la una ú otra parte que acompaña.
- 7° Series de terceras ó de sextas, del mismo modo que fórmulas de cadencias vulgares, se reproducen á cada instante.
- 8° Se observa menos regularidad en la revolucion de los acordes disonantes.

Las producciones de la Música libre son.

1° Todas aquellas que hacen brillar los instrumentos y la voz: el concierto, los solos, las arias, el romance, las cancioncitas, las Rondas etc.

2° La música militar, la música de cámara y en general la música teatral.

A mas hay obras de un género mixto: tales son las Cuartetos en el género de Haydn, las Sinfonías etc. cuya composición es una mezcla de armonía rigurosa y de armonía libre.

En los tratados de composición y en las escuelas no se enseña mas que el género riguroso, tal como existia en la época de cuando Fux publicó su *Gradus ad Parnassum*, Angelo Baradi sus *Documenti Armonici* y Gioseffo Zarlino sus *Instituzioni Armoniche*.

En aquel tiempo no se conocía otra música que la del estilo antiguo de Iglesia muy riguroso.

La composición musical, como todas las artes que se dirigen siempre á su perfeccion, ha hecho despues grandes progresos, fruto de las luces adquiridas por producciones mas ó menos felices

El gusto ha cambiado con mucha frecuencia por la ventaja del arte cuyos límites se han hecho retirar introduciendo sucesivamente la Música dramática, la Música instrumental y la de salon.

Estos nuevos géneros, formando aficionados, cantantes y cantatrices célebres cuyo talento fué menester enseguida hacer brillar, se apartaron poco á poco del género riguroso enseñado en el curso de composición y que estaba en uso en la música de iglesia, ellos dieron origen á la Música libre cuyo estilo ha prevalecido.

Es muy mal hecho el no enseñar estos principios á los discípulos quienes, saliendo de las manos de sus maestros, no saben lo que se hacen porque no entienden mas que la música compuesta de un género casi directamente opuesto á aquel que ellos han estudiado; de donde resulta que muchos discípulos creen que todo se permite en la música libre, y lo que es aun mas peligroso, que el estudio profundizado de la composición viene á ser enteramente inutil.

DE LAS IMITACIONES.

Este artículo es uno de aquellos que se colocan ordinariamente en los tratados de la Fuga y del contrapunto doble. Pero hay una parte de esta materia que pertenece al estudio de la armonía; es por esto que hemos tenido por conveniente el insertarlo aquí.

Las imitaciones se hacen repitiendo una frase ó un ejemplo de canto, ó reproduciendo la idea en otras partes.

Uno se propone; por ejemplo, de imitar el pasage siguiente.



Se ve claro á primera vista que despues del cuarto compas, cualquiera otra parte puede repetir el mismo pasage sea en el mismo tono ó sea en otro relativo.

EGEMPLO.

N.º 4.

Si repitiendo de esta manera el pasage de canto, el primer acompañamiento no pudiese servir mas, (*) se haria un segundo como en el ejemplo precedente. Esta especie de imitacion es la mas sencilla y la mas fácil, y puede emplearse á menudo un provecho en la música libre. Cuando la armonía lo permite, uno puede ligar mas esta misma imitacion, y hacerla empezar en el cuarto compas.

EGEMPLO.

N.º 2.

Si se pudiese todavía hacerla empezar mas pronto; llegaria á ser mas interesante; para descubrir la posibilidad, es menester buscar la imitacion sobre cada tiempo fuerte (cuando la frase que uno quiere imitar empieza por un tiempo fuerte) ó sobre cada tiempo débil (cuando ella empieza por un tiempo débil): esta investigacion se hace.

- á la Tercera.
- á la Cuarta.
- á la Quinta.
- á la Sexta. inferior ó superior.
- á la Séptima.
- á la Octava.
- al Unisono.

En estas imitaciones no se repite siempre el canto por entero: basta el hacer sentir una parte.

(*) Esto puede suceder muchas veces, porque aqui no se esige el contrapunto doble que permite invertir la armonía.

(220)

EGEMPLOS.

N.º 3. N.º 4.

Imitacion á la tercera inferior.

N.º 5.

Imitacion á la octava inferior.


Imitacion á la segunda inferior.

N.º 6. N.º 7.

Aquí la imitación no se hace mas que con el segundo compas del canto que se reproduce sucesivamente en las otras partes y sirve de acompañamiento.

Los pasages de canto se prestan mas ó menos á estas imitaciones; pero hay muy pocas que no ofrezcan la posibilidad de hacer una ó dos á lo menos.

Puede á menudo suceder que el compositor juzgue á propósito no hacer uso de este recurso; porque no se trata solamente de hacer imitaciones, sino que es menester aun saber colocarlas como conviene.

Las producciones que las admiten son aquellas que deben hacer valer el talento del compositor, como los pedazos del todo, los coros, las oberturas y diferentes producciones de la música instrumental. Las imitaciones no tienen cabida en los trozos, donde es menester una grande sencillez ó un interés puramente melódico, como Arias, Romances, Canciones, Cavatinas, Rondos etc. Sin embargo hay imitaciones que no son mas que de movimiento, de los cuales se puede hacer un uso mas extenso. Para realizar esta proposicion se toma una pequeña frase de 5, 6 ú 8 Notas por ejemplo:  donde hay tres corcheras y dos semínimas; y

uno repite esta frase, (sea en la misma parte, ó ya sea paseándola de una parte á la otra) en todos los sentidos posibles, y guardando siempre el mismo valor de las notas.

EJEMPLO.

La parte superior imita aquí el mismo pasaje ocho veces seguidas y

forma una frase melódica completa.

En este ejemplo es la parte B la que imita el pasaje de canto dado y que sirve al mismo tiempo de

acompañamiento á la melodía de la parte A.

En el ejemplo siguiente el mismo pasaje pasea en las tres partes inferiores y sirve de acompañamiento al canto de la parte superior.

DE LA ARMONIA DE DOS PARTES.

La armonía á dos exige un estudio profundizado que los discípulos desprecian demasiado : ella tiene un interés y un encanto particular; es de la misma importancia, en la práctica, que la armonía á 3 y á 4 partes, porque se puede emplear con provecho en todas las producciones musicales de cualquier género que sean.

Uno puede servirse en la armonía á dos de todos los intervalos usadas: como se verá aquí abajo y no limitarse á los solos intervalos consonantes sino en la espresion de los sentimientos dulces.

Ella pide aun mas que la armonía á tres y á 4 una estrema pureza porque siendo separada de las otras partes nada disimula las faltas.

En esta armonia dos terceras mayores seguidas por movimiento igual, pueden alguna vez hacer un mal efecto; tales son por ejemplo las dos terceras mayores siguientes:

Malo

donde existe una mala relacion entre Do y Sol#

Los casos semejantes estando sujetas á demasiadas escepciones, seria dificil prevenirlas por reglas seguras á los cuales á mas de esto el oido puede suplirse fácilmente. Esta observacion sobre la sucesion de terceras mayores sucesivas por movimiento igual no se estiende hasta la armonia de mas de dos partes, porque el ejemplo precedente puesto á cuatro de la manera siguiente es bueno:

Hay intervalos que son particularmente propios para ser empleados como notas reales en la armonía á dos partes; tales son las siguientes :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

2^o. Mayor. 2^a. Aum. 3^o. Menor. 3^a. Mayor. 4^o. Aum. 5^o. Dis. 5^o. Per. 6^o. Men. 6^o. Mayor. 7^o. Dis. 7^o. Men. Octava.

Los cinco intervalos de aquí abajo deben emplearse como notas reales, con mucha mas restriccion.

1 2 3 4 5

2^o. Menor. 4^o. Justa. 5^o. Aum. 6^o. Aum. 7^o. Mayor.

Entre todos estos intervalos hay cuatro (la Tercera menor, la Tercera mayor, la Sexta menor, y la Sexta mayor), cuyo uso es mucho mas frecuente á la armonía á dos.

El unisono y la octava se emplean muy pocas veces; uno puede servirse de ellos en las cadencias finales, y de cuando en cuando para empezar un nuevo período.

La Quinta justa tampoco es muy usada, pero como ella da mas armonía que el unisono y la octava, se puede emplear con mas frecuencia. Los otros intervalos siendo disonantes necesitan siempre una resolucion y muchas veces una preparacion.

EJEMPLOS SOBRE LA MANERA DE EMPLEAR LOS INTERVALOS DISONANTES EN LA ARMONÍA DE DOS PARTES.

Segundo mayor, proviniendo del acorde (La-Do[#]-Mi-Sol) en el primer ejemplo y de (La-Do^b-Mi-Sol) en el segundo y tercer ejemplo siguientes.

Se hará bien en preparar la segunda mayor: como tambien la Séptima menor que es su inversion.

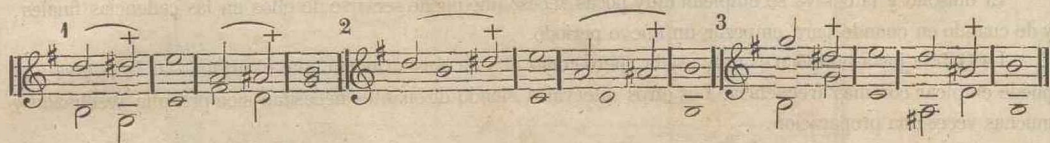
La segunda menor debe ser preparada y resuelta regularmente. Lo mismo sucede con la séptima mayor que es su inversion.

EJEMPLOS.

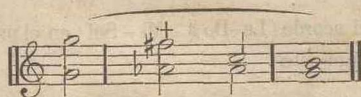
La Cuarta justa no puede emplearse sin preparacion sino en las cadencias.

En todo otro caso es menester prepararlo. Ordinariamente no se emplea sino despues de la tercera mayor ó menor, como proviniendo de la séptima de segunda ó tercera especie.

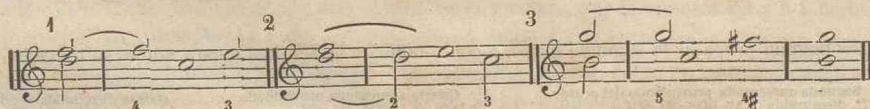
La quinta aumentada puede emplearse cuando va precedida de la tercera menor de la quinta perfecta ó de la sexta menor, por ejemplo.



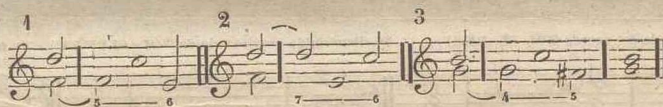
La sexta aumentada puede tambien emplearse sin preparacion; pero es menester, antes de la resolucion, cambiar la sexta en tercera del modo siguiente:



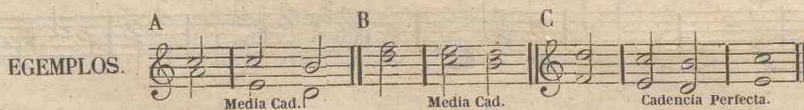
Es menester observar aun que todos estos intervallos pueden al mismo tiempo emplearse como notas accidentales, entre las cuales es menester observar las suspensiones siguientes como las mas usadas.



Invirtiendo estas tres suspensiones se tienen las tres siguientes:



En la armonía de dos partes, las cadencias se hacen de la manera siguiente: 1.° Cuando el duo es por dos partes altas como dos sopranos, dos violines, dos clarinetes, dos oboes etc. se pueden terminar las medio-cadencias en terceras y sextas y las cadencias perfectas en sextas.



2.° Pero cuando el duo es por dos partes graves, como dos tenores, dos violoncellos, dos bajones, etc.; es menester que las cadencias se hagan como en los demas puestos, es decir, con los acordes sin inversiones. Lo mismo sucede cuando el duo está compuesto por una parte alta y una parte grave.



(229)

Una nota prolongada durante algunos compases no podría tener lugar en una de las dos partes sino arpeando los acordes en la otra.

EGEMPLO.



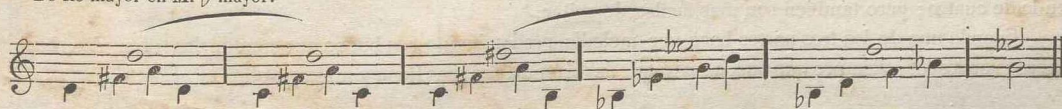
Es menester tambien emplear los acordes arpeados cuando la una de las dos partes tiene un canto predominante y concebido á primera vista separadamente de la segunda parte.

EGEMPLO.



La parte superior atrayendo aqui toda la atencion sobre ella sola , se separa de la segunda, esta pues debe hacer , por decirlo asi , el gusto de la armonía el cual sería demasiado vago y demasiado desnudo sin los acordes arpeados. Por medio de los acordes arpeados en un duo se pueden hacer modulaciones de toda especie y aun si se quiere modulaciones enarmónicas.

EGEMPLO.

De Re mayor en Mi \flat mayor.

La armonía de dos partes siempre puede emplearse con provecho , en el Trio , en el Quarteto , en el Quinteto y en la Orquesta donde se puede doblar y triplicar cada parte á la octava arriba y abajo.

EGEMPLOS.



Esta manera de doblar y triplicar la armonía por la masa de la Orquesta puede producir el mas grande efecto. Aconsejamos á los discipulos lean á mas de este artículo, el pequeño tratado de la armonía de dos, unido á los duos por violin y violoncello (1) que nosotros hemos compuesto con el fin de hacer conocer los recursos de esta armonía.

DE LA ARMONÍA DE TRES PARTES.

La armonía de tres tiene el medio entre la de dos y la de cuatro. Las cadencias se hacen regularmente como en la armonía á cuatro, es decir sin inversion de los acordes de la tónica y de la dominante. Aqui que es menester acordarse de lo que hemos dicho sobre la supresion de una nota en los acordes; porque todos los acordes disonantes (escepto dos) siendo compuestos de mas de tres notas, está claro que no se pueden emplear en la armonía de tres sino de una manera incompleta.

Muchas veces tambien se ve uno obligado, por respecto á la resolucion de los acordes disonantes, á suprimir la Quinta en los acordes perfectos.

Ecsisten muchas Progresiones Armónicas que se producen mejor con tres partes que con cuatro y en las cuales una cuarta parte sería incómoda y aun forzada. En la armonía de tres las faltas son mas aparentes que en la de cuatro; pero tambien son mas fáciles de evitar.

Cuando una de las tres partes hace una melodía predominante, es bueno que una de las otras dos haga acordes arpeados, siempre que pueda, paraque la armonía sea mas llena y mas completa.

EGEMPLO.

(1) Obra 84, casa de Gambaro Almacen de Música Calle Groix petits Champs, núm 44.



Se puede alguna vez en el Trio emplear un pasage de canto doblándolo á la octava por una de las tres partes : en este caso la armonía es de dos, pero sin hacer parar la una de las partes del Trio.

EGEMPLO.



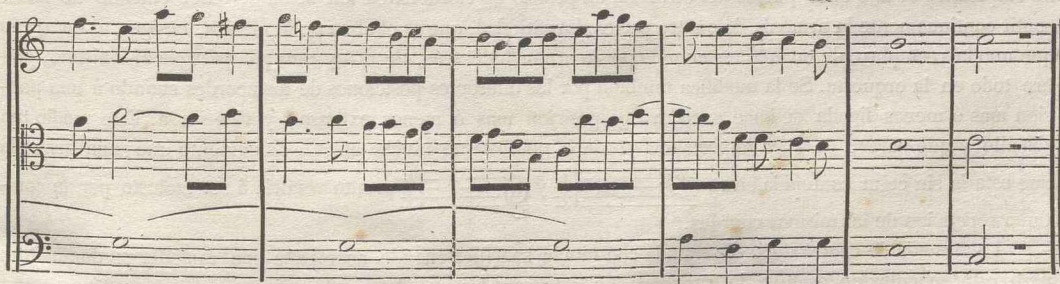
El Pedal no puede tener lugar en el Trio sino bajo una armonía de dos.

EGEMPLO.

En Do.



Pedal sobre la dominante.



La armonía de tres puede emplearse siempre en el Cuarteto, el Quinteto, en los Coros y en la orquesta donde se puede doblar cada parte á la octava, con tal que el encuentro de dos Quintas seguidas producidas por este duplo no se oponga á ello.

Armonía simple de 3.

EGEMPLO.

A musical score for three parts. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music consists of simple triadic accompaniment with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notes are: Treble: G4, A4, B4; Alto: F#4, G4, A4; Bass: E4, G4, B4.

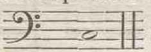
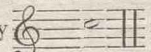
La misma armonía doblada.

A musical score for three parts, identical in structure to the first score. Each staff now contains two voices, doubling the notes of the original triad. The top staff (treble clef) has G4, A4, B4 and G4, A4, B4. The middle staff (alto clef) has F#4, G4, A4 and F#4, G4, A4. The bottom staff (bass clef) has E4, G4, B4 and E4, G4, B4.

DE LA ARMONÍA DE CUATRO PARTES.

La armonía de cuatro es la mas interesante; no hay delicadezas que no se puedan hacer por medio de ella, en la cual es menester que uno se ocupe constantemente y la estudie sin cesar como la base de todas las otras.

La armonía de cuatro partes debe considerarse de tres maneras diferentes 1.º como acompañando una melodía predominante en las arias, conciertos, y en general en todos los solos de instrumentos y de la voz; es el género mas fácil, 2.º como sirviendo al desenlace de las ideas en las producciones donde cada parte tiene la misma importancia tales como los Cuartetos de Haydn y de Mozart, y en fin en donde se emplea el estilo Fugado. Aquí es donde la armonía hace un papel muy distinguido, 3.º como medio de producir grandes efectos con las masas de orquesta principalmente en la sinfonía.

Cada uno de estos tres géneros escige un estudio particular; es menester guardarse de no confundirlos y de no emplearlos el uno en el puesto del otro. En un pedazo de cierta extension se ha de tener cuidado no hacer sentir continuamente la armonía de cuatro partes. La variedad, que es el alma de la música, escige, al contrario que uno la reemplaze de cuando en cuando por la armonía de tres, de dos y aun por pasages al unisono, sobre todo en la orquesta. Se la modifica tambien por las diferentes posiciones de los acordes cuando á una posición mas ó menos ligada se hace suceder una posición mas ó menos extensa, y vice versa. Este medio tan sencillo y que parece de poca importancia produce no obstante mucho efecto. Es evidente que una armonía que estaría sin cesar contenida entre  y  pronto vendría á ser molesta por la continua repetición de las mismas cuerdas.

La armonía de cuatro debe ser tratada con mucha sencillez cuando acompaña una melodía predominante; pero esta sencillez no escluye la variedad. En este caso los acordes muchas veces no son mas que compactos ó tocados brevemente y cortados por pequeños silencios. Unas veces es un movimiento ligero que se hace en una ó en muchas de las partes de acompañamiento. Otras, cuando la melodía lo permite, son pequeños pasages de canto mas ó menos avanzados, que se repiten muchas veces en diferentes tonos ó sobre di-

ferentes grados de la escala. Este trabajo depende del gusto, del sentimiento y muchas veces del capricho. La naturaleza de la melodía indica muy á menudo el acompañamiento que le conviene.

Tenemos una cantidad de buenos modelos de este género; tales son las óperas de Cimarosa y sobre todo las de Mozart.

Yo no cito mas que estos dos autores porque el uno ocupa el primer puesto entre aquellos cuyo acompañamiento es ligero y gracioso, y porque el otro brilla eminentemente por medio de acompañamientos ricos y variados. En el Cuarteto propiamente dicho no es una sola parte la que debe brillar á expensas de las otras tres; todas las cuatro deben concurrir sucesivamente al efecto total; las combinaciones delicadas y todos los recursos del arte deben emplearse para llegar al verdadero fin. El contrapunto doble, las imitaciones, los cánones, el género Fugado, (Materias que trataremos en otra obra) encuentran aqui su colocacion.

En cuanto á los ejemplos de la armonía de cuatro partes hemos dado bastantes en el curso de este tratado.

Indicaremos solamente que el Alto debe hacer el Bajo de la armonía cuando el canto predominante va ejecutado por el violoncello á menos que esta última parte no sea al mismo tiempo buen bajo de la armonía colocada encima.

Sucede á menudo que por una melodía predominante ó por pasages brillantes el primer violin parece que se separa de las otras partes; pero en este caso es menester acompañarlo de una mas distinguida, mas fina, con rodeos mas nuevos en la armonía y con movimientos mas exactos que en los solos ordinarios. En general se evitan las cosas comunes en los cuartetos, y cuando se emplea una progresion armónica un poco usada, es menester á lo menos saberla disfrazar, lo que es siempre posible. Asi por ejemplo una serie de sextas que á la verdad no es nada nueva puede llegar á ser picante añadiendo una cuarta parte casi como de la manera que sigue.

The image shows two examples of musical notation, labeled 1 and 2. Each example consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Example 1 shows a sequence of chords in the bass staff, with a melody in the treble staff. Example 2 shows a similar sequence of chords, but with a more complex melody in the treble staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

La progresion de abajo que igualmente es usada puede disfrazarse añadiendo una cuarta parte.

The image shows a third example of musical notation, labeled 3. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff shows a sequence of chords, and the treble staff shows a melody. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

La armonía de cuatro partes se emplea en donde se escribe para mas de tres voces ó de tres instrumentos: en los pedazos de conjunto, en los Coros, en los Cuartetos, Quintetos, Sextetos, Septetos, Octavas y en

toda música de orquesta ó con acompañamiento de ella. Tambien se sirve uno de dicha armonía en las obras de Piano-forte, Harpa y Organo.

En cuanto al modo de componer la armonía de cuatro partes en la sinfonia, ya hablaremos mas abajo en el artículo sobre la orquesta.

DE LA ARMONÍA DE MAS DE CUATRO PARTES.

Para entender bien este artículo es menester acordarse que la armonía de dos, tres y cuatro partes puede ejecutarse con cinco, seis, siete y ocho instrumentos diferentes (de una vez) sin que la armonía sea realmente de cinco, seis, siete ú ocho partes.

EGEMPLOS.

Armonía de dos donde la parte superior es duplicada.

Armonía de dos donde cada parte es duplicada.

Armonía de tres donde la parte intermediaria es duplicada.

Armonía de tres donde las partes superior è inferior son duplicadas.

Armonía de cuatro donde la parte superior es triplicada y donde el segundo de encima y el bajo son duplicadas.

En todos estos casos la parte duplicada ó triplicada no se cuenta sino por una sola parte. Luego no se puede decir que este último ejemplo sea de la armonía de ocho partes aunque falte este número de instrumentos para ejecutarlo.

Es menester tambien acordarse que quando la armonía de cuatro acompaña una meloda predominante y que esta última hace octavas reales con una ú otra parte que acompaña, la armonía no es de cinco;

sino de cuatro. Porque esta melodía no se considera sino como una especie de preludio hecho sobre la armonía y no como una combinación que haría á esta armonía verdaderamente de cinco partes. Por este motivo la armonía muchas veces no es mas que de dos, tres ó cuatro partes en la orquesta aunque jueguen todos los instrumentos á un mismo tiempo.

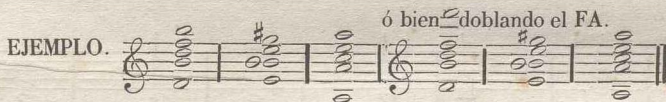
Para producir una verdadera armonía de mas de cuatro partes, es menester que las octavas reales con semejante movimiento no se encuentran en ella mas que las quintas prohibidas. Es menester que cada instrumento ó cada voz esté arreglada como parte esencial. Despues de esta observacion general pasaremos revista á la propiedad de cada armonía de mas de cuatro partes, empezando por la de cinco que es la mejor y la mas clara.

DE LA ARMONÍA DE CINCO PARTES.

Los acordes no siendo compuestos mas que de tres ó cuatro notas, (excepto los dos acordes de novena que se emplean muy pocas veces con sus cinco notas), es menester saber cuales son las que se pueden doblar en cada acorde. Primero en los acordes perfectos cada nota puede ser duplicada y aun triplicada: (*) es menester exceptuar la Tercera mayor cuando llega á ser nota sensible porque escige una resolucion determinada.



Uno conoce fácilmente que el Do # no puede aqui doblarse conforme porque debe resolverse subiendo de medio tono y que doblándole sería menester hacer dos veces (Do # - Re) y por consiguiente dos octavas prohibidas. En el acorde disminuido (Si - Re - Fa ♭) se dobla ordinariamente el Si y el Re, pocas veces el Fa ♭.



Segundo. En los acordes disonantes no se dobla ni la nota disonante ni aquellas que no tienen mas que una sola resolucion.

Asi en el siguiente acorde no se puede doblar mas que el Mi porque las otras tres notas tienen una resolucion determinada.



De 4 partes.

De 5 partes.

Pero si en lugar de acordes compactos como en el ejemplo siguiente :



(*) Aunque háyamos hablado antes de la dobladura de las notas en los acordes, hemos creído esencial de volver aqui á lo mismo para completar lo que habia para decir sobre la armonía de 5 partes.

se florea esta misma armonía, entonces es permitido el doblar la nota sensible y las notas disonantes, porque se tiene la facultad de cambiar estas mismas notas antes de su resolución.

El mismo ejemplo como el precedente: pero floreado.

Two musical staves illustrating a sequence of chords with decorative flourishes (flores) above the notes. The first staff has a '+' sign above the second measure, and the second staff has a '+' sign below the second measure.

Esta observación prueba al mismo tiempo que la armonía en acordes compactos muchas veces es más difícil que la armonía floreada, sobre todo cuando se escribe para más de cuatro partes.

He aquí (entre tanto) ejemplos sobre la armonía de cinco partes, donde se hallan empleados los acordes de la clasificación.

N.º 1.

Acorde de tres sonidos.

Musical staff N.º 1 showing a sequence of triads (three-note chords) in both treble and bass clefs.

Musical staff showing a sequence of chords in both treble and bass clefs, including some with accidentals like a sharp sign.

Acordes de séptimas dominantes.

N.º 2.

Musical staff N.º 2 showing dominant seventh chords in both treble and bass clefs. The text "ó bien" is written below the staff.

Série de séptimas dominantes.

N.º 3.

Musical staff N.º 3 showing a series of dominant seventh chords in both treble and bass clefs.

(237)

Séptimas de segunda especie.

N.º 4.

Musical notation for N.º 4, first system, left staff. Treble clef, showing a sequence of chords: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major, G major.

Séptimas de tercera especie.

N.º 5.

Musical notation for N.º 5, first system, left staff. Treble clef, showing a sequence of chords: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major, G major.

Musical notation for N.º 5, first system, right staff. Treble clef, showing a sequence of chords: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major, G major.

Musical notation for N.º 5, second system, right staff. Treble clef, showing a sequence of chords: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major, G major.

Séptima de cuarta especie.

N.º 6.

Musical notation for N.º 6, first system. Treble and bass clefs, showing a sequence of chords: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major, G major.

Musical notation for N.º 7, first system. Treble and bass clefs, showing a sequence of chords: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major, G major.

Sucesion de acordes donde están empleadas las cuatro séptimas.

N.º 8.

Musical notation for N.º 8, first system. Treble and bass clefs, showing a sequence of chords: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major, G major.

Marcha de séptimas.

Musical notation for N.º 8, second system. Treble and bass clefs, showing a sequence of chords: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major, G major.

N.º 9.

Musical notation for N.º 9, first system. Treble and bass clefs, showing a sequence of chords: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major, G major.

Acorde completo de novena mayor.

(1) El Sol queda en la misma parte; es el Si que baja sobre el Mi.

N.º 10.

Acorde de novena mayor completo.

N.º 11.

ó bien

El mismo acorde sin su nota fundamental.

N.º 12.

Acorde de Quinta aumentada.

N.º 13.

ó bien

Acorde de Quinta aumentada con séptima.

En la armonía de cinco partes es permitido el resolver el acorde de sexta aumentada de la manera siguiente, que presenta octavas ocultas inevitables.

N.º 14.

ó bien.

ó bien

Cadencia perfecta en menor.

Cadencia perfecta en mayor.

En el acorde de cuarta y sexta aumentadas no se puede duplicar mas que la nota fundamental por ejemplo:

N.º 15.

PEDAL DE CINCO PARTES.



Es bueno observar que empleando las suspensiones en la armonía de cinco la de 9-8 puede tener lugar entre dos partes altas.

EJEMPLO.



La armonía de cinco partes reales es ya muy complicada para ser empleada continuamente en un pedazo de música. Es menester interrumpirla de cuando en cuando por la de 4 de 3 y aun de dos partes: pero no es indispensable hacer callar 2 ó 3 instrumentos doblando dos partes. Se puede hacer la primera con cinco instrumentos doblando dos partes á la octava.



También se puede hacer la armonía de dos partes con cinco instrumentos doblando una de las partes y triplicando la otra. Es claro que para hacer la armonía de 4 no se duplicará mas que una. Esta variedad en el empleo de los cinco instrumentos da las modificaciones siguientes:

- 1.º armonía de 2, ejecutada con dos, tres, cuatro ó cinco instrumentos.
- 2.º armonía de 3, ejecutada con tres, cuatro ó cinco instrumentos.
- 3.º armonía de 4 ejecutada con cuatro ó cinco instrumentos.
- 4.º armonía de 5.

Hay una diferencia notable entre la armonía de 5 y las otras tres ejecutadas con 5 instrumentos: la armonía de 5 haciendo sentir siempre los acordes con todas sus notas, resulta en las partes una plenitud y una complicación que al fin pueden llegar á ser pesadas.

La armonía de 2, de 3 y aun de 4 partes siendo menos complicada y por consiguiente mas clara, puede por su empleo, sin disminuir en número de instrumentos obtener en el Quinteto una variedad que no debilita el efecto que deben producir 5 instrumentos que tocan á un mismo tiempo.

La armonía de 5 se emplea en los pedazos de conjunto de cinco voces, en los Quintetos de cinco instrumentos, en los coros de cinco partes: sobre todo en la música de Iglesia y algunas veces en la sinfonía. Se escriben también pedazos de cinco partes por el Organo y el Fuerte-piano.

NOTA.

He creído necesario poner aquí algunas reflexiones sobre la manera de considerar los pedazos de dos, tres, cuatro y cinco partes, conocidas bajo la designación de Duos, Trios, Cuartetos y Quintetos. — Cuantos mas recursos se tienen en los medios, mas efectos se pueden hallar y mas puede uno variarlos. Este principio es verdadero, pero no se puede inferir de ello que un Trio deba ser mas difícil de hacer que un Cuarteto: se seguiría de este razonamiento que un Duo, que ofrece aun menos recursos que un Trio, presentaría por esto mismo mas dificultades que una Sinfonía, ya que en este último género todas las riquezas del arte están á la disposición del compositor. Esta consecuencia sería una paradoxa, porque si la abundancia de medios da lugar á una cantidad mas grande de efectos, la multiplicidad de los casos y de las combinaciones aumenta progresivamente las dificultades.

La melodía, la armonía, sus combinaciones y recursos y en fin la reunion de la una con la otra constituyen la materia de toda composición musical. Esta materia prueba unas modificaciones mas ó menos grandes segun la cantidad de partes que se emplean, luego la creación de la melodía (tomada separadamente) no siendo mas difícil en un Cuarteto que en un Duo ó en un Trio, hace que la armonía diferencie los géneros y aumente proporcionalmente las dificultades.

Cada género tiene sus propiedades las cuales exigen un estudio particular. Preguntaban á Haydn porque no habia compuesto Quintetos; este gran hombre respondió ingenuamente que no sabia que hacer de la quinta parte. Sería ridículo el suponer que esto fuese en el una falta de medios, no se puede pues atribuir la causa sino á que no estaba en uso.

Cuando uno no se habrá ocupado en la armonía de 3 y en la manera de componerla, y que al contrario se habrá trabajado de continuo la armonía de 4, un Trio parecerá en efecto mas difícil de hacer que un Cuarteto porque, no teniendo habitud del género, se querrá hallar en el uno los recursos y las riquezas del otro, lo que es imposible.

DE LA ARMONÍA DE 6, 7 Y 8 PARTES.

Para que la armonía de mas de cinco partes sea real, no solamente es menester evitar hacer Quintas, sino tambien octavas consecutivas por movimiento igual; lo que hace aumentar la dificultad.

Hay acordes que no se pueden emplear en la armonía de 6, 7 ú 8 partes, porque es imposible de resolverlas regularmente sin hacer octavas.

Los mejores acordes (y se puede decir los únicos) para hacer armonía de 6, 7 y 8 partes, son el acorde perfecto mayor el acorde perfecto menor, el acorde disminuido y los cuatro acordes de séptima.

Entre las notas accidentales no se emplean mas que las notas de pasage, las suspensiones y el pedal.

Antes de dar ejemplos, harémos la observacion, que en razon de las dificultades que se presentan á cada instante en la union de los acordes, muchas veces se ve uno obligado á tolerar la armonía de mas de cinco partes:

1.º Las octavas ocultas y retardadas sobre todo entre las partes altas é intermediarias, entre otras las siguientes:

Octavas ocultas. Octavas retardadas.

Excepto.

Esto siempre es malo porque la disonancia (el Re) parece resolverse dos veces sobre Do por igual movimiento, y hacer de consiguiente dos octavas consecutivas.

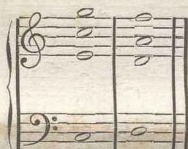
2.º Cuando se dobla la Tercera mayor como nota sensible con tal que esta nota doblada se resuelva de dos diferentes maneras, por ejemplo :



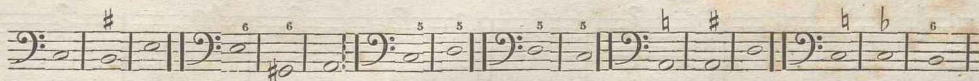
3º. La falsa relacion entre dos partes intermediarias por ejemplo :



4º. Las Quintas ocultas entre las partes intermediarias.



Todas estas licencias son casi inevitables , particularmente en las modulaciones y en las secesiones de acordes como son los siguientes :



Los acordes en general son menos difíciles de unir mientras que se está en el mismo tono, por esto aconsejamos á los discipulos dejen muchas veces la armonia de 6, 7 ú 8 partes cuando muden de tono y la reemplacen por la de 5 ó por la de 4.

HE AQUI ENTRE TANTO ALGUNOS EJEMPLOS.

Série de acordes perfectos de 6 partes.



(1) Este último ejemplo no se practica sino entre el Bajo y una parte intermediaria, ó bien entre dos partes intermediarias, pero nunca entre el Bajo y la parte superior.

Série de acordes perfectos de 7 partes.

A musical score consisting of three staves (treble, bass, and a lower bass staff). The first nine measures show chords in the treble and bass staves, with the lower bass staff containing single notes. The final two measures show a more complex chordal structure with notes in all three staves.

Série de acordes perfectos de 8 partes.

A musical score consisting of four staves (treble, two bass, and a lower bass staff). The first seven measures show chords in the treble and bass staves, with the lower bass staff containing single notes. The final two measures show a more complex chordal structure with notes in all four staves.

A musical score consisting of two staves (treble and bass). The first measure is labeled 'de 6.' and '7.ª dominante.' The second measure is labeled '7.ª de 2.ª especie.' The third measure is labeled '7.ª de 3.ª especie.' The fourth measure is labeled '7.ª de 4.ª especie.' The score shows chords in both staves with some notes marked with a '+' sign.

Empleo de los cuatro acordes de séptima.

A musical score consisting of two staves (treble and bass). The first measure is labeled 'de 7.' and shows a chord with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score shows chords in both staves with some notes marked with a '+' sign.

A musical score consisting of two staves (treble and bass). The first measure is labeled 'de 7.' and shows a chord with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score shows chords in both staves with some notes marked with a '+' sign.

A musical score consisting of two staves (treble and bass). The first measure is labeled 'de 7.' and shows a chord with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score shows chords in both staves with some notes marked with a '+' sign.



Todos estos acordes pueden tener lugar en todas sus inversiones.

1.º en acordes no invertidos.

2.º en acordes invertidos.



En el empleo de las notas de pasaje aconsejamos á los discípulos que hagan de manera que el número de las partes que hacen notas de pasaje no sobrepuje al número de las que hacen acordes compactos. Asi por ejemplo en la armonía de 6 y de 7 no se pondrán notas de pasaje sino en 3 partes, y en la armonía de 8 en 4 partes á la vez.

La armonía de 6, 7 y 8 partes es imponente por su masa; ella excluye todo lo que no tiene dignidad; ella marcha pero no corre. Una sucesión rápida de notas y de acordes no produciría en ella mas que confusión. Los movimientos demasiado vivos del compas no sirven de nada por la misma razón.

Los movimientos Moderato, Andante, Lento, Largo y Adagio son los únicos que se pueden emplear. Las notas de pasaje no deben tener menos valor que el de corcheas en el Moderato y Andante, ó menos valor que el de semicorcheas en el largo y en el Adagio.

De 6.

De 7.

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns and chordal structures.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The music continues with similar rhythmic and harmonic patterns.

Third system of musical notation, consisting of three staves. It begins with the instruction "de 8." and "Lento". The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The music features a prominent eighth-note pattern in the upper staves.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The key signature remains two flats (Bb and Eb). The music concludes with a final cadence, marked with a double bar line and repeat dots.

(1) Para no multiplicar las llaves no hemos empleado mas que tres en todos estos ejemplos; aqui no se trata de los diapasones de las voces ó de los instrumentos, sino de la armonia sin otras condiciones.

Otro ejemplo de 8

This musical score is for a piece titled "Otro ejemplo de 8". It consists of six staves. The top staff is in treble clef and contains the melody, which features several eighth-note runs and rests. The second staff is also in treble clef and contains a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns. The third and fourth staves are in bass clef and provide a bass line with a mix of eighth and sixteenth notes. The fifth and sixth staves are also in bass clef and contain a lower bass line with mostly quarter and eighth notes. The piece is in 8/8 time and features a key signature of one flat.

This musical score is a second example of an 8-measure piece. It consists of six staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with eighth-note runs and a sharp sign. The second staff is in bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns. The third and fourth staves are in bass clef and contain a lower bass line with eighth-note patterns. The fifth and sixth staves are in bass clef and contain a lower bass line with quarter and eighth notes. The piece is in 8/8 time and features a key signature of one flat.

Las mejores suspensiones (y se puede decir las únicas) que se pueden emplear en las partes altas, son (9-8) (4-3) (7-6). No se puede suspender mas que la nota principal y la Tercera en los acordes perfectos y solamente la Tercera en los acordes de séptima. En el Bajo no se suspende mas que la Tercera de los acordes perfectos y de séptima. Las otras suspensiones no pueden practicarse sino muy pocas veces y hasta aconsejamos que se haga uso de ellas. Aconsejamos aun de no emplearlas.

(247)
EGEMPLOS.

de 6.

A musical score for a 6-part harmony. It consists of three systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle system has a bass clef and a key signature of one sharp. The bottom system has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a style that uses many suspended notes, indicated by a 'b' over the notes. The notes are often beamed together in groups of six, representing the six parts of the harmony.

de 7.

A musical score for a 7-part harmony. It consists of three systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of one sharp. The middle system has a bass clef and a key signature of one sharp. The bottom system has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a style that uses many suspended notes, indicated by a 'b' over the notes. The notes are often beamed together in groups of seven, representing the seven parts of the harmony.

de 8.

A musical score for an 8-part harmony. It consists of three systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of one sharp. The middle system has a bass clef and a key signature of one sharp. The bottom system has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a style that uses many suspended notes, indicated by a 'b' over the notes. The notes are often beamed together in groups of eight, representing the eight parts of the harmony.

Como no se pueden doblar sino pocas veces por debajo las notas suspendidas y nunca por encima, resulta de ello una nueva dificultad en el encadenamiento de los acordes, sobre todo en la armonía de 8 donde uno se ve obligado á triplicar y cuadruplicar las notas no suspendidas y de hacer, como se ve, octavas ocultas á cada paso. Por esta razon las suspensiones dobles son raras en la armonía de mas de 5 partes.

EGEMPLOS CON EL PEDAL.

de 6.

A musical score for a 6-part harmony with a pedal. It consists of three systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of one sharp. The middle system has a bass clef and a key signature of one sharp. The bottom system has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a style that uses many suspended notes, indicated by a 'b' over the notes. The notes are often beamed together in groups of six, representing the six parts of the harmony. The bottom staff shows a pedal point, which is a single note that is sustained throughout the piece.

De 7.

Musical score for 7 parts, measures 1-8. The score is written in a single system with four staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties. The key signature has one flat (B-flat).

De 8.

Musical score for 8 parts, measures 1-8. The score is written in a single system with four staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for 8 parts, measures 9-16. The score is written in a single system with four staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties. The key signature has one flat (B-flat).

Es permitido, y aun muchas veces necesario, el cruzar las partes como se ve en los ejemplos precedentes.

Aunque no se pueda tomar en estas armonías mas que los acordes de tres sonidos (Mayores, Menores y disminuidos) y los cuatro acordes de séptima, este número de acordes es suficiente para darles interés, atendi-
do á que se pueden renovar por medio de las modulaciones.

La armonía de 6, 7 y 8 partes presenta los inconvenientes siguientes :

1.º Las partes continuamente son demasiado cercanas ; lo cual daña á las vibraciones de las voces y de los instrumentos , y las sofoca mutuamente.

2.º La posicion de los acordes no puede variarse ; porque atrae la monotonia.

3.º La gran complicacion de las partes hace esta armonia molesta y dificil de coger.

Para emplearla es pues necesario cortarla á menudo por medio de la armonia de 4 y de 5 partes, no es menester servirse de ella sino en la música que debe ejecutarse en un local grande.

Se compone ordinariamente para voces que cantan en coro y en donde cada parte á lo menos debe ser cuadruplicada ; lo que ecsige por consiguiente 42 voces para cada una de 8 partes.

Despues de todo lo que acabamos de decir sobre la dificultad de crear la armonia de 6, 7 y 8 partes es bastante conocido que sería , sin un fin conveniente, el tomarse un trabajo inútil querer aun aumentar el número de partes reales.

Hemos dicho mas arriba que la gran dificultad de la armonia de mas de cinco partes , consistia en evitar el hacer sentir en ella octavas consecutivas. En permitiéndoselas, la armonia de 6, 7 y 8 partes no será mucho mas dificil de componer que la de 4 ó de 5, pero dejará de ser una armonia real de 6, 7 ú 8 partes.

IMITACION DE LA ARMONIA DE MAS DE 5 PARTES.

La armonia que no es mas que una imitacion de la de mas de cinco partes es menos limitada , mas fácil de hacer, y mas rica que la de 6, 7 y 8 partes reales, porque se puede emplear en ella todos los acordes acostumbrados y variar mas la posicion.

El análisis del siguiente pedazo hará conocer la propiedad de esta armonia.

1er. Coro. Contrapunto florido.

1r. Soprano. Re- gi- - - na cœ- - - li læ -

2do. Soprano. Re -

Tenor. Re- - gi - - - na

Bajo. Re - gi - - na cœ- - - li læ

2do. Coro. Contrapunto riguroso hecho sobre el canto llano.

1ro. y 2do. Soprano. Re- gi- na etc..

Tenor. Re- gi- na cœ- li læ ta - - -

Bajo. Re- gi- na etc...

Organo.

Bajo continuo. 6 5

43

ta re, al
gi - na re, al
coe - li, lae - ta re, al
li - lae - ta re, al
re, al - le
re, al - le
6 5 6 4 5 7 5 56 54 5 5

le lui - a. qui - a quem me
le lu - ia. quia
le lu - ia, al - le
ia qui - a quem me
6 7 6 5 4 # 4 #

ru - is ti por ta
quia quem me ru is ti por ta
quem me ru is ti por ta re,
lu ia Quia quem me ru is
ru is ti por ta

6 7 6# 7 6 6 7b

re al le lu
re al le
al le
ti por ta re re sur re xit
re al le

5 4# 2 6 6 6 6

ia, re- sur- re
 lu- ia, re- sur- re- xit,
 si cut
 dicit, al-
 lu- ia, re- sur- re .
 re- sur-
 76# 6 67# 6 6

si- cut dicit , al- le-
 xit, sicut di- xit, al-
 lu- ia, al- le-
 re- xit, sicut dicit, al- le-
 6 7 6b 6 5 4q 3 2 6

le- lu ia. lu ia. lu ia. ora

6 5 4 3 6 7

ora pro no - bis de ora pro no - bis de ora pro no - bis de ora pro no - bis de

7 6 6# 7 # 7

44

Musical score for the first system, measures 1-6. The score is written for a choir and piano accompaniment. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano parts (Right and Left Hand) are shown. The lyrics are: *um alle le lu ia, al*. The piano part includes figured bass notation: 6, 6, 6 4, 5, 5, 5 6, 6b, 6, 7b.

Musical score for the second system, measures 7-12. The score continues from the first system. The vocal parts and piano accompaniment are shown. The lyrics are: *le lu ia, alle lu ia. al. lu ia, al le lu ia. lu ia.* The piano part includes figured bass notation: 7, 6, 6, 6 4, 6 5, 6 4, 6 7, 4 3.

El fondo ó la base del precedente trozo, de música es la armonía de á cuatro, en acordes compactos.

El resto no es mas que una variacion de esta misma armonía. Las tres partes altas del primer coro hacen amenudo ú octavas ó unisonos (lo que viene á ser lo mismo) con las tres partes altas del segundo coro. El Bajo de los dos coros es el mismo, escepto que el del primero varía de cuando en cuando por medio de las notas de paso.

Ecsaminando cada uno de los coros separadamente, da por resultado la armonía real de á cuatro puramente escrita; por consiguiente se puede ejecutar este trozo de las tres maneras siguientes:

1.º con el coro en contrapunto riguroso solo.

2.º con el coro en contrapunto florido solo.

3.º con los dos coros reunidos.

El Organo, que acompaña este trozo es una segunda variacion de la misma armonía. Añadiendo un acompañamiento de orquesta se podría obtener todavía una tercera variacion.

Asi pues por médio de todas estas variaciones es muy posible, imitar la armonía de 8 partes, aunque el fondo no sea en realidad mas que la armonía de á cuatro.

Esta última observacion nos conduce inmediatamente al artículo siguiente que es uno de los mas importantes.

DE LA MANERA DE APLICAR LA ARMONÍA A LA ORQUESTA.

El trabajo de la Orquesta depende á la vez de la imaginacion, del gusto, de la habitud, de la esperiencia, del conocimiento particular de todos los instrumentos, del génio y aun del capricho del compositor. Es pues imposible prescribir reglas exactas sobre la manera de poner un trozo de música en partitura. Si treinta armónistas hábiles escribiesen unas mismas ideas para orquesta, resultarían de ello treinta partituras diferentes que todas podrían ser igualmente buenas; esta gran variedad empero, no impide el dar algunos principios generales acerca el arte de manejar la orquesta, y de indicar los innumerables recursos que ofrece la armonía en este género de trabajo.

OBSERVACIONES PRELIMINARES.

Hay orquestas grandes, y orquestas pequeñas, es decir que están compuestas ó de un grande ó de un pequeño número de profesores.

Hay orquestas completas, é incompletas, esto es, orquestas que tienen todos los instrumentos que están en uso, y otras que les faltan algunos.

Hay orquestas compuestas de excelentes artistas y otras cuyos ejecutores no son tan buenos.

Todo esto debe tomarse en consideracion, especialmente cuando se escribe para una determinada orquesta.

La grande orquesta completa, por lo regular destinada á un local grande, consta de: *Violines, Violas, Violoncellos, Contrabajos, Flautas, Oboes, Clarinetes, Fagotes, Trompas, Clarines, Trombones y Timbales.*

La música en la que hay muchas minuciosidades, demasiadas notas, un movimiento muy rápido en las partes, una sucesion de acordes demasiado repentina, y mucha complicacion en la armonía producida por el trabajo demasiado detenido de las partes, no hace ningun efecto.

En un local grande todo esto no produce mas que una especie de zumbido que no llega al alma y agrada poco al oido. Cuando el todo disminuye, es menester que el compositor tenga cuidado de aumentar tanto cuanto le sea posible.

a) Los movimientos largos y moderados; b) los pasages al unisono; c) una melodía noble y bien pronunciada; d) de cuando en cuando algunos pasages de canto magestuoso en el Bajo, conservando siempre la gravedad en la marcha de esta parte; f) las grandes masas, con tal que no sean de mucha duracion y que no degeneren en ruido; g) poca rapidez en la sucesion de los acordes, h) en fin todo lo que encierre en si no-

bleza y sencillez no dejará nunca de hacer buen efecto.

Cuando se escribe para una pequeña orquesta, destinada ordinariamente á un reducido local (1), es menester quitar casi siempre los instrumentos que chillan demasiado y los que hacen demasiado ruido como son los clarines, trombones y timbales.

Es menester á mas de esto escribir los otros instrumentos de viento mas bien en solo que en masa, sin cuyo requisito sofocarían indudablemente los instrumentos de cuerda, que son los que siempre deben predominar en las orquestas; la razon es que la fuerza de los instrumentos de cuerda no guarda proporcion con la de los instrumentos de viento, y que 18 ó 20 de los primeros son demasiado débiles por 10 ó 20 de los últimos.

Es evidente que si se escribe por una orquesta incompleta no se han de emplear los instrumentos que la falten.

El compositor debe tambien tener consideracion á la capacidad de la orquesta para la que escribe, y proporcionar la dificultad de su música al talento de los que la han de ejecutar.

Una orquesta completa se divide en dos partes ó en dos masas, á saber: en instrumentos de cuerda y en instrumentos de viento (1).

La mas importante de estas dos masas es la de los instrumentos de cuerda; ella forma el cuerpo de la orquesta y puede llamarse el *Cuarteto*.

Varias veces he observado este fenómeno con sorpresa; un trozo que produce mucho efecto en un local pequeño puede que no haga ninguno en otro de grande: mas al contrario, la música que hace efecto en un local grande puede tambien hacerlo en uno de pequeño, quitando de ella los instrumentos demasiado ruidosos cuando no se hayan puesto mas que para aumentar la fuerza de la masa.

La armonía de cuatro partes es la base de una orquesta; pero muchas veces se halla interrumpida por la de dos y de tres y por pasos al unisono.

Todas estas armonías pueden doblarse, triplicarse ó cuadruplicarse segun la mas ó menos fuerza que el compositor desee darlas.

Los instrumentos de cuerda, (ó el cuarteto) tocan á menudo sin ser acompañados de instrumentos de viento. Existen aun una cantidad de trozos de música que no han sido compuestos mas que para este cuarteto. En este caso no tenemos otras observaciones que hacer sino las que ya hemos hecho mas arriba hablando de las armonías de dos, tres y cuatro partes.

Mas, añadiendo instrumentos de viento á este cuarteto, resulta de ello una cantidad de combinaciones que merecen ser indicadas para hacer ver los grandes recursos que la orquesta ofrece al compositor.

DE LA MANERA DE COLOCAR LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO A SOLO (1).

Tómese un solo instrumento de viento, por ejemplo un Fagote, y añádase al cuarteto; si este Fagote no debe servir mas que para variar un poco por su timbre el de los instrumentos de cuerda, puede luego sencillamente doblar una de las partes del *Cuarteto* (2), si se quiere que se oiga mas, désele un canto ó un movimiento diferente del de las cuatro partes del cuarteto: lo que se hace por medio de notas de diversos valores.

(1) Insistimos acerca la influencia que el local puede ejercer sobre la música, porque es muy cierto que hay una gran diferencia entre una música ejecutada en un local pequeño y la misma música ejecutada en otro de grande.

(2) Hemos dicho mas arriba cuales eran los instrumentos usados en la orquesta; el Flautin, los Clarines, los Trombones y los Timbales no sirven mas que para aumentar el efecto en el *fuerte*. Estos instrumentos, no siendo de primera necesidad, porque no entran casi para nada en las combinaciones armónicas, no los consideramos aqui como haciendo parte de la masa de los instrumentos de viento y por lo tanto mas adelante hablaremos de ellos separadamente.

(1) No se trata aquí de estos solos de lucimiento que se parecen á aquellos de los conciertos. Solamente se trata de hacer oír de vez en cuando tal ó cual instrumento, porque la variedad de los timbres da mas atractivo á la música.

(2) Se dobla una parte á la octava superior ó á la octava inferior, ó bien al unisono segun el diapason del instrumento con el que se quiere doblar.

Si se desea que el Fagote fije mas particularmente la atencion del oyente , tocará un solo mas ó menos largo y los instrumentos de cuerda le servirán entonces de acompañamiento : este acompañamiento puede hacer *Duo*, *Trio*, *Cuarteto* ó tambien *Quinteto* lo cual ofrece los cambios siguientes :

1.º En Duo.

Fagote y los primeros ó segundos Violines.

Fagote y las Violas. } Por Bajo se entiende aqui la parte de los Bajos.

2.º En Trio.

Fagote y los primeros y segundos Violines.

Fagote y las Violas y una parte de Violin.

Fagote y los Bajos y las Violas ó con los Bajos y una de las partes de Violin.

3.º En Cuarteto.

Fagote y las dos partes de Violin y las Violas.

Fagote y los Bajos, las Violas y una parte de Violin.

Fagote y los Bajos y las partes de Violin.

4.º En Quinteto.

Fagote y las cuatro partes de instrumentos de cuerda ; y como la parte del Bajo en una orquesta la ejecutan los Violoncellos y los Contrabajos, se pueden emplear en estos acompañamientos los Violoncellos solos, los Contrabajos solos, ó bien los Violoncellos y los Contrabajos juntos.

Poniendo en lugar del Fagote otro instrumento (el Clarinete, el Oboe, la Flauta ó la Trompa), se observarán las mismas reglas, excepto que los instrumentos altos como el Oboe, el Clarinete y la Flauta no doblan á los Bajos de la orquesta.

La línea superior de todos estos ejemplos representa uno de los cinco instrumentos de viento siguientes : (Flauta, Oboe, Clarinete, Trompa ó Fagote).

N.º 1.
Instrumento
de viento.

Cuarteto de
la orquesta.

1.º Violin doblado.

N.º 2.
Instrumento
de viento.

Cuarteto de
la orquesta.

2.º Violin doblado.

Viola doblada.

N.º 3.
Instrumento de viento.

Canto particular pára hacer oír mejor el instrumento de viento.

N.º 4.
Instrumento de viento.

EN DUO.

N.º 5.
Instrumento de viento solo.

Una de las partes del
Cuarteto.

Esta parte la pueden ejecutar los primeros ó segundos violines: las violas ó los bajos.

EN TRIO.

N.º 6.
Instrumento de viento.

Dos partes cualesquiera
del cuarteto.

EN CUARTETO.

N.º 7.
Instrumento de viento solo.

Tres partes del
cuarteto.

(259)

EN QUINTETO.

Nº. 8.
Instrumento de viento solo.

Cuarteto completo.

Primeros y segundos violines.

Violas y bajos.

OTRO EJEMPLO EN QUINTETO.

Nº. 9.
Instrumento de viento solo.

Cuarteto completo.

Moderato.

p

p

En estos dos últimos ejemplos es menester que el Cuarteto haga una armonía pura y completa de á cuatro. Esta armonía puede ser mas ó menos rica, el movimiento de las partes mas ó menos complicado : todo esto está á la disposición del autor con tal que siempre sea claro.

Tambien se puede acompañar un instrumento de viento con todos los instrumentos de cuerda al unisono. En este caso la armonía no es mas que de dos partes.

N.º 10.
Instrumento de viento solo.

Instrumentos de cuerda al unisono (1).

Quando se acompaña un instrumento de viento grave (tal como el Fagote) por los Violines solamente, este acompañamiento se encuentra muy á menudo sobre el canto. En este caso es menester que el canto haga la mismo tiempo buen bajo con la armonía; y si no se prestase á llenar esta condicion esencial, seria menester acompañarle con los Bajos de la orquesta. Esta manera de acompañar un instrumento grave con otros que se sostengan sobre el canto es muy delicada y esige muchas veces bastante finura en la armonía; pero en cambio cuando se emplea bien, produce efectos muy agradables. Si por ejemplo se quisiese acompañar de este modo el canto precedente, se hallaria una dificultad notable. Este canto acaba por la nota *La*, y es menester precisamente en este parage un descanso sobre el acorde de la dominante (*Re-Fa# La*), lo que esige que haya en el Bajo la nota *Re* ó á lo menos la nota *Fa#*, porque el *La* en el Bajo daria el acorde de $\frac{6}{4}$ que al contrario destruiria el descanso de una manera desagradable. Pues, ¿ cómo se ha de hacer? seria menester en este caso hacer entrar los Bajos de la orquesta por la nota *Re*, colocada abajo del *La* que termine el canto, por ejemplo:

EN TRIO.

Fagote solo.
Haciendo á un mismo tiempo buen bajo de la armonía.

N.º 11.

Violines de la orquesta acompañando el canto por encima.

Bajos de la orquesta.

Entrada forzada de los Bajos para obtener el descanso sobre la dominante.

Fagote solo.
Considerado como parte intermedia.

N.º 12.

Cuarteto de la orquesta.

(1) La palabra unisono no significa solamente doblar, triplicar ó cuádruplicar un canto en la misma octava, sino tambien en muchas octavas á la vez.

Todavía volveremos á recordar aqui que las octavas seguidas entre el canto y las partes de acompañamiento (escepto el Bajo) son muy permitidas cuando el cuarteto es completo.

Pero se evitarán cuando se acompaña con una, dos ó tres partes solamente, como se puede ver en los ejemplos n.º 5, 6, 7, 10 y 11 que preceden.

Alguna vez se dobla el canto por una de las partes de acompañamiento á la octava superior ó inferior segun si al instrumento de viento es grave ó agudo.

Al Violoncello, cuyo timbre tiene algo que le distingue, sobre todo en las cuerdas altas, se le trata á veces como al Fagote, y se le ponen pequeños solos. Esto puede hacerse de dos maneras:

1.º Haciendo ejecutar estos solos por un Violoncello solo; en este caso los otros Violoncellos y los Contrabajos hacen el Bajo de la orquesta.

2.º Haciéndolos ejecutar estos solos por todos los Violoncellos de la orquesta juntos, y esto es lo mas comun.

Poniendo Violoncellos en lugar del Fagote en los números 11 y 12, estos dos números pueden servir de ejemplo.

He aqui todas las combinaciones notables que el cuarteto de la orquesta ofrece con un solo instrumento de viento.

Estas mismas combinaciones tambien pueden tener lugar cuando se acompaña una voz el Cuarteto de la orquesta. (4)

Despues de haber demostrado lo que se puede hacer añadiendo un solo instrumento de viento al Cuarteto, vamos á examinar las combinaciones que resultan del uso de dos instrumentos de viento añadidos á este mismo Cuarteto.

Los dos instrumentos de viento pueden ser de la misma especie, (dos oboes, ó dos trompas) ó de diferente especie, (un oboe y una trompa.)

REGLA GENERAL.

Los dos instrumentos de viento deben hacer buena armonía de á dos, separadamente del Cuarteto. Como estos dos instrumentos (á causa de la gran diferencia de su timbre) penetran fuertemente por en medio de los instrumentos de cuerda y atraen la atención del oyente, resulta que si hiciesen entre si una mala armonía, sin duda alguna ofendería el oído á pesar del Cuarteto, con el cual estos dos instrumentos podrían nó obstante hacer una buena. Esta observacion importante se puede aplicar en todos los casos donde muchos instrumentos de viento ó (muchas voces) hacen armonía de 2, 3, ó 4 partes. Por la misma razon el cuarteto de la orquesta debe hacer siempre buena armonía á 2, 3, ó 4 partes, separadamente de los instrumentos de viento ó de las voces.

Sucede alguna vez que dos instrumentos de viento tocan al unisono ó á la octava, en este caso no presentan otras combinaciones con el Cuarteto mas que las que resultan del uso de uno solo.

Hablamos aqui de la armonía de á 2 que pueden hacer los dos instrumentos de viento y que por consiguiente llamaremos Duo.

(1) Las personas que no están muy habituadas á la orquesta, estrañan muchas veces que un solo instrumento de viento ó una voz, penetre por medio de la masa de los instrumentos de cuerda, cuyo número á veces llega á 30 ó á 40. Este efecto, por mas sorpresa que cause, únicamente está en la diferencia del timbre; porque una voz se hace oír no solamente entre este número de instrumentos de cuerda. sino tambien en medio de una orquesta completa, con tal que no toque demasiado fuerte, sin embargo que esta orquesta algunas veces se compone de 300 á 400 músicos, cuando se ejecutan los oratorios en Viena ó en Londres. Tal es el poder de esta diferencia de timbre.

El Duo puede ejecutarse de cuando en cuando sin acompañamiento alguno, por ejemplo :

N.º 1.
Flauta y Trompa solos.

Este Duo puede hacerse Trio añadiéndole una de las partes del Cuarteto : por ejemplo :

N.º 2.
Flauta y Trompa.

Una de las partes del cuarteto ó bien todas cuatro del mismo como Bajo del Duo.

Si el Duo se hiciere por dos instrumentos graves tales como los Fagotes, y se quisiese acompañar con una parte de Violin, sería menester poner mucho cuidado en este acompañamiento y hacerlo mas cantabil, porque resultaria mas alto que el Duo, por ejemplo :

EN TRIO.

N.º 3.
Dos Fagotes.
Parte de Violin encima del Duo.

En este caso se podrían reforzar los dos instrumentos de viento con las Violas ó los Violoncellos al unisono, cosa que se practica alguna vez.

Como los acompañamientos que son del género del que hay en este ejemplo podrían prevalecer sobre el Duo, no es menester emplearlos sino despues de haber hecho oír el Duo una ó dos veces sin este acompañamiento. Es menester considerar esta manera de acompañar como una variacion de una frase ya conocida y no servirse de ella esponiendo la frase.

El Duo puede convertirse en Cuarteto dándole dos partes de la orquesta por acompañamiento.

EN TRIO

N.º 4.
Instrumentos de viento.
Parte de Violin.

Otro ejemplo : en el que la parte de Violin está colocada como intermedio de una y otra parte del Duo.

EN CUARTETO.

N.º 5.
Instrumentos de viento.

Dos partes de la orquesta ó bien todos los instrumentos de cuerda en Duo.

El mismo ejemplo dispuesto de otra manera :

EN CUARTETO.

N.º 6.
Flauta.

Fagote.

Parte de violín colocada entre las dos partes del duo.

Bajo.

El Duo será Quinteto ó Sexteto si se acompaña con tres ó cuatro partes del Quarteto; pero la armonía puede quedar siempre de 4 partes solamente.

EN QUINTETO.

N.º 7.
Dos instrumentos de viento.

Tres partes del cuarteto.

Los Violines pueden cruzar encima del Duo sin inconveniente cuando no hacen mas que notas sencillas y sin formar cantabil por si solos como en el ejemplo precedente.

Otro ejemplo donde el Duo es *doblado* á la octava por dos partes del Quarteto :

N.º 8.
Dos instrumentos de viento.

Tres partes del cuarteto.

La *dobladura* puede tener lugar de diferentes maneras; no llegue á ser la mas-alta de la armonía: lo que

podría cambiar el carácter de la frase ; he aqui algunas maneras :

(A) á la octava inferior.

Instrumento de viento.

Instrumento de cuerda.

(B) Unísono.

Instrumento de viento.

Instrumento de cuerda.

(C) á la octava superior.

Instrumentos de viento.

Instrumentos de cuerda.

(D)

Flauta.

Fagote.

Violin.

(E)

Flauta y Trompa.

Violin.

Viola.

EN SEXTETO.

Nº. 9.
Dos instrumentos de viento.

Quarteto completo.

Hay dos instrumentos de viento, para frases á duo, que no se prestan á este género de acompañamiento en el que todas las partes difieren las unas de las otras y parece que hacen una armonía real de á 6.

La manera siguiente, en la que se dobla el Duo á la octava, es casi siempre preferible:

EN SEXTETO.

Nº. 10.
Dos instrumentos de viento.

Quarteto completo.

Si los dos instrumentos de viento hiciesen fragmentos de canto meos regulares pero mas brillantes que el del ejemplo precedente, el quarteto podría acompañar al Duo de la manera siguiente, en el que cada parte tiene un diseño particular.

EL SEXTETO.

Nº. 11.
Flauta.

Trompa en Fa.

Moderato.

Quarteto completo, acompañando muy piano.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is in treble clef and begins with a piano (p) dynamic marking. It contains several measures of music, including a trill (tr) in the second measure. The second staff is in treble clef and also features a trill (tr) in the second measure. The third staff is in treble clef and contains a trill (tr) in the final measure. The fourth staff is in treble clef and contains a trill (tr) in the final measure. The fifth and sixth staves are in bass clef and provide a harmonic accompaniment for the upper staves.

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is in treble clef and features a trill (tr) in the second measure. The second staff is in treble clef and also features a trill (tr) in the second measure. The third staff is in treble clef and contains a trill (tr) in the final measure. The fourth staff is in treble clef and contains a trill (tr) in the final measure. The fifth and sixth staves are in bass clef and provide a harmonic accompaniment for the upper staves.

EN SEXTETO.

N.º 12.
Dos instrumentos de viento.

Quarteto completo.

The sextet section is presented in four staves. The top staff is in treble clef and is labeled "Dos trompas" (Two trumpets). The second staff is in treble clef and is labeled "Quarteto completo" (Full quartet). The third and fourth staves are in bass clef and provide a harmonic accompaniment for the upper staves. The music is in 3/4 time and features various musical notations including notes, rests, and trills.

Dos oboes.

En este último ejemplo los instrumentos de viento no hacen mas que dar un poco de variedad en el timbre, á los instrumentos de cuerda que han de ser siempre permanentes en la orquesta.

Las combinaciones son menos numerosas si se añaden al Cuarteto mas de dos instrumentos de viento solos; porque tres ó cuatro pueden dar por si solos una armonía completa de 3 ó 4 partes, separadamente de los de cuerda los que, empleados á un mismo tiempo y combinados de diversa manera que los instrumentos de viento, podrían facilmente perjudicar la claridad.

HE AQUI EJEMPLOS DE 3 Y 4 INSTRUMENTOS DE VIENTO SOLOS.

N.º 1. N.º 2.

Se pueden añadir á estos dos ejemplos los primeros ó los segundos Violines, ó bien las Violas como parte intermedia de la manera siguiente :

para añadir al n.º 1.

para añadir al n.º 2.

Tambien se pueden doblar los instrumentos de viento por 3 ó 4 instrumentos de cuerda al unisono ó á la octava, ó bien al unisono y á la octava á la vez.

Si la armonía de los instrumentos de viento estuviese colocada de modo que pudiese admitir un segundo Bajo, este segundo bajo podría ejecutar los Bajos de la orquesta ó bien todos los instrumentos de cuerda al unisono; por ejemplo :

(268)

Tres instrumentos de viento.

Bajos de la orquesta ó bien todos los instrumentos de cuerda al unisono.

He aqui lo que mas importa saber , sobre el modo de emplear los instrumentos de viento *solos* en la orquesta. De esta manera es como se deben colocar para variar el timbre y cobrar mas interés la armonía; pero es menester servirse de ello con discrecion y sin abusar: *Todo el secreto del arte de la orquesta consiste en su colocacion bien combinada.*

MANERA DE COLOCAR LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO EN MASA.

Hemos dicho mas arriba que es menester dividir la orquesta en dos masas , de las cuales la una está compuesta de instrumentos de viento y la otra de instrumentos de cuerda. Hemos dicho tambien que debe haber en una orquesta para ser completa 2 Flautas , 2 Oboes : 2 Clarinetes , 2 Trompas y 2 Fagotes : lo que dá (sin contar los instrumentos ruidosos de los cuales hablaremos mas adelante) la suma de 10 instrumentos de viento , los que tocados todos juntos , tienen la suficiente fuerza para resistir á 30 instrumentos de cuerda y aun á mas. Se emplean las dos masas juntas ó separadamente. Pero antes de tratar del modo de unir las , hablaremos de la masa de los instrumentos de viento en particular.

Estos diez instrumentos de viento tienen una estension de sonidos que alcanza desde

Asi pues la aplicacion de la armonía á los instrumentos de viento puede ser muy variada; y esto es lo que es menester observar cuando se halla uno obligado á colocarlos amenudo en masa. (1) Hay una diferencia no-

(1) Para entender bien lo contenido en este artículo, es necesario conocer la diferencia de las *Posiciones* que puede tener la armonía en la orquesta. Se llama *Posicion* al modo en que están distribuidas las partes de la armonía unas con otras. Ya hicimos mencion de esto en la pág. 31. Aqui hablaremos solamente con referencia á la orquesta.

table entre las dos masas á mas de la del timbre y es, que la de instrumentos de cuerda por lo regular no hace mas que cuatro notas diferentes á la vez, al paso que la de instrumentos de viento puede hacer 10; se sigue de aqui que estos últimos pueden doblarse de diferentes maneras como se verá en los ejemplos siguientes:

2 Flautas. *Instrumentos al unisono.*

2 Oboes y 2 Clarinetes *Armonia de 2 en una poscion ancha y llena.*

2 Trompas. *2 Oboes al unisono.*

2 Fagotes. *2 Clarinetes al unisono. (a)*

Si se quiere dar menos estension á esta armonia de á dos, se podria hacer de la manera siguiente, sin las trompas: (b)

Flautas y Oboes al unisono.

Clarinetes y Fagotes al unisono.

Armonia de á dos en una poscion compacta.

Una *poscion compacta*, cuando las partes están casi incluidas en una sola octava.

Es *ancha*, cuando las partes se alejan de mas de tres octavas.

Llamaremos *poscion menos compacta*, aquella que se halla entre las dos precedentes.

La *poscion muy ancha* es aquella que abraza la mas grande estension posible.

Una *poscion* es á un tiempo *ancha y llena*, cuando los vacios que dejan las octavas contenidas en su estension se han llenado con notas intermedias, por ejemplo:

Posicion ancha. *Posicion compacta.*

Se ve por este ejemplo que bastan cuatro instrumentos para hacer una *poscion ancha*, pero que son menester 8, 10 ó 12 para que sea á un mismo tiempo *ancha y llena*.

Resulta de esta observacion que la distribucion de las partes en la orquesta (respeto á la *poscion*) puede indicarse de la manera siguiente:

- 1 ° Los instrumentos de cuerda ejecutan todas las *posciones*, menos aquellas que son á un mismo tiempo *llenas y anchas*.
- 2 ° Los instrumentos de viento pueden ejecutar todas las *posciones* sin escepcion.
- 3 ° La *poscion ancha* de los instrumentos de cuerda puede ser al mismo tiempo *llena* añadiendo los instrumentos de viento.
- 4 ° Una *poscion* cualquiera de los instrumentos de cuerda puede modificarse de muchas maneras con añadirla los instrumentos de viento.

Variando notablemente estas modificaciones los efectos de la orquesta, será menester conocerlas bien á fondo, y por consiguiente estudiar todas las combinaciones que con ellas pueden formarse.

(a) La parte de la segunda trompa es aqui añadida porque no se la puede hacer ejecutar una de las partes del *Duo*.

(b) Como la trompa es un instrumento grave, ejecuta *siempre mas bajas* las notas que se la dan. Es pues importante conocer el *Diapason* de este instrumento en todos sus tonos, para no esponerse á hacer de una parte intermedia, una parte mas grave que el *Bajo* de la armonia. Véase la estension y el *Diapason* de la trompa mas adelante.

No obstante las trompas (tal como están en el penúltimo ejemplo) pueden añadirse al precedente, porque dan un buen bajo á la armonía.

Flautas y Oboes.

Clarinetes y Fagotes.

Las notas de las Trompas, tal como las da el instrumento.

Posicion menos compacta por lo que refiere á las Trompas.

Otro ejemplo en el que el Duo se halla triplicado en tres octavas diferentes.

2 Flautas.
2 Oboes.

2 Clarinetes.

2 Trompas.

2 Fagotes.

Cuando se quieren emplear todos los instrumentos de viento en una armonía de á tres, es menester tener cuidado de doblar ó triplicar *igualmente* las partes á fin de no dar demasiada fuerza á alguna de ellas en detrimento de las otras.

2 Flautas.
2 Oboes.

2 Clarinetes.

2 Trompas.

2 Fagotes.

Armonía de 3. Posicion ancha.

Esta última regla admite no obstante escepciones; algunas veces el Bajo es de tal naturaleza que no se puede doblar por partes intermedias; otras veces se ve uno obligado á suprimir las trompas porque en ciertos casos, no tienen las notas necesarias, para hacer uso de ellas. Ademas de esto la importancia de esta regla disminuye cuando la masa de los instrumentos de cuerda llega á juntarse con la de los instrumentos de viento.

Una de las partes de la armonía ejecuta amenudo un trozo de canto notable y sobre el cual el compositor quiere fijar principalmente la atención ; no lo alcanzará sino reforzando esta parte con una cantidad mas que suficiente de instrumentos, de modo, que la hagan predominar sobre todas las otras. Este efecto puede compararse al de un cuadro en el que á escepcion de la figura principal, todas las demás están colocadas á la sombra, á fin de hacer sobresalir mas á aquella y aumentar el esplendor del cuadro. He aquí ejemplos.

Flautas.

Oboes y Clarinetes.

Trompas.

Fagotes.

La parte cantante de este ejemplo está cuadruplicada en tres octavas diversas.

Otro ejemplo en el que el Duo se halla triplicado en tres octavas diferentes.

2 Flautas.
2 Oboes.

2 Clarinetes.

2 Trompas.

2 Fagotes.

Armonía de á tres en uua posicion compacta. tr

Otro ejemplo de la armonía de tres en el que el canto es sestuplicado en cinco octavas diferentes.

Flautas.

Oboes.

Clarinetes.

Trompas.

Fagotes.

Para producir esta clase de efectos es menester que la frase armónica se preste naturalmente á ello y que encierre á mas un canto que sea un tanto notable.

Hay frases armónicas que no permiten invertir arbitrariamente las partes, porque resultaria de ello, una sucesion de quintas y octavas ocultas, tal es la frase siguiente :

Armonia de á tres cuyas dos partes superiores no se pueden invertir.

En este caso es menester como en este ejemplo, cuando se triplican, evitar de colocarla, parte superior debajo la parte intermedia.

Flautas.

Oboes.

Clarinetes.

Fagotes.

Otra modificacion del mismo ejemplo en la que el Bajo no está doblado por una parte intermedia.

Flautas.

Oboes.

Clarinetes.

Fagotes.

DE LA ARMONÍA DE A 4 EJECUTADA POR LA MASA DE INSTRUMENTOS DE VIENTO.

Cuando se emplea una gran masa de instrumentos, es menester escoger en cuanto sea posible frases claras y sencillas sobre todo en la armonia de á cuatro. Tomarémos por modelo el ejemplo siguiente.

Diferentes maneras de ejecutar el ejemplo precedente con la masa de instrumentos de viento.

1a. Manera. 2a. Manera.

2 Flautas. 2 Flautas.

2 Oboes. 2 Oboes.

2 Clarinetes. 2 Clarinetes.

2 Fagotes. 2 Fagotes.

Cada una de las partes del cuarteto la ejecutan dos instrumentos de la misma especie.

Las partes intermedias del cuarteto las ejecutan los dos Oboes y las doblan al unisono los dos Clarinetes.

Si se quieren añadir las trompas á todos los ejemplos de esta armonía se hará como sigue, porque las trompas no tienen las notas necesarias para ejecutar exactamente una de las partes de este cuarteto. (1).

A B

Bueno en el caso de que los Fagotes no estén transportados una octava mas baja.

Bueno en el caso contrario.

3a. Manera. 4a. Manera.

Flautas. Flautas.

Oboes. Oboes.

Clarinetes. Clarinetes.

Fagotes. Fagotes.

Las tres partes altas del Cuarteto están invertidas, lo que da una posición mas ancha.

Todas las partes de la armonía están dobladas á la octava, lo que da una posición ancha y llena.

5a. Manera.

Aquí la parte cantante la ejecuta la mitad de la masa, á fin de hacerla sobresalir mas.

Los mismos instrumentos.

(1) Véase sobre esto la estension y la naturaleza de la trompa.

En este último ejemplo la parte grave, ejecutada por un solo Fagote, sería demasiado débil y tendría necesidad de ser reforzada sea por los contrabajos de la orquesta, ó por un Trombon.

Cuando el canto está colocado en el bajo, como en el ejemplo siguiente, no se dobla casi nunca por la parte superior; mas si se quiere sea brillante se reforzará por las partes intermedias.

Todas estas maneras de ejecutar la armonía de á cuatro con la masa de instrumentos de viento son muy buenas: ellas sirven para cambiar la posición de la armonía y para darla diferentes matices cada uno de los cuales hace un efecto particular.

Hemos visto que se empleaban separadamente las dos masas de la orquesta y que este empleo sucesivo era un médio poderoso y fuerte para variar la misma armonía, sobre todo tomando una posición ancha y llena con los instrumentos de viento despues de una posición compacta con los de cuerda.

No tenemos nada mas que advertir acerca estas dos masas tomadas aisladamente.

REUNION DE LAS DOS MASAS DE LA ORQUESTA.

MANERA DE COLOCAR LA ARMONÍA DE A DOS A LAS DOS MASAS DE LA ORQUESTA.

En las grandes ideas es menester algunas veces considerar una masa entera, como si fuese un solo instrumento; por consiguiente se puede, en la armonía de á dos, dar una parte del Duo á la masa de instrumentos de cuerda, y la otra á la de instrumentos de viento, cuando la naturaleza de la armonía no se oponga á ello.

He aqui una frase de este género de dos partes.

Se puede hacer la parte superior de esta frase con la masa de instrumentos de viento y la parte inferior con la de los de cuerda. No puede hacerse lo contrario sino cuando la frase está escrita en contrapunto doble: (1) los contrabajos, (cuyas cuerdas son las mas graves de toda la orquesta) como hacen parte de la masa de los instrumentos de cuerda, es indispensable que la parte que ejecutan sea buen bajo de la armonía. La inversion podría tener lugar en la frase precedente porque está en contrapunto doble, lo que se encuentra á veces sin buscarlo.

(1) Se llama contrapunto doble, la armonía que tiene la propiedad de poderse invertir.

El mismo ejemplo, que el precedente ejecutado en duo por las dos masas.

Flautas, Oboes y Clarinetes.

Trompas y Fagotes.

Instrumentos de cuerda.

Instrumentos de viento en tres octavas diferentes.

Instrumentos de cuerda en tres octavas diferentes.
Los contrabajos tocan una octava mas baja que los violoncellos.

Se tiene por este medio dos unisonos diferentes lo que algunas veces produce un grande efecto.

Armonía de á dos completa en cada masa.

Flautas, Oboes y Clarinetes.

Fagotes.

Trompas añadidas al Duo.

Vlloines.

Violas y Bajos.

MANERA DE COLOCAR LA ARMONÍA DE A TRES A LAS DOS MASAS REUNIDAS.

Hemos dicho mas arriba que una masa entera puede considerarse como un solo instrumento, pudiendo tambien cada masa ejecutar muchas partes de la armonía, se puede en el Trio distribuirlas de la manera siguiente, á saber :

- 1.° Las dos partes altas del Trio, á los instrumentos de viento, y la tercera parte (el Bajo) á los de cuerda, al unisono (1).
- 2.° El Bajo y una de las partes altas del Trio á los instrumentos de cuerda, y la otra parte alta á los de viento al unisono cuando esta última canta de una manera notable.
- 3.° Las tres partes del Trio á los instrumentos de viento, y las mismas á los de cuerda á un mismo tiempo.

(1) Esta distribucion es preferible cuando le parte inferior del Trio contiene un canto algo sobresaliente.

La tercera combinacion no se emplea con buen écsito sino cuando la armonia de á 4 puede presentar en cada una de las masas una buena armonia de á dos , como en el ejemplo siguiente :

Armonia para servir á la tercera combinacion.

de á dos. Buena armonia

de á dos. Buena armonia

This musical score consists of two staves, both in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a sequence of chords and single notes, illustrating a harmonic progression for a two-part texture.

La misma armonia colocada en las dos masas cada una de las cuales hace un duo.

Flautas á la octava. Oboes y Clarinetes.

Fagotes.

primeros y segundos violines.

Instrumentos de cuerda.

Violas dos octavas mas altas que los bajos.

This musical score consists of two staves, both in a key signature of two flats. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation is more complex, with many beamed notes and rests, representing a two-part texture for a larger ensemble.

En cuanto á la cuarta combinacion , que consiste , en poner todas las partes de la armonia de á 4 en cada una de las masas , se procederá de la misma manera que hemos indicado mas arriba hablando de los instrumentos de viento , tomados separadamente , y en este caso no se tendrá mas que hacer sino unir esta masa á la de los instrumentos de cuerda .

Algunas veces se puede colocar con buen écsito en toda la masa de 19 instrumentos de viento al unisono, una larga suspension sobre la dominante , mientras que los instrumentos de cuerda hacen una armonia de á 2, 3 ó 4 partes ; pero esta armonia no puede ser mas que el acorde de la tónica y el de la dominante .

Ejemplo de una suspension de todos los instrumentos de viento unisonos que doblan el SOL diez veces en cinco octavas diferentes.

Flautas.
Oboes.
Clarinetes.

Trompas y Fagotes.

Violines.

Violas.

Bajos.

This musical score shows five staves. The top two staves (Flautas, Oboes, Clarinetes and Trompas y Fagotes) contain long horizontal lines with vertical tick marks, representing sustained notes. The bottom three staves (Violines, Violas, and Bajos) contain a sequence of notes and rests, illustrating the string accompaniment.

Añadiendo á esta suspension los instrumentos de viento ruidosos, como son los Clarines, Trombones y Timbales, se podría doblar esta nota de 15 á 16 veces, lo que produciría un efecto extraordinario.

El Sol del segundo Fagote y de la segunda Trompa, no es, como parece á la vista, la nota mas grave de la armonía, tocando, como tocan, los Contrabajos una octava mas baja que los Violoncellos no pudiendo aqui las Trompas transportar mas bajo.

MANERA DE COLOCAR LA ARMONÍA DE A 4 EN LAS DOS MASAS REUNIDAS.

Hé aqui las diferentes combinaciones, de las cuales es susceptible esta armonía, en las dos masas.

1.º Las tres partes altas ejecutadas en Trio por los instrumentos de viento, y la cuarta parte (el Bajo) por los de cuerda al unisono. 2.º Una parte alta ejecutada por los instrumentos de viento al unisono (1) y las otras tres por los de cuerda en Trio. 3.º Dos partes por los instrumentos de viento, y las otras dos por los de cuerda, colocando en la masa de estos últimos la parte mas grave de la armonía, á fin de que la ejecuten los Contrabajos. 4.º Las cuatro partes ejecutadas por cada una de las dos masas como si hubiesen de ejecutar el Quarteto separadamente.

EJEMPLOS.

Armonía para servir á la 1.ª COMBINACION.

Armonía para servir á la 2.ª COMBINACION.

(1) Es claro que para hacer sobresalir esta parte con tanta fuerza es menester que tenga algo de interés.

1.ª COMBINACION.

2.ª COMBINACION.

(1)

Flautas.

Oboes.

Clarinetes.

Trompas añadidas.

Fagotes.

Instrumentos de cuerda haciendo el Bajo de la armonía.

Los instrumentos de viento en trio.

Posicion ancha.

Fagotes al unisono con los demas instrumentos de viento

Primer violin.

Segundo violin.

Violas añadidas a la armonía.

Bajos.

Flas. Oboes y Clars. Trompas añadidas.

Armonía á 3. N.º 1.

Armonía de 3 N.º 2.

(1) Las partes altas de la armonía son, como se puede ver, invertidas en la distribución de la masa de instrumentos de viento; esto se puede hacer cuando estas partes no hacen mas que acordes compactos, y que el bajo canta. Si no se quisiese perturbar el órden en que se presentan desde luego, se haría como en el ejemplo siguiente.

Flautas.
Trompas.

Oboes y
Clarinetes.

Fagotes.

Esta manera es muchas veces preferible para evitar quintas prohibidas

Los Fagotes, que en este caso no pueden doblar mas que la una, ó la otra parte alta de la armonía, dan un mal Bajo á la masa de instrumentos de viento. No pueden doblarlos asi, sino cuando todos los instrumentos de cuerda unisono y ejecutan la parte mas grave de la armonía; lo que da á esta parte una fuerza mas que suficiente para que pueda servir de Bajo á la masa de instrumentos de viento.

Armonía n.º 1 colocada en las dos masas.

Armonía n.º 2 colocada en las dos masas.

Flautas. Instrumentos de viento a Duo en tres octavas diferentes.

Oboes y Clarinetes. Posición ancha.

Trompas añadidas.

Fagotes.

Instrumentos de cuerda que son haciendo el Bajo al Trio.

Los mismos instrumentos de cuerda al Duo.

Flautas. Instrumentos de viento al unisono.

Oboes y Clarinetes. Posición ancha.

Trompas añadidas.

Fagotes.

Dos partes de Violin.

Las Violas á la octava de los Bajos.

En los ejemplos siguientes los dos Trios que preceden están colocados en las dos masas separadas, lo que completa la armonía en cada masa.

Flautas y Oboes. Oboes á la octava inferior de las flautas. Clarinetes doblando los Fagotes. (1)

Clarinetes.

Trompas. á 2

Fagotes.

Violines.

Bajos.

Los mismos instrumentos

(1) Cuando el Trio han de ejecutarlo solamente los instrumentos de viento, y mas particularmente cuando los Fagotes hacen canto, los Clarinetes se doblarán (cuando se pueda) á los Fagotes.

El ejemplo siguiente puede servir en un caso extraordinario.

Canto en los instrumentos de viento al unisono, acompañado por los de cuerda.

Flautas.
Oboes y
Clarinetes.

Fagotes.

Violines.

Violas.

Bajos.

La armonía en el pedal puede hacerse de dos maneras.

1.º El Pedal puede colocarse en la masa de instrumentos de cuerda al unisono, y la armonía ejecutarla los de viento.

EGEMPLO.

Flautas.

Oboes.

Clarinetes.

Fagotes.

Instrumentos de
cuerda al unisono
y haciendo Pedal.

Armonía de á 4, ejecutada por los instrumentos de viento.

Pedal sobre la dominante.

2.º El Pedal puede colocarse en los instrumentos más graves de masas, por ejemplo:

Oboes.

Flauta una octava mas alta que los Oboes.

Clarinetes.

Fagotes.

Trompas y Trombones.

Estos insts. son necesarios para reforzar el pedal que seria demasiado si lo ejecutasen los contrabajos solos.

Timbales.

Violines.

Violas.

Violoncellos.

Contrabajos.

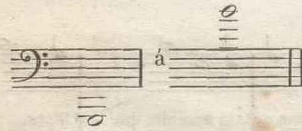
tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Detailed description: This is a page of a musical score for a full orchestra. It features ten staves, each labeled with an instrument: Oboes, Clarinetes, Fagotes, Trompas y Trombones, Timbales, Violines, Violas, Violoncellos, and Contrabajos. The Oboe staff has a note above it: "Flauta una octava mas alta que los Oboes." The Trombone and Trumpet staff has a note: "Estos insts. son necesarios para reforzar el pedal que seria demasiado si lo ejecutasen los contrabajos solos." The Timpani staff has six notes, each with a trill marking (*tr*). The music is written in a common time signature and includes various notes, rests, and trills.

Para dar una idea precisa de la cantidad de sonidos que todos los instrumentos de una gran orquesta subministran á la vez en una posicion en armonía ancha y llena, escribiremos esta cantidad de sonidos , solamente en tres líneas tomando para este objeto el pedal precedente,

Detailed description: This block shows three staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a series of chords, each with a trill marking (*tr*) above it. The middle staff is in treble clef and contains a series of chords, each with a trill marking (*tr*) above it. The bottom staff is in bass clef and contains a series of chords, each with a trill marking (*tr*) below it. The chords are dense and span a wide range of the keyboard, illustrating a "broad and full" harmonic position.

Cuya cantidad abraza cinco octavas, es decir de



Júzguese ahora el mal efecto que produciría esta misma masa de sonidos, si la armonía no fuese ancha, pura y franca, pues á pesar de estar escrita aquí en acordes casi compactos, el oído la aprecia todavía con harta dificultad.

Cuando los instrumentos de cuerda hacen *Corcheas*, *Tresillos* ó *Semicorcheas*, y particularmente en los movimientos vivos; es menester que los instrumentos de viento hagan, en cnanto sea posible, acordes compactos.

EGEMPLO.

Sin embargo, se permite que los instrumentos de viento doblen á los de cuerda, si guardan el mismo movimiento en las partes; con tal que este movimiento no sea demasiado vivo y que se pueda ejecutar con facilidad. Asi pues las Flautas, los Oboes, ó los Clarinetes podrían tocar unisonos con los primeros Violines; los Clarinetes ó los Fagotes podrían doblar á los segundos Violines; á las Violas podrían doblarlas las Flautas, los Oboes, los Clarinetes ó los Fagotes; lo que puede hacerse ó al unisono ó á la octava superior ó á la inferior segun el diapason del instrumento. Alguna vez para facilitar la ejecucion, este doblamiento se hace, parte al unisono, y parte á la octava. Luego los Fagotes podrían doblar á los segundos Violines de aqui arriba de la manera siguiente:

al unisono. á la octava baja. al unisono.

á la octava baja. etc.

Todas estas diferencias, en el empleo de los instrumentos de viento, no tienen otro fin, que el de presentar las ideas del Autor con variedad y libertad.

Las masas de orquesta reunidas, pueden emplearse en las Oberturas, en las Sinfonías, en los ritornelos de las árias, y de los trozos de conjunto, en los coros en los aires de baile, de pantomima, en las marchas triunfales y en fin, siempre que se trate de producir grandes efectos, y de representar ideas fuertes, siendo pero de poca duracion; de lo contrario degenera en ruido. Paraque estas masas produzcan buen efecto, es necesario servirse de ellas por intervalos despues de pausas mas ó menos largas; 8, 16 ó 24 compases seguidos son siempre suficientes. No obstante, para llamar de nuevo la atencion dado caso que se hubiese distraido, ó amortiguado en el decurso de la pieza; se puede prolongar la conclusion de ella, con algunos compases mas, pues asi se quita el disgusto ó enfado que la pieza hubiese causado.

Despues de todas estas observaciones se ve claramente, que la manera menos ventajosa de arreglar para orquesta, es la de emplear las masas sin cesar; de este modo se consumen todos los recursos á la vez y se privan de los médios para variar los efectos: todas las piezas tienen en este caso un mismo sabor y se asemejan unos á otros á pesar de la diferencia de las ideas.

Los coros forman tambien una masa separada; uniéndolos á la orquesta completa se tienen tres masas que pueden emplearse á la vez.

Quando el coro no canta al unisono, debe hacer siempre buena armonía de 2, 3 ó cuatro partes, prescindiendo de la Orquesta. Se le debe tratar como á una de las dos masas ya esplicadas.

La orquesta completa, muchas veces es demasiado fuerte para acompañar el coro, en este caso no debe ser acompañado mas, que por una de las dos masas, y ordinariamente es la de instrumentos de cuerda la que se escoge con preferencia para este objeto, principalmente en las piezas franquilas y suaves.

Quando el compositor quiere acompañar la voz no mas que por los instrumentos de viento, es menester escribirlos en solo, es decir emplear uno solo de cada especie excepto al concluir, en donde toda la masa puede llegar hasta el punto de ser indispensable.

La orquesta en masa es imponente, y se presta poco á las ideas ligeras, sin embargo viéndose obligado alguna vez á servirse de ella en las producciones de este género, es menester en este caso:

- 1.º) Evitar el empleo de los instrumentos chillones y de los ruidosos.
- 2.º) No escoger, en cuanto sea posible, posiciones de armonía que sean anchas y llenas á la vez.
- 3.º) Doblar sencillamente al unisono los instrumentos de cuerda por los de viento.
- 4.º) Emplear los *mezzo forte* con preferencia á los *forte*.

DE LOS INSTRUMENTOS RUIDOSOS.

De todos los instrumentos brillantes y ruidosos, no se admiten por lo comun en las grandes orquestas, mas que los Clarines, los Trombones, el Flautin y los Timbales. Los restantes no son buenos mas, que al aire libre y deben desterrarse de todo local consagrado á la música.

El Flautin, muchas veces es demasiado penetrante á causa de sus sonidos agudos, que lo hacen predominar sobre todos los otros instrumentos; su principal objeto es el variar de diapason. Se procurará no servirse mucho de el, á fin de no destruir el efecto que puede producir quando es verdaderamente necesario.

Los Clarines son instrumentos ruidosos de los cuales es menester servirse lo menos que se pueda, se emplean tambien como los Trombones y los Timbales, en el fuerte de la orquesta completa para aumentar el efecto y hacer resaltar las masas.

Pocas veces se escriben estos instrumentos en *Solo*. No obstante unidos á las trompas son muy á propósito para presentar ideas de un género lúgubre. Este efecto es peculiar á los instrumentos de metal, pero es menester hallarles una armonía de á 4 en acordes compactos, que puedan ejecutar fácilmente y separarlos de los instrumentos de la orquesta, que por su proximidad pudiesen impedir que se oyese todo el efecto.

EGEMPLOS.

Armonía á cuatro.

Lo que se distribuirá de la manera siguiente :

Clarinetes en Do.

Trompas en Sol.

3 Trombones.

Timbales.

En esta clase de combinaciones las Quintas y las Octavas tanto ocultas como reales son inevitables, porque es necesario poner únicamente todo el cuidado posible, en no emplear otras notas, que las que estos instrumentos pueden hacer, y en evitar cuidadosamente aquellas de que carecen, ó que no pueden dar mas que de una manera muy imperfecta.

MODO DE EMPLEAR EL UNISONO EN LA ORQUESTA.

El unisono hace un gran papel en la orquesta; y es bueno emplearlo á menudo. Cuando se sirve de él para espesar una idea melódica, un canto sencillo, el efecto es siempre seguro. Varía la armonía con utilidad haciéndola descansar por intervalo, sin que la orquesta pierda su fuerza ni su plenitud.

El unisono es susceptible de diferentes modificaciones, á saber:

- 1.º) El unisono por los instrumentos de cuerda solos;
- 2.º) El unisono por los instrumentos de viento solos;
- 3.º) El unisono por los instrumentos de cuerda y de viento reunidos,
- 4.º) El unisono variado de diferentes maneras como por ejemplo:

1.º Unisono sincopado.

2.º El mismo variado por apoyaturas.

3^o

4^o entrecortado por pausas

5^o

6^o

7^o

8^o

etc.

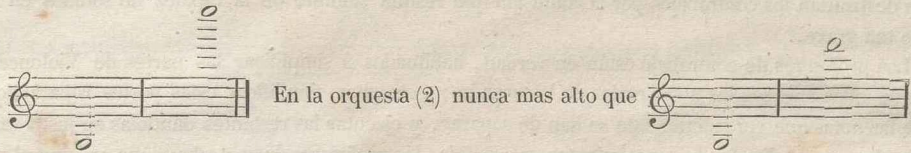
OBSERVACIONES ACERCA LOS INSTRUMENTOS DE QUE SE COMPONE LA ORQUESTA.

El conocer la estension, y los medios; que tienen los instrumentos para los que se quiera componer; es un estudio muy importante, y que no se debe descuidar, sería inútil buscar en los libros los medios de adquirir estos conocimientos pues no están allí, sino en las mismas orquestas, y en estas y no en aquellas es en donde se han de buscar, el modo mas fácil de adquirirlos es, con el frecuente roze, y consultando á los artistas; pues ellos son, por decirlo así, el fruto de la esperiencia y del trabajo.

No pretendo pues aquí dar una teoría completa de cada uno de los instrumentos. Y esta materia tampoco pertenece á un tratado de armonía. Me limitaré solamente á indicar la estension, es decir la cantidad de sonidos que tiene cada uno de los instrumentos usados en la orquesta, añadiendo pero, algunas observaciones indispensables acerca cada uno de ellos.

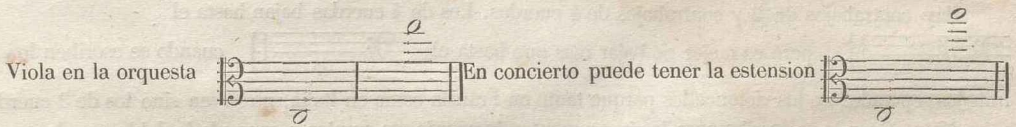
ESTENSION DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA (1).

DEL VIOLIN.



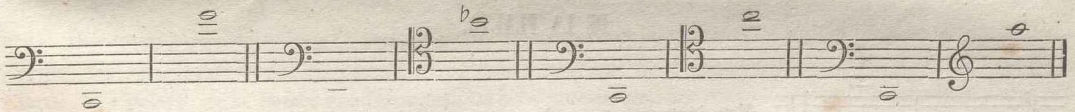
El segundo de cada instrumento, cuando toca con su primero, se escribe siempre mas bajo que él á menos que alguna causa particular obligue á apartarse de esta regla.

DE LA VIOLA.



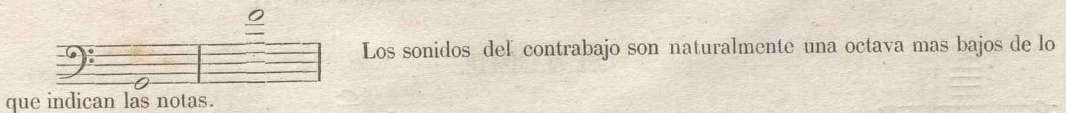
DEL VIOLONCELLO.

El Violoncello tiene las mismas cuerdas que la Viola, pero, una octava mas bajas. El timbre de este instrumento es muy agradable, particularmente en las cuerdas altas; esta es la causa porque se le escriben á menudo *solos* en la orquesta.



Cuando los Violoncellos han de tocar solos en la orquesta, es decir sin los contrabajos, es menester indicarlo con la palabra *Violoncelli*, lo que supone *Violoncelli soli*. Cuando los Contrabajos han de volver á tocar con los Violoncellos, se indica con la palabra *tutti ó Bassi*. Cuando los Solos de los Violoncellos tocan en las cuerdas altas se escriben regularmente en llave de Do á la cuarta línea, ó sea llave de tenor.

DEL CONTRABAJO.



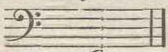
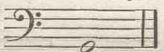
(1) Cuando indico la estension no mas, que con las dos notas extremas, se entenderá que el instrumento tiene todos los intermedios; es decir todos los semi-tonos incluidos entre estas dos notas.

(2) Los sonidos mas altos de casi todos los instrumentos son dificiles de ejecutar, y no se puede sino con mucha destreza. Este es el motivo que la estension de los instrumentos es mas limitada en la orquesta que en un concierto. La música de orquesta ha de ser para ejecutarse á primera vista; mientras que la de un concierto se ha de estudiar.

El Contrabajo es un instrumento muy importante en la orquesta. Ejecuta ordinariamente la parte del Violoncello juntamente con este, entendiéndose empero, siempre que esta parte esté escrita con sencillez λ que las notas no se suceden con demasiada rapidez. Mas, algunas veces los Violoncellos tienen escalas en tonos poco usados, ó pasajes difíciles que el contrabajo no puede ejecutar; alguna vez también tienen trozos cuyo buen efecto destruirían los contrabajos por la confusión que resulta siempre de la rapidez de sonidos en un instrumento tan grave.

Los profesores de contrabajo están en verdad, habituados á simplificar las partes de Violoncello y á no tomar de ellas más que las notas reales de los acordes; pero para simplificar estas partes reparando escatamente las notas que verdaderamente se han de separar, y ejecutar las restantes dándolas su justo valor es necesario tiempo, meditación y conocimientos en armonía, los profesores de contrabajo que en jeneral no son armonistas y que, siguiendo el compás no tienen ni siquiera el tiempo necesario para reflexionar preciso es, se equivoquen con frecuencia al hacer esta simplificación. A los autores pues pertenece el hacer este trabajo y les aconsejamos, por su propio interés no lo olviden nunca. En este caso escribirán una doble parte de Bajo: la una para los Violoncellos y la otra (lo más sencilla que se pueda) para los Contrabajos.

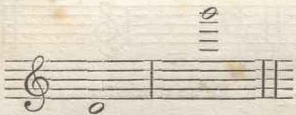
Hay contrabajos de 3 y contrabajos de 4 cuerdas. Los de 4 cuerdas bajan hasta el

 pero es mejor no bajar más que hasta el  cuando se escriben los contrabajos separados de los violoncellos porque tanto en Francia como en Italia, no sirven sino los de 3 cuerdas.

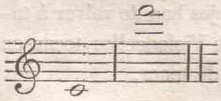
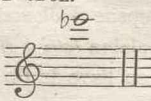
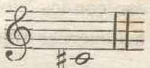
Nota. Cuando se escribe para los instrumentos de cuerda, se emplea á menudo la doble cuerda, es decir que se ponen al Violín, á la Viola y al Violoncello 2, 3 y hasta 4 sonidos diferentes á la vez. Será muy prudente no probarlo hasta conocer bien estos instrumentos, de lo contrario es muy fácil escribir lo que luego no se podría ejecutar.

ESTENSION DE LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO.



DE LA FLAUTA.

 Este instrumento es el que ejecuta las notas más altas de la orquesta.

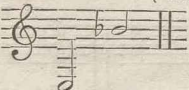
DEL OBOE.

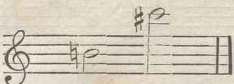
 pero en la orquesta no se escribe más que hasta el  el Do sostenido siguiente  no se ha usado hasta el presente, porque la mayor parte de los artistas que tocan este instrumento no han cuidado de procurárselo por medio de una llave que es muy fácil de adoptar. Pero como muchos de ellos la han ya adoptado, es de creer, que vistos los buenos resultados se jeneralizará su uso. (1)

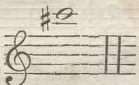
DEL CLARINETE.

 pero en la orquesta nunca más alto que hasta el  excepto en los grandes *forte*.


(1) Efectivamente ha sucedido así, pues en el día no solamente está en uso la espesada llave, si que también otras 11 que han proporcionado á los profesores de este instrumento, la facilidad y afinación en ciertos pasos que antiguamente eran poco menos que imposibles de ejecutar (N. del T.)

Las notas comprendidas entre  son muy suaves; se emplean muchas veces para arpear los acordes. Llámanse notas de *Churumbela* ó de *Chirimia*.

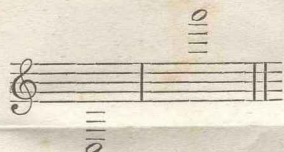
Las notas incluidas entre  son mas sonoras y mas brillantes.

Las notas mas altas del  son muy dificiles de suavizar.

Hay tres clases de clarinetes, á saber: en La, en Si \flat y en Do. Cuando está en Do ejecuta las notas tal como están escritas, es decir sin trasportar. El de Si \flat toca una segunda mayor mas bajo de lo que indican las

notas. En este caso la estension precedente se cambia en esta 

Cuando está en La, sus sonidos son una tercera menor mas bajos, y su estension es por consiguiente



Hay tonos, aun entre los que están muy en uso que serian impracticables en el Clarinete si no poseyésemos mas que el de Do; tales son por ejemplo los tonos que tienen mas de 2 sostenidos ó 2 bemoles en la llave. El Clarinete en Si bemol que transporta un tono entero toca por consiguiente en *Fa* cuando la pieza está en Mi bemol; el de La que transporta una tercera menor toca por consiguiente en *Do* cuando la pieza está en La mayor: El Clarinete en Si \flat sirve pues para disminuir el número de bemoles y el de *La* para disminuir el de sostenidos.

El compositor escoje entre tres Clarinetes, el que mejor se acomoda al tono en que está escrita su composición, procurando, que resulte con un solo accidente en la llave, si es posible, aunque el tono en que esté escrita la pieza, exija tres ó cuatro, para los demas instrumentos.

TABLA DEMOSTRATIVA.

Tono de la pieza.	En Do (1)	En Sol.	En Ré.
			
	Clarinete en Do.	Clarinete en Do.	Clarinete en La.
Clase del Clarinete.			

(1) Esta misma tabla sirve tambien para los tonos menores, que corresponden á estos mayores, en cuanto al número y colocacion de los accidentes.

(290)

En La. Clar. en La.

En Mi. Clar. en La.

En Fa. Clar. en Do ó Clar. en Si b.

En Si b Clar. en Si b

En Mi b Clar. en Si b

En La b Clar. en Si b

TROMPA.

Notas usadas en la Orquesta.

Estas mismas notas resultan:

- 1.º Una Octava mas bajas, cuando las trompas están en tono de—Do.
- 2.º Una Séptima mas bajas, cuando están en el de—Re.
- 3.º Una Sesta mayor mas bajas, cuando estan en el de—Mi b.
- 4.º Una Sesta menor mas bajas cuando están en el de—Mi b.
- 5.º Una quinta perfecta mas bajas cuando están en el de—Fa.
- 6.º Una cuarta justa mas bajas cuando están en el de—Sol.
- 7.º Una tercera menor, mas bajas cuando están en el de—La.
- 8.º Una segunda mayor mas bajas cuando están en el de—Si b alto.
- 9.º Una novena mayor mas bajas cuando están en el de—Si b grave.

La trompa primera no baja mas que. al y la segunda no sube mas que al

En los tonos altos como son, el *Sol*, *La*, *Si b* alto, se tendrá cuidado de no hacer subir demasiado las trompas, particularmente la segunda, asi como en los tonos graves, se ha de procurar no hacerlas bajar demasiado, especialmente la primera.

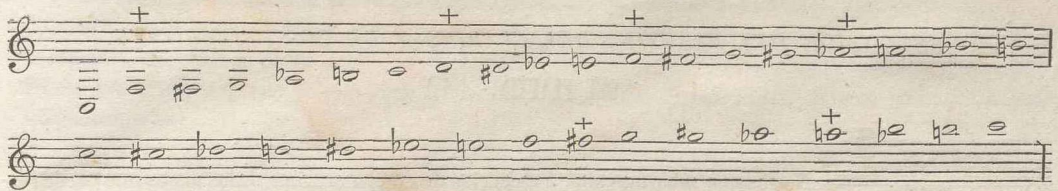
Cuando las siguientes notas

van precedidas de la nota *Sol*, por ejemplo

pueden emplearse sin restriccion. Las siguientes

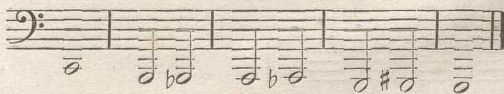
aunque débiles, pueden así mismo usarse de vez en cuando, pero de paso y resolviendo en ellas las disonancias.

En los *solos*, hacen las trompas otras notas, llamadas notas tapadas; lo que se puede observar en la siguiente escala, comparándola á la de las notas usadas en la orquesta, que son todas abiertas, esto es producidas solamente por el labio, sin el auxilio de la mano en el pabellon:



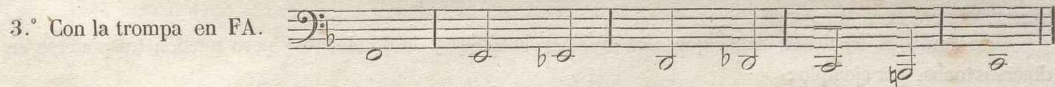
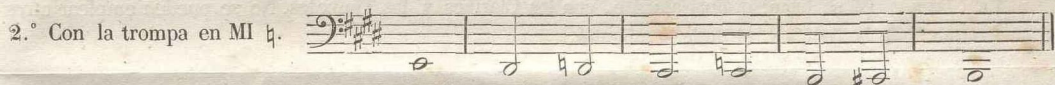
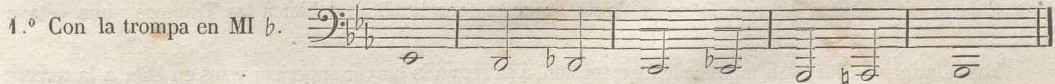
Las seis notas de esta escala, que van marcadas con una + son malas y no pueden hacerse bien mas, que de paso: de otro modo no pueden ni siquiera cojerse.

En un movimiento lento, la segunda trompa puede hacer las ocho notas siguientes.



pero no mas, que en los tons de MI \flat MI \natural y FA.

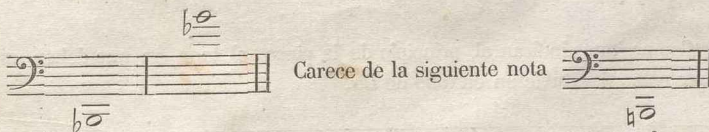
Por consiguiente representan.



Siendo la Trompa un instrumento grave, puede hacer alguna vez, el bajo de la armonia.

Se escribe muchas veces la primera trompa en un tono, y la segunda en otro. Lo que se hace; á fin de obtener un mayor número de *sonidos abiertos*. Por ejemplo en una pieza en Re menor, puede la una estar en Re y la otra en Fa.

DEL FAGOTE.



Hay además otras dos notas de las que, es menester privarse, pues son muy malas; y son



Cuando el Fagote sube muy alto se escribe en llave de Do, á la cuarta línea. Este instrumento sirve de bajo á los de viento, y dobla amenudo los bajos de la orquesta.

ESTENSION DEL FLAUTIN, DEL CLARIN, Y DE LOS TROMBONES.

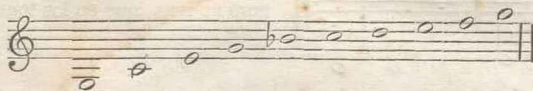
DEL FLAUTIN. (1)



No se haga subir mas alto; á escepcion de en el *Fortisimo* de las masas que puede llegar hasta el *Sol*.

Da siempre las notas una octava mas altas de lo que estan escritas.

DEL CLARIN.



Los Clarines no se usan, regularmente, mas que en los tonos de Do, Re, y Mi: \flat

Cuando sirven para reforzar la masa de la orquesta, acostumbran doblar á las Trompas, una octava mas altas.

Los Clarines en Re, dan la precedente estension, á la segunda mayor superior; y los en Mi: \flat ; á la tercera menor superior.

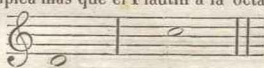
La *Charanga* (2) se hace; ordinariamente, con los Clarines y los Timbales. No se pueden emplear otros á cordes que el de la Tónica y el de la dominante.

OBSERVACION SOBRE EL MODO DE USAR LOS TIMBALES.

Los tímables no tienen mas, que dos sonidos: la tónica y la dominante; pero pueden trasponerse en diversos tonos, por ejemplo:



En jeneral los Compositores indican al principio de la pieza, el tono en que deben estar los tímables, escribiendolos siempre como si estuviesen en tono de Do.

(1) En las Orquestas no se emplea mas que el Flautin á la octava ó en Do: su estension entera no sirve mas, que en los solos, porque las notas incluidas entre  son demasiado débiles en el *Fuerte* de las masas.

(2) Aunque no esté verdaderamente admitida en español esta palabra, nos servimos de ella para traducir la voz francesa, *fanfare* por haberla adoptado todos los Regimientos de España, para denotar la reunion de clarines, y otros instrumentos de metal, que preceden á los Batallones, tocando aires marciales juntamente con los tambores, y ser precisamente esto lo que quiere significar la sobredicha voz *fanfare*.

Las dos notas de los timbales deben emplearse como notas reales de la armonía,

Se emplean lo mismo en el *Piano*, que en el *Forte*. Hacen tambien muchas veces las notas del Bajo de la armonía sobretodo el pedal.

Su redoble se indica con un *tremolo* ó con la palabra italiana *tremolo*: pero siendo de poca duracion, se indica simplemente asi:



Los clarinetes, trompas, clarines, y timbales pueden mudár de tono en el seguido de una pieza; en este caso es menester darles un numero suficiente de compases de silencio, para poder efectuar este cambio.

DE LOS TROMBONES.

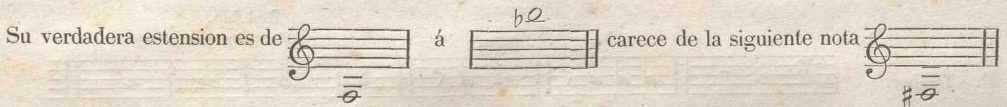


Este instrumento produce mucho efecto cuando se emplea con oportunidad. Sirve especialmente para reforzar las notas del Bajo en las grandes masas.

Los Trombones tocan en todos los tonos sin trasportar; se escriben como los Bajos, los Fagotes y las Violas, poniendo los respectivos accidentes en la llave.

ESTENSION DEL CORNO INGLES.

Este instrumento es muy dulce y se emplea con buen efecto en la orquesta. Es menester escribirlo siempre en *solo*, porque en el fuerte de las masas no se oiria á causa de su delicado timbre.



En general, los profesores de oboe son los que tocan tambien el corno ingles, y por este motivo se hará bien en escribirlo siempre, una quinta mas alta, de lo que realmente es su diapason. Véase la siguiente tabla.

Tono de la pieza.

Corno ingles tocando las mismas notas arriba escritas.

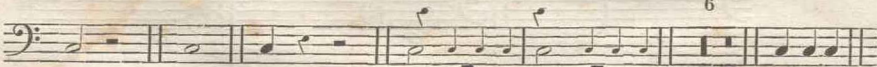
En Do.	En Sol.	En Re.	
En Fa.	En Si b.	En Mi b.	En La b.

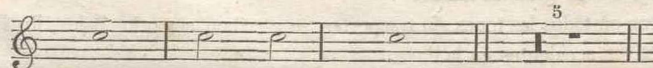
Se emplean algunas veces dos cuernos ingleses, en lugar de dos clarinetes ó de dos oboes, mas ha de ser indispensablemente en la música de un género patético y religioso. Todo instrumento, que, como este, varia el timbre de una manera agradable; es precioso en una orquesta.

DE ALGUNOS INSTRUMENTOS QUE ESTAN EN USO EN LA MUSICA MILITAR :

La Música militar no es igual a la de cámara ó á la de orquesta, tiene un carácter particular que la dan algunos instrumentos empleados en ella: los unos no tienen sino una nota sola, y los otros tienen una estension que es necesario conocer. Los hay de dos clases. La primera comprende los instrumentos llamados de armonía que son los que se añaden á los empleados en la orquesta, y cuya estension hemos dado ya, y son : *Flautines*, *Requinto en Mi b* y en *Fa* y el *Serpenton*.

La segunda clase comprende los instrumentos ruidosos, cuyos sonidos para nada sirven en las combinaciones armónicas, y no se emplean sino para aumentar la enerjía, y marcar el compás y el tiempo con mayor fuerza. Estos instrumentos son: el *Triangulo*, los *Cimbalos* ó *Platillos*, el *Bombo*, los *Tambores* y los *Crotales* ó *Chinescos*. Se escriben del modo que sigue.

1º. Bombo. 

2º. Chinescos. 

3º. Triángulo. 

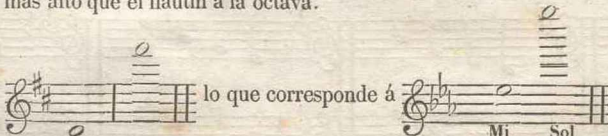

4º. Tambor. 

5º. Platillos. 

ESTENSION DE TRES INSTRUMENTOS DE ARMONÍA QUE NO TIENEN USO MAS QUE EN LA MUSICA MILITAR.

DEL FLAUTIN en *Mi b*.

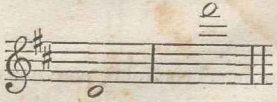
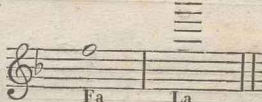
Es un semitono mas alto que el flautin á la octava.

Su estension es  lo que corresponde á  Mi Sol

Toca en *Re*, que es el tono mas fácil y brillante para este instrumento , cuando la pieza está en *Mi b* luego trasporta una novena mayor mas altas , las notas escritas.

DEL FLAUTIN en *Fa*.

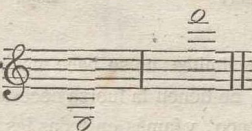

Es una tercera mayor mas alto, que el flautin á la octava.

Su estension es  lo que corresponde á 

Toca en *Re* cuando la pieza está en *Fa* ; por consiguiente trasporta una décima menor mas altas , que las notas escritas.

DEL REQUINTO en *Fa*.


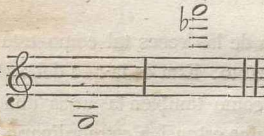
Es una cuarta justa mas alto que el clarinete ordinario en *Do*.

Su estension es  lo que corresponde á 

Toca en *Do* cuando la pieza está en *Fa* y trasporta por consiguiente una cuarta mas altas las notas escritas.


REQUINTO en *Mi b*.

Es una tercera menor mas alto, que el clarinete comun en *Do*.

Su estension es  lo que equivale á 


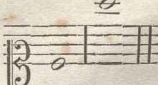
Toca por consiguiente en *Do* cuando la pieza está en *Mi b* y trasporta las notas, una tercera menor mas altas de lo que están escritas,

DEL SERPENTON.

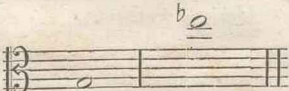
Cuando lo toca un artista hábil, tiene la estension siguiente 

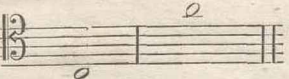
Toca como el Fagote sin trasportar , es decir, que da las notas tal como están escritas.

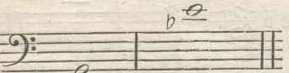
ESTENSION DE LAS VOCES EN EL CORO.

Tiple ó soprano.  Se acostumbra escribirlo en llave de *Do* primera línea. 

La misma estension que el tenor , pero una una octava mas alto.

Contralto.  La misma estension que el Bajo, pero una octava mas alto.

Tenor.  La misma estension que el tiple, pero una octava mas bajo.

Bajo.  La misma estension que el contralto, però una octava mas bajo.

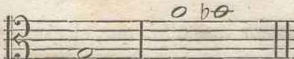
Se tendrá cuidado , en cuanto sea posible , de no hacer salir las voces de los límites , que se señalan á continuación.



Soprano Contralto. Tenor. Bajo.

Haciendo cantar continuamente las voces , mas alto de los límites , no se hace mas que fatigarlas , y concluyen por gritar. Las notas que bajan mas de lo aqui señalado no tienen la fuerza necesaria y dan por consecuencia una armonía débil y sorda , por lo que se emplearán poco , y jamás en todas las partes á la vez.

El verdadero contralto no está en uso en Francia , y lo reemplaza el *Haute-contre* (1), el que se escribe tambien en llave de Do terceralinea , y es una voz de hombre que tiene , con efecto , mas fuerza que la del contralto , pero tiene tambien el inconveniente de no poder subir mucho , lo que deja muy á menudo una distancia demasiado grande entre esta voz y la del tiple.

La estension de este *haute-contre* es ordinariamente 

La estension de las voces tal como está demostrada arriba es la que se puede exigir de todas las personas que profesan el canto. Esta es la que debe servir de guía á los compositoas para escribir los *coros*, *duos*, *piezas de conjunto*, como tambien las arias difíciles ; á menos que deban escribir espresamente , para personas cuya voz sea de una estension extraordinaria.

Acerca este último jénero de voces , nada puede decirse de positivo , uno tiene cuerdas mas altas , otro las tiene mas bajas , y un tercero puede reunir estas dos ventajas. Cuando el compositor escriba para una determinada voz debe informarse de su estension y demás calidades , si es , que tiene intencion de hacerla brillar.

(1) Contralto de hombre : no se usa mas que en la música sacra y sirve de intermedio entre la voz de tiple y la de tenor.

(N. del T.)

FUGA ANALIZADA CON RESPECTO A LA ARMONIA (1)

N.º 1. Fuga para Piano.

N.º 2. La misma fuga reducida lo mas sencillo posible, separando todas las notas accidentales, excepto las del pedal.

N.º 3. Notas principales de los acordes ó bajo fundamental.

N.º 4. Las cifras de este pentágrama indican el jénero á que pertenece el acorde segun nuestro órden de clasificacion, y así consecutivamente.

N.º 5. Este pentágrama demuestra de que modo se hubiese debido hacer, para evitar el hacer escepciones en el enlace de los acordes perfectos, resolviendo los disonantes. Las semicorcheas suponen un valor de notas mayor porque sino la sucesion de acordes seria demasada rápida.

N.º 6. El segundo pentágrama de este N.º presenta un bajo numerado de esta misma fuga pero mas simplificada. El pentágrama superior contiene la ejecucion de estos mismos números. Este N.º servirá de estudio á todo el que quiera ejercitarse á numerar y ejecutar armonias complicadas.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C).
 - System 1: Original fugue for piano.
 - System 2: Simplified fugue with accidentals separated.
 - System 3: Principal notes of chords and bass fundamentals, with numbers 7 and 7 above notes.
 - System 4: Chord numbers (1 1 1 1 6 5 and 1 1 1 6 5) below notes.
 - System 5: Harmonic analysis with semibreves and numbers 5 5 7 below notes.
 - System 6: Further harmonic analysis with numbers 6, 6, 5, 2, 6, 43, 6, 5 below notes.

(1) Se ha dicho ya en la segunda parte de esta obra, el modo de analizar con fruto una pieza de música, bajo el aspecto armonico. (véase la pág. 131.)



Musical score system 1, consisting of six staves. The top two staves are a grand staff with treble and bass clefs. The middle two staves are also a grand staff with treble and bass clefs. The bottom two staves are a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The sixth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Fingering numbers (1, 2, 6, 7) are present in the bass clef staves.



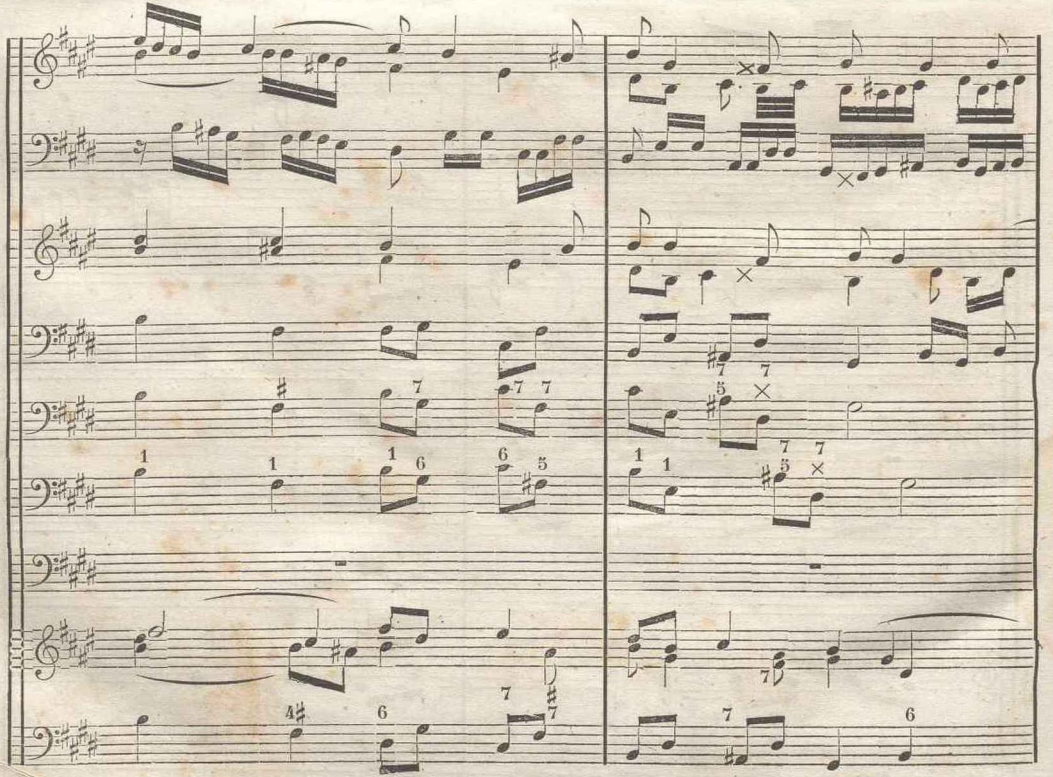
Musical score system 2, consisting of six staves. The top two staves are a grand staff with treble and bass clefs. The middle two staves are also a grand staff with treble and bass clefs. The bottom two staves are a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The sixth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Fingering numbers (1, 2, 6, 7, 5, 7) are present in the bass clef staves.

System 1 of a musical score, consisting of six staves. The top two staves are Treble Clef, and the bottom four are Bass Clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The system is divided into two measures. The first measure contains various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (4, 2, 5). The second measure contains chords, rests, and fingerings (1, 5, 2, 1, 5, 5, 6, 6, 5, 6). There are 'X' marks above some notes in the second measure.

System 2 of a musical score, consisting of six staves. The top two staves are Treble Clef, and the bottom four are Bass Clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The system is divided into two measures. The first measure contains various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (1, 2, 6, 5, 8, 1, 7, 1, 7, 7). The second measure contains chords, rests, and fingerings (2, 1, 1, 1, 1, 5, 3, 3, 5, 5, 4, 3, 43). There are 'X' marks above some notes in the second measure.



Musical score system 1, consisting of six staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom five staves are in bass clef with the same key signature. The system contains two measures of music. The first measure includes a bass line with fingering numbers 1, 2, 6, 1, 1, 2, 1 and a 7th fret marker. The second measure includes a bass line with fingering numbers 5, 5, 5, 5, 5 and a 7th fret marker. The piano part at the bottom features chords with fingering numbers 6, 6 2, 6 2 8, and 6 2.



Musical score system 2, consisting of six staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom five staves are in bass clef with the same key signature. The system contains two measures of music. The first measure includes a bass line with fingering numbers 1, 1, 1, 6, 6, 5 and a 7th fret marker. The second measure includes a bass line with fingering numbers 1, 1, 7, 7, 5, 7 and a 7th fret marker. The piano part at the bottom features chords with fingering numbers 4#, 6, 7, 7, and 6.

Musical score for the first system, measures 1-4. The score is written for piano and includes a Pedal part. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes treble and bass staves for the piano, and a separate staff for the Pedal. Fingerings are indicated by numbers 1-3. The Pedal part is marked with a 'Pedal' label and includes fingerings 1, 2, 1, 1, 1, 3.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score continues from the first system. The notation includes treble and bass staves for the piano, and a separate staff for the Pedal. Fingerings are indicated by numbers 1-7. The Pedal part includes fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 1, 7, 5, 2, 1, 7, 2, 5, 5, 5.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music is written in a flowing, melodic style with eighth and sixteenth notes. The bottom four staves are also in the same key and time signature. The third staff from the bottom has a series of fingerings: 7 #, 7#, 7, 7. The fourth staff has fingerings: 6 1, 8 1, 7 2, 6 2. The fifth staff has fingerings: 5 1, 2 5. The sixth staff has fingerings: 2, 6 2, 6 2, 6 2, 6, 2, 6. The system concludes with a double bar line.

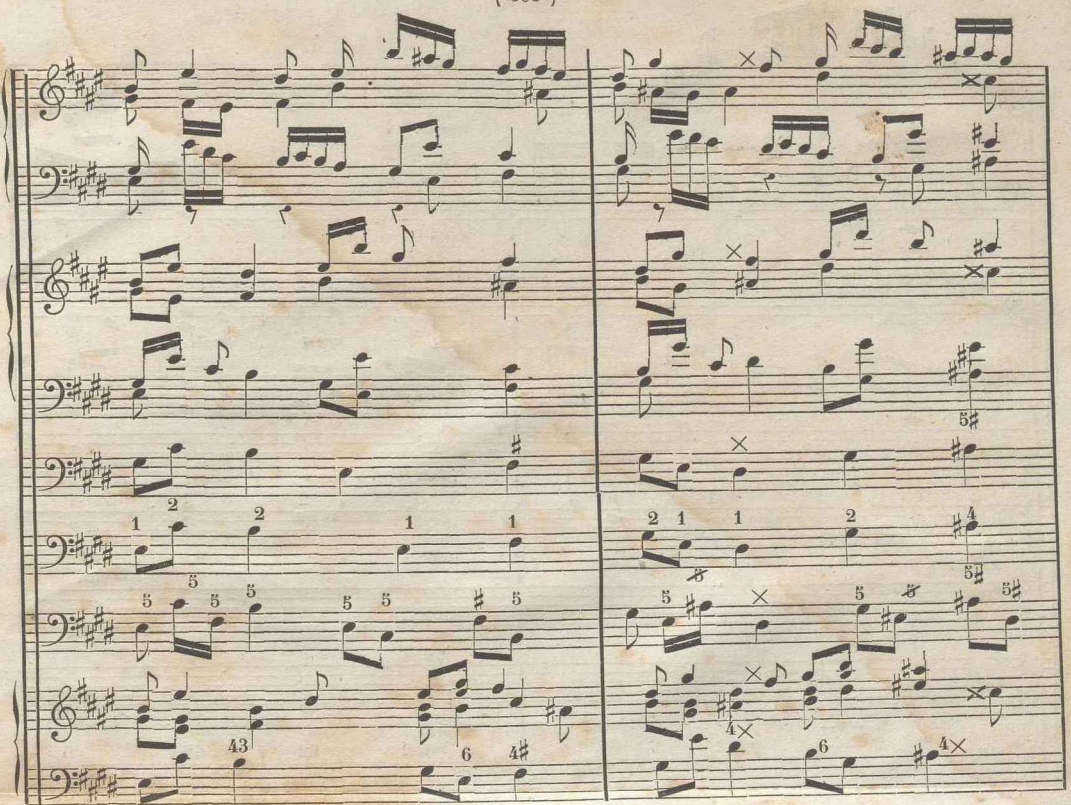
The second system of the musical score continues the piece. It also consists of six staves. The top two staves are a grand staff with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The music continues with similar melodic patterns. The bottom four staves have fingerings: 7 7, 7 7, 1 1, 6 6, 6 5, 1 2, 1, 1 1, 1, 5 5, 5, 5, 43, 7 7, 7 7, 6 2, 6 2, 5. The system concludes with a double bar line.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves form a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in the key of D major. The third and fourth staves are also in D major, with the fourth staff containing a bass clef and a series of fingering numbers: 2, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 6, 6, 6, 1, 5, 5. The fifth and sixth staves are in D major, with the sixth staff containing a bass clef and a series of fingering numbers: 5, 7, 5, 6, 2, 43, 6, 7, 7, 4#.

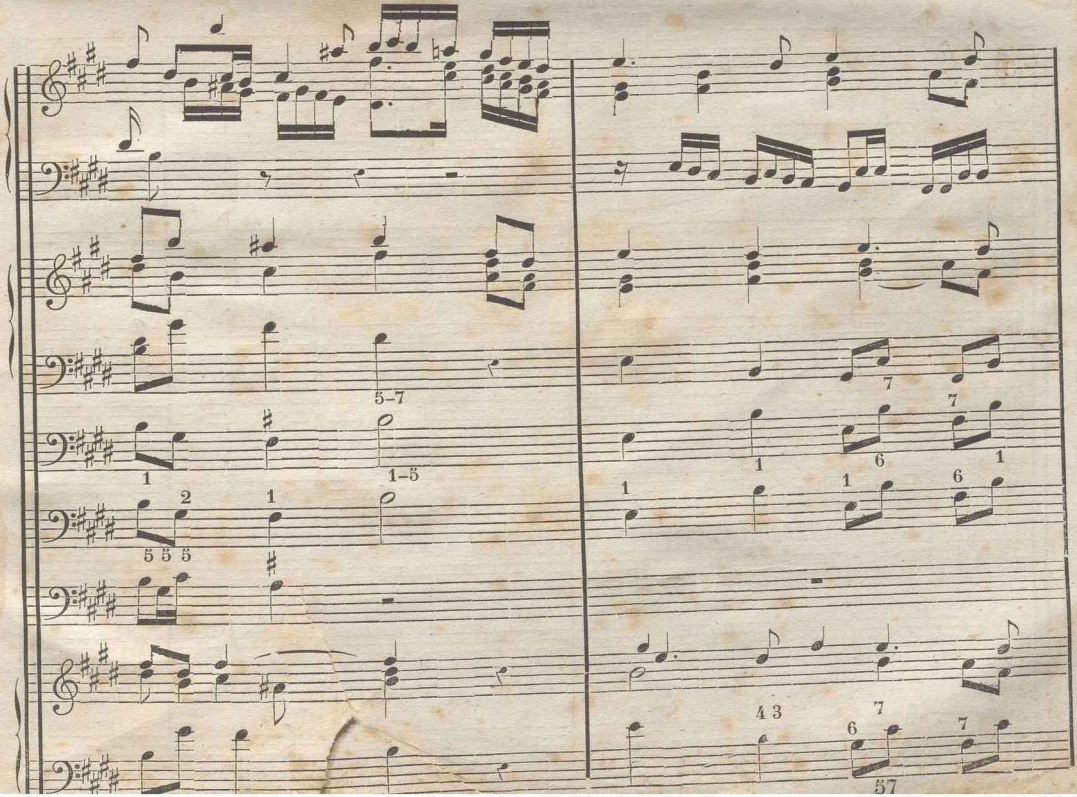
The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves form a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in the key of D major. The third and fourth staves are also in D major, with the fourth staff containing a bass clef and a series of fingering numbers: 7, 7, 1, 2, 6, 5, 1, 2, 1, 9, 1, #7, 5, 2, 1, 1. The fifth and sixth staves are in D major, with the sixth staff containing a bass clef and a series of fingering numbers: 5, 4x, 7, 7, 7x, 4#.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves form a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in the key of D major. The bottom four staves are for figured bass, with a bass clef. The first two staves of the figured bass section contain melodic lines with various ornaments and slurs. The last two staves of the figured bass section contain numerical figures: 1 2 6 5 1 2 8 7, 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7, 6 6 6 5 8 8 7 6, and 7 7 6 5 5 2 # 6 5 2 # 6 4 # 6 5 2 6 5 2.

The second system of the musical score continues the composition. It features the same grand staff and figured bass notation as the first system. The first two staves of the grand staff show more complex melodic patterns with slurs and ornaments. The figured bass section includes numerical figures: 7 7 7 7, 6 6 6 5, 1 1 1, 5 5 5 5, 2 1 1 2 1, 5 5 # 5 5 # 5, 6 5 2 6 5 2, 6 4 3, 4 # 6 4 #.



Musical score system 1, consisting of six staves. The top two staves are treble and bass clef. The middle two staves are bass clef. The bottom two staves are treble and bass clef. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The system is divided into two measures. The first measure contains various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The second measure contains similar patterns with some notes marked with an 'X'. Fingering numbers (1, 2, 5) are present in the bass clef staves. A circled number '43' is written in the bottom-left staff.



Musical score system 2, consisting of six staves. The top two staves are treble and bass clef. The middle two staves are bass clef. The bottom two staves are treble and bass clef. The music continues in the same key and time signature. The system is divided into two measures. The first measure contains various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The second measure contains similar patterns with some notes marked with an 'X'. Fingering numbers (1, 2, 5, 6, 7) are present in the bass clef staves. A circled number '43' is written in the bottom-left staff, and a circled number '57' is written in the bottom-right staff.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom five are in bass clef. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. There are also some numerical markings like '362' and '62' below the bass staves.

Ralantando un poco.

The second system of the musical score continues the piece. It features the same seven-staff layout. A 'Pedal' marking is present in the fourth staff, with a '7' below it. The music continues with similar rhythmic complexity. The system concludes with the word 'FIN.' at the bottom right.

Despues de lo aqui visto, se deduce claramente, que casi nunca es necesario añadir mas que un solo acorde para evitar una escepcion en el encadenamiento de los acordes.

ÍNDICE.

PARTE PRIMERA.

	<i>Páginas.</i>		<i>Páginas</i>
De los sonidos y de los intervalos.	7	Quinto acorde de la clasificación.	39
Clasificación de los intervalos.	8	Sexto acorde de la clasificación.	41
Tabla de los intervalos con su inversión.	10	Séptimo acorde de la clasificación.	43
De los acordes.	11	Octavo acorde de la clasificación.	44
Clasificación de los acordes.	12	De las marchas de segunda especie.	45
De las inversiones de los acordes.	15	Noveno acorde de la clasificación.	48
Tabla de los acordes con sus inversiones usadas.	16	Décimo acorde de la clasificación.	49
Observaciones sobre las semi-cadencias y sobre las cadencias perfectas.	17	Cuarto acorde de la clasificación ó primer acorde alterado.	51
Fórmulas de las semi-cadencias.	id.	Acorde décimo tercio de la clasificación ó segundo acorde alterado.	52
Fórmulas de las cadencias perfectas.	id.	Undécimo acorde de la clasificación ó tercer acorde alterado.	53
Fórmulas de las cadencias evitadas.	18	Duodécimo acorde de la clasificación ó cuarto acorde alterado.	id.
Del Bajo.	19	Observaciones sobre las notas que se pueden doblar ó suprimir en los acordes.	34
Observación sobre la cuarta justa ó consonante en relación al bajo.	20	De las modulaciones.	36
Del encañonamiento de los acordes perfectos, de su posición, del movimiento de las partes, de la preparación y de la resolución de los acordes disonantes.	25	Observación importante sobre la duración de los acordes intermedios.	64
De la posición de los acordes ó distribución de las notas entre las diferentes partes.	31	Modulaciones de <i>do</i> mayor á los tonos relativos de <i>fa</i> menor.	66
Del movimiento de las partes.	33	Modulaciones de <i>do</i> mayor á los tonos relativos de <i>do</i> menor.	67
Observaciones sobre el movimiento de las partes por grados disjuntos.	35	Observaciones generales sobre las modulaciones.	68
Diferentes combinaciones con relación al movimiento de las partes.	36	De las modulaciones ó transiciones enarmónicas.	73
De la preparación y de la resolución de los acordes disonantes.	37	Fórmula general por medio de la cual se pueden realizar todas las transiciones enarmónicas.	75
Tercer acorde de la clasificación.	id.	Modulaciones enarmónicas.	id.

PARTE SEGUNDA.

De las notas accidentales en la armonía.	79	Observaciones sobre la sucesión de dos quintas.	454
De las notas de paso.	82	Observaciones sobre la sucesión de las octavas.	456
De las apoyaduras ó notas de gusto.	97	Observaciones particulares.	458
De los semicopados.	102	De las relaciones falsas.	462
De las suspensiones ó prolongaciones.	106	Observaciones sobre la resolución de los acordes disonantes por excepciones.	464
Del pedal.	124	De los acordes disonantes después de un acorde perfecto.	467
De las anticipaciones.	130	Otras observaciones sobre las cadencias.	169
De los acordes quebrados.	143		
De las octavas y de las quintas prohibidas.	151		

	<i>Páginas.</i>
Del enlace de los acordes en la misma escala.	474
De la claridad en la armonía.	486
De la manera de indicar la armonía por medio de números colocados sobre el bajo.	487
Manera de numerar los acordes perfectos.	488
Del acorde disminuido.	id.
Del acorde de quinta aumentada.	490
Manera de numerar los acordes de séptima.	id.
Manera de numerar el acorde de novena mayor.	492

	<i>Páginas.</i>
Manera de numerar el acorde de novena menor y el acorde de séptima disminuida.	192
Manera de numerar el acorde de sexta aumentada.	493
Manera de numerar el acorde de cuarta y sexta aumentadas.	id.
Manera de numerar el acorde de quinta aumentada con séptima.	id.
Manera de numerar las notas accidentales.	id.
Cuarta manera de numerar el pedal.	498

PARTE TERCERA.

De la creación de las marchas armónicas.	204
Calidades del modelo.	203
De la unión de las progresiones armónicas y melódicas.	205
De la diferencia entre la música severa y la música libre.	217
De las imitaciones.	218
De la armonía de dos partes.	222
Ejemplos sobre la manera de emplear los intervalos disonantes en la armonía de dos partes.	223
De la armonía de tres partes.	230
De la armonía de cuatro partes.	232
De la armonía de mas de cuatro partes.	234
De la armonía de cinco partes.	235
De la armonía de 6, 7 y 8 partes.	240
Imitación de la armonía de mas de cinco partes.	249
De la manera de aplicar la armonía á la orquesta.	255
De la manera de colocar los instrumentos de viento á solo.	256
Manera de colocar los instrumentos de viento en masa.	258
Reunion de las dos masas de la orquesta.—Manera	

de colocar la armonía de á dos á las dos masas de la orquesta.	274
Manera de colocar la armonía de á tres á las dos masas reunidas.	275
Manera de colocar la armonía de á cuatro en las dos masas reunidas.	277
De los instrumentos ruidosos.	284
Modo de emplear el unísono en la orquesta.	285
Observaciones acerca los instrumentos de que se compone la orquesta.	286
Estension de los instrumentos de cuerda.	287
Estension de los instrumentos de viento.	288
Estension del flautin, del clarin y de los trombones.	290
Observacion sobre el modo de usar los timbales.	291
Estension del Ceruo inglés.	292
De algunos instrumentos que están en uso en la música militar.	293
Estension de tres instrumentos de armonía que no tienen uso mas que en la música militar.	294
Estension de las voces en el Coro.	295
Fuga analizada con respeto á la armonía.	296

