

Notas

De la composicion Musical ó sea Tratado completo y razonado de armonia practica por Antonio Reicha, traducido al español por Don Eduardo Dominguez.

Con real privilegio esclusivo

Barcelona. Tipografia musical de Vitor, Tornas y Lopez.

1847.

3º



Aquest tractat de Armonia, no se ventala Imprenta de España en Barcelona y Castelló.

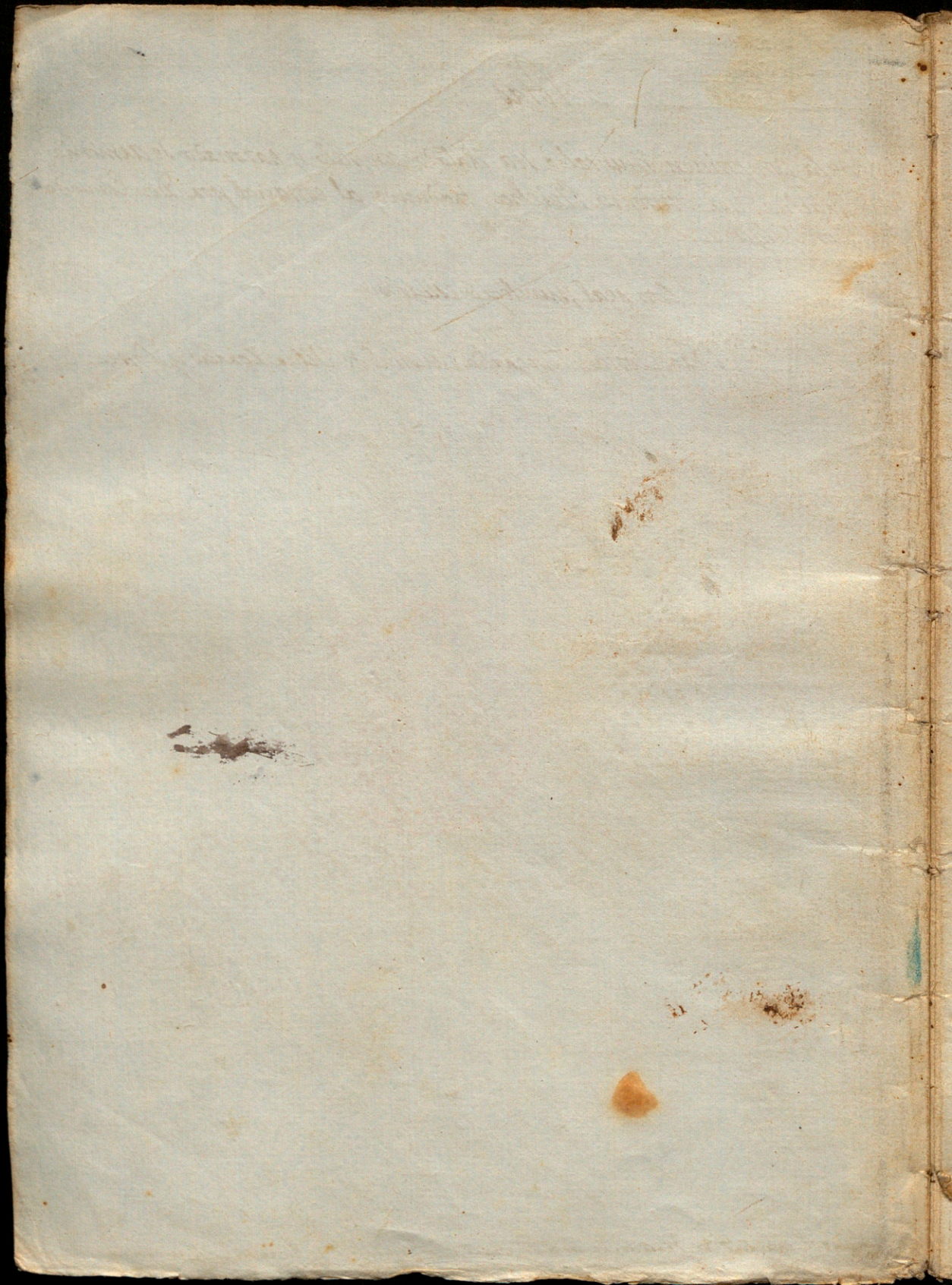
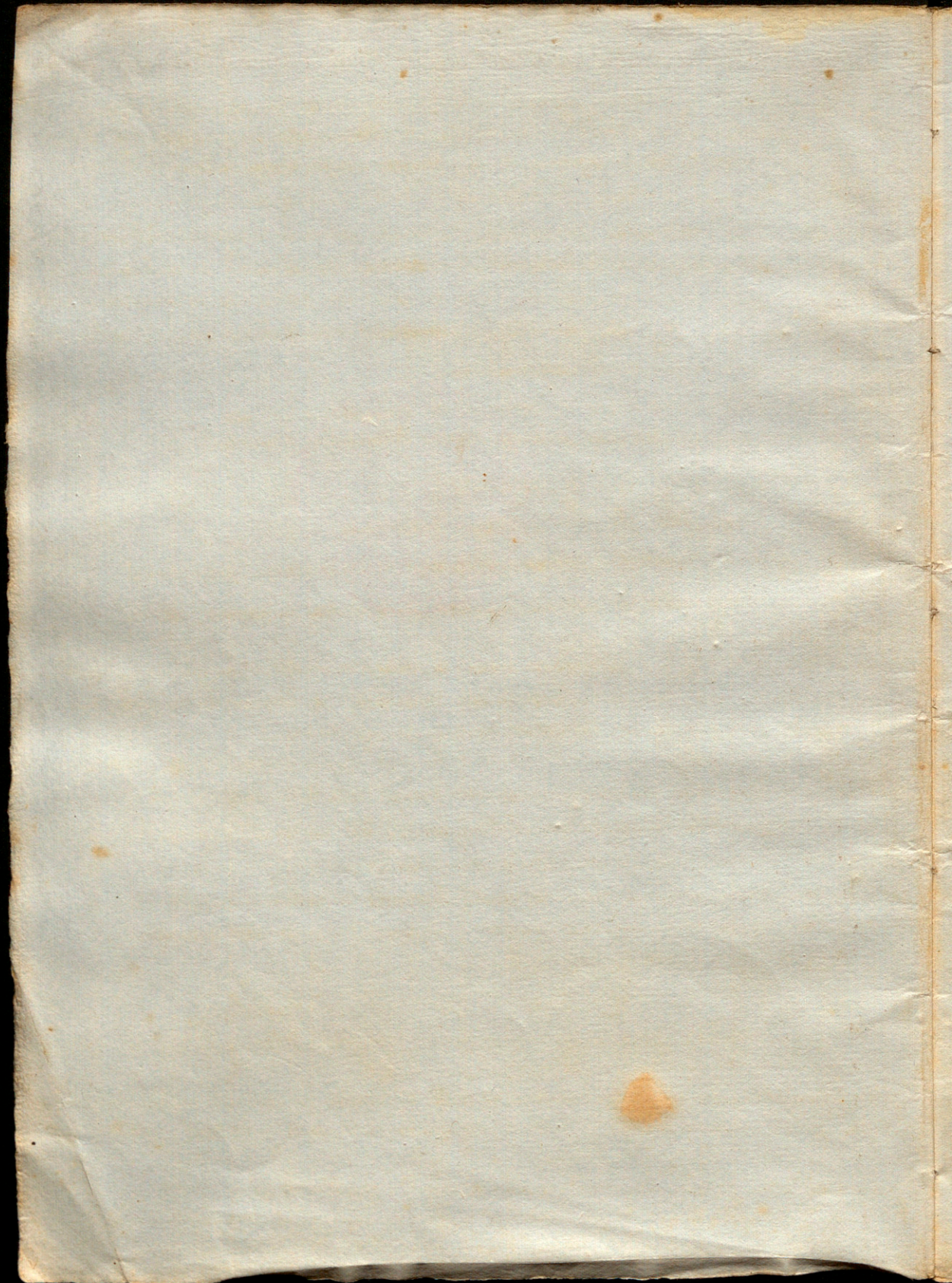


Tabla de los Acordes con sus inversiones usadas segun la armoni (tratado) de Reicha.





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. En el primer caso el acorde de la dominante es siempre mayor y sin inversión; en el segundo es mayor ó menor el acorde de la tónica según el modo en que se encuentra, y no debe estar invertido; debiendo además é indispensablemente ir precedido del acorde de la Dominante sin inversión, al cual se suele añadir la 7ma.

A fin de que se pueda presentir 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.

Ejemplos.

Formulas de las semi-cadencias (A)

Las cadencias perfectas difieren asimismo en los acordes precedentes.

Formulas de las cadencias perfectas. Ejemplo (B)

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 propósito evita hacer entonces una cadencia rota.

Las cadencias rotas, que se designan también 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 atención y dan energía á la frase que las sigue.

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

Formulas de las cadencias rotas. (C)

Nota. A contar de este ejemplo (4) me contendré con dar solamente los dos últimos acordes de las cadencias interrumpidas ó rotas.

Se ve en estos ejemplos que una cadencia es rota: 1.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. En cuanto á los acordes empleados en todas estas formulas, se vera su analisis mas adelante.

Observacion

Sobre la cuarta justa ó consonante con relacion al bajo. (Nota) 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.

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:

Ejemplo (D)

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, explicaremos los ejemplos siguientes que (para mayor claridad) hemos escrito solo á dos partes. Ejemplo (E)

Este ejemplo es bueno porque los dos intervalos de que se compone tienen una nota comun (sol) que permanece inmovil 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. Ejemplo (F)

Este ejemplo es bueno porque los dos intervalos tienen una nota comun (Re) en la parte superior. Llamaremos este caso preparacion de la 4^a por una parte superior porque en ella es donde se encuentra la nota comun.

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. Ejemplo (G)

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

Ejemplo (H)

Nota. El bajo puede llegar á la cuarta por otro intervalo quando el acorde no cambia. Ejem. (I)

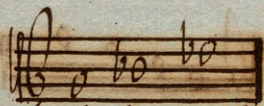
Todo esto se reduce á la regla siguiente: es necesario preparar la 4^a justa con una nota comun sea en el bajo, sea en la parte superior, y en este ultimo caso ha de hacerse bajar ó subir el bajo por grado conjunto. Esta regla no tiene mas que una excepcion, la cual se verifica en las cadencias cuyas formulas son como siguen. Ejem. (K)

En todas estas cadencias la 4^a justa Re-sol no está preparada por una nota comun. Esta imperfeccion es notable porque hace desear mas vivamente la cadencia y la hace decisiva; esta es la razon porque se tolera. Vide el ejemplo y notas del (L)

De la preparacion y de la Resolucion de los Acorde disonantes.

De los trece acordes de nuestra clasificacion solo los dos primeros son consonantes; los otros son disonantes (mas o menos) como ya hemos observado.

Tercer Acorde de la Clasificacion.



Acorde diminuto

- 1.^o Se encuentra sobre el segundo grado de una escala menor.
- 2.^o No necesita preparacion, pues aunque disonante es muy dulce al oido.
- 3.^o Se resuelve siempre sobre un acorde perfecto o sobre un acorde de septima dominante cuyo bajo fundamental hace una quinta inferior. El acorde diminuto de este ultimo ejemplo se resuelve sobre el acorde de Do mayor o sobre el acorde de 7^{ma} dominante Do-mi-sol si bemol. En las cadencias puede resolverse sobre la segunda inversion de la tonica, aqui sobre Do-fa-la bemol.
- 4.^o En una escala mayor se encuentra en el septimo grado y no se puede emplear sino en marchas regulares (1)
- 5.^o Uno de sus usos es modular a la cuarta inferior de un tono menor.

Puede usarse no invertido, y en su 1^a inversion, pero raras veces en la 2^a.

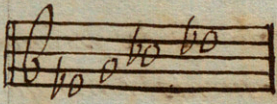
El empleo del acorde diminuto va señalado con una (+)

Ejemplo

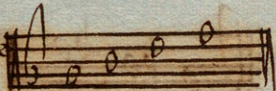
Formula de cadencia perfecta

Formula de 7ma cadencia

(1) En una marcha regular procede el bajo fundamental por 3^{ra}, 4^a o 5^a inferior, o bien alterna regularmente con dos de estas Tres cosas.

Es preciso tener mucho cuidado en no confundir este acorde con el que resulta del de la 7^{ma} dominante quitándole el bajo fundamental *Mi bemol*:
 porque este se resuelve sobre el acorde perfecto de *La bemol*.

Quinto acorde de la Clasificación (2)

Septima dominante 

1.^o Este acorde hace en la musica el papel mas importante, y es el mas grave 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:

Ejemplo.



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

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

La Septima (el *Fa*) baja un grado.

La nota principal (el *Sol*) baja una 5^{ta} ó sube una 4^{ta} cuando está en el bajo: en una parte alta suele permanecer en el mismo grado como nota comun á los dos acordes.

3.^o Las inversiones de este acorde siguen los mismos principios.

Ejemplo

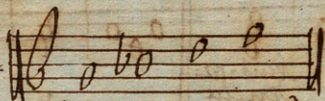


(2) El quinto acorde, como es alterado, será analizado al mismo tiempo que las demas acordes del mismo genero.

(3) En la 2^{da} inversion, se ha de tener cuidado de preparar la cuarta como hemos dicho arriba.

Septo acorde de la Clarificación

Septima de 2^a especie.



1^o Este acorde se emplea principalmente en el 2^{do} grado de una escala mayor. (Se encuentre tambien en el tercero y el septo grado de la misma escala.)

2^o Es menester que esté preparado: es decir que se ha de preparar la Septima Fa.

3^o Se resuelve regularmente en el acorde perfecto de su 5^a inferior, ó en la septima dominante de esta misma 5^a inferior.

Ejemplos en Fa mayor.

Nota disonante.

Nota disonante

Acorde preparatorio. 7^{ma} de 2^a especie. Resolución. Acorde preparatorio. 7^{ma} de 2^a especie. Resolución.

Se ve en estos ejemplos que para emplear esta 7^{ma} se necesita una serie de cuatro ó tres acordes á lo menos.

4^o Se emplea en todas sus inversiones.

Vamos á dar ejemplos de las resoluciones de este acorde y de algunas de sus excepciones usadas.

1. Fórmula Diátesis perfecta. Fórmula Semi cad.

2. Fórmula Diátesis perfecta. Fórmula Semi cad.

3. Fórmula Diátesis perfecta. Fórmula Semi cad.

Esta 2^a inversión no se suele emplear tanto como las otras.

Excepciones.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff has a 2-measure rest and a 3-measure rest. The second staff has a 2-measure rest and a 3-measure rest. The notes are mostly whole and half notes with various accidentals. Labels include "Semi-cadencia", "Cadencia perfecta", and "Semi-cadencia".

Septimo acorde de la Clasificación

Handwritten musical notation on a single staff, showing a 2-measure rest and a 3-measure rest.

Este acorde se coloca ordinariamente en el 2^{do} 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 trasportando los ejemplos precedentes de Fa mayor a Fa menor, se obtendrá un modelo de todos los casos usados en el empleo de la Septima de tercera especie.

Octavo acorde de la Clasificación

Handwritten musical notation on a single staff, showing a 2-measure rest and a 3-measure rest.

- 1.^o Suele emplearse este acorde en el sexto grado de una escala menor, ó en el cuarto grado de una escala mayor.
- 2.^o Se ha de preparar la 1.^{ma}
- 3.^o Se resuelve casi siempre en el acorde de 7.^a de tercera especie; en cuyo caso la nota fundamental hace una 5.^a diminuta con la del acorde siguiente, y se termina con el acorde perfecto menor.
- 4.^o Se emplea en todas las inversiones.

Seis de acordes necesaria para emplear el acorde de 7.^a de cuarta especie.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff has a 2-measure rest and a 3-measure rest. The second staff has a 2-measure rest and a 3-measure rest. The notes are mostly whole and half notes with various accidentals. Labels include "Acorde pre: paralelo.", "7.^a de 3.^a especie", "7.^a de 3.^a especie", "7.^a de 3.^a especie", "Resol: Minuente con final", and "En su 1.^a inversion".



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



Antes de pasar á los acordes de 9^{na} vamos á indicar como se forma la sucesion de acordes que se llama mancha de septimas.

De las manchas de segunda especie.

He aqui un ejemplo que vamos á analizar!



- 1^o El acorde que empieze esta marcha es la 7ª dominante que no necesita estar preparada. Se podría tambien empezar una marcha de 7ª por una 7ª de tercera ó de cuarta especie; pero seria preciso entonces preparar el primer acorde disonante.
- 2^o El ultimo acorde disonante de esta marcha ha de ser siempre la septima dominante.

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

4.^o Las partes van bajando por grados conjuntos hasta la resolucion final, excepto el bajo cuando los acordes no son invertidos. La ve que en esta marcha la Tercera de un acorde pasa a ser la Septima del acorde que sigue, y que con esta nota, comun a los dos acordes, se encuentra siempre preparada la disonancia. Y asi el primer acorde prepara el segundo, este el tercero, y asi siguiendo hasta el fin.

5.^o Todos los acordes de este ejemplo estan compuestos de notas pertenecientes a 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 7.^a dominante (añadiendo un sostenido al Sol) y terminas la marcha en La menor; como podria hacerse tambien del septimo acorde una septima dominante (añadiendo un sostenido al Fa) y terminas la marcha en Sol mayor; lo que podria hacerse porque los tonos de La menor; y de Sol mayor son relativos del tono de Do.

6.^o Esta marcha tiene ademas de particular que dos acordes de 7.^a de cuarta especie pueden sucederse sin inconveniente, asi como dos o 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 o de la tercera inversion por el primer acorde invertido.

N.º 1.

Ejemplos

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

Se puede hacer tambien una sucesion de tres o cuatro acordes de septima dominante cuyas notas fundamentales manchan igualmente por 5^a inferior; esta sucesion puede emplearse asimismo en las diferentes inversiones.

Bueno. Bueno. Ejemplos. Bueno.

Sin inversion. 1.ª inv. 2.ª inv. 1.ª inv. 2.ª inv. 3.ª inv. 1.ª inv. 2.ª inv. 3.ª inv. 1.ª inv. 2.ª inv. 3.ª inv. 1.ª inv. 2.ª inv. 3.ª inv.

Se ve en esta marcha 1.^a que dos partes descienden cromaticamente y dos diatonicamente. 2.^a Que la 7.^a de estos acordes no se prepara porque son siempre acordes de 7.^a dominante. Se ha de observar ademas que una sucesion 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 7.^{ma}. 3.^o Los acordes de 7.^a pueden alternar con los de tres sonidos. Hemos dado ejemplos para el segundo caso, vamos a darlos para el primero y el tercero.

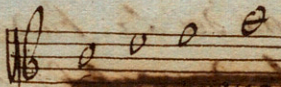
Ejemplos.

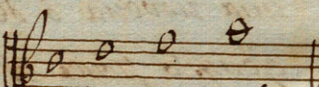
Acordes perfectos. Acord. 7.^{ma} y acord. perfecto. Dem.

Noventa acorde de la Clasificación.

Noventa 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 7^{ma} 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 genero vamos á dar aqui una tabla compo: nactura de estos dos acordes.

En Do mayor  como novena.

En La menor  como 7^a 2^a especie.

1.^o No se prepara.

1.^o Es necesario prepararlo.

2.^o Se resuelve sobre el acorde de la tónica. Su nota fundamental (que está sobrentida) es sol.

2.^o Se resuelve sobre el acorde de la 4^{ta} inferior (la dominante). Su nota fundamental es si.

3.^o Su empleo no exige una serie de acordes.

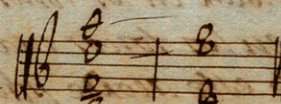
3.^o Se le ha de dar una serie de tres acordes á lo menos.

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

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 7^a 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 armonia.

Su resolucion se hace del modo siguiente  notese 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 ejemplos siguientes.

En Do Mayor 

Sigue.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with a cross symbol.

(11) Lo hemos empleado aquí con su nota principal. En este caso es necesario, como se ve, colocar la nota principal (Sol) á la distancia de una novena ó de una doble novena del La. Puedere como en este ejemplo poner el Fa en el bajo, ~~fundamental~~ y se puede tambien emplear este acorde sin inversion y completo.

Ejemplo
En Do
mayor.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The time signature is 2/4. The melody consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Decimo Acorde de la Clasificacion.

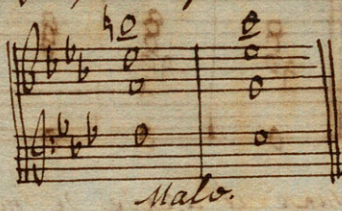
Novena menor

Este acorde se emplea casi siempre sin su nota principal, y en este caso se le llama acorde de 7^a diminuta por consiguiente este ultimo acorde no es otro que el de la novena menor sin el bajo fundamental, por cuya razon no ocupa un puesto particular en clasificacion de los acordes.

1.º Se le suele colocar en los tonos menores; pero se emplea tambien algunas veces en los tonos mayores.

2.^a Cada nota de este acorde puede colocarse en el bajo. — 3.^a No tiene necesidad de ser preparado. — 4.^a Su resolución se hace (seguramente) del modo siguiente:

En el N^o 4 de estos ejemplos no podría resolverse el bajo como sigue:



Malo.

porque el segundo acorde se hallaria en su segunda inversion y el bajo haria una 4^a justa que no seria preparada. Esta es la razon porque se ha de escoger uno de los tres casos indicados en el N^o 4 para usar esta inversion. El 1^o puede bajar tambien resolviendose cuando se encuentra mas arriba del La bemol. La 7^a dominante se resuelve comunmente, en las cadencias, sobre la segunda inversion de la tónica del modo siguiente:

En Fa menor.

En Do menor.



Semi-Cadencia. Cadencia perfecta.

El acorde de 7^a diminuta puede tambien resolverse sobre la 7^a dominante.

En Fa mayor.

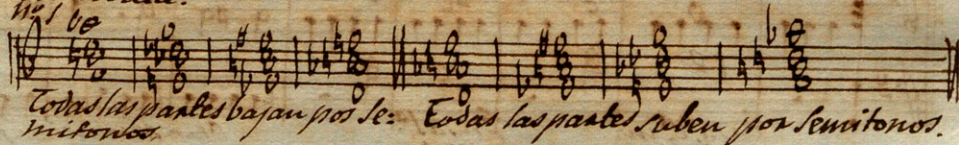
Ejemplo de esta 7^a en un tono mayor.



Semi-Cadencia. Cadencia perfecta.

Se puede hacer tambien una serie de tres o cuatro acordes de Septima diminuta.

Ejemplos



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

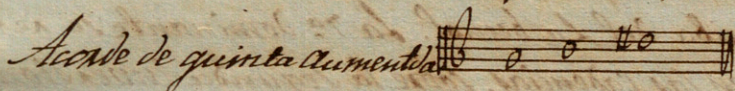
Se puede hacer tambien el acorde de novena menor con sus cinco notas, pero en este caso la nota fundamental debe estar en el bajo y distante de la novena a lo menos de un intervalo de la novena.

Ejemplo.



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 o primer acorde Alterado.



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.



5. Andante.

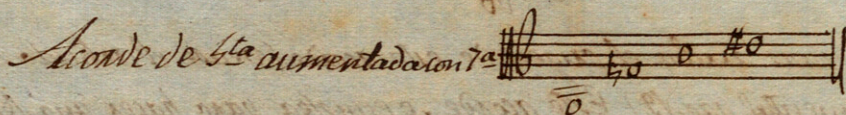


(1) Las escalas tienen mucha influencia en los acordes, algunos de los cuales no serian practicables si el tono no estuviere de antemano bien determinado.

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.

Acorde de *tercero* tencio de la Clarificacion o segundo alterado.

(Nota) Siendo este acorde un compuesto del precedente debe colocarse aqui *naturalmente*



Este acorde no es otro que el de la 7^a dominante del cual se altera la 4^a 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 4^a aumentada por la 4^a 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 septa aumentada y no una tercera diminuta, intervalo que no es admitido en la armonia. 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 4^a inferior.

Ejemplo

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

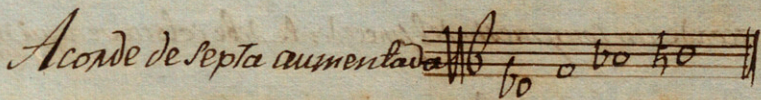
Sobre la tónica. Sobre la dominante. 1.ª inver. 2.ª inver. 3.ª inver.

6. 7. 8.

3.ª inver. En su 1.ª inver. sin estar precedido por la 4.ª perfecta. Otra resolución por esception

o bien.

Undecimo acorde de la Clasificacion o Tercer acorde alterado



Hemos indicado mas arriba el origen de este acorde (vease el articulo sobre el bajo fundamental pag. 13.) 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 septo grado de la escala. - 2º No necesita preparacion. - 3º La quinta (La bemol) se suprime muchas veces, y se dobla en este caso la tercera Fa. - 4º Su resolucion se hace del modo siguiente:

1. En la menor. Semi cadencia.

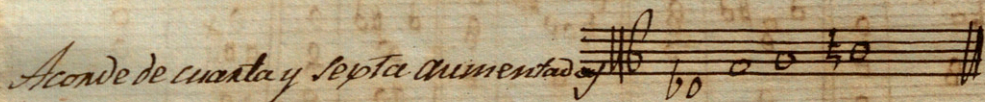
2. o bien. Practicable en Cadencia perfecta menor. La mayor.

3. Cadencia perfecta.

4. Cadencia perfecta.

5. Cadencia perfecta.

Duodecimo acorde de la Clasificacion o cuarto acorde alterado.



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:

1. En la menor. Preparacion de la cuarta. Semi cadencia.

2. o bien. Semi cadencia.

3. Semi cadencia.

4. Semi cadencia.

5. Semi cadencia.

Es de observar que de todos los acordes de la clasificacion, no hay mas que las septimas de segunda, tercera y cuarta especie que tengan rigurosamente necesidad de preparacion.

De las modulaciones.

Hemos dicho de que modo se enlazan los acordes para producir la armonia; 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 eleccion de uno ó de muchos acordes que llamaremos por esta razon, acordes intermedios.

Ejemplo No 1.

Hay tonos que tienen entre si una relacion tan intima que se unen sin acordes intermedios: por ejemplo se puede ir inmediatamente

- 1.º De Do mayor à La menor (à la tercera inferior).
- 2.º De Do mayor à Sol mayor (à la cuarta inferior).
- 3.º De Do mayor à Fa mayor (à la quinta inferior).

Pasando así de un tono à 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 7.ª dominante del tono à 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 (X).

Ejemplos No 2 y 3.

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 tambien 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 subir la sexta y la septima nota de la escala.

Regla

Se puede modular à un tono relativo con un solo acorde intermedio. Ejem. No 4.

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

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

Ejemplo N.º 5.

Todas estas modulaciones se hacen con un solo acorde intermedio que es la 7ª 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 7ªs dominantes como en el ejemplo precedente.

Ejemplo N.º 6.

Ya hemos dicho mas arriba que se podia cambiar de tono a la Tercera, a la cuarta y a 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 a La menor), haciendose por consiguiente el cambio de tono a la Tercera inferior menor. Si al contrario el primer tono es menor el segundo ha de ser mayor, por ejemplo (de Do menor a La bemol mayor), por consiguiente pasa el tono a la Tercera inferior mayor.

2.º A la cuarta inferior. Los dos tonos han de ser mayores o menores sin la cual no serian relativos. 3.º A la quinta inferior. Los dos tonos han de ser igualmente y por la misma razon mayores o 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 obvio que en el ejemplo siguiente se permanece en el mismo tono, porque todos los acordes pertenecen a la misma escala y no se pasa de Do a La, a Fa, a Re, a Sol etc.

Ejemplo N.º 7.

Para mudar realmente de tonos sin acordes intermedios, se ha de hacer una frase ó un periodo (1) entero en el nuevo tono. Asi, por exemplo, despues de un motivo en Do mayor, se podria hacer un periodo 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.

Ejemplo N.º 8.

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.

2.º A la Tercera menor superior, el primer tono ha de ser menor y el segundo siempre mayor. Este ultimo cambio de tono no se practica sino quando un primer periodo 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 fondo.

Se hace tambien un Tercer enlace de esta especie cambiando de modo sin cambiar de tono por exemplo de Do mayor á Do menor, ó bien de Do menor á Do mayor.

Se podria tambien 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. Asi mismo se puede pasar, inmediatamente despues de un acorde perfecto mayor (por exemplo 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 relacion. Asi pues se puede hacer

Ejemplo N.º 9.

(1) Llamamos un periodo 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 periodo.

Tambien se muda de tono algunas veces de un modo extraordinario para producir un grande contraste, por exemplo: 1.^o De Re mayor Tonica, à Mi bemol mayor. 2.^o De Re mayor Tonica à Si bemol mayor. Esto no puede verificarse mas que una sola vez en una composicion algo estensa y quando esta transicion puede producir un efecto verdadero, como en una sola vez en una ~~composi-~~ escena dramatica, un final de ópera, una Sinfonia etc.

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

La primera parte de un allegro de sinfonia puede algunas veces acabar en Re mayor y la segunda empiezan en Si bemol mayor. Esta oposicion inesperada puede tambien producir gran de efecto quando 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 eleccion de los acordes intermedios.

1.^o Hay casos en que un solo acorde intermedio (la 7.^{ma} dominante) basta.

2.^o Hay otros casos en que es preciso emplear dos acordes à lo menos.

3.^o Otros en que se necesitan à lo menos ~~tres~~ cuatro acordes.

4.^o Otros en que se necesitan à lo menos cuatro acordes.

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

Ejemplos N.^o 10 y 11.

X Cada uno de estos dos acordes representa en armonica mente 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

2.º Modelo que empieza por la 7.ª disminuida:  Ejemplo (9)

3.º Modelo que empieza por la 6.ª aumentada;  Ejemplo (16)

4.º Modelo de uales acordes de los uales dos son diatónicos:  Ejemplo (H)

En este ejemplo se traspone el Modelo de La menor en Re menor, es decir a la 5.^a inferior. La regularidad de la marcha pareciera exigir por consiguiente que se transpusiese en seguida de Re menor en Sol, de Sol en Do etc., lo que no se obtiene, por: que de Re menor se modula Do (a la 2.^a inferior) y de Do en Sol (a la 4.^a inferior.) Estas especies de modificaciones son tan usadas en la creacion de las Marchas armónicas, todas las veces que el encañamiento de los aordes y de los tonos se hace libremente.

Otra progresion del mismo genero. Ejemplo (12)

Un modelo en tono menor puede á menudo hallarse mayor en la Progresion y vice-versa, como se ve en el ejemplo precedente.

5.º Modelo de seis acordes.

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 empiece por un acorde disonante, sin modularle continuamente. Estas especies de progresiones no se usan mas que, en los pedazos que permiten modulación 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 pasajeras en los tonos relativos.

6^o Modelo de ocho acordes.

Hasta aquí hemos considerado este trabajo solamente bajo lo que se refiere á la armonia, es menester ahora aplicarlo á la Melodia y hacer ver en que casos esta ultima produce una marcha armonica para ser acompañada. Esto nos suministrará al mismo tiempo ejemplos en los cuales las marchas armonicas quedan en el mismo tono ó solo se modulan ligeramente.

De la union de las progresiones armónicas y Melódicas.

La melodía ó sea una cantidad infinita de pequeños ejemplos que ella repite por Progresion dos, tres, ó mucho veces seguidas. Ejemplos (14)

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 resumen de toda Melodía. He aquí un canto que contiene dos Modelos diferentes: (Ejemplos (15)). los uales cada uno es susceptible de una marcha ó Progresion armónica.

La 1ª parte de este canto puede acompañarse de las cinco maneras siguientes. Ejemplos (16)

He aquí pues cinco maneras diferentes de acompañar una Progresion melódica de las uales las cuatro primeras son verdaderas marchas armónicas.

La segunda Progresion melódica cuyas tres primeras notas son el modelo no ofrece la misma riqueza. He aquí dos marchas armónicas que puedan servir para acompañarla: Ejemplo (16)

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 genero Jugado), 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 excepciones, c. á d. por 3ª, 4ª ó 5ª inferiores, deberá preferirse este medio, sobre todo cuando no se puedan emplear acordes disonantes sin dañar á la melodía, ó que uno quiera evitarlos para obtener un acompañamiento mas dulce.

Este ejercicio, aunque variado sin fin, se reduce unicamente á dar á un modelo melódico un acompañamiento que pueda trasponerse con este modelo mismo.

Sigue.

He aqui el ejemplo de esta operacion.

(a) Modelo melodico.

(b) Progresion melodica quedando en el mismo tono o modulando.

(a) Modelo armonico.

(b) Progresion armonica quedando en el mismo tono o 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 á la melodía; es un recurso delicado del cual por consiguiente no es menester hacer abuso. Ejemplo (19.)

Terminaremos este artículo por las diferentes marchas ó progresiones armonicas contenida en la tabla siguiente. N.º (20.)

De la manera de indicar la armonía por medio de numeros colocados sobre el Bajo

Ludovico Viadana fué el que en el siglo decimo-septimo, imaginó poner numeros en el Bajo, para indicar la armonía. Su metodo fué generalmente adoptado. Hace diez y ocho años que se han introducido en Francia diferentes cambios que no han sido admitidos en ningun otro país. El metodo primitivo (siendo el mas general y el unico 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 numeros siguientes: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, alguna vez tambien de 1, 10, 11, 12, personalmente en casos particulares. Estos numeros indican otros tantos intervalos, 2 significa una segunda, 3 una tercera, 4 una cuarta, y así sucesivamente.

El Bajo lleva los numeros 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, debe dar los intervalos siguientes á una distancia cualquiera del Bajo.

Pero un numero supone siempre otro y a menudo dos; por consiguiente el 3 significa un acorde perfecto completo; suponiendo al mismo tiempo el intervalo de la quinta; así 3 y $\frac{3}{2}$ indican igualmente un acorde perfecto.

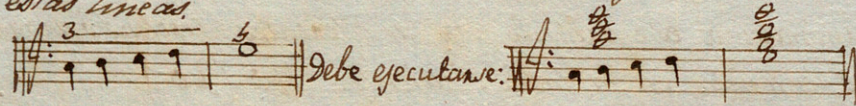
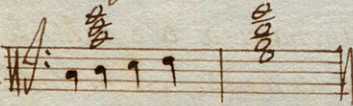
Para alterar los intervalos, uno se sirve de #, b, y $\natural$ que uno coloca al lado del numero, antes ó despues, de la manera siguiente: 3#, 4b, 6 $\natural$, ó bien #5, b4, $\natural$ 6; cada uno de estos tres accidentes ocupa su puesto ordinario, y sube ó baja la nota que representa el numero delante del cual está colocado. A menudo, antes de poner el # al lado de los numeros, se indica la misma alteracion mas brevemente con una pequeña señal de la manera siguiente: 4, 5, 6, 10 que equivale

à 4, 5, 6, 7. : Esto no se practica mas que con estos tres números.

Las alteraciones de tercera debían indicarse con 2, 3, 4; pero se ha tenido por conveniente, en este solo intervalo, suprimir el 3 y poner sencillamente 2, 3, 4, que uno coloca inmediatamente encima de la nota del Bajo.

El cinco barrado de esta manera $\overline{5}$ significa quinta-falla, ó quinta disminuida: cuando está colocado solo encima del Bajo, indica el acorde disminuido.

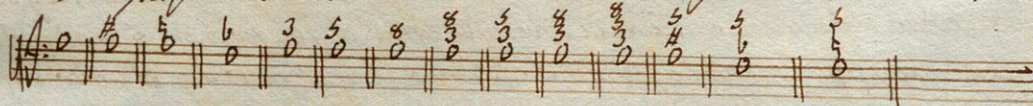
Las pequeñas líneas que se colocan en seguida de los números, y que uno alarga mas ó menos sobre muchas notas del Bajo, significan que se debe acompañar con el mismo acorde todas las notas de aquel sobre las cuales se extienden estas líneas.

El ejemplo sig:  Debe ejecutarse: 

La expresión Tasto solo, significa que una frase, (que tal vez no está numerada,) debe acompañarse sin acordes, es decir, con las solas notas del Bajo.

Manera de numerar los acordes perfectos.

Los acordes perfectos sin inversion se indican de diferentes maneras.

Ejem. 

La 1ª inversion de los acordes perfectos se numeran con un 6 ó bien con $\frac{6}{3}$, segun el caso.
La 2ª inversion de los acordes perfectos se numeran siempre $\frac{6}{4}$.

II. Del acorde Disminuido.

Hemos dicho que el acorde disminuido se indica con un 7. Su 1ª inversion se numeran 6 ó $\frac{6}{3}$, y su 2ª inversion se numeran $\frac{6}{4}$ al ejemplo de los acordes perfectos.

Observacion.

Es claro que se deberá poner al lado de todos estos números 2, 3, 4, en el todo ó donde estos accidentes sean necesarios, sin el cual el que acompaña se equivocaria muchas veces. Estas alteraciones son las que á menudo obligan á poner mas números de lo que es menester, si se quedase siempre en la misma escala.

III. Del acorde de quinta aumentada.

Como la 5ª de este acorde es siempre una nota alterada y tomada fuera de la escala donde uno se encuentra, es menester indicarla con un 5#, ó con un 5, ó bien con un $\frac{5}{b}$, segun en que tono se está.

Segue el

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 trata de ligar dos escalas heterogéneas es sobre todo cuando ha de evitarse este defecto: nunca se anniesga 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 aqui dos ejemplos de una modulacion hecha con los mismos acordes intermedios: el primero es bueno, y malo el segundo.

Ejemplos No 12 y 13.

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

Ejemplos de esta especie de modulaciones (No 14.)

Para emplear estas seis modulaciones, se han de observar ciertas condiciones sin las cuales podrian ser duras y aun malas; por lo cuales importante indican 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 dicos.

Un trozo de musica 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. Llamaremosle por consiguiente tono primitivo ó tono principal. Cada tono primitivo mayor ó me-

(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 à Fa sostenido menor, ó bien un tono mas bajo, y se tendrá la de Do menor à Re menor.

no está, por decirlo así, rodeado de otros cinco tonos que tienen una grande analogia con él, y que llamaremos tonos relativos.
Por ejemplo.

Do mayor tono primitivo.

Re menor 1^{er} tono relativo.

Mi menor 2^o tono relativo.

Fa mayor 3^a tono relativo.

Sol mayor 4^o tono relativo.

La menor 5^o tono relativo.

La menor tono primitivo.

Do mayor 1^{er} tono relativo.

Re menor 2^o tono relativo.

Mi menor 3^a tono relativo.

Fa mayor 4^o tono relativo.

Sol 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 si 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.

Ejemplos N^o 15 y siguientes.

He aquí veinte modulaciones (diez por cada tono primitivo) cada una de las cuales no tienen mas que un acorde intermedio y seis acordes intermedios. Y aun estas seis ultimas 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 á si Re menor y Mi menor no son relativos entre si, porque difieren en 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 2^o grado al 3^o y vice-versa.

2^o Cuando el tono primitivo es menor del 4^o grado al quinto.

Del 5^o grado al sexto.

Del 6^o grado al septimo.

Del 4^o grado al 7^o y vice-versa.

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

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

Ejemplos N^o 16 y 17

Observacion importante sobre estas modulaciones

Modulando en un tono no relativo (como de Sol mayor à Fa menor) se ha de hacer de modo que los dos tonos se liguén à un tono primitivo comun que esté ya bien determinado, como en los ejemplos precedentes, porque solo en estos casos puede emplearse debidamente semejante modulacion. Puedo modular facilmente de Sol à Fa mayor con dos acordes intermedios en un trozo de musica cuyo tono primitivo sea Do mayor ò La menor; pero no podria hacerlo del mismo modo si el tono primitivo fuese Re mayor ò Mi menor. Asi 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 à un tono mas ò menos lejano se pueden hacer dos, tres ò quatro modulaciones en lugar de una sola; y entonces se llaman modulaciones compuestas.

Por ejemplo para ir del Sol à Fa se hacen dos modulaciones en vez de una.

Ejemplo N^o 18.

Por este medio se procede de un tono relativo à otro; porque Sol mayor y La menor son relativos, y La menor y Fa mayor lo son asi mismo. He aqui otro ejemplo de una modulacion compuesta para llegar à Mi mayor partiendo de Do mayor.

Ejemplo N^o 19.

Hemos dicho mas arriba que podia hacerse seguir inmediatamente à un tono mayor la escala menor de su quinta inferior è in de Do mayor à Fa menor. Siguiese de aqui que se puede modular à todos los tonos relativos de Fa menor, partiendo de Do mayor.

Modulaciones de Do mayor à los tonos relativos de Fa menor

Ejemplo N^o 20

Se puede igualmente modular a 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.

Ejemplo N.º 21

El modo de emplear una marcha de 7.ª dominante sin salir de los tonos relativos es el siguiente:

Ejemplo N.º 22.

De este modo (permaneciendo en el mismo tono) es como una marcha de 7.ª dominantes produce el efecto mas agradable. En el modo menor no se puede hacer mas que dos acordes seguidos o pues de otro modo se saldría de los tonos relativos.

Ejemplo N.º 23.

Observaciones generales sobre las Modulaciones

1.ª Una modulacion cualquiera puede hacerse de diferentes modos, segun el gusto o el objeto del compositor, segun la naturaleza de la melodia 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 numero, o en hacer modulaciones compuestas cuando la melodia lo permite. — 2.ª En una modulacion que exige muchos acordes intermedios, los que preceden a la 7.ª dominante han de ser escogidos de manera que dulcifiquen, preparan y conduzcan esta 7.ª suavemente y sin dureza. 3.ª Hay piezas de musica (la Fuga sobre todo) en que no es permitido salir del tono primitivo y de sus cinco relativos, por lo que recomendamos a los discipulos que se ejerciten mucho en las modulaciones de que hemos dado ejemplos mas arriba, y que son en general de una grande utilidad porque pueden emplearse en todas partes sin riesgo de extraviarse. — 4.ª Es mas facil modular en los tonos que aumentan en bemoles que en los que aumentan en sostenidos: por exemplo, es dificil ir sin dureza de Do mayor a La mayor, al paso que se va facilmente de Do mayor a Fa bemol mayor.

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

Ejemplo N.º 24.

Vese pues que en esta modulacion se ha de hacer la formula de la cadencia perfecta como para ir a la menor, resolver el ultimo acorde intermedio sobre la mayor, y permanecer por algun tiempo en los acordes intermedios.

(Nota) La formula siguiente (para modular de Do mayor a la mayor) seria preferible; pero es necesario emplear la enarmónica de que hablaremos mas adelante.

Ejemplo N.º 25.

Se ha de cambiar el tercer acorde en 6.º aumentada La, Do, Mi, Fa, doble sostenido: y en esto consistirá enarmónica en este ejemplo.)

5.º Al pasar de un tono a otro se coloca algunas veces un calderon, o 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. Ejemplo N.º 26. El silencio en este caso tiene lugar de acordes intermedios.

6.º El unisono colocado entre dos tonos muy diferentes tiene la misma propiedad de ligarlos sin acordes intermedios, sobre todo cuando se hace en ellos un calderon. Ejemplo N.º 27.

Este unisono suele ser la dominante del tono siguiente (como en los ejemplos precedentes) y algunas veces es la tónica, como en este Ejemplo N.º 28.

Un passage al unisono puede tambien ser medio de union entre dos escalas muy lejanas. Ejemplo N.º 29.

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

Ejemplo N.º 30

7.º Una serie de notas cromáticas ejecutadas por una sola parte que marcha de un modo incierto, puede tambien servir para ligar dos escalas heterogeneas. Ejemplo N.º 31.

Interrumpiendo una cadencia perfecta se unen así mismo dos escalas muy diferentes. Ejemplo N.º 32.

8.º No se puede modular y cambiar de tono sin cesar: es preciso al contrario detenerse a menudo en una misma escala; pero al mismo tiempo

que se permanece en el mismo tono, se pueden emplear pequeñas modulaciones pasajeras en los tonos relativos del modo en que está la Música.

Ejemplo N^o 33.

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 a una frase cantable que, sin ellas, sería amenudo muy común.

Otro ejemplo en *La menor* N^o 34

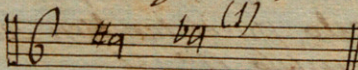
Para permanecer mucho tiempo en el mismo tono, sobre todo sin emplear las pequeñas modulaciones de que acabamos de hablar, es preciso inspirar interés en la melodía y en las partes de acompañamiento. Con este medio es como se puede permanecer mucho tiempo no solo en un mismo tono, sino también en un mismo acorde. En el ejemplo que sigue los primeros compases están en el acorde de *Sol* N^o 35

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 más instructivo y más interesante. Solo nos queda que hablar de las modulaciones enarmónicas cuyo uso es muy limitado.

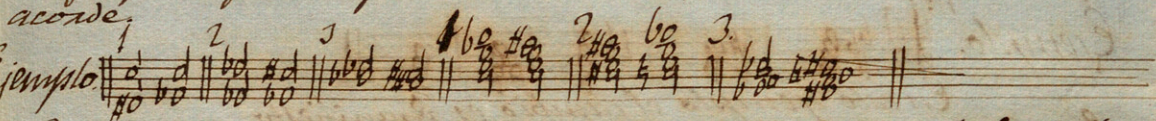
De las Modulaciones ó Transiciones enarmónicas

La palabra *enarmónica* viene de los griegos y significaba entre ellos proceder por cuanta de tono. Nosotros llamamos enarmónica a la sucesión de dos notas casi semejantes al oído, pero escritas diversamente y que no pueden tocarse sino en una misma tecla en el Órgano y en el piano-fuerte.

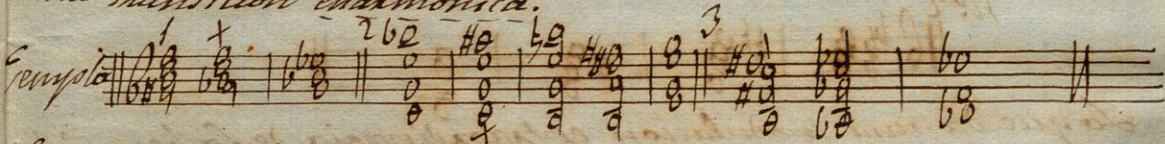
Ejemplo. 

(1) Con todo hay en la naturaleza una verdadera diferencia entre estas dos notas que se llama *coma* y que se expresa con la fracción $\frac{12}{125}$. Pero en la práctica se emplea á menudo una de estas notas en lugar de la otra sin que el oído quede por ello sensiblemente afectado. La misma diferencia hay entre *Re* y *Mib*, que entre *Fa* y *Solb*, y entre *Mi* y *Fa* natural. &c.

Siempre que tiene lugar semejante sucesion, sea en los intervalos, sea en los acordes, hay enarmonia, y basta para ello, como en el quinto compas del exemplo siguiente, que una sola nota experimente este cambio en un acorde.

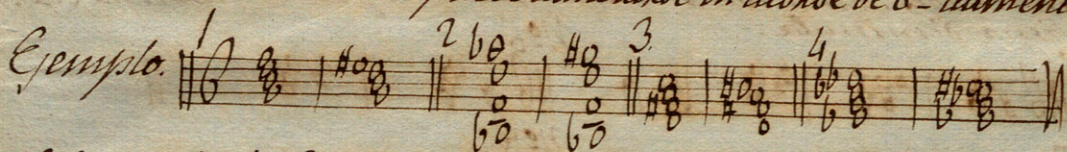


Cuando se procede de esta manera para pasar de un tono a otro se hace una transicion enarmonica.

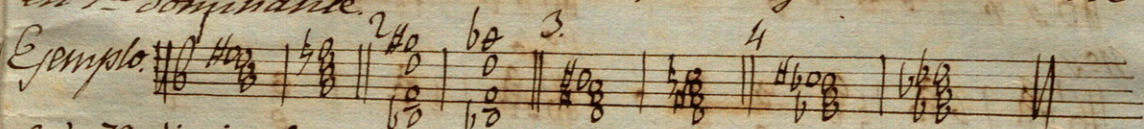


En el No 2 de estos ejemplos se podria suprimir el segundo acorde marcado con una + y la transicion no seria por esto menos enarmonica, pues entonces tendria que suponerse necesariamente un segundo acorde para resolver la 7^a dominante (Do - Mi Sol, Si bemol) inmediatamente sobre la segunda inversion del acorde perfecto Mi, Sol, Si, natural. Los acordes que sirven para hacer estas transiciones son: 1.^o de 7^a dominante: 2.^o El acorde de septa aumentada, 3.^o La 7^a dominante diminuta. Por esta razon podria llamarse a estos acordes, acordes enarmonicos.

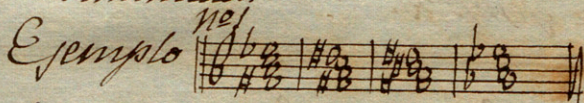
Toda 7^a dominante puede cambiarse en acorde de 6^a aumentada.



Cada acorde de 6^a aumentada puede por consiguiente cambiarse en 7^a dominante.

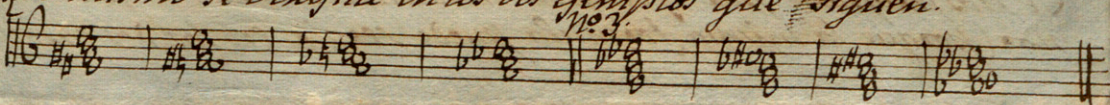


Cada 7^a diminuta puede representarse enarmonicamente por tres otras 7^{as} diminutas.

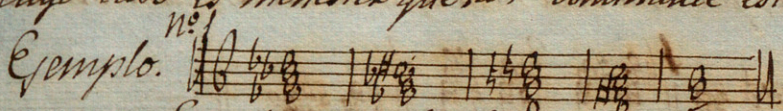


Estos cuatro ultimos acordes no hacen mas que uno en el Organó o en el piano, porque no pueden tocarse en estos dos instrumentos sino en las mismas teclas: cada uno de ellos puede ser colocado en lugar de los otros tres.

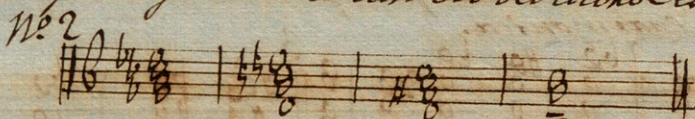
Lo mismo se verifica en los dos ejemplos que siguen.



Siguiese de aqui que se puede 1^o Hacer una transición enarmónica cambiando la 7^a dominante en acorde de 6^a aumentada; en cuyo caso es menester que la 7^a dominante esté sin inversión.

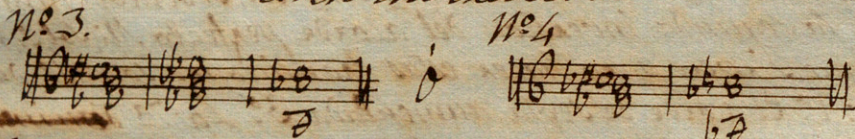


En este ejemplo el cambio es manifiesto
En el ejemplo siguiente el cambio del acorde es mental ó supuesto.



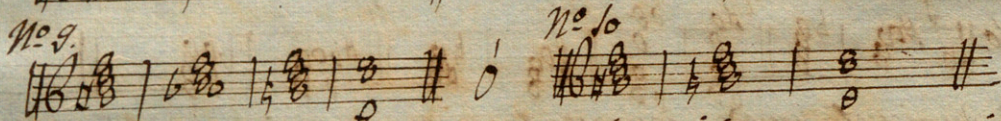
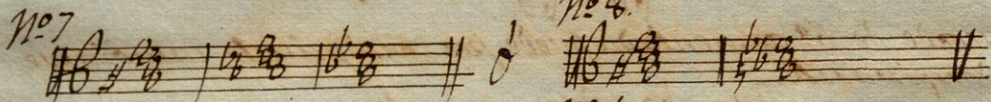
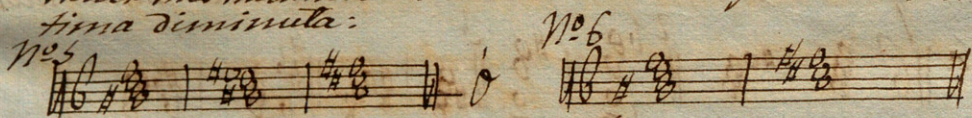
Lo que da una modulación extraordinaria de La bemol á Sol mayor:

2^o Hacer una transición enarmónica cambiando la 6^a aumentada en 7^a dominante, en cuyo caso es menester que los dos acordes no estén invertidos:



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

3^o Hacer tres transiciones enarmónicas diferentes con una seps: fina diminuta:



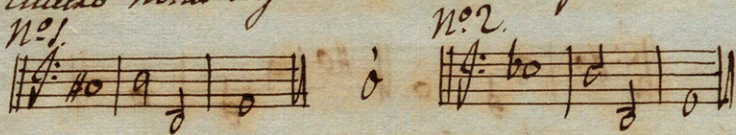
Todo el secreto de las verdaderas transiciones enarmónicas está encerrado en estos diez ejemplos.

Formula 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 formula 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.



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

2.º Se toma sobre la primera de las notas (en el Nº 1.) un acorde de 7.ª diminuta, (y en el Nº 2) el acorde de 6.ª aumentada; lo que da los acordes siguientes.

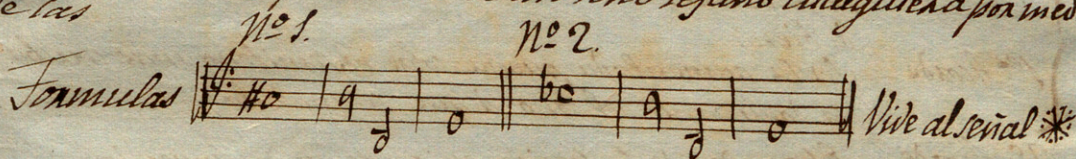


En ambos casos son los tres ultimos acordes siempre los mismos, excepto que el segundo y el cuarto son mayores (si se modula en Sol mayor) y menores, (si se modula en Sol menor).

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

Modulaciones enarmonicas.

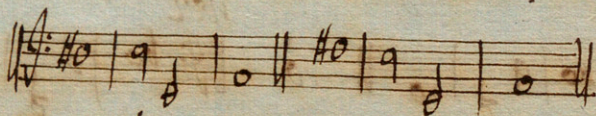
Para ir á Sol partiendo de un tono lejano cualquiera por medio de las



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 undecimo ya no la necesitan. Para acabar todos estos ejemplos en Sol menor no hay mas que tomar el antepenultimo acorde de menor en vez de tomarlo mayor.

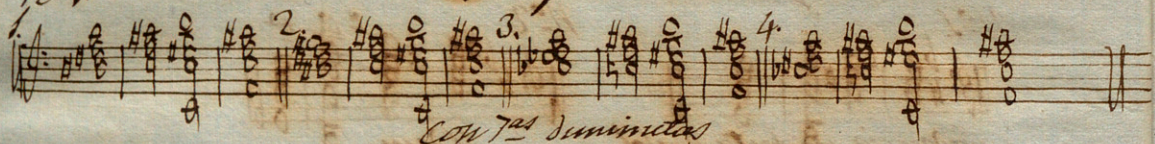
Cuando se quiera modular á La mayor, ó á La menor desde

un tono cualquiera, se tomará por consiguiente la fórmula de la cadencia perfecta perteneciente á estos dos modos, por ejemplo:

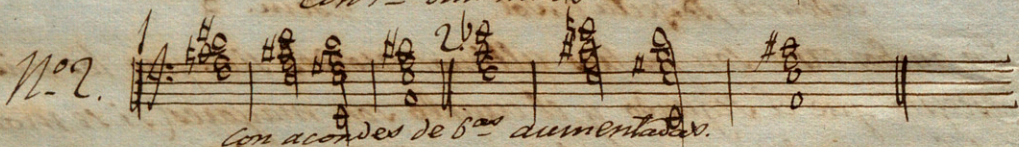


y se ~~podrá~~ procurará colocar de un modo conveniente un acorde de 7^a diminuta sobre el Re sostenido (cuyo Re sostenido puede ser minado enarmónicamente como Mi bemol y vice versa) ó el acorde de 6^a aumentada sobre el Fa (que puede ser minado enarmónicamente como 7^a dominante Fa, La, Do, Mi bemol).

Nº 1. Ejemplos.



Con 7^{as} diminutas



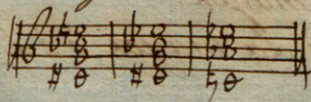
Con acordes de 6^{as} aumentadas.

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

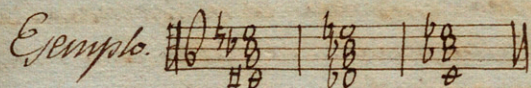
- 1^{er} Acorde — Septima diminuta puesta sobre el semitono mas abajo de la dominante del tono á que se modula.
ó bien.
- 2^{er} Acorde — Sexta aumentada puesta sobre el semitono mas arriba de la dominante del tono á que se modula.
- 3^{er} Acorde — El acorde de la tónica en su segunda inversion.
- 4^{er}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

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

Ejemplo. La tercera diminuta (Do# y Mi b) en el segun



do compas reemplaza (F# y Mi b) la segunda mayor.



No damos aqui tablas de modulaciones, pues las consideramos inu-
tiles: porque para preludiar ó para componer es indispensable sa-
ber modular, y cuando se sabe modular para nada sirven estas tablas.
Hay por otra parte un gran inconveniente en consultarlas; y es que
~~que~~ no se encuentra en ellas mas que una sola fórmula de cada mo-
dulacion, mientras que la misma produccion puede y debe ser modi-
ficada de diferentes maneras, segun la melodía, segun lo que precede
ó lo que sigue, en fin segun lo que se quiere expresar.

Parte 2^a de la armonia (de Reicha)

Se distingue ~~en~~ en la armonia dos especies de notas.

1.^o Las que, determinando la naturaleza de un acorde, lo distinguen de
los demas. Llamaremos á estas notas reales, notas accidentales ó notas inte-
grantes.

2.^o Las que no cuentan en el acorde, que le son enteramente extra-
ñas y que no se emplean sino condicionalmente. Las llamaremos
notas condicionales.

Las notas accidentales, segun las diferentes maneras de emplear-
las pueden dividirse en cuatro clases á saber:

1.^o Notas de paso ó notas paragenas.

2.^o Notas ó apoyaduras.

3.^o Notas sincopadas ó simplemente semicopadas.

4.^o Suspensiones ó prolongaciones.

5.^o El pedal.

6.^o Las anticipaciones.

1.

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 (las notas de paso van siempre señaladas con una (+))

Ejemplo 37

2.^o Las notas de paso suelen hallarse en los tiempos debiles del
compas y en la parte debil del tiempo sobre todo cuando se las co-
loca en el bajo; pero pueden tambien algunas veces tener lugar
en los tiempos fuertes, principalmente cuando el acorde se ha de

jado antes oír con sus notas reales solas, como puede verse en el ejem:
plo 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 encuentre en dos partes á la vez, marchan por tercenas ó por
sextas ó con movimiento contrario. Ejemplo No 38.

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 proposito las notas que pertenecen al
tono y á los acordes (El intervalo de 2.ª aumentada no es considerado como gna:
do conjunto, y por consiguiente no pueda emplearse como notas de paso).

He aqui algunos ejemplos sobre este asunto. Ejem. 39.

7.º No puede detener la musica en una nota de paso; es preciso siempre
apoyarla y resolverla sobre una nota real. Ejemplo 40.

8.º No se empieza un pasaje con una nota de paso; esto pertenece 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. Ejem. 41.

En el empleo de las notas de paso, se ha de tener cuidado con el mo:
vimiento del compas y con el valor de las notas; porque un pasa:
je 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.

Cuando una escala cromática principia en una nota y termina en la
misma (por ejemplo Do) recorriendo todos los semitonos contenidos en
una octava, se la puede acompañar con muchos acordes diferentes; pero
para que esto pueda hacerse, es preciso observar que la 1.ª nota y la ultima
de esta escala han de ser notas integrantes ó reales de cada acorde.

De los semicopados

Los semicopados son unos pequeños retardos de las notas reales así como
de las notas de paso y apoyaduras. (1) Como los semicopados se hacen á con:
(1). Pueden hacerse también en dos, tres partes á la vez y tambien en el bajo. vide los ejemplos
de la oja suelta señal (8)

tiempo, es necesario que haya en la armonia á lo menos una parte que no los tenga y que señale todos los tiempos del compas, á fin de no hacerlo incierto ó difícil de ejecutar.

De las suspensiones ó prolongaciones.

De todas las especies de notas accidentales, las suspensiones son las más notables, las más interesantes y las más estimadas. Una suspensión cualquiera exige sin ninguna excepcion, las condiciones siguientes:

- 1.^o La suspensión ha de ser preparada.
- 2.^o Ha de caer en los tiempos fuertes del compas.
- 3.^o Ha de resolverse siempre diatonicamente bajando, raras veces subiendo.
- 4.^o Esta resolución ha de caer en los tiempos debiles del compas.

Ejemplo.



La preparacion y la resolucion han de ser siempre notas reales. Solo la suspension es nota accidental. Se necesitan á lo menos dos acordes, para emplear una suspension, el 1.^o para la preparacion y el 2.^o para la suspension y la resolucion. La suspension representa la nota sobre la cual hace su resolucion; y es preciso que se pueda poner la resolucion en lugar de la suspension si se quiere suprimir esta ultima. sin esta condicion la suspension es mala.

Las suspensiones son sencillas ó dobles: las sencillas son aquellas en que no se suspende mas que una nota en una parte cualquiera, y que solo exigen una preparacion. Las dobles son aquellas en que se suspenden dos notas á la vez en dos partes diferentes, y que exigen por consiguiente doble preparacion.

1.^o En suspensiones simples con dos acordes

2.^o En suspensiones simples con tres acordes.

3.^o En suspensiones dobles con dos acordes.

4.^o En suspensiones dobles con tres acordes.

Las suspensiones sencillas con dos acordes hacen su resolucion de la siguiente manera.

El intervalo que la suspension hace con el bajo puede ser una 3^a o una 4^a, o una 5^a o una 6^a o una 7^a o una 9^a.

La 4^a, la 7^a y la 9^a son las suspensiones mas usadas.

Las suspensiones sencillas con dos acordes hacen su resolución del modo siguiente. Ejemplo n.º 42.

Estas suspensiones se suelen indicar con cifras, del modo siguiente:
3-2, 4-3, 5-4, 6-5, 7-6, 8-7. Como todas estas suspensiones (excepto
la 3^a sobre la 6^a) pueden inventarse poniendo la suspensión en el bajo,
y la nota del bajo en una parte alta, presentan el cuadro siguiente:

Примеръ № 43.

La suspensión de 9-8 es notable, 1.^o porque se tiene
bajo la suspensión la misma nota suspendida a la dis-
tancia de una novena

Lo que puede tener lugar no solamente entre el bajo y una parte alta, si que tambien algunas veces en dos partes superiores en la armonia a quatro voces. Ejem.

2.^o Porque no es invertible: de modo que no se puede hacer en ningún caso.

Las suspensiones de 4-3, 7-6 y 9-8, son muy notables porque pueden resolverse sobre la inversión del acorde suspendido, o sobre un nuevo acorde. Vamos a dar aquí una tabla de las diferentes resoluciones de cada una de estas tres suspensiones. Ejemplo No 44.

Las suspensiones en el bajo con tres acordes son raras: sin embargo pueden practicarse con éxito los ejemplos siguientes.

He aquí algunas manchas que es bueno conocer, en que las suspensio-
nes simples están usadas con frecuencia.

Ejemplos No 46

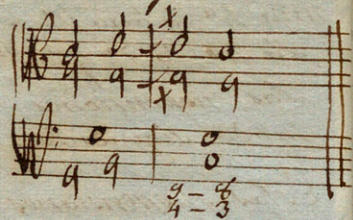
Las suspensiones sencillas con dos y tres acordes son las que están mas en uso. En cuanto á las suspensiones dobles, son menos usadas y presen:
tan menos recursos.

La resol.

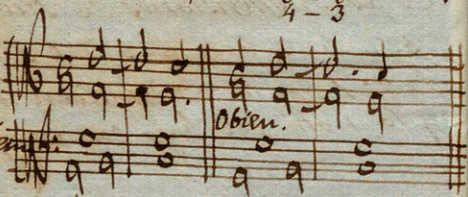
La resolución de una suspensión doble se hace de dos modos 1.º resolviendo las dos suspensiones al mismo tiempo, ó 2.º resolviéndolas una después de otra.

Aquí van ejemplos de suspensiones dobles con dos y tres acordes.

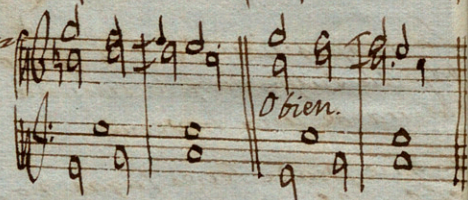
Suspension doble cuyos dos partes se resuelven al mismo tiempo.



Cuando se quiere resolver una de las dos suspensiones antes que la otra, es preciso 1.º resolver la inferior antes que la superior cuando las dos partes están en sextas. Ejem.



2.º Resolver la superior antes que la inferior cuando las dos partes están en tercercas. — — — — — Ejem.



Serie de suspensiones dobles en que una parte se resuelve despues de otra. Ejemplo 47.

Es permitido algunas veces tralar las suspensiones del modo siguiente.

1.º La preparacion y la suspension golpeadas en lugar de ser ligadas.

2.º La suspension y la resolucion precedidas de una corta pausa.

Ejemplos 46 y 49.

Despues de una 1.ª dominante se puede hacer una triple suspension.

Ejemplo 50.

Se ve ademas en este ejemplo que se puede algunas veces, pero pocas, resolver una suspension subiéndola. He aquí algunos ejemplos de suspensiones resueltas de este modo: Ejemplos N.º 51.

Las suspensiones pueden tambien emplearse quebrando los acordes.

Ejemplo N.º 52.

Comparando los acordes quebrados con los mismos acordes unidos se verá que las suspensiones están igualmente bien preparadas y resueltas así en los unos como en los otros.

Las suspensiones ennoblecen la armonia, y hacen nuevo y picante lo que es usado y sin sal.

El Pedal

El Pedal es una nota mas o menos prolongada en el bajo, y sobre la cual se coloca una serie de acordes, muchos de los cuales la son totalmente extraños.

Ejemplo.



La nota Do es aqui extraña a los dos acordes señalados con una (+). El Do es por consiguiente nota accidental en estos dos acordes, mientras que es nota real en los otros dos.

El Pedal es pues una nota (la mas baja de la armonia) que es alternativamente nota real y nota accidental. Segun esta definicion, el ejemplo siguiente no es un Pedal, sino tan solo una nota tenida; porque el Do que se prolonga en el bajo es nota real de todos los acordes colocados encima.



- 1º El pedal no puede tener lugar sino sobre la Tonica o sobre la Dominante de un tono mayor o menor. Se suele emplear en el tono principal; pero con todo puede tener lugar tambien en cada tono relativo.
 - 2º Ha de ser siempre nota principal o fundamental de los acordes con que empieza y termina, por consiguiente estos dos acordes no pueden ser invertidos.
 - 3º La parte que se encuentra colocada inmediatamente encima del pedal ha de ser tratada casi como si hubiese de ser buen bajo; esta regla tiene sin embargo algunas excepciones en el empleo de los acordes invertidos.
 - 4º El mejor Pedal es el que casi tantas veces es nota real como accidental de los acordes bajo los cuales se encuentra.
- Todos los acordes tomados en la misma escala pueden tener lugar en el Pedal.

Se puede emplear sobre el pedal notas de paso, apoyaduras, semicor-
dos, y suspensiones. Las marchas regulares de acordes son muy frecuen-
tes sobre el pedal.

He aqui Ejemplos N^o 53.

Nota: Este ejemplo no puede practicarse sino en un movimiento vivo
que no permitiese detenerse sobre ninguno de los acordes señalados
(+): es preciso ademas que las partes estén colocadas como aqui, á una
gran distancia del pedal.

Cuando el bajo hace con el pedal otras notas en forma de
arpeggios, siempre han de ser notas reales de los acordes colocados en
cima, por ejemplo N^o 54.

Nota & El bajo hace en este ejemplo un doble papel; porque las
notas superiores forman en él una parte intermedia sin la
cual serian los acordes demasiado incompletos, mientras que la
nota inferior hace el pedal.

Puede haber pedales muy cortos, algunas veces de un solo compas,
que llamaremos pedales pasajeros.

Estos pedales pueden tener lugar sobre cada tónica conducida por
una modulacion regular. He aqui una frase con tres pedales
pasajeros, que pueden servir de ejemplo (55)

Sobre estos pedales pasajeros no se emplea mas que la 7^a do-
minante y el acorde de tónica.

Algunas veces se encuentra una prolongacion de la tónica y de la
dominante al mismo tiempo, lo que no es como podria creerse,
un doble pedal. La Tónica sola es entonces pedal, siendo la domi-
nante en este caso una nota tenida (llamase asi la nota conti-
nuada por algunos compases) que ha de ser buena nota de
todos los acordes que se van sucediendo. He aqui un
Ejemplo 56.

En este caso se podria cuádruplicar y quínduplicar la dominan-
te en las diferentes octavas.

El pedal se emplea en las piezas á tres, á cuatro, á cinco y á seis
partes, en las orquestas, en los coros etc. pero casi nunca en los
duos. Sin embargo puede ser muy atractivo en ellos como

en cualquiera otra parte; es menester solamente hacer un grande uso de los acordes quebrados; porque no pudiendo, con una sola parte hacer todas las notas de los acordes simultaneamente, se han de hacer oia á lo menos sucesivamente. Ejemplo N^o 57.

Hemos dicho mas arriba que el pedal no tenia lugar sino en la parte mas baja de la armonia; esta regla no tiene ninguna escepcion, no hay pedales en las partes elevadas.

Heo una nota real y comun á todos los acordes que la acompañan, puede ser prolongada quanto se quiera, y hallarse en una parte cualquiera. He aqui un ejemplo curioso y bastante raro de una nota de este genero que es nota comun de doce acordes diferentes que pueden sucederse. Ejemplo N^o 58.

De las anticipaciones

El solo nombre de esta especie de notas accidentales indica su propiedad. Estas notas anticipan las buenas notas de los acordes asi como los semiloados las retardan, con la unica diferencia que son de un uso mucho menos comun, y que solo en un corto número de casos pueden emplearse con éxito. Este es un medio que ofrece pocos recursos, y con el cual es preciso andar con tiento para no producir insoportables durezas.

1^o La anticipacion ha de ser siempre nota real del acorde siguiente, pues que anticipa sobre el.

2^o No puede tener mas que un corto valor.

Daremos aqui pocos ejemplos pero aprobados por la experiencia. Las anticipaciones van indicadas con una cruz.

Ejemplos N^o 59

Nota 1. Estas ultimas anticipaciones son buenas solamente en la melodía y sobre todo en la parte superior.

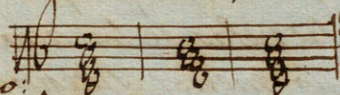
Aqui termina el analisis de las notas accidentales.

El mejor medio de ejercitarse utilmente en el empleo de las notas accidentales y en las modulaciones, es tomar un canto de algunos compases y hacerlo pasar sucesivamente por todos los tonos relativos; lo que se puede hacer de dos modos, á saber: 1^o Repitiendo siempre el canto en la misma parte solamente, alta ó baja. 2^o Haciendo la para sucesivamente por las cuatro partes en forma de dialogo.

De los acordes quebrados

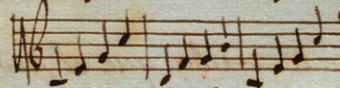
Los acordes pueden ser expuestos de dos maneras, á saber:

1.^o Hiriendo simultaneamente las notas de que están compuestas, como:



Estos se llaman acordes unidos.

2.^o Haciendo oír estas mismas notas sucesivamente, como:



Estos se llaman acordes quebrados.

Esta segunda modificación es notable porque basta una sola parte para hacer lo que en la 1.^a necesitaria cuatro. Este medio demuestra la posibilidad de ejecutar la armonia con un solo instrumento.

Los acordes quebrados hacen un papel importante en la musica moderna en la cual se les trata, no solamente con las notas reales, sino tambien con las accidentales. Las notas de paso, las apoyaduras, las suspensiones y aun el pedal preceden tener lugar con los acordes quebrados.

Regla general.

Para tratar los acordes quebrados como es menester, se han de representar como si fuesen unidos; si en este ultimo caso son viciados lo serán tambien si son quebrados. La misma regla se aplica á los acordes quebrados acompañados por un bajo.

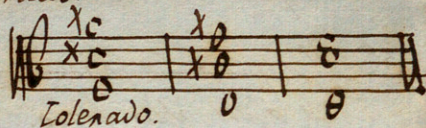
Cuando una melodía es acompañada correctamente con acordes unidos, lo será igualmente quebrando estos mismos acordes, aunque, en el encuentro de las notas de la melodía con las de la armonia, se perciban algunas veces dos 4.^{as}, dos 5.^{as}, dos 7.^{as} ó dos segundas seguidas.

He aqui el metodo que proponemos á los discipulos que quierán analizar con fruto las producciones de los celebres compositores.

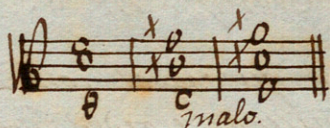
- 1.^o Sepárense de la pieza de música que se quierán analizar todas las notas accidentales, colocando aparte todas las notas reales.
- 2.^o Coloquen en una parte las notas fundamentales de los acordes.
- 3.^o Comparense en seguida la pieza primitiva con la que no contiene mas que las notas reales, y luego examínese la marcha de las notas fundamentales, á fin de ver como se enlazan los diferentes acordes. Este ejercicio, reiterado, presenta á los discipulos una multitud de hechos notables con relacion al enlace de los acordes, de las modulaciones, de los diferentes recursos en el empleo de las notas accidentales, así como de la distribucion de las partes, que con el tiempo acabarán por grabarse en su memoria.

Observaciones sobre la sucesion de dos quintas.

Se puede ir de una 5.^a perfecta a una 5.^a diminuta:



Lo contrario es malo:



No se puede ir de una 5.^a per-

fecta a otra con movimiento semejante; sin embargo, cuando se hacen con una nota de paso o una apoyadura, como en los ejemplos siguientes, son toleradas.

Ejemplos N.º 60.

En la sucesion de una 5.^a a otra el retardo de la segunda no impide la falta.

Ejemplo N.º 61.

Este ejemplo es malo, porque la nota prolongada que suspende la segunda 5.^a es una nota accidental que representa el Sol; por consiguiente expi- las dos 5.^{as}; pero no sucede lo mismo con el ejemplo siguiente en el cual es esta misma nota real: Ejemplo N.º 62. La nota prolongada (el La) es a-

qui nota real del acorde de 7.^a, dominante en su 1.^a 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 5.^{as} retardadas: Ejemplo N.º 63.

Observaciones sobre la sucesion de las octavas.

Dos o mas octavas seguidas pueden tener lugar, pero en este caso han de dejar advertir- mar facilmente que tal ha sido la intencion del compositor, como en los ejemplos siguientes.

Ejemplos 64.

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

Observaciones particulares.

Hay casos en que se pueden hacer dos 5.^{as} o dos 8.^{as} seguidas ocultas o reales y con movimiento directo: he aqui los ejemplos ~~N.º 66.~~

1.^o Despues de una cadencia perfecta; es decir entre el ultimo acorde de un periodo, y el primero del periodo siguiente: Ejemplo 65 (A). (B).

2.º Repitiendo el mismo acorde en otra posicion: Ejemplo N.º 66.

3.º Al repetir la frase sea en otra octava, sea con otra distribucion de partes o en otro tono. Ejemplo N.º 67.

4.º Empleando los acordes quebrados con tal que la armonia sea correcta si estos mismos acordes fuesen unidos: Si uniendo los acordes quebrados, hubiese 5.^{ta} y 8.^{va}, seria una falta: Pero quando estas mismas 8.^{va} se hacen entre la melodía y una parte intermedia son toleradas, segun lo que hemos dicho mas arriba sobre la melodía predominante acompañada.

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

Ejemplo 68. El segundo acorde permanece: ciendo el mismo hasta su resolucion, aunque con una pausa, hace el mismo efecto que si estuviese sostenido del modo siguiente:

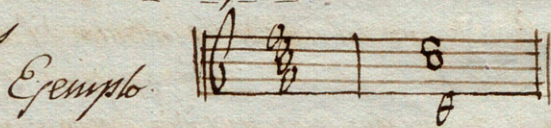
Ejemplo 69.

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

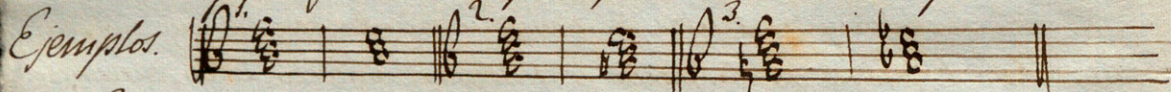
Ejemplo 70.

Observaciones sobre la resolucion de los acordes disonantes por excepcion.

Un acorde disonante se resuelve regularmente, quando su nota fundamental hace con la del acorde siguiente una 5.^{ta} inferior como hemos dicho al analizar este genero de acordes



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



Es permitido hacer esta especie de excepciones; pero se han de hacer con discrecion.

No todos los acordes disonantes se prestan con igual facilidad á semejantes excepciones; la 7.^a dominante y la 7.^a diminuta son los que las presentan en mayor numero. Ya hemos dado ejemplos sobre esto en el discurso de esta obra, principalmente al hablar de las Cadencias interrumpidas y de las modulaciones.

Las excepciones practicables en la resolucion del acorde diminuto, del

acorde de 5^a aumentada, y del acorde de 5^a aumentada con 7^a van indicadas en el análisis que hemos hecho de estos acordes. Todas estas excepciones, aunque buenas en si mismas, pueden sin embargo producir mal efecto, cuando no son bien empleadas; no hay en esto otro quia cierto que el oído y el sentimiento musical.

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 ultimo acorde, y tener cuidado que el penultimo sea un acorde perfecto y no una 7^a dominante.

Cuando un trozo de musica termina en un pedal sobre la tónica, es necesario que la formula cadencia perfecta preceda este pedal que no es, en este caso, sino una prolongacion de la cadencia; pero se puede interrumpir la cadencia perfecta sobre el pedal del modo siguiente: Ejemplo ■ 71.

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

Muchas veces se puede prolongar la semicadencia.

Ejemplo 72

Se emplea sobretudo la prolongacion de la semi-cadencia para asegurar una nueva tónica. Ejemplo. 73. 74 y 75

Este ultimo ejemplo (75) 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.

De la diferencia entre la musica severa y la Musica libre.

Toda Musica, libre o severa, debe escribirse con pureza: es decir, que debe estar exenta de faltas. La palabra libre no denota aqui admision de licencias arbitra-
rias.

Pero hay producciones donde la armonia debe ser tratada con mas rigor, y estas se distinguen por los nombres de Musica severa con-trapunto severo o armonia severa. (Las palabras contrapunto y armonia son sinonimas: así las expresiones contrapunto doble, contrapunto floreado, contrapunto rigo-
roso, son las mismas que armonia simple, doble, floreada, rigorosa.)

Esta reverencia consiste en que uno evite 1.º la marcha de dos ó muchas partes al unisono ó á la octava (no se entiende á las moras de la Ingueta).

2.º el empleo de los acordes apesados y de las notas pequeñas; 3.º la predominacion de una sola parte; 4.º los ruidos ó los ejemplos comunes; 5.º las modulaciones enarmonicas.

Por otro lado, se escribe en esta especie de Musica 1.º que cada parte tenga ideas particulares que la distingan de las otras, es decir que ninguna sea unicamente parte de ripieno: 2.º que las marchas armonicas sean frecuentes y nuevas; 3.º que á menudo se haga uso de las suspensiones; 4.º que se empleen las imitaciones, los canones, el genero fugado el contrapunto doble, en una palabra toda armonia susceptible de inversion (El contrapunto doble, las imitaciones, los canones, la fuga y el genero fugado forman la materia que se discute en los tratados de la fuga).

Las producciones del genero severo son:

- 1.º La mayor parte de la Musica ~~severa~~ de Iglesia.
- 2.º La Fuga y los Canones.
- 3.º La Musica de Escuela ó de Estudio.

En la musica libre al contrario uno puede servirse de todo lo que ^{Nota:} se ha de evitar con cuidado en aquella de la cual acabamos de hablar. (con.)

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 armonia; es por esto que hemos tenido por conveniente el insertarlo aqui.

Las imitaciones se hacen repitiendo una frase ó un ejemplo de canto ó reproduciendo la idea en otras partes.

Uno repone; por ejemplo, de imitar el pasage siguiente.

Ejemplo 76. . . 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.

Ejemplo 77. . . Si repitiendo de esta manera el pasage de canto, el primer acompañamiento no pudiese servir mas (es puede suceder muchas veces, porque aqui no se escribe el contrapunto doble que permite invertir la armonia) se hacia un segundo como en el ejemplo precedente. Esta especie de imitacion es la mas sencilla y la mas facil, y puede emplearse á menudo un provecho en la Musica libre. Cuando la armonia lo permite, uno puede ligar mas esta misma imitacion, y hacerla empezar en el cuarto compas.

Ejemplo 78. . .

Si se pudiese todavía hacerla empezar mas pronto; llegarla a 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 debil (cuando ella empieza por un tiempo debil): esta investigacion se hace.

à la Tercera
 à la Cuarta - - - - -
 à la Quinta - - - - -
 à la Sexta - - inferior o superior
 à la Septima - - - - -
 à la Octava - - - - -
 al Unisono - - - - -

En estas imitaciones no se repite siempre el canto por entero: basta el hacer sentir una parte. Ejemplo 79.

Los pasajes de canto se prestan mas ó menos à estas imitaciones; pero hay muy pocas que no ofrezcan la posibilidad de hacer una ó dos à lo menos.

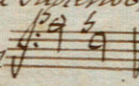
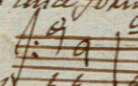
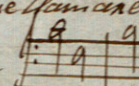
Hay imitaciones que no son mas que de movimiento, de los cuales se puede hacer un uso mas estenso. Para realizar esta proposicion se toma una pequeña frase de 5, 6 à 8. Notas por ejemplo:  donde hay tres corcheas y dos semiminimas; y uno repite esta frase, (sea en la misma parte, o ya sea paseandola de una parte à la otra) en todos los sentidos posibles, y guardando siempre el mismo valor de las notas.

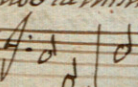
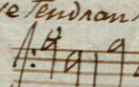
Ejemplo 80.

Nota: A mas hay obras de un genero mixto: Tales son las Cuartetos en el genero de Haydn, las Sinfonias etc. cuya composicion es una mezcla de armonia rigurosa y de armonia libre. (esta nota corresponde a la plana antecedente)

De la creacion de las Marchas Armonicas.

Se hace una Marcha ó Progresion Armonica reproduciendola armonicamente y regularmente, sea subiendo, sea bajando, bajo una formula dada, que llamaremos Modelo.

Porongamos  Lo quedara las dos progresiones  Obien 

Prosiguiendo la misma figura un cierto numero de veces, se tendran las 2 Marchas Armonicas siguientes  Obien 

Se hace la misma operacion no solo con dos acordes, sino tambien con tres ó cuatro.

Ejemplos (2)

Resulta de estas observaciones que toda frase compuesta de algunos acordes puede suministrar Marchas Armonicas; no se trata mas que conocer el principio por el cual se debe ligar el primer acorde de la progresion con el ultimo del modelo.

La ligadura mas regular es aquella donde el bajo fundamental procede por 3^a 4^a o 5^a inferiores entre el ultimo acorde del modelo y el 1^o de la progresion.

Ejemplo M 1^o (3)

La eleccion de los acordes Mayores o Menores y el punto donde es menester acabar la Marcha son el objeto del sentimiento y del oido.

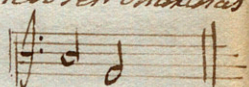
La Progresion por 5^a inferior o 4^a superior no puede escribirse bajo este modelo, porque ella lo empezará de nuevo sin cesar. Ejemplo (4)

Entre las excepciones en el encañamiento de los acordes hay una que puede aparecer a menudo en las Marchas Armonicas; es aquella que existe entre dos acordes cuyas notas fundamentales forman una segunda superior. Ejemplo (5)

Como no se puede marchar de excepcion en excepcion, se tendrá cuidado de proceder regularmente por 3^a 4^a o 5^a inferiores entre el ultimo acorde del modelo y el 1^o de la progresion, todas las veces que el bajo fundamental de los dos ultimos acordes del modelo procede por segunda. Ejemplos (6)

Una Marcha armonica es a menudo susceptible de una o muchas Modificaciones por las invasiones de los acordes. Ejemplos (7)

Añadiendo estos tres ultimos ejemplos a los otros, se tienen seis Marchas o progresiones armonicas que tienen su origen en los dos solos acordes. — — — — —



Calidades del Modelo

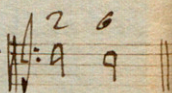
El modelo debe acabar por un acorde consonante; no debe ser largo y puede no obstante contener hasta a 5, 6, 7 u 8 acordes segun el movimiento: puede empezar por un acorde disonante.

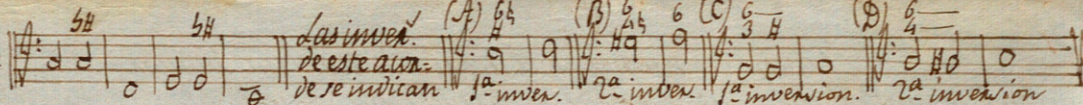
Los acordes disonantes que pueden encontrarse en él deben tener una resolucion todo lo exacta, que sea posible y sin excepciones: no obstante esta ultima regla no es de todo vigor.

Los acordes disonantes por los cuales un modelo podria empezar son 1^o la 7^a dominante: 2^o la 7^a disminuida, (menos a menudo:); 3^o el acorde de 6^a aumentada, (muy pocas veces:); todos los otros acordes disonantes no pueden emplearse mas que en la confirmacion del modelo.

He aqui ejemplos.

1^o Modelo que empiece por la 7^a dominante en su 3^a inversion: y que da las progresiones armonicas siguientes. Ejemplo (8)



Ejem.  Las inversions de este acorde se indican 1.^a inver. 2.^a inver. 3.^a inversion. 4.^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 colocados por precaucion, á fin de que el que acompaña este segun que son estas las inversions del acorde de 5.^a aumentada y no las que provienen del acorde de 5.^a menor de Do#. Aconsejamos que se use de esta precaucion en todo aquello en donde se podria 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.

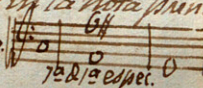
- 1.^o Los acordes de septima no invertidos se numeran con un 7, ó 3, ó 3, ó 3.
- 2.^o En su 1.^a inversion se numeran con 6, ó 3.
- 3.^o En su 2.^a inversion se numeran con 4, ó 3.
- 4.^o En su tercera inversion se numeran con 2, ó 2, ó 2.

Está entendido que se debe añadir á estos numeros los (H, b, ó #) en todas las partes donde son necesarios estos accidentes.

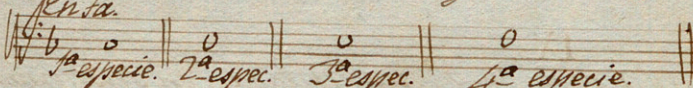
He aqui un ejemplo en el que hemos indicado la especie á la cual pertenece cada septima.

Ejemplo no 88.

Cuando el acorde de 7.^a dominante se encuentre en su 2.^a inversion, sin la nota principal, se indica esta inversion, solamente con un 6 ó 6, ó 6, segun el tono.

Ejem.  7.^a 2.^a espec.

Conforme el sistema de Viadana, se numeran las cuatro especies de 7.^a 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 numeros en caso de necesidad. Asi los cuatro acordes de 7.^a siguientes se indican de la misma manera.

 1.^a especie. 2.^a espec. 3.^a espec. 4.^a especie.

Porque 1.^o sobre el 5.^o grado de una escala mayor, la 7.^a naturalmente es de 1.^a especie.

2.^o Sobre el 6.^o grado, es de segunda especie.

3.^o Sobre el 7.^o grado, es de Tercera especie.

4.^o Sobre la tonica, ó primer grado, es de cuarta especie. Si se quisiere tener la 7.^a de primera especie sobre el sexto grado de la escala, seria menester numerar 7 para advertir que el Fa es diesis; y, si se quisiere tener la 7.^a de tercera especie sobre este mismo grado, seria menester numerar 7, ó 7, para indicar que la 5.^a es disminuida, atendido que el La b no está en la llave.

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 a la vista un acorde de 7^a de tercera especie, es menester indicarlo en sus inversiones, de manera que el que acompaña no puede confundirlos y colocar siempre la novena en la parte superior. Ejemplos. - 1^o - 2^o - 3^o - 4^o -

L'hubiese ac-
cidentes en la
llave he aqui
de la manera
que se ponia me-
nester indicando

VI.

Manera de numerar el acorde de 9^a ^{6^a}menor y el acorde de 7^a ^{6^a}disminuida.

1^a inversion
 sin a nota prin-
 cipal.

 2^a inversion
 sin idem.

 3^a inversion
 sin idem.

 4^a inversion tin
 a nota principal.

Si este acorde se toma en otros tonos, es menester poner al lado de los números los signos necesarios para indicar las alteraciones. Ejemplo: $\begin{matrix} 6^{\flat} & 4^{\flat} & 4 & 2^{\flat} & 3^{\flat} & 4^{\flat} & 5 \end{matrix}$

Ejemplo.

VII.

VII.
Manera de numerar el acorde de sexta aumentada.

En Do. || En La. || En Mit

VIII.

Manera de numerar el acorde de 4^a y 6^a aumentadas.

Exemplos.   

IX

Manera de numerar el acorde de 4^a aumentada, con septima.

Gém.  *sin inversion.*  *En la 1^a inversion*  *sin inversion*  *En la 1^a inversion*

En este acorde, es menester indicar la 4^a aumentada con 12H, y en su inversión con 10H, para prevenir al que acompaña de tomar esta nota en la parte superior.

X

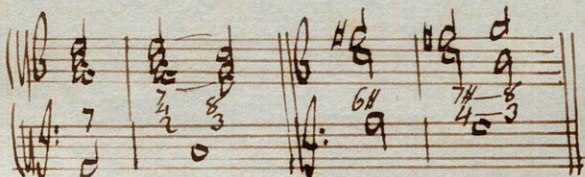
1^o Las notas de pasaje no se numeran.

Quando el Bajo hace notas de pasage, se colocan los Numeros sobre la 1.^a nota real y se tiran lineas sobre todas las notas que se quieren hacer sentir debajo del mismo acorde. Ejemplo N^o 82.

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. Ejemplo N.º 83.

Cuando las sincopas o 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. Ejemplos N.º 84.

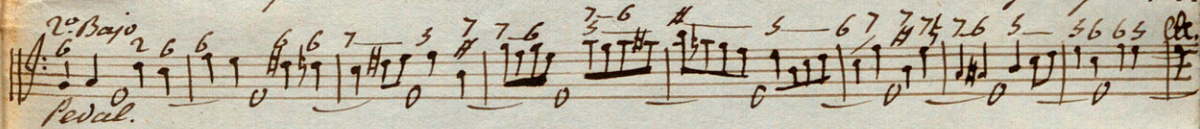
3.º Las suspensiones con su resolución siempre deben indicarse con los números. Al final de las cadencias, cuando el acorde de 7.ª dominante, completo o incompleto, se halla colocado sobre la tónica o sobre la dominante, se numera así:



4.º Manera de Numerar el Pedal

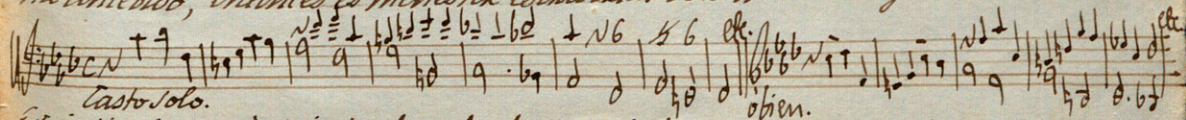
El Pedal se indica ordinariamente con los términos *Tasto Solo* (Tecla sola). Por esta indicación el que acompaña no puede dar mas que la nota del Bajo sin ninguna armonia, lo que es un defecto, facil no obstante de remediar; porque no es justo que el que acompaña abandone la armonia, en el lugar donde es mas esencial, y donde es mas difícil su indicación.

Arriba de la nota que hace pedal, se considera la colocada inmediatamente encima de él, como un segundo Bajo. Numerandose este segundo Bajo, se quitarian todas las dificultades de indicar la armonia sobre Pedal. Ejemplo.



5.º Las Anticipaciones tampoco se indican con números.

Hay ocasiones, (sobre todo en el genero 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.



Esta indicación sucede principalmente al principio de una fuga donde las dos partes se deben sentir en su integridad y en su diapasón. Cuando la armonia es a tres partes, se numera el Bajo.

