

RODA Aug 20
273

Roda = Varis = 273

Tratado

de Armonia y Contrapunto, ó Composicion,

por

Don *Ni*guel *So*ppez *Re*ntacha,

Profesor de Musica.

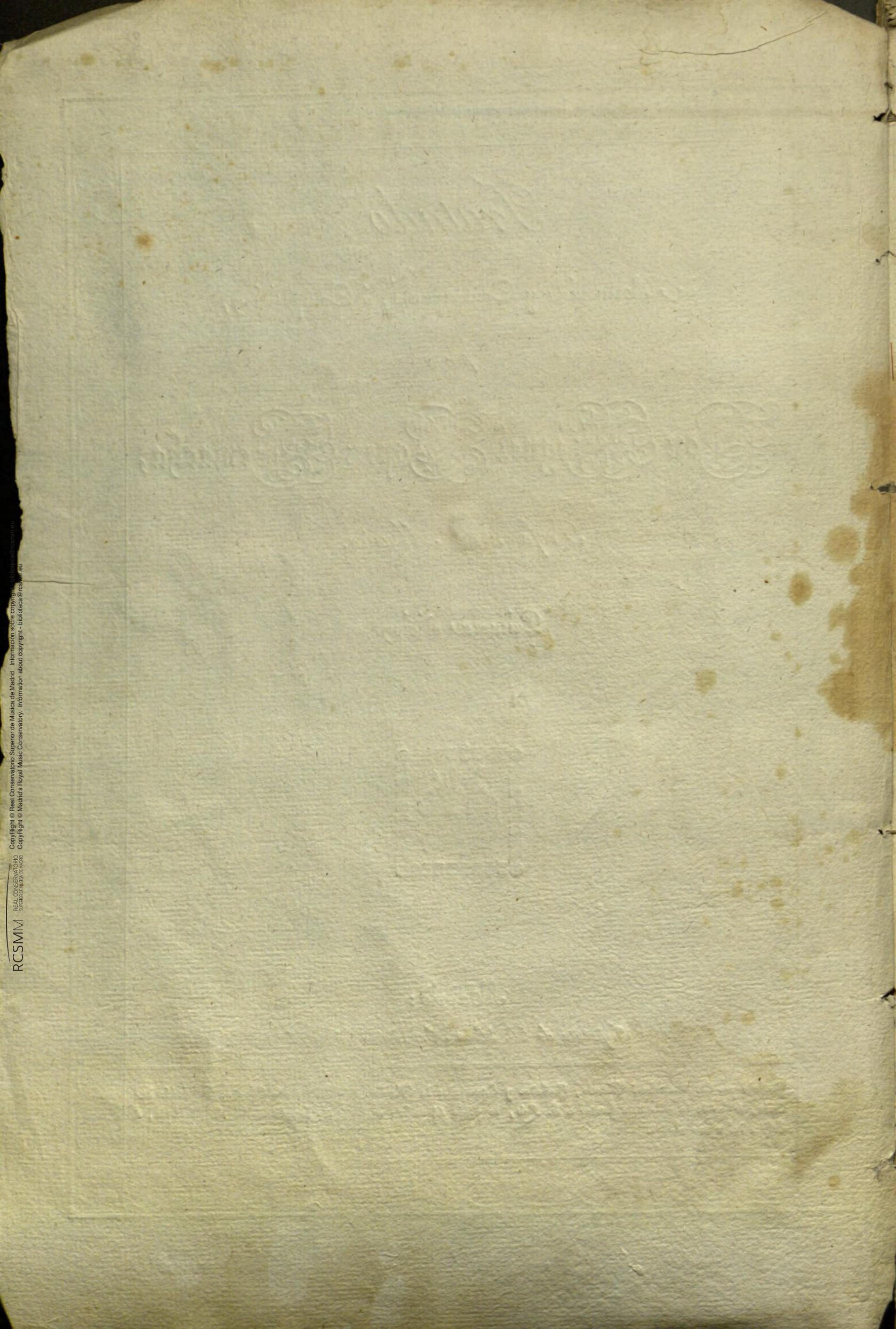
Primera edicion.



Madrid:

Imprenta de D. Leon Amarita. Año 1824.

Grabado por D. Bartolomé Vando, Grabador y Estampador de Musica. — Vendase esta Obra en la Libreria de Orea, calle de la Montera frente á S. Luis, su precio 4/4 reales: en donde se hallará tambien la Melopéa, ó Solfeos del mismo Autor.



ADVERTENCIA PRELIMINAR.

Presentamos al público este nuevo tratado de armonía y de contrapunto, ó composicion musical, con el noble objeto de propagar en España tan deleitable ramo de enseñanza. Hemos tenido presente para su formacion, entre otros, el tratado que sobre esta materia publicó en Paris Mr. Catel, miembro del Conservatorio de música, para uso del mismo establecimiento. Las materias puramente armónicas que este célebre autor ha tratado con difusion, las hemos reducido á lo necesario, y las que cuidadosamente ha omitido ó tratado ligeramente, como son la glosa y la imitacion, por convenir asi al objeto de su obra, las ampliamos en esta por la misma razon de conveniencia. Aquel es en substancia tratado de armonía, este lo es ademas de contrapunto; y hé aqui la diferencia, no obstante la cual hemos procurado dar á nuestros lectores mayor copia de doctrina en menor volúmen.

El tipo armónico que Mr. Catel presenta en la particion de la cuerda sonora, como base de su sistema, nos ha sugerido la idea de nuestro *Problema armónico*, que es un compuesto de siete terceras, en el que se contienen todas las armonizaciones de la escala. *Facile est inventis addere.*

Deseariamos que la utilidad de esta obrilla correspondiese con nuestros desvelos y deseos.

LA VIDA DE DON JUAN DE AUSTRIA

Don Juan de Austria, hijo de Felipe II, nació en Bruselas el 24 de febrero de 1547. Desde su nacimiento fue considerado como el heredero del trono de España. Su educación fue rigurosa y se le enseñó a gobernar y a luchar. En 1568, a los 21 años, se le dio el mando de la Armada Invencible para que se enfrentara a la Armada holandesa. Aunque la Armada fue derrotada, Don Juan demostró un gran valor y una gran capacidad de mando. Después de la batalla de Lepanto, se le dio el título de Duque de Medina Sidonia. En 1581, se le dio el mando de las tropas españolas en Portugal. En 1588, se le dio el mando de la Armada Invencible para que se enfrentara a la Armada holandesa. Aunque la Armada fue derrotada, Don Juan demostró un gran valor y una gran capacidad de mando. Después de la batalla de Lepanto, se le dio el título de Duque de Medina Sidonia. En 1581, se le dio el mando de las tropas españolas en Portugal. En 1588, se le dio el mando de la Armada Invencible para que se enfrentara a la Armada holandesa.

TRATADO

De armonía y de contrapunto.

CAPITULO PRIMERO.

Armonía es el concurso de dos ó mas sonidos simultáneos colocados en grata proporcion.
 Contrapunto es el movimiento contrapuesto de las notas que expresan estos sonidos.

TEORIA DE LOS INTERVALOS.

Las distancias que guardan entre sí los sonidos ó las notas que los representan, se llaman intervalos. Estos intervalos se distinguen con los nombres de mayores, menores, aumentados y diminutos. Los mayores y menores constituyen los géneros llamados diatónico y cromático; y los aumentados y diminutos en concurrencia con aquellos forman el género enarmónico. Estos tres géneros producen tres suertes de escalas: la diatónica que procede por tonos y semitonos mayores (1): la cromática que procede por solos semitonos, ya mayores, ya menores; y la enarmónica que se forma de las diferencias que hay entre un semitono mayor y otro menor (2). Las notas con que se expresan los intervalos que caracterizan estas escalas, se distinguen con sus propios nombres, que son: tónica, ó primera nota de la escala, segunda, tercera ó mediate, cuarta ó subdominante, quinta ó dominante, sexta, séptima ó sensible; y sus dobles, que lo son: la octava de la tónica, la novena de la segunda, la décima de la tercera, y sucesivamente las demas.

La tónica, como base de la escala, generalmente no se altera. La segunda puede ser mayor, menor y aumentada: la tercera mayor, menor y diminuta: la cuarta simplemente cuarta, y tambien aumentada y diminuta: la quinta simplemente quinta, y tambien aumentada y diminuta: la sexta menor, mayor y aumentada: la séptima mayor, menor y diminuta: la octava y todas las compuestas siguen las modificaciones de sus simples.

La inversion, trastrueque ó cambio de estos intervalos, que consiste en variar la posicion de sus notas colocando las de abajo arriba, ó al contrario, transforma los mayores en menores, y los aumentados en diminutos.

(1) Se llama semitono mayor el que se forma de dos cuerdas diversas, como de *mi*, á *fa*, á diferencia del menor, que se forma de una misma cuerda, como de *mi*, á *mi* sostenido.

(2) En efecto, entre el semitono mayor de *mi*, á *fa*, y el menor de *mi*, á *mi* sostenido, hay una pequeñísima diferencia que apenas la percibe el oido, y esta es la que constituye el intervalo enarmónico.

DEMOSTRACION

DE LOS INTERVALOS, DE SUS ALTERACIONES, Y DE SUS CAMBIOS.

Segundas. La menor consta de un semitono, la mayor de un tono, y la aumentada de tono y medio. (Lám. 1.^a núm. 1.)
Séptimas por inversion de las segundas. La segunda menor invertida produce una séptima mayor, compuesta de cinco tonos y medio; la segunda mayor una séptima menor de cinco tonos; y la segunda aumentada una séptima diminuta de cuatro tonos y un semitono. (Lám. id. núm. 2.) *Terceras.* La mayor consta de dos tonos, la menor de tono y medio, y la diminuta de dos semitonos. (Lám. id. núm. 3.) *Sextas por inversion de las terceras.* La tercera mayor invertida produce una sexta menor compuesta de cuatro tonos; la menor una sexta mayor de cuatro y medio, y la diminuta una sexta aumentada de cinco tonos (Lám. id. núm. 4.) *Cuartas.* La cuarta consta de dos tonos y medio, la aumentada de tres, y la diminuta de un tono y dos semitonos. (Lám. id. núm. 5.) *Quintas por inversion de las cuartas.* La cuarta invertida produce una quinta compuesta de tres tonos y un semitono; la aumentada una quinta diminuta de tres tonos, y la diminuta una quinta aumentada de cuatro tonos. (Lám. id. núm. 6.) Las quintas invertidas producen cuartas de contraria naturaleza; las sextas terceras, y las séptimas segundas, haciendo la operacion por un orden inverso.

Todo este cúmulo de intervalos se divide en dos clases, y son intervalos consonantes, é intervalos disonantes. Los intervalos consonantes son los que se conocen con los nombres de mayores y menores, á excepcion de las segundas y séptimas, y las dobles de entrambas: las cuartas se estiman como consonantes cuando van acompañadas de las sextas: fuera de este caso entran en el número de las disonantes. Los intervalos aumentados y diminutos todos son disonantes. Para graduar así los intervalos es necesario compararlos colocados simultáneamente, esto es, en postura, del modo siguiente. Intervalo consonante de sexta menor por inversion de tercero mayor, ó modo mayor. (Lám. id. núm. 7.) Intervalo consonante de sexta menor, ó modo menor. (Lám. id. núm. 8.) Intervalo consonante de tercera mayor. (Lám. id. núm. 9.) Intervalo consonante de tercera menor, ó modo menor. (Lám. id. núm. 10.) Intervalo consonante de quinta. (Lám. id. número 11.) Intervalo disonante de cuarta por inversion de la quinta. (Lám. id. núm. 12.) Intervalo disonante de segunda mayor. (Lám. id. núm. 13.) Intervalo disonante de séptima menor por inversion de la segunda mayor. (Lám. id. núm. 14.) Intervalo disonante de segunda menor. (Lám. id. núm. 15.) Intervalo disonante de séptima mayor por inversion de la segunda menor. (Lám. id. núm. 16.) La octava es intervalo consonante por ser la réplica de la tónica; ó primera nota de la escala. La novena, la décima y los intervalos dobles siguen las leyes de sus simples, y los aumentados y diminutos se comparan del mismo modo.

CAPITULO II.

Teoría de los acordes.

De un solo acorde pende toda la combinacion armónica. Este es un *Problema* compuesto de siete terceras (1), ya mayores, ya menores, que subdivididas y combinadas de diversos modos producen todos los acordes subalternos, ó posturas consonantes y disonantes que admite el diapason, porque tocan todas sus cuerdas. *Problema armónico.* (Lám. id. número 17.) La primera tercera de *ut á mi* es mayor en el modo mayor, y menor en el menor. La de *mi á sol* es menor en el modo mayor, y al contrario en el menor. La de *sol á si* es mayor en ambos modos. La de *si á re*, menor idem. La de *re á fa*, menor idem. La de *fa á la* es mayor en el modo mayor, y menor en el menor. La de *la á ut* es menor en el modo mayor, y al contrario en el menor.

Subdividiendo este gran grupo de terceras, y enlazándolas de dos en dos se forman los acordes, ó consonancias perfecta mayor, perfecta menor, imperfecta aumentada, é imperfecta diminuta, colocadas respectivamente en todos los grados del diapason; á saber: la perfecta mayor en la primera, cuarta y quinta notas del diapason mayor, y en la quinta y sexta del menor: la perfecta menor en la segunda, tercera y sexta notas del diapason mayor, y en la primera y cuarta del diapason menor; y la imperfecta aumentada en la tercera nota del diapason menor; y la imperfecta diminuta en la séptima nota del diapason mayor, y en la segunda y séptima del menor, como vamos á demostrar. = Consonancia perfecta colocada sobre la primera nota del diapason mayor, compuesta de una tercera mayor debajo de una menor cotejadas entre sí; ó de tercera mayor y quinta comparadas con la nota mas baja del acorde, cuya comparacion es la que prevalece en el cotejo de los intervalos de un acorde. (Lám. id. núm. 18.) Consonancia perfecta menor sobre la primera nota del diapason menor, compuesta de una tercera menor debajo de una mayor, ó de tercera menor y quinta. (Lám. id. núm. 19.) Consonancia perfecta mayor colocada sobre la tercera nota del diapason mayor. (Lám. id. núm. 20.) Consonancia imperfecta aumentada colocada sobre la tercera nota del diapason menor, compuesta de dos terceras mayores, ó de tercera mayor y quinta aumentada. (Lám. id. número 21.) Consonancia perfecta mayor colocada sobre la dominante ó quinta nota de ambos diapasones. (Lám. id. núm. 22.) Consonancia imperfecta diminuta colocada sobre la sensible ó séptima nota de ambos diapasones, compuesta de dos terceras menores, ó de tercera menor y quinta diminuta. (Lám. id. núm. 23.) Consonancia perfecta menor colocada sobre la segunda nota del diapason mayor. (Lám. id. núm. 24.) Consonancia imperfecta diminuta colocada sobre la segunda nota del diapason menor. (Lám. id. núm. 25.) Consonancia perfecta mayor sobre la cuarta nota del diapason mayor. (Lám. id. núm. 26.) Consonancia perfecta menor sobre la cuarta nota del diapason menor. (Lám. id. núm. 27.) Consonancia perfecta menor sobre la sexta nota del diapason mayor. (Lám. id. núm. 28.) Consonancia perfecta mayor sobre la sexta nota del diapason menor. (Lám. id. núm. 29.)

(1) Aunque el *Problema* no presenta sino seis terceras, se cuenta por séptima la que se forma entre los dos extremos de la operacion haciendo un círculo con ella.

Lama 1ª

2ª menor. mayor. aumentada.

3ª mayor. menor. diminuta.

7ª mayor. menor. diminuta.

6ª menor. mayor. aumentada.

4ª aumentada. diminuta.

5ª diminuta. aumentada.

N° 7

N° 8

N° 9

N° 10

N° 11

N° 12

N° 13

N° 14

N° 15

N° 16

Modo mayor. Modo menor.

N° 17

N° 18

N° 19

N° 20

N° 21

N° 22

N° 23

N° 24

N° 25

N° 26

N° 27

N° 28

N° 29

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM | REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Si añadimos una tercera á la parte superior de cada consonancia, tomada del *Problema* por el orden que él las presenta, formaremos dos consonancias enlazadas en un solo acorde ó postura, que nos darán la disonancia de séptima, ya mayor, ya menor, colocada sobre todos los grados del diapason; en esta forma: = Disonancia de séptima mayor sobre la tónica, compuesta de una tercera menor entre dos mayores, ó de tercera mayor, quinta y séptima mayor comparada con el bajo. (Lámina 2.^a, núm. 1.) Disonancia de séptima menor sobre la tercera nota del diapason, compuesta de una tercera mayor entre dos menores, ó de tercera menor, quinta y séptima menor con respecto al bajo. (Lám. id. n.º 2.) Disonancia de séptima menor, llamada dominante, por estar colocada sobre la quinta nota del diapason, compuesta de una tercera mayor debajo de dos menores, ó de tercera mayor, quinta y séptima menor. (Lám. id. n.º 3.) Disonancia de séptima menor sobre la sensible, ó séptima nota del diapason, compuesta de dos terceras menores debajo de una mayor, ó de tercera menor, quinta diminuta y séptima menor. (Lám. id. n.º 4.) Disonancia de séptima menor sobre la segunda nota del diapason, compuesta de una tercera mayor en medio de dos menores, ó de tercera menor, quinta y séptima menor. (Lám. id. n.º 5.) Disonancia de séptima mayor sobre la subdominante, ó cuarta nota del diapason, compuesta de una tercera menor entre dos mayores, ó de tercera mayor, quinta y séptima mayor. (Lám. id. n.º 6.) Disonancia de séptima menor sobre la sexta nota del diapason, compuesta de una tercera mayor entre dos menores, ó de tercera menor, quinta y séptima menor. (Lám. id. n.º 7.)

Si añadimos una tercera mas á la parte superior del acorde de séptima, tomada igualmente del *Problema*, formaremos tres consonancias enlazadas, que harán dos acordes de séptima reunidos, de los cuales obtendremos la doble disonancia de séptima y novena en todos los grados del diapason, en la forma siguiente: = Novena mayor sobre la tónica, ó doble disonancia de séptima y novena por la reunion de las dos séptimas de primera y tercera notas. (Lám. id. n.º 8.) Novena mayor sobre la segunda nota, ó reunion de las dos séptimas de segunda y cuarta notas. (Lám. id. n.º 9.) Novena menor sobre la mediana, ó reunion de las dos séptimas de tercera y quinta notas. (Lám. id. n.º 10.) Novena mayor sobre la subdominante, ó reunion de las dos séptimas de cuarta y sexta notas. (Lám. id. n.º 11.) Novena mayor sobre la dominante, ó reunion de las dos séptimas de quinta y séptima notas. (Lám. id. n.º 12.) Novena mayor sobre la sexta nota, ó reunion de las dos séptimas de sexta y primera notas. (Lám. id. n.º 13.) Novena menor sobre la sensible, ó reunion de las dos séptimas de séptima y segunda notas. (Lám. id. n.º 14.)

CAPITULO III.

Del cambio de los acordes, y de las disonancias que de él se originan.

La inversion, trastruque, ó cambio de las notas que constituyen el acorde de séptima, producen otras combinaciones disonantes, que se denominan de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y novena, en razon de la distancia que guardan estas especies con el bajo, y del roce que sufren colocadas en postura. La inversion de los intervalos se reduce únicamente, como arriba insinuamos, á colocar en la parte superior de un acorde la nota inferior del mismo, repitiendo esta operacion tantas veces cuantos son los sonidos que constituyen el acorde. Elegiremos para demostrar esta operacion las cuatro diversas especies de consonancias que dimanar de los dos diapasones mayor y menor; y las cuatro séptimas que mas juegan en la composicion armónica, que son: la séptima de segunda nota del modo mayor; la de la dominante, que es igual en ambos modos; la de la sensible del modo mayor, que tambien pertenece á la segunda nota del modo menor, y la séptima diminuta que se coloca sobre la nota sensible del modo menor. = Consonancia perfecta mayor colocada sobre la primera nota del diapason mayor, compuesta de tercera mayor y quinta. (Lám. id. n.º 15.) Primera inversion de la consonancia perfecta mayor sobre la tercera nota, compuesta de tercera y sexta menores. (Lám. id. n.º 16.) Segunda inversion sobre la quinta nota, compuesta de cuarta y sexta mayor. (Lámina id. n.º 17.) Consonancia perfecta menor colocada sobre la primera nota del diapason menor, compuesta de tercera menor y quinta. (Lám. id. n.º 18.) Primera inversion de la consonancia perfecta menor sobre la tercera nota, compuesta de tercera y sexta mayores. (Lám. id. n.º 19.) Segunda inversion sobre la quinta nota, compuesta de cuarta y sexta menor. (Lám. id. n.º 20.) Consonancia imperfecta diminuta colocada sobre la séptima nota del diapason, compuesta de tercera menor y quinta diminuta. (Lámina id. n.º 21.) Primera inversion de la consonancia imperfecta diminuta colocada sobre la segunda nota del diapason, compuesta de tercera menor y sexta mayor. (Lám. id. n.º 22.) Segunda inversion sobre la cuarta nota, compuesta de cuarta aumentada, ó de tritono y sexta mayor. (Lám. id. n.º 23.) Consonancia imperfecta aumentada colocada sobre la tercera nota del diapason menor, compuesta de tercera mayor y quinta aumentada. (Lám. id. n.º 24.) Primera inversion de la consonancia imperfecta aumentada sobre la quinta nota del diapason menor, compuesta de tercera mayor y sexta menor. (Lám. id. n.º 25.) Segunda inversion sobre la séptima nota, compuesta de cuarta diminuta y sexta menor. (Lám. id. n.º 26.) = Disonancia, ó acorde disonante de séptima menor sobre la segunda nota del diapason mayor, compuesto de tercera menor, quinta y séptima menor. (Lámina id. n.º 27.) Primera inversion del mismo acorde sobre la cuarta nota, compuesta de tercera menor, quinta y sexta mayor. (Lám. id. n.º 28.) Segunda inversion sobre la sexta nota, compuesta de tercera menor, cuarta y sexta menor. (Lám. id. n.º 29.) Tercera inversion sobre la primera nota, compuesta de segunda mayor, cuarta y sexta mayor. (Lám. id. n.º 30.) Acorde de séptima menor sobre la quinta nota del diapason mayor y menor, ó séptima dominante, compuesta de tercera mayor, quinta y séptima menor. (Lám. id. n.º 31.) Primera inversion de la séptima dominante colocada sobre la séptima nota de ambos diapasones, compuesta de tercera menor, quinta diminuta y sexta menor. (Lám. id. n.º 32.) Segunda inversion sobre la segunda nota, compuesta de tercera menor, cuarta y sexta mayor. (Lám. id. n.º 33.) Tercera inversion sobre la cuarta nota, compuesta de segunda mayor, cuarta de tritono, y sexta mayor. (Lám. id. n.º 34.) Acorde de séptima menor sobre la séptima nota del diapason mayor, compuesto de tercera menor, quinta diminuta, y séptima menor; y es igual al de séptima de segunda nota del modo menor relativo. (Lám. id. n.º 35.) Primera inversion sobre la segunda nota, compuesta de tercera menor, quinta y sexta mayor. (Lámina id. n.º 36.) Segunda inversion sobre la cuarta nota, compuesta de tercera mayor, cuarta de tritono y sexta mayor. (Lám. id. n.º 37.) Tercera inversion sobre la sexta nota, compuesta de segunda mayor, cuarta y sexta menor. (Lám. id. n.º 38.) Acorde de séptima diminuta sobre la séptima nota del diapason menor, compuesto de tercera menor, quinta y séptima diminutas. (Lámina id. n.º 39.) Primera inversion sobre la segunda nota, compuesta de tercera menor, quinta diminuta y sexta mayor. (Lám. id. n.º 40.) Segunda inversion sobre la cuarta nota, compuesta de tercera menor, cuarta de tritono y sexta mayor. (Lám. id. n.º 41.) Tercera inversion sobre la sexta nota, compuesta de segunda y cuarta aumentadas, y sexta mayor. (Lám. id. n.º 42.) La doble disonancia, ó acorde de cuarta y novena, que no se halla en las inversiones de la séptima, le da la séptima dominante combinada con la tónica, que algunos llaman acorde de séptima superflua, ó undécima tónica. (Lám. id. n.º 43.) El acorde ó triple disonancia de sexta, cuarta y novena, que tampoco se halla en dichas inversiones, le produce la séptima de la sensible combinada con la tónica; y este acorde es conocido con el nombre de décima-tercia tónica. (Lám. id. n.º 44.) Hé aqui el *Problema* de que se trata, compuesto de la reunion de estos dos acordes.

Estas operaciones prueban que todas las disonancias estan contenidas en la séptima, ó que esta es la única disonancia; y que siendo el *Problema armónico* un tejido de séptimas, cualquiera combinacion que se haga con los sonidos no será mas que una fraccion del mismo.

Lama 2ª

Modo mayor, Modo menor.
3ª menor.

Nº 1.

Nº 2.

Nº 3.

Nº 4.

Nº 5.

Nº 6.

Nº 7.

Nº 8.

Nº 9.

Nº 10.

Nº 11.

Nº 12.

Nº 13.

Nº 14.

Nº 15.

Nº 16.

Nº 17.

Nº 18.

Nº 19.

Nº 20.

Nº 21.

Nº 22.

Nº 23.

Nº 24.

Nº 25.

Nº 26.

Nº 27.

Nº 28.

Nº 29.

Nº 30.

Nº 31.

Nº 32.

Nº 33.

Nº 34.

Nº 35.

Nº 36.

Nº 37.

Nº 38.

Nº 39.

Nº 40.

Nº 41.

Nº 42.

Nº 43.

Nº 44.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.au
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.au
RCSMM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

CAPITULO IV.

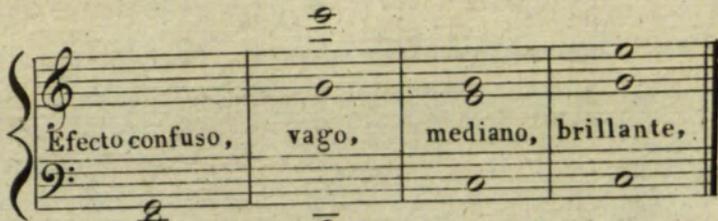
De la colocacion y del movimiento de las notas que componen los acordes.

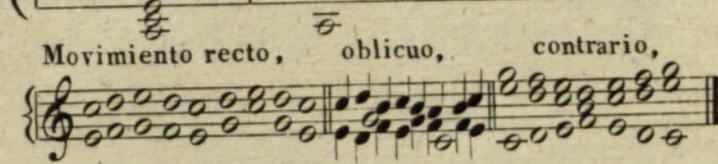
Para suministrar á los acordes todo el agrado ó mejor efecto de que son susceptibles, es necesario tener presente la colocacion de sus intervalos, y tambien el movimiento de las notas al pasar de un acorde á otro. La colocacion de los intervalos debe pues proporcionarse de modo que ni por muy separados se pierda su efecto, ni por muy reunidos se confundan sus vibraciones. (Lám. 3.^a, núm. 1.) El movimiento es de tres especies: recto, oblicuo y contrario. El movimiento recto es el que causa la progresion recta de las notas de grado ó de salto, asi subiendo como bajando. El movimiento oblicuo consiste en mover unas notas cuando otras estan quietas. El movimiento contrario es el que ocasiona la oposicion, subiendo unas cuando otras bajan. (Lám. id. núm. 2.) De estas tres clases de movimientos el contrario es el mas elegante, y al mismo tiempo indispensable para evitar la reiteracion de quintas sucesivas al pasar de un acorde á otro procediendo de grado. En efecto, está prohibido el uso sucesivo de dos quintas, y tambien el de dos octavas; pero es precisamente entre las notas que ocupan las extremidades de un acorde, y aun en este caso las quintas han de ser perfectas, pues no siéndolo se toleran, porque la imperfeccion de la una destruye el efecto monótono é insípido que produce la perfeccion de entrambas. No asi, cuando á una quinta sucede una duodécima, ó al contrario; pues aunque la duodécima es el doble de la quinta, no produce el mismo efecto, y destruye ademas el movimiento recto, causa muy principal para su prohibicion. En cuanto á las octavas, su uso sucesivo solo puede ocasionar falta de armonia en la composicion de un *cuatro* riguroso. (Lámina id. núm. 3.) Mas como la práctica moderna ha ensanchado la esfera de las licencias armónicas, estas prohibiciones, aunque siempre respetables, no merecen de todos una escrupulosa observancia.

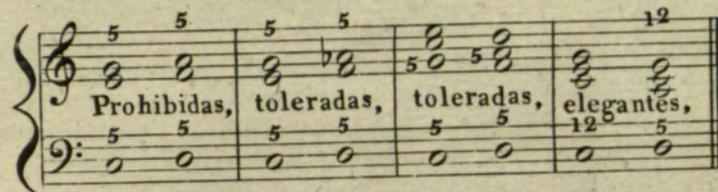
CAPITULO V.

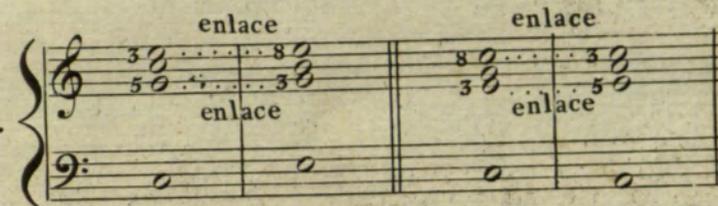
De la mútua correspondencia de los acordes, ó del enlace de las consonancias, y de la preparacion y resolucion de las disonancias.

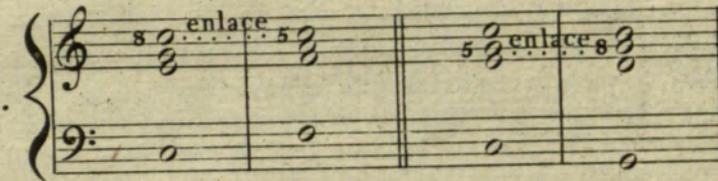
La consonancia es consonante porque se compone de intervalos consonantes. Mas para que el paso de un acorde consonante á otro igual sea mas grato, conviene que ambos esten enlazados por medio de una ó dos notas que entren en la composicion de los dos acordes; y esto se puede verificar siempre que el bajo no proceda de grado. — Enlace de consonancias saltando el bajo de tercera, tanto subiendo como bajando. (Lám. id. núm. 4.) — Enlace de consonancias saltando el bajo de cuarta, asi subiendo como bajando. (Lám. id. núm. 5.) La disonancia es disonante porque se compone de intervalos disonantes. Asi que, para hacerla menos ingrata conviene prepararla por medio de un enlace de sonidos semejante al de la consonancia; sin que obste esto para que pueda usarse sin preparacion en muchos casos, los que se anotarán en su lugar. La disonancia no es mas que una detencion de la consonancia: de ella nace y en ella muere. La nota que forma la disonancia está en lugar de la que debia formar la consonancia. Las notas disonantes las distinguen algunos con los nombres de prolongaciones y detenciones: llaman notas prolongadas á las que permanecen disonantes toda la duracion de un acorde, y detenidas á las que resuelven su disonancia dentro del mismo acorde. — Disonancias de séptima preparadas y prolongadas segun la distincion que acabamos de establecer. (Lám. id. núm. 6.) Mas no pudiendo permanecer por mucho tiempo la disonancia en tal estado, tiene que resolverse para tomar una aptitud mas agradable: unas veces resuelve en la consonancia y otras formando nueva disonancia, pero al fin cae á la consonancia: tan pronto resuelve bajando un grado, que es lo comun, como subiéndole; en especial la nota sensible que siempre sube por la natural tendencia que tiene á la octava. — Disonancia de séptima resuelta en la sexta del bajo, descendiendo un grado en el primer ejemplo, y en la octava subiéndole en el segundo; advirtiéndose que en el primer caso la séptima es una detencion de la sexta, y en el segundo lo es de la octava. (Lám. id. núm. 7.) — Disonancia de séptima resuelta en otra de quinta y sexta, y esta en la consonancia. En este caso la séptima es una detencion de la sexta, y la quinta una nota prolongada que resuelve en la tercera del acorde siguiente. (Lám. id. núm. 8.)

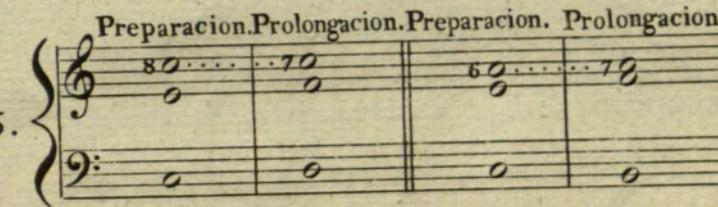
Nº 1. 
 Efecto confuso, vago, mediano, brillante,

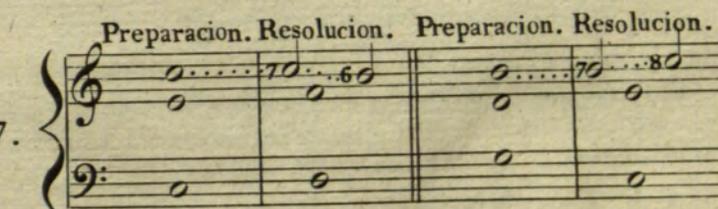
Nº 2. 
 Movimiento recto, oblicuo, contrario,

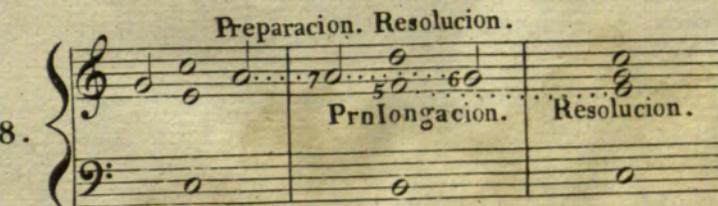
Nº 3. 
 Prohibidas, toleradas, toleradas, elegantes,

Nº 4. 
 enlace enlace

Nº 5. 
 enlace enlace

Nº 6. 
 Preparacion. Prolongacion. Preparacion. Prolongacion.

Nº 7. 
 Preparacion. Resolucion. Preparacion. Resolucion.

Nº 8. 
 Preparacion. Resolucion. Prolongacion. Resolucion.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 Copyright © Madrids Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 RCSMM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

DE LAS DISONANCIAS Ó NOTAS PROLONGADAS Y DETENIDAS QUE ADMITEN TODOS LOS MOVIMIENTOS DEL BAJO.

Movimientos de bajo subiendo de grado.

Acordes perfectos, ó consonancias que dan origen á las disonancias que los subsiguen. (Lám. 4.^a núm. 1.) Disonancia de novena cometida y resuelta sobre el acorde perfecto de segunda nota. La novena es una detención de la octava, y está en lugar de ella. (Lám. id. núm. 2.) Doble disonancia de novena y séptima sobre la misma nota. La novena es una detención de la octava, y la séptima es nota prolongada. (Lám. id. núm. 3.) Triple disonancia de cuarta, séptima y novena: La cuarta es una detención de la tercera, la novena lo es de la octava, y la séptima es disonancia prolongada. (Lám. id. núm. 4.) Acorde consonante de cuarta y sexta sobre la segunda nota, que es una inversión de la tónica de *sol*. (Lám. id. núm. 5.) Disonancia de cuarta sobre la segunda nota, ó inversión de la séptima dominante. La cuarta es la nota disonante prolongada. (Lám. id. núm. 6.) Doble disonancia de cuarta y séptima sobre la misma nota é inversión. La cuarta está prolongada, y la séptima es una detención de la sexta. (Lám. id. número 7.) Doble disonancia de séptima y novena sobre la misma inversión. La séptima es detención de la sexta, y la novena lo es de la octava. (Lám. id. núm. 8.) Doble disonancia de cuarta y novena sobre la misma inversión. La novena está en lugar de la octava: la cuarta es disonancia prolongada. (Lám. id. núm. 9.) Disonancia de quinta resuelta en otra de cuarta. La quinta es detención de la cuarta: la cuarta es nota prolongada. Este acorde tiene dos aspectos: el primero, ó su primera mitad, es una inversión de la séptima de la sensible: el segundo lo es de la séptima dominante. (Lám. id. núm. 10.)

Movimientos bajando de grado.

En estos se omite la numeracion de las disonancias, y la clasificacion de prolongadas y detenidas, por deducirse estas facilmente de las explicaciones dadas.

Acorde de sexta sobre la séptima nota, ó inversión de la tónica de *sol*. (Lám. id. núm. 11.) Disonancia de quinta sobre la séptima nota, ó inversión de la séptima dominante sin preparacion (1). (Lám. id. núm. 12.) Disonancia de séptima sobre la misma nota, ó acorde de séptima sensible no preparado. (Lám. id. núm. 13.) Disonancia de séptima diminuta sobre la sensible del modo menor cometida sin preparacion. (Lám. id. núm. 14.) Disonancia de segunda con quinta sobre la tónica, resuelta por el bajo en una inversión de la séptima dominante (2). (Lám. id. núm. 15.) Disonancia de segunda con sexta resuelta por el bajo sobre el acorde de séptima de la sensible. (Lám. id. núm. 16.)

Movimientos subiendo de tercera.

Acordes perfectos. (Lám. id. núm. 17.) Los mismos con detención de la quinta sobre el acorde perfecto de tercera nota. (Lám. id. núm. 18.) Acorde de cuarta y sexta sobre la misma nota. (Lám. id. núm. 19.) Acorde disonante de cuarta y quinta sobre la tercera nota. (Lám. id. núm. 20.) Acorde disonante de novena y sexta sobre dicha nota resuelto en una inversión de la tónica. (Lám. id. núm. 21.)

Movimientos bajando de tercera.

Acordes perfectos. (Lám. id. núm. 22.) Acorde de sexta sobre la sexta nota, que es una inversión de la subdominante. (Lám. id. núm. 23.) El mismo acorde deteniendo la sexta. (Lám. id. núm. 24.) Acorde de quinta y sexta sobre la sexta nota, resuelto en una inversión de la séptima de segunda nota. (Lám. id. núm. 25.) Disonancia de séptima resuelta en una inversión de la de segunda nota. (Lám. id. núm. 26.)

Movimientos subiendo de cuarta.

Acordes perfectos. (Lám. id. núm. 27.) Disonancia de novena sobre la cuarta nota, resuelta en el acorde perfecto de la misma. (Lám. id. núm. 28.)

(1) Este ejemplo y los dos siguientes designan los acordes disonantes que pueden cometerse sin preparacion; á saber: la séptima dominante, la simplemente menor, la diminuta, y los cambios ó inversiones de todas ellas, como arriba se anunció.

(2) La segunda se distingue de la novena en que es disonancia que no puede cometerse sino por el bajo: él es el que se detiene, y de consiguiente debe resolverla bajando un grado.

This page contains 28 numbered exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The exercises are arranged in a grid:

- Row 1: Nº 1., Nº 8., Nº 15., Nº 22.
- Row 2: Nº 2., Nº 9., Nº 16., Nº 23.
- Row 3: Nº 3., Nº 10., Nº 17., Nº 24.
- Row 4: Nº 4., Nº 11., Nº 18., Nº 25.
- Row 5: Nº 5., Nº 12., Nº 19., Nº 26.
- Row 6: Nº 6., Nº 13., Nº 20., Nº 27.
- Row 7: Nº 7., Nº 14., Nº 21., Nº 28.

Some exercises include fingerings (e.g., 9, 8, 7, 6, 5, 4) and accents in the treble staff.

RCSMN - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID. INFORMACIÓN SOBRE COPYRIGHT - BIBLIOTECA @ rcsmm.es
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca @ rcsmm.es

Disonancia de séptima sobre la cuarta nota, resuelta en el acorde perfecto. (Lám. 5.^a, número 1.) Novena subdominante, ó doble disonancia de séptima y novena, resuelta sobre el acorde perfecto. (Lám. id. n.º 2.) Acorde de tritono con segunda sobre la cuarta nota; y es una inversion de la séptima dominante. (Lám. id. n.º 3.) Acorde de tritono con tercera, ó inversion de la séptima de la sensible, resuelta en otra de la dominante. (Lám. id. n.º 4.) Doble disonancia de segunda y quinta, resuelta en el tritono. (Lám. id. n.º 5.) Disonancia de quinta y sexta, resuelta en una inversion de la séptima de la sensible. (Lám. id. n.º 6.) El mismo acorde, resuelto en el tritono con tercera menor. (Lám. id. n.º 7.) Acorde de quinta y sexta sobre la cuarta nota, ó inversion de la séptima de segunda nota. (Lám. id. n.º 8.) Disonancia de séptima sobre la cuarta nota, resuelta en la inversion antecedente. (Lám. id. n.º 9.) Doble disonancia de séptima y novena, resuelta en la misma inversion. (Lám. id. n.º 10.)

Movimientos bajando de cuarta.

Acordes perfectos. (Lám. id. n.º 11.) Acorde de sexta sobre la quinta nota, que es una inversion de la tónica. (Lám. id. n.º 12.) Disonancia de cuarta sobre la quinta nota, resuelta en el acorde perfecto de la misma. (Lám. id. n.º 13.) Acorde de séptima sobre la dominante, ó de séptima dominante. (Lám. id. n.º 14.) El mismo acorde deteniendo la quinta. (Lám. id. n.º 15.) Doble disonancia de cuarta y novena sobre la quinta nota. (Lám. id. n.º 16.) Triple disonancia de cuarta, séptima y novena sobre la misma nota. (Lám. id. n.º 17.) Séptima y novena mayor sobre la quinta nota, ó novena dominante mayor. (Lám. id. n.º 18.) Séptima y novena menor sobre la quinta nota, ó novena dominante menor. (Lám. id. n.º 19.) Acorde llamado de séptima superflua, ó de undécima tónica, por la combinacion de la dominante con la tónica: se comete al caer el bajo desde la dominante á la tónica ó á la mediente. (Lám. id. n.º 20.) Acorde de novena dominante sobre la tónica, ó de décima-tercia tónica: se comete al caer el bajo desde la subdominante á la tónica ó á la mediente. (Lám. id. n.º 21.)

Nº 1.

Nº 8.

Nº 15.

Nº 2.

Nº 9.

Nº 16.

Nº 3.

Nº 10.

Nº 17.

Nº 4.

Nº 11.

Nº 18.

Nº 5.

Nº 12.

Nº 19.

Nº 6.

Nº 13.

Nº 20.

Nº 7.

Nº 14.

Nº 21.

RCSPM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID. Información sobre copyright - biblioteca@rcspm.es
RCSPM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID. Información sobre copyright - biblioteca@rcspm.es

EXPOSICION

DE LOS MISMOS MOVIMIENTOS DE BAJO EN PROGRESION FORMANDO PERIODOS ARMÓNICOS.

Movimientos de grado subiendo y bajando el exâcuerdo, acompañados de acordes perfectos en movimiento contrario (1). (Lám. 6.^a núm. 1.)

Los mismos con consonancias sincopadas de dos especies; á saber: acordes perfectos al dar el compás, y acordes de sexta al alzar en movimiento oblicuo. (Lám. id. núm. 2.)

La misma progresion de movimientos de bajo, sustituyendo el acorde de cuarta y sexta al de tercera y sexta. (Lám. id. núm. 3.)

Sigue el exâcuerdo acompañado de acordes disonantes de séptima con tercera y quinta en su ascenso, y con tercera y cuarta en su descenso; advirtiendo que al subir se comete la séptima por detencion de la octava, y al bajar por detencion de la sexta. (Lám. id. núm. 4.)

Continúa el exâcuerdo presentando el acorde de quinta y sexta, al marcar el compas, resuelto en el de sexta al subir, y en el de segunda al bajar. (Lám. id. núm. 5.)

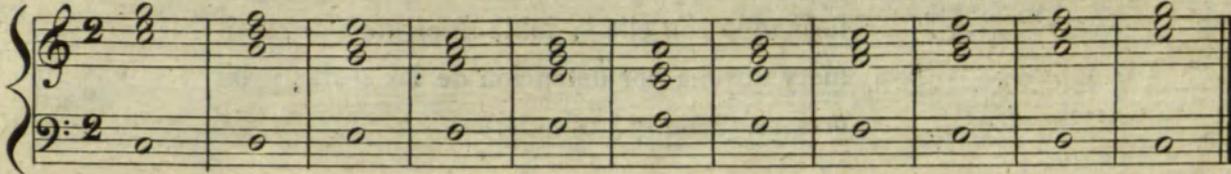
Repítese la misma escala usando del acorde de sexta al subir, y el de tercera y cuarta al bajar, y tomando la síncopa el bajo. (Lám. id. número 6.)

Reitéranse los mismos movimientos con doble síncopa en la voz superior, deteniendo las octavas por las novenas al subir, y por las séptimas al bajar; y cometiendo la disonancia de segunda en el descenso del bajo resuelta por él mismo. (Lám. id. núm. 7.)

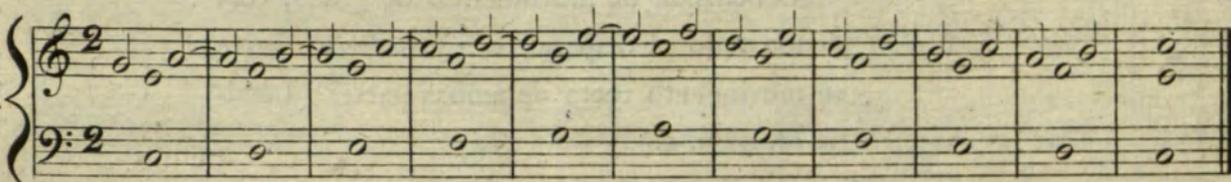
Continuacion de movimientos de grado llevando la segunda voz doble síncopa, y formando con ella disonancia de cuarta por detencion de la tercera al dar de cada compas. (Lám. id. número 8.)

(1) El arte prueba una larga serie de acordes perfectos por movimiento recto, tanto por su monotonía como por la in-conexion de las notas de un acorde con las de otro; pero el movimiento contrario destruye en parte su mal efecto, y nos enseña que todas las notas del diapason admiten el acorde perfecto.

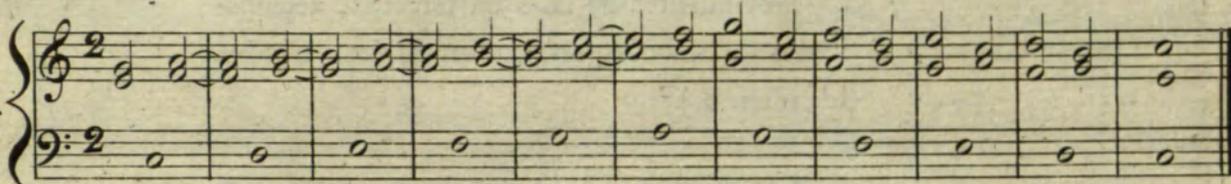
Nº 1.



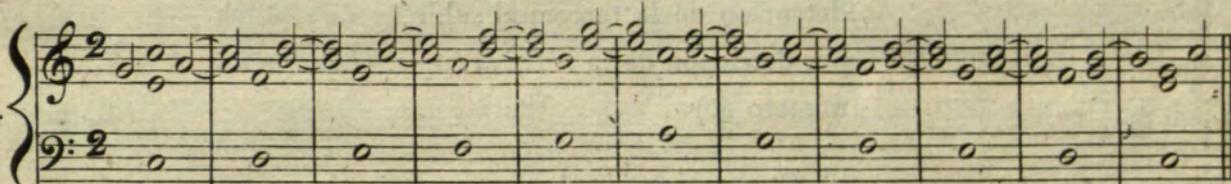
Nº 2.



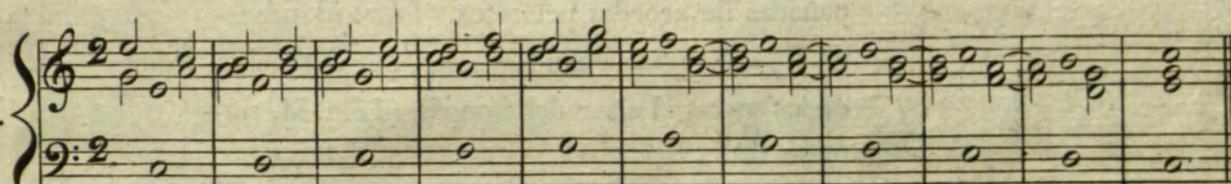
Nº 3.



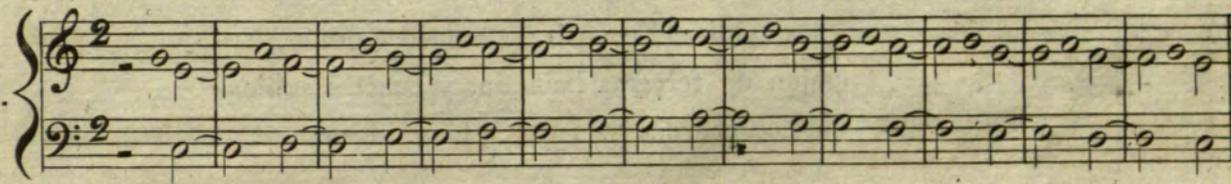
Nº 4.



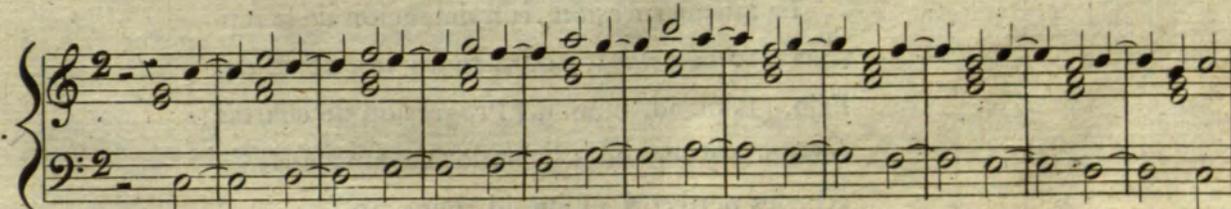
Nº 5.



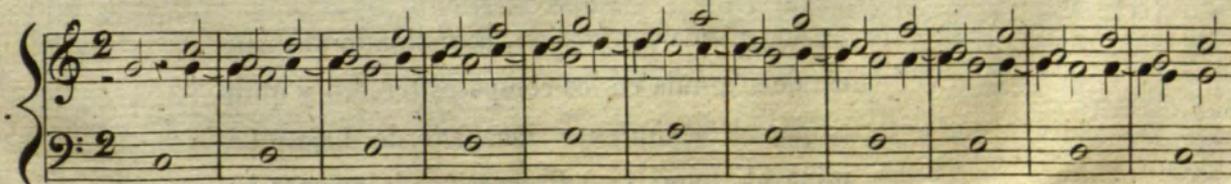
Nº 6.



Nº 7.



Nº 8.



Repetición de dichos movimientos, llevando las dos primeras voces una síncopa breve, y formando con ella la doble disonancia de séptima y novena por detención de las sextas y las octavas. (Lám. 7.^a núm. 1.)

Conclusion de movimientos de grado, corriendo todo el diapason con acordes de sexta en movimiento recto de ambas partes. (Lámina id. núm. 2.)

Movimientos de bajo en terceras, acompañados de acordes perfectos enlazados. (Lámina id. núm. 3.)

Los mismos con disonancia de cuarta, por detención de la tercera al subir, y de séptima por detención de la sexta al bajar. (Lámina id. número 4.)

Otra progresión de terceras bajando, acompañadas de acordes perfectos. (Lám. id. número 5.) = La misma con séptimas, por detención de las sextas al alzar del compás. (Lám. id. número 6.)

La misma con novena, por detención de la octava al dar el compás. (Lám. id. núm. 7.) Sucesión de terceras bajando, y cuartas subiendo, con acordes perfectos. (Lám. id. núm. 8.)

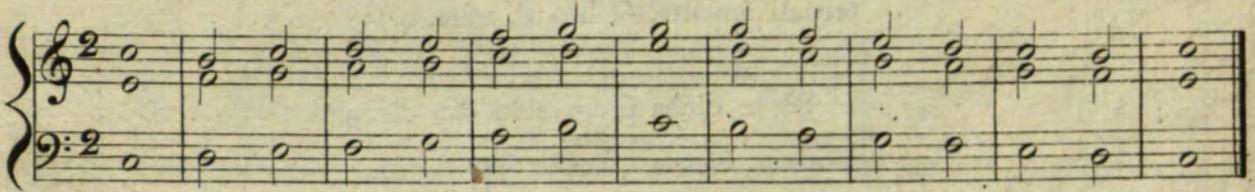
La misma sucesión, con detención de la séptima por la octava, sobre todas las notas del bajo. (Lám. id. núm. 9.) Progresión de cuartas subiendo y segundas bajando, acompañadas de acordes perfectos. (Lám. id. núm. 10.)

La misma progresión, cometiendo disonancia de segunda en los compases tercero y quinto por el movimiento sincopado del bajo. (Lámina id. núm. 11.) Progresión de cuartas bajando y segundas subiendo, acompañadas de acordes perfectos. (Lám. id. núm. 12.)

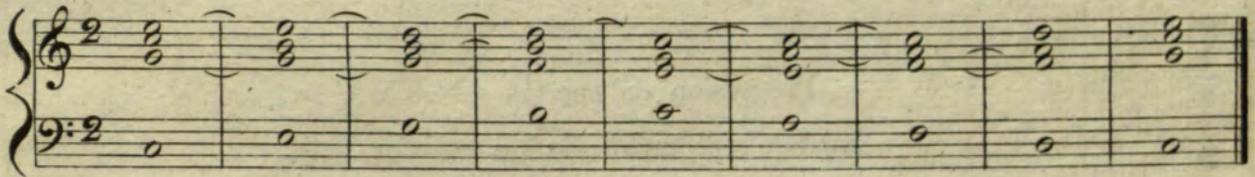
Nº 1.



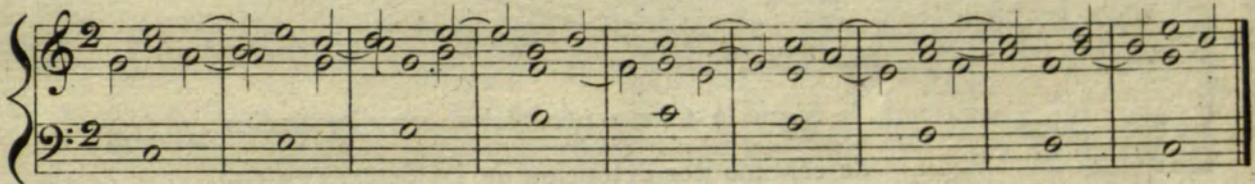
Nº 2.



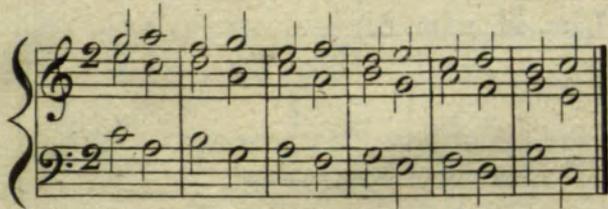
Nº 3.



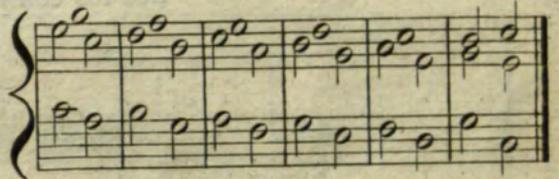
Nº 4.



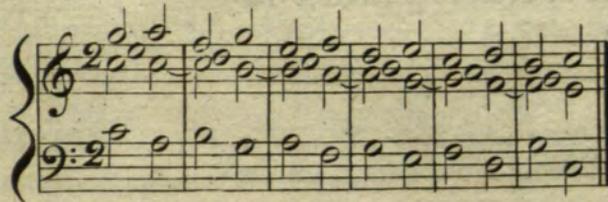
Nº 5.



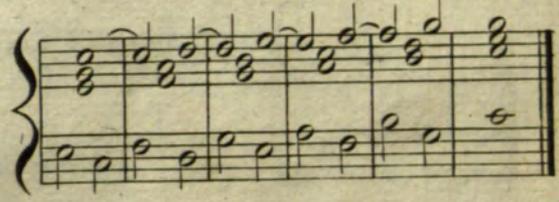
Nº 6.



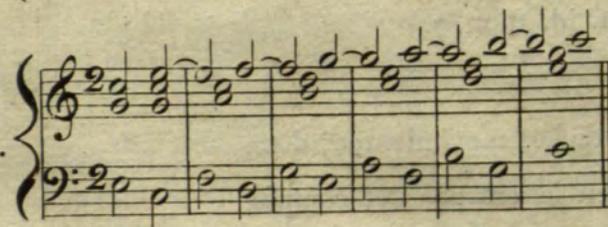
Nº 7.



Nº 8.



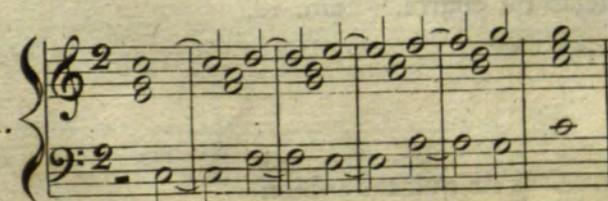
Nº 9.



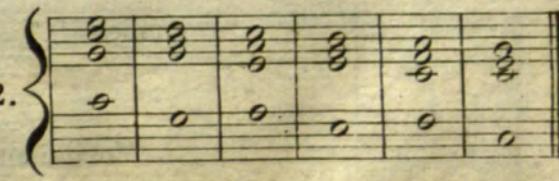
Nº 10.



Nº 11.



Nº 12.



RCSMV - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID. INFORMACIÓN SOBRE COPYRIGHT: BIBLIOTECA @rcsmm.eu
COPYRIGHT © MADRID'S ROYAL MUSIC CONSERVATORY. INFORMATION ABOUT COPYRIGHT: BIBLIOTECA @rcsmm.eu

La misma progresion con movimiento sincopado, acompañada de acordes perfectos, ya naturales, ya invertidos en acordes de cuarta y sexta. (Lám. 8.^a núm. 1.) La misma con disonancias, ya de cuarta, ya de novena, usadas alternativamente. (Lám. id. núm. 2.)

Sigue dicha progresion con disonancias de séptima, cuarta y sexta, y de novena y cuarta, usadas alternativamente. (Lám. id. núm. 3.)

Progresion de cuartas subiendo y terceras bajando; acompañadas de acordes perfectos. (Lám. id. núm. 4.)

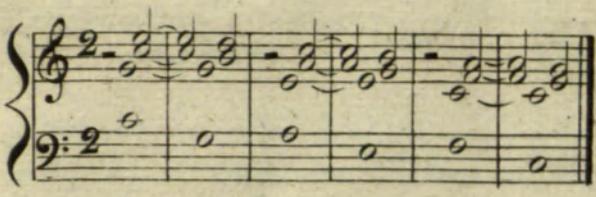
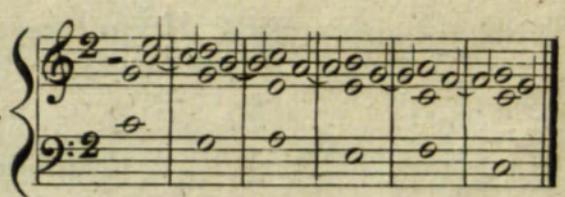
Sigue la misma progresion con disonancias de séptima por detencion de las octavas en todos los compases. (Lám. id. núm. 5.)

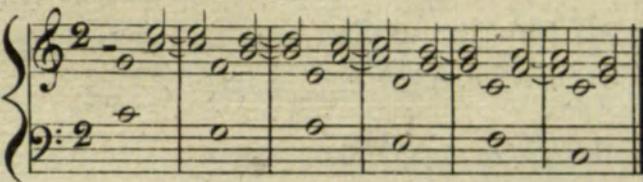
Sucesion de cuartas bajando y terceras subiendo, acompañadas de acordes perfectos. (Lámina id. núm. 6.)

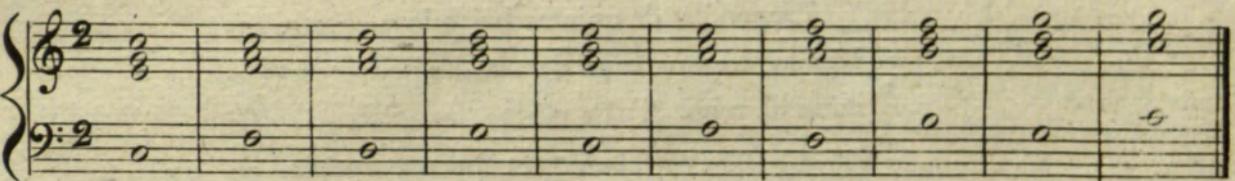
La misma con síncopas consonantes en las partes agudas. (Lám. id. núm. 7.)

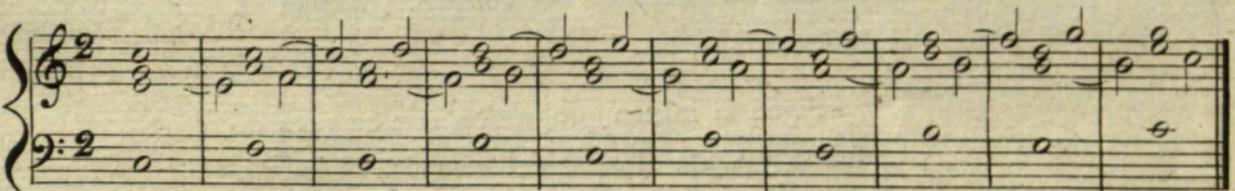
Continuacion de dichos movimientos, deteniendo las terceras en la entrada del compás, y formando disonancias de cuarta. (Lám. id. número 8.)

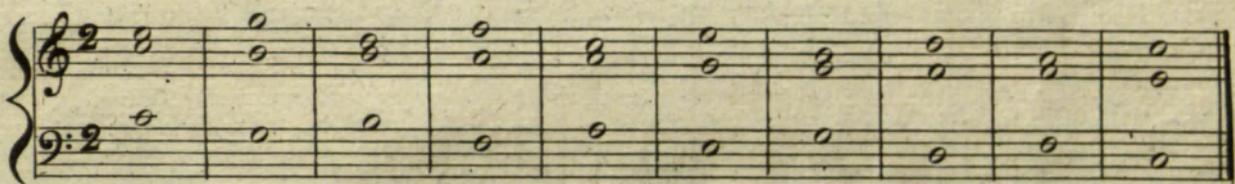
Movimientos progresivos de quintas subiendo y cuartas bajando, acompañadas de acordes perfectos. (Lám. id. núm. 9.)

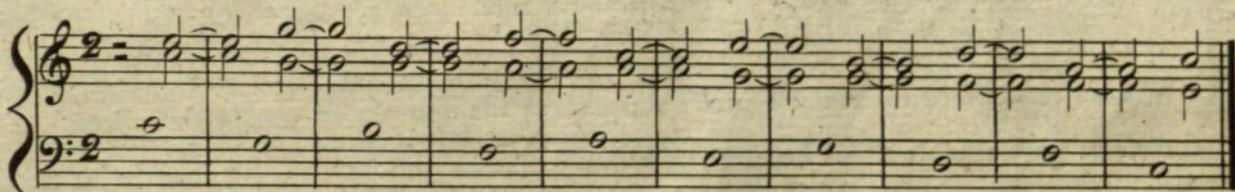
Nº 1.  Nº 2. 

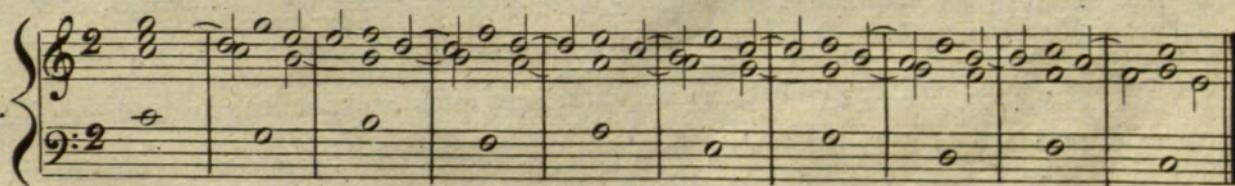
Nº 3. 

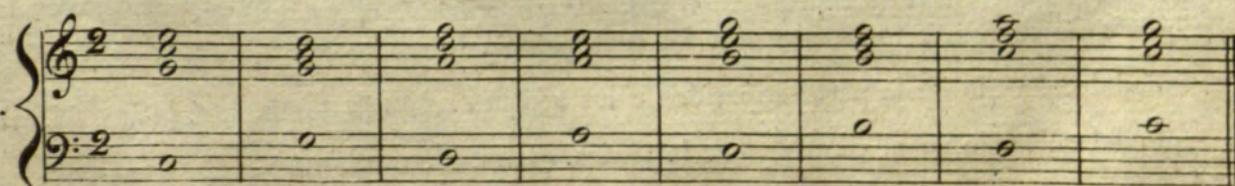
Nº 4. 

Nº 5. 

Nº 6. 

Nº 7. 

Nº 8. 

Nº 9. 

RCSPM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID. INFORMACIÓN SOBRE COPYRIGHT - BIBLIOTECA@RCSPM.ES
RCSPM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID. INFORMACIÓN SOBRE COPYRIGHT - BIBLIOTECA@RCSPM.ES

Los mismos con síncopas consonantes en las partes agudas. (Lám. 9. núm. 1.)

Continuacion de dichos movimientos, deteniendo las terceras en la entrada de cada compás para formar disonancia de cuarta. (Lámina id. núm. 2.)

Progresion de quintas bajando y cuartas subiendo, acompañadas de acordes perfectos. (Lámina id. núm. 3.) La misma, con detencion de las terceras y sextas, para formar séptimas en los dos movimientos del compás. (Lámina id. número 4.)

Sigue la misma progresion con acordes de quinta y sexta al alzar del compás. (Lám. id. número 5.)

CAPITULO IV.

DEL PEDAL.

Se da el nombre de Pedal á una nota prolongada que en su estado de quietud se halla dispuesta para recibir todas las impresiones disonantes que puedan ocasionarle las notas que giran en su rededor: es una preparacion permanente de todas las disonancias. El Pedal se coloca indistintamente en la parte superior, ó en la inferior, ó en el centro de una serie de acordes, aunque á larga distancia de ellos: pero estos acordes han de contener las mas veces el sonido ó la nota del Pedal, para que por medio de esta relacion armónica sea menos ingrato; y esta circunstancia le obliga á fijarse precisamente, ó en la tónica, ó en la dominante de cualquier tono, que son los eges principales sobre que gira la armonía.

Pedal colocado en la parte superior de los acordes sobre la dominante. (Lám. id. n.º 6.)

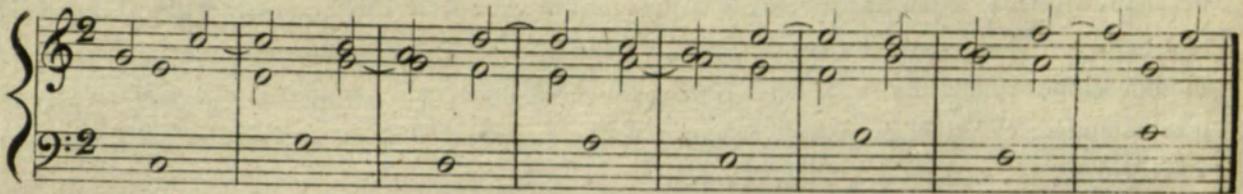
Pedal colocado en el centro sobre la tónica. (Lám. id. núm. 7.)

Pedal colocado en la parte inferior sobre la tónica, recibiendo disonancia en todas las notas del diapason. (Lám. id. núm. 8.)

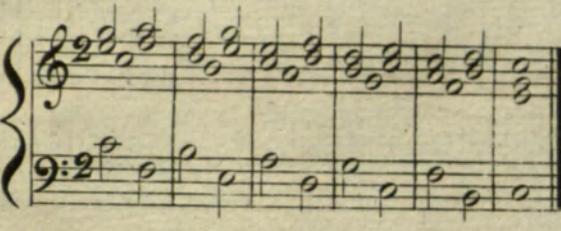
Nº 1.



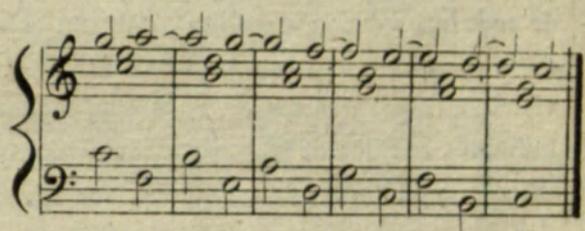
Nº 2.



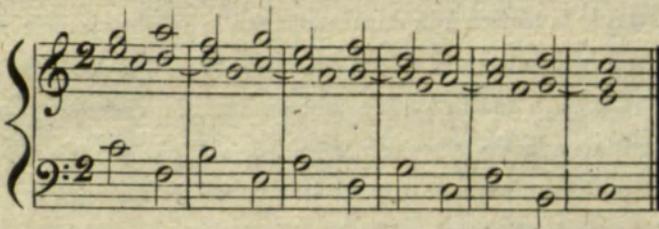
Nº 3.



Nº 4.

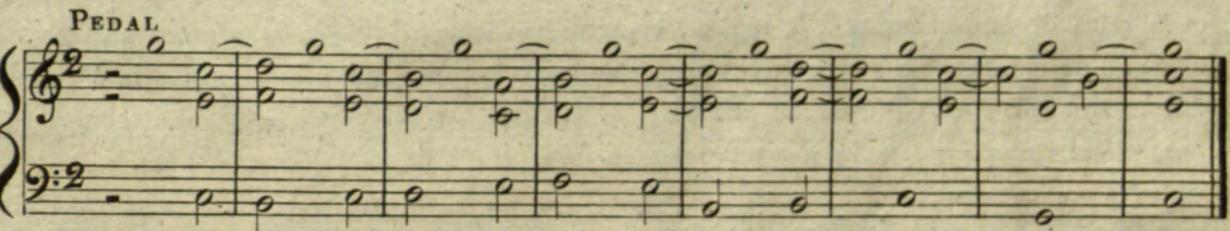


Nº 5.



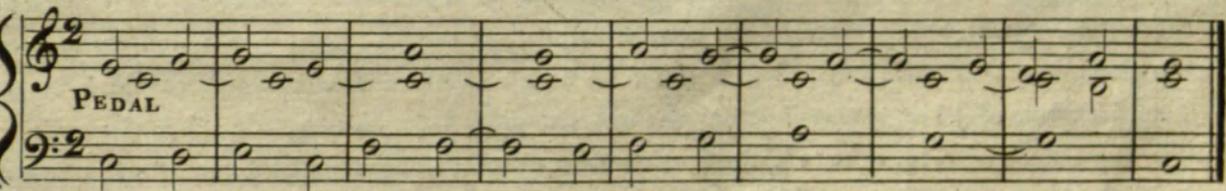
Nº 6.

PEDAL



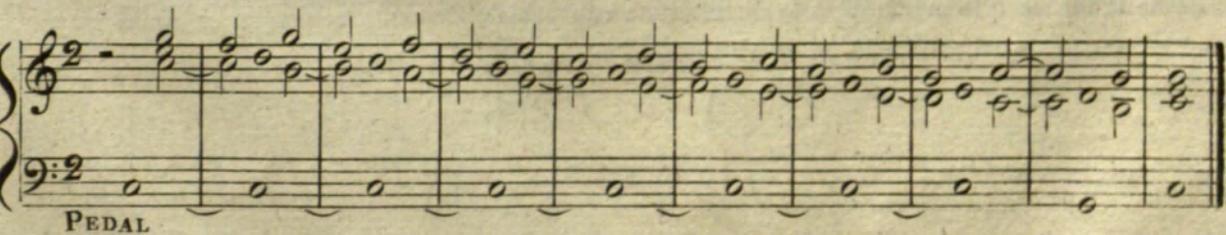
Nº 7.

PEDAL



Nº 8.

PEDAL



De las cadencias.

Cadencias son unas modificaciones del reposo armónico: son como unas frases armónicas designadas á cada uno de los movimientos del bajo fundamental, que ó bien constituyen un reposo final y perfecto, ó bien le dejan imperfecto, le suspenden, le evitan, le interrumpen, y aun le hacen irregular: todo con el objeto de entretener al oído, retardándole el reposo ó descanso que apetece. A estas modificaciones armónicas se les dan diversos nombres análogos á los efectos que producen; y son los más comunes: cadencia magistral, cadencia perfecta, imperfecta, suspendida, evitada, interrumpida é irregular.

La cadencia magistral abraza los acordes perfectos y fundamentales de la escala, y de consiguiente de toda producción armónica, que son el acorde perfecto de la tónica, el de la subdominante y el de la dominante; ó, como quieren otros, el de la segunda nota en vez del de la subdominante, volviendo siempre á la tónica. Se llaman fundamentales estos acordes, porque de sus inversiones nacen todos los sonidos de la escala y todas las armonías propias de ella. Cadencia magistral. (Lám. 10 números 1 y 2.) La cadencia perfecta es la caída de la dominante á la tónica. (Lám. id. núm. 3.) La cadencia imperfecta es la caída de la subdominante á la tónica. (Lám. id. núm. 4.) La cadencia suspendida es el movimiento del bajo desde la tónica á la dominante ó á la subdominante, haciendo reposo en ellas. Movimiento desde la tónica á la dominante. (Lám. id. núm. 5.) Otro desde la tónica á la subdominante. (Lám. id. núm. 6.) Del mismo modo puede suspenderse la cadencia, convirtiendo la subdominante en una inversión del acorde de segunda nota, y el bajo puede proceder también desde la mediente. (Lám. id. núm. 7.) Asimismo se puede suspender la cadencia, convirtiendo la subdominante en una inversión del acorde de séptima de la sensible. (Lám. id. núm. 8.) La cadencia evitada es la caída de la dominante á la tónica, convirtiendo esta en acorde de séptima simple ó dominante, ó de quinta y sexta, por cuyos medios se evita el reposo sobre la consonancia ó acorde perfecto. (Lám. id. núm. 9.) De cada una de estas tres especies de cadencias evitadas se puede formar progresión. Cadencias evitadas por una sucesión de séptimas simples. (Lám. id. núm. 10.) Cadencias evitadas por sucesión de séptimas dominantes. (Lám. id. núm. 11.) Cadencias evitadas por sucesión de acordes de quinta y sexta. (Lám. id. núm. 12.) La cadencia interrumpida, ó rota, se verifica interceptando el movimiento del bajo á la tónica de tres modos: subiendo un grado desde la dominante con acorde perfecto: bajando un grado con acorde de séptima diminuta; y bajando una tercera con séptima dominante. Cadencia interrumpida subiendo un grado sobre el acorde perfecto de la sexta nota. (Lám. id. núm. 13.) Progresión de cadencias interrumpidas bajando un grado sobre el acorde de séptima diminuta. (Lám. id. núm. 14.) Progresión de cadencias interrumpidas bajando una tercera sobre el acorde de séptima dominante. (Lám. id. núm. 15.) La cadencia irregular se comete al subir el bajo desde la tónica ó la mediente á la cuarta nota con acorde de sexta menor en el modo mayor, y por el contrario de sexta mayor en el menor. (Lám. id. núm. 16.)

Nº 1. modo mayor. O ASI. modo mayor.

Nº 2. modo menor. O ASI. modo menor.

Nº 3. modo mayor. modo menor. Nº 4. mayor. menor

Nº 5. mayor. menor. Nº 6. mayor. menor.

Nº 7. mayor. menor. Nº 8. mayor. menor.

Nº 9. Nº 10.

Nº 11. Nº 12.

Nº 13. modo mayor modo menor Nº 14.

Nº 15. Nº 16. mº mayor irregular. menor irregular.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.es
 Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.es
 RCSMMV - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

CAPITULO VIII.

De los acordes alterados.

Hasta aquí hemos manifestado la consonancia y la disonancia en su estado natural como las presenta el *Problema armónico*: ya se hace preciso demostrar las alteraciones, que á beneficio del sostenido y del bemol pueden padecer estos acordes, ampliando ó estrechando sus intervalos. Cuatro son los acordes que principalmente admiten alteracion en sus sonidos, á saber: la séptima de segunda nota del modo menor; la dominante; la sensible, y la diminuta. = Acorde de séptima de segunda nota del modo menor de *la* preparado y resuelto en la dominante, alterado por sostenidos, y compuesto de tercera mayor, quinta diminuta y séptima menor. (Lám. 11. núm. 1.) Inversion sobre la cuarta nota alterada, compuesta de quinta diminuta, sexta menor y tercera diminuta. (Lám. idem núm. 2.) Otra inversion sobre la sexta nota, compuesta de tercera mayor, cuarta de tritono y sexta aumentada. (Lám. id. núm. 3.) Acorde de séptima dominante alterado por sostenidos, resuelto en la tónica, y compuesto de tercera mayor, quinta aumentada y séptima menor. (Lám. id. núm. 4.) Inversion sobre la segunda nota alterada, compuesta de cuarta diminuta, sexta menor y tercera diminuta. (Lám. id. núm. 5.) Otra inversion sobre la cuarta nota, compuesta de segunda mayor, cuarta de tritono y sexta aumentada. (Lám. id. núm. 6.) El mismo acorde alterado por bemoles, compuesto de tercera mayor, quinta diminuta y séptima menor. (Lám. id. núm. 7.) Inversion sobre la segunda nota alterada, compuesta de cuarta y sexta aumentadas, y de tercera mayor. (Lám. id. número 8.) Otra inversion sobre la sensible, compuesta de quinta diminuta, sexta menor y tercera diminuta. (Lám. id. núm. 9.) Acorde de séptima de la sensible, alterado por sostenidos, y resuelto en la tónica, compuesto de quinta diminuta, tercera mayor y séptima menor. (Lám. id. núm. 10.) Inversion del mismo acorde sobre la segunda nota alterada, compuesta de quinta diminuta, sexta menor y tercera diminuta. (Lám. id. núm. 11.) Otra inversion sobre la cuarta nota, compuesta de tercera mayor, cuarta de tritono y sexta aumentada. (Lám. id. número 12.) Acorde de séptima de la sensible alterado por bemoles, resuelto en la tónica, compuesto de quinta diminuta, séptima menor y tercera diminuta. (Lám. id. núm. 13.) Inversion del mismo acorde sobre la segunda nota alterada, compuesta de quinta y sexta aumentadas y tercera mayor. (Lám. id. núm. 14.) Otra inversion sobre la cuarta nota, compuesta de tercera mayor, sexta menor y cuarta de tritono. (Lám. id. núm. 15.) Acorde de séptima diminuta sobre la sensible, alterado por sostenidos y bemoles, y resuelto en la tónica, compuesto de quinta y séptima diminutas y tercera mayor. (Lám. id. núm. 16.) Inversion sobre la segunda nota alterada, compuesta de quinta enarmónica, ó doblemente diminuta, sexta menor y tercera diminuta. (Lám. id. núm. 17.) Otra inversion sobre la cuarta nota, compuesta de tercera menor, cuarta de tritono y sexta aumentada. (Lám. id. núm. 18.) El mismo acorde, alterado por solos bemoles, y resuelto en la tónica del modo menor, compuesto de quinta, tercera y séptima diminutas. (Lám. id. núm. 19.) Inversion sobre la segunda nota alterada, compuesta de quinta, de sexta aumentada y tercera mayor. (Lám. id. núm. 20.) Otra inversion sobre la cuarta nota, compuesta de tercera y sexta menores, y cuarta de tritono. (Lám. id. núm. 21.)

CAPITULO IX.

De la modulacion.

Modular es conducir la armonia de un tono á otro. Para marcar con claridad el tono á donde se hace la transicion, es preciso tocar antes la cuerda de la nota sensible del mismo, pasando por el acorde de la dominante, ó por el de la sensible. = Modulacion desde el tono de *ut* mayor al de *sol* mayor, pasando por la dominante para hacer oír la nota sensible. (Lám. id. núm. 22.) Modulacion desde *ut* mayor á su relativo menor, pasando por el acorde de la sensible del mismo. (Lám. id. núm. 23.) La modulacion se divide en lenta y agitada. La lenta es la que se prepara, tocando con anticipacion las cuerdas en donde tienen su asiento los signos accidentales, que son como los precursores del tono adonde se dirige la modulacion, y haciendo entrar en la composicion de un acorde una ó mas notas del que le precede. La agitada pasa repentinamente de uno á otro acorde, y de uno á otro tono con poca ó ninguna preparacion. Esta clase de modulacion sorprende mas, pero tambien es mas ingrata, y exige del armonista tino y discrecion. = Modulacion lenta. (Lám. id. núm. 24.) Modulacion agitada. (Lám. idem núm. 25.) Nótese en el periodo de modulacion lenta como en el segundo compás se toca la sensible para ir al tono de *la*; en el tercero para pasar al de *re*; en el cuarto para volver al de *la*, y en el quinto para finalizar en el tono de *mi* menor. Adviértase ademas la analogia de estos tonos, y el enlace de las notas que forman sus acordes, y al contrario en el periodo de modulacion agitada, desunion de acordes, é inconexion de transiciones. El modo de conducir bien la modulacion es principalmente por las quintas y terceras altas y bajas del modo primitivo. Es buena modulacion la que se hace á la quinta alta del tono por ser esta una division natural de la escala, y porque el sonido de la quinta entra en la composicion de la tónica. Lo es igualmente la que se hace á la quinta baja del tono por las mismas razones. Es buena modulacion la que se hace al tono relativo por la analogia de ambas escalas relativas mayor y menor. Finalmente es buena modulacion la que se hace á las terceras altas y bajas, mayores y menores, prefiriendo las que mas se hermanan con el tono principal en el número y calidad de sus accidentales.

Hay otras modulaciones subalternas é intermedias que sin separarse mas que momentáneamente del tono principal hacen continuas indicaciones á otros tonos por medio de cadencias irregulares, y por el frecuente uso de la séptima diminuta y de los acordes alterados, causando al oído ciertas impresiones no menos engañosas que halagüeñas. (Lám. id. núm. 26.) El periodo ó ejemplo propuesto está concebido en el tono de *ut* mayor: en el segundo compás se hace una indicacion á su menor por medio de la cadencia irregular: en el cuarto se hace otra indicacion al tono menor de *sol* por medio de la séptima diminuta: en el sexto compás se hace una transicion pasagera á la menor de *la*, y en el séptimo se hace otra indicacion al tono de *mi* menor por medio de la séptima de la sensible, concluyendo por último el periodo en el tono de *ut* sin haberse separado sustancialmente de él.

Nº 1		Nº 2		Nº 3	
Nº 4		Nº 5		Nº 6	
Nº 7		Nº 8		Nº 9	
Nº 10		Nº 11		Nº 12	
Nº 13		Nº 14		Nº 15	
Nº 16		Nº 17		Nº 18	
Nº 19		Nº 20		Nº 21	

Nº 22		Nº 23	
-------	--	-------	--

Nº 24

Nº 25

Nº 26

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM

MODELO DE MODULACION

EXPUESTO POR MONSIEUR CATEL EN SU TRATADO DE ARMONIA.

Contiene las transiciones desde el tono de *ut* á todos los tonos mayores y menores, advirtiendo que la caída á los tonos menores, que nosotros omitimos, se suple con solo convertir en menores las terceras de las tónicas finales.

- De *ut* mayor á *ut sostenido* mayor. (Lám. 12, núm. 1.)
- De *ut* mayor á *ut bemol* mayor. (Lám. id. núm. 2.)
- De *ut* mayor á *re bemol* mayor. (Lám. id. núm. 3.)
- De *ut* mayor á *re natural* mayor. (Lám. id. núm. 4.)
- De *ut* mayor á *si natural* mayor. (Lám. id. núm. 5.)
- De *ut* mayor á *si bemol* mayor. (Lám. id. núm. 6.)
- De *ut* mayor á *mi bemol* mayor. (Lám. id. núm. 7.)
- De *ut* mayor á *mi natural* mayor. (Lám. id. núm. 8.)
- De *ut* mayor á *la natural* mayor. (Lám. id. núm. 9.)
- De *ut* mayor á *la bemol* mayor. (Lám. id. núm. 10.)
- De *ut* mayor á *fa natural* mayor. (Lám. id. núm. 11.)
- De *ut* mayor á *fa sostenido* mayor. (Lám. id. núm. 12.)
- De *ut* mayor á *sol natural* mayor. (Lám. id. núm. 13.)
- De *ut* mayor á *sol bemol* mayor. (Lám. id. núm. 14.)

CAPÍTULO X.

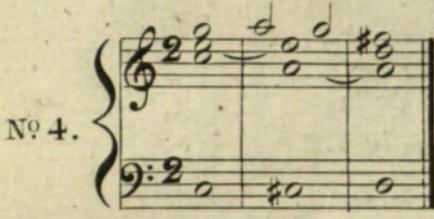
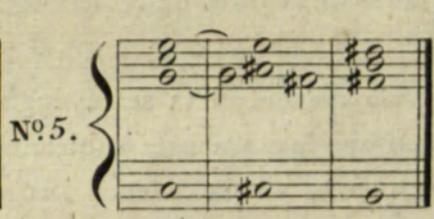
De la escala, y origen de sus armonías.

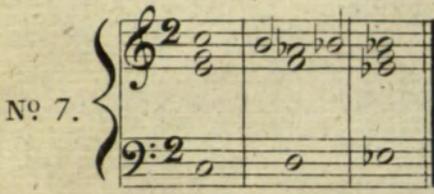
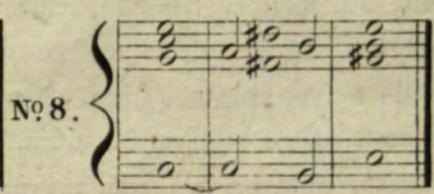
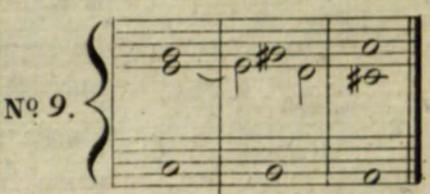
La escala es la pauta de todas las operaciones armónicas: es la modificación del sonido reducida á sistema: es una producción de la resonancia del cuerpo sonoro ó de la consonancia perfecta de varios modos combinada.

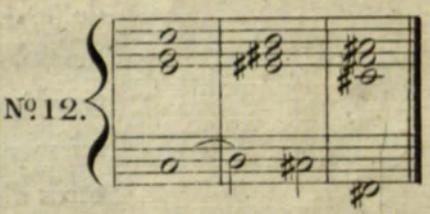
La escala diatónica, sea mayor ó menor, se acompaña ó como diapason perfecto, ó como diapason mixto: esto es, como producto de dos diapasones diversos. De cualquiera modo que se la considere, siempre se deducen sus armonías de los acordes perfectos que constituyen la cadencia magistral. En efecto, el acorde de la primera nota nace de sí mismo; es la consonancia perfecta: el de la segunda nota nace de la dominante: el de la tercera de la tónica: el de la cuarta es la consonancia perfecta de la subdominante: el de la quinta la de la dominante: el de la sexta nace de la séptima de segunda nota: el de la séptima de la dominante; y la octava es repetición de la tónica. Las armonías de la escala al bajar son las mismas que al subir, á excepcion de la nota subdominante que al bajar se transforma en una inversión de la dominante, produciendo el acorde de tritono con segunda mayor.

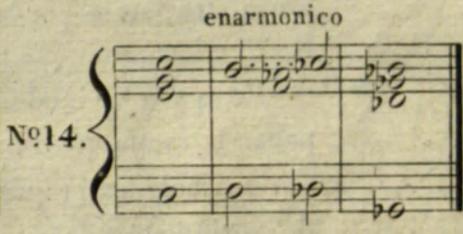
Las notas negras que al pie de la operación se copian, indican los sonidos generadores, que son los que constituyen las bases armónicas, esto es, la consonancia, conocida con el nombre de bajo fundamental. = Ejemplos: modo mayor perfecto. (Lám. id. núm. 15.) Modo menor perfecto. (Lám. id. número 16.)

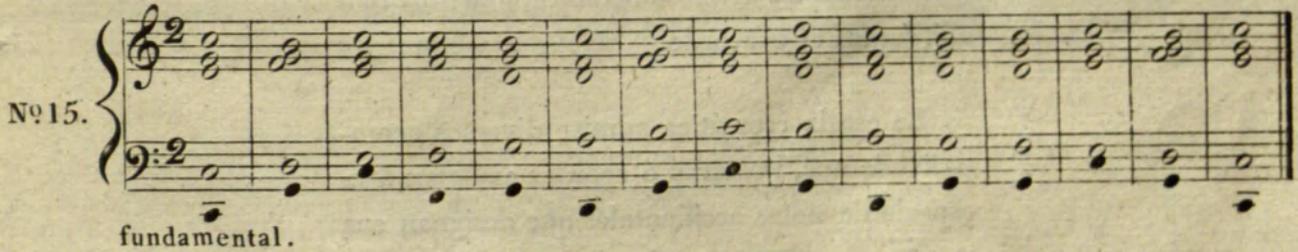
Nº 1.  **enarmonico** Nº 2.  **enarmonico** Nº 3. 

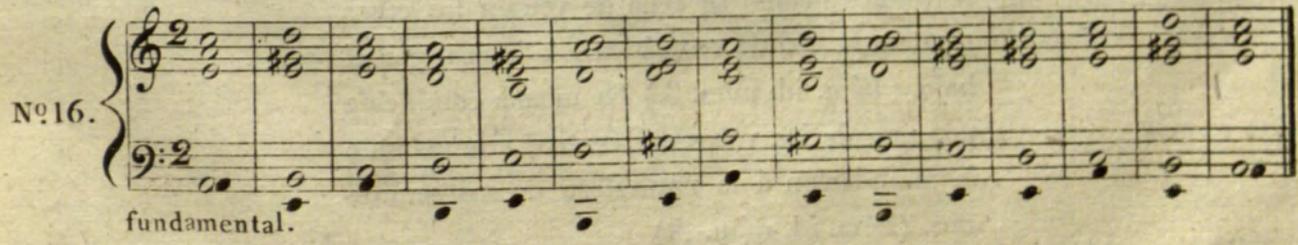
Nº 4.  Nº 5.  Nº 6. 

Nº 7.  Nº 8.  Nº 9. 

Nº 10.  Nº 11.  Nº 12. 

Nº 13.  **enarmonico** Nº 14. 

Nº 15.  **fundamental.**

Nº 16.  **fundamental.**

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.es
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.es
RCSMM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

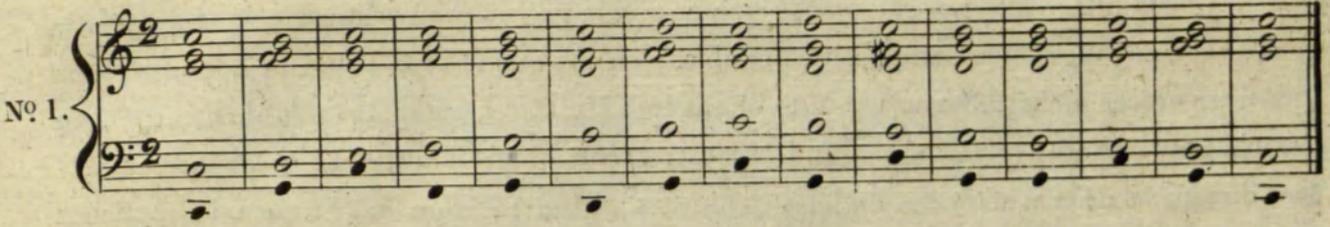
La escala mayor mixta, ó considerada como producto de dos diapasones, es mas variada, y por lo mismo de mas uso en la práctica. Se diferencia de la perfecta únicamente en que la sexta nota de la escala bajando es un producto de la dominante del modo de *sol*: en lo demas sigue el curso de acordes de la perfecta.

La escala menor mixta se distingue de la perfecta en que la sexta nota subiendo es mayor (se comete en ella la cadencia irregular invertida); y bajando, ella y la nota sensible que la antecede son menores: por lo demas contiene los mismos acordes que la perfecta.—Ejemplos. Escala mayor mixta. (Lám. 13 núm. 1.) Escala menor mixta. (Lám. id. núm. 2.) Asi como la sexta nota de la escala mayor mixta en su descenso se convierte en acorde invertido de la dominante de *sol*, asi tambien la nota sensible de la escala menor mixta al bajar, se transforma en una inversion de la tónica de *mi* menor; y esta introduccion de acordes de otros diapasones, nos ha obligado á denominarlos mixtos, acaso por la primera vez.

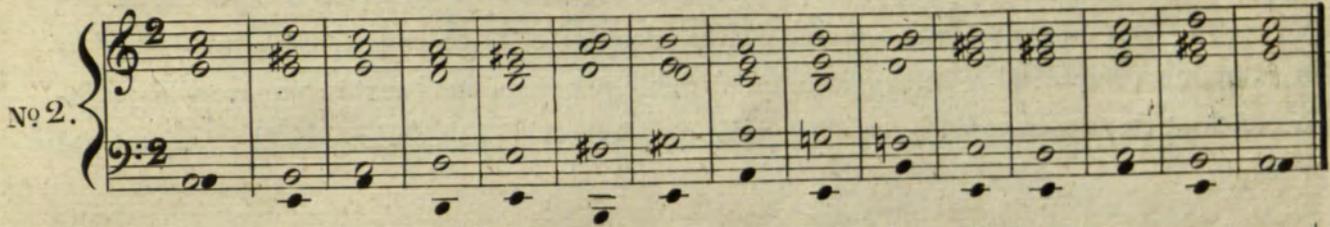
Estos son los modos mas comunes de acompañar la escala; pero las variedades que admiten sus acordes se pueden ver en el catálogo de movimientos de bajo, que dejamos expuesto, examinando los diversos acompañamientos que alli damos al exácorde.

La escala cromática admite diversos acompañamientos, posturas ó acordes análogos á la especie de notas accidentales que designan sus semitonos, como se echa de ver en los casos siguientes. Escala cromática conducida por el bajo. (Lám. id. núm. 3.) La misma conducida por una de las voces del centro, acomodando la modulacion á la naturaleza de sus semitonos. (Lám. id. núm. 4.)

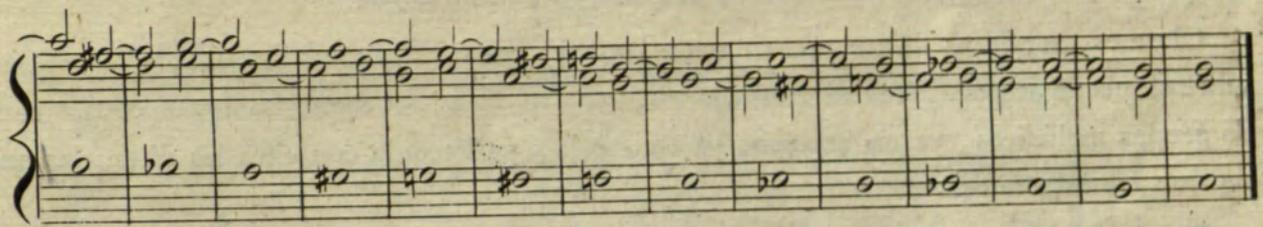
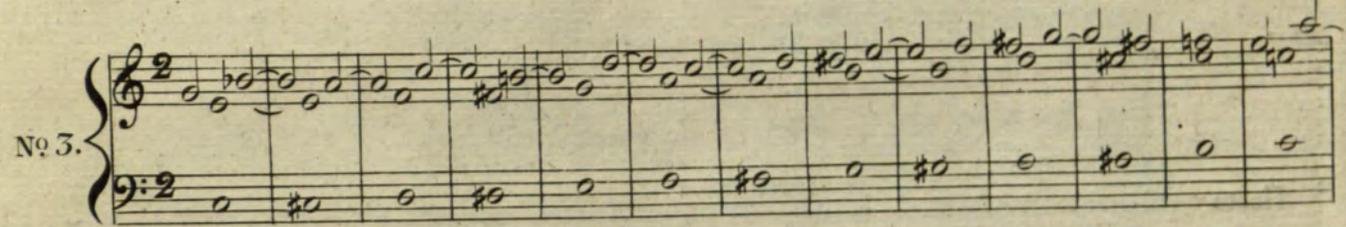
Nº 1.



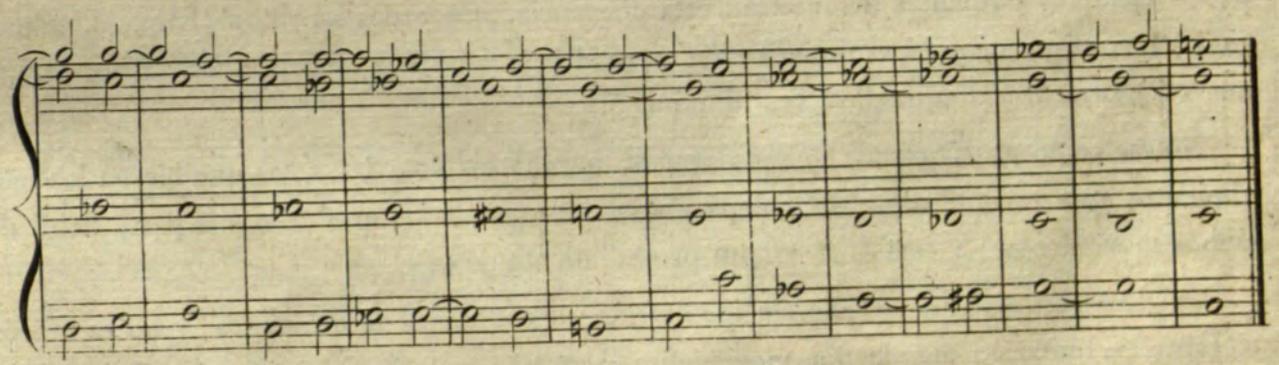
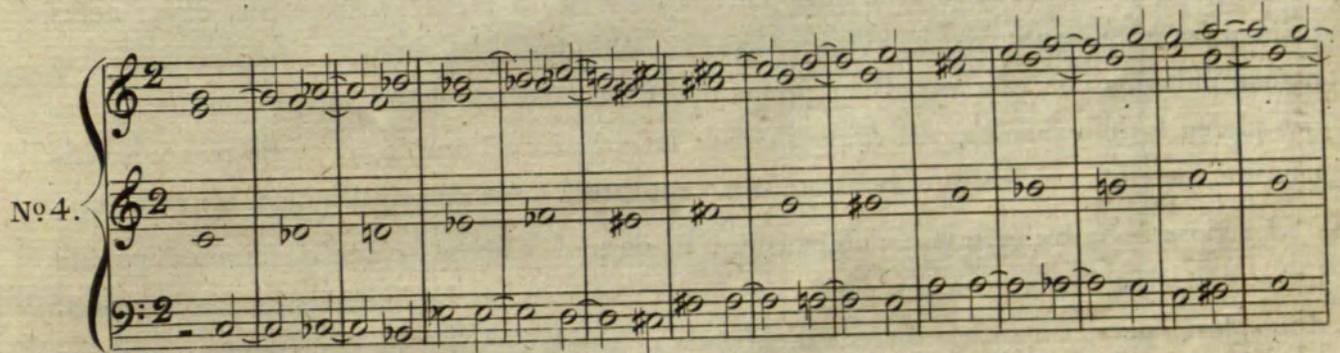
Nº 2.



Nº 3.



Nº 4.



Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - bibliotecarcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - bibliotecarcsmm.eu
RCSMM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

La escala enarmónica es impracticable: la pequeñísima y casi imperceptible diferencia que constituye sus intervalos, por ser menor que la cuarta parte de un tono, hace que su práctica solo sea segura en los instrumentos estables; en los que la repartición de los semitonos hace desaparecer dicha diferencia. A este efecto trae Mr. Catel, en su Tratado de armonía, un ejemplo muy curioso, que copiaremos á la letra: es una progresion de cadencias interrumpidas, dimanada de una série de séptimas diminutas. (Lám. 14. núm. 1.) El ejemplo comienza en *mi bemol menor*. El ut bemol se convierte en si becuadro en el tercer compás: el la bemol se convierte en sol sostenido en el cuarto compás: el fa se convierte en mi sostenido en el quinto compás: el re se convierte en ut doble sostenido en el sexto compás; y el periodo concluye en *re sostenido menor*, formando otro intervalo enarmónico con el *mi bemol* del principio.

CAPITULO XI.

De la glosa y de la imitacion.

Hasta aqui hemos presentado la armonia en esqueleto: ya se hace forzoso dar á conocer sus gracias y adornos con el estudio de la glosa y de la imitacion.

Glosa es un adorno compuesto de notas, que se consideran como de paso, y se colocan sobre el mismo acorde. Estos adornos nutren, por decirlo asi, el esqueleto armónico, formando grupos melódicos, ya en arpeggio, ya en escala, y llenando con ellos las distancias que separan los intervalos.

La glosa puede ser libre y de imitacion: la libre es un juguete cualquiera, cuyas notas principales estan contenidas en el mismo acorde sobre que se ejecutan, y cuyos movimientos no son imitados por otra voz. Debe procurarse en la formacion de la glosa que la nota en que hieren los movimientos del compás sea de la armonia del acorde, ó por lo menos su inmediata, en cuyo caso se considera esta como apoyatura de la principal. (Lám. id. núm. 2.)

La glosa imitativa es una recíproca conexion de movimientos, y aun de dimensiones de intervalos, combinada entre las partes de uno ó mas acordes. La imitacion no siempre produce glosa; pero ésta siendo forzada ú obligada no puede constituirse sin imitacion. Algunos de los ejemplos siguientes demuestran esta diferencia. = Acordes sencillos. (Lám. id. número 3.) Los mismos con glosa de imitacion entre el bajo y las dos voces agudas. (Lám. id. número 4.) Otra mas diminuta. (Lám. id. núm. 5.)

Nótese como en el primer ejemplo glosado forman la glosa las notas que hieren los movimientos que caen al alzar del compás, y en el segundo las que caen á la parte débil de ambos movimientos; y este es el comun procedimiento de la glosa.

La glosa imitativa puede hacerse igualmente en contrarios movimientos, y no es menos elegante. = Imitacion simple por movimiento contrario entre las partes agudas del ejemplo. (Lám. id. núm. 6.) Imitacion glosada llenando los intervalos indicados por las notas que formaron la simple. (Lám. id. núm. 7.)

Nótese como en el ejemplo de imitacion simple se verifica esta desnuda de glosa.

Lam^a 14^a

Nº 1

enarmonico

Fundamental

Nº 2

Glosa.

Notas principales de la Glosa.

Acordes.

Otra Glosa.

Notas principales.

Acordes.

Nº 3

Nº 4

Nº 5

Nº 6

Nº 7

Para dar mayor y mas extenso conocimiento de la glosa volveremos á presentar todos los movimientos de bajo, que antes dejamos expuestos, adornados con glosa de imitacion, haciendo ademas uso en algunos de ellos de intervalos alterados, ó de las disonancias que constituyen el género cromático.

Intervalos de segunda llevando la glosa las voces altas, y formando séptimas al dar del compas en la subida del bajo, y novenas en la bajada. (Lám. 15, núm. 1.)

Los mismos aplicados á la primera voz llevando la glosa entre la segunda voz y el bajo, con disonancias de segunda. (Lám. id. núm. 2.)

Los mismos movimientos haciendo uso de la quinta aumentada. (Lám. id. núm. 3.)

Los mismos en la primera voz, tomando la síncopa el bajo, y la segunda voz un cromático. (Lám. id. núm. 4.)

Progresion de terceras glosadas en movimiento recto. (Lám. id. núm. 5.) La misma progresion á cuatro partes cantantes. (Lám. id. núm. 6.)

La misma sincopada, haciendo uso de la disonancia de séptima sobre todas las notas del bajo, y de algunos intervalos cromáticos. (Lámina id. núm. 7.) Otra progresion de terceras glosadas en movimiento contrario. (Lám. id. núm. 8.)

La misma progresion á cuatro voces. (Lámina id. núm. 9.) Progresion de terceras bajando, y cuartas subiendo, glosadas en contrarios movimientos. (Lám. id. núm. 10.)

La misma progresion á cuatro voces. (Lámina id. núm. 11.) La misma con glosa sincopada, haciendo uso del tritono con tercera menor. (Lám. id. núm. 12.)

Nº 1

Nº 2

Nº 3

Nº 4

Nº 5

Nº 6

Nº 7

Nº 8

Nº 9

Nº 10

Nº 11

Nº 12

Movimientos glosados de cuarta subiendo.
(Lám. 16, núm. 1.) Los mismos bajando. (Lá-
mina id. núm. 2.)

Progresion de cuartas subiendo, y terceras
bajando, ambas glosadas. (Lám. id. núm. 3.)

La misma con otra glosa. (Lám. id. núm. 4.)

Progresion contraria de cuartas bajando, y
terceras subiendo, ambas glosadas. (Lám. id.
núm. 5.)

La misma con igual glosa combinada de di-
verso modo. (Lám. id. núm. 6.)

Progresion de quintas subiendo y cuartas
bajando, ambas glosadas. (Lám. id. núm. 7.)

La misma con un grupo de glosa, y con
acordes de tercera y cuarta al dar el compas.
(Lám. id. núm. 8.)

Triple combinacion de quintas glosadas en-
tre el bajo y la primera voz, formando acordes
de novena al dar el compas. (Lám. id. núm. 9.)

Nº 1

Musical notation for exercise Nº 1, first system. It consists of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

Nº 2

Musical notation for exercise Nº 2, second system. It continues from the first system, with the treble clef melody moving to a higher register and the bass clef accompaniment remaining consistent.

Nº 3

Musical notation for exercise Nº 3. It consists of two staves in 2/4 time. The treble clef melody features a sequence of eighth notes, while the bass clef accompaniment is a simple eighth-note pattern.

Nº 4

Musical notation for exercise Nº 4. It consists of two staves in 2/4 time. The treble clef melody is a continuous eighth-note run, and the bass clef accompaniment is a steady eighth-note pattern.

Nº 5

Musical notation for exercise Nº 5. It consists of two staves in 2/4 time. The treble clef melody is composed of chords, while the bass clef accompaniment is a steady eighth-note pattern.

Nº 6

Musical notation for exercise Nº 6. It consists of two staves in 2/4 time. The treble clef melody features a sequence of chords, and the bass clef accompaniment is a steady eighth-note pattern.

Nº 7

Musical notation for exercise Nº 7. It consists of two staves in 2/4 time. The treble clef melody is a sequence of chords, and the bass clef accompaniment is a steady eighth-note pattern.

Nº 8

Musical notation for exercise Nº 8. It consists of two staves in 2/4 time. The treble clef melody features a sequence of chords, and the bass clef accompaniment is a steady eighth-note pattern.

Nº 9

Musical notation for exercise Nº 9. It consists of two staves in 2/4 time. The treble clef melody features a sequence of chords, and the bass clef accompaniment is a steady eighth-note pattern.

CAPITULO XII.

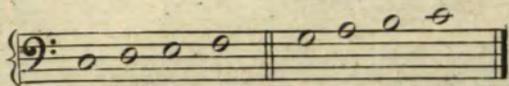
De la fuga.

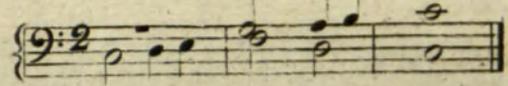
Fuga es un género de contrapunto antiguo é ingenioso, mas deleitable al entendimiento que al oído; mas propio del canto sagrado que del profano.

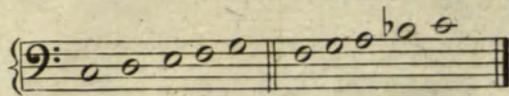
La fuga, propiamente dicha, es un pensamiento corto, un periodo compuesto, á lo mas, de dos ó tres miembros ó pasages de diversos movimientos, el cual, despues de propuesto por una sola voz, se va sucesivamente repitiendo por cada una de las que entran en su composicion. Hecho esto, se varían sus entradas ó contestaciones, ya anticipándolas, ya modulándolas por distintos tonos, ya cambiando su repartimiento entre las voces: se analiza cada miembro del pensamiento: se hace juego particular de todos ellos: se enlazan unos con otros segun lo permite su estructura armónica: se subdividen estos miembros ó cortas frases: se procede oportunamente del mayor lleno de armonía al menor; y si se quiere hacer mas varia la composicion, se introducen algunas ideas accesorias, que ó ya sirven de adorno sencillo á la fuga, ó ya tambien de un segundo intento fugado, que despues de propuesto con distincion se enlaza mañosamente con el pensamiento principal de la fuga, causando una sorpresa agradable. Por último, desenuelto y desentrañado completamente el pensamiento de la fuga, termina esta antes de que el oído se fastidie con la monotonía que es peculiar de esta clase de contrapunto por su uniforme y nunca interrumpido movimiento.

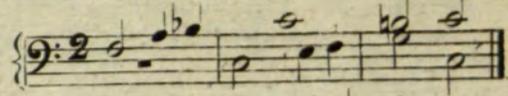
Mas para proceder con acierto en este ingenioso contrapunto, es forzoso dar antes una idea de las divisiones del diapason, á las cuales deben sujetarse tanto las propuestas como las contestaciones fugadas. = Divisiones del diapason: division en dos tetracordos ó escalas de cuatro sonidos. (Lám. 17, núm. 1.) Division en dos pentacordos, ó escalas de cinco sonidos, pertenecientes á dos tonos diversos; pero sin traspasar los límites del diapason. (Lám. id. número 2.) Division en dos pentacordos pertenecientes á dos tonos diversos, y traspasando los límites del diapason. (Lám. id. núm. 3.) Division en un tetracordo debajo de un pentacordo. (Lám. id. núm. 4.) Division en un pentacordo debajo de un tetracordo. (Lám. id. núm. 5.)

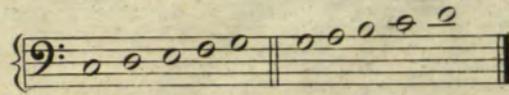
Resulta de lo expuesto que el diapason solo puede dividirse por sus dos quintas alta y baja, ó lo que es lo mismo, por sus dos notas fundamentales, subdominante y dominante; y de consiguiente toda contestacion á cualquier tema fugado que vaya conforme con estas divisiones será genuina y bien dada; pero adviértase que no siendo iguales las dimensiones de ambas mitades del diapason no pueden serlo tampoco las de la propuesta y respuesta de la fuga cuando versan sobre estos dos desiguales miembros; y sí lo serán cuando juegan entre dos iguales, como son dos tetracordos ó dos pentacordos. De aqui nace que un salto de cuarta es muchas veces contestado con uno de quinta, y un salto de tercera con otro de segunda, como puede notarse en algunos de los casos siguientes. = Fuga ajustada á todas las divisiones del diapason. = Contendida en un tetracordo, y contestada en otro. (Lám. id. núm. 6.) Contendida y contestada en dos pentacordos pertenecientes á dos tonos distintos; pero sin salir de los límites del diapason. (Lám. id. núm. 7.) Contendida y contestada en dos pentacordos pertenecientes á dos tonos diversos, y traspasando los límites del diapason. (Lám. id. núm. 8.) Contendida en un tetracordo, y contestada en un pentacordo. (Lám. id. núm. 9.) Contendida en un pentacordo, y contestada en un tetracordo. (Lám. id. núm. 10.) = Fugas contestadas en todas las especies de la armonía, guardando las divisiones indicadas del diapason. = Fuga entrada ó contestada en octava. (Lám. id. núm. 11.) Fuga contestada en quinta. (Lám. id. núm. 12.) La misma contestada en cuarta por un orden inverso. (Lám. id. núm. 13.) Fuga contestada en tercera. (Lám. id. núm. 14.) La misma contestada en sexta por un orden inverso. (Lám. id. núm. 15.) Fuga contestada en segunda. (Lám. id. núm. 16.)

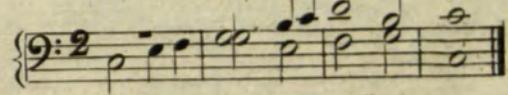
Nº 1 

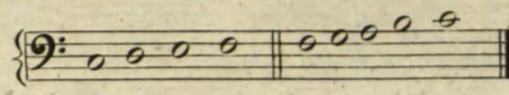
Nº 6 

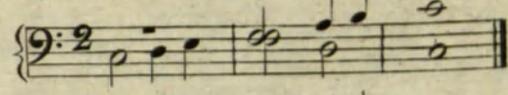
Nº 2 

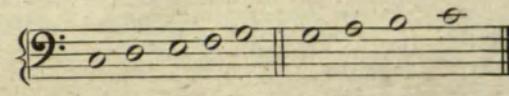
Nº 7 

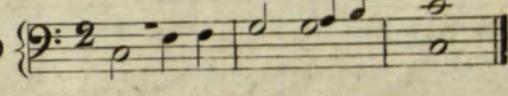
Nº 3 

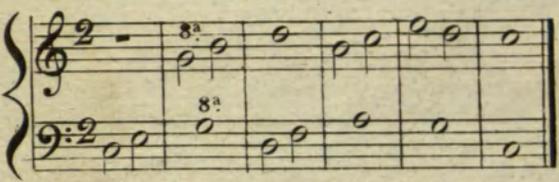
Nº 8 

Nº 4 

Nº 9 

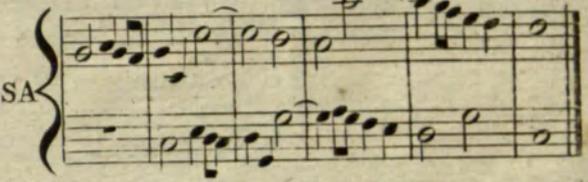
Nº 5 

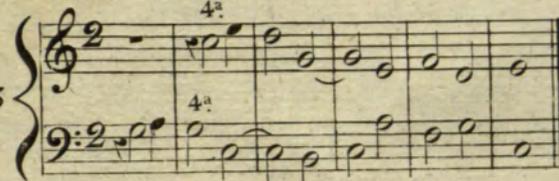
Nº 10 

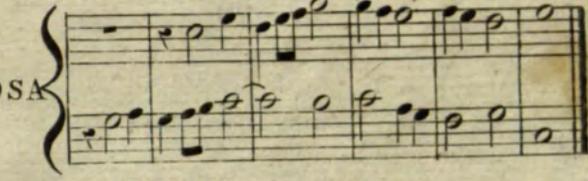
Nº 11 

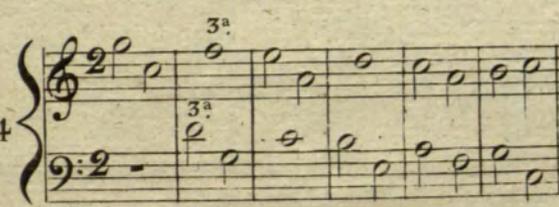
GLOSA 

Nº 12 

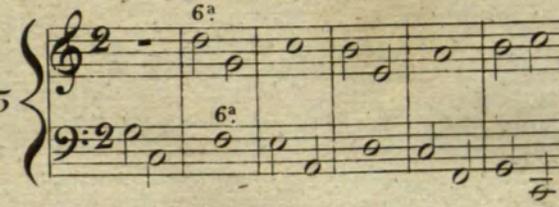
GLOSA 

Nº 13 

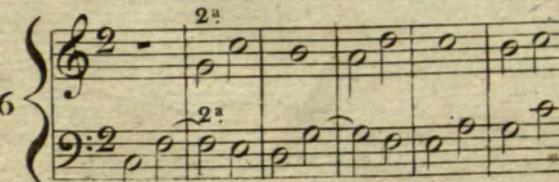
GLOSA 

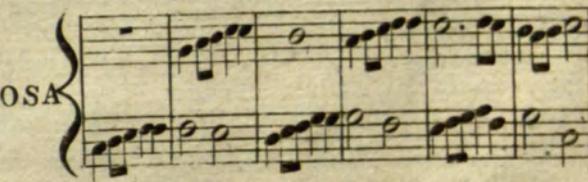
Nº 14 

GLOSA 

Nº 15 

GLOSA 

Nº 16 

GLOSA 

La misma, contestada en séptima por un orden inverso. (Lám. 18, núm. 1.)

Fuga contestada en unisonos. (Lám. idem núm. 2.)

Fuga mas dilatada, compuesta de dos miembros ó pasages de distintos movimientos, propuesta en el diapente ó pentacordo del tono menor de *la*, y contestada en octava sobre el diatesaron ó tetracordo del mismo diapason. (Lám. id. núm. 3.)

La misma, propuesta en el diapente de *la* menor, y contestada en el de *mi*, siendo esta contestacion no menos genuina que la anterior. (Lám. id. núm. 4.)

La misma, anticipando la contestacion y enlazándola con la propuesta en los dos diapentes, cuyo enlace da mayor mérito á estas contestaciones ó respuestas anticipadas. (Lámina id. núm. 5.)

Lam^a 18^a

Nº 1

GLOSA

Nº 2

GLOSA

Nº 3

Nº 4

Nº 5

Cuando la Fuga se escribè á mayor número de partes, van estas haciendo sucesivamente sus entradas por un orden semejante al de los ejemplos que presentamos; siguiendo unas las cuerdas de la propuesta, y otras las de la contestacion.

Fuga á cuatro voces en partitura extendida; advirtiendo que la canturía de la Fuga se extiende hasta el duodécimo compás de la propuesta inclusive. (Lám. 19, núm. 1.)

Si la imitacion, ya simple, ya glosada, se puede hacer en contrarios movimientos, la Fuga tambien, aunque es una imitacion mas restringida, puede contestarse contraponiendo los movimientos, como se ve en el ejemplo siguiente. (Lám. id. núm. 2.)

Nº 1

First system of musical notation for No. 1. It consists of four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is in 2/4 time and features a melodic line in the upper treble and a supporting bass line in the lower bass.

Second system of musical notation for No. 1, continuing the piece with similar melodic and bass line structures.

Third system of musical notation for No. 1, showing further development of the musical themes.

Nº 2

First system of musical notation for No. 2. It consists of four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is in 2/4 time and features a melodic line in the upper treble and a supporting bass line in the lower bass.

Second system of musical notation for No. 2, continuing the piece with similar melodic and bass line structures.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM

La Fuga puede disponerse, como se dijo en su análisis, de modo que de su contesto se forme un nuevo tema, el cual, después de presentado con distincion y claridad, se enlace con el primero, formando de dos intentos uno, y dando por este medio mas variedad y elegancia á la composicion. = Fuga de dos intentos en partitura abreviada. (Lám. 20, núm. 1.)

Hemos indicado las correspondencias fugadas conformes con las divisiones del diapason. El artificio de la Fuga, seguida y trabajada en grande, debe estudiarse en las obras que de este género han escrito los autores célebres; y se hallará su práctica conforme con el análisis que de ella dejamos hecho al principio de este artículo. Pero no podemos concluirle sin dar un aviso importante á los principiantes, á saber: que para que la Fuga se oiga con agrado ha de tener tres calidades. Primera: que el tema ó motivo de la Fuga forme una canturía agradable. Segunda: que contenga diversos movimientos para que pueda trabajarse con elegancia y variedad. Tercera: que no sea muy dilatada para que canse menos.

CAPITULO XIII.

De la composicion libre en general.

La libre composicion no está sujeta á las restricciones de la Fuga, pero sí á la conexion y coordinacion de las ideas. Una composicion musical se forma como una obra literaria. Se propone una canturía compuesta de pasages, cuyo giro melódico y armónico, y cuyo movimiento tenga analogia con el asunto que se quiere tratar, ya grave, ya festivo, ya amoroso, etc. Esta canturía es el tema que debe regir en toda la obra: es el objeto principal del cuadro armónico: es como una proposicion, de la cual se han de deducir consecuencias naturales. Se separa, sin embargo, del tema el compositor para discurrir libremente por el vasto campo de la glosa y de la modulacion; pero sin perderle de vista, esto es, conservando en sus ideas cierta tendencia ó relacion con los movimientos y canturías de él; de manera que le presente engalanado, y no desfigurado, variado, y no inconsecuente.

Si la obra ó composicion se dilata mucho, se adoptan dos ó tres ideas capitales para proporcionarle mas variedad. A la mitad de ella suele fijarse la modulacion, ya en el diapente alto ó bajo del tono primitivo, ó ya en sus relativos mayor ó menor. En ellos se repiten una ó mas ideas de las principales del discurso, se varian sus acompañamientos, se hacen indicaciones á otros tonos, y aun transiciones formales, aunque pasajeras: se introducen algunas glosas análogas á las de los temas, y por último, se conduce la modulacion al tono primitivo para concluir en él.

La glosa, la imitacion y la modulacion son los elementos de toda composicion musical. La glosa imitativa ocupa un lugar distinguido, aun en la composicion libre, pues por su medio se conservan las mútuas relaciones que encadenan los periodos, y sus partes ó miembros particulares. La profusion de ideas ó pasages inconexos por la variedad de sus movimientos, esparcidos en el discurso sin relacion con las ideas principales de él, es viciosa, introduce la confusion y destruye la unidad. La modulacion agitada y vacilante, que sin fijarse lo suficiente en ningun tono discurre rápidamente de uno en otro, ó que por el contrario se detiene demasiado en los que ninguna relacion tienen con el principal sobre el que está concebida la obra, es dislocada, y adolece de los vicios expuestos.

Por último, la formacion material de un discurso ó pieza de música de cualquier género ó estilo que sea, aunque está sujeta á los principios generales que acabamos de establecer, debe, sin embargo, estudiarse en las obras de los autores clásicos, en las cuales abundan ejemplos que imitar. Nosotros nos abstenemos de copiarlos por no hacer mas difuso este tratado, y porque conocemos que no pueden reducirse á reglas los rasgos sublimes del ingenio.

Nº 1

Intento primero.

Intento segundo.

Enlace de los dos intentos.

CAPITULO XIV.

De la armonia cifrada.

El conocimiento de las cifras armónicas es indispensable para acompañar sobre un bajo al clave. Los autores no estan del todo conformes en el modo de cifrar los acordes: nosotros procuraremos dar á conocer las variantes sustanciales de unos y de otros.

Las cifras se apuntan con números, con signos accidentales, con signos de aumentacion, y con signos de disminucion. Estos caracteres se colocan sobre las notas de la pauta del bajo, é indican los acordes que les pertenecen, y que deben ejecutarse con la mano derecha al mismo tiempo que la izquierda se ocupa en decir las notas del bajo. Los números son los de la escritura vulgar: los signos accidentales son los sostenidos, bemoles y becuadros, que se colocan delante de los números, y tambien encima y debajo de ellos: los signos de aumentacion son unas crucecitas ó aspas, y aun tildes, que unidas á los números como los accidentales, y colocándose como ellos, designan comunmente los intervalos aumentados: los signos de disminucion son unas barras que atravesando los números, ó colocándose debajo de ellos, indican los intervalos diminutos; y algunas veces, colocándose entre dos cifras, prolongan los acordes hasta la cifra siguiente. La aplicacion práctica de estos principios los dará á conocer con claridad. — Ejemplos. Un 2 significa el acorde de segunda, cuarta y sexta: si el acorde lleva quinta en vez de cuarta se apunta así $\frac{5}{2}$; si la segunda es aumentada se coloca una cruz ó aspa delante del $\times 2$, é igualmente del $+ 4$, si la cuarta es de tritono. (Lám. 21, núm. 1.) Un 3 denota la consonancia ó acorde perfecto: lo mismo indica un signo accidental sustituyendo al 3. (Lám. id. número 2.) Algunos ponen una virgulilla ó tilde colocada oblicuamente á la cabeza del 3, cuando la tercera toca la nota sensible del diapason. (Lám. id. núm. 3.) Una série consecutiva de treses indica una progresion de terceras aisladas sin otro acompañamiento alguno. (Lám. id. núm. 4.) Un $\frac{4}{3}$ indica el acorde de tercera, cuarta y sexta: si esta sexta que se suprime en la cifra toca la nota sensible, suele suplirse con el signo de aumentacion colocado sobre la cifra: tambien se coloca un accidental si la sexta toca una cuerda que lo sea. (Lám. id. núm. 5.) Un 4 representa el tritono, compuesto de segunda, cuarta y sexta, y en este caso le antecede una aspa: fuera de este caso suelen algunos denotar con un 4 la disonancia de cuarta y quinta sobre cualquier nota del diapason. (Lám. id. núm. 6.) Un $\frac{5}{4}$ expresa tambien el acorde de cuarta y quinta; mas cuando esta disonancia es una fraccion del acorde de séptima supérflua, ó undécima tónica, algunos le cifran así $\frac{11}{5}$. (Lám. id. núm. 7.) Un $\frac{6}{4}$ denota la consonancia invertida de cuarta y sexta, esto es, la segunda inversion del acorde perfecto. (Lám. id. núm. 8.) Un 5 representa como el 3 el acorde perfecto; pero atravesado de una barra, ó tirada esta por debajo, representa el acorde imperfecto diminuto. (Lám. id. núm. 9.) Un $\frac{6}{5}$ indica el acorde de tercera, quinta y sexta, cuya tercera se suprime en la cifra. (Lám. id. núm. 10.) Un 6 solo expresa el acorde de sexta, ó lo que es igual, la consonancia invertida de tercera y sexta, que es la primera inversion del acorde perfecto: si la sexta toca la cuerda de la nota sensible, la anotan algunos con la tilde, colocada oblicuamente á la cabeza del número, como se dijo con respecto del 3. (Lám. id. núm. 11.) Un $\frac{6}{7}$ designa la disonancia de sexta y séptima, que es comunmente una fraccion de la novena dominante sobre la tónica, esto es, de la décima-tercia tónica, en cuyo caso se cifra $\frac{15}{4}$. (Lám. id. núm. 12.) Un 7 indica una séptima simple cualquiera: atravesándole una barra es, segun unos, séptima dominante, segun otros, séptima diminuta: con barra por debajo es, segun todos, séptima diminuta; y con dos barras séptima de la sensible del modo mayor. (Lám. id. núm. 13.) Los que no usan el 7 barreado por medio para expresar la séptima dominante, colocan debajo una cruz ó un sostenido, que indica la tercera mayor que corresponde á la cuerda que la forma; y el 7 barreado por medio es la séptima diminuta: advirtiendole que los signos accidentales y los de aumentacion, colocados debajo de las cifras, suplen por la tercera, asi como colocados sobre las cifras, suplen por la sexta, como ya se ha insinuado. (Lám. id. núm. 14.) Un 7, precedido de aspa ó cruz, representa el acorde de séptima supérflua, que algunos llaman dominante sobre la tónica, y otros undécima tónica, como ya hemos advertido. (Lám. id. núm. 15.) Un 8 indica la resolucion de la novena sobre el acorde perfecto; y una série de ochos, progresion de octavas, sin mas acompañamiento. (Lám. idem número 16.) Un 9 señala la disonancia de novena sobre el acorde perfecto; y un $\frac{9}{7}$ las dos disonancias reunidas. (Lám. id. núm. 17.) La voz *tasto solo* es un pedal que carece de acompañamientos; pero cifrado representa el orden que guardan sus acordes. Nótese como la barra entre las cifras prolonga los acordes tanto cuanto es su duracion. (Lám. id. núm. 18.) Otro pedal mas complicado en sus cifras, segun el uso de algunos autores. (Lám. id. núm. 19.)

Los jóvenes que se dediquen al estudio del acompañamiento cifrado, encontrarán en la práctica de los autores todas las diferencias que aqui no podriamos individualizar sin incurrir, tal vez, en confusion.

Nº 1 Nº 2 Nº 3

Nº 4 Nº 5 Nº 6

Nº 7 Nº 8 Nº 9

Nº 10 Nº 11 Nº 12

Nº 13 Nº 14 Nº 15

Nº 16 Nº 17

Nº 18 Nº 19

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@csnm.eu
 Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@csnm.eu
 RCSMM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Ro