

Es provechosísimo tocar mucho estas veinte y quatro modulaciones ; no es ley inviolable sugetarse á los harpegios que ván escritos ; se pueden substituir otros en su lugar. Este egercicio no estorva , antes requiere , que se toquen muy amenudo las escalas , y las tres progresiones de armonías consonantes.

LECCION QUINTA DE CLAVE, Y TERCERA DE HARMONÍA.

LA disonancia hace tambien su papel en la armonía , y la dá mucha variedad y hermosura. Toquemos , por egeemplo , *ut , mi , sol* ; despues *sol , si , re , fa* , y volvamos á *ut , mi , sol* ; parece que este último *ut , mi , sol* se oye con mas gusto despues de *sol , si , re , fa* , que antes. Este *sol , si , re , fa* es una disonancia , por donde se echa de ver que la armonía disonante se compone de tres terceras *sol , si , re , fa* que podemos representar por los quatro primeros números ímpares 1 , 3 , 5 , 7. Es pues muy facil de hacer esta armonía disonante ; no lleva sino una nota mas que la consonante , que se compone de dos terceras , y la corresponden los tres primeros números ímpares.

Pero las armonías disonantes no pueden subsistir solas , encaminan á las consonancias que son

los

los únicos finales, los verdaderos reposos de la armonía. La armonía consonante de la tónica es el verdadero descanso de la modulacion; hemos, pues, de buscar una disonancia que la llame. La consonancia de la quinta suena bien despues de la consonancia de la tónica, y esta suena igualmente bien despues de la otra. Hemos experimentado poco ha que *ut, mi, sol* deja satisfecho el oído antes y despues de *sol, si, re, fa*, que es la armonía disonante de la quinta en *ut*.

Sol, que es la nota fundamental de la consonancia de la quinta, es tambien la nota fundamental de la disonancia; y como *sol, si, re* forman la consonancia de la dominante; la nota añadida *fa* es la que únicamente forma la disonancia, y la forma, porque vá acompañada de la nota fundamental *sol*.

Importa reparar que el *si*, el *re* y el *fa* de *sol, si, re, fa* son disonantes con la consonancia principal *ut, mi, sol*; porque el *si* disuena con el *ut*; el *re* con el *ut* y el *mi*; el *fa* con el *mi* y el *sol*. Estas disonancias son las verdaderas sendas que encaminan la armonía disonante de la quinta á la armonía consonante de la tónica.

Esto hace patente que no es ni arbitraria ni efecto de capricho la colocacion que señalamos antes á las quatro consonancias que componen la oracion harmónica; porque *sol, si, re*, bien que

harmonía consonante, es sin embargo harmonía disonante con *ut*, *mi*, *sol*, que es la consonancia principal que ha de concluir la oracion.

La harmonía disonante de la quinta es una misma en mayor y menor. Y así, *re*, *fa* *, *la*, *ut* harmonía disonante de la quinta en mayor de *sol*, encamina igualmente á *sol*, *si* b, *re*, que á *sol*, *si*, *re*. Por consiguiente la harmonía disonante en menor de *fa* que lleva quatro bemoles, no es *ut*, *mi* b, *sol*, *si* b, sino *ut*, *mi*, *sol*, *si* b; porque la sensible, que en este caso es *mi*, siempre se debe hallar en la disonancia principal para que la salve la tónica que es parte de la consonancia de la misma tónica. En menor de *si* bemol reparará el que quisiere, que la consonancia *si* b, *re* b, *fa* suena grandemente despues de *fa*, *la*, *ut*, *mi* b, que es la disonancia de la quinta.

De todo lo que llevamos dicho acerca de la disonancia se podría inferir que la quarta es la nota mas disonante de la octava; pues en *ut* el *fa* disuena en la harmonía disonante de la quinta; y el mismo *fa* disuena con el *mi* y el *sol* de la consonancia de la tónica *ut*. Pero como cada tono del instrumento puede ser quarta, no hay tono ninguno que no pueda llegar á ser el mas disonante de todos.

La sensible se puede considerar como disonante y consonante en una misma octava; es con-

sonante, quando se considera como parte de la consonancia de la quinta; y es disonante si se la compara con la consonancia de la tónica.

Es provechoso egercitarse egecutando las armonías disonantes en todas las modulaciones, y tañendo con ambas manos. Se guardará la posición mas acomodada, la que tiene un medio entre el grave y el agudo. Pero por no desagradar al oído con doce disonancias de seguida, se deberá salvar cada una con la armonía consonante de la tónica, así en mayor como en menor.

Así, en *ut* diríamos *ut, mi, sol* y *sol, si, re, fa*. Pero como la armonía disonante tiene quatro posiciones; es á saber, *sol, si, re, fa*; *si, re, fa, sol*; *re, fa, sol, si*; *fa, sol, si, re*, podría dar algun cuidado la eleccion. Veamos, pues, qual de las quatro posiciones convendría preferir en la armonía de la dominante *sol*.

Consideraremos que en *sol* hay un sostenido, es á saber el *fa*, y que *re* es la dominante. Su armonía disonante es *re, fa* *, *la, ut*, y esta es la posición mas acomodada para la mano derecha, porque sobre no ser ni muy grave ni muy aguda, encamina mejor á la tercera posición *re, sol, si* que escogimos en la consonancia de la tónica *sol*.

En virtud de esto podré señalar sin ningun trabajo la posición mas acomodada en la armonía

nía disonante de la dominante en mayor de *fa*. En mayor de *fa* hay un bemol que es el *si*; la dominante es *ut*, cuya armonía disonante es *ut*, *mi*, *sol*, *si* b. Para la mano derecha se podrá escoger la segunda posición *mi*, *sol*, *si* b, *ut*, que no es ni muy grave ni muy aguda, y encamina fácilmente á la consonancia de la tónica *fa*, tomando su primera posición *fa*, *la*, *ut* que hemos preferido en la octava de *fa*. En todos estos ejemplos siempre se debe tener presente que la armonía disonante de la dominante es la misma en mayor que en menor.

Busquemos ahora otra armonía disonante que prepare ó encamine á la consonancia de la dominante, que es el segundo reposo de la armonía, y pongámonos en mayor de *ut*. En esta modulación, *fa* es la disonancia de la armonía disonante de la dominante que encamina á la consonancia de la tónica, con la qual dicho *fa* disuena tambien. Todo se reduce, pues, á hallar en la octava de *ut* una nota que disuene con *sol*, *si*, *re* del mismo modo que *fa* disuena con *ut*, *mi*, *sol*. Se viene á los ojos que esta nota que buscamos es *ut*. Porque así como *fa* que forma disonancia en *sol*, *si*, *re*, *fa* es la quarta de *ut*, cuya consonancia vamos á parar, la nota que forma disonancia en la postura que llama *sol*, *si*, *re*, ha de ser tambien la quarta de *sol*.

Hemos de buscar tambien la harmonía consonante, en la qual dicho *ut* forme disonancia del mismo modo que *fa* disuena en la disonancia *sol, si, re, fa*. Esta consonancia no será ni la de la tónica *ut, mi, sol*; ni la de la quarta *fa, la, ut*; ni la de la sexta *la, ut, mi*, porque *ut* no disuena en ninguna de ellas; tampoco será la consonancia de la quinta *sol, si, re*, porque la postura en la qual *ut* forme disonancia, ha de ser distinta de la postura consonante que llama; tampoco será la harmonía de la tercera *mi, sol, si*, porque *ut* no disuena con *mi* como *fa* disuena con *sol*; luego será la harmonía consonante de la segunda.

La harmonía consonante de la segunda es *re, fa, la*; y si la añadimos *ut*, sacaremos *re, fa, la, ut* harmonía disonante que se parece bastante á la harmonía disonante *sol, si, re, fa*, que encamina á la harmonía consonante *sol, si, re*, del mismo modo que la harmonía disonante de la dominante *sol, si, re, fa* prepara la harmonía consonante de la tónica *ut, mi, sol*. Hay sin embargo una diferencia que no se le escapa al oído, y consiste en que *re, fa, la, ut* no llama *sol, si, re* con la misma fuerza que *sol, si, re, fa* llama *ut, mi, sol*. Como el reposo de la dominante es menos señalado, menos final, por mejor decir, que el de la tónica, tambien le prepara ó llama una disonancia mas debil.

Pero ¿porqué *re*, *fa*, *la*, *ut*, harmonía disonante de la segunda, es mas debil que *sol*, *si*, *re*, *fa*, harmonía disonante de la dominante?

La respuesta es facil, y daremos dos. Ejécútese primero la consonancia *sol*, *si*, *re* de la dominante en *ut*; llámesela con la harmonía disonante de la segunda *re*, *fa*, *la*, *ut*; tómense despues los mismos sonos *sol*, *si*, *re* como consonancia de la tónica en mayor de *sol*; llámese igualmente *sol*, *si*, *re* con la harmonía disonante de la dominante de *sol*; es á saber, *re*, *fa**, *la*, *ut*. Se echará de ver que *re*, *fa**, *la*, *ut* descansa mejor en *sol*, *si*, *re*, que *re*, *fa*, *la*, *ut* en la misma consonancia *sol*, *si*, *re*. Esto habla con el oído, y podría bastar por ser el oído el verdadero juez de la música, como el uso lo es de las lenguas.

No obstante, hablemos tambien con la razon. La nota fundamental del reposo ó final *sol*, *si*, *re*, es *sol*, ora se mire este *sol* como dominante en *ut*, ora se tome como tónica en *sol*. En el primer caso, la harmonía que llama el reposo es *re*, *fa*, *la*, *ut* harmonía disonante de la segunda, en la qual el *fa* y el *la* disuenan con el *sol*, nota fundamental del reposo, y ambos distan de la misma nota un tono, el *fa* al grave, el *la* al agudo.

En el segundo caso, esto es, quando en la
con-

consonancia *sol*, *si*, *re* se toma el *sol* por nota tónica, la armonía que llama el reposo *sol*, *si*, *re* es *re*, *fa**, *la*, *ut* armonía disonante de la dominante en *sol*; el *fa* sostenido y el *la* forman disonancia con el *sol* nota fundamental del reposo, y ambos distan del *sol*, el *la* un tono al agudo, el *fa** un semitono al grave. Pero el intervalo *fa** *sol* es mucho mas ingrato al oído y para la voz, que el intervalo *fa*, *sol*; porque los intervalos quanto menores son, son menos naturales y mas dificultosos de percibir y apreciar, conforme enseña la experiencia. Luego despues del *re*, *fa**, *la*, *ut* el final *sol*, *si*, *re* se desea mas que despues de *re*, *fa*, *la*, *ut*.

Es de reparar que la armonía disonante de la segunda no se diferencia de la armonía disonante de la dominante sino en que la primera tercera *re*, *fa* es menor en la armonía disonante de la segunda, y mayor *re*, *fa** en la armonía disonante de la dominante.

Ejecutemos la consonancia *mi* b, *sol*, *si* b preparándola con las dos armonías disonantes sucesivamente. Tomaremos primero esta consonancia *mi* b, *sol*, *si* b por final de la dominante, considerando *mi* bemol como dominante ó quinta del tono, y estaremos por lo mismo en *la* bemol. La escala de *la* bemol tiene quatro bemoles, porque como no hemos dado á conocer hasta aquí mas di-

sonancia que la de la segunda en mayor, es de presumir que estamos en mayor de *la*.

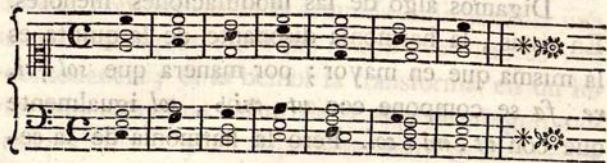
La armonía de la segunda es, pues, *si b, re b, fa, la b*. Tomaremos la segunda posición *re b, fa, la b, si b*, á fin de guardar la primera posición *mi b, sol, si b* que hemos escogido para esta consonancia.

Ahora tomaremos la misma consonancia por el final de la tónica, considerando *mi* bemol como tónica; con esto estaremos en *mi* bemol, y tendremos por lo mismo tres bemoles. Luego la armonía disonante de la dominante que la prepara es *si b, re, fa, la b*. El que tocara lo que acabamos de proponer hallará una diferencia muy notable, originada de la que hay entre los dos intervalos *re b, mi b*, y *re, mi b*.

El que quisiere tocar la consonancia *fa, la, ut* con estos dos finales echará de ver que las dos armonías disonantes que la preparan son *ut, mi b, sol, si b*, y *ut, mi, sol, si b*.

Todo esto sentado, podremos disponer las armonías consonantes y disonantes, de modo que formen una oración harmónica en cada modulacion, empezando en mayor de *ut*.

ORACION HARMÓNICA DE QUATRO CONSONANCIAS,
Y DOS HARMONIAS DISONANTES,
En mayor de *ut*.



El ejemplo está diciendo que la colocacion de las quatro consonancias es la que señalan los números 1 , 4 , 5 , 6. Despues siguen las dos armonías disonantes por el orden que señalan los números 2 , 5 ; se salva la disonancia de la dominante con el reposo de la tónica. Esta oracion se debe tocar mucho , porque no basta ilustrar el entendimiento , es indispensable formar tambien el oído.

No hay duda en que esta sucesion es mas hermosa que la primera. Pero ocurre aquí un reparo ; la armonía disonante de la segunda no está salva ; la sigue de golpe la de la dominante. Parece que la consonancia *sol* , *si* , *re* debería estar entre las dos disonancias.

Se desvanecerá el reparo si se considera que la armonía disonante *sol* , *si* , *re* , *fa* incluye su consonancia *sol* , *si* , *re* ; así , quando despues de

la

la disonancia de la segunda se toca la disonancia de la quinta, se salva la primera al mismo tiempo que con la segunda se prepara el reposo de la tónica.

Digamos algo de las modulaciones menores. En estas, la armonía disonante de la quinta es la misma que en mayor; por manera que *sol*, *si*, *re*, *fa* se compone con *ut*, *mi* b, *sol* igualmente que con *ut*, *mi*, *sol*. Pero la armonía de la segunda no es la misma en menor que en mayor; como en menor ha de seguir también las notas de la escala, en menor de *ut* la armonía disonante de la segunda será *re*, *fa*, *la* b, *ut*.

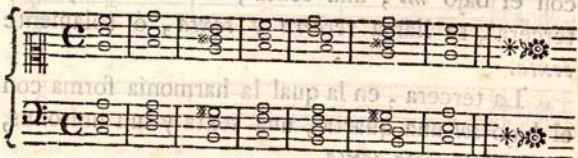
Ya que la consonancia de la dominante es la misma en menor que en mayor, se sigue que en *ut* se puede ir al reposo de la dominante *sol*, *si*, *re* por dos disonancias; en mayor, por *re*, *fa*, *la*, *ut*; en menor, por *re*, *fa*, *la* b, *ut*. Y cuando en *ut* se vá á este reposo por estos dos caminos, parece más señalado en menor que en mayor; porque en menor *la* bemol que disuena con *sol* nota principal del reposo, forma con ella un intervalo menor que *la*, que en mayor disuena con el mismo *sol*. Pero el reposo de la dominante preparado con la postura disonante de la segunda en menor, nunca llega á ser tan señalado como el de la tónica.

Es indispensable ejecutar en todas las escalas

las la consonancia de la dominante, llamándola con las dos disonancias.

Hemos de prevenir que la armonía disonante de la segunda en menor, no resulta de la armonía consonante de la segunda, añadiéndola una tercera al agudo, porque *re*, *fa*, *la* b no es una consonancia; el *la* bemol la transforma en un intervalo de quinta falsa. Pero esto de ningun modo perjudica, y no deja de ser muy grata la consonancia de la quinta despues de esta disonancia irregular.

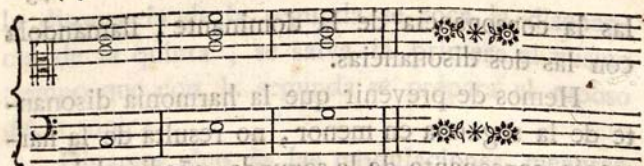
Concluiremos con escribir la segunda oracion harmónica en menor de *la*.



LECCION SEXTA DE CLAVE,

Y CUARTA DE HARMONIA.

Pongámonos en *ut*, y egecutemos con la mano derecha la armonía consonante de la tónica, poniendo succesivamente al bajo las notas de que se compone, conforme vá escrito.



Resultan de aquí tres *posturas* ó tres modos de comparar el bajo con las notas de la armonía, que distinguiremos con nombres particulares.

La primera postura, en la qual la armonía forma con el bajo *ut*, unísonus, tercera y quinta, se llama *Postura perfecta*.

La segunda, en la qual la armonía forma con el bajo *mi*, una sexta, un unísonus y una tercera, se llama *tercera y sexta*, ó solamente *sexta*.

La tercera, en la qual la armonía forma con el bajo *sol* una quarta, una sexta y un unísonus, se llama *quarta sexta*.

Por consiguiente yá que cada armonía consonante engendra tres posturas, es á saber la postura perfecta, la de sexta, y la de quarta sexta, y hay veinte y quatro armonías consonantes, habrá setenta y dos posturas.

La consonancia *mi b*, *sol*, *si b* será una postura perfecta quando el bajo fuere *mi b* *mol*.

La consonancia *fa* *, *la*, *ut* * será una postura de sexta, quando el bajo fuere *la*.

La consonancia *mi*, *sol*, *si* será una postura de quarta sexta, quando el bajo fuere el *si*. Escribiremos estas tres posturas derivadas de la harmonía consonante, como *ut*, *mi*, *sol*, y *la*, *ut*, *mi*.

Postura perfecta. Sexta. Quarta y sexta.



Postura perfecta. Sexta. Quarta y sexta.



Engendran, pues, las quatro consonancias que segun llevamos dicho componen la oracion harmónica en cada modulacion, doce posturas en cada una; es á saber, quatro posturas perfectas, quatro sextas, y quatro quartas sextas. Hemos escrito las tres posturas que nacen de *ut*, *mi*, *sol*, y *la*, *ut*, *mi* para manifestar que los bajos de las quatro posturas perfectas de cada modulacion son la tónica, la quarta, la quinta y la sexta, cuyas

posturas perfectas componen la oracion harmónica.

Que los bajos de las quatro sextas son la tercera , la sexta ; la séptima y la octava. Porque el bajo de la postura de sexta que se deriva de la consonancia *ut , mi , sol* , es el *mi* , tercera de la escala. El bajo de la postura de sexta que se deriva de la consonancia de la quarta , *fa , la , ut* , es *la* , sexta del tono. El bajo de la postura de sexta derivada de la consonancia de la quinta *sol , si , re* , es *si* séptima del tono. El bajo de la postura de sexta originada de la consonancia de la sexta *la , ut , mi* , es *ut* , octava de la escala.

Y que los bajos de las quatro quartas sextas son la quinta , la tónica , la segunda , y la tercera. Porque el bajo de la quarta sexta que nace de la postura perfecta , es *sol* , quinta del tono. El bajo de la quarta sexta que se origina de la consonancia de la quarta *fa , la , ut* , es *ut* , octava de la escala. El bajo de la quarta sexta procedente de la consonancia de la quinta *sol , si , re* , es *re* , segunda del tono. Y finalmente el bajo de la postura que se deriva de la consonancia de la sexta *la , ut , mi* , es *mi* , tercera de la escala.

El que supiere conocer los bajos de las posturas en cada modulacion se hará cargo de que los bajos de las posturas perfectas son las mismas notas fundamentales de las armonías ; por manera que

que se puede decir indistintamente la postura perfecta en mayor de *ut*, y la armonía consonante en mayor de *ut*; la postura perfecta ó la armonía consonante en menor de *la*.

Con todo, hemos puesto los nombres encima de cada postura á fin de que se puedan hallar con facilidad siempre que convenga, y sea facil distinguir todas las especies de posturas, así perfectas como sextas, y quartas sextas, unas engendradas por una consonancia mayor *ut*, *mi*, *sol*; otras originadas de una consonancia menor *la*, *ut*, *mi*. Hay entre ellas la diferencia de que en *la*, *ut*, *mi* la tercera es menor, y en *ut*, *mi*, *sol* es mayor.

Paremos un rato la consideracion en la sexta que nace de la consonancia mayor *ut*, *mi*, *sol*, y la sexta que nace de la consonancia menor *la*, *ut*, *mi*.

En *ut*, *mi*, *sol*, quando *mi* es el bajo, la tercera *sol* es menor, y la sexta es tambien menor.

En *la*, *ut*, *mi*, quando el bajo es *ut*, la tercera y la sexta son al contrario ambas mayores.

En la última postura de cada consonancia, que es la postura de quarta sexta; en *ut*, *mi*, *sol*, la sexta es mayor; en *la*, *ut*, *mi*, la sexta es menor, todo al revés de lo que pasa en la postura de sexta. Cerca de todo esto solo falta añadir ó repetir que la postura perfecta se llama *postura perfecta mayor*, quando la tercera es mayor; y *postura perfecta*

fecta menor, quando la tercera es menor; así como llamamos mayor ó menor á la consonancia, conforme la tercera sea mayor ó menor.

Si tocamos con la mano derecha la armonía disonante de la dominante, siempre en *ut*, la damos por bajo succesivamente las notas de que se compone, añadimos á estas notas de bajo la tónica, su tercera mayor, la tercera menor, y executamos igualmente sobre cada una la misma armonía disonante de la dominante, conforme está escrito;



resultarán siete posturas mas, y podremos inferir que la armonía disonante de la dominante engendra seis posturas.

Verdad es que las tres últimas parecen estrañas, por no estar comprendidos sus bajos en la armonía disonante que las acompaña. Pero esto no le hace; á su tiempo se verá quan socorridas y gratas son, y ván puestas en el eemplo solo con la mira de darlas nombres que las distinguan de todas las demás. Las llamaremos *posturas por suposicion*; confesamos que son duras,
pe-

La séptima con la sexta de la tercera menor.

Declaremos las relaciones que hay entre los bajos de estas posturas y las notas de la armonía disonante de la qual se derivan; de cuyas relaciones sacaremos los nombres que las corresponden.

El bajo de la primera es la quinta *sol*.

La armonía *sol, si, re, fa* forma con este bajo un unísonus *sol, sol*; una tercera mayor *sol, si*; una quinta *sol, re*; y una séptima *sol, fa*. Podría, pues, llamarse tercera, quinta y séptima; pero la llamaremos *postura de séptima* no mas.

Repárese que el bajo *sol* es la nota fundamental de la armonía.

El bajo de la segunda postura es *si*.

La armonía *sol, si, re, fa* forma con este bajo una sexta menor *si, sol*; un unísonus *si, si*; una tercera menor *si, re*; y una quinta falsa *si, fa*. Se podría, pues, llamar tercera, quinta falsa y sexta; pero la llamaremos *quinta falsa* no mas.

Repárese que el bajo *si* es la nota sensible.

El bajo de la tercera postura es *re*.

La armonía *sol, si, re, fa* forma con este bajo una quarta *re, sol*; una sexta mayor *re, si*; un unísonus *re, re*; una tercera menor *re, fa*. Se podría, pues, llamar tercera, quarta y sexta; pero la llamaremos *pequeña sexta mayor*.

Repárese que el bajo *re* es la segunda de la octava.

El bajo de la quarta postura es *fa*.

La harmonía *sol*, *si*, *re*, *fa* forma con este bajo una segunda *fa*, *sol*; una quarta superflua ó tritono *fa*, *si*; una sexta mayor *fa*, *re*; y un unísonus *fa*, *fa*. Se la podría, pues, llamar segunda, tritono y sexta; pero la llamaremos *tritono* no mas.

Repárese que su bajo *fa* es la quarta de la octava.

El bajo de la quinta postura es *ut*.

La harmonía *sol*, *si*, *re*, *fa* forma con este bajo una quinta *ut*, *sol*; una séptima superflua *ut*, *si*; una novena ó segunda *ut*, *re*; una onzena ó quarta *ut*, *fa*. La podríamos, pues, llamar quarta, quinta y séptima; pero la llamaremos *séptima superflua* no mas.

Repárese que su bajo *ut* es la tónica de la octava.

El bajo de la sexta postura es *mi*.

La harmonía *sol*, *si*, *re*, *fa* forma con este bajo una tercera menor *mi*, *sol*; una quinta *mi*, *si*; una séptima *mi*, *re*; una novena diminuta *mi*, *fa*. Se la podría, pues, llamar tercera, quinta y novena; pero la llamaremos *novena diminuta y séptima*.

Repárese que su bajo *mi* es la tercera mayor del tono.

El bajo de la séptima postura es *mi* bemol.

La harmonía *sol*, *si*, *re*, *fa* forma con este

bajo una tercera mayor *mi b*, *sol*; una quinta superflua *mi b*, *si*; una séptima superflua *mi b*, *re*; y una novena ó segunda *mi b*, *fa*. La podríamos, pues, llamar segunda, tercera, quinta superflua, y séptima superflua; pero la llamaremos *quinta superflua* no mas.

Repárese que su bajo *mi* bemol es la tercera menor del tono.

Aunque la aplicacion que vamos á proponer de estas diferentes posturas es por sí muy perceptible, sin embargo facilitará todavía mas su inteligencia la siguiente prevencion. Dar una postura, pongo por caso una quinta superflua en *sol*, no es lo mismo que darla en *el sol*; la primera espresion significa que la quinta superflua se ha de dar en la modulacion, escala ú octava de *sol*; la segunda significa que el bajo de dicha quinta superflua debería ser *sol*. La diferencia que vá de uno á otro es muy patente.

Esto supuesto, propongámonos con la mira de aclarar todo lo dicho, hacer una quinta superflua en *sol*. El bajo ha de ser la tercera menor de la octava; luego será *si* bemol. La postura proviene de la armonía disonante de la dominante *re*, *fa**, *la*, *ut*; luego el bajo será *si* bemol, y le tocaremos con la mano izquierda; y *re*, *fa**, *la*, *ut* serán las voces que tocaremos con la mano derecha. Esta postura se salva con la sexta sobre la misma nota del ba-

bajo ; *sol* , *si b* , *re* , sobre la misma nota de bajo *si* bemol , es una postura que consuela.

Si quisiéramos dar el tritono en *fa* , y salvarle en menor , le salvaríamos con la postura de sexta sobre la tercera. Su bajo es la quarta. Por consiguiente en *fa* será *si b* ; y como procede de la armonía disonante de la quinta , que en mayor y menor es una misma , la mano derecha tocará *ut* , *mi* , *sol* , *si b* ; el bajo de la sexta que salva este tritono será *la* bemol , pues se ha de salvar en menor , y por consiguiente la mano derecha tocará *fa* , *la b* , *ut* .

Toquemos ahora la armonía disonante de la segunda en mayor de *ut* con la mano derecha , y démosla sucesivamente por bajo las quatro notas de que se compone.



Resultan de acá quatro posturas mas. Esta disonancia es menos fecunda que la de la dominante ; y estas quatro posturas disonantes se salvarán con las tres posturas procedentes de la consonancia de la quinta ; porque esta es la armonía á la qual encamina la armonía que las engendra. Se pueden salvar como sigue.



Donde se vé que la primera se salva con la quarta y sexta sobre el mismo bajo ; la segunda, con la postura perfecta de la dominante ; la tercera y quarta , con la sexta de la sensible.

El bajo de la primera es *re*.

La harmonía *re , fa , la , ut* forma con este bajo un unísonus *re , re* ; una tercera menor *re , fa* ; una quinta *re , la* ; y una séptima *re , ut*. La podríamos llamar tercera , quinta y séptima ; pero la llamaremos *postura de séptima*.

Repárese que el bajo *re* es la segunda de la octava , y que esta postura no se diferencia de la postura de séptima que proviene de la harmonía disonante de la dominante , sino en la tercera.

El bajo de la segunda es *fa*.

La harmonía disonante *re , fa , la , ut* forma con este bajo una sexta mayor *fa , re* ; un unísonus *fa , fa* ; una tercera mayor *fa , la* ; y una quinta *fa , ut*. La podríamos , pues , llamar tercera , quinta y sexta ; pero la llamaremos *quinta y sexta ó sexta grande*.

Repárese que el bajo *fa* es la quarta de la octava.

Estas quatro posturas llevan los mismos nombres en menor que en mayor, bien que en menor no sea de todo punto la misma la relacion entre los sonos.

En la primera, *re, fa, la b, ut* forma con el bajo *re*, un unísonus *re, re*; una tercera menor *re, fa*; y una séptima *re, ut*, como en mayor; però en lugar de una quinta *re, la*, que hay en mayor, tenemos en menor una quinta falsa *re, la b*.

En la segunda postura, la tercera *fa, la b* es menor; y en mayor es mayor.

En la quinta, la sexta *ut, la b* es menor; y en mayor es *ut, la*, y por consiguiente mayor.

En la tercera todo es distinto; la tercera *la b, ut*, y la sexta *la b, fa* son mayores; y la quarta *la b, re* es superflua. No obstante, se escusan muchas dificultades con dejarla á esta postura el nombre de *pequeña sexta*.

Como la consonancia de la dominante es la misma en mayor que en menor, las espresadas posturas se salvan de un mismo modo en ambas modulaciones.

Si resumimos todo lo dicho hasta aquí, echaremos de ver que hay

Dos especies de armonías consonantes

La mayor *ut, mi, sol*; la menor *la, ut, mi*.

Dos especies de armonías disonantes de la segunda

La mayor *re*, *fa*, *la*, *ut*; la menor *re*, *fa*,
la *b*, *ut*.

Una armonía disonante no mas de la quinta
sol, *si*, *re*, *fa*.

Hay, pues, cinco especies de armonías, de
las cuales se originan veinte y una posturas; es
á saber,

Postura perfecta mayor.

Postura perfecta menor.

Sexta mayor.

Sexta menor.

Quarta y sexta mayor.

Quarta y sexta menor.

Séptima de segunda en mayor.

Séptima de segunda en menor.

Quinta y sexta en mayor.

Quinta y sexta en menor.

Pequeña sexta en mayor.

Pequeña sexta en menor.

Segunda en mayor.

Segunda en menor.

Séptima de dominante.

Quinta falsa.

Pequeña sexta mayor.

Tritono.

Séptima superflua.

Novena diminuta y séptima.

Quinta superflua.

Entretengámonos tocando la progresion de las consonancias por quarta. Pondremos al bajo no mas que la nota fundamental, y formaremos una cadena de posturas perfectas. Esto lo practicaremos en mayor.

Tocaremos primero la postura perfecta de *ut*; pero antes de tocar la de *fa*, la llamaremos con la postura de tritono y de quinta falsa. Llamar ó preparar la postura perfecta de *fa* con el tritono, es hacer el tritono no en el *fa*, sino en la octava de *fa*; prepararla y llamarla con la quinta falsa, es hacer en *fa* la quinta falsa. Pero antes de dar la quinta falsa despues del tritono, se ha de egecutar entre estas dos posturas una consonancia, es á saber la que salva el tritono; cuya consonancia es, segun llevamos dicho, la postura de sexta sobre la tercera.

PROGRESION DE POSTURAS PERFECTAS POR QUARTA,
preparadas con el tritono, y la quinta falsa.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It shows a sequence of chords: a triad of C4, E4, G4 (labeled 'ut'), followed by a triad of C4, G4, Bb4 (labeled 'fa'), then a triad of C4, E4, G4 (labeled 'ut'), then a triad of C4, G4, Bb4 (labeled 'fa'), and finally a triad of C4, E4, G4 (labeled 'ut'). The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature. It shows a sequence of notes: C3, E3, G3, C4, E4, G4, C5, E5, G5, C6, E6, G6, C7, E7, G7, C8, E8, G8. The notes are grouped into pairs of eighth notes, with a fermata over the final G8. The notes are labeled with 'b' for flats: C3, E3, G3, C4, E4, G4, C5, E5, G5, C6, E6, G6, C7, E7, G7, C8, E8, G8.



El mismo ejemplo se puede tocar con los harmonios; se puede duplicar una nota de las armonías, así consonantes como disonantes; escuchamos advertir que *sol, si, re, fa*, y *re, fa, sol, si, re* son ambas la armonía disonante; lo sería también aun quando no llevara mas que tres sonos dicha postura. Se pueden dar en el bajo cinco notas con la mano izquierda, es provechoso adquirir este hábito.

Es muy del caso duplicar la nota del bajo; y siempre que se omitiere alguna de las notas que la mano derecha ha de tocar, se procurará que la nota omitida sea el unísonus del bajo.

Cada una de las posturas de que hemos hecho memoria se señala con un signo particular. Primero se escribe el bajo, y se señala con números, y otros caracteres puestos sobre las notas del bajo, la armonía que la mano derecha ha de ejecutar.

Saber leer corriente estos signos, quando los hay, ó suplir los que hacen al caso, quando no están escritos, es *saber acompañar*.

Sería muy del caso que para la postura perfecta mayor no hubiese mas que un caracter en todas las modulaciones; y otro no mas para la postura perfecta menor, pero no sucede así.

Las posturas perfectas mayor y menor se señalan con estos

signos * , \sharp , 3 , 5 , 8 , * 3 , b 3 , \sharp 3 , 8 , 8 , 5 , 8 , 8 , 8 , 8 .
5 , 3 , 3 , 5 , * , b , \sharp .

La sexta con 6 , * 6 , b 6 , \sharp 6 , 6 , 3 , 3

La cuarta y } 6 , * 6 , \sharp 6 , b 6 .
sexta con } 4 , 4 , 4 , 4 .

La séptima }
de segun- } 7 , b 7 , 7 , 7 , 7 .
da con } 5 , \sharp , b 5 .

La quinta y } 6 , 6 , 6 , 6 , 6 , * 6 .
sexta con } 5 , 5 , 5 , 5 , 5 , 5 .
* , 3 , \sharp , b .

La pequeña }
sexta con } ϕ , ϕ , ϕ , ϕ , ϕ , ϕ .
 \sharp , 4 , 4 * , 4 + , * 4 , 4 + .

La séptima }
dominan- } 7 , 7 , b 7 , 7 .
te con } * , 3 , 5 .

La segunda } 4 , 6 , 6 , b 6 , 6 .
con } 2 , 4 , 2 , 2 , 2 .
2 ,

La quinta fal- } 6 , 6 ,
sa con } b 5 , \sharp , \sharp , b 5 .

La pequeña }
sexta ma- } ϕ , * ϕ , + ϕ .
yor con .. }

El tritono	}	6, *4, 4*, 4+,	}	*4, 4*, 4+.
con		4, 2, 2, 2,		4, 4*, 4+.
La séptima	}	9, 7*	}	9, 7*.
superflua		7*, 7+,		4, 6.
con				
La novena	}	9, b9, 9.	}	9, 7*.
y séptima		7, 7, 7.		5*, 7+.
con.....				
La quinta su-	}	*5, 5*, 5+,	}	7*, 7+.
perflua con				5*, 7+.

Es monstruosa sin duda alguna esta multitud de signos para una misma postura. Nace esta monstruosidad del mismo principio que la confusión de las leyes y costumbres, la desigualdad de los pesos y medidas, la irregularidad de las calles, los caprichos de la ortografía. Todo esto proviene de que el arte se ha ido formando poco á poco, y no ha habido un primer gran legislador que abrazase y determinase todos sus ramos desde sus principios. Pero lo que hemos apuntado no es nada en comparacion de lo que se halla en los Autores, cuyos métodos son infinitos.

Los Italianos y Alemanes no mandan que se taña con la mano derecha la armonía completa. Quando se ha de acompañar algunas de sus obras, es preciso ceñirse á los sonos que los qualismos señalan. Si sobre la tónica *ut* se halla 7^* , esto sig-

nifica que con la mano derecha se ha de dar la séptima superflua *si*, y la novena *re* no mas, y no toda la harmonía *sol*, *si*, *re*, *fa*, de la qual dicha postura se deriva. Así, para egecutar este acompañamiento, todo estriba en tener muy presentes y en la uña los intervalos de la escala cromática. Un sostenido puesto antes ó despues del guarismo señala una nota sostenido, y lo propio se debe entender del bemol respectivamente; * 5 sobre el bajo *si*, significa quinta, *fa* sostenido; el mismo signo sobre *ut*, quinta superflua, *sol* sostenido; un bemol antes del 5, unas veces quinta y otras quinta falsa.

Entre todos estos métodos, si merecen este nombre los caprichos de los escritores, hemos guardado un medio, apuntando los números que se usan sin introducir ninguno nuevo; pero simplificando las cosas quanto nos ha sido posible. Para escusar dudas, el * ó la + despues del número, señala lo superfluo; los mismos signos antes del número representarán lo mayor; así, * 6 representa una pequeña sexta mayor, y 7* una séptima superflua. Jamás usaremos sostenido ni bemol antes de 2, 4, 5 y 8; aunque la segunda, la quarta, la quinta ó la octava sean notas sostenidos ó bemoles.

* es siempre quarta superflua ó tritono.

5 siempre quinta falsa.

¶ siempre séptima diminuta.

Nunca usaremos dos números distintos sino para distinguir dos posturas que sin esta precaucion se podrían equivocar , dejando al arbitrio del gusto que suprima en la harmonía lo que quisiese , encargando únicamente suprima con preferencia la nota que formare unísonus con el bajo.

Quando se tocaren las harmonías , será bueno variarlas , harpegiándolas de distintos modos ; en muchas ocasiones podrá la mano derecha no tocar mas que dos notas , esto es muy propio del adagio , del andante , dos géneros de composicion que se llevan la atencion de muchos aficionados , que bien que no desdeñan el presto , le hallan al canto grave y lento mas caracter , mayor espresion y energía.

T A B L A

DE LOS NOMBRES, SIGNOS, Y BAJOS DE LAS POSTURAS.

Nombres.	Signos.	Bajos.
Postura perfecta mayor.	*, 3, **, b 3, 4.	1, 4, 5, 6.
Postura perfecta menor.	b, 4, 3, *3, bb.	1, 4, 5, 6.
Sexta mayor.....	*6, 6, b6.	3, 6, 7, 8.
Sexta menor.....	b6, 6, *6.	3, 6, 7, 8.
Quarta y sexta mayores.	{ 6, *6, b6. 4, 4, 4.	{ 5, 8, 2, 3.
Quarta y sexta menores.	{ 6, b6, *6. 4, 4, 4.	{ 5, 8, 2, 3.

Nom-

<i>Nombres.</i>	<i>Signos.</i>	<i>Bajos.</i>
Séptima de segunda en mayor	7.	2
Séptima de segunda en menor	{ 7. \$.	2
Sexta y quinta en mayor	{ 6. 5.	4
Quinta y sexta en menor.....	{ 6, 6. 5, 5. b, 3.	4
Pequeña sexta en mayor.....	φ.	6
Pequeña sexta en menor.....	{ φ. 4.	6
Segunda en mayor.....	2.	8
Segunda en menor	{ b 6, 6. 2, 2.	8
Séptima de dominante.....	{ 7, 7, 7. *, 3, 4.	5
Quinta falsa.....	\$	7
Pequeña sexta mayor.....	*φ + φ.	2
Tritono	4	4
Séptima superflua.....	7*, 7+.	1
Novena diminuta y séptima...	{ φ. 7.	3 may.
Quinta superflua.....	5*, 5+.	3 men.

Aunque yá hemos dicho por qué señalamos lo superfluo unas veces con un sostenido despues del número, otras con una cruz despues del mis-

mo. número , no se perderá nada porque lo repitamos aquí. Quando la nota que forma intervalo superfluo es al mismo tiempo nota sostenido , como en la octava de *ut* la quinta superflua es *sol* sostenido , la señalamos con el sostenido despues del número. Quando la nota que forma el intervalo superfluo es natural , como en *ut* la séptima superflua *si* , usamos una cruz despues del número. Lo mismo se debe entender respecto del sostenido y de la cruz que se escriben antes del número ϕ , con la diferencia de que puestos delante del número no significan mas que la sexta mayor.

La postura perfecta señalada con dos sostenidos es la postura perfecta en *re* sostenido , la sostenido , donde las terceras son doble sostenidos.

Todo esto declarado , pongámonos en mayor de *ut* , toquemos la tónica con la mano izquierda, añadiendo la octava para que salga mas lleno el bajo , y consideremos las armonías de la modulacion que llevan *ut*. Como hasta aquí no hemos hablado mas que de quatro armonías consonantes y dos armonías disonantes en cada modulacion , serán seis las armonías que hemos de considerar para saber quales son las que incluyen la tónica.

En *ut* , las quatro armonías consonantes son *ut* , *mi* , *sol* ; *sol* , *si* , *re* , *fa* , *la* , *ut* ; *la* , *ut* , *mi*.

Por

Por consiguiente el *ut* es parte de las armonías consonantes de la tónica, de la quarta y de la sexta; solo se echa menos en la consonancia de la quinta.

Las dos armonías disonantes son *re, fa, la, ut*; y *sol, si, re, fa*. El *ut* se halla en la disonancia de la segunda.

Son, pues, quatro las armonías que llevan *ut*. Toquense succesivamente con la mano derecha, siendo siempre el bajo *ut* que acompañarán de diferentes modos; empiécese por la consonancia *ut, mi, sol*, principio y fin de toda progresion; sígala la de la que es *la, ut, mi*. Venga despues de esta la de la quarta *fa*, es á saber, *fa, la, ut*; y despues de esta la hármonia disonante de la segunda *re, fa, la, ut*. Despues de esta disonancia de la segunda, se tocará la hármonia disonante de la dominante *sol, si, re, fa*, aunque no lleva *ut*, para que cubra la disonancia de la segunda, y prepare al mismo tiempo el reposo final *ut, mi, sol*.

Lo que acabamos de proponer no es otra cosa que la sucesion de las armonías que pueden acompañar la tónica, así en mayor como en menor.

Practíquese lo mismo en menor de *ut* que tiene tres bemoles. El bajo y la tónica serán las mismas que antes. En la hármonia disonante de la quinta, dejaremos el *si* natural, porque segun dejamos dicho la disonancia de la quinta se compo-

ne de unas mismas notas en menor y en mayor. Por consiguiente las armonías que se habrán de tocar son *ut*, *mi* b, *sol*; *la* b, *ut*, *mi* b; *fa*, *la* b, *ut*; *sol*, *si*, *re*, *fa*; *ut*, *mi* b, *sol*. Lo propio se podrá egecutar en todas las demás modulaciones.

Tendrá su utilidad especificar, aunque sea repetición de lo dicho antes, las diferentes posturas que todas estas armonías forman con la tónica.

La armonía de la tónica forma con la tónica postura perfecta.

La consonancia de la sexta *la*, *ut*, *mi* forma postura de sexta.

La consonancia de la quarta *fa*, *la*, *ut* forma postura de quarta y sexta.

La harmonía disonante de la segunda *re*, *fa*, *la*, *ut* forma postura de segunda.

La harmonía disonante de la dominante *sol*, *si*, *re*, *fa* forma postura de séptima superflua.

Mantengámonos siempre en la modulacion de *ut*; toquemos con la mano izquierda su segunda *re*, y acompañemos este *re* dando sucesivamente con la mano derecha todas las armonías de la modulacion de *ut* que llevan *re*.

Entre las consonancias no hay ninguna con esta circunstancia, sino es la de la dominante *sol*, *si*, *re*, que forma con *re* una postura de quarta sexta. Entre las disonancias, las que llevan *re* son la de la dominante *sol*, *si*, *re*, *fa*, y de la segunda

da *re*, *fa*, *la*, *ut*; la de la dominante *sol*, *si*, *re*, *fa* forma con el bajo *re* una pequeña sexta mayor, y la de la segunda *re*, *fa*, *la*, *ut* forma con el mismo *re* del bajo una séptima. Al egecutar estas tres posturas sobre la segunda *re* del mayor de *ut* empezaremos por la quarta sexta, seguirá la séptima, la pequeña sexta mayor, cuya postura se deberá salvar porque no es consonante.

La pequeña sexta mayor se deriva, por lo dicho antes, de la harmonía disonante de la quinta *sol*, *si*, *re*, *fa*, que llama la consonancia de la tónica *ut*, *mi*, *sol*, cuya harmonía consonante no puede acompañar al *re*; es, pues, preciso mudar el bajo, en el qual daremos *mi*; y como este *mi* producirá una sexta sobre la tercera, salvará perfectamente la pequeña sexta mayor.

En lugar de *mi* tambien se podría dar *ut* con la postura perfecta de la tónica; y tambien *sol* con la postura de la quarta sexta. Todo es uno, porque la consonancia de la tónica cubre en general las posturas que se derivan de la disonancia de la dominante. No obstante, dejaremos el bajo *mi*, y la sexta sobre la tercera.

Lo mismo se podrá practicar en el modo menor, y lo manifestaremos aplicándolo al menor de *sol*, cuya segunda acompañaremos del mismo modo que hemos dicho que se habia de acompañar la segunda en mayor de *ut*. Daremos primero sobre *la*,

que es la segunda en menor de *sol*, la quarta y sexta; pero esta quarta sexta no ha de ser *re*, *fa**, *la*, sino *re*, *fa*, *la*, porque la regla que manda se introduzca en la harmonía de la dominante la sensible de la octava, no es indispensable sino en el caso de dar su postura disonante, por ser esta la que llama el reposo de la tónica. En los demás casos, si la consonancia de la dominante no acompaña la dominante misma, puede seguir las notas de la escala. La séptima que se deberá dar sobre el *la* será *la*, *ut*, *mi* b, *sol*; y la pequeña sexta mayor, *re*, *fa**, *la*, *ut*.

Es preciso salvar ahora la postura disonante de la pequeña sexta mayor que hemos dado sobre la segunda nota *la* de la octava en menor de *sol*; con esta mira daremos la sexta de la tercera *si* bemol.

Si quisiésemos acompañar la tercera *mi* ó *mi* bemol así en mayor como en menor con las harmonías en que se halla, tendríamos que pasarnos sin las disonancias, porque *mi* no se halla ni en *sol*, *si*, *re*, *fa*, ni en *re*, *fa*, *la*, *ut*; acompañaríamos en mayor de *ut* la tercera *si* con *ut*, *mi*, *sol*; con *la*, *ut*, *mi*; con *sol*, *si*, *re*, *fa*, y volveríamos á *ut*, *mi*, *sol*.

La primera harmonía forma

con el bajo *mi* Postura de sexta.

La segunda harmonía... Postura de quarta y sexta.

La

La tercera armonía { Postura de séptima y
 { de novena diminuta.

En menor, acompañaríamos la tercera *mi* bemol, con *ut*, *mi* b, *sol*; con *la* b, *ut*, *mi* b; con *sol*, *si*, *re*, *fa*, y concluiríamos con *ut*, *mi* b, *sol*; cuyas posturas son la de sexta, cuarta sexta, y quinta superflua. Para percibir la razón de esto basta considerar que á la armonía disonante de la dominante la hemos dado por bajo la tónica, la tercera mayor, y la tercera menor, además de las notas de que se compone.

La cuarta *fa* siempre se puede acompañar, así en mayor como en menor, con su propia consonancia y las dos disonancias.

La quinta *sol* con su propia consonancia, con la consonancia de la tónica, y con su propia disonancia.

Aunque podríamos decir aquí cómo se llaman las posturas que estas armonías producen con sus bajos *fa* y *sol*, y declarar por qué orden se han de enlazar unas con otras, lo dejaremos para quando después de haber declarado cómo se acompañan las demás notas de la escala, las escribiremos en mayor y menor de *ut*, con los caracteres que las corresponden, cuyos caracteres puestos encima de cada nota dirán los nombres de las posturas.

Prosigamos, pues, declarando cómo se acom-

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has notes on the treble staff with fingerings 6, 6 7, 3 5 4, 3 4 3, and 3 6 6 written below. The bass staff has notes with fingerings 4, 5, and 6 written below. The second system has notes on the treble staff with fingerings 6, 6, and 5 written below. The bass staff has notes with fingerings 6, 6, and 5 written below. There are decorative floral symbols at the end of each system.

Los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 que v^{án} escritos debajo de las pautadas del bajo, espresan el lugar que cada nota ocupa en la escala.

Las posturas que están solas entre dos líneas tiradas de arriba abajo, solo sirven para salvar la última disonancia de cada nota del bajo. No v^{án} señaladas con número alguno, porque el número y nombre que las corresponden están en el discurso del ejemplo. Porque

La primera de estas posturas es la perfecta de la tónica.

Las tres que siguen son sexta de la tercera.

La quarta es postura perfecta de la tónica.

La que salva la postura de pequeña sexta , es postura de sexta sobre la sensible.

La razon de esto es muy obvia. La quinta falsa , por egemplo , trahe su origen de la disonancia de la dominante *sol* , *si* , *re* , *fa* ; luego se ha de salvar con la consonancia *ut* , *mi* , *sol* ; y se pone *ut* al bajo , porque está mas próximo que el *mi* ó el *sol* , y se debe procurar que el bajo se mueva y cante quanto se pueda , por intervalos suaves.

En el egemplo no nos hemos sugetado á las posiciones de la mano que , segun se echa de ver, tendría que dar grandes brincos para tocar las armonías , conforme ván escritas. Nos hemos tomado esta licencia con el fin de escribir el egemplo mas claro ; pero al tiempo de egecutarle se deberán guardar las posiciones correspondientes.

E G E M P L O

De las armonías que acompañan las notas de la escala en menor de *ut*, por el orden natural.

First example of piano accompaniment for the first two notes of the G minor scale. The chords are G minor (b2, b3, 4) and F minor (b2, b3, 4).

Vocal line for the first example, showing the notes G and F. The figured bass notation below the notes is: $b6$ $b6$ $b6$ 7 . The notes are marked with '1' and '2' below them.

Second example of piano accompaniment for the next two notes of the G minor scale. The chords are E minor (b2, b3, 4) and D minor (b2, b3, 4).

Vocal line for the second example, showing the notes E and D. The figured bass notation below the notes is: 6 6 6 4 $5+$ b 5 4 . The notes are marked with '3' and '4' below them.

Third example of piano accompaniment for the next two notes of the G minor scale. The chords are C minor (b2, b3, 4) and B minor (b2, b3, 4).

Vocal line for the third example, showing the notes C and B. The figured bass notation below the notes is: 7 6 6 4 4 3 6 4 . The notes are marked with '5' and '6' below them.

7

Como la séptima nota *si* bemol no se puede acompañar sino con la armonía consonante de la quinta, sin licencia, y por lo mismo no necesita de ninguna consonancia que salve su postura, hemos vuelto á tomar la nota sensible con las posturas para volver á *ut*, *mi* b, *sol*.

Este egemplo es tan facil de entender como el primero, enseña algunos nombres de posturas, y algunos signos mas que el otro.

Importa muchísimo saber de memoria, y tener en la uña estas dos sucesiones de posturas. Será tambien muy del caso egecutarlas en todas las modulaciones; y como es facil sacarlas, escusamos escribirlas.

Despues de manifestado que cada nota de la escala se puede acompañar con muchas posturas, podríamos indagar con quales de dichas posturas se podria acompañar la escala en mayor y menor, al subir y al bajar. Pero como esto nos detendría mucho, nos ceñiremos á escribir las dos escalas con su acompañamiento.

ESCALA EN MAYOR DE UT,
acompañada subiendo y bajando.

First system of musical notation. The treble staff shows notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff shows notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated by numbers 1-6 and symbols like '3', '+φ', '6', '5', '3', 'φ'. A brace groups the two staves.

Second system of musical notation. The treble staff shows notes F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass staff shows notes F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Fingerings are indicated by numbers 7-8, 7, 6, 5, 4 and symbols like 'φ', '3', '6', '*φ', '3', '4'. A brace groups the two staves.

Third system of musical notation. The treble staff shows notes F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass staff shows notes F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Fingerings are indicated by numbers 3, 2, 1 and symbols like '6', 'φ'. A brace groups the two staves.

ESCALA EN MENOR DE UT,
acompañada subiendo y bajando.

First system of musical notation for the scale in D minor. The upper staff shows chords for each note, and the lower staff shows the notes with fingerings 1 through 6.

Notes: D, E, F, G, A, B

Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6

Second system of musical notation for the scale in D minor. The upper staff shows chords for each note, and the lower staff shows the notes with fingerings 7 through 4.

Notes: C, B, A, G, F, E

Fingerings: 7, 8, 7, 6, 5, 4

Third system of musical notation for the scale in D minor. The upper staff shows chords for each note, and the lower staff shows the notes with fingerings 3, 2, 1. The final notes are marked with wavy lines.

Notes: D, C, B

Fingerings: 3, 2, 1

El que mirare con atencion estas dos escalas, echará de ver que las tónicas, las octavas y las dominantes se acompañan en mayor y menor con la postura perfecta.

Las segundas, con la pequeña sexta mayor.

Las terceras, con la postura de sexta.

Las quartas, subiendo, con la quinta y sexta.

Bajando, con el tritono.

Las séptimas, subiendo, con la quinta falsa.

Bajando, con la sexta.

Echará de ver igualmente que en menor la sexta nota *la* bemol siempre se acompaña con la armonía disonante de la segunda *re, fa, la b, ut*, cuya disonancia forma con la sexta nota la postura de pequeña sexta.

Si alguno preguntare por qué en mayor la sexta nota se acompaña al subir con *re, fa, la, ut*, y al bajar con *re, fa*, la, ut*, le responderíamos que la disonancia de la segunda *re, fa, la, ut* que acompaña la sexta nota al subir, forma con ella una pequeña sexta; y *re, fa*, la, ut* que la acompaña al bajar, muda la modulacion y encamina á *sol*. Por consiguiente la postura *sol, si, re*, bajando, no es yá la de la quinta de *ut*, es la de la tónica *sol*; y la postura de la sexta nota *la* que prepara este reposo, es la postura de la segunda nota; es por consiguiente pequeña sexta mayor. Una vez que el *sol* que al subir se toma

por quinta, se considera como tónica al bajar, la disonancia que ha de preparar el reposo *sol*, *si*, *re*, es la de su dominante, y por lo mismo será *re*, *fa* *, *la*, *ut*.

LECCION SEPTIMA DE CLAVE, Y CUARTA DE HARMONIA.

ES de suma importancia, y yá lo hemos prevenido mas arriba, formar y egecutar la serie de las posturas sobre cada nota de la escala, en todas las modulaciones. Con la mira de facilitar mas esta tarea, pondremos un egeemplo, aplicando lo que acerca de esto llevamos dicho, para egecutar todas las posturas sobre la tónica en mayor de *si*.

Daremos con la mano izquierda el *si*, y le duplicaremos para que tenga mas cuerpo el bajo. Despues daremos con la mano derecha las consonancias

si, *re* *, *fa* * de la tónica.

sol *, *si*, *re* * sexta.

mi, *sol* *, *si* quarta.

Seguirán las disonancias

ut *, *mi*, *sol* *, *si*.

fa *, *la* *, *ut* *, *mi*.

Y para concluir daremos otra vez la consonancia de la tónica *si*, *re* *, *fa* *. Todas estas har-

monías forman con la tónica la postura perfecta, la sexta, la cuarta y sexta, la segunda, la séptima superflua, y la postura perfecta.

Preparamos el reposo de la tónica con la disonancia que la llama, en mayor de *la*. En mayor de *la* hay tres sostenidos. El reposo es *la*, *ut* *, *mi*; la disonancia que le llama es la armonía disonante de la dominante *mi*, *sol* *, *si*, *re*.

Ejecutemos la sexta y quinta en menor de *mi* que tiene un sostenido. Como el bajo de la sexta quinta es la cuarta de la escala, la mano derecha dará solamente la disonancia de la segunda. Luego el bajo será *la*, y la armonía *fa* *, *la*, *ut*, *mi*.

Para proseguir, repararemos que como la disonancia de la segunda encamina al reposo de la dominante, salvaremos dicha quinta y sexta con la postura perfecta de *si*; por consiguiente la mano derecha dará *si*, *re* *, *fa*, *; y será *re* * por razon de la dominante. Podríamos omitir, si quiséramos, en esta postura el unísonus del bajo en la armonía. Las posturas disonantes hacen muy buen efecto, aunque no se toquen mas que tres notas con la mano derecha.

El que estuviere diestro en todo lo que llevamos dicho hasta aquí, podrá salvar las disonancias con mucho desembarazo, porque no podrá menos de tener muy presentes las consonancias á que deberá acudir. Sabrá que una misma di-

disonancia , pongo por caso , *sol* , *si* , *re* , *fa* se puede salvar con las dos consonancias *ut* , *mi* , *sol*; y *ut* , *mi* b , *sol*. Sabrá que una misma postura disonante se puede salvar con muchas posturas consonantes , tal es la pequeña sexta mayor , despues de la qual se puede dar , conforme se quisiere , ó la sexta de la tercera , ó la postura perfecta de la tónica.

Veamos cómo se puede hacer un tritono en el *mi* bemol , y no en *mi* bemol. Esto supone que estamos en *si* bemol , porque el bajo del tritono es la quarta ; y dando con la mano derecha *fa* , *la* , *ut* , *mi* b , esta harmonía formará con el bajo *mi* bemol , la harmonía de tritono que es preciso cubrir. En mayor , la cubriremos con *si* b , *re* , *fa* ; en menor , con *si* b , *re* b , *fa*. Bien entendido , que á estas harmonías las daremos por bajo la tercera de la escala , con lo que formaremos una postura de sexta , que es la única que salva el tritono.

Yá es tiempo de declarar por qué hemos acompañado la escala al subir y bajar con las posturas espresadas , y por qué mudamos de modulacion al bajar , clándonos por ahora á lo que sigue , hasta mejor ocasion.

Por decontado , la postura perfecta sobre la tónica indica la modulacion que queda enteramente determinada con dar la disonancia de la dominante sobre la segunda nota. Esta disonancia

la salvamos con la postura de sexta sobre la tercera ; con esto no puede haber duda ninguna acerca del tono.

Dando la quinta y sexta sobre la quarta , nos encaminamos al reposo de la dominante. Y la sucesion de dos posturas disonantes , la una sobre la sexta y la otra sobre la sensible , dá mucha mas dulzura y fuerza al reposo de la octava.

Bajamos del *ut* al *si* por un intervalo cromático y penoso. Esta es la razon por que acompañamos dicho *si* con la postura de sexta , derivada de un reposo.

Ejecutamos la disonancia *re , fa , la , ut* sobre la sexta nota *la* , cuya disonancia nos encamina á la dominante *sol*. Y porque el *fa* y el *la* disuenan diatónicamente no mas con la dominante *sol* , hacemos sostenido el *fa* , y damos *re , fa * , la , ut*.

Despues damos *sol , si , re* que es buen final.

Yá no falta mas que bajar tres grados para llegar á la tónica. Como el trecho es bastante largo , descansamos sobre la mediante *mi* , y la acompañamos con la postura de sexta derivada de un reposo. El tritono sobre la quarta *fi* prepara esta consonancia. Damos la fuerte disonancia de la dominante sobre la segunda nota , y conseguimos la jornada descansando finalmente en la tónica.

Hemos subido desde la quinta á la octava dos grados , sin hacer una estacioncita , porque no se podia.

Bajando desde *si* á *sol* no nos hemos contentado con la disonancia que hay , hemos usado otra mas fuerte todavía.

En menor hemos proseguido al bajar sin desviarnos. *La b* , *sol* es tan buen final , ó poco le falta , como *fa ** , *sol*.

MODO DE SUBIR LA ESCALA

con posturas consonantes , en mayor de *ut*.

MODO DE SUBIR LA ESCALA
con posturas consonantes, en menor de *ut*.

Treble staff: C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C6
 Bass staff: C, D, E, F, G, A, B, C
 Fingerings: b6, b6 4 b, 4 4, 6 4, b 4 4

Treble staff: C6, D6, E6, F6, [flourishes]
 Bass staff: C, D, E, F, [flourishes]
 Fingerings: 3 6, 6 6

OTRO MODO DE ACOMPAÑAR LA ESCALA
con posturas consonantes, en mayor de *ut*.

Treble staff: C6, D6, E6, F6, G6, C6
 Bass staff: C, D, E, F, G, C
 Fingerings: 3, 4, 6, 3, 3, 3

Treble staff: Chords on G4, A4, B4, C5, D5, E5.
 Bass staff: Fingerings 6, 3, 6, 6, 3, 3.

Treble staff: Chords on G4, A4, B4, followed by a decorative flourish.
 Bass staff: Fingerings 6, 4, 3, followed by a decorative flourish.

OTRO MODO DE ACOMPAÑAR LA ESCALA
 con posturas consonantes, en menor de *ut*.

Treble staff: Chords on G4, A4, B4, C5, D5, E5, with flats (b) on G and A.
 Bass staff: Fingerings b, 4, 6, b, b, 3.

Si se nos preguntase por qué en menor acompañamos al bajar la sexta con la postura perfecta, y en mayor con la postura de sexta; responderíamos que así nos suena mejor, y que en la Música, como en las Bellas Artes, lo que mas agrada es lo mejor.

Volvamos á *ut*, y subamos cromáticamente la escala con la mano izquierda. Toquemos quatro veces la primera nota *ut*, acompañándola con la postura perfecta mayor que es *ut*, *mi*, *sol*; con la postura perfecta menor *ut*, *mi* \flat , *sol*; con la sexta, y últimamente con la quinta falsa. Como la armonía consonante engendra una postura de sexta,

poniendo la segunda nota al bajo ; y esta segunda nota es *ut* en el caso actual , pues *ut* ha de ser el bajo , la postura de sexta podría ser *la , ut , mi*.

Pero como hemos dado la postura perfecta menor de *ut* , que es *ut , mi b , sol* , estamos por lo mismo en una modulacion de tres bemoles ; luego no sirve la postura *la , ut , mi* donde todo es natural.

Busquemos , pues , otra postura de sexta que venga mas al caso. Esta será *la b , ut , mi b* , que tambien forma con *ut* una postura de sexta , y estaremos en *la* bemol , que tiene quatro bemoles , uno no mas que el menor de *ut*.

Para dar la quinta falsa sobre *ut* , consideraremos que como la quinta falsa se dá sobre la nota sensible , hemos de mirar *ut* como nota sensible en esta postura , y estaremos por lo mismo en *re* bemol que tiene cinco bemoles ; luego habremos de dar con la mano derecha la harmonía disonante de la dominante *la b , ut , mi b , sol b* , y la salvaremos con la postura perfecta de *re* bemol.

Ya tenemos la postura perfecta mayor sobre la segunda nota de la octava cromática. Se podrá proseguir con la postura perfecta menor , la sexta , la quinta falsa , la nota que la salva , correremos de este modo toda la escala de los doce sonos de la octava cromática.

Pero veamos si se puede subir la octava cromática.

mática de otro modo. Probemos sobre el primer son *ut* la postura perfecta menor; sobre el segundo *re* bemol, la quinta y sexta en mayor; sobre el tercero *re*, la quinta falsa. La postura perfecta menor de *ut* es *ut*, *mi* b, *sol*. Para dar la sexta quinta en *re* bemol, consideraremos que estamos en *la* bemol, que tiene quatro bemoles, porque la postura de sexta y quinta se dá sobre la quarta de la escala, y si *re* bemol es quarta, la tónica ha de ser *la* bemol. La disonancia de segunda que engendra esta postura de sexta y quinta es *si* b, *re* b, *fa*, *la* b. Falta dar la quinta falsa sobre *re*. Esta quinta falsa sobre *re* encamina á *mi* bemol; la harmonía de donde proviene esta postura es la disonancia de la quinta de *mi* bemol; es á saber, *si* b, *re*, *fa*, *la* b. Prosígase caminando siempre por postura perfecta menor, quinta y sexta, y quinta falsa que se deberá salvar, y se salva con efecto dando en la tónica la postura perfecta menor. Aquí no salvamos la quinta y sexta; no es regla general el que se deba salvar toda disonancia inmediatamente despues de darla, se pueden dar muchas de seguidas.

Para bajar la misma escala cromática, acompañaremos la primera nota *ut*, con la postura perfecta menor.

La segunda nota *si*, con la sexta.

La tercera *si* bemol, con la sexta.

La quarta *la* , con la pequeña sexta mayor.

La quinta *la* bemol , con la pequeña sexta.

La sexta *sol* , con la postura perfecta mayor.

Las demás notas de la octava se acompañarán bajando diatónicamente hasta la tónica , con el acompañamiento de la escala en menor.

Pero como es incompleto este modo de bajar la escala cromática , daremos otro que es de todo punto cabal. Daremos

Sobre la primera nota *ut* , la postura perfecta mayor.

Sobre la misma nota , el tritono.

Salvaremos el tritono sobre la segunda nota *si*.

Sobre la tercera nota *si* b , daremos la sexta.

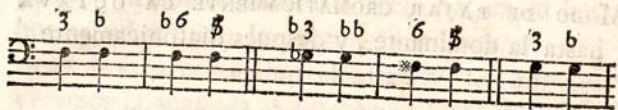
Sobre la misma nota , el tritono.

Salvaremos el tritono sobre la nota siguiente.

Proseguiremos á este tenor hasta la tónica , sobre la qual daremos la quarta sexta , despues la séptima superflua que salvaremos con la postura perfecta.

Con la mira de facilitar la egecucion de estos diferentes acompañamientos de la escala cromática , subiendo y bajando , los escribiremos en *ut* , de cuya modulacion será facil trasladarlos á todas las demás.

MODO DE SUBIR CROMATICAMENTE LA ESCALA.

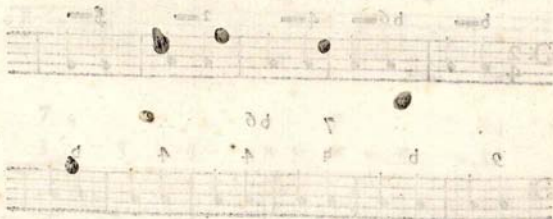


Además de todas las posturas de que hemos hablado, hay otras dos que daremos á conocer como de paso. Lo conseguiremos egecutando la postura perfecta mayor de *ut*, omitiremos la tercera *mi*, y substituiremos en su lugar la quarta *fa*. Tocaremos, pues, *ut*, *fa*, *sol* sobre el bajo *ut*, y formaremos la postura que llaman *de quarta*.

Esta postura parece que suspende el reposo de la postura perfecta, y este es el motivo de llamarse *postura de suspension*. Despues de ella se dá la postura perfecta. En esta postura de suspension hemos omitido la tercera, y en su lugar hemos substituido la quarta. Si en vez de substituir la quarta en lugar de la tercera, substituyéramos la segunda ó novena en lugar de la tónica, resultaría otra postura que suspende igualmente, despues de la qual tambien se debe dar la postura perfecta.

La primera postura de suspension se cifra 4

La segunda se cifra..... 9



EJEMPLO

DE LAS DOS POSTURAS DE SUSPENSION.

The example piece consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The upper staff contains a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The lower staff contains a sequence of notes: C3, C3, C3, C3, C3, C3, and C3. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Con la mira de dar á los principiantes en que egercitarse , pondremos aquí algunas progresiones de bajo para que las acompañen. Señalaremos las posturas con los signos ; pero no señalaremos las modulaciones con sostenidos ó bemoles , conforme lo hemos practicado hasta aquí ; será facil adivinarlas por medio de las posturas , que no se dán sino sobre ciertas notas determinadas del bajo.

PRIMERA PROGRESION DE BAJO.

The first bass progression consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The upper staff contains a sequence of notes: C3, C3, C3, C3, C3, C3, and C3. The lower staff contains a sequence of notes: C3, C3, C3, C3, C3, C3, and C3. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Above the notes are signs: b, b6, 4, 2, 3, 7, b6, 9, b, 4, 4, 4, b.

DECLAVE.

195

4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

SIGUNDA PROGRESION DE BAJO.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

EJEMPLO

7 7 3 3 3

Musical staff 1: Bass clef, treble clef, notes with accidentals and asterisks above.

7 6

Musical staff 2: Bass clef, treble clef, notes with accidentals and asterisks above.

3 6 6 b 6

Musical staff 3: Bass clef, treble clef, notes with accidentals and asterisks above.

6 b + 6 4 b 6

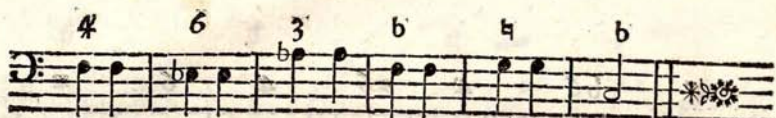
Musical staff 4: Bass clef, treble clef, notes with accidentals and asterisks above.

+ 6 4 + 6 b 6

Musical staff 5: Bass clef, treble clef, notes with accidentals and asterisks above.

b 6 4 b 3 3

Musical staff 6: Bass clef, treble clef, notes with accidentals and asterisks above.



SEGUNDA PROGRESION DE BAJO.



4 5 3 4- * 6 5

3 *6 6 5 3 3 b

4 b6 4 *6 4 6 *

6 7 6
4 * 4 * - 6 +6

6 7
6 5 3 3 b6 5 3-

b6 5 3- 6 5 +6

DECLAVE.

199

3 +♭ b6 b6

7 7 3 3 ♯ b +♭

6 6 ♯ 3

6 4 4 6 6

3 6 *♭ 3 *

4 6 *♭ 2 *♭

6 * 6 4 - *

Musical staff 1: Bass clef, sixteenth-note patterns with asterisks and measure rests.

* 4 3 3 4

Musical staff 2: Bass clef, sixteenth-note patterns with asterisks and measure rests.

6 3 4 +6

Musical staff 3: Bass clef, sixteenth-note patterns with measure rests.

b 6 6 3 b 4 2

Musical staff 4: Bass clef, sixteenth-note patterns with flats and measure rests.

b b b 7+

Musical staff 5: Bass clef, sixteenth-note patterns with flats and measure rests.

b * b b

Musical staff 6: Bass clef, sixteenth-note patterns with flats and measure rests.

TER.

TERCERA PROGRESION DE BAJO.

The musical score consists of six staves of music in bass clef, each with a common time signature (C). The notation includes various rhythmic markings and fingerings:

- Staff 1:** Features a sequence of eighth notes with rhythmic markings above: 3- 3 3, 3 5, and 3- 3-.
- Staff 2:** Features a sequence of eighth notes with rhythmic markings above: 3- 4- and +6.
- Staff 3:** Features a sequence of eighth notes with rhythmic markings above: 6, 3, 3', 6 +6, and 3.
- Staff 4:** Features a sequence of eighth notes with rhythmic markings above: 6, 7, 6, 4, 3, and 4.
- Staff 5:** Features a sequence of eighth notes with rhythmic markings above: 3, 7+, and 3.
- Staff 6:** Features a sequence of eighth notes with rhythmic markings above: 3, 6, and *6. There is also a * symbol below the final note.

3 * 3

6 6 4 *

4 6 *6 3

4 6 *6 3

* 6 3

* * 4 *

DECLAVE.

203

The page contains seven staves of musical notation in bass clef. Each staff includes rhythmic markings and asterisks. The markings are as follows:

- Staff 1: 7, *6, 4, *
- Staff 2: *, 3, \$
- Staff 3: *6, 4, 7, *
- Staff 4: *6, 4, 4, 6
- Staff 5: 6, 2, *, *
- Staff 6: *6, 4, 7, *, *6, 4



Ofrecen estas progresiones al entendimiento y á las manos mucho en que egercitarse ; bueno será mirarlas primero con cuidado , y meditar en ellas. Una vez que por medio de las notas y los signos se conocieren las armonías y su sucesion, se podrán egecutar en el clave ; se harpegiarán, se variarán los harpegios ; se tocarán á un tiempo los quatro sonos de las armonías disonantes ; se omitirá uno de ellos , dos y aun tres , si acomodáre.

LECCION OCTAVA DE CLAVE,
Y QUINTA DE HARMONÍA.

LA primera de las tres progresiones es de dos tiempos, y empieza en menor de *ut*. A la tónica la acompañan sucesivamente todas las posturas consonantes, la armonía de la segunda nota, despues de esta sigue la quinta falsa en la misma octava, y por este camino se llega al sexto compas.

La postura de novena, que acompaña el sexto compas, suspende la consonancia que debe cubrir la disonancia del compas antecedente.

En el octavo y noveno compas se mira el *ut* como dominante.

En el décimotercio compas se prepara una mudanza de modulacion con la quinta falsa que encamina á menor de *fa*.

La pequeña sexta del décimoquinto compas llama el reposo de la dominante, indicado en el décimosexto; y estos quatro últimos compases están en menor de *fa*.

En el décimoséptimo compas el *ut* es tónica, y en los compases siguientes se sube cromáticamente la escala de *ut*, dando sobre cada son la postura perfecta mayor, la menor, la sexta, y la quinta falsa.

En

En el vigésimoquinto compas se interrumpe esta sucesion que solo se prosigue hasta *re*.

Aquí se nos puede preguntar por qué en esta sucesion cromática hemos escrito la misma tecla; es á saber la que está entre *ut* y *re*, primero como *re* bemol, y despues como *ut* sostenido; porque aunque es verdad que se le dan ambos nombres á dicha tecla, no se percibe el motivo que nos pudo mover á practicarlo en la progresion.

Lo hemos practicado, porque el *re* bemol es el bajo de la postura que salva la quinta falsa sobre *ut*; y como queríamos dar una quinta falsa sobre el mismo bajo, llega á ser sensible del tono que es *re*. Como la sensible de *re* es *ut* sostenido, la misma tecla es indispensablemente *re* bemol, como bajo en la postura perfecta que salva la quinta falsa sobre *ut*, y *ut* sostenido como bajo de la quinta falsa que solo se puede salvar con la postura perfecta de *re*.

Tambien se nos podría preguntar qué significan en la tercera progresion unos compases de ocho notas con una postura no mas, y otros compases que no llevan postura ninguna.

Las ocho notas de los compases que no llevan postura están todas comprehendidas en una misma harmonía; por consiguiente una misma postura las acompaña todas; y si se tocase la harmonía sobre cada nota, el canto no se percibiría.

Las

Las posturas se han de usar con economía ; pocas veces hace buen efecto un acompañamiento que sigue todas las notas. Si en algunos compases se ha omitido el signo de la postura , hémolo hecho para que la destreza del lector halle la que corresponda.

¿Pero cómo la adivinará? Parece algo dificultoso , una vez que cada nota de la escala se puede acompañar con muchas posturas ; se la puede tomar por tónica , quarta , quinta , sensible , tercera mayor , tercera menor , segun fuere la modulacion. Con pocas palabras se lo enseñaremos.

Por decontado el movimiento del bajo , y la postura que le acompaña manifiestan la modulacion. Lo primero lo enseña la práctica , y la teórica lo segundo. Quando se tropiece con algun compas sin postura , se darán las que acompañan las notas de la escala subiendo , y bajando. En *ut* , en los compases que precedian , se ha omitido la postura sobre el *sol* , y una vez determinada la modulacion por los compases antecedentes , se escusó cifrar la tónica. Esta es la razon por qué en el primero de los compases sin postura , se dá la perfecta.

Pongámonos en mayor de *ut* , y démosle la postura perfecta *ut* , *mi* , *sol*.

Como al salir de una modulacion se puede pasar á las relativas , conforme enseña la regla ge-

ne-

neral, esto es, á las que tienen un sostenido ó un bemol mas, del mayor al menor, ó del menor al mayor; saldremos de *ut*, y nos pondremos en mayor de *sol*, donde tendremos un sostenido mas, á cuya modulacion se podría ir dejando la consonancia de mayor de *ut* para pasar de repente al reposo principal de mayor de *sol*.

Pero hay otros muchos caminos para ir desde *ut* á *sol*, y se puede dejar la consonancia *ut*, *mi*, *sol* de tres maneras; si forma con el bajo *ut* una postura perfecta, se sale por la postura principal de la modulacion; si forma con el bajo *mi* una postura de sexta, se sale por dicha postura; si formo con el bajo *sol* una postura de quarta sexta, se sale por una postura de quarta sexta. Estas tres posturas son otras tantas salidas.

Podremos, pues, salir de la modulacion mayor de *ut* por la sexta sobre *mi*, y por la sexta quarta sobre *sol*. Por consiguiente desde el mayor de *ut* se puede ir al mayor de *sol*

1.º en derechura sin valerse de ninguna disonancia que prepare la consonancia principal *sol*, *si*, *re*.

2.º Preparándola con una disonancia.

3.º Preparándola con una doble disonancia.

Ir desde *ut* á *sol* sin preparar la consonancia principal *sol*, *si*, *re*, es despues de dar al bajo una de las notas de la harmonía mayor *ut*, *mi*, *sol*, to-

car inmediatamente la postura *sol*, *si*, *re*, dándola por bajo ó el *sol*, ó el *si*, ó el *re*.

Se pasa al mismo tono mayor de *sol*, ejecutando despues de *ut*, *mi*, *sol* la armonía disonante de su dominante *re*, *fa* *, *la*, *ut*, dándola por bajo á esta armonía, ó el *re*, ó el *fa* sostenido, ó el *la*, ó el *ut*, ó el *sol*, ó el *si*, y salvando despues esta disonancia con la armonía *sol*, *si*, *re*, ó con alguna de sus derivadas, segun el bajo fuere *sol*, *si* ó *re*.

Como *re*, *fa* *, *la*, *ut* armonía disonante de la dominante de *sol*, adonde vamos á parar, al salir de la modulacion de *ut*, es la disonancia principal de la modulacion de *sol*, encamina al reposo principal *sol*, *si*, *re*. Véase el egeemplo siguiente que abraza todo lo dicho.

SALIDAS DEL MAYOR DE UT AL MAYOR DE SOL,
por la armonía disonante de la dominante *re*.

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in G major and shows a sequence of chords: G4 (triad), G4 (triad), G4 (triad), G4 (triad), G4 (triad), G4 (triad), G4 (triad), G4 (triad), G4 (triad), G4 (triad). The lower staff is in G major and shows the bass line with notes and rests, and a sequence of numbers: 3 * 3, 3, 3, * 6, 3, 4 6. The asterisk indicates a dissonant harmony.



En cada compas hay un modo distinto de pasar del mayor de *ut* al mayor de *sol*. Toda la diferencia está en las notas del bajo, las armonías son siempre las mismas. No nos hemos detenido en las posiciones, á fin de que saliese mas claro el egeplo.

Podemos, pues, pasar del mayor de *ut* al mayor de *sol* por todas las posturas derivadas de la armonía disonante de la dominante de *sol*, á excepcion de la quinta superflua que en mayor no goza este privilegio. Pero en menor de *sol*, como la tercera que es menor, puesta en el bajo produce la quinta superflua, podría servir esta postura para pasar de mayor de *ut* á menor de *sol*. Verdad es que desde mayor de *ut* que no tiene ningun bemol no se puede ir á menor de *sol* que tiene dos bemoles; pues la regla general manda que al salir de una modulacion se debe ir á otra que no tenga sino un sostenido ó bemol mas que la primera.

Pero tambien se puede ir á otra que tenga un

bemol menos, y se puede pasar del mayor al menor. Por consiguiente desde mayor de *ut* iremos á menor de *ut*, de menor de *ut*, que tiene tres be-moles, iremos á menor de *sol* pasando por la quinta superflua.

Si salimos siempre de la modulacion de *ut* por la postura perfecta, siendo así que se puede salir ó por la sexta sobre la tercera, ó por la sexta y quarta sobre la quinta; lo hacemos con la mira de que sea mas facil aplicar á otras modulaciones estas diferentes salidas.

En el egeemplo siguiente se pueden ver las diferentes salidas del mayor de *ut* al mayor de *sol*, preparando el reposo *sol*, *si*, *re* con una doble disonancia, y no le damos al *ut* mas postura que la perfecta. Es facil percibir desde luego que la otra disonancia será *la*, *ut*, *mi*, *sol*, esto es la de la segunda *la*, dándola inmediatamente antes de la de la dominante *re*, que se salvará con la postura perfecta *sol*, *si*, *re*.

Serán, pues, las armonías *ut*, *mi*, *sol*; dejaremos esta para dar *la*, *ut*, *mi*, *sol*; *re*, *fa**, *la*, *ut* que llaman el reposo principal *sol*, *si*, *re* de la nueva modulacion.