

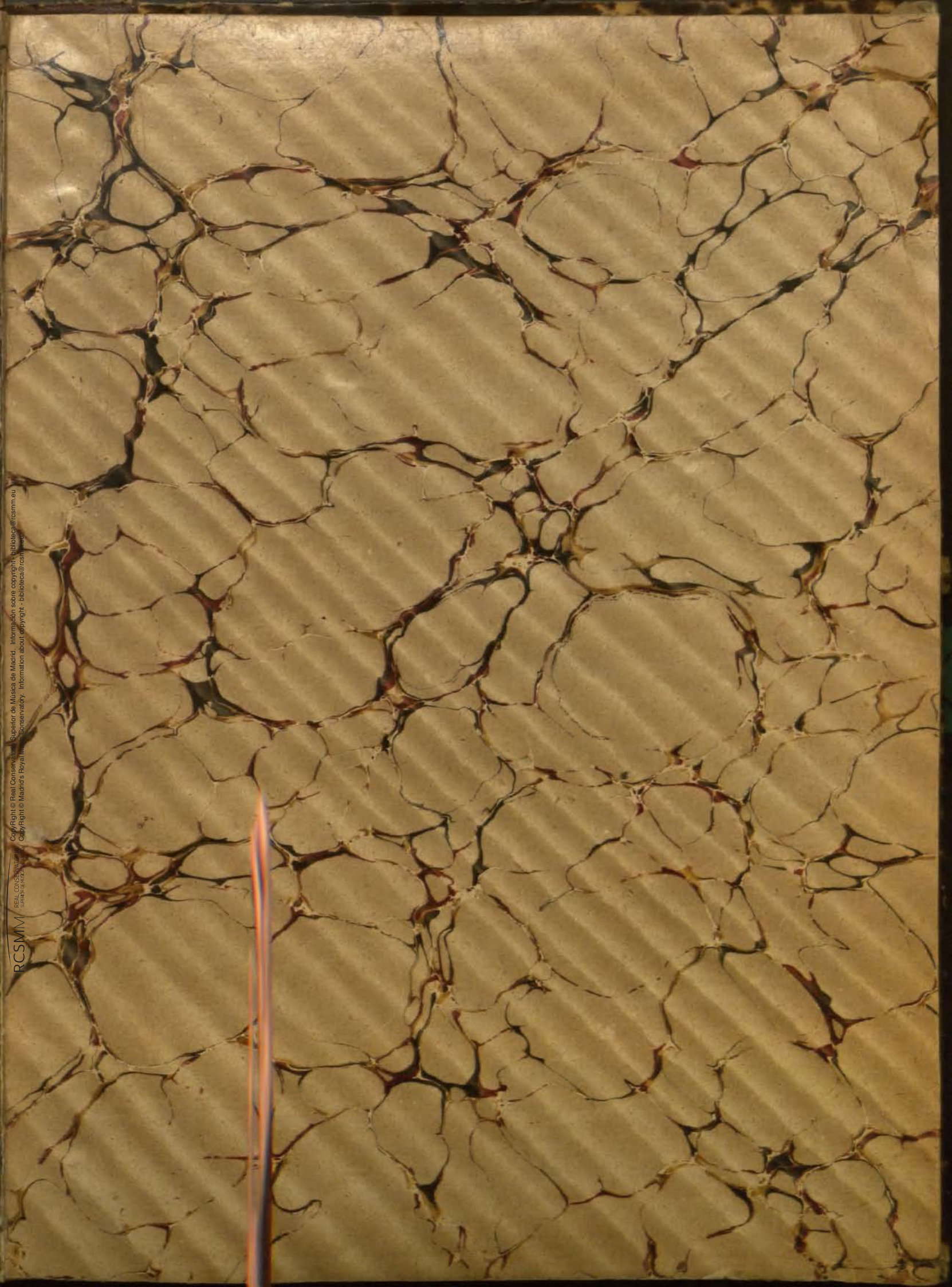
REYNOLDS
—
ARMONIA
ELEMENTAL

S
0882



RCSM

5
882



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
ANTONIO TEBALD
22 FORTALEZA 1922
MADRID



Al Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta,

DIRECTOR DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA.

CURSO

DE

Biblioteca del Real Conservatorio
de Música

ARMONIA ELEMENTAL

POR

D. COSME J. DE BENITO

ORGANISTA 1.º Y MAESTRO EN LA REAL BASÍLICA DEL ESCORIAL,
PROFESOR HONORARIO DE DICHA ESCUELA NACIONAL, CABALLERO DE LA REAL Y DISTINGUIDA ÓRDEN DE CARLOS III
Y ACADÉMICO CORRESPONSAL DE LA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.

Ob. 169.

DEPOSITADA PARA LOS EFECTOS DE PROPIEDAD.

PRECIO EN MADRID.

15 PESETAS.

PRECIO EN ULTRAMAR.

PESETAS. 25

PRECIO EN PROVINCIAS.

16 PESETAS.

MADRID
ROMERO Y MARZO, EDITORES

1—CALLE DE PRECIADOS—1

R. 20. 788

DIRECTOR DE LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

CLASO

ARMONIA ELEMENTAL

D. COSME J. DE BENITO

02-100

ROMERO Y MANSO EDITORES

Escorial 4 de Agosto de 1879.

Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta.

MUY SEÑOR MIO, ESTIMADO AMIGO Y RESPETADO MAESTRO: Me tomo la libertad de remitir á usted un ejemplar del libro que he terminado, titulado **Curso elemental de Armonía**, rogándole examine imparcialmente mi humilde trabajo cuando posible le sea.

Si logro merezca su aprobacion, y juzga Vd. puede contribuir en algo á la propagacion del estudio de la Ciencia Armónica, hoy tan indispensable, me dispensaria sumo honor admitiendo la dedicatoria de él, como testimonio de admiracion, aprecio y justa consideracion que tiene al muy ilustre Compositor, sábio Maestro y celoso Director del primer establecimiento docente del Arte Musical en España, su muy afectísimo amigo S. S.

Q. B. S. M.

Cosme José de Benito.



Madrid 24 de Agosto de 1879.

Sr. D. Cosme José de Benito.

MI MUY ESTIMADO Y RESPETABLE AMIGO: Siempre miro yo con verdadero interés la publicacion de nuevas obras destinadas al importantísimo estudio de la *Armonía*, y mayormente cuando son producto de la meditacion y larga experiencia de hombres eminentes y doctos en la materia que, como Vd., consagran su vida,

coll'opra é coll' senno,

al progreso del Divino Arte, *cuya dulzura compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos del espíritu*, segun Cervantes.

Cuando ha llegado á mis manos el **Curso elemental de Armonía** que acaba Vd. de escribir, he tenido el gusto y la satisfaccion de analizarlo minuciosamente, y no necesito decir más en su elogio, sino que es digno de su autor, el ilustre Maestro del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, tan sábio y amante de la música como modesto.

No titubeo en asegurar á Vd. que admiro con sinceridad el fondo y la forma de su excelente Tratado.

Dice Vd., muy acertadamente, en las breves, pero sabrosas frases dirigidas al lector:

«Hoy no se considera suficientemente instruido en el Arte Musical el que no posee, siquiera »sea elementalmente, la parte científica de él, la *Armonía*.»

¡Cuántos distinguidos jóvenes que deslizan sus bien adiestrados dedos, con la rapidez del rayo, sobre teclados de marfil, debieran tener presente esta atinada y oportuna observacion!

Zimmerman dijo tambien, que el pianista que no conozca la Armonía *no puede considerarse más que como un simple aficionado*.—¿Producirán algun provechoso resultado tan autorizadas opiniones? ¡Dios lo quiera!

Con la prudencia propia del buen Maestro, cree Vd. que «pensar en nuevas teorías seria »ridícula pretension, despues de lo escrito sobre esta materia recientemente por muchos distinguidos y laboriosos Profesores.» Sin necesidad de ser sistemáticamente refractario á las conquistas del Arte y de la Ciencia, requiere cuidado sumo por parte del preceptor la inclusion entre los principios constituidos, los *casos ó ejemplos* nuevos que no hayan pasado por el crisol de las corporaciones docentes, menospreciadas de los indoctos *que sientan plaza de génio* para tormento y deshonor del Arte.

Manifiesta Vd. «que procurará, en cuanto posible sea, la mayor sencillez y laconismo en las »teorías, ilustrándolas siempre con ejemplos.»

Hablar lo preciso con claridad cuando se ejerce la enseñanza, es allanar y acortar el camino al discípulo, haciéndole grato el estudio, y esto es precisamente lo que Vd. ha logrado por completo. Laconismo sin omitir nada necesario; bondad en los ejemplos que presenta; sucesion ordenada y

lógica en las materias y sana doctrina siempre, es lo que hace apreciablesísima su nueva obra, que yo recomiendo encarecidamente á los que ejercen el penoso Magisterio de la Ciencia Armónica, como garantía sólida contra el desbordamiento de los innovadores desenfrenados y la petulancia de los necios.

La última advertencia de su Prólogo es importante como todas las suyas, y muy de actualidad.—«Si quiere el Armonista, dice Vd., hacer verdaderos progresos, no sea impaciente; deténgase mucho en la teoría, y más aún en la aplicación de ella, ó sea en la práctica.»

¿Quién tiene paciencia en estos tiempos para detenerse en ningún camino y marchar con piés de plomo? Sin conocer el terreno que se pisa, hoy solo se trata... de *llegar pronto, muy pronto*, al término del viaje, sea del modo que quiera.

Marchar al vapor, sin pararse á contemplar los monumentos de la Ciencia y del Arte, es el ideal moderno. Estos atolondrados viajeros me recuerdan al transeunte que á las pocas horas de salir de la corte se halla en la capital de Guipúzcoa, por ejemplo, después de haber visto desaparecer como fantasmas ante sus ojos (si es que no ha dormido), la augusta y severa mansión de Felipe II; la patria de Santa Teresa con sus interesantes monumentos y sus murallas de la Edad Media, y las elegantes y caladas agujas de la soberbia Catedral de Búrgos, sin que se haya recreado su alma, ni ilustrado su entendimiento.

¡Que no sea impaciente, digo yo con Vd. al que quiera ser Armonista!

Voy á terminar esta ya enojosa carta por donde fué mi propósito principiarla, es decir, por demostrarle á Vd. la gratisima impresión que me ha producido la dedicatoria de su **Curso elemental de Armonía**, honor que yo estimo y agradezco en lo mucho que vale, y que conservaré eternamente grabado en el fondo de mi alma.

Que sean recompensados largamente sus importantes trabajos y que Dios le dé vida y salud, le desea ardientemente su amigo afectísimo,

Q. B. S. M.

Emilio Arrieta.

Biblioteca del Real Conservatorio
de Música

La avidez de adquirir conocimientos en todos los ramos del saber humano es, por fortuna, cada día mayor.

Los que habitan en grandes Capitales pueden facilmente ver satisfechos sus deseos, pero no así los que viviendo en pequeñas poblaciones carecen de Maestros de quienes poder recibir, á veces hasta los conocimientos mas indispensables.

En la música antiguamente, se contentaba cada cual con dedicarse á un instrumento ó al canto, ya como profesion, ya como pasatiempo, pero sin ocuparse, por regla general, mas que de la parte mecánica. Hoy, no se considera suficientemente instruido en el arte musical, el que no posee, siquiera sea elementalmente, la parte científica de él; la *armonia*.

A llenar esta justa aspiracion se dirige la publicacion de esta obra, que aunque de medianas proporciones, contendrá cuanto necesario sea para adquirir los suficientes conocimientos elementales.

Pensar en nuevas teorías sería ridicula pretension despues de lo escrito sobre esta materia recientemente por muchos distinguidos y laboriosos Profesores y sobre todos, el sapientísimo *Mtro.* é incomparable didactico el *Exmo. Sr. D. Hilarion Eslava*, cuya pérdida siempre será sentida. Sabido es sin embargo que el gran tratado de armonia de este ilustre *Mtro.*, obra colosal y llena de erudicion histórica, filosófica y científica no está al alcancé de muchas inteligencias y la verdadera aplicacion de ella es, ó para las clases superiores de armonia (acompañada de la *Guía práctica del Mtro. Sr. Aranguren*) ó mas bien como obra de consulta para los *Sres. Maestros*.

Procuraré, en cuanto posible sea, la mayor sencillez y laconismo en las teorías, ilustrandolas siempre con ejemplos. No confío, á pesar de todo, en poder llenar completamente mis deseos, pues hay materias demasiado árdidas en la ciencia armónica para poder ser comprendidas sin demostraciones muy repetidas sobre el papel ó la pizarra; creo no obstante, que cualquier lector estudioso y reflexivo podrá adquirir conocimientos generales para el desarrollo de su mayor ó menor génio artístico, cuidando de hacer el estudio en la forma siguiente.

1.º Como la *armonia* se compone de *acordes* y estos de *intervalos*, es preciso detenerse mucho tiempo en el estudio de estos, escribiendolos (segun el modelo que se verá) sobre cada una de las notas de la escala así naturales como alteradas, haciendo la division, calificacion é inversion de cada uno, y aprendiendo de memoria los tonos y semi-tonos de que consta. Por lo menos un mes debe emplearse exclusivamente en este estudio, sin perjuicio de continuar despues la práctica de él por algunos meses, y á la vez que otros estudios.

2.º El estudio de las *cadencias* es necesario tambien que se haga con suma detencion y en diversos tonos mayores y menores, analizando á la vez cuantas obras armónicas puedan proporcionarse ya sean de piano, de órgano ó vocales para el mejor conocimiento de dicha materia.

3.º Cuando ya empieze á armonizar bajetes, deberán estos ser tocados muchas veces despues de escritos, transportandolos luego á diversos tonos. Esta práctica constante, unida al estudio, conducirá seguramente á poder armonizar con el tiempo (con mas ó menos correccion) cualquier bajo numerado, tocandolo en el piano ú órgano sin necesidad de escribir la armonia.

4.º Si quiere el armonista hacer verdaderos progresos, no sea impaciente; detengase mucho en la teoria y mas aun en la aplicacion de ella ó sea en la práctica, teniendo muy presentes todas las reglas, analizando los bajetes con suma escrupulosidad para ver si se han

infringido y no pasando jamas adelante sin tener bien sabida la materia que preceda. Esta advertencia es exclusivamente para aquellos que no tengan Maestros que les dirija.

Terminaré aconsejando á todos los que deseen aprender bien, que traten de buscar algun Maestro que les corrija sus trabajos, ya sea oralmente ya por correspondencia, pudiendo antes prepararse el alumno por si solo con el estudio de este libro, ocupandose unicamente de la parte teórica de él; aprendiendose bien todas las definiciones sin cuidarse de los ejemplos ni de escribir cosa alguna mas que los intervalos, segun manifesté al principio.

Real Sitio del Escorial 15 de Enero 1879.

Cosme J. de Benito.

SEGUNDA EDICION

CONOCIMIENTOS PRELIMINARES.

ARMONIA es la parte científica de la música, cuyo estudio nos enseña el origen y formación de los acordes, el enlace de estos y las resoluciones y transformaciones que pueden tener, fundado todo en reglas exactas é inmutables.

ACORDE es la combinación de varios sonidos colocados á distancias fijas y ejecutados simultaneamente ó bien en forma de arpeggio.

MELODIA es la combinación sucesiva de varios sonidos, producto de la inspiración. La *melodía* y la *armonía* marchan siempre unidas, pudiendo muy bien compararse á la *melodía* con la figura mas ó menos bella en la pintura ó escultura, y á la *armonía* con el ropaje y accesorios mas ó menos ricos que la adornan.

DE LOS INTERVALOS; SUS NOMBRES, DIVISION CALIFICACION É INVERSIONES.

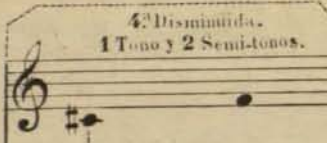
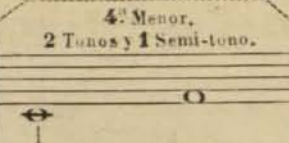

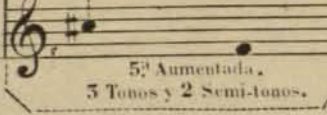
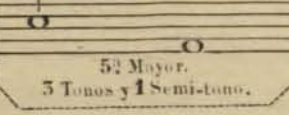
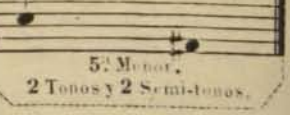
INTÉRVALO es la distancia que hay de un sonido á otro. Los intervalos son *conjuntos* ó *disjuntos*. Son conjuntos los que marchan de grado y disjuntos los que proceden de salto. Se dividen los intervalos en mayores, menores, aumentados y disminuidos, calificandose unos de *consonantes* y otros de *disonantes* segun la sensación agradable ó dura que producen al oído.

INVERSION DE LOS INTERVALOS se llama al cambio de posición de la nota mas grave á su octava superior, ó vice versa resultando de él, que el unisono se convierte en 8.^a la 2.^a en 7.^a; la 3.^a en 6.^a; la 4.^a en 5.^a; la 5.^a en 4.^a; la 6.^a en 3.^a; la 7.^a en 2.^a; y la 8.^a en unisono; resultando de estas inversiones, que los intervalos mayores se convierten en menores; los menores en mayores; los aumentados en disminuidos y los disminuidos en aumentados.

Para la mayor claridad de esta importantísima doctrina se pone á continuación la tabla de los intervalos necesarios para la formación de los acordes y sus inversiones, omitiendo en ella varios intervalos disonantes que no entran en la composición de los acordes que se han de explicar en este tratado, siguiendo las doctrinas en esta y otras muchas materias de los respetables M^{tro}s. S^{res}. Eslava y Aranguren.

TABLA DE LOS INTERVALOS Y SUS INVERSIONES.

	(No hay intervalo) Unisono.	2. ^a Menor. 1 Semi-tono.	2. ^a Mayor. 1 Tono.	2. ^a Aumentada. 1 Tono y 1 Semi-tono.
INTERVALOS.				
INVERSIONES.	7. ^a	7. ^a Mayor. 5 Tonos y 1 Semi-tono.	7. ^a Menor. 4 Tonos y 2 Semi-tonos.	7. ^a Disminuida. 5 Tonos y 3 Semi-tonos.
	3. ^a Disminuida. 2 Semi-tonos.	3. ^a Menor. 1 Tono y 1 Semi-tono.	3. ^a Mayor. 2 Tonos.	
INTERVALOS. 3. ^{as}				
INVERSIONES. 6. ^{as}	6. ^a Aumentada. 4 Tonos y 2 Semi-tonos.	6. ^a Mayor. 4 Tonos y 1 Semi-tono.	6. ^a Menor. 3 Tonos y 2 Semi-tonos.	

	<p>4^a Disminuida. 1 Tono y 2 Semi-tonos.</p> 	<p>4^a Menor. 2 Tonos y 1 Semi-ono.</p> 	<p>4^a Mayor ó Tritona. 3 Tonos.</p> 
INTERVALOS. 4. ^{as}			
	<p>5^a Aumentada. 3 Tonos y 2 Semi-tonos.</p> 	<p>5^a Mayor. 3 Tonos y 1 Semi-ono.</p> 	<p>5^a Menor. 2 Tonos y 2 Semi-tonos.</p> 
INVERSIONES. 5. ^{as}			

(1)

En la tabla anterior no se incluyen los intervalos de 9.^{as} mayor y menor, por mas que son indispensables para la formacion de los acordes, que llevan dicho nombre, por que no pudiendo invertirse en ellos dicho intervalo, es innecesario su estudio. Los intervalos de 9^a, 10^a, 11^a, &, son compuestos de los de 2^a, 3^a, 4^a, &. Los intervalos se representan tambien con numeros y su calidad con los signos #, b, q y otros, segun se verá mas adelante.

Las escalas son de tres géneros, diatónico, cromático, y enarmónico.

La formacion de las escalas diatónicas mayores y menores sabido es que se verifica por grados conjuntos, ó sea con intervalos de 2.^{as} mayores y menores. Suponiendo al lector buen solfista y por lo tanto práctico en la formacion de las escalas del modo mayor y menor, paso á demostrar los nombres con que en los estudios de la armonia se conocen las notas de la escala mayor ó menor.

MODO MAYOR.

Tónica.	Supertónica ó 2. ^o Grado.	Mediante ó 3. ^o Grado.	Subdominante.	Dominante.	Superdominante, ó 6. ^o Grado.	Sensible.	Octava.
---------	--------------------------------------	-----------------------------------	---------------	------------	--	-----------	---------



Modo menor.

PARTE 1.^a

DE LOS ACORDES EN GENERAL.

Hecha ya al principio la definicion del acorde, conviene ahora saber que los acordes pueden ser de tres, cuatro ó cinco sonidos.

Se dividen en consonantes naturales, vagos, disonantes y alterados.

Los acordes se representan para el estudio, ó para acompañar, con guarismos que se colocan sobre el bajo, que es la base de todo acorde.

Pueden ser los acordes ó *fundamentales* ó *invertidos*, tomando el primer nombre, cuando el bajo ocupa la nota fundamental, y el 2.^o cuando se halla ocupando otra cualquiera del acorde.

(1) Los intervalos que están con notacion de redondas son CONSONANTES y los de notacion negra DISONANTES. Tengase presente la advertencia 1.^a de la introduccion para el estudio práctico de los intervalos.

ACORDE PERFECTO MAYOR Y MENOR

(CONSONANTE NATURAL.)

Los *acordes consonantes naturales*, llamados así por dimanar su origen de la misma naturaleza, son dos; perfecto mayor y perfecto menor. El *acorde perfecto mayor* consta de tres sonidos que son, tónica, 3ª y 5ª mayores. Se coloca este acorde (como consonante natural) sobre la tónica y la subdominante del modo mayor y sobre la dominante de ambos modos. Se numera comúnmente con un 3. (1) Tiene dos inversiones: á la 1ª se dá el nombre de *acorde de 6ª* y consta de 3ª y 6ª menores; á la 2ª inversión se llama *acorde de 4ª y 6ª* y se compone de 4ª menor y 6ª mayor.

El *acorde perfecto menor* consta de tónica, 3ª menor y 5ª mayor. Se coloca (como consonante natural) sobre la tónica y la subdominante del modo menor. Se numera como el perfecto mayor. La 1ª inversión consta de 3ª y 6ª mayores y la 2ª de 4ª y 6ª menores.

EJEMPLO.

Perfecto mayor consonante natural. Perfecto menor consonante natural.

Fundamental. 1ª Inversion. 2ª Inversion. Fundamental. 1ª Inversion. 2ª Inversion.

El bajo fundamental del acorde es el designado con un puntito en las inversiones.

ESTENSION DE LAS VOCES Y MOVIMIENTOS NATURALES DE ELLAS.

Aunque los primeros estudios prácticos de la armonía suelen escribirse solo para piano, sobre todo por los que no aspiran á la composición vocal, es preciso saber la estension que puede darse á las 4 voces llamadas *Tiple, Contralto, Tenor y Bajo*, para poder escribir la armonía en una ú otra forma.

TIPLE. CONTRALTO. TENOR. BAJO.

Tengase presente, que aunque el ejemplo anterior indica la estension extrema en que deben escribirse las voces, solo en la melodía se hace uso de toda ella, pues en la armonía rara vez escende del pentágrama, especialmente por debajo. La equivalencia de las claves entre si es la siguiente.

Unisono con Unisono con Unisono con

(1) Algunos lo hacen tambien con un 5 ó un 8, y otros no ponen cifra alguna.

EJERCICIO 1º:

De las posiciones que pueden tener los acordes se tratará cuando el alumno haya de empezar á armonizar.

Los movimientos naturales de las voces en la armonía son tres, *directo*, *contrario* y *oblicuo*. Llamase movimiento *directo* aquel en que dos ó mas voces ascienden ó descienden simultáneamente. *Contrario*, cuando una voz asciende, mientras otra desciende, y *oblicuo*, cuando una voz está quieta mientras otra ú otras ascienden ó descienden.

EJEMPLO.

Las tres voces que acompañan al bajo se mueven generalmente de grado y una de ella suele quedar quieta, sirviendo así de nota común para el enlace de los acordes. La marcha natural del bajo es de 4ª ó 5ª; los demás movimientos en esta voz son artificiales.

EJEMPLO.

Notesé que mientras dos voces de la armonía ascienden y descienden de grado, otra queda quieta, resultando de esto, que el bajo y las dos voces intermedias marchan entre sí en los tres acordes primeros por movimiento directo y las tres voces dichas forman con la superior un movimiento oblicuo. En el 3º compas, hay movimiento contrario entre el bajo y las voces inferior y superior de las notas acompañantes, y movimiento oblicuo entre estas notas y la céntrica *Sol*, cuyos movimientos, se repiten entre el penúltimo y último compas (2)

Los movimientos que dan mayor variedad y unidad á la armonización son el *Contrario* y *Oblicuo*, sobre todo el *Contrario*. Este movimiento debe usarse con preferencia á los demás, entre el bajo y la voz superior, por que siendo los sonidos extremos producen mayor sensación al oído. El movimiento directo, sobre ser de escaso efecto, es muy espuesto á incorrecciones.

(1) Ejercitense mucho en escribir en diversas claves y examinar la equivalencia.

(2) Hagase este mismo análisis en otras obras ó en los ejemplos de todas clases que se hallan en éste libro, dando explicación detallada al alumno al Profesor (si le tuviere) de los movimientos diversos.

ACORDES VAGOS.

Hay otros acordes perfectos de 3 sonidos, llamados *Acordes vagos*, que no marcan por sí tonalidad, pero que enlazados convenientemente con los acordes tonales dan gran variedad y embellecen la Armonía.

EL ACORDE VAGO, en el modo mayor, se puede colocar sobre la 2^a, 3^a y 6^a nota de la escala y en el modo menor, sobre la 2^a y 6^a.

EJEMPLOS.

	Tonal.	Vago.	Vago.	Tonal.	Tonal.	Vago.	Incompleto.
MODO MAYOR.							(1)
MODO MENOR.			(2)				

Notesé la anomalía del acorde vago colocado sobre la 2^a del modo menor que consta de 3^a y 5^a menores y que apesar de contener esta disonancia, se coloca como consonante por la analogía que tiene con el colocado sobre la 2^a del modo mayor.

Los *acordes vagos* del modo mayor y el que se coloca sobre la 6^a del tono menor tienen las mismas inversiones y numeración que los acordes tonales, pero no así el *acorde vago* que se coloca sobre la 2^a del modo menor, al cual se dá el nombre de *Acorde de 5^a menor*. Consta este acorde de fundamental, 3^a y 5^a menores.

Tiene dos inversiones: la 1^a se llama *Acorde de 6^a* y consta de 3^a menor y 6^a mayor: la 2^a inversión es *Acorde de 4^a y 6^a* mayores ambas. Se numeran como se indica en el siguiente ejemplo.

LA MENOR.

Acorde de 5 ^a Menor.	Acorde de 6 ^a	Acorde de 4 ^a y 6 ^a
	1 ^a Inversión.	2 ^a Inversión.

Hagense combinaciones de acordes tonales y vagos según el ejemplo penúltimo en los tonos de Re, Mi b, Mi, Fa, Sol, La b y sus relativos menores y mucho mejor será el hacerlas en todos los tonos.

Como se ve por los acordes consonantes hasta aquí explicados, la formación de todos ellos procede por intervalos de 3^{as} y esto mismo se observará también en todos los acordes disonantes de que se tratará.

Llamase *Tonalidad* á la serie de sonidos de la escala diatónica; la relación que existe entre ellos y las diversas maneras de combinarse. Todas las combinaciones que con los 7 sonidos que constituyen dicha serie, y que dan la completa idea de la tonalidad pueden hacerse, están reducidas á los tres grupos que llamamos *acordes naturales*

(1) El acorde colocado sobre el 7^o grado ó sea sobre la nota sensible que se acompaña con 3^a y 5^a es un acorde incompleto disonante, de que se tratará mas adelante.

(2) Sobre la 3^a nota del modo menor no cabe acorde perfecto.

y que ya quedan explicados, los cuales enlazados con otros y resueltos convenientemente guardan el equilibrio tonal. *El principio tonal* consiste en conservar constantemente la idea y caracter propios de un tono, interin no se establezca nueva tonalidad por medio de la modulacion. Para conseguir esto, deben evitarse ciertos giros melódicos con las voces, que produzcan por su entonacion dificil una armonia dura y de dudosa tonalidad.

Veansé los ejemplos siguientes defectuosos y su correccion.

Defectuoso.

EN DO MAYOR.

Corregido.

Antitonal.

EN FA MAYOR.

Corregido.

ACORDES DISONANTES.

Los acordes disonantes se forman con la adición de uno ó más intervalos disonantes en los acordes consonantes ya explicados.

Son de dos especies *Acorde disonante natural* y *Acordes disonantes artificiales*.

El acorde *disonante natural* que toma el nombre de *7^a dominante*, no es otro que el acorde consonante colocado sobre la dominante al cual se añade una nota que se coloca á distancia de *7^a menor* de la fundamental.

Consta pues este acorde de *3^a* y *5^a* mayores y *7^a* menor, siendo la *7^a* la nota disonante. Tiene *3* inversiones: la *1^a* se llama *Acorde de 5^a* y *6^a* y consta de *3^a*, *5^a* y *6^a* menores todas; la *5^a* es la disonancia.

A la *2^a* inversion se llama *Acorde de 6^a sensible*: consta de *3^a* y *4^a* menores y *6^a* mayor, siendo en él la nota disonante la *3^a*. La *3^a* inversion se conoce por el nombre de *acorde de 2^a* ó de *4^a* tritono, y consta de *2^a*, *4^a* y *6^a* mayores.

La disonancia se encuentra colocada en el bajo en esta inversion.

Se numera el acorde de *7^a* dominante y sus inversiones como en el modelo siguiente.

Acorde de 7^a dominante. Acorde de 5^a y 6^a Acorde de 6^a sensible. Acorde de 4^a tritono.

1^a Inversion. 2^a Inversion. 3^a Inversion.

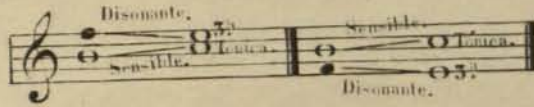
(1) Adoptando el sistema del Sr. Eslava se indicarán las disonancias con notacion negra.

(2) Los signos musicales ♯ ♭ ó bien + colocados sobre la nota del bajo indican que la 3^a superior ha de estar afectada con el signo que sea.

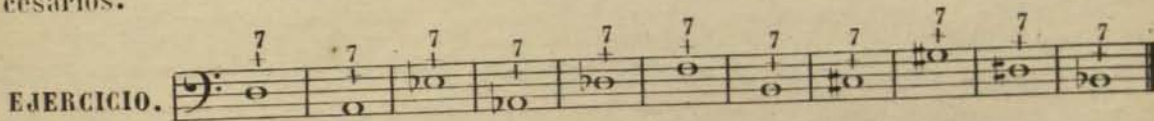
La cruz + indica la nota sensible del tono. Una pequeña barra oblicua — indica la disminucion de un intervalo.

(3) Puede numerarse de los dos modos indistintamente, pero adoptaremos el primero que es el mas usado.

Es regla general que toda disonancia sea inmediatamente resuelta. La que contiene este acorde se resuelve siempre bajando un semi-tercio, así como la nota sensible resuelve subiendo. Veasé.



Practique el alumno la formación de acordes de 7ª dominante con sus inversiones, sobre las notas del ejercicio siguiente, cuidando de poner los accidentales que sean necesarios.



El acorde de 7ª dominante es el mismo para el modo mayor que para el menor, y su resolución determina de un modo indudable la tonalidad. Veasé.



Los puntitos pequeños que hay debajo de algunas notas indican el bajo fundamental.

Como se ve en los anteriores ejemplos, la resolución natural del acorde de 7ª dominante fundamental ó invertido es en el acorde consonante natural, que se coloca sobre la tónica.

ENLAZE DE LOS ACORDES CONSONANTES Y DISONANTE NATURALES.

El enlace del acorde consonante sobre la tónica del modo mayor ó menor con el de la subdominante, ó viceversa, puede hacerse sin traba de ninguna especie é igualmente el de la tónica con la dominante, ya sea consonante, ya disonante. Ejemplo.



Practíquense estos enlaces en todos los tonos mayores y menores.

(1) Escríbanse los acordes de 7ª dominante y sus inversiones, con la resolución natural, en todos los tonos.

EJEMPLOS.

Escuela de Real Conservatorio de Música de Madrid

1.^o Acorde vago sobre la 2.^a

2.^o Vago sobre la 2.^a y 3.^a

MODO MAYOR.

Enlaze de acordes vagos sobre la 2.^a 3.^a y 6.^a

4.^o Vago sobre la 2.^a

5.^o Acordes vagos sobre la 2.^a y 6.^a

MODO MENOR.

Practiquense los ejemplos anteriores en diversos tonos, teniendo siempre en cuenta, que el modo menor no tiene acorde vago sobre la 3.^a

ENLAZE PRÁCTICO DE LOS ACORDES CONSONANTES TONALES Y VAGOS Y EL DE 7.^o DOMINANTE CON TODAS SUS INVERSIONES.

MODO MAYOR.

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
REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

MODO MENOR.

Analizense con detenimiento los dos estudios precedentes, dando cuenta de la clase de acordes que contienen, inversiones, enlazes, &, &.

DE LA MODULACION.

Llamase *modulacion* á la transicion que se hace del tono primordial á otros tonos prosimos ó lejanos, con el objeto de que el discurso musical tenga mayor interes y variedad, sin que por esto se falte á la unidad.

La modulacion puede verificarse *por relacion*, *por transformacion*, ó *por enarmonia*.

La modulacion *por relacion* se verifica pasando del tono mayor á su relativo menor, ó viceversa, ó bien á los tonos que lleven en la armadura de la clave un sostenido ó bemol de mas ó de menos que el tono primitivo. A estos se llama *relativos mediatos* y á los primeros, *relativos inmediatos*.

EJEMPLOS.

TONOS PRIMITIVOS.	RELATIVOS INMEDIATOS.	RELATIVOS MEDIATOS.
FA MAYOR.	RE MENOR.	Si b mayor. Sol natural menor.
		Do mayor. La menor.
		Mi mayor. Do # menor.
LA MAYOR.	FA # MENOR.	Re mayor. Si menor.
		Sol b mayor. Mi b menor.
RE b MAYOR.	SI b MENOR.	La b mayor. Fa natural menor.

La modulacion *por relacion*, que es de la que ahora solo trataremos, se efectua ó por medio del acorde de la dominante fundamental ó invertido del tono *relativo inmediato* ó *mediato* que quiera establecerse, ó por cualquier otro acorde que tenga por fundamental el 5.º grado de la nueva tonalidad, sea esta del modo mayor ó menor.

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

EJEMPLO DE MODULACIONES A LOS TONOS RELATIVOS INMEDIATOS Y MEDIATOS.

1. **Fa mayor.** Modulation. **Relativo Inmediato.** 2. Modulation. **Relativo Mediato.**

3. Modulation. **Relativo Mediato.** 4. Modulation. **Relativo Mediato.**

5. Modulation. **Relativo Mediato.**

Estas modulaciones deberán tocarse muchas veces trasportandolas despues á todos los tonos.

MODULACIONES POR RELACION EN TONO MENOR.

1. **Mi menor.** Modulation. **Relativo Inmediato.** 2. Modulation. **Relativo Mediato.**

3. Modulation. **Relativo Mediato.** 4. Modulation. **Relativo Mediato.**

5. Modulation. **Relativo Mediato.**

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

MODULACIONES POR RELACION CON ACORDES INVERTIDOS.

1.

Re mayor. Modulacion. Relativo Inmediato.

6 #4 6

2.

Modulacion. Relativo Inmediato. Modu

6 5 6 4 6 5 #5 6 5 2 6

lucion. Relativo Mediato. Modulacion. Relativo Mediato.

2 6 6 #6 6

Modulacion. Relativo Mediato.

3 6 5 7 6

Algunas veces se hace la modulacion por relacion, sobre todo al relativo inmediato, intercalando algunos acordes comunes al modo mayor y menor, resultando asi la armonia mas variada en su forma y rica en sus efectos; Vease.

Si b mayor. Relativo Inmediato.

6 5 5 3 5 #3 7 6

DEL RITMO, FRASE Y CADENCIA.

El RITMO es en el discurso musical armónico, la ordenada y simétrica combinación de los acordes. *El principio rítmico* se funda en la buena estructura de las frases y natural cadencia en ellas.

El discurso musical así melódico como armónico se compone de varias frases enlazadas convenientemente á fin de que haya *unidad y variedad*.

FRASE es una idea musical compuesta de varios compases, (generalmente 4 ú 8) y que terminan siempre con una cadencia.

La frase se divide en miembros y estos, algunas veces, en fragmentos. (1)

CADENCIA es el reposo musical, que marca la división de las frases y de sus miembros y fragmentos, y terminación de los periodos. *Las cadencias son seis: cadencia perfecta, imperfecta, semi-cadencia, cadencia plagal, pequeña cadencia y cadencia interrumpida*, llamada también *burlada* por algunos autores, y por otros *cadencia rota*.

La *cadencia perfecta*, equivalente al punto final en el lenguaje, se efectúa por la resolución del acorde de la dominante en el de la tónica, ambos fundamentales. *Ejemplos de cadencias perfectas.*

en Do mayor. en La menor. en Sol mayor. en Mi menor.

Cadencia perfecta. Id. Id. Id.

La *cadencia imperfecta* se verifica resolviendo el acorde invertido de la dominante en la tónica. (2)

1. 2. EJEMPLOS. 1. 2.

Modo mayor, Cadencia imperfecta. Id. Modo menor. Id. Id.

6 2 6 + 6 6 6 #6

La *semi-cadencia* se efectúa al contrario que la cadencia perfecta, esto es, haciendo el reposo en la dominante fundamental, yendo del acorde de la tónica fundamental ó invertido. Pueden colocarse también entre la tónica y la dominante algunos acordes.

1. 2. 3. EJEMPLOS. 4. 5.

Semi-cadencia. Semi-cadencia. Semi-cadencia. Id. Id.

(1) Solo doy una ligera explicación de la frase, sin decir nada de los miembros y fragmentos, porque además de ser materia poco inteligible para un armonista principiante, la considero más propia para ser tratada y entendida en el estudio de la MELODIA.

(2) M. Savart y otros autores franceses ponen la cadencia imperfecta con distinta fórmula, que es; resolviendo la dominante fundamental, en la 1ª inversión del acorde de la tónica.

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
 REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
 RCMM

La *cadencia plagal*, llamada también de *iglesia* hace el reposo sobre la tónica viniendo de la subdominante. Puede invertirse el acorde de esta.

EJEMPLOS.

1. Cadencia plagal.

2. Id.

3. Id.

Todas las cuatro cadencias explicadas forman su reposo en fin de frase.

La *pequeña cadencia* es un reposo que se hace al fin de un miembro ó fragmento de frase sobre la tónica, dominante ó subdominante, sin sujeción á reglas, como las cadencias anteriores.

EJEMPLOS.

1. Pequeña cadencia.

2. Id.

3. Id.

4. Id.

Las fórmulas de pequeñas cadencias son muchas y muy diversas.

La *cadencia interrumpida* consiste en la resolución del acorde de la dominante fundamental, no en la tónica, como presiente el oído, sino en un acorde inesperado.

EJEMPLOS.

1. Cadencia interrumpida.

2. Id.

3. Id.

4. Id.

Las fórmulas de cadencias interrumpidas son muy variadas.

Todas las cadencias se usan bajo las mismas reglas así en modo mayor como en el menor.

Hay también una cadencia italiana llamada *felicita* cuya fórmula es la siguiente.

Cadencia felicita.

Cadencia perfecta.

Ejercitese el alumno en repetir al piano muchas veces las fórmulas de todas las cadencias hasta que el oído las aprecie y distinga entre si, y despues las trasportará á varios tonos.

DE LAS PROGRESIONES.

Llámanse *progresion* á la reproduccion exacta de una formula armónica, dada que se llama **MODELO**. La reproduccion se hace siempre á la 2.^a ó 3.^a superior ó inferior.

Las progresiones son de dos clases; **TONALES Ó MODULANTES**. Son *tonales* las que se hacen sin cambiar de tono. **Ejemplo.**

1.^o

Modelo. 1.^a Repeticion. 2.^a 3.^a Modelo. 1.^a Repeticion. 2.^a 3.^a 4.^a

3.^o

Modelo. 1.^a Repeticion. 2.^a 3.^a 4.^a Cesa la progresion.

Como se ve por los ejemplos que anteceden, la imitacion exacta del modelo tiene que hacerse, asi en el bajo como en las voces acompañantes. La uniformidad de esta progresion hace perder á los diversos grados de la escala su caracter particular, encontrandose anomalias que el oido no puede apreciar. En el grado en que una progresion cesa, vuelve la armonia á estar bajo las leyes de la tonalidad. Varias prohibiciones que hay en el movimiento de las voces, que se explicarán mas adelante, no tienen efecto en las progresiones, sean estas tonales ó modulantes.

Las *progresiones modulantes* son aquellas en que se recorren varios tonos. **Ejemplos.**

1.^o

Modelo. 1.^a Repeticion. 2.^a Cesa la progresion.

2.^o

Modelo. 1.^a Repeticion. 2.^a 3.^a

Notese en los ejemplos anteriores que aunque las voces en las repeticiones corresponden al modelo, no siempre resultan acordes de la misma especie. En el ejemplo 1.^o

el modelo lo forman un acorde de la dominante en su 1.^a inversion, que resuelve en la tónica fundamental de un modo menor, y en la repetición 1.^a resuelve en modo mayor. Resulta pues, que será buena imitación en las progresiones la que se haga con acordes del mismo orden, aunque sean de distinta especie, es decir, que á un acorde perfecto se imite con otro perfecto mayor ó menor, ó con el de 5.^a menor; á un acorde de 6.^a con otro de 6.^a &.

Cuando la repetición de un modelo se hace á la 4.^a ó la 5.^a no hay verdadera progresión.

Hay tambien un procedimiento progresivo llamado marcha de 7.^{as} Para armonizarlas debidamente ha de acompañarse una 7.^a con 5.^a y 5.^a y otra con 3.^a y 8.^a Ejemplo.

Tenga presentes el alumno, que no son todos los acordes del ejemplo anterior de 7.^{as} dominante, sino de 7.^{as} de otras especies, de que se tratará en la 2.^a parte.

Se conoce otra marcha progresiva llamada *série de 6.^{as}* la cual puede ser ascendente ó descendente, diatónica ó cromática, y que por no reunir las condiciones de las progresiones tonales ó modulantes, se califica de *anómala*, incluyendola casi todos los autores al tratar del movimiento de las voces, como marcha escepcional. (1) Esta progresión ó sucesión de 6.^{as} se armoniza á 3 voces y cuando alguna vez se hace á 4, una de ellas marcha al unisono con otra. La voz superior y su inmediata no duplicarán nunca el bajo. Ejemplo.

Las sucesiones de 6.^{as} en el género cromático solo deben practicarse en las piezas instrumentales y nunca en las vocales.

Cuando el alumno sepa bien de memoria las teorías de las materias que hasta ahora se han tratado y haya practicado los ejemplos que las ilustran, podrá empezar por sí á armonizar los bajetes, que pongo á continuación, precedidos de las reglas y observaciones necesarias.

(1) Aunque calificandola como *anómala*, he creído mas conveniente tratarla en este lugar, puesto que en ella existen realmente la imitación y progresión de acordes.

ARMONIA PRÁCTICA.

OBSERVACIONES Y REGLAS IMPORTANTES PARA ARMONIZAR CORRECTAMENTE.

1.^a Todo acorde tiene varias posiciones con relacion al bajo. Cuando la armonia se escribe para piano ú órgano toman el numero ordinal de *posicion* 1.^a, 2.^a, 3.^a, &. Cuando se pone la armonia en 4 partes separadas, se las dá el nombre de *posicion grave, media y aguda*. Estas posiciones pueden ser en uno ú otro caso *unidas ó separadas*. Ejemplos.

1. Acorde consonante natural. 2. Acorde disonante natural. 3. 4. 5.

1.^a Posic. 2.^a 3.^a 1.^a Posic. 2.^a 3.^a 4.^a Posic. unida. Posic. separada. Id. —

á 4 partes. 1. Posicion grave. Media. Aguda. 2.

TIPLE.

CONTRALTO.

TENOR.

BAJO.

Posiciones unidas. Posiciones separadas. (1)

2.^a Una vez establecida una posicion no debe cambiarse sino en casos muy excepcionales, que se indicarán en el curso de esta obra. Entiendase, que no todos los acordes que sigan al primero han de escribirse en la misma posicion que este, sino en aquella mas conveniente para guardar el debido enlace, como puede observarse en los ejemplos, que se pusieron, al tratar de los movimientos naturales de las voces, del enlace de los acordes, &.

3.^a Como que la armonia se escribe á 4 partes, sobre todo para los estudios, hay que doblar casi siempre una de las notas del acorde. Puede doblarse en los acordes consonantes la 8.^a con preferencia á las demas notas, y si el movimiento de las voces lo impidiese, dóblese la 3.^a, y en último caso la 5.^a En el acorde 7.^a dominante se dobla casi siempre el bajo en la 1.^a posicion, suprimindose en este caso la 5.^a En las demas * posiciones de este acorde generalmente no se dobla nota alguna.

(1) Hasta que el alumno no haya practicado todos los acordes en posicion unida, creo no debe hacerlo en posicion separada, pues siempre ofrece mas dificultad. Hay sin embargo algunos acordes disonantes que no es posible escribirlos mas que en posicion separada.

4.^a No se doblarán nunca la nota sensible ni la disonante. Tampoco se doblarán las notas accidentales, sin excepción alguna. Llamanse accidentales todas las notas extrañas al tono en que se esté.

5.^a Por regla general, está prohibida la colocacion de dos ó mas 5.^{as} ú 8.^{as} por movimiento directo, ya sean entre el bajo y alguna de las voces acompañantes, ya entre estas mismas. La razon principal para la prohibicion de las 5.^{as}, está, en que dando estas la idea exacta de dos tonos sin analogia, contrarían el principio tonal. La prohibicion de las 8.^{as} se funda únicamente en lo mucho que debilitan la armonia.

6.^a Excepciones de las 5.^{as} Pueden darse dos 5.^{as} seguidas por movimiento directo siendo la 1.^a mayor, y menor la 2.^a. Tambien pueden darse dos 5.^{as} mayores, entre el último acorde de una frase ó miembro de ella, que termine con cadencia perfecta, imperfecta ó semi-cadencia y el 1.^o acorde de la frase ó miembro siguiente. Ejemplos.

1. Mal. 5.^{as} y 8.^{as} Prohibidas.

2. 1.^o Excepcion. 5.^{as} Permitidas.

3. 1.^o Miembro. 2.^o Excepcion. Frase. 2.^o Miembro. 5.^{as} Permitidas. 8. (1)

Cadencia. Cadencia.

7.^a Excepciones de las 8.^{as} Pueden darse dos ó mas 8.^{as} seguidas en las sucesiones de 6.^{as} que se han explicado, con la precisa condicion de que solo el tenor, ó sea la voz mas inmediata, pueda duplicar al bajo, formando con él 8.^a Pueden darse tambien dos 8.^{as} seguidas, en el mismo caso de la excepcion 2.^a de las 5.^{as} como se nota en el ejemplo. Pueden darse 8.^{as} seguidas, cuando no formen parte de la armonia, como con frecuencia se usan. Ejemplos.

Mal. 8.^{as} Prohibidas.

1.^o Excepcion. 8.^{as} Permitidas.

2.^o Excepcion. 8.^{as} Permitidas.

8.^{as} Melódicas. Pueden darse libremente. 8.

8.^a Estan prohibidas por movimiento directo las 5.^{as} y 8.^{as} ocultas, llamadas asi, porque á nuestra vista no son tales 5.^{as} ni 8.^{as} ni el oido las aprecia mas que en determinados casos, ni tampoco son contrarias á los principios tonal y ritmico, pero si debilitan y empobrecen la armonia. Ejemplos.

5.^{as} Ocultas.

8.^{as} Ocultas.

(1) Tambien estan permitidas dos 5.^{as} mayores seguidas, entre el acorde de 6.^a aumentada y su resolucion natural, segun se verá cuando tratemos de dicho acorde.

9.^a *Excepcion de la regla anterior.* Pueden darse las 5.^{as} y 8.^{as} llamadas ocultas, por movimiento directo en todos los acordes tonales, y entre el último acorde de una cadencia y 1.^o de una frase ó miembro que la siga, siempre que el bajo haga sus movimientos naturales de 4.^a ó 5.^a Asi mismo, pueden darse en las progresiones entre el último compas del modelo y 1.^o de la repeticion, y entre estas mismas, si hubiese mas de una. Ejemplos de todas excepciones se encuentran en los que se pusieron para el enlace de los acordes, modulaciones y progresiones.

10.^a Cuando se haya de alterar en un acorde una nota que en el acorde anterior estuviese en estado natural, es preciso que se coloque la alteracion en el mismo puesto, que esté la nota natural. Si la alteracion se coloca en otro puesto se falta al principio tonal, á lo cual llamamos *falsa relacion*. Ejemplo.

The image shows a musical score with two systems. The first system is labeled 'Falsa relacion.' and shows a treble clef staff with a G4 note and a bass clef staff with a G3 note. The second system is labeled 'Corregido.' and shows a treble clef staff with a G#4 note and a bass clef staff with a G3 note. Above the first system is the word 'Mal.' and above the second system is 'Corregido.'.

La regla anterior no tiene efecto alguno entre el último acorde de una cadencia y primero de la siguiente frase, ni tampoco entre el modelo y la repeticion, ni entre estas, en las progresiones.

Tengase presente, que el acorde perfecto hay que escribirle algunas veces sin 5.^a, llamandose entonces *incompleto*. La 3.^a no puede jamas ser suprimida, por ser la que caracteriza y distingue el modo mayor del menor.

Hemos expuesto las observaciones y reglas generales con sus excepciones, necesarias para la practica de la armonia. Las especiales se indicarán á su debido tiempo. Dadas las condiciones y objeto de este tratado, me he propuesto ser lo mas conciso posible en las teorías, segun indiqué en el prólogo de la obra.

BAJETES PARA ARMONIZAR, CORRESPONDIENTES Á LA 1.^a PARTE.

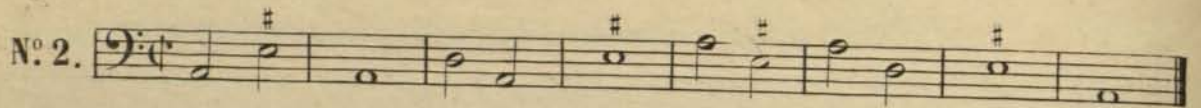
Siempre que una ó varias notas se encuentren sin numerar, indican ser acordes perfectos en su estado fundamental.

ACORDES TONALES. (Consonantes naturales.)

(1)

N.^o 1.

(1) Deben armonizarse estos bajetes en las 3 posiciones, hasta llegar á los de progresiones. Cuando se armonizen á 4 partes distintas, se hará en la posicion media, unida.



Nº 10.

ACORDE DE 4ª Y 6ª: 2ª inversion de los acordes consonantes.

Es preciso en este acorde, que la 4ª se encuentre preparada en el acorde anterior, sirviendo así de nota común y dándose por la misma voz. El intervalo de 4ª menor ha de estar entre el bajo y una de las voces. También se usa la 4ª menor sin preparacion, en la 2ª inversion del acorde consonante sobre la subdominante; en la 2ª inversion del de 7ª dominante y en la cadencia italiana *felicitá*.

(1) Nº 11.

Nº 12.

ACORDE DE 7ª DOMINANTE: (Dissonante natural.) Recuerdese, que en el estado fundamental de este acorde suele suprimirse la 5ª, doblandose en su lugar el bajo. Cuando se escribe este acorde en dicho estado con todas sus notas, al resolver en el acorde tónico, debe este aparecer sin 5ª.

MODULACION A LOS TONOS RELATIVOS.

Nº 13.

Nº 14.

(1) La línea horizontal puesta después de un guarismo, abrazando otra u otras notas, indica que todas ellas pasan con el mismo acorde.
 (2) Tenganse presentes las reglas dadas para las progresiones. Algunas progresiones no van marcadas, para que el alumno se acostumbre a conocerlas, y dé razon de si son tonales ó modulantes.

ACORDE DE 5ª MENOR Y 6ª 1ª inversión del acorde de 7ª dominante.

(El bajo debe resolver subiendo, por ser la nota sensible, y la disonancia, que es la 5ª bajando.)

Nº 15.

PARTE 2^a



DE LOS ACORDES DISONANTES ARTIFICIALES.

Los *acordes disonantes artificiales* son, los que proviniendo de un acorde consonante ó disonante natural se forman por la adición de una nota estraña á ellos. Estas notas estrañas pueden ser de tres clases; de *apoyatura*, de *retardo* ó de *alteracion* en algun intervulo del acorde que proceden. (1)

Los acordes que provienen de apoyatura son cuatro: acordes de 9^a mayor y de 9^a menor dominante y acordes de 7^a de sensible y 7^a disminuida. Veansé.

DO MAYOR.  LA MENOR. 


Los acordes que provienen de retardo son tres: acorde de 7^a de 2^a del modo mayor; de 7^a de 2^a del modo menor y de 7^a mayor. Veansé.

DO MAYOR.  LA MENOR. 

Para que pueda ser comprendida la naturaleza y artificio de todos los acordes anteriores, es preciso saber que es *apoyatura* y que *retardo* en la armonia.

Llamase *apoyatura* á una nota estraña al acorde en que se halla, colocada siempre en intervulo de 2^a mayor ó menor mas alta que la nota esencial del acorde de donde dimana y á la cual descende, ó bien se encuentra una 2^a menor mas baja que la nota á que asciende. Comunmente se encuentra como acento músical, en parte fuerte del compás. Ejemplos.

Nota (Las apoyaturas se indicarán en el ejemplo con la abreviatura *ap.*, y los retardos con *ret.*)

APOYATURAS. 

Llamase *retardo* á la prolongacion de una nota propia de un acorde, sobre el que le siga, del cual ha de ser estraña.

RETARDOS. 

(1) De los acordes que proceden de alteracion se tratará en la 3^a parte.

distancia de 7ª (por lo menos) de la disonancia principal. La 1ª inversión consta de 3ª menor, 5ª y 6ª mayores. Siendo la 5ª la disonancia principal, debe colocarse mas alta que la 6ª, ó sea la sensible. Se numera con + $\frac{5}{6}$. La 2ª inversión se compone de 3ª, 4ª y 6ª mayores. Siendo la 3ª la disonancia principal, debe colocarse en la parte superior, es decir, mas alta que la 4ª, que es la sensible. Se numera con + $\frac{5}{4}$. Este acorde es de mas uso que el de 9ª mayor.

Algunos autores admiten tambien en este acorde la 3ª inversión, si bien tratando en ella el bajo como retardo. Ejemplos.

The diagram illustrates the resolution of a 7th chord of the dominant. It shows the chord in its fundamental position (7^a sensible) and its first and second inversions, each followed by a resolution. The third inversion is labeled as a retardation (retard.).

Se cifrarán las notas del ejercicio que se pone á continuacion, formando sobre cada una, un acorde de 7ª de sensible é invirtiendolo en las dos 1ªs formas y resolviendolo.

EJERCICIO.

ACORDE DE 9ª MENOR DOMINANTE. Se coloca este acorde sobre el 5º grado, ó sea la dominante del modo menor. Se cifra como el de 9ª mayor, teniendo el mismo numero de inversiones y siendo disonantes, como en aquel, la 7ª y la 9ª que se resuelven del mismo modo. En este acorde (fundamental ó invertido) puede colocarse la sensible, ó sea la 3ª, mas alta que la disonancia principal, por resultar entre ambas un intervalo de 2ª aumentada, que el oido no rechaza. Ejemplos.

The diagram illustrates the resolution of a 9th minor dominant chord. It shows the chord in its fundamental position (9ª menor Dominante) and its first, second, and third inversions, each followed by a resolution.

La resolución natural en este acorde es, ó directamente á la tónica ó bien pasando por el acorde de 7ª dominante.

Este acorde suele emplearse tambien en el modo mayor, pero entonces no se considera la 9ª menor como nota propia del acorde, sino como nota alterada descendente.

Cifrese el siguiente ejercicio, escribiendo acordes de 9ª menor, con sus inversiones practicable y resoluciones naturales.

EJERCICIO.

En el ejemplo precedente se observarán varios cambios de posición. La necesidad de estos cambios no está precisamente en lo que las voces puedan subir ó bajar, sino en que hallándose acordes cuyas disonancias conviene sean dadas por la voz superior, es preciso preparar la posición por medio de cambio en sitio oportuno, según ya se dijo al tratar de las posiciones de los acordes.

En los acordes disonantes que se acaban de tratar y en los que aun no se han tratado, es muy conveniente, y aun necesario muchas veces, hacer uno de la posición separada. Véase el ejemplo siguiente en el cual con el bajo del anterior se hace uso de la *posición separada alternando con la unida*, el cual para mayor claridad está armonizado á 4 voces.

Posición separada

Figured bass notation for 'Posición separada':
 +6 5 6 — 6 6 7 5 7 #6 1/4 2 5 6 — 6 4 #5 7

Posición unida Pos: sep: Pos: unida

Figured bass notation for 'Posición unida':
 +6 6 — 7 6 #5 7 1 +6 6 — 7 5 7 7

Pos: sep: Pos: unida

Figured bass notation for 'Pos: unida':
 7 6 +4 2 5 2 6 — +6 5 — 4 6 6 6 4 5 7

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

Como se ve en el ejemplo anterior, el cambio de la *posicion separada á la unida*, y viceversa, se verifica por la marcha en movimiento contrario de las voces acompañantes.

Aunque el movimiento natural de las voces es de grado, muchas veces es preciso hacer uso de los movimientos artificiales, por lo cual se observará, no solo en los dos ejemplos que anteceden sino en otros muchos, que algunas voces saltan de 3^a, 4^a, ó 5^a.

Observese tambien la distinta colocacion que tienen las disonancias en el acorde de 7^a de sensible, de la que tienen en el de 7^a disminuida, segun las reglas que se explicaron. Hay sin embargo un caso excepcional en que ambos acordes de 7^a son regidos por las reglas dadas para el acorde de 7^a de sensible, que es, en las *progresiones*. Vease.

Analicese detenidamente el ejemplo anterior y en el se verá confirmada la doctrina es- puesta para el caso excepcional de las progresiones.

Los acordes disonantes, en general, no siempre verifican su resolucíon natural, sino que á veces resuelven en acordes inesperados, que producen efectos grandio- sos cuando son aplicados con oportunidad.

A este procedimiento se dá el nombre de *resolucíon excepcional*.

Las resoluciones excepcionales pueden hacerse de tres modos, ó bien bajando la disonancia un grado segun la regla general, pero que este grado no sea el de la re- solucíon natural, ó bien no moviendose las disonancias ó verificandolo en el orden opuesto á la regla general, es decir, subiendo. Ejemplos.

RESOLUCIONES EXCEPCIONALES DEL ACORDE DE 7^a DOMINANTE.

RESOLUCIONES EXCEPCIONALES DEL ACORDE DE 7.^a DE SENSIBLE.

1. Bajando la disonancia. 2. Id. 3. Quieta la disonancia.

4. Id. 5. Subiendo la disonancia. 6. Id.

RESOLUCIONES EXCEPCIONALES DEL ACORDE DE 7.^a DISMINUIDA.

1. Bajando la disonancia. 2. Id. 3. Quieta la disonancia.

4. Id. 5. Subiendo la disonancia. 6. Id.

Los ejemplos que anteceden bastan para poder comprender en lo que consisten las resoluciones excepcionales, pudiendo estas ser muy variadas, especialmente en el acorde de 7.^a disminuida.

Por medio de las resoluciones excepcionales puede modularse á tonos muy lejanos, como se observará analizando los ejemplos anteriores.

ACORDES QUE PROVIENEN DE RETARDO.

ACORDES DE 7.^a DE 2.^a DEL MODO MAYOR Ó MENOR. Estos acordes toman el nombre de su colocacion sobre el 2.^o grado de una escala del modo mayor ó menor.

Asi como el acorde disonante de 7.^a dominante se forma del consonante que se coloca sobre el 5.^o grado de una escala, sin mas que la adiccion de la 7.^a que es la que constituye la disonancia, del mismo modo se forman los acordes de 7.^a de 2.^a del modo mayor ó menor, del acorde consonante vago sobre la 2.^a con solo el aumento de la 7.^a que es la nota disonante.

En estos acordes se puede tambien (como en el de 7^a dominante) colocar la disonancia libremente en cualquiera de las voces, pero es preciso en los acordes de 7^a de 2^a de ambos modos que se encuentre dicha disonancia preparada, ó sea colocada en el acorde anterior en la misma voz ó puesto, y en estado de consonancia.

Los acordes de 7^a de 2^a tienen tambien 3 inversiones como el de 7^a dominante.

La resolcion natural de estos acordes es en el acorde de la dominante consonante ó disonante.

EL ACORDE DE 7^a DE 2^a DEL MODO MAYOR, se compone de 3^a menor, 5^a mayor y 7^a menor, siendo esta ultima la disonancia que requiere preparacion. Se numera con un 7.

La 1^a inversion se compone de 3^a, 5^a, y 6^a mayores, siendo la 5^a la nota disonante, que deberá estar preparada. Se numera con un 5.

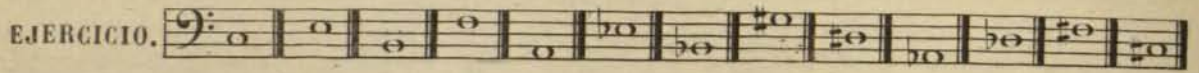
La 2^a inversion consta de 3^a, 4^a, y 6^a menores. La disonancia es la 3^a, que deberá estar preparada. Se numera con un 3.

La 3^a inversion se compone de 2^a mayor, 4^a menor y 6^a mayor, siendo la nota disonante la del bajo, que debe prepararse. Se numera con un 2.

Tanto en el acorde fundamental, como en sus inversiones debe bajar de grado la disonancia en la resolcion natural. Veasé.

Ejemplo para la preparacion del retardo y su resolcion en el acorde fundamental de 7^a de 2^a del modo mayor y sus 3 inversiones.

Formense acordes de 7.^a de 2.^a del modo mayor sobre las notas del ejercicio siguiente, cifrandolas, invirtiendo los acordes é indicando el tono á que pertenecen y las notas que han de estar preparadas.



EL ACORDE DE 7.^a DE 2.^a DEL MODO MENOR, consta de 3.^a, 5.^a y 7.^a menores, siendo esta ultima la disonancia que ecsije preparacion. (1) Se numera con $\frac{7}{5}$.

La 1.^a inversion de este acorde se compone de 3.^a menor, 5.^a y 6.^a mayores, siendo la nota disonante la 5.^a que deberá estar preparada. Se numera con $\frac{6}{5}$.

La 2.^a inversion, se compone de 3.^a, 4.^a y 6.^a mayores, siendo la nota disonante la 3.^a que deberá estar preparada. Se numera con $\frac{4}{5}$.

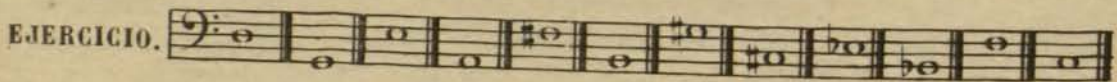
La 3.^a inversion consta de 2.^a mayor 4.^a y 6.^a menores, llevando el bajo la nota disonante, que requiere estar preparada. Se numera con 2. Ejemplo.

Acorde de 7.^a de 2.^a del modo menor.

$\frac{7}{5}$	$\frac{6}{5}$	3	$\frac{4}{2}$
Fundamental.	1. ^a Inversion	2. ^a Inversion	3. ^a Inversion

El ejemplo puesto para la preparacion y resolucion de la disonancia procedente del retardo en la 7.^a de 2.^a del modo mayor, sirve para el modo menor suponiendo 3 bemoles en la clave.

Formense acordes de 7.^a de 2.^a del modo menor sobre las notas del ejercicio siguiente, cifrandolas, invirtiendo los acordes é indicando el tono á que pertenecen y las notas que deben estar preparadas.



Para que la disonancia pueda estar convenientemente preparada, es preciso que á los acordes de 7.^a de 2.^a del modo mayor ó menor, precedan, ó el acorde tónico, ó el subdominante, ó alguna de las inversiones de estos, ó el vago sobre el 6.^o grado. Ya se dijo que la resolucion natural de los acordes de 7.^a de 2.^a es en el de la dominante.

(1) El intervalo de 5.^a menor en este acorde, es calificado de anómalo como en el acorde vago sobre la 2.^a del modo menor.

Sabidos pues los acordes que han de preceder á los de 7^a de 2^a de ambos modos y en el que resuelven, ninguná dificultad ofrece el enlace de ellos.

El ejemplo siguiente que contiene 7^{as} de 2^a mayor y menor aclara por completo esta materia.

Debe ser suprimida la 5^a y doblada la nota del bajo en los acordes de 7^a de 2^a de ambos modos, cuando preceda á este acorde el tónico fundamental. Veasé.

Estan permitidas en estos acordes, como en todos los de 7^a ya tratados, las 5^{as} y 8^{as} ocultas, en las marchas progresivas.

El acorde de 7^a de 2^a del modo mayor ó menor rara vez resuelve excepcionalmente.

Sin embargo de constar este acorde de los mismos intervalos que el de 7^a de sensible, no es facil confundirlos pues ambos tienen la colocacion en distinto grado de la escala.

EL ACORDE DE 7^a MAYOR, llamado asi por el intervalo que média entre la fundamental y la 7^a (lo cual le distingue completamente de todos los acordes de 7^a) se coloca sobre el 4^o grado de la escala del modo mayor ó sea sobre la subdominante, y sobre el 6^o grado de la escala del modo menor, siendo su uso mucho mas frecuente sobre este ultimo grado.

Se compone este acorde de 3ª, 5ª y 7ª mayores, siendo la 7ª la nota disonante, que deberá estar preparada en el acorde que preceda, según se ha dicho en los acordes de 7ª de 2ª ya esplicados. Se numera con un 7. Tiene 3 inversiones.

La 1ª inversion del acorde de 7ª mayor consta de 3ª menor, 5ª mayor y 6ª menor, siendo la 5ª la nota disonante, que deberá estar preparada. Se numera con 6/5.

La 2ª inversion, consta de 3ª mayor, 4ª menor y 6ª mayor, siendo la 3ª la disonante, que deberá estar preparada. Se numera con 4/3.

La 3ª inversion se compone de 2ª, 4ª y 6ª menores, siendo la disonante, la nota que lleva el bajo que exige preparacion, como en las dos inversiones anteriores y en el acorde fundamental. Se numera con 2. Vease.

Acorde de 7ª mayor.

El acorde de 7ª mayor debe estar precedido en el modo menor precisamente del acorde tónico ó del dominante consonante, que son los acordes que contienen la nota, que en el de 7ª mayor exige preparacion; y en el modo mayor del acorde tónico, ó de los acordes consonantes vagos sobre el 3º y 6º grado.

La resolucion natural del acorde de 7ª mayor es en el modo menor sobre el 2º grado, bien en acorde de 7ª de 2ª bien en el de 5ª menor, unicos acordes que pueden formarse sobre dicho 2º grado. En el modo mayor hace su resolucion natural en el acorde de 7ª dominante incompleto, ó sea sobre el 7º grado de la escala, y mas comunmente modulando al tono menor relativo inmediato, en cuyo caso la subdominante, ó 4º grado, del modo mayor se transforma en 6º grado del modo menor. Ejemplos.

1. ACORDES DE 7ª MAYOR PRECEDIDOS DEL TÓNICO.

En el acorde señalado con + está suprimida la 5ª, y doblada en su lugar la 3ª.

3. ACORDES DE 7ª MAYOR PRECEDIDOS DE LA DOMINANTE.

1. Tónico. MODO MAYOR. 2. Vago.

3. Vago. 4. Modulando al relativo menor.

Como se ve en este ultimo ejemplo y en el 2º del modo menor, puede ser suprimida la 5ª en el acorde de 7ª mayor, lo mismo que en el de 7ª dominante y en los de 7ª de 2ª de ambos modos y en su lugar ponerse la 8ª ó doblarse las 3ªs.

Quedan demostrados en los ejemplos anteriores los enlaces de este acorde, pero conviene se practique mucho la preparacion y resolucion. Cifrense pues todas las notas del siguiente ejercicio, formense acordes de 7ª mayor, indicando el tono y modo á que pertenezcan, poniendo los acordes que puedan preceder, preparando la disonancia y resolviendolos segun se ha indicado y practicado en los ejemplos precedentes.

EJERCICIO.

Modelo para el enlace del acorde de 7ª mayor en el discurso armónico, usandole solo en su estado fundamental y en la 3ª inversion, que es como mas se practica.

Andante.

Explicados ya los acordes disonantes de 7ª dominante, 7ª de sensible, 7ª disminuida, 7ªs de 2ª y 7ª mayor, conviene hacer un estudio comparativo de estos acordes para penetrarse mas y mas de la semejanza que hay entre ellos en algunas cosas y la notable diferencia en otras varias. En el siguiente cuadro sinóptico puede hacerse con suma facilidad dicho estudio.

CUADRO SINÓPTICO DE LOS ACORDES

DE 7ª DOMINANTE, 7ª DE SENSIBLE, 7ª DISMINUIDA, 7ª DE 2ª Y 7ª MAYOR, CON SU COLOCACION, NUMERACION, INVERSIONES, & . 8.

NOMBRES de los acordes fundamentales.	COLOCACION.	NUMERACION.	INVERSIONES.	NUMERACION DE LOS ACORDES en sus inversiones.			NOTA disonante.	PROCEDENCIA de la disonancia.	RESOLUCION natural de la disonancia.	OBSERVACIONES.
				1ª.	2ª.	3ª.				
7ª DOMINANTE.	5º Grado de ambos modos.	7 +	3.	6 5.	$\frac{+6}{\text{ó } \frac{4}{3}}$	$\frac{2}{\text{ó } +4}$	la 7ª	Natural.	Baja un semi-tono.	1ª La disonancia puede colocarse en cualquiera de las voces. 2ª Puede usarse incompleto alguna vez suprimiendo la fundamental ó la 5ª doblando el bajo en su lugar. 3ª Es el de mas importancia para la modulacion, progresiones, series ó marchas armónicas. 4ª Sirve de enlace de casi todos los acordes.
7ª DE SENSIBLE.	7º Grado del modo mayor.	$\frac{7}{\text{ó } \frac{7}{5}}$	2.	$\frac{+5}{+6}$	$\frac{+3}{+4}$	+ 2 Impracticable.	5ª y 7ª	Apoyatura.	Baja un semi-tono la 5ª y un tono la 7ª	1ª La 7ª que es la disonancia principal, ha de colocarse siempre mas alta que la sensible, por cuya razon no puede practicarse la 3ª inversion y unicamente puede hacerse considerando la disonancia principal como retardo y estando preparada en el acorde anterior. 2ª El uso mas principal es en las progresiones y series de 7ª
7ª DISMINUIDA.	7º Grado del modo menor.	7	3	$\frac{+6}{5}$	$\frac{+4}{3}$	+ 2	5ª y 7ª	Apoyatura.	Bajan la 5ª y 7ª un semi-tono.	1ª Las disonancias pueden colocarse en cualquiera de las voces. 2ª Para las modulaciones, especialmente enarmónicas, es de sumo uso.
7ª DE 2ª DEL MODO MAYOR.	2º Grado del modo mayor.	7.	3	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	2.	7ª	Retardo.	Baja un semi-tono.	1ª La disonancia puede colocarse indistintamente en cualquiera de las voces, con tal de que esté preparada en el mismo puesto en el acorde que anteceda. 2ª Su uso es muy frecuente; aunque no tanto como los de 7ª dominante y 7ª disminuida. 3ª En las progresiones tonales de 7ª suele colocarse este acorde excepcionalmente sobre la 3ª y 6ª del modo mayor, y sobre la subdominante del menor.
7ª DE 2ª DEL MODO MENOR.	2º Grado del modo menor.	$\frac{7}{\text{ó } \frac{7}{5}}$	3.	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	2.	7ª	Retardo.	Baja un semi-tono.	1ª y 2ª Observaciones que en la que antecede.
7ª MAYOR.	4º Grado del modo mayor, y 6º del modo menor.	7.	3.	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	2.	7ª	Retardo.	Baja un tono.	1ª Puede colocarse la disonancia en cualquiera de las voces, pero con las mismas condiciones que en los de 7ª de 2ª. 2ª Es de menos uso que los anteriores, y generalmente se practica en el modo menor.

Por el cuadro precedente se observará la semejanza que en numeracion, inversiones, & tienen entre sí casi todos los acordes de 7^a, como asimismo, las principales cosas en que difieren.

El acorde de 7^a de sensible es, sin duda, en el que se hallan diferencias muy notables en su numeracion, colocacion de la disonancia principal &, aun con el de 7^a disminuida, cuyo origen es muy semejante.

Tambien existe otra diferencia esencialísima entre los 3 primeros acordes y los 3 últimos, puesto que en estos no puede usarse la disonancia sin estar preparada, y en aquellos si.

MODULACION POR TRANSFORMACION.

La relacion mas ó menos próxima que tienen los sonidos entre si, hace que un acorde perteneciente á un grado determinado de una escala, puede ser considerado, sin variar ninguno de sus intervalos, como propio de otros grados de distintas escalas. Esta posibilidad nos abre un camino espacioso para poder conducir la armonia á tonos lejanos, esparciendo gran variedad, á cuyo procedimiento llamamos *modulacion por transformacion*. (1)

Para cerciorarse mejor de esta doctrina, supongamos el acorde *fa la do* y veamos de cuantos modos puede ser considerado.

MODO MAYOR.

Tónica de Fa mayor, Subdominante de Do mayor, Dominante de Si b mayor, Dominante de Si b menor, 6º grado de La menor.

En el modo menor puede un acorde tónico ser considerado tambien de 5 modos, pero distintos, los mas, de los del ejemplo anterior. Veasé.

MODO MENOR.

Tónico de Fa, Subdominante de Do menor, 2º grado de Mi b mayor, 3º grado de Re b mayor, 6º grado de La b mayor.

Por medio de estas transformaciones de grados en los acordes puede modularse á tonos de 3, 4 y 5 sostenidos ó bemoles de mas ó de menos, que el tono primordial. Por medio del acorde dominante consonante ó disonante se puede tambien modular del tono mayor al menor que tenga la misma tónica, ó viceversa, pues sabido es, que la dominante es en ambos modos la misma; por eso vemos, que el tono de *do mayor* ó *menor* tienen su *dominante comun en sol*; el de *re mayor* ó *menor* en *la*, &, &.

(1) En rigor, solo se modula por TRANSFORMACION. El pase de un tono á otro se verifica, ó por la conversion de una nota perteneciente á un grado de una escala, en distinto grado, y aun modo, de otra; ó por la de un acorde en otro distinto sin variar sus intervalos; ó por la de una nota en otra, sin cambio de sonido. Luego claro es, que solo puede modularse por la TRANSFORMACION bien sea del grado de una nota, bien de un acorde, ó bien de nombre de una ó varias notas pero no de sonido. En suma: por la RELACION de los sonidos entre si se verifica la TRANSFORMACION, y por esta la MODULACION.

Las modulaciones ya sean *relativas*, ya por *transformacion* deben verificarse sin violencia alguna. El enlace de los acordes por medio de las notas comunes entre ellos es un recurso de resultados excelentes.

Es preciso que el acorde último del tono establecido y el 1.^o de aquel á que se module, *puedan ser considerados como de un mismo tono*, ó bien que este último pertenezca al *relativo inmediato*.

Las modulaciones mas principales que pueden hacerse por *transformacion de acordes* son las siguientes.

1.^a Por la transformacion del acorde de la dominante consonante ó disonante de un modo mayor en dominante de un modo menor, se modula á este tono y á sus 5 relativos.

2.^a Por la transformacion del acorde perfecto mayor sobre la tónica en dominante de un tono menor, se puede modular á este y á sus 5 relativos.

3.^a Por la transformacion del acorde perfecto sobre la subdominante de un tono mayor en dominante de un tono menor, se puede modular á este y sus 5 relativos.

4.^a Por la transformacion del acorde de la dominante consonante ó disonante de un tono menor en dominante de un tono mayor, se puede modular á este tono y sus 5 relativos.

5.^a Por la transformacion del acorde de la dominante consonante de un tono menor en acorde tónico se puede modular á este y sus 5 relativos.

6.^a Por la transformacion del acorde consonante sobre la dominante en subdominante de un tono mayor se modula á este y sus relativos.

REGLAS GENERALES PARA LA MODULACION POR TRANSFORMACION.

1.^a Para modular á tonos que *aumenten sostenidos ó disminuyan bemoles*, es necesario que el tono precedente sea menor.

2.^a Para modular á tonos que *aumenten bemoles ó disminuyan sostenidos*, debe ser mayor el tono que preceda.

Puede no obstante partir la armonia de tonos menores ó mayores indistintamente, siempre que antes se haga la modulacion al tono relativo necesario para que las reglas generales sean cumplidas.

Los siguientes ejemplos y ejercicios aclararán esta materia.

EJEMPLOS DE MODULACIONES POR LA transformacion de la dominante de un tono mayor á menor.

The musical score illustrates two examples of modulation from a major dominant to a minor dominant. The first example shows the transformation from the dominant of D major (F#) to the dominant of D minor (F). The second example shows the transformation from the dominant of D major (F#) to the dominant of Bb major (F). The score includes treble and bass clefs, chord symbols, and labels for 'Dominante' and 'Dominante Relativo inmediato'.

Armonizense los ejercicios siguientes de tonos relativos mediatos del *do menor* cifrando antes el bajo, é indicando donde se verifica la transformacion.

Transformacion de la tónica de un modo mayor en dominante de un tono menor:

EJEMPLOS.

Armonizense los ejercicios siguientes de tonos relativos mediatos al de la anterior modulacion, cifrando el bajo é indicando donde se verifica la transformacion.

Transformacion de la subdominante de un modo mayor en dominante del modo menor:

Armonizense los siguientes ejercicios de los tonos relativos mediatos de las anteriores modulaciones, cifrando el bajo é indicando donde se verifica la transformacion.

(1) En este ejercicio debe resultar algun doble b en un acorde.

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

Transformacion de la dominante de un modo menor en dominante de un modo mayor.

Armonizense los siguientes ejercicios de tonos relativos mediatos al de la anterior modulacion, numerando antes el bajo é indicando en que acorde se verifica la transformacion.

Transformacion de la dominante consonante de un modo menor en tónica de un modo mayor.

Armonizense los siguientes ejercicios de los tonos relativos mediatos á los de la modulacion anterior, segun se ha practicado en los ejercicios precedentes.

Transformacion de la dominante de un modo menor en subdominante de un modo mayor.

Armonizense los ejercicios siguientes de los tonos relativos á los de la modulacion anterior, observando el mismo procedimiento que en todos los ejercicios que preceden.

1. \sharp^5 \sharp^5 2. \sharp^6 7

3. 4. \sharp^6 7

Tambien puede modularse á tonos de mayor numero de sostenidos ó bemoles que el primitivo por la transformacion no de acorde sino de un intervalo. Esta modulacion solo puede verificarse en principio de frase, miembro y aun fragmento. Vease.

1. Do mayor á Fa menor. La 7 mayor á Fa menor.

6 5 \sharp^6 7

El intervalo señalado con * es el que se transforma de 8^a de un acorde en 3^a de otro.

2. Do mayor á Mi mayor.

\sharp^6 7

Enterados ya completamente de todos los ejemplos de modulaciones por transformacion y armonizados los ejercicios, deberán analizarse unos y otros con suma detencion, tocarse repetidas veces y por ultimo trasportarlos á diversos tonos.

En la parte 1^a pagina 18 y siguiente, al tratar de las *progresiones* se dijo que existian otras formulas armónicas de caracter progresivo llamadas *séries* ó *marchas de 7^{as}* las cuales fueron ligeramente tratadas.

Hay ademas otras varias formulas de caracter progresivo que daremos á conocer.

Las *marchas* ó *séries de 7^{as}* pueden ser, ó de 7^{as} de la misma especie ó de 7^{as} de varias especies.

Solo pueden verificarse *marchas de acordes de 7^a* de la misma especie con los de 7^a dominante ó 7^a disminuida.

Las *marchas, séries* ó *sucesiones de acordes de 7^a dominante* tienen que ser *necesariamente modulantes*.

Las *marchas ó séries* de 7^{as} de diversas especies suelen ser tonales, pero muy bien pueden ser modulantes, segun el género de música á que pertenezcan.

Es regla general, segun se dijo en la 1^a parte, que en toda sucesion de 7^{as} sean ó no de la misma especie, se acompaña un acorde con 3^a y 5^a y otro con 3^a y 8^a.

EJEMPLOS DE TODAS LAS PRINCIPALES FÓRMULAS ARMÓNICAS DE CARACTER PROGRESIVO.

Escala mayor, acompañada con acordes perfectos en forma progresiva.

1.º

Modelo. Repetición 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª

Serie de 3^{as} acompañadas con acordes perfectos.

2.º

Modelo. Repetición 1ª

Marcha ó Série de 5^{as} acompañadas con acordes consonantes.

3.º

Modelo. 8ª y 5ª permitidos. Modelo.

Marcha progresiva de acordes de 7ª disminuida con su resolución natural.

8º

(1)

Modelo.

Serie de acordes de 7ª disminuida. (2)

9º

Serie de acordes de 7ª de sensible y 7ª disminuida con sus resoluciones naturales.

10º

Modelo.

(1) Téngase presente que el acorde de 7ª disminuida puede colocarse también sobre un tono mayor, si bien considerando la 7ª como nota alterada descendente.

(2) Notese que en estas series suben ó bajan todas las voces cromáticamente pero sin que por eso se den dos 5ªs seguidas.

Marcha progresiva de acordes de 7^a de varias especies, resueltas naturalmente.

11.

Modelo.

Modelo.

Marcha progresiva de 7^{as} de varias especies resueltas excepcionalmente.

12.

Modelo.

Modelo.

Las progresiones de 7^{as} ya sean de la misma especie, ya de diversa, pueden ser muchísimas por las combinaciones de que son susceptibles de su estado fundamental con las inversiones, de estas entre sí, de la adición de retardos, & 8; pero el modo de armonizarlas siempre según los modelos anteriores, es decir, acompañando una 7^a con 3^a y 5^a y otra con 3^a y 8^a.

Marcha progresiva tonal de acordes de 9^a mayor, resueltos en acordes consonantes. (1)

13.

Modelo.

Retard.

Todos los ejemplos que anteceden después de bien examinados, deberán tocarse muchas veces y transportarse á varios tonos. Esta manera es la mas segura para llegar á comprender perfectamente, la estructura de las formulas progresivas, y en general, para llegar á ser buen acompañante y buen armonista.

(1) Aunque el acorde de 9^a mayor ó menor se forma sobre la dominante, puede sin embargo en las progresiones colocarse sobre todos los grados de una escala como se ve en el ejemplo nº 13. Cuando el acorde de 9^a procede de retardo tambien puede colocarse sobre cualquier grado de la escala.

BAJETES PARA SER ARMONIZADOS, CORRESPONDIENTES Á LA 2ª PARTE.

En estos bajetes se hará uso de la modulación por relacion y por transformacion, y de resoluciones excepcionales.

ACORDES DE 9ª MAYOR Y MENOR DOMINANTE.

Tengase presente cuanto se dijo al tratar de estos acordes, sobre las reglas que deben observarse para la colocacion de las voces, tanto en el estado fundamental del acorde cuanto en sus inversiones practicables.

(NUMERACION DEL ACORDE $\begin{matrix} 9 & 9 \\ + & 6 & + \end{matrix}$.)

Nº 1. (1)

INVERSION 1ª de los acordes de 9ª mayor y menor dominante;

(NUMERACION $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 6 \end{matrix}$.)

Nº 2.

(1) Este bajele y los siguientes deben armonizarse en las dos formas posibles, ó sea, para piano ú órgano y para 4 voces, haciendo uso de las varias posiciones segun mejor convenga para la buena colocacion de las disonancias y estension de las voces.

INVERSION 3ª de los acordes de 9ª mayor y menor dominante.

(NUMERACION + $\frac{5}{4}$.)

Nº 3.

(1)

ACORDE DE 7ª DE SENSIBLE, derivado de el de 9ª mayor dominante.

(NUMERACION 7 ó $\frac{7}{5}$.)

Cuidese de observar todas las reglas dadas para la buena colocacion de las dos disonancias que tiene este acorde y sus inversiones, y de la nota sensible. (Vease en la pagina 27.)

Nº 4.

(1)

(2)

Si tuviese en este acorde que suprimirse alguna nota, (como acontecerá algunas veces.) deberá ser la 3ª, que es, 5ª del acorde generador de 9ª mayor.

(1) Ya se dijo que los acordes de 9ª dominante y sus inversiones son de muy poco uso procediendo de apoyatura. La 2ª inversion no puede practicarse sino á 5 voces, y la 4ª inversion es impracticable. Los acordes de 9ª que tienen mayor uso son aquellos que proceden del retardo de alguna nota. Con estos, como se ha visto, pueden formarse sucesiones, pero colocandose sobre cualquier grado de la escala, claro es que no son tales acordes de 9ª dominante.

(2) En la 1ª parte de los compases señalados con (a) deben doblarse las 3ªs

INVERSION 1ª del acorde de 7ª de sensible.

(NUMERACION + 6.)

En esta inversion el bajo debe siempre ascender, único modo de evitar las 5ªs entre aquellas partes de la armonia.

Nº 5.

Resoltescep:

INVERSION 2ª del acorde de 7ª de sensible.

(NUMERACION + 4.)

Nº 6.

INVERSION 3ª del acorde de 7ª de sensible.

(NUMERACION + 2)

Esta inversion solo es practicable, considerando á la disonancia principal, que es la 7ª, y se encuentra en el bajo, como retardo, debiendo por lo tanto estar preparada dicha disonancia en el acorde anterior.

Nº 7.

(1)

(1) La 6ª puede resolver tambien subiendo, apartandose en este caso de la regla general de resolusion de las disonancias. Para esto deberá cifrarse el acorde siguiente con 3 ó con el accidental (si le fuese) que corresponda á este intervalo. Tambien se cifra con 8.

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
REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
RCSMM

ACORDE DE 7ª DISMINUIDA, llamado tambien, con propiedad, *acorde de 7ª de sensible del modo menor.*

(NUMERACION 7.)

Veanse en la pagina, 29 las reglas que han de observarse para armonizar correctamente este acorde y sus inversiones.

Nº 8.

INVERSION 1ª del acorde de 7ª disminuida.
(NUMERACION 6.)

Nº 9.

INVERSION 2ª del acorde de 7ª disminuida.
(NUMERACION 14/3.)

Nº 10.

INVERSION 3ª del acorde de 7ª disminuida.

(NUMERACION 12.)

Nº 11.

(1)

ACORDES DE 7ª DE 2ª del modo mayor y menor.

(NUMERACION 7.)

Recuerdese que en estos acordes y sus inversiones es preciso que la disonancia principal se encuentre preparada en el acorde anterior y ocupe despues el mismo puesto.

Nº 12.

INVERSION 1ª de los acordes de 7ª de 2ª

(NUMERACION 5.)

Nº 13.

(1) Resuelve en modo mayor, á pesar de pertenecer los acordes anteriores al modo menor, y siguiendo la regla que se dió, de que el acorde de 7ª disminuida suele usarse algunas veces en el modo mayor.

INVERSION 2ª de los acordes de 7ª de 2ª
(NUMERACION 5)

Nº 14.

(1)

INVERSION 3ª de los acordes de 7ª de 2ª

(NUMERACION 2.)

Nº 15.

(2)

ACORDE DE 7ª MAYOR.

(NUMERACION 7.) (2)

Nº 16.

(3)

Sucesion de 7ª

- (1) En este acorde de 7ª disminuida en su 2ª inversion, debe suprimirse la 3ª y en su lugar doblar las 6ª
 (2) Veanse las paginas 35 y siguientes en que se trata de este acorde, que procede, como los de 7ª de 2ª, de retardo.
 (3) Calcúlese bien la posicion de las voces, teniendo en cuenta hasta donde baja la sucesion de 7ªs y esto mismo hágase en todas las marchas progresivas ó sucesivas que se encuentren en adelante.

INVERSION 1ª del acorde de 7ª mayor.

(NUMERACION 6/5)

Nº 17.

INVERSION 2ª del acorde de 7ª mayor.

(NUMERACION 4/5)

Nº 18.

INVERSION 3ª del acorde de 7ª mayor. (poco usada.)

(NUMERACION 2)

Nº 19.

Serie de 6ªs

(1)

Serie de 7ªs disminuidas.

Al terminar la armonización y análisis de estos bajetes convendrá, que mientras los transporta el alumno á otros tonos, vaya á la vez ejercitándose en la composición de bajetes, empezando por los mas fáciles y poniendolos en variedad de compases. No olviden que es preciso tocarlos al piano ú órgano muchas veces.

FIN DE LA 2ª PARTE.

(1) Aunque la colocación es semejante á la del acorde de 7ª mayor del modo menor en su 3ª inversión, debe aquí considerarse como 7ª de 2ª del modo mayor, teniendo en cuenta, que esta no solo puede colocarse en dicho modo mayor sobre el 2º grado de una escala, sino también sobre 3º y el 6º.

PARTE 3.^a(1) DEL PRINCIPIO ESTÉTICO.

La **estética en el arte musical** consiste en la esposición de la parte ideal y abstracta de él.

Aunque su aplicación pertenece más principalmente á la melodía ó discurso musical, también la tiene en la armonía, puesto que siempre van ambas unidas y que considerada aisladamente cada voz en la armonía constituye por si sola una sencilla melodía.

El principio estético en la armonía le constituye la ordenación de los acordes, de tal modo, que conservando la unidad la embellezcan con la variedad evitando de este modo la monotonía que necesariamente habria de resultar.

*La variedad armónica se consigue por medio de las transformaciones tonales ó modulaciones ya tratadas y por la enarmonia; por la introducción de alguna ó algunas notas accidentales ó alteradas en los acordes ya conocidos en las dos partes anteriores, que dan lugar á nuevos acordes que llamamos *alterados*, de los cuales vamos á tratar.*

ACORDES ALTERADOS.

Llamase *alteración* al artificio de subir ó bajar un semitono cromático una ó varias notas de un acorde.

Toda alteración ascendente que resulte ó por el sostenido ó por el becuadro que destruya el efecto de un bemol, se resolverá subiendo un semitono.

Toda alteración descendente producida por el bemol ó por el becuadro que destruya un sostenido, se resolverá bajando un semitono.

EJEMPLOS.

Las notas alteradas van generalmente precedidas del intervalo natural del acorde, (como se vé en los ejemplos que anteceden) pero alguna vez suelen también usarse sin que aquel preceda, produciendo en este caso en algunos acordes un efecto bastante duro.

La nota ó notas alteradas no pueden ser dobladas.

(1) Mientras se vaya estudiando la teoría de esta 3.^a parte, convendrá ejercitarse en numerar y armonizar bajetes fáciles de la colección que se hallará al final, y aun irse acostumbrando á inventarlos, proponiéndose como modelo los dados en la 1.^a y 2.^a parte, cambiándolos de tono y de compas, é introduciendo algunas nuevas frases, ó modulando (cuando contengan modulaciones) á otros tonos.

Encontrándose una alteración á distancia de 3ª disminuida con alguna de las partes de la armonía, es preciso invertir dicho *intérvalo*, dando distinta colocación á las voces para que resulte 6ª aumentada. Algunos autores modernos de grande reputación y profundos conocimientos, cual es el autor del Fausto, *Gounod* hacen uso en algunas de sus obras maestras de dicho *intérvalo* disminuido con efecto grandioso.

Los acordes que pueden ser alterados y tomar por esta razón distinto nombre (según la escuela moderna) son 4: el acorde consonante perfecto mayor; el de 7ª dominante; el de 7ª de sensible; y el de 7ª disminuida. (1)

Los acordes disonantes por alteración ascendente son 3: acorde de 5ª aumentada; acorde de 7ª dominante con 5ª aumentada, y acorde de 7ª de sensible con 5ª mayor.

Los que resultan por alteración descendente son 2: acorde de 7ª dominante con 5ª menor y acorde de 7ª disminuida con 3ª disminuida.

ACORDES ALTERADOS.

A horizontal musical staff with five groups of chords, each enclosed in a dashed box. Above each group is a label: "Acorde de 5ª aumentada.", "7ª dominante, con 5ª aumentada.", "7ª de sensible, con 3ª mayor.", "7ª dominante, con 5ª disminuida.", and "7ª disminuida, con 3ª disminuida.". The chords are written in treble clef with various accidentals and note values.

(La nota alterada que dá nombre al nuevo acorde es la que va en notación negra.)

ACORDE DE 5ª AUMENTADA. Este acorde procede del perfecto mayor con la alteración ascendente de la 5ª. Se coloca principalmente sobre la tónica y sobre la dominante de un modo mayor, y también puede colocarse sobre el 6º grado del modo menor. Vease.

Two musical staves. The first staff is labeled "Do mayor." and shows three chord positions: "Sobre la tónica, 5ª aum.", "Sobre la dominante, 5ª aum.", and "Sobre el 6º grado, 5ª aum.". The second staff is labeled "La menor." and shows the same three chord positions for the minor mode.

(1) Creo que el acorde de 7ª de 2ª así del modo mayor como del menor pueden ser alterados, tomando ambos el nombre de acorde de 7ª de 2ª con 3ª mayor, resolviendo excepcionalmente en el acorde de 4ª y de 6ª 2ª inversión del tónico, en vez de hacerlo en el de la dominante. Veanse los ejemplos siguientes.

Two musical staves. The first staff is labeled "7ª de 2ª del modo mayor con 3ª mayor." and contains three examples numbered 1, 2, and 3. The second staff is labeled "7ª de 2ª del modo menor con 3ª mayor." and contains three examples numbered 1, 2, and 3. The notes are written in treble and bass clefs.

También puede resolver naturalmente el acorde alterado de 7ª de 2ª con 3ª mayor de ambos modos, como se demuestra en el 3º ejemplo, pero con menos efecto.

menores, siendo disonantes la nota del bajo y la 3.^a Se numera con $\frac{4}{3}$. (1) La 3.^a inversion consta de 2.^a y 4.^a mayores y 6.^a aumentada, y son disonantes la nota del bajo y la 6.^a Se numera con $\frac{7}{2}$. Véase.

La resolución natural de este acorde es según queda demostrada en el ejemplo anterior. El uso de este acorde es poco frecuente, y en su 1.^a inversion se practica mucho más que en su estado fundamental.

Formense acordes de 7.^a dominante con 5.^a aumentada con cada una de las notas del ejercicio siguiente, numerándolos, invirtiéndolos y resolviéndolos precisamente en modo mayor.

El enlace del acorde de 7.^a dominante con 5.^a aumentada, con los tonales y vagos, se verifica del mismo modo que en el acorde de 7.^a dominante no alterado. (Véase página: 29-9 y 10)

ACORDE DE 7.^a DE SENSIBLE CON 3.^a MAYOR. (2) Este acorde procede de el de 7.^a de sensible ya explicado, sin más, que la alteración ascendente de su 3.^a y ambos dimanar igualmente de el acorde de 9.^a mayor dominante. Se coloca sobre el 7.^o grado de la escala del modo mayor, pero aunque el bajo radical, que nos sirve para la formación de este acorde es la sensible, el fundamental, de donde toma su origen, es la dominante. Consta de 3.^a mayor, 5.^a y 7.^a menores, siendo todos sus intervalos disonantes. Se numera con $\frac{4}{3}$. Tiene dos disonancias naturales; la principal es la 7.^a y la secundaria la 5.^a que deben resolver bajando; y una disonancia por alteración que es la 3.^a que resuelve subiendo é igualmente el bajo radical por ser la sensible.

(1) Esta inversion no puede usarse por hallarse la disonancia alterada más baja que la natural y únicamente colocando las voces del modo que se demuestra en el siguiente ejemplo podrá alguna vez practicarse, por más que su efecto sea algo duro. Véase.

(2) Rarísima vez se hace uso de este acorde, ni de su única inversion practicable.

Como acorde de 4 sonidos tiene 3 inversiones, pero solo puede practicarse la 2ª, porque la nota sensible debe siempre hallarse mas baja que la disonancia principal, y la disonancia alterada mas alta que la secundaria y que la nota sensible.

La 2ª inversion de este acorde, que como hemos dicho es la única que se usa, consta de 3ª y 4ª mayores y de 6ª aumentada. Se numera con $\frac{5}{4}$. De las dos disonancias naturales, la secundaria se halla en el bajo, y la principal en la 3ª. La 6ª es la disonancia por alteracion. Ejemplo.

La resolucion natural de este acorde es, segun se demuestra en el ejemplo anterior, en el acorde de la tónica.

ACORDE DE 7ª DOMINANTE CON 5ª MENOR: Este acorde es el mismo de 7ª dominante, disonante natural, sin mas que la alteracion descendente de su 5ª. Se coloca sobre la dominante de ambos modos, y algunas veces sobre el 2º grado. (1) Consta de 3ª mayor 5ª y 7ª menores, *Son disonantes la 5ª y 7ª, esta natural y aquella alterada;* ambas resuelven bajando de grado, y la 3ª que es la sensible, subiendo, por cuya razon cuando se escribe este acorde con todas sus notas debe faltar la 5ª en el acorde de resolucion. Se numera con $\frac{+5}{5}$, colocandose la 3ª mas alta que la 5ª por el intervalo de 3ª disminuida que resultaria, si esta se colocase mas alta que aquella. Tiene este acorde 3 inversiones, pero solo se pueden practicar la 2ª y 3ª. Consta la 2ª inversion de 3ª y 4ª mayores y 6ª aumentada, siendo *la 3ª la disonancia natural y la alterada el bajo.* Se numera con $\frac{+6}{5}$. Esta inversion es conocida con el nombre de *acorde de 6ª aumentada con 3ª y 4ª*, siendo de muy frecuente uso como poderoso agente para la modulacion. La 3ª inversion (muy poco usada) consta de 2ª y 4ª mayores

(1) Cuando se coloca este acorde sobre el 2º grado, creo debe llamarse (y así lo enseño á mis discipulos) acorde de 7ª de 2ª con 3ª mayor y 5ª menor, sirviendo esta nomenclatura para ambos modos, pues si se le llamase 7ª de 2ª del modo menor, la 5ª no seria entonces nota alterada, sino propia del modo. Creo impropia la denominacion de acorde de 7ª dominante cuando se coloca sobre el 2º grado; 1º porque la dominante es la 5ª; y no la 2ª. 2º porque se le añade una alteracion ascendente, pues no otra cosa es, hacer la 3ª mayor por medio del \sharp ó \flat ; y 3º por la diversa resolucion que tiene, de colocarse sobre la dominante á colocarse sobre la 2ª segun se observará en los ejemplos puestos. Unicamente puede llamarse con propiedad acorde de 7ª dominante con 5ª menor, considerandole como tal para modular á la dominante del tono anterior, y tónica por la modulacion, siquiera sea esta pasagera. Hay otros nombres de 7ª bastante impropios, atendida su colocacion variada, pero no reunen tantas condiciones de impropiedad como el acorde de que ahora nos ocupamos. Esta es mi opinion, que no pretendo sea la mas acertada, pero si razonada.

Tiene 3 inversiones, constando la 1ª de 3ª y 5ª mayores y 6ª aumentada y numerándose con $\overset{+}{\underset{7}{6}}$. A esta inversion se da el nombre de *acorde de 6ª aumentada con 3ª y 5ª* y es de gran uso. La 2ª inversion consta de 3ª menor, 4ª mayor y 6ª menor y se numera con $\overset{+}{\underset{7}{6}}$. La 3ª inversion consta de 2ª aumentada, 4ª menor y 6ª mayor, numerándose con $\overset{+}{\underset{7}{6}}$. En estas dos últimas inversiones conviene invertir el intervalo de 3ª disminuida para que resulte 6ª aumentada. El acorde radical y las inversiones 2ª y 3ª son de muy poco uso. Ejemplos.

6ª aumentada con 3ª y 5ª

Colocado sobre 1º el 7º grado

7ª disminuida con 3ª disminuida. Resolución. 1ª inversion. Resolución. 2ª inversion. Resolución. 3ª inversion. Resolución.

Colocado sobre 2º el 4º grado

4º grado.

Observese en los ejemplos precedentes, que cuando el acorde de 7ª disminuida con 3ª disminuida se coloca en el 7º grado, *hace su resolución en el acorde tónico*, y cuando se coloca sobre el 4º grado alterado ascendente, la hace *en el acorde de la dominante*. Las 5ªs mayores que resultan en este acorde y el de su resolución natural, ya sean entre el bajo y una de las voces, ó entre estas, *son permitidas, pero deben evitarse* en las partes extremas de la armonía, ó sea *entre el bajo y la voz superior*.

Notese la variación en la numeración de los dos ejemplos anteriores, á pesar de ser el mismo acorde, lo cual no tiene otra causa que su distinta colocación, usándose en el 1º la +, indicación de la nota sensible, y en el 2º el # indicación de la alteración ascendente.

El acorde de 7ª disminuida con 3ª disminuida se usa mucho más sobre el 4º grado alterado, que sobre el 7º.

Formense acordes de 7ª disminuida con 3ª disminuida sobre cada una de las notas del ejercicio siguiente, considerándolas como 7º grado, y sobre el 4º alterado que corresponda, numerándolos, invirtiéndolos y resolviéndolos según se ve en los dos últimos ejemplos.

El enlace del acorde de 7ª disminuida con 3ª disminuida se verifica con los acordes consonantes con las mismas condiciones que el de 7ª disminuida inalterado. Vease pag: 29.9-y 10.

De todos los acordes alterados y sus inversiones, los de mayor importancia por su frecuente aplicacion son, *el acorde de 5ª aumentada, el de 7ª dominante con 5ª aumentada y la 1ª inversion de ambos; y los acordes de 6ª aumentada, que resultan de la 2ª inversion del acorde de 7ª dominante con 5ª menor, y de la 1ª inversion del acorde de 7ª disminuida con 3ª disminuida.*

ENLAZE PRÁCTICO DE LOS ACORDES DISONANTES ALTERADOS CON LOS TONALES Y VAGOS.

DISONANTES POR ALTERACION ASCENDENTE.

Acorde de 5ª aumentada.

Enlaze.

Acorde de 7ª dominante con 5ª aumentada.

Enlaze.

Acorde de 7^a
de sensible
con 3^a mayor.

**DISONANTES POR ALTERACION DESCENDENTE,
CORRESPONDIENTES Á LOS MODOS MAYOR Y MENOR.**

Acorde de 7^a
dominante con
5^a menor, colo-
cado sobre la
2^a del modo
menor. (1)

(1) Ya se dijo que este acorde se usa generalmente sobre la 2^a de ambos modos y rara vez sobre la dominante; en este caso solo tiene una alteracion descendente en la 5^a; pero en el primer caso, ó sea usandose sobre la 2^a, tiene dos alteraciones en el modo mayor, una ascendente en la 3^a y otra descendente en la 5^a; y en el modo menor solo una ascendente en la 3^a. Repito, que deben ser considerados como dos distintos acordes, segun ya indiqué.

(2) Verdadero acorde de 7^a dominante con 5^a menor.

Acorde de 7^a dominante con 5^a menor, colocado sobre la 2^a del modo menor.

Enlaze.

En el modo mayor.

Acorde de 7^a disminuida con 3^a disminuida, colocada sobre la 4^a, alterada ascendentemente que es como generalmente se usa, y sobre la sensible.

Enlaze.

En el modo menor.

Escuela del Real Conservatorio de Música

Los acordes alterados pueden tambien resolver excepcionalmente y con especialidad, el acorde de 6ª aumentada acompañado de 3ª y 5ª

EJEMPLOS de resoluciones excepcionales mas comunes en los acordes alterados. (1)

De el acorde de 5ª aumentada.

El acorde de 7ª dominante con 5ª aumentada puede hacer las mismas resoluciones excepcionales que el anterior.

De el acorde de 7ª de sensible con 5ª mayor.

(1) Supongase para todos ellos el tono de Do, el cual convendra preceda al 1º acorde de cada ejemplo para armonizarlos.

De el acorde de 7^a dominante con 5^a menor (colocado sobre la 2^a)

1. $\frac{6}{\sharp 5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{+}$ $\frac{6}{-}$ 2. $\frac{6}{\flat 5}$ $\frac{7}{+}$ $\frac{6}{-}$ 3. $\frac{\sharp 6}{\sharp 5}$ $\frac{6}{-}$ $\frac{6}{-}$

escep: escep: escep:

En el modo menor pueden practicarse estas mismas resoluciones excepcionales.

De el acorde de 7^a disminuida con 5^a disminuida (colocado sobre la 4^a alterada.)

1. $\frac{\sharp 6}{\flat 5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{+}$ 2. $\frac{\sharp 6}{\flat 5}$ $\frac{+4}{2}$ 3. $\frac{\sharp 6}{\flat 5}$ $\frac{6}{\sharp 5}$ $\frac{6}{-}$

escep: escep: escep:

Pueden practicarse estas mismas resoluciones excepcionales en el modo menor, y otras muchas que omitimos así en este acorde último, como en el precedente, y mas ó menos en todos ellos.

Todos los ejemplos que anteceden, así los armonizados como los cifrados, toquense al piano y trasportense á diversos tonos para que el oído se acostumbre á distinguir 'las' disonancias de los acordes alterados.

ADVERTENCIAS. 1^a Los acordes de 6^a sensible y 6^a aumentada, 2^a inversion este del acorde de 7^a dominante con 5^a menor, y aquel, de el de 7^a dominante natural, se escriben algunas veces suprimiendo la 5^a. Ejemplo.

6^a Sensible. 6^a Aumentada.

2^a Los acordes *consonantes vago sobre la 2^a del modo menor*, el de 7^a de 2^a del mismo modo, el de 7^a disminuida y el de 9^a menor dominante, pueden usarse en el modo mayor considerando como nota alterada la 5^a, en los dos primeros; la 7^a, en el 3^o, y la 9^a, en el último. Ejemplo.

Vago. 7^a de 2^a. 7^a dism. 9^a men.

Este ejemplo debe tocarse al piano repetidas veces y trasportarse á varios tonos.

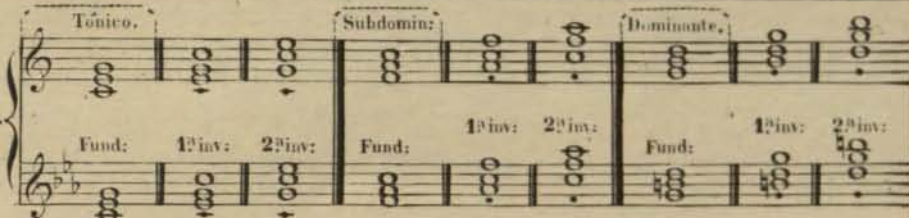
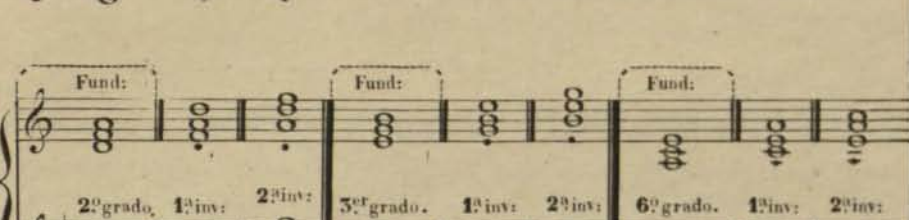



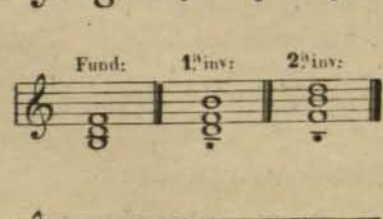

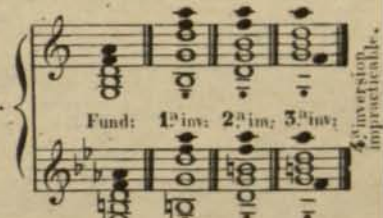
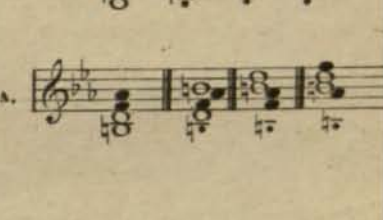

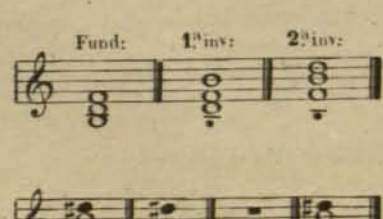


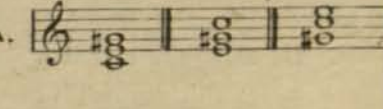

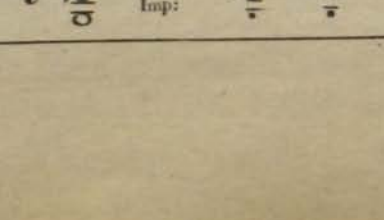

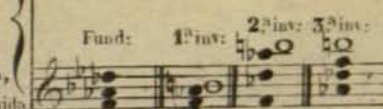

El acorde vago sobre la 2^a del modo menor, suele tambien practicarse en su 1^a inversion con la 6^a alterada descendientemente, usandose de la misma manera en el modo mayor. Ejemplo.

1^a inversion. Vago. Con la 6^a alterada.

Tratados ya todos los acordes conocidos en la escuela moderna, ponese á continuation la tabla de ellos con sus inversiones, advirtiendole, que por regla general, se usan mas estas, que sus fundamentales, especialmente para la modulacion.

TABLA GENERAL DE LOS ACORDES CONOCIDOS EN LA ARMONIA CON SUS INVERSIONES PRACTICABLES SEGUN LA ESCUELA MODERNA ESPAÑOLA.

Nota — Las abreviaturas; fund: indica (fundamental); inv_ (inversion) rad _ (radical) dis _ (disonante)
alt _ (alterado) imp _ (impracticable)

ACORDES NATURALES.	<p>CONSONANTES TONALES.</p> <p>Modo mayor. </p> <p>Modo menor. </p>	
	<p>CONSONANTES VAGOS.</p> <p>Modo mayor. </p> <p>Modo menor. </p> <p style="text-align: center;">No hay en el modo menor.</p>	
	<p>7ª DOMINANTE.</p> <p>Modo mayor. </p> <p>Modo menor. </p>	
ACORDES ARTIFICIALES.	<p>7ª DE SENSIBLE.</p> <p>Rad: 1ª inv: 2ª inv: 3ª inv: </p>	<p>9ª DOMINANTE.</p> <p>Mayor. </p> <p>Menor. </p> <p style="text-align: right; font-size: small;">4ª inversion impracticable.</p>
	<p>7ª DE 2ª.</p> <p>Modo mayor. </p> <p>Modo menor. </p>	<p>7ª MAYOR.</p> <p>Fund: 1ª inv: 2ª inv: 3ª inv: </p>
	<p>5ª MENOR.</p> <p>Fund: 1ª inv: 2ª inv: </p>	<p>5ª AUMENTADA.</p> <p></p>
ACORDES ALTERADOS.	<p>Con 5ª aumentada.</p> <p>7ª DOMINANTE. </p> <p>Con 5ª menor. </p>	<p>7ª de sensible con 5ª mayor.</p> <p>Imp: </p> <p>Fund: 1ª inv: 2ª inv: 3ª inv: </p> <p>7ª disminuida con 5ª disminuida.</p> <p></p>

MODULACION POR ENARMONÍA.

Llamase *transformación enarmónica* al cambio de nombre de una ó varias notas de un acorde, conservando el mismo sonido. Ejemplo.

Transf. enar.

Transf. enar.

Por medio de dicha transformación unos acordes se convierten en otros, ya de la misma, ya de distinta especie, pudiéndose por lo tanto verificar modulaciones á tonos muy lejanos.

Los acordes que son susceptibles de transformarse enarmónicamente son, los de 7.^a dominante, 7.^a disminuida y 6.^a aumentada. Ejemplos.

1. Transf. enarm. 2. Acordes de 7.^a disminuida. 3. Enarm. Enarm.

7.^a dom: 6.^a aum: con 3.^a y 5.^a 7.^a inv: Fund: 3.^a inv: 2.^a inv: 6.^a aum: 7.^a dom: 6.^a aum: con 3.^a y 5.^a 7.^a dom:

Como se ve por los ejemplos precedentes, el acorde de 7.^a dominante se enarmoniza con el de 6.^a aumentada y viceversa, y el de 7.^a disminuida con acordes de la misma especie colocados en distinta inversion.

La enarmonia del acorde de 7.^a dominante con el de 6.^a aumentada es bastante dura, y su efecto algo antitonal por lo cual se practica poco, exigiendo al tratarla mucha maestria para dulcificar su dureza con la introduccion de otros acordes hasta resolver en el nuevo tono.

La resolución de el acorde de 7.^a disminuida procedente de enarmonia, para modular á un nuevo tono, se verifica ó bien directamente al acorde de 4.^a y 6.^a de este, ó bien pasando por el de 7.^a dominante que le corresponda. Ejemplos.

Transformacion de la 7.^a dominante en 6.^a aumentada.

Transf:

7.^a 6.^a 7.^a dom: de - - - - Mi mayor.

Transformacion de la 6.^a aumentada en 7.^a dominante.

Transf:

6.^a aum: 7.^a dom: de - - Sol b mayor.

1. MODULACION POR ENARMONIA DEL ACORDE DE 7.^a DOMINANTE.

Transf:

6 +4/3 +6/5 6/4 7 + #

Resuelto en acordes de 4.^a y 6.^a

2. 3.

Transf. Transf.

+6 +2 7 +6 +2 7

Transf. Transf.

7.^a dim. de B \flat menor
o
mayor.

Ejercitese mucho el armonista en escribir ejemplos de modulaciones enarmónicas partiendo del tono de Do mayor ó menor, y transportandolas despues á otros tonos. Esta clase de modulacion no ofrece mas dificultad, que la *correccion*, la cual consiste; en que el primer acorde de 7.^a disminuida pertenezca al tono en que se este, ó á cualquiera de sus relativos, y el de 7.^a disminuida que resulte de la enarmonia, pertenezca al nuevo tono. Analizense los ejemplos precedentes y se comprenderá esta regla facilmente.

NOTAS EXTRAÑAS Á LOS ACORDES.

Conocense con el nombre de *notas extrañas á los acordes* á todas aquellas que se encuentran agrégadas, pero que no forman parte integrante de ellos.

Ocho clases se conocen en la escuela moderna, distinguiendose con los nombres siguientes.

- | | | | |
|----|-----------------------------|---|--|
| 1. | Notas de floreo..... | } | De uso muy frecuente. |
| 2. | Id. de paso. | | |
| 3. | Id. de apoyatura. | | |
| 4. | Id. de retardo. | } | De uso menos frecuente, excepto en el genero religioso, donde tienen constante aplicacion, especialmente las notas de retardo. |
| 5. | Id. de pedal. | | |
| 6. | Id. de anticipacion... | | |
| 7. | Id. de elision. | } | De muy poco uso. |
| 8. | Id. de sincopa. | | |

De estas diversas clases de notas extrañas á los acordes, algunas solo pueden usarse *en parte fuerte* del compás; otras *en parte debil*, y otras *indistintamente*.

Ellamanse partes fuertes en el compás aquellas que se acentuan, en las cuales solo pueden usarse, por regla general, *notas propias* llamadas tambien *reales*.

En el compás de 4 partes se acentuan la 1.^a y 3.^a; en el de 3 partes, la 1.^a y alguna vez (segun el movimiento) tambien la 2.^a; y en los compases binario y $\frac{2}{4}$ la 1.^a; todas las demas son débiles.

En los movimientos lentos, como *Largo*, *Larghetto*, & son fuertes todas las partes en su 1.^a mitad y débiles en la 2.^a, en los compases de combinacion doble; y fuerte en su primer tercio, y débiles en el resto en los de combinacion triples.

Llamanse *notas de floreo*, á la superior é inferior inmediatas á nota propia de un acorde, y se representan siempre con figuras de corto valor. Cuando se agregan las dos notas de floreo á la propia, debe resultar entre aquellas el intervalo de 3ª menor, ó 3ª disminuida. Comúnmente se colocan en parte debil del compás. Pueden practicarse en todas las voces, pero en el bajo no conviene hacer mucho uso de ellas. Ejemplo.

Allegretto.

Como se observa en el ejemplo que antecede la nota ó notas de floreo siempre van precedidas y seguidas de nota propia,

Notas de paso son las que marchando siempre de grado ascendente ó descendente, ya diatónica, ya cromáticamente, se colocan entre dos notas distintas, y propias ambas de acorde. Su uso es generalmente en parte debil del compás, pudiendo practicarse igualmente en las voces acompañantes que en el bajo, pero en este siempre se debe ser sobrios en adornos, por ser el fundamento de la armonía. Ejemplos.

Nota. Las notas de paso van indicadas con P.

(1) Las notas de floreo se indicarán con F.

Las notas de apoyatura se colocan ordinariamente un tono ó semitono mas altas que la nota propia á que deben descender, ó bien un semitono mas bajas que aquella á que han de ascender. Pueden tambien colocarse á intervalo disjuncto de la nota propia y ser precedidas, en ambos casos, de nota propia ó estraña al acorde. Debe colocarse, como acento melódico, en parte fuerte del compas y tener mas valor, que las notas de *floreo* y de *paso* ya esplicadas: sin embargo, cuando se colocan las apoyaturas en parte debil del compas, deben ser de corto valor si bien siempre marcada la acentuacion. Pueden usarse en todas las voces, pero en el bajo deben representarse con notas de poca duracion, para evitar vaguedad en los acordes.

Ejemplos.

Nota. Las notas de apoyatura van indicadas con *a*.

Analizese detenidamente el ejemplo anterior y en él se hallarán practicadas apoyaturas bajo las diversas formas esplicadas y observese que tambien pueden mezclarse algunas otras notas estrañas entre la apoyatura y la nota propia, segun se vé en el 4º y 6º compas.

Las notas de *floreo* ó de *apoyatura*; que carezen de alguna ó algunas de las condiciones prescriptas para su justa calificacion son llamadas *mistas*, nombre debido al ilustre Mtro. Sr. D. H. Esclava, y que demuestra claramente que dichas notas participan de alguna condicion y caracter de las de *floreo* y *apoyatura*. Numerosos ejemplos se hallarán en cuantas obras se analizen por lo cual omitimos el poner alguna

Se da el nombre de *retardo* á la prolongacion de una nota propia de un acorde, sobre el acorde que siga, del cual ha de ser estraña.

El *retardo* tiene tres condiciones indispensables que se llaman *preparacion*, *percusion* y *resolucion*. La *preparacion* puede hacerse en parte fuerte ó debil del compás. La *percusion* (ó sea el acorde en que se halla la nota prolongada) siempre se verifica en parte fuerte: y la *resolucion* en parte debil, excepto en los compases de 4 y de 2 partes, que puede tambien efectuarse en la parte fuerte.

Pueden ser *retardadas* (ó prolongadas) todas las notas que al moverse de un acorde á otro suban ó bajen un semitono diatónico, ó bajen un tono. Los retardos pueden ser por esta razon *ascendentes* y *descendentes*. Pueden tambien en un acorde ser retardadas dos y aun tres notas. El retardo *ascendente* debe al resolver subir *precisamente* un semitono. El *descendente* puede bajar un tono ó un semitono. Ejemplos.

Retardos descendentes.

Ascendentes y mistos.

Como se ve por los ejemplos que anteceden, pueden usarse los retardos en cualquiera de las voces que constituyen un acorde, cuidando de no duplicar la nota retardada ni al unisono, ni en parte superior á ella; no asi en parte inferior, como se ve en el ejemplo ultimo, que resolviendo el bajo en la tónica, ésta se encuentra en la parte superior retardada por la sensible.

Entre la *preparacion* y *percusion*, y entre ésta y la *resolucion* pueden mediar algunas notas de adorno. Ejemplos.

La resolución no es preciso se haga en el acorde del retardo. Ejemplo.

Allegretto. (a)

Cuando la *preparacion* tiene menos valor que la *percusion*, debe acentuarse ésta y no aquella, considerando la nota retardada como *apoyatura* en la ejecución, no debiendo por lo tanto ligarse dicha nota al escribirla. Ejemplo.

Moderatto. Retard. Retard. Retard. Retard.

Pueden presentarse los retardos de muy distintas maneras, especialmente en el género melódico, pero siempre es preciso que no falten en cosa alguna á los principios tonal y ritmico.

Para poder comprobar si la armonía retardada ésta ó no correcta, reduzcase al estado natural, suprimiendo la nota ó notas que se hallan retardadas. (b)

Terminaré esta materia haciendo una aclaración. La frase que se usa para distinguir los retardos, de *retardo de la 3ª por la 4ª*; de la *5ª por la 6ª*; de la *6ª por la 7ª* & &, indica, que perteneciendo al acorde donde se verifica la *percusion* la *3ª*, la *5ª* ó la *6ª*, han sido sustituidas momentaneamente por la *4ª*, *6ª* ó *7ª*, retardando la natural resolución del acorde que antecede.

Analizese con detención la siguiente tabla de retardos, aprendiendo de memoria la colocación de las voces y numeración, y armonizense los bajetes de la 1ª y 2ª parte, introduciendo en ellos los retardos posibles y numerandolos convenientemente.

(a) El *RE* es la resolución del retardo que antecede y *preparacion* á la vez del siguiente, cuya *percusion* es la segunda mitad del mismo re.

(b) Algunos tratadistas distinguidos, especialmente de la escuela francesa, establecen diferencia entre la *prolongacion* y el *retardo*, lo cual solo conduce, en mi opinion, á mayor confusion, pues que en la esencia convienen los efectos de ambas causas.

TABLA DE LOS RETARDOS MAS USADOS, CON EL MODO DE CIFRARLOS Y LA ARMONIA NATURAL, QUE CORRESPONDE.

Esta solo se pone en el 1.º ejemplo, debiendo escribirla en los demas el lector.

RETARDOS EN LOS ACORDES CONSONANTES TONALES.

Acorde fundamental.	Retar. de la 6ª por la 7ª	Retar. del bajo.	Retar. de la 3ª por la 4ª	Retar. de la 4ª por la 5ª	Retar. de la 6ª por la 7ª	Retar. de la 7ª por la 8ª
<p>Retarda el bajo</p> <p>Ret: fund;</p> <p>ACORDE FUNDAMENTAL.</p>	<p>Retar. de la 6ª por la 7ª</p> <p>1.º INVERS:</p>	<p>Retar. del bajo.</p> <p>1.º INVERS:</p>	<p>Retar. de la 3ª por la 4ª</p> <p>FUNDAM:</p>	<p>Retar. de la 4ª por la 5ª</p> <p>2.º INVERS:</p>	<p>Retar. de la 6ª por la 7ª</p> <p>2.º INVERS:</p>	<p>Retar. de la 8ª por la 9ª</p> <p>Fund:</p>
<p>Armonia con retardos.</p>	<p>Armonia natural.</p>	<p>Armonia con retardos.</p>	<p>Armonia natural.</p>	<p>Armonia con retardos.</p>	<p>Armonia natural.</p>	<p>Armonia con retardos.</p>
	<p>La disonancia artificial está en la 4ª</p>	<p>La dis, artif, en el bajo.</p>		<p>La dis, artif, es la 7ª</p>	<p>La dis, artif, es la 5ª</p>	

Retardos de la 5ª por la 6ª la 8ª por la 9ª Retardos de 8ª por la 9ª Doble retard. De la 5ª por la 6ª Triple retard. Resolución.

(1) Obsérvese que la sensible resuelve bajando á la 5ª del acorde tónico, por hallarse en este retardada la 8ª por la 9ª

Dobles retardos. Retardos con el acorde de 7ª de sensible.

Retardos con el acorde de 7ª disminuida. Retardos con los acordes de 7ª de 2ª

Retardos con el acorde de 6ª aumentada con 3ª y 5ª

Retardos con el acorde de 6ª aumentada con 3ª y 4ª

Sobre los otros acordes alterados no suelen tener uso alguno los retardos, por su difícil colocación.

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
 REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Se da el nombre de *pedal* á una nota que se prolonga durante algunos compases y es *extraña* á algunos acordes que en su prolongacion se suceden.(1)

Las *notas de pedal* pueden ser, *inferiores, superiores, é interiores*.

Llamase *pedal inferior*, cuando la nota tenida, ó prolongada, está en el bajo; *pedal superior*, cuando se halla en la parte mas aguda; y *pedal interior*, cuando está colocada en una parte intermedia.

Las *pedales inferiores son los mas usados*, mas inteligibles y de mayor efecto. Se colocan sobre la tónica y la dominante, siendo sobre esta ultima nota de mucho mejor efecto por prestarse á mucha variacion y riqueza en la armonia. Sobre estas pedales, sobre todo en la dominante, pueden practicarse todos los acordes, alteraciones, retardos y cuantos artificios armónicos y melódicos se conocen asi *dentro del tono*, como *modulando pasageramente* á sus relativos, pero en este ultimo caso *cuidese de no verificar la cadencia perfecta*.

Las pedales inferiores no suelen encontrarse cifradas, por la gran complicacion de signos que serian necesarios para designar los muchos acordes que pueden sucederse.

La nota pedal suele empezar y acabar con acorde consonante, ó con el disonante natural, escepto cuando la pedal se considere como disonante, lo cual es rarísimo y de corta duracion. *Ejemplos de pedales inferiores más usados.*

Andantino.

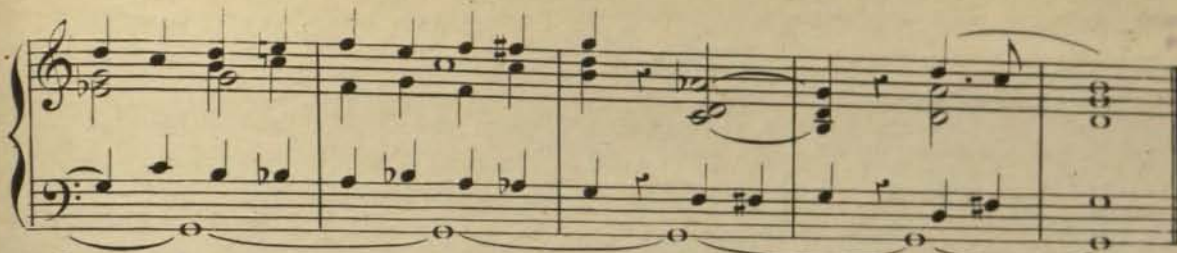
Pedal inferior sobre la tónica.

Como se ve en el ejemplo anterior, el verdadero bajo para la formacion de los acordes es el que se encuentra sobre la nota pedal, ya se halle en esta forma ó unido al acorde en la mano derecha (cuando se escriba para piano ú organo); y tengase en cuenta, que siempre que haya de armonizarse sobre una nota pedal debe empezarse por la formacion de un bajo fundamental para la armonia.

Pedal inferior sobre la dominante.

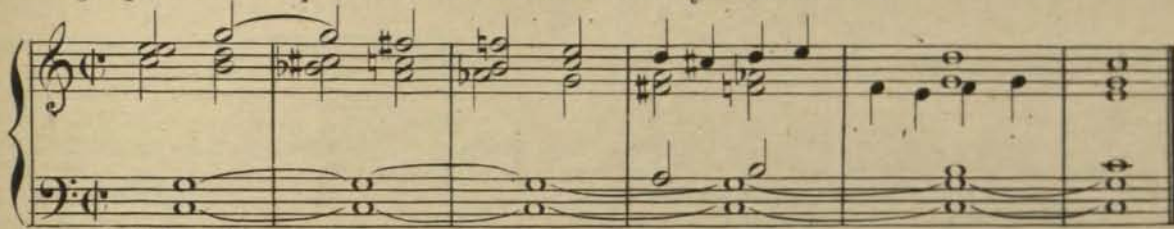
Sucesion de 6ªs

(1) La palabra **PEDAL** tiene su origen, de la nota tenida que en el Organó (el rey de los instrumentos para la Armonia, como justamente es llamado) se ejecuta con el pie sobre un teclado dispuesto para este objeto.



Las pedales pueden ser de mayor ó menor numero de compases y aun cortisimas.

Ejemplo de doble pedal inferior sobre la tónica y la dominante.



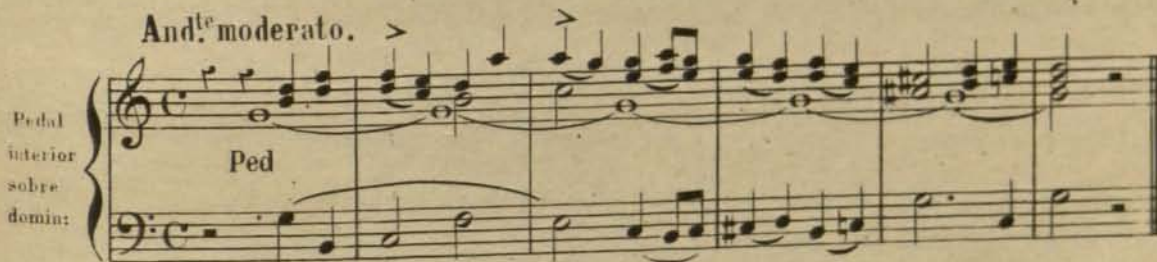
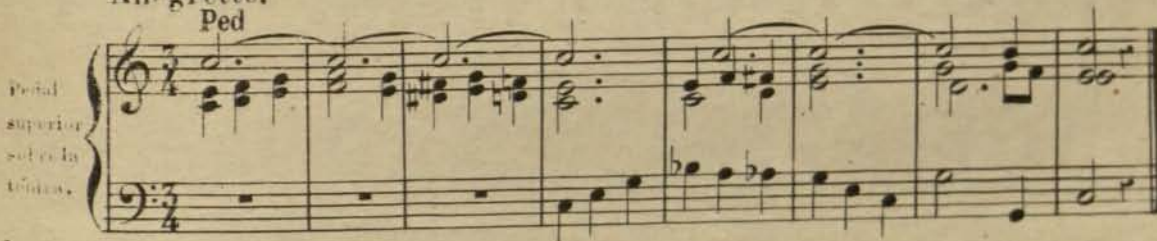
Doble pedal.

Cuando estas pedales son de larga duracion no se emplean generalmente, mas que los acordes tonales.

Las pedales *superiores é inferiores* se colocan sobre la tónica ó sobre la dominante, siendo de muy poco uso, pues admiten poca variedad de acordes, y mas bien son tratadas como una nota tenida propia de los acordes que durante su valor se suceden mas el de la dominante aunque adornados con alguna nota estraña.

Allegretto.

EJEMPLOS.



Recuérdesse que en esta clase de pedales no deben emplearse otros acordes, que aquellos en que pueda formar parte de la armonia, dentro de la tonalidad, la nota pedal.

Algunos autores colocan tambien nota pedal sobre el 2º y 6º grado, cuyo efecto, sobre rechazarle el oido, es completamente antitonal, con especialidad colocada sobre la 2ª.

Terminaremos esta materia repitiendo, que *la verdadera nota pedal es la que se coloca en el bajo.*

Llamanse notas de *anticipacion* á las que se hacen oír antes que el bajo propio del acorde á que pertenecen. Ejemplos.

Las notas de anticipacion son las señaladas con *a*.

Las anticipaciones son mas propias del genero melódico, que del armónico.

Dase el nombre de *notas de elision* á las que proceden por intervalo de 3ª mayor ó menor descendente, y reciben dicho nombre, por la supresion que se hace de la nota intermedia. Aunque las *elisiones* son muy semejantes á las anticipaciones, diferenciense sin embargo en una condicion notabilisima, cual es la de que *las notas de elision no deben pertenecer al acorde de la nota siguiente, y las notas de anticipacion si*.

EJEMPLOS DE ELISIONES.

Las notas de *elision* son las marcadas con *e*.

En el bajo no se hace uso de las elisiones.

Llamanse *notas de sincopa* en la armonia á las que se acentuan en parte debil del compás, y en la mitad segunda de su valor son estrañas al acorde que antecede, ó sea de su primera mitad. En esto se diferencian de las notas de *floreo*, de *apoyatura* y de *paso* que se hallan algunas veces sincopadas, pero que no son verdaderas *síncopas armónicas*, por no hallarse acompañadas de acordes de los que forma parte integrante, ó llamese *nota propia*, cada una de dichas notas sincopadas. Tambien se distinguen notablemente de las notas de retardo, porque en estas, la resolucion de las disonancias se verifica bajando de grado, ya sea en la melodia ó en cualquiera de las otras dos voces y el bajo.

EJEMPLOS DE SÍNCOPAS ARMÓNICAS.

Las notas de sincopa van marcadas encima con *sin.* Obsérvese, que todas las notas sincopadas pertenecen en su 1ª mitad al acorde que las antecede.

Las *síncopas armónicas* pueden practicarse en la melodia, en las voces, ó en el bajo, guardando siempre las mismas reglas.

Terminada de explicar la materia correspondiente á las notas estrañas, debo advertir que las 5.^{as} seguidas son permitidas entre una nota de paso, de floreo ó de retardo y una nota propia, siempre que el valor de aquellas sea corto. Tambien puede resolver la nota disonante en el acorde de 7.^a dominante, y en todos los acordes de 7.^a que proceden de retardo, mediando entre ella y la de resolucion alguna ó algunas notas estrañas, especialmente las de *paso y floreo*.

EMPLEO DE LA ARMONIA PARA CON LA MELODÍA.

En el principio de este tratado se dijo, que la *melodía y la armonía* marchaban siempre unidas, pudiendo muy bien compararse la 1.^a con la figura y la 2.^a con el vestido, en la pintura ó escultura.

La confeccion de una *armonía conveniente*, que sin faltar á los principios *tonal, ritmico y estético* acompañe á la *melodía*, ofrece mayor dificultad, que la armonizacion de cualquier bajo, sobre todo si este se encuentra cifrado, porque la melodía llena de adornos y artificios melódicos, que no otra cosa son las notas estrañas á los acordes, no siempre aparece con la claridad necesaria para ser acompañada de una buena armonía. Es preciso pues antes de todo, enterarse con detencion de todos los giros melódicos, cadencias, modulaciones y demas artificios, que en el canto ó melodía se hallen, pasando despues á formar un bajo fundamental, y de este, otro bajo en que los movimientos cadenciales, y modulantes esten bien marcados, y formese ya sobre este la armonía. Para que se comprenda mejor el procedimiento, pongo un ejemplo que creo no dejará duda alguna al lector.

Allegretto.

MELODIA.

BAJO PREPARATORIO.

BAJO DEFINITIVO.

Figured bass notation for the definitive bass: 6, 7/4, #, +4, 6, 6/5, 6/4, #.

Formado ya el *bajo definitivo* no hay mas que numerarle y armonizarle, teniendo en cuenta; que entre la melodia y cualquiera de las voces acompañantes no hay prohibicion de 5^{as} y 8^{as}, sean reales ú ocultas, pero si la hay de 5^{as} y 8^{as} reales entre el bajo y la melodia.

Hay otra clase de melodia, que á la vez forman parte de la armonia á la que se dá el nombre de *Tiple melódico-armónico*, siguiendose en este caso las leyes generales para la armonizacion. Dichas melodias suelen formarse sobre un bajo dado, ó bien formarse bajo para la melodia, segun se practicó en el último ejemplo, pero esto no es lo mas comun. Veáse.

TIPLE MELODICO ARMÓNICO.

BAJO.

Los tiples *melódico-armónicos* se usan comunmente con la armonia á cuatro voces.

Tambien *el bajo puede ser melódico-armónico*, y en este caso, como cuando lo sea el tiple, debe ser la armonia de poco movimiento, para evitar toda confusion, entendiendose por poco movimiento, el empleo de un solo acorde en cada parte, algunas veces menos, y rara vez mas, escepto cuando el aire sea *Andante, Moderatto, Adagio, Larghetto*, &, en cuyo caso puede emplearse mayor numero de acordes.

Adagio. EJEMPLOS.

ARMONIA.

Tiple melódico armónico.

BAJO MELODICO.

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

En los bajos melódicos, según se ve en el ejemplo anterior, hay que descartar para la buena armonización, todas las notas de adorno, y suponer un bajo sencillo, que es el que se cifrará.

Obsérvese que en los compases 1.^o, 3.^o, 5.^o y 6.^o solo hay un acorde, mientras que en el 7.^o compás están armonizadas todas las corcheas por ser el aire *Adagio*, por cuya razón también se consideran fuertes todas las partes del compás en su 1.^a mitad.

De cualquier modo que se analice el ejemplo anterior, se ve claramente, que la armonización de un bajo melódico es mucho menos difícil que la de un Tiple, sea este de la clase que quiera.

Hay que tener presente, que las melodías de Tiple ó el Tiple armónico-melódico, pueden empezar en cualquier nota propia del acorde y aun estraña, como la apoyatura, y en su cadencia perfecta pueden terminar en la tónica, ó 3.^a del acorde, mientras que el bajo melódico, debe principiar en nota fundamental del acorde, ó de sus inversiones, si se hallase invertido, cuidando que en sus movimientos no deje duda de la tonalidad, ni de las modulaciones que pueda haber y terminando siempre en la nota fundamental del acorde en las cadencias perfecta, plagal y semicadencia.

Por medio de las notas estrañas, y muy especialmente por las de apoyatura, de paso y de floreo pueden hacerse melódicas todas las partes de la armonía y el bajo, verificando entre sí imitaciones, que contribuyen á embellecer y dar mayor interés á la armonía. Véase.

Andante.

La misma armonía despojada de las notas de adorno.

Esta clase de estudios armónicos es de suma utilidad, sobre todo para aquellos armonistas que no traten de estudiar el contrapunto y fuga, que son muchos.

Para poder vencer gradualmente la dificultad que ofrece la armonización de las melodías, se ponen á continuación varias; las 1.^{as} con su bajo, para que el lector observador se fije en los intervalos á que comunmente se coloca aquel de la melodía.

MELODIAS ELEMENTALES PARA SER ARMONIZADAS.

N.º 1.^a Nota contra nota y dos contra una. (1)

UN ACORDE PARA CADA NOTA

Todas son notas propias.

Allegretto. 4 notas contra una.

Allegretto. 3 notas contra una.

Modulacion.

Allegro.

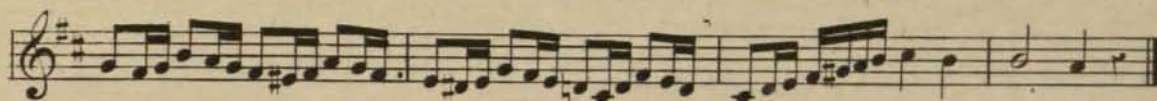
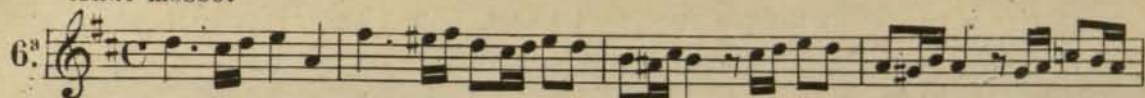
Despues de armonizadas las melodias que anteceden, transportense á otros tonos introduciendo en ellas notas estrañas. En las melodias que siguen, compuestas ya de notas propias y estrañas, se empezará por la formacion del bajo, segun se indicó.

Andante.

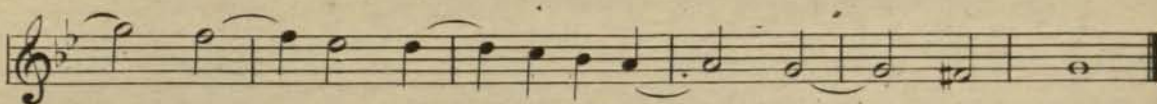
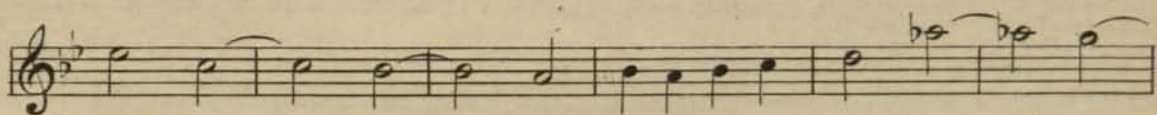
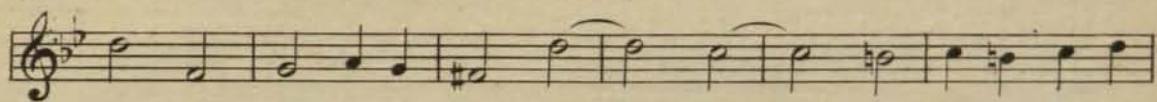
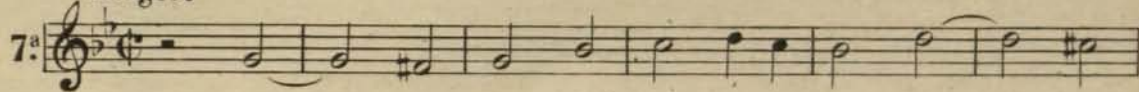
(1) Estos ejercicios pueden servir tambien de ensayo para el estudio del contrapunto.

(2) De esta clase de melodias sencillas, en que no entra nota alguna estraña á los acordes, se encuentran ejemplos en los métodos de solfeo, ejercicios, & & que pueden servir para practicar mas esta clase de trabajo.

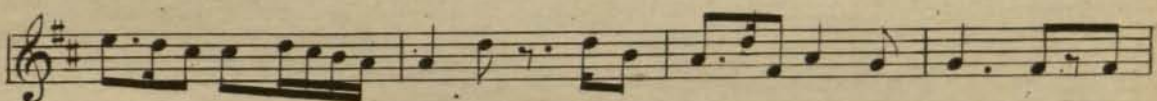
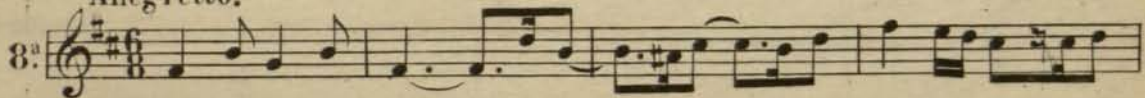
And.^{te} mosso.



Adagio.



Allegretto.



(a) Cuando la escala menor ascendente, ó la mitad 2ª de ella, se practica acompañada con la armonía de la tónica, debe hacerse en aquella la escala alterada y no la propia, pues como nota de paso no cabe el intervalo de 2ª aumentada entre la 6ª y 7ª.

(e) Cuando dicha escala descendente se acompaña con el acorde de la dominante, debe hacerse la 7ª mayor y la 6ª menor, porque, debiendo ser nota propia la 7ª y considerando la 6ª como 9ª en este acorde y aquella como 3ª mayor, no importa el salto de 2ª aumentada.

(i) Acompañada dicha escala descendente con el acorde de la tónica, ó alguna de sus inversiones, debe verificarse el discurso melódico haciendo la 7ª y 6ª menores, que es según se ve constantemente practicado.

Adagio.

**BAJETES PARA SER ARMONIZADOS
CORRESPONDIENTES Á LA 3ª PARTE.**

ACORDE DE 5ª AUMENTADA y sus inversiones.

Andante.

ACORDE DE 7ª DOMINANTE CON 5ª AUMENTADA y sus inversiones 1ª y 3ª

(Véase la página 59 en que se trata de este acorde.)

Andante.

- (1) En la 1ª inversion del acorde de 5ª aumentada se doblará el *puesto quieto*, como asimismo en el acorde que siga.
- (2) Este acorde tónico, que por transformacion se convierte en dominante, y los que estan anotados con (a) deben acompañarse sin 5ª para evitar la falsa relacion con el acorde alterado que les sigue, y tengase en cuenta para casos semejantes.
- (3) Conviene que este acorde sea precedido del disonante natural, para que su efecto sea menos duro. En la armonizacion de este acorde y de los demas disonantes alterados es preciso muchas veces hacer uso de la *posicion separada* para evitar choquen entre si ciertos intervalos, que es preciso se coloquen á distancia, segun las reglas que se han dado; por esta razon vemos invertido el orden en la numeracion colocando el 5 sobre el 7, el 3 sobre el 6, &

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
 REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
 RCSMM

ACORDE DE 7ª DISMINUIDA CON 3ª DISMINUIDA Y SUS 3 INVERSIONES. (Vease la pag: 62.)

Andante.

(i)

The musical score consists of eight staves of music in bass clef, 3/4 time, and key of D major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Andante'. The score illustrates various voicings of the diminished 7th and diminished 3rd chords and their inversions, indicated by numbers 1-7 and accidentals. There are two 'enar.' (enarmónica) markings. The final staff ends with a double bar line.

(i) En la armonización del acorde fundamental debe colocarse la 3ª disminuida en el Tiple ó voz superior. Este acorde y sus inversiones, suele transformarse en el de 7ª dominante con 5ª menor, como se vé en los compases 2º, 10 y 14 del bajete.

Aunque al final se pondrá una gran colección de bajetes y melodías, aconsejo la adquisición de la Guía práctica del M^{tro}. D. José Aranguren, según ya indiqué en la 1.^a parte de esta obra, pues las muchas aclaraciones que hace en los ejemplos y el gran número de bajetes que contiene son de la mayor utilidad para un armonista.

El estudio constante y razonado de obras notables de los maestros españoles y extranjeros más célebres conducirá al armonista á escribir con mayor corrección, y á mover con facilidad las partes de la armonía. Pero para poderse dar cuenta de los acordes, cadencias, modulaciones, & &, es preciso no contentarse simplemente con leer las obras ó tocarlas, sino que debe hacerse de ellas un *análisis detenido*, eliminando de los acordes todas las notas extrañas á ellos, viendo como dichos acordes se enlazan, como resuelven, como verifican las modulaciones, que cadencias determinan la división de las frases, miembros y fragmentos, & &. Este importantísimo estudio requiere el conocimiento completo de todas las materias tratadas en este *curso de armonía*, pues no es posible analizar bien mientras no se hayan aprendido todas las teorías que constituyen la ciencia armónica.

COMPLEMENTO.

ARMONIA Á 3 PARTES.

Aunque para los estudios de la armonía se debe ésta escribir á 4 partes, conviene saber, que puede también escribirse á 3, lo cual se practica muchas veces en obras vocales.

El modo de escribir á 3 partes, consiste en acompañar siempre el bajo de dos solas notas, siendo por lo tanto indispensable saber, que notas son las que pueden ó no ser suprimidas.

1.^o La nota fundamental no puede ser suprimida por regla general, y si alguna vez la marcha de las voces lo requiere es preciso no quede duda alguna del acorde.

2.^o En los acordes tonales y vagos y demás de 3 notas puede suprimirse la 5.^a ó la 8.^a, pero nunca la 3.^a, que es la que dá la idea exacta del acorde.

3.^o En el acorde de 7.^a dominante (disonante natural) no deben suprimirse las notas *sensible* y *disonante*. Alguna vez la sensible suele sustituirse con la 3.^a, ó faltar el bajo apareciendo el acorde incompleto.

4.^o En todos los acordes de 7.^a no debe suprimirse la *nota disonante*, y en caso de tener dos disonancias es preciso *conservar la principal é igualmente la nota sensible*, si entrase en el acorde. La 5.^a puede suprimirse.

5.^o En los acordes de 9.^a mayor ó menor no pueden suprimirse ni la 9.^a ni la sensible; esta última suele algunas veces ser reemplazada por la 7.^a, pero nunca por la 5.^a.

6º En los acordes alterados no debe suprimirse la nota alterada, ni la sensible, si entra en el acorde, ni la disonante natural.

7º Puede hacerse el mismo uso que en la armonia á cuatro de todos los artificios armónicos, notas estrañas, & &.

Estas son todas las reglas á que hay que atenerse para la armonizacion á 3 partes.

Las voces suelen tener que verificar movimientos de salto con mucha mas frecuencia que en la armonia á 4 voces, para evitar las 5^{as} y 8^{as} y para poder llenar mejor la armonia.

La numeracion en general es la misma que cuando se armoniza á 4 partes y únicamente dejan de cifrarse los intervalos que se supriman en el acorde.

A continuacion se ponen varios ejemplos, para que no pueda quedar duda alguna en esta materia.

BAJETES ARMONIZADOS Á 3 VOCES.

Andante. Acordes consonantes.

Andante. Disonante natural.

Andante.

RCSMMV REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE MADRID. Informacion sobre copyright - bibliotecat@rscmm.es Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - bibliotecat@rscmm.es

7^o sensible y 7^o disminuida. 9^o mayor y 7^o de 2^o.

4^o

Andante. Sucesion de 7^{as} modulantes.

5^o

Sucesion de 7^{as} no modulantes.

6^o

7^o

Andante. Acordes alterados de mas frecuente uso.

8^o

Andante. Notas estrañas á los acordes.

9^o

OBSERVACIONES SOBRE LOS DIVERSOS MODOS DE CIFRAR.

En el modo de cifrar ó numerar los bajos no ha existido, ni aun hoy existe completa conformidad. En las obras de nuestros antiguos *Mtros.* es muy incompleta la numeracion, por lo general, pues como la modulacion se efectuaba siempre á los tonos relativos, el sentido musical, guiado por la tonalidad, indicaba claramente los acordes. Los accidentales y signos especiales de que van acompañados los guarismos algunas veces se colocaban á la derecha y aun hoy lo siguen practicando así algunos Maestros, en vez de colocarse á la izquierda, que es lo lógico.

En los acordes fundamentales consonantes ó sus derivados (inversiones) unos no ponian numeracion alguna, otros todos los intervalos, $\frac{3}{3}$ y otros solo uno de ellos.

El acorde de 7^a dominante se halla escrito sin + poniendo unos en su lugar el 5 y otros solo el 7. En la 1^a inversion de este acorde todos los *Mtros.* de las Escuelas italiana, francesa y muchos de la española ponian y aun hoy lo ponen el cinco en esta forma $\frac{6}{5}$.

Las obras de los célebres *Mtros.* de Italia, especialmente de la Escuela Napólitana se encuentran numeradas representando todos los intervalos de que se compone el acorde, pero no siempre por el orden de menor á mayor que hoy seguimos, sino invirtiéndole segun los intervalos que con respecto al bajo querian representar, es decir, segun la posicion que querian ocupase ó que debiese ocupar el acorde: así por ejemplo, si despues de *mi sol do*, querian representar su dominante *re sol si*, lo cifraban aquel con $\frac{3}{3}$ y este con $\frac{3}{5}$, si la 3^a posicion del acorde de *do* ó sea *sol do mi*, con $\frac{3}{5}$ y su dominante *sol si re* con $\frac{5}{3}$ y así de los demas acordes.

A todos los intervalos aumentados los ponian á la izquierda una +2, +6: los disminuidos los cifraban de este modo 3 5 7 ó bien 3 5 7: la 7^a de sensible, así 7: la nota sensible de un tono, así 3 4 6, y el intervalo de 10^a con una pequeña x. Estas son las variantes mas notables.

Creo que con estas breves indicaciones tienen muy suficiente todos aquellos que amigos de investigar, quieran estudiar obras de diversas épocas y escuelas, lo cual juzgo muy necesario para tener profunda instruccion en la ciencia armónica.

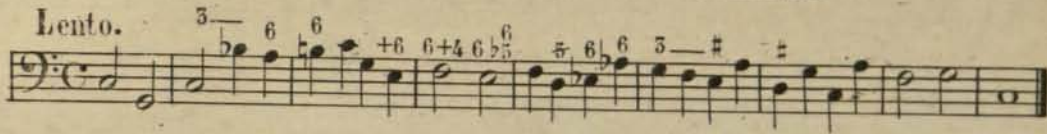
He terminado esta obra *elemental*, para la cual he tenido á la vista los Tratados de Armonia de FENAROLI, FETIS, BARBERAU, SAVARD, y otros menos importantes, y los de nuestros respetables *Mtros.* Españoles SOLER (Fr. Ant:) ANDREVI, SORIANO FUERTES, GIL Y ESLAVA. Ofrecí ser conciso en las teorías para la mejor inteligencia y creo haberlo cumplido. Los ejemplos y bajetes que van intercalados y que han sido expresamente escritos, quizás los crean algunos demasiado sencillos, pero como se trata de un libro *elemental*, no he creído prudente poner grandes dificultades, que en otros grandes tratados y aun en la coleccion del final podrán encontrar.

Creo que, como obra humana, no estará exenta de defectos, pero espero serán mirados con indulgencia si se tiene en cuenta, que el principal objeto que me propuse en la publicacion fue y es, **FACILITAR EL ESTUDIO DE LA CIENCIA ARMÓNICA PARA QUE SE PROPAGUE Y GENERALIZE.**

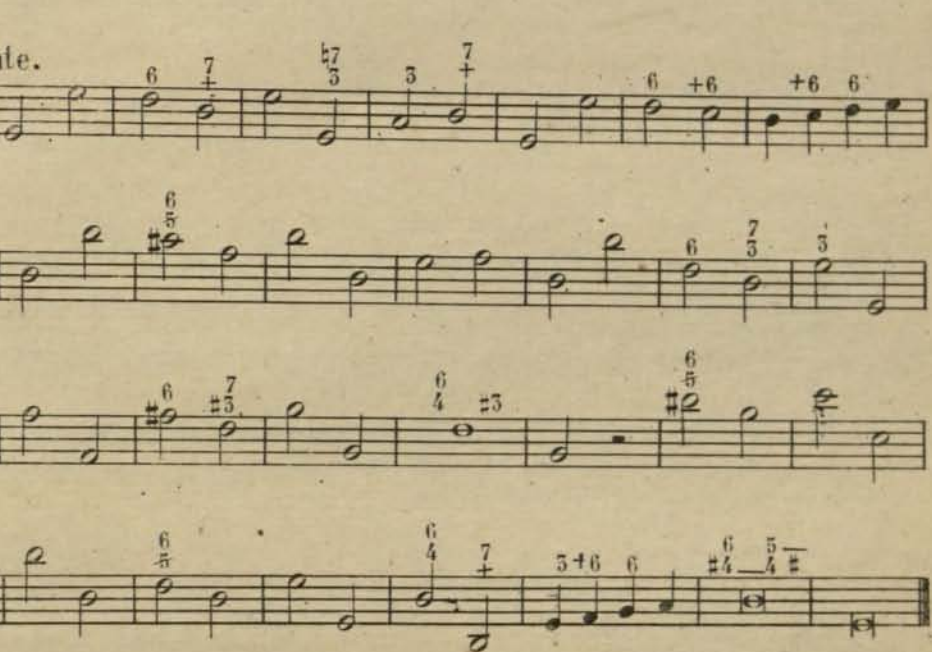
BAJETES.

ALBENIZ. (D. Pedro) 1.^{er} Organista de la Rl. Capilla, M^{tro.} de Camara de S. M. y Profesor, de piano (fundador de la buena escuela) del Conservatorio de música.

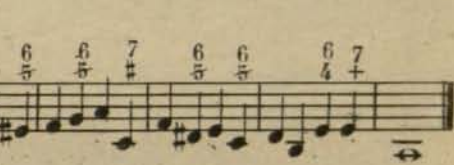
N^o 1. *Lento.*



FENAROLI.
N^o 2. *Andante.*




ALBENIZ.
N^o 3. *Andante.*



ALBENIZ.
N^o 4. *Lento.*



FENAROLI.
N^o 5. *Andante.*



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

96 **CARNICER. (D. Ramon) 1.^o Mtro.** de Composición á la fundación del Rl Conservatorio y Director Mtro. en los Teatros de la Corte.

N.º 6. Moderatto. #6

AGUADO. (D. Antonio) Profesor de armonia de la Escuela N.º de música.

N.º 7. Moderato.

OVEJERO. (D. Ignacio) De la escuela del Organista publicada por el Autor, actual Profesor de Organo de la Escuela Nacional de música.

N.º 8. Andante.

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
 REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
 RCSMM

FENAROLI.

Andante.

Nº 9.

(1) Con el objeto de que el alumno se acostumbre á discurrir y considerando que ya ha practicado la armonizacion de bajetes semejantes se omite el cifrado en varias notas.

AGUADO. (D. Antonio.)

Andante.

Nº 10.

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

Two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains notes with various fingering numbers: +4, 6, 6, +4, 6, #3, +4, 6, +6, 3, 6, 6, 4, 7, 3. The second staff contains notes with fingering numbers: 3, 6, 3, 6, 5, +4, 6, +4, 6, 6, 6, 7. Above the second staff, there is a diagram of a string with the number 8, indicating the eighth string.

FENAROLI.
Andantino.

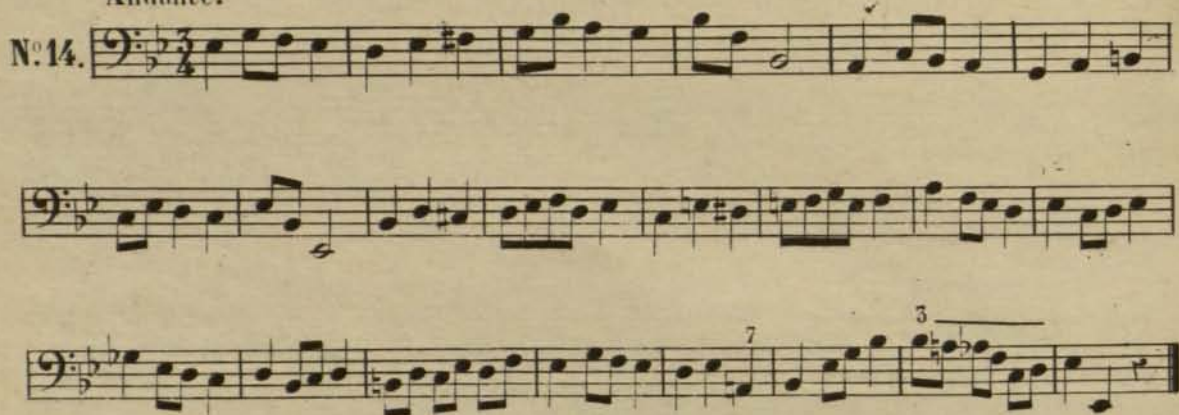
Nº 13.

A series of nine staves of musical notation in bass clef, 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and fingering numbers such as 7 +6, 6, 7 +6, 7 #6, and 7 +6. The piece concludes with a fermata over the final note.

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

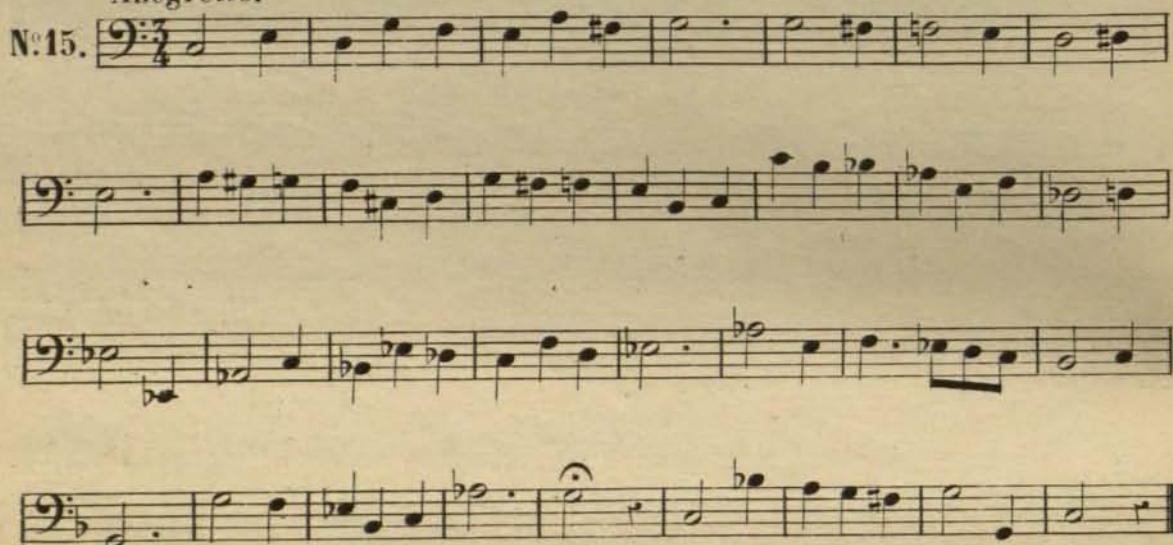
OVEJERO. (D. Ign^o) De la Escuela del Organista.

Andante.

N^o 14. 

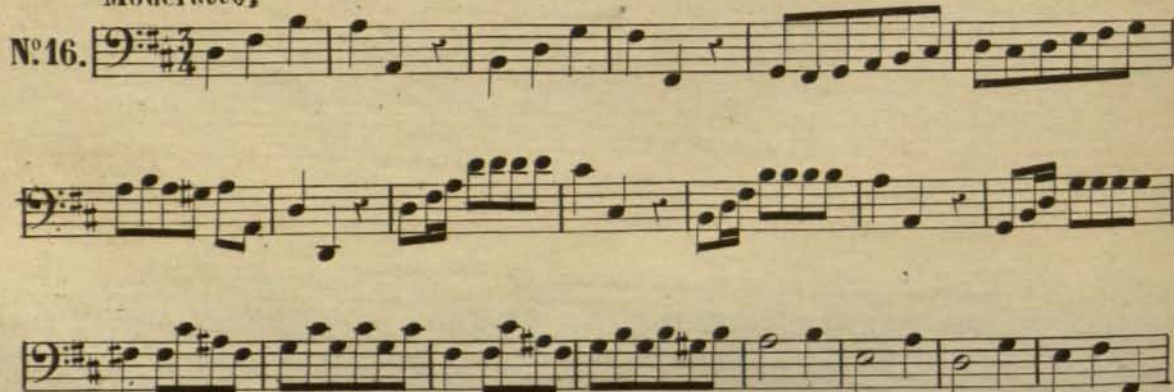
SORIANO FUERTES. (D. Indalecio) M^{tro}. Compositor y Director que fue de la Rl. Camara.

Allegretto.

N^o 15. 

CARNICER. (D. Ramon.)

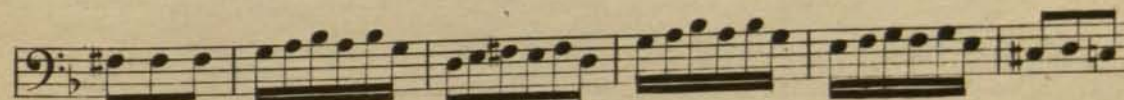
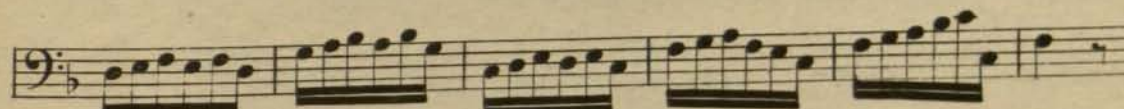
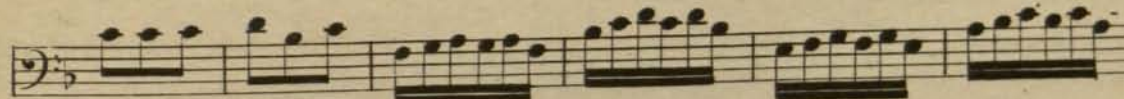
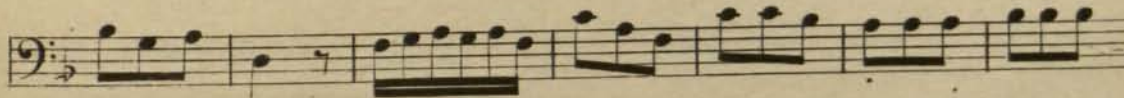
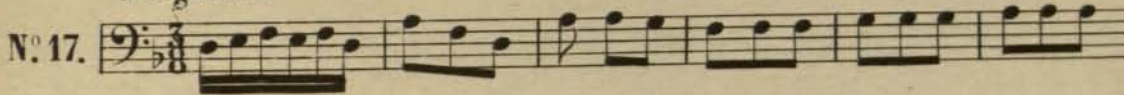
Moderatto,

N^o 16. 



FENAROLI.

Allegretto.



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

102 AGUADO. (D. Antonio.)

Moderato.

Nº 18.

JIMENO. (D. Roman.) 1.^{er} Profesor de Organo en la E. N. de Música, Mtro de Capilla que fue de la-Catedral de Palencia, y de la Rl. Colegiata de S. Isidro.

Moderatto.

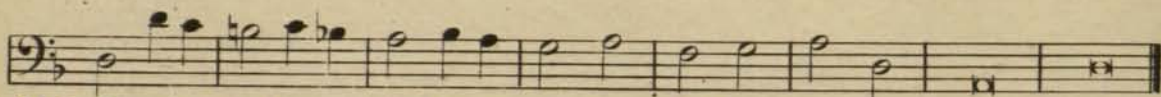
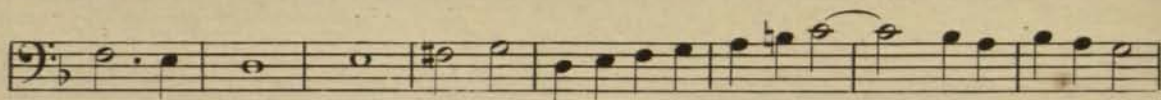
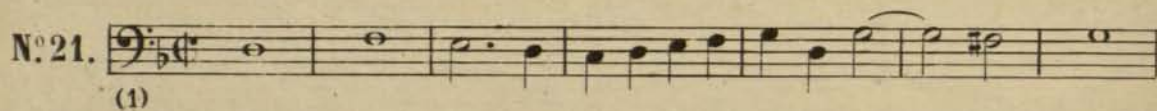
Nº 19.

JIMENO. (D. Ildefonso.) Mtro. de Capilla que fue en Santiago de Cuba, actualmente Organista 1º de la Colegiata de S. Isidro, y Academico de la de bellas artes de S. Fernando.

Moderatto. $\text{♩} = 3$

Nº 12.

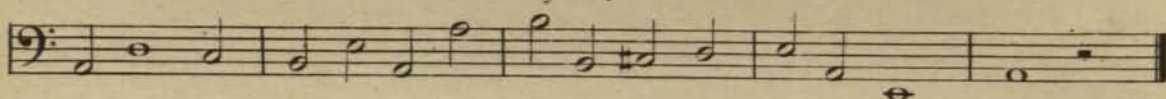
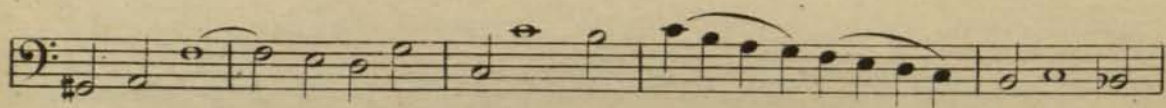
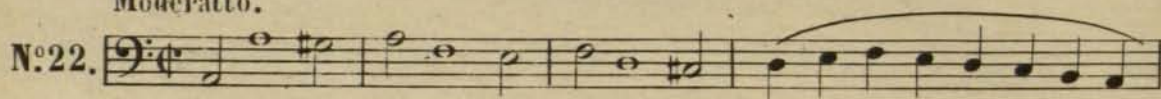
SOLER. (Fr. Antonio.) Autor de la Llave de la modulacion, Mtro. de Capilla en el Monasterio del Escorial, y de la R. Camara del Sermo. Sr. Infante D. Gabriel de Borbon.



(1) Desde aqui pueden hacerse retardos y acordes alterados &&.

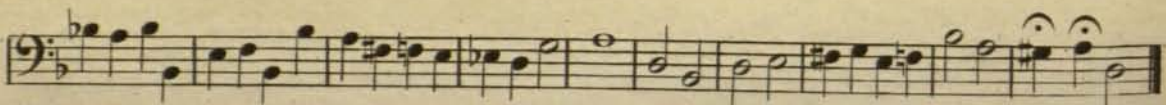
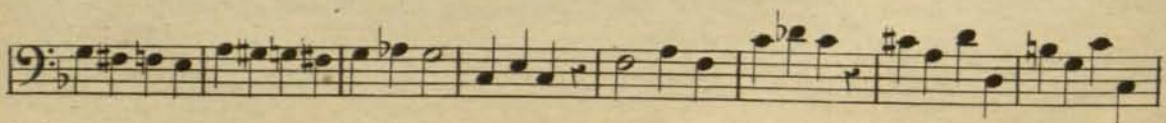
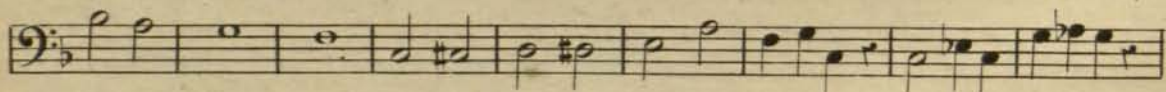
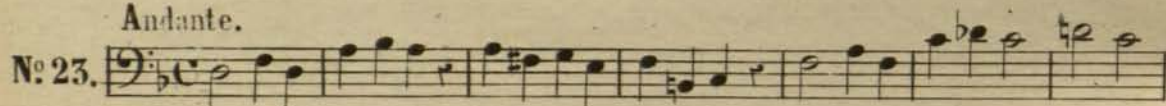
SORIANO FUERTES. (D. Indalecio.)

Moderatto.



SALDONI. (D. Baltasar.) Director honorario y Profesor de Canto de la E. N. de Música y Presidente de la Seccion de Música en la R. Academia de bellas artes de S. Fernando. &&.

Andante.



TORRES. (D. José.) Organista 1º de la R. Capilla; Siglo 17. Archivos del Escorial.

Nº 24.

Musical score for piece Nº 24, consisting of four staves of music in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature.

DURANTE.

Nº 25. *Andante mosso.*

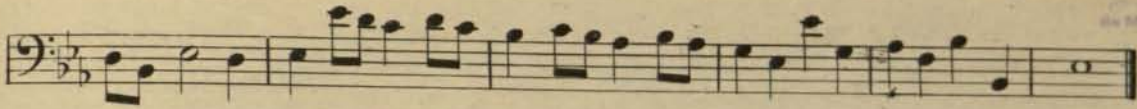
Musical score for piece Nº 25, consisting of seven staves of music in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes fingerings (7 6 8, 7 6 8, 7 6 5) and ornaments (7 6 8) above the notes.

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

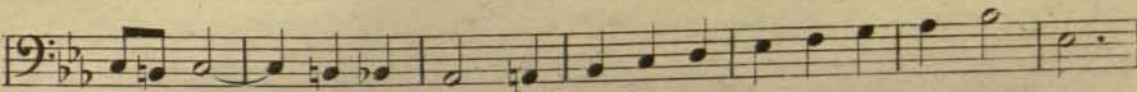
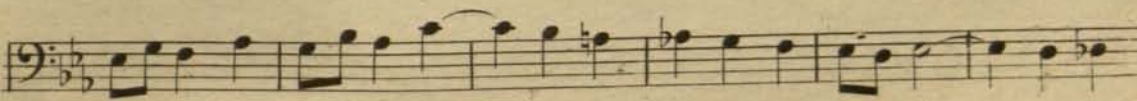
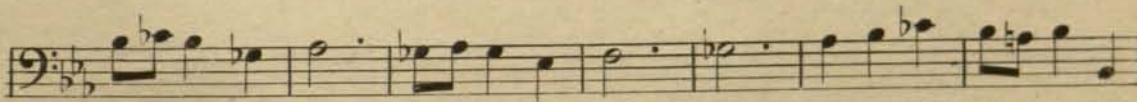
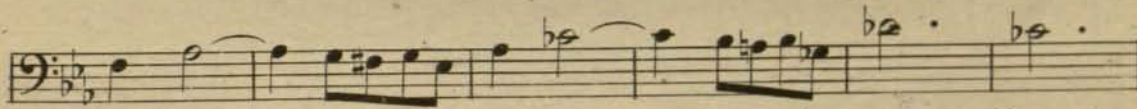
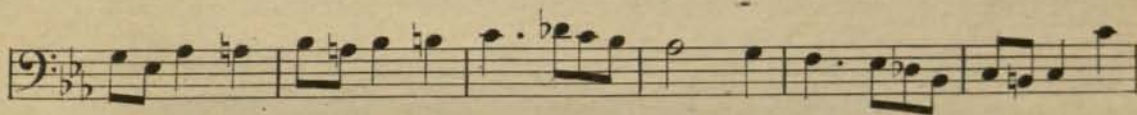
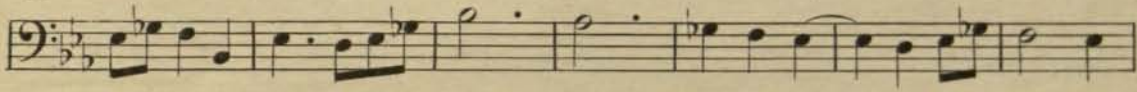
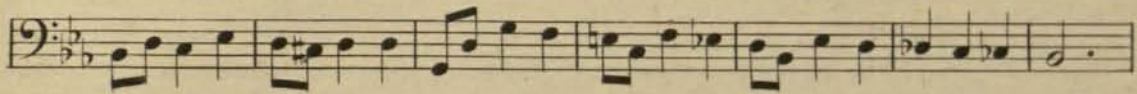
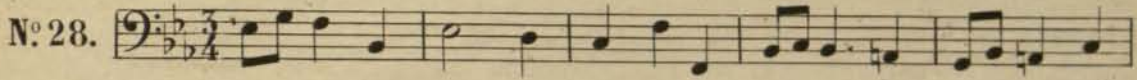
HAYDEN.

Lento.

Nº 26.



ARRIETA. (Exmo. Sr. D. Emilio.)
Moderato.



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

MELODIAS.

SORIANO FUERTES. (D. Indalecio.)

Andante.

Nº 1.

Musical score for No. 1, Soriano Fuertes. The piece is in 3/4 time and one sharp (F#). It consists of five staves of music. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

ARRIETA. (Exmo. Sr. D. Emilio.)

Andante.

Nº 2.

Musical score for No. 2, Arrieta. The piece is in 3/4 time and two flats (Bb, Eb). It consists of five staves of music. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

OVEJERO. (D. Ignacio.)

Andante.

N.º 3.

SALDONI. (D. Baltasar.)

And.^{no} amoroso.

N.º 4.

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

AGUADO. (D. Antonio.)

All^o moderato.

N^o 5.

ARRIETA. (Excmo. Sr. D. Emilio.)

Andante.

N^o 6.

Hubiesemos deseado incluir en este catálogo trabajos de otros muchos m^{tro}s. notables, pero nos lo han impedido en unos, razones comerciales que respeto, y en otros, el no haber recibido á tiempo la autorizacion necesaria.

INDICE.

Al lector.....	Página.	1	Acorde de 9. ^a menor.....	28
Conocimientos preliminares.....		2	Id de 7. ^a disminuida.....	29
Intervalos.....		2	Enlaze de los acordes anteriores.....	29
Nombres de las notas en la armonía.....		3	Resoluciones escepcionales.....	31
De los acordes en general.....		4	Acordes de 7. ^a de 2. ^a	32
Acordes consonantes naturales.....		5	Acorde de 7. ^a mayor.....	35
Acordes vagos.....		7	Enlaze de los acordes anteriores.....	37
Tonalidad.....		7	Cuadro de los acordes de 7. ^a	38
Acordes disonantes.....		8	Modulacion por transformacion.....	40
Acorde de 7. ^a dominante.....		8	Marchas ó series de 7. ^{as}	44
Enlaze de acordes consonates y disonantes.....		9	BAJETES DE LA 2.^a PARTE.....	49
Id de acordes vagos y tonales.....		10	Del principio estético.....	57
Enlaze practico.....		11	Acordes alterados.....	57
Modulacion en general.....		12	Acorde de 5. ^a aumentada.....	58
Id por relacion.....		12	Id de 7. ^a dominante con 5. ^a aumentada.....	59
Ejemplos de modulaciones.....		13	Id de 7. ^a de sensible con 3. ^a mayor.....	60
Ritmo frase y cadencias.....		15	Id de 7. ^a dominante con 5. ^a menor.....	61
Progresiones.....		17	Id de 7. ^a disminuida con 3. ^a disminuida.....	63
Posiciones de los acordes.....		19	Enlaze de dichos acordes.....	64
Notas que pueden doblarse.....		19	Resoluciones escepcionales de los acordes ant:.....	67
Notas que no pueden doblarse.....		20	Tabla general de acordes.....	69
Prohibiciones de movimientos en las voces. (5. ^{as} y 8. ^{as}).....		20	Modulacion por enarmonia.....	70
Excepciones.....		20	Notas estrañas á los acordes.....	71
Falsa relacion.....		21	Empleo de la armonia con la melodia.....	81
BAJETES DE LA 1.^a PARTE.....		21	Melodias para armonizarse.....	84
Acordes disonantes artificiales.....		26	BAJETES DE LA 3.^a PARTE.....	86
Acorde de 9. ^a mayor.....		27	Armonia á 3. partes.....	90
Id de 7. ^a de sensible.....		27	Observaciones sobre el cifrado.....	94
			Coleccion de Bajetes y Melodias.....	95







