

Boletín Musical

Music-Hall.

BOLETÍN MUSICAL



D. Antonio Ribera

Director de Orquesta y traductor de las obras
de H. Riemann.

D. Antonio Ribera
Director de orquesta de las obras de
H. Riemann



Colaboradores

MADRID

Don César Juarros. Médico
Don Rogelio del Villar. Profesor del Real Conservatorio de Música
Don Ricardo Villa. Director de la Banda Municipal
Don Juan José Mantecón. Crítico musical de «La Voz»
Don Paulino Cuevas. Profesor
Don Mariano Miedes. Profesor de la Orquesta Filarmónica
Don Joaquín Turina. Compositor. Crítico musical de «El Debate»
Don Rafael Benedito. Director de la Masa Coral Madrid
Don Julio Gómez. Compositor. Bibliotecario del Real Conservatorio de Música
Don Emilio Vega. Director de la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos.
Don Bartolomé Pérez Casas. Director de la Orquesta Filarmónica
R. R. Juan M. Fernández. C. M. F.
Don José Subirá. Musicógrafo
Don Arturo Mori. Periodista

BARCELONA

Don Vicente María de Gilbert. Crítico Musical de «La Vanguardia»
María Carratalá. Concertista y musicógrafa

BILBAO

D. Manuel Borés Muñoz. Crítico musical

PALMA DE MALLORCA

Don Juan María Thomás. Organista y Musicógrafo

VALENCIA

Don Eduardo López Chávarri. Profesor de Estética del Conservatorio de Música.

CORDOBA

Don Rafael Vich. Maestro de Capilla de la S. I. C.
Don Rafael María Vidaurreta. Profesor de Estética del Conservatorio de Música
Don Carlos L. de Rozas y Santalo. Profesor de Piano del Conservatorio de Música
Don Luis Serrano Lucena. Profesor de Piano del Conservatorio de Música

CADIZ

Don José M.^a Gálvez Ruiz. Director de la Real Academia Filarmónica «Santa Cecilia»

MURCIA

Don Emilio Díez Revenga. Director del Conservatorio de Música

SAN SEBASTIAN

R. D. Nemesio Otaño S. J.

VALLADOLID

Don Aurelio González. Pianista Compositor

PARIS

Don Joaquin Nin. Pianista. Profesor de la Schola Cantorum
Don Andrés Segovia. Concertista de Guitarra

MILAN (Italia)

Don Pedro Roselló. Agente teatral

ATENAS (Grecia)

Don J. Bustenduy. Profesor de Violín del Conservatorio Nacional de Música

QUITO (Ecuador)

Don Juan Pablo Muñoz Sanz. Profesor Harmonia del Conservatorio Oficial
Don Sixto María Durán. Director del Conservatorio Oficial

SANTIAGO DE CHILE

Don Enrique Soro. Director del Conservatorio Nacional de Música.

HABANA (Cuba)

Doña Rafaela Serrano. Directora del Conservatorio del Vedado
Don Eduardo Sánchez de Fuentes. Compositor y publicista

LA PAZ (Bolivia)

Director del Conservatorio Nacional Música

TACNA (Chile)

Don Ignacio Salvatierra. Director de Banda Militar
Don Valentín Cepeda Ríos. Director de Banda Militar

ASUNCION (Paraguay)

Don Fernando Centurión. Profesor de Violín del Conservatorio de Música

PANAMA

Don Nicolle Garay. Director del Conservatorio de Música

MEJICO

Director del Conservatorio Nacional de Música

BUENOS AIRES (R. Argentina)

Don Carlos López Bustardo - Bachardo. Director del Conservatorio de Música y Declamación

BOLETIN MUSICAL

PUBLICACION MENSUAL

Director: Rafael Serrano

Redacción y Administración: Calle del Gran Capitán, 38

Apartado de correos número 59.-CORDOBA

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España	10 pesetas
Extranjero.	12 »
— — — Para publicidad pídase tarifas	— — —

Año II

Córdoba - Julio - 1929

Núm. 17

Queriendo el BOLETIN MUSICAL rendir justo homenaje a la memoria del ilustre pedagogo musical Hugo Riemann, que hace diez años murió, ha pedido al maestro A. Ribera, discípulo de dicho profesor, la redacción de unos artículos. El señor Ribera ha accedido gustoso a ello, pero sabiendo la desconfianza que existe en España hacia todo lo nuevo y para que no tacharan como capricho suyo la propaganda que hace con traducciones (véase Editorial Labor) de las obras de su profesor, ha preferido escoger algunos de los innumerables artículos que acaban de publicar las revistas musicales de Alemania en honor de Riemann, para que se vea que hoy día y apesár de las más avanzadas

teorías y aberraciones musicales, por fin Riemann, se ha hecho indispensable en todas partes, donde se trate de estudiar a fondo cualquiera obra por muy atrevida que sea. Así el maestro Ribera se ha dirigido a la «Zeitschrift für Musik» que fué fundada por Roberto Schumann en el año 1834 y que ahora edita la casa Gustav Bosse de Regensburg (una de las primeras revistas musicales de Alemania), solicitando el permiso de traducción de los artículos que aquí siguen, uno de A. Heuss, el jefe redactor de la misma, y el otro de A. Mäecklenburg, quienes, juntamente con el editor, han accedido gustosos a ello.

dos, hoy sin embargo para la mayoría de los profesores de teoría, la máxima felicidad estriba en poder trabajar con las funciones tonales de Riemann.

No menos axiomáticamente, aunque acaso no con tanto éxito avanzó Riemann, en lo que toca a la rítmica y métrica musical, es decir, en el conocimiento de la relación y división de los motivos entre sí. También aquí ha sido él quien ha enseñado a *pensar* musicalmente, a *pensar* siempre en lugar de proceder por instinto, cada cual, podrá adoptar la posición que quiera, frente Riemann; especialmente en lo que se refiere a su doctrina de la anacrusa, es incontestable, que el interés que suscita este problema ha sido acuciado enormemente, logrando establecer un desarrollo sistemático que, por lo menos, ha proporcionado a los músicos más propensos a la teoría, una serie de conocimientos exitantes.

Si, actualmente, en vez del fraseo se empieza a preferir la articulación, porque en la práctica nos lleva más lejos, a Riemann debemos esencialmente este progreso. Especial importancia para el músico práctico posee Riemann como *historiador*. Este empezó con la publicación de las obras musicales antiguas, sin pensar primeramente en hacer una labor histórica. Su mirada adiestrada tan particularmente en la teoría musical, pronto lo hizo descubrir en esta música cosas que lo condujeron a ver claro en las pasadas épocas musicales. Siempre advertimos el mismo hecho; el músico especializado encuentra relaciones, tanto si se trata de la Suite de variaciones de Schein, de la escuela de Man-

Hugo Riemann y el músico alemán

Por Alfredo Heus

A propósito de la fiesta íntima celebrada en casa de Riemann al cumplir 60 años (1909), nos reunimos en torno del célebre pedagogo, su numerosa familia y un gran número de amigos, entusiastas y discípulos. Cuando se había acumulado un montón de telegramas de felicitación, fueron leídos en alta voz. Grande fué el asombro de Riemann, pues el número de felicitaciones era tan enorme, que el festejado pudo al instante darse cuenta de que en los círculos musicales (músicos de profesión, de orquesta y sociedades musicales), sus ideas habían encontrado una amplísima resonancia, que jamás había presentado. Tanta satisfacción le causó ésto, que sin duda puede decirse que fué el día más feliz de su vida, de una vida que nunca había sido alumbrada por éxitos clamorosos, y externos.

¡Y esto es lo hermoso! El sentimiento de cohesión con la colectividad musical, era lo que hacía feliz a Riemann; su corazón y su arte formaban un todo con ellos.

Y ahora nos preguntamos: ¿qué es lo que los músicos deben a Riemann? Riemann, les enseñó hasta cierto punto a pensar musical y sistemáticamente. Sucedió así, porque en primer lugar los hizo ver cosas que solo él vislumbraba por intuición genial procurando luego fundamentarlas, y sistematizarlas.

Riemann, en este terreno, tuvo un talento creador como no ha habido otro igual. Téngase ante todo presentes sus tratados de armonía, cuya esencia no consiste en otra cosa que en enseñar a *pensar* armónicamente. Quizás en conjunto sea solo una teoría, pero tan genial y tan susceptible de ser aplicada a la práctica, que todos renuncian a los antiguos sistemas y tienen que reconocer que con sus funciones tonales cabe realizar los trabajos más complicados mientras que los otros sistemas nos defraudan por completo.

Y si bien es cierto, que la práctica creadora actual ha pisado caminos más atrevi-

heinn, de la *Arts nova*, de los florentinos, o para dar un ejemplo moderno, de la passacaglia desconocida durante mucho tiempo del último movimiento de la 4.^a Sinfonía de Brahms. El instinto de pura musicalidad, especialmente en lo que se refiere al reconocimiento de la estructura de la parte formal de una obra, que estaba desarrollado en el de una manera tan sorprendente que bien podemos arriesgarnos a decir que quien no ha estudiado en la escuela Riemann (sus Manuales son los que forman su escuela del pensamiento) sencillamente no está iniciado ni puede hoy discutir mu-

chos de los importantes problemas musicales. Limitémonos, por ahora, a estas pocas indicaciones. Las ideas de Riemann, viven, y viven precisamente también en los músicos. Ningún pedagogo musical del último siglo ha ofrecido riqueza mayor a los músicos en este aspecto puramente musical que este hombre único, excelso también porque no exigió de los músicos materias que no fueran del terreno del arte musical. Esto es un mérito que a pesar de los años transcurridos tiene siempre renovada actualidad y seguirá perdurando en las edades venideras.

Biografía de Riemann

El musicólogo Carlos Guillermo Julio Hugo Riemann, nacido el 18 de Julio de 1849 en Grossmehlra, cerca de Sondershausen, aprendió las primeras enseñanzas de la música de su padre, ingeniero agrónomo de profesión. Recibió sus primeras lecciones de teoría de Frankenberger, en Sondershausen; Barthel, Ratzenberger y otros le enseñaron el piano. Después de haber hecho su bachillerato estudia primero derecho y luego filosofía e historia en Berlín y Turingia.

De vuelta de la campaña de 1870-71 dedicóse por completo a la música que estudia en el Conservatorio de Leipzig; en 1873 hizo el doctorado de filosofía en Göttingen, bajo los auspicios de Ed. Krüger y Herm. Lotze. Después de dedicarse durante varios años a la dirección orquestal y a la enseñanza en Bielefeld, donde contrajo matrimonio, actúa en Octubre de 1878, como *privat-docent* (profesor particular) de música en la Universidad de Leipzig, en 1880 trasladóse a Bromberg como profesor de música. De 1881-90 es nombrado profesor del Conservatorio de Hamburgo, más tarde, aunque por corto tiempo, lo fué del Conservatorio de Sondershausen al que siguió el de Wiesbaden (1890-95). En 1895 vuelve a Leipzig, donde despliega una gran actividad, primero como catedrático de la Universidad y en



Hugo Riemann

1908 como director del Instituto científico musical acabado de erigirse (*Collegium musicum*). En 1911, Catedrático ord. hon., en 1914 también director del nuevo Instituto para investigaciones científico-musicales. Riemann fué miembro honorario de la Academia de Santa Cecilia de Roma (1887), de la Real Academia de Florencia (1894) y de la Asociación musical de Londres (1900). En 1899 la Universidad de Edinburgo le nombraba Dr. mus. hon. c. Sus ansias de renovación en el terreno de

la pedagogía musical empezaron con la doctrina de la armonía: en 1873 hizo la disertación sobre *La manera de escuchar la música* (Lógica musical); en 1877 la *Sintaxis musical*; en 1880 *Bosquejo de un método nuevo de armonía*, aumentado en forma de manual de armonía en 1887 (8 Edición en 1920), en francés (1902), en italiano (1906); en 1882 *La naturaleza de los armónicos* (Conferencia, también en inglés); en 1887 *Método sistemático de modulación* (en ruso 1896); en 1890, *Catecismo de armonía* (Manual de armonía y modulación), 10.^a edición (en prensa en español); en 1893, *Método simplificado de armonía* (en inglés 1895, en francés 1899, en ruso 1901); en 1905, *El problema del dualismo armónico*; en 1906, *Método elemental de armonía para las escuelas* (2.^a edición 1915). Poco a poco también fué trabajando Riemann, las otras ramas de la teoría musical: en 1882 la *Teoría elemental de la música*; en 1885 la *Nueva escuela de melodía*; en 1888 el *Tratado en contrapunto sencillo, doble y por imitación*, (4.-6 edición en 1921, en inglés 1904); en 1888 el *Catecismo de la música* (Teoría general de la música), 7.^a edición 1820, también en checo y español; en 1889 el *Manual de composición*, (7.^a edición 1922, también en español), en 1890-91 el *Manual de la fuga* (Análisis del Clave bien temperado y el Arte de la fuga de Bach, en tres partes, también en inglés y en español está en prensa); *Análisis estético y de la técnica de la forma de todas las sonatas de piano de Beethoven* (tres tomos 1915, al 1919; del 1 tomo, cinco ediciones, del 2 y 3, cuatro); en 1891 *Manual de la composición vocal* (3.^a edición 1921), también en preparación en español); en 1902-3 *Gran método de composición* (1 tomo. *El período homófono*, 2. tomos. *El período Polifono*; 3. t. *El período orquestal y el estilo vocal dramático*).

A esto hay que agregar como complemento todos los demás Catecismos, llamados ahora Handbuecher (manuales); en 1888, *Instrumentos musicales* Tratado re-

ducido de instrumentación (9. ediciones, también en inglés y español); *Organo* (manual del organista, 4 ed. 1919, también en español); en 1889 *Bajo cifrado* (seis ediciones, también en español); *Dicado musical* (siete ediciones, también en español); *Orquestación* (cuatro ediciones, también en checo, inglés y en preparación en español); *Ejecución de la partitura al piano* (cuatro ediciones, también en inglés y español); *Fraseo* (seis ediciones, también en español); *Conceptos fundamentales de la estética musical* (seis ediciones también en español).

Va en Bromberg, empezó Riemann a hacer trabajos preparatorios destinados a la publicación de un diccionario de la música; ocupó primero en redactar la parte musical del *Meyers Konversationslexikon* (7 ediciones; sólo hizo primero los artículos sobre teoría y después también los biográficos), al mismo tiempo también para su *Musiklexikon* (Diccionario de la música (1) que ya ha visto la luz once veces, la última aumentado por el Dr. Alfredo Einstein). Hay varias ediciones, francesa, rusa y una reducida en danés.

La gran práctica adquirida en la enseñanza del piano desde Bromberg y el estímulo despertado en él al publicar R. Westphal su *Theorie der Musikalischen Rhythmik seit Seb. Bach* (1880), dieron por resultado las obras siguientes: en 1883, la *Escuela de piano comparada*, la *Expresión en la música* (Conferencia); en 1884, la *Dinámica y agógica musical* (también en

(1) Esta biografía está sacada de la oncenava edición alemana del monumental «Diccionario Musical» que acaba de publicarse revisado y casi duplicado su número de páginas (2.100) por el Dr. Alfredo Einstein. Este señor además de respetar todas las teorías expuestas por Riemann en sus anteriores ediciones, lo ha ampliado enormemente, poniéndolo al corriente de lo más moderno, tanto en lo que se refiere a la teoría, como a la parte biográfica.

Esperamos encontrar pronto un editor de bastante empuje, para que al fin lleguemos a tener una traducción castellana de esta obra tan importante e imprescindible para todo aficionado culto a la música y sobre todo para todos los músicos de profesión.

ruso); en 1886, la *Introducción práctica al fraseo* (convertido luego en *Manual del fraseo*, (también en español este último); en 1888 *Manual del pianista* (Hanbuch der Klavierspieler), 7.^a edición 1922, también en inglés, ruso, checo y español; *Estudios técnicos para órgano* (Technische Studien fuer Orgel), con K. Armbrust; *Estudios técnicos para prepararse a la ejecución polifónica* (Technische Vorsudien fuer das Polyphone spiel, Leipzig); Steingraeber, *Nueva escuela de piano* (Neue Klavierschule, Augener); en 1903 *Sistema de rítmica y métrica musical*, Escuela normal de piano (Hesse).

Además de estas obras, a partir de 1884 (*La sonatas para piano de Mozart y Beethoven, en la casa Simrock*); las *Ediciones fraseadas de las obras clásicas y románticas para piano* (por Simrock, Litolf. Steingraeber, Schubert & Cia., Augener (ahora Schott), André).

El primer trabajo hecho por Riemann, en el terreno histórico-musical es su tesis para ser aceptado como catedrático: *Estudios sobre la historia de la notación musical* (1878); a este siguieron: *Desenvolvimiento de nuestra notación* (conferencia); 1881 *La Medetugiar, de la notación litúrgica bizantina*; 1882 *Manual de la ópera* (1884-93), *Manual de la historia de la música* (dos partes; 1888, siete ediciones, también en inglés, ruso, italiano, checo y pronto en español); *Notación escrita e impresa* (1896); *Historia de la teoría de la música del siglo IX al XIX* (1898, dos ediciones); *Epocas y Héroes de la historia musical* (1900); *Historia de la música desde Beethoven* (1901); *Manual de la historia de la música* tomo I; la *Antigüedad* (tres ediciones); 2. *Edad media* (2 ediciones), tomo II. 1. *Renacimiento* (dos ediciones); 2. *La época del bajo cifrado* (dos ediciones); 3. *Los grandes maestros alemanes* (dos ediciones); *Pequeño manual de la historia de la música* (cuatro ediciones), *La notación bizantina del siglo X-XV*; *Estudios de tonalidades folklóricas* (1916).

A esto hay que agregar la publicación de obras musicales antiguas desde la época en que estuvo en Wiesbaden (estimulado por el hallazgo casual de las importantísimas obras de Schein (*Suite de variaciones alemanas y de Abaco*); *Música de Cámara antigua* (4 tomos, Augener); *Ilustraciones a la historia de la música: Ruedas y danzas del tiempo del emperador Mathías* (alrededor de 1618); *Rococo* (alrededor de 1725).

Transcripciones de las obras de Abaco para el Denkmäler der Tonkunst in Bayern tomo I. 1900 (ya en 1895 apareció en la casa Augener (ahora Schott) un Trío Sonata en sol menor; Sinfonías de la escuela musical del Palatinato bávaro) en la misma obra tomo III. 1, VII. 2, y VIII. 2, 1902, 1907, 1908 con la demostración de la importancia histórica de Juan Stamitz, dos tomos de composiciones para la escena, de Agostino Steffanis (la ópera *Alarico* [completa] y una selección entre las otras óperas [D. T. B. XI y XII, 2], Música de cámara de Mannheim del siglo XVIII (en la misma obra tomos XV, 1 y XVI, 2 con una introducción histórica y un catálogo temático); luego el *Collegium Musicum, Música casera de tiempos antiguos*, obras escogidas de Johann Schobert, (DTB. tomo 39, 1909).

Entre los trabajos publicados en revistas hay los siguientes: *La melódica de los Minnesaenger* (Mus. Wochenblatt 1897 y sig.), la descripción del *Código Mensural* del 1494 que descubrió Riemann en 1896 en la biblioteca de la Universidad de Leipzig (Haberle Kirchenmus. Jahrbuch 1897), *El Lied de arte en los siglos XIV-XV*, *La metrofonía del Papadiken*, historia de la Suite (estos tres en el Sammelb. D. lmg. 1905-07), *El problema del ritmo en el coral* (Jahrb. Peters 1905), de la *Perdida independencia de la música de los siglos XV-XVI* (por separado en Langensalza 1907), Recopilación de escritos bajo el título *Praeludien und Studien* (3 tomos 1895-1900).

Como fundamento científico de la teoría musical escribió Riemann: *¿Cómo es-*

cuchamos la música' (1886, 3 conferencias, 2 edición, como *Manual de la estética musical* 1903, 5 edición en 1921, también en inglés), *Manual de la acústica* (Ciencia musical 1891, 2 ed. 1914), *Elementos de estética musical* 1900, también en francés y español, *Iconografía de la Ciencia musical* (1908, 4 ediciones); *Tigróperor y Tepovós al escuchar la música* (reseña del congreso para estética de Berlín, 1913, en la página 518 y sig., *¿Hay armonías dobles?* (en el escrito que festeja a Pedrell 1911), finalmente ideas para una doctrina de las representaciones sonoras y nuevos aportamientos a una doctrina de la representación sonora en el Peters-Jahrbuch, 1914-15 y 16.

La mayor parte de las composiciones de Riemann son dedicadas a la enseñanza (Étuden op. 40, 41, 50, 55, 56, 60, 66. Sonatinen op. 43, 49 (a 4 manos), op. 57,

Vademecum para los comienzos de la enseñanza de piano op. 24, Ejercicios sistemáticos de intervalos para el canto op. 29, Principios de ejecución a 4 manos op. 61, Piezas infantiles op. 48, La alegría de la juventud op. 59).

Pero entre estas obras se encuentran dos cuartetos de cuerda (*sol* menor op. 26, *fa* menor, op. 54), Variaciones para cuarteto de cuerda sobre un tema de Beethoven, op. 53) y una sonata para violín (*si* menor op. 11) un trío de piano (*mi* mayor op. 47), una sonata de piano (op. 51), Transcripciones de lo lieder de Nithardt para coro mixto a 4 voces y para coro de hombre a 4 voces (Mailieder und Winterklagen; sobre tres de éstos la marcha militar Maienzeit), 11 Minnelieder para coro de hombres, 2 Lieder para coro de mujeres a 3 voces (op. 37), 2 para coro de hombres a 4 voces (op. 38), muchos Lieder (op. 1, 2, 16, 17, 34, 36, 43, 44

y 46), Piezas características para piano a 2 manos (op. 7, 8, 9, 10, 12, 14, Valse und Walt, 15, 18, 19, 21, 58, 67, estudios rítmicos), también Variationenwerk (op. 31 sobre un tema original, op. 67, sobre un tema de Haydn y 15 cánones), y a 4 manos (op. 4 Miscelánea, 22, 35, 47 Bunte Reihe), Valses (op. 3, 6, 13 [de Roberto Riemann] 25), Mazurca (op. 73) etc.

Véase el Riemann-Festschrift (1909) publicado por K. Mennicke en 1909 y el número de Julio de 1919 del Zeitschrift fuer musikwissenschaft dedicado a Riemann, así como también La teoría de las funciones tonales de H. Riemann, por Herm. Grabner (Munich 1923).

Max Unger tenía preparado en manuscrito un escrito para celebrar los 70 años de Riemann, pero que no pudo serle entregado, por morir éste 8 días antes de cumplirlos.



El sistema musical de Riemann, como piedra miliaria en la historia de la teoría de la música

por Alberto Maecklenburg, DANZIG

¡Qué multitud de raras denominaciones en la doctrina armónica de Riemann! ¿Pero no se introducirá con ello una confusión sin precedentes en la interpretación de las relaciones de los acordes entre sí? De ninguna manera. Quien se asimile gradualmente las indicaciones de estas funciones tonales, no podrá menos de constatar que esta aparente complicación encierra una simplificación verdadera y, al mismo tiempo, un fundamento armónico-lógico. La armonía significa para Riemann el «enlace lógico y razonable de los acordes». Pero no sólo domina en su sistema la lógica más convincente hasta en sus mínimos detalles, sino que también las formas polifónicas más complicadas se nos aparecen como reflejo del sentimiento musical surgido de la naturaleza misma de la armonía. Riemann hace surgir la sucesión de acordes simultáneamente del movimiento recíproco y melódico de varias voces, fundamentando por lo tanto todas las armonías sobre la melodía.

La escala diatónica representa para él, el principio del mo-

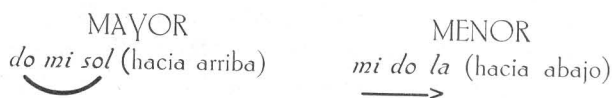
vimiento melódico-lógico-racional, que es la base de la polifonía. Su existencia milenaria demuestra que es por sí misma un postulado necesario de la naturaleza musical. Riemann es el primero en dar una base matemático-física a la relación de los intervalos, circunstancia que antes de él raramente había sido advertida. El sonido no es solamente una aparición aislada, sino que también debe ser considerado en su relación con otros sonidos. No es solamente activo en su relación tonal (lo determinante, absoluto) sino que también aparece como un momento pasivo del mismo (como determinado, relativo). Esa doble cualidad lo hace aparecer como portador de la relación de los intervalos y produce el efecto estético que surge de su relación con otros sonidos de la misma línea melódica o con sonidos de otras melodías que suenan simultáneamente.

Debido a la disposición fisiológica del oído éste percibe, como más naturales, aquellos intervalos que se basan en la matemática y en la física en las relaciones numéricas más sencillas. La

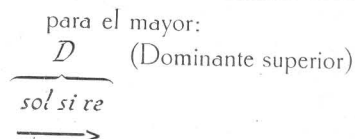
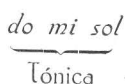
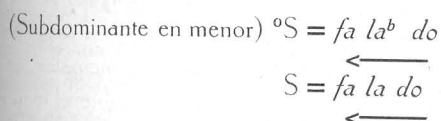
continua división de una cuerda da la «serie de armónicos superiores». (La mitad de una cuerda da la octava, la tercera parte vibra en la quinta de la octava, etc.) De este modo la distancia de los sonidos es cada vez más pequeña; el gusto musical, pone un límite a la escala natural, que si bien es infinita, excluye la región de los cuartos de tono del empleo práctico en nuestro sistema musical. Una cosa semejante ocurre con la «serie de armónicos inferiores». Si partimos por el contrario de un sonido alto y se busca en la parte inferior los sonidos fácilmente comprensibles, entonces se *dobra* la longitud de las cuerdas y se obtiene la octava inferior, etcétera.

Reduciendo ambas escalas naturales por medio del acoplamiento de los sonidos fundamentales y por exclusión de los sonidos «mal entonados» *si^b* y *fa sostenido* obtenemos de la serie armónica superior un acorde mayor, y de la serie armónica inferior

un acorde menor. Ambos constan de primera, tercera mayor y quinta justa.



Esto resulta evidente *a priori* para el sentimiento tonal (M. Hauptmann). Nosotros comprendemos estos elementos como pertenecientes a una unidad dotada de una estrecha afinidad. Son elementos sonoros postulados sencillos de lógica musical. Los otros intervalos aparecen como intensificación suya. Si los primeros son los representantes de la consonancia, entonces se originan acordes que pertenecen a una serie de acordes más lejana, a la disonancia. Como acordes consonantes comprendemos los acordes de dominante por ejemplo:



Los fenómenos más complicados de la armonía se pueden reducir a sus elementos, comprendiéndose su racionalidad por el empleo de las siguientes reglas: I, Solamente existen acordes superiores e inferiores. Todos los acordes disonantes son modificaciones de aquéllos. II, Solamente hay tres funciones tonales (significados dentro de la tonalidad): las de **T**, **D** y **S**. (1) En su transformación descansa la esencia de la modulación.

Riemann fué el primero en reconocer la naturaleza del acorde de cuarta y sexta. Mientras que los antiguos teóricos, esclavos del antiguo bajo cifrado, lo consideran como la posición de cuarta y sexta de la tónica, Riemann lo ha reconocido como el «acorde del anhelo», de la lucha para encontrar satisfacción en su naturaleza *disonante*, lo que se explica claramente en su interpretación teórica de la música.

(D 6 5) T.

4 3
 A. B. C.

El acorde en A tiene que ser admitido como *portador de la lucha interior* y no como Tónica (como hasta aquí había sido considerada) — porque la Tónica significa la «serenidad, la paz». Más bien representa una forma disonante de la D. El 6 y el 4 son retardos; 6/4 es una modificación de la Dominante cuya tercera (3) está detenida aún por la cuarta (4), y la quinta (5) lo está por la sexta (6). A es un verdadero acorde disonante bajo el aspecto de una consonancia y pertenece a la categoría de las *consonancias aparentes*. Esta interpretación de Riemann aparece algunas veces en las enseñanzas de la armonía, las cuales han roto hace tiempo las cadenas de una enseñanza general del bajo

cifrado prácticamente desaparecida. (Compárese *J. Scholz*, compendio de armonía, Colección Labor, núm. 15).

La antigua teoría mezclaba diferentes acordes, según su «función». Para cada grado de la escala se construían yuxtaponiendo *terceras*, triadas, acordes de séptima, oncenaria, trecena (de dos clases), especialmente hacia 1800, y aún los acordes más extraños, los cuales surgieron por elevación del 6 y 7 grado en el modo menor. En este laberinto armónico la orientación fué muy difícil. Knecht (1790) estableció 3.600 acordes, como demostración de que la persistencia en la construcción por terceras y en el sistema de grados lleva al caos. Daube en su libro «Generalbass» in 3 «Akkorden» se puso sobre las huellas de la verdad (1756), pero no le hicieron caso. Hasta Riemann, nadie enseñó el carácter supérfluo de los acordes secundarios. La órbita de todas las formaciones armónicas se mueven alrededor del centro solar; **TSD**. Cada aparición disonante se reduce a una forma fundamental consonante: un sistema tonal de grandiosa sencillez y construcción genial, apropiado para explicar las formaciones tonales más modernas. — Primero se cristalizan alrededor de **TSD** las «disonancias características»: sonidos que vienen de la *octava dominante*.

Por ejemplo en do mayor: *sol si re | fa*. El *fa* surge de la **S** mientras que *sol si re* es la **D**. En la menor *si | re fa la*: *la fa re* es la *Subdominante menor*, mientras que el *si* se origina de la *Dominante menor*. Aquí notamos una desviación del esquema anterior. La antigua teoría sitúa al final, la doctrina de las disonancias; Riemann la coloca al principio. La D₇ la explica Jadassohn, como adición de una tercera menor a la 5, imaginándose siempre la construcción por superposición de terceras. Nótase en realidad

(1) S = Subdominante, D = dominante, T = tónica, °S = subdominante menor, °D = dominante menor, °T = tónica menor. Nota del traductor.