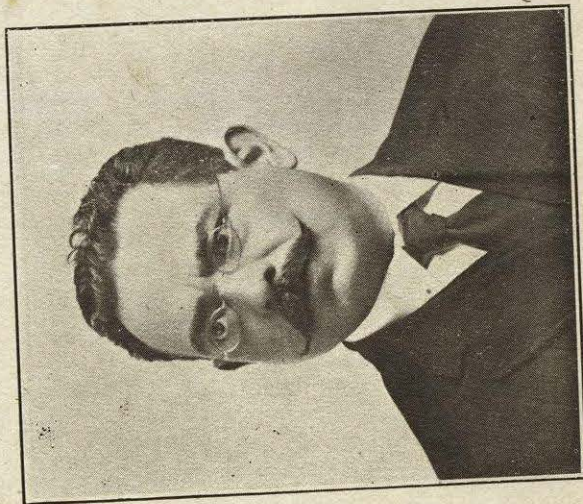

CAPITULO V.

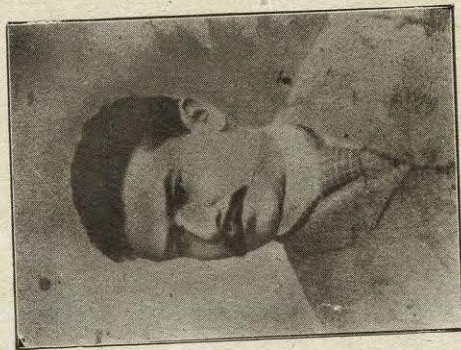
JUAN HERNANDEZ ACEVEDO.

El nombre de Juan Hernández Acevedo será una positiva exhumación, pues de la manera más injusta se le ha relegado a un olvido enteramente cruel y que nada justifica, si se toman en consideración los méritos reales que tuvo el malogrado artista a cuyo recuerdo está dedicado este capítulo.

Contemporáneo de Ricardo Castro, de Gustavo Campa y de Felipe Villanueva, fué Hernández Acevedo. El año de 1899, si la memoria no me es infiel, llegó Acevedo a San Luis Potosí, de regreso de Europa, donde hizo sus estudios. Entre los honores que alcanzó nuestro paisano en la capital del reino latino, figura en prominente lugar la dedicatoria que le hizo el gran Altés, (profesor del Conservatorio parisiense), de una de sus composiciones, honor que no se ha repetido, que yo sepa, con ninguno de los músicos contemporáneos. Con la llegada a México de Juan Hernández Acevedo, coincide la introducción en nuestro ambiente artístico del método de armonía de Durand que, confuso, poco pedagógico y cuanto se quiera, marcó un progreso positivo, tanto mayor, cuanto que antes de él, los libros de esa materia que nos llegaban por acá, no enseñaban armonía verdaderamente; la la-



Francisco López



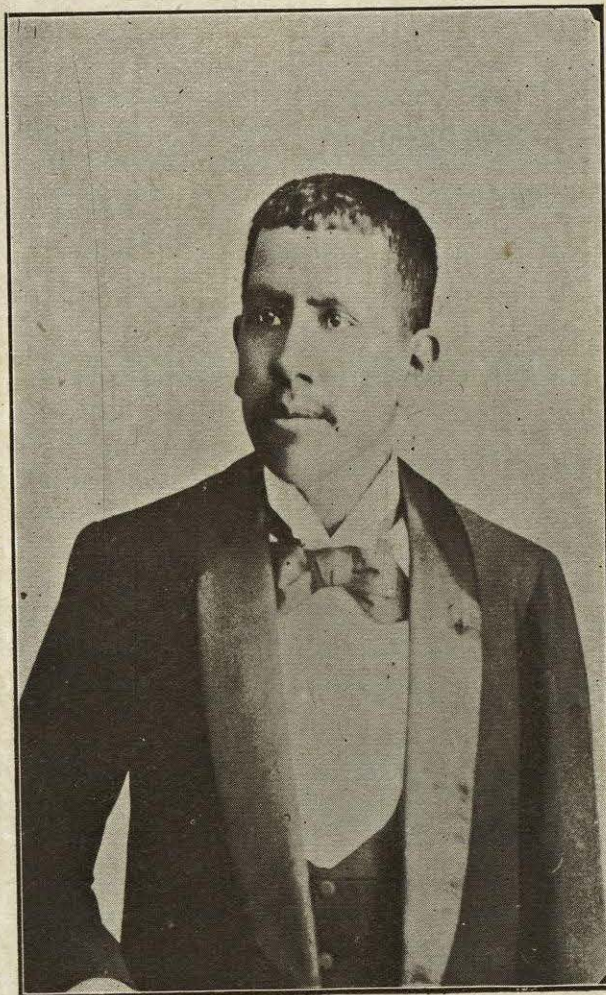
Juan Hernández Acevedo

bor se reducía a presentar ejemplos de lo que hacían los grandes maestros, sin traer ejercicios para hacer práctica, requisito necesarísimo para la aplicación de las teorías.

El estado lastimoso en que nos encontrábamos en aquella época en San Luis Potosí, en lo que a música se refería, hizo que al principio la presencia de Hernández Acevedo pasara inadvertida, máxime si pensamos que el bueno de Don Juan, como le llamábamos cariñosamente en San Luis, se concretó a poner su tarjeta de visita en una de las ventanas de su casa....Hernández Acevedo no podía ejercer ampliamente su profesión en San Luis, que en aquella época no tenía exigencias artísticas. Al poco tiempo de la llegada de este maestro a la ciudad potosina, se empezó a hablar de músicos cuyos nombres nos parecían rarísimos; y, como se contaban muchos hechos novedosos, esto ocasionó que se dijera las cosas más estupendas.....se decía que un señor *Beethovén*, era autor de una grandísima ópera que se llamaba "Los Hugonotes".....que había hecho sinfonías con dos notas....que había hecho una tempestad en "Guillermo Tell," en la que tocaban los trombones como si fueran violines.....y, recuerdo que una vez comentaban dos de mis compañeros de orquesta, que en una misa de *Beethovén* que estaba copiándose para que se ejecutara en una de las grandes solemnidades potosinas, había tantas dificultades, que a cada paso se encontraba la palabra *Stteso-tempo*..... Si menciono estos datos, no es mi mente ofender a ninguno de mis coetáneos músicos, no, pues seguramente que había entre ellos talentos de primer orden, que si hubieran estado en un medio artístico apropiado, habrían figurado en primera línea. No puedo resistir el deseo de citar sus nombres como un tributo de mi cariñoso recuerdo. Figurará necesariamente en primer lugar mi maestro Don Flavio, que como flautista se distinguía ventajosamente, al lado del

mismo Hernández Acevedo, quien había hecho magníficos estudios en París, y todos sabemos que en lo relativo a instrumentos de aliento metal y aliento madera, los franceses no tenían competidor en aquella época; un talento de primer orden era, a juicio mío, el cornetista Sr. Martiniano Rodríguez, que revelaba un ingenio vivísimo, pero que según se decía, tanto el profesor de este señor como el del ofleidista Sr. Atanasio Hernández, habían sido de un egoísmo tal, que cuando veían que sus discípulos se iban a acercar al piano, los reprimían muy severamente. . . . Figuraba como violinista en la orquesta, un joven de grandísimo talento, Miguel Hernández (de San Miguel de Allende), y que, al igual que mi maestro Don Flavio, habría ocupado, si hubiera estudiado en un gran centro de arte, un lugar prominente no sólo en la Capital de la República, sino tal vez en Estados Unidos o Europa. No puedo resistir al deseo de mencionar a otros músicos potosinos que, si bien es cierto, no pertenecían a la orquesta del Sr. Flavio Carlos, sí poseían muy buenos talentos que fueron sacrificados por la ingratitude del medio en que vivían. El clarinetista Francisco López, era todo un señor artista, que tocaba las piezas de mayor fuerza que eran conocidas en San Luis. Gregorio Martínez, pianista de grandes vuelos en su juventud, fué víctima de lamentable inercia; don Félix Guerrero, cantante, pudo haber figurado en primera línea; el notable organista don Romualdo Sánchez, tocaba de deliciosa manera el órgano de la Catedral y, por último, señalaré a dos de mis más inteligentes condiscípulos: Eligio Flores (muerto de una afección cardiaca en plena juventud) y Leonardo Martínez, violinista de extraordinario talento, que fué una de tantas víctimas del cariño paterno. . . .

Estoy positivamente embelesado con los recuerdos del terruño y he suspendido el relato de nuestro principal asunto, lo que se me perdonará—así lo



FLAVIO F. CARLOS

espero—en vista de que todos estos artistas que he mencionado, fueron estimulados y apreciados debidamente por Hernández Acevedo. Don Juan formó en San Luis Potosí una orquesta numerosa, de acuerdo con las exigencias artísticas, persiguiendo el ideal de dar conciertos sinfónicos.

La primera obra que estudiamos fué “Ruy Blas” de Mendelssohn y luego por diversas causas, se acabó la orquesta, sin llegar a dar ni un solo concierto. En los días que estudiábamos con la orquesta de Hernández Acevedo, nos llegó la noticia de que Sarasate, el violinista insigne, iría a nuestra tierra; y la pregunta que se oía por todas partes era, “si tocaría piezas de baile”. . . . Tocamos en San Luis una sinfonía de Hernández Acevedo, de la cual sólo recuerdo que tenía un gran fragmento para violín sin acompañamiento alguno y que fué ejecutado el día del estreno por el maestro potosino Sr. León Zavala, último descendiente de una numerosa familia, que fué la que por muchos años mantuvo el fuego sagrado del arte musical en nuestra hermosa tierra. Sé que Hernández Acevedo escribió un Requiem y una segunda sinfonía, pero no he logrado hasta hoy que lleguen a mis manos las partituras.

Un pariente cercano de Hernández Acevedo, se sirvió facilitarme los siguientes datos: “Juan Hernández Acevedo nació en la ciudad de México el 23 de Junio de 1859. A los 10 años empezó a estudiar bajo la dirección de su señor padre y más tarde estudió la flauta con el Prof. Mariano Jiménez y armonía y composición con el maestro Don Melesio Morales. En 1881 emprendió el viaje a Europa, con el capital que heredara de su señor padre muerto el mismo año. Estudió en la capital de Francia la flauta con el Prof. Altés y la composición con un profesor cuyo nombre se ignora. Editó en Europa algunas de sus composiciones. De regreso a México, fué a radicarse a San Luis Po-

tosí. Entre sus obras figuran: un "Solo de Flauta," una misa solemne, una sinfonía religiosa, una gran marcha nupcial. Como compositor y orquestador era genial, así como virtuoso notable, en su instrumento favorito: la flauta. En México escribió un "epitalamio," un minueto, un intermezzo, una segunda sinfonía, una misa de Requiem que se ejecutó en el templo de Santo Domingo, una ópera cómica, una marcha "México." El año de 1889 fundó un Instituto Musical, en compañía de Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Vicente Lucio, Gustavo Campa y Jacobo García Sagredo, que estuvo funcionando dos años más o menos, sostenido enteramente por Hernández Acevedo y aun llegó a tener una orquesta que estudió algunas de las obras de Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Wagner y Dvorak. Por los datos preinsertos, se verá que la figura de Hernández Acevedo es digna de figurar en primera línea entre nuestros músicos, y por mi parte, tengo a verdadero orgullo haber sido estimulado en mi niñez, por el malogrado artista, que ocupa lugar tan alto en el arte nacional.

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEON
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Aodo 1625 MONTERREY, MEXICO

CAPITULO VI.

METODO DE ARMONIA DE DURAND.—OBSERVACIONES ANALITICAS.

Empezaré por analizar los consejos que da este maestro a los profesores, teniendo la conciencia de que no es claro; pues por más que dice él mismo que cree ser clarísimo, le asaltan los temores de que no lo entiendan si no es con esfuerzos, como se verá en seguida. "Será frecuentemente necesario, dice, hacer que los alumnos lean dos veces las definiciones, reglas, etc., etc., haciéndoles examinar minuciosamente los ejemplos que se relacionan con ellos...."se procederá así: leer el texto, ver los ejemplos, y algunas veces tocarlos en el piano, y después....releer el texto nuevamente. Luego dice: "se puede decir de este curso que, si él puede lo más puede también lo menos"....(y con frecuencia ¡ay! agregaremos, puede sólo lo menos)!

Esta obra está dedicada especialmente a los que quieren ser *armonistas consumados*.....palabras que emplea modestamente el Sr. Durand al hablar de su tratado de armonía...ya veremos en el transcurso de nuestros análisis, que con el Durand completo, se será necesariamente, un armonista muy incompleto.....

28243

En la página número 2 trae una escala cromática, que refuto en el último capítulo de este libro. En la página número 3, párrafo 6, dice: "Se designa con el nombre de grado, cada una de las notas de la escala diatónica y en la misma página, párrafo 7, incluye el semitono cromático en el número de las segundas menores.....En la página 4, llama al unísono....intervalo nulo...y por supuesto que si es nulo....no será intervalo, y si es intervalo...no será nulo....dice que la enharmonía es segunda disminuída, y llama en esta página al semitono cromático....primera aumentada....habiéndole llamado en la anterior...segunda menor...Cuanto a que llame a la enharmonía según da disminuída, es falso, pues no hay segundas disminuídas como tampoco existen las séptimas aumentadas que serían las inversiones. Después de hablar largamente de los intervalos, llega a esta conclusión perogrullesca: "todo intervalo que no sea consonante...será disonante"...del mismo célebre Perogrullo, es lo que dice en la página 8: "la parte más alta, se llama superior...y todas las partes que estén colocadas sobre la más grave...son más altas con relación a ella"...En la página 15 dice: "Sección primera, Harmonía diatónica. Capítulo 1º....Contrapunto....lo que equivale a decir.... suma-resta...o bien.... sucesivasimultáneamente...En seguida dice que, para abreviar, llamará canto sólo a la parte superior, de donde resulta que aunque el bajo cante, para abreviar no lo llama canto...En la página 16 dice: "la regla que prohíbe más de 4 terceras en la misma dirección se aplica al contrapunto en redondas"...Por penoso que sea, hay que decir al maestro que este procedimiento es enteramente empírico, pues la redonda en un "Vivace" será más violenta que la corchea en un "Largo", de donde se desprende que la regla es enteramente convencional y subordinada a los aires; debiendo decirse así a los alumnos, en

vez de estarles citando casos y más casos sin darles nunca oportunidad de que raciocinen. En la página 17 dice que, en rigor, la sexta se puede emplear sobre la dominante y aun...sobre la tónica, sobre todo si procede por grados conjuntos...olvidando agregar el maestro: "que esto no debe hacerse nunca en el último compás." En la página 18 trae una especie de charada al hablar de la falsa relación de tritono, y resulta que, según los historiadores, esta regla *no ha sido observada por los grandes maestros desde la época de Palestrina ¡hace cuatrocientos años!*.... Luego viene en la página 27 una curiosísima definición de acorde: "Se llama acorde, dice, la unión de varios sonidos diferentes, entre los que existen tales relaciones, que se puede hacer oír simultáneamente!!...¿Cuáles se rán esas tales relaciones?...En seguida aclara su idea brillantemente, diciendo: "en otros términos: un acorde es una agregación de sonidos, teniendo entre ellos ciertas proporciones como entonación.Quedamos en la misma ignorancia de lo que se quiera decir, pues simplemente se nos cambiaron las "tales relaciones" por "ciertas proporciones"...¿Verdad que Durand es muy claro?....

Acorde es la reunión de tres o más sonidos en forma de terceras....esto nos dice la escuela alemana...esto sí que se entiende. Algo parecido nos dice el Sr. Durand en el párrafo 65 que es una aclaración del 64. (Ya veremos el tratado de armonía del Sr. Durand, que hay infinidad de párrafos que no tienen más objeto que aclarar los anteriores.) Dice el autor que comento, que si se agrega a los acordes de tres sonidos un cuarto sonido cualquiera (quelconque), este cuarto sonido, será INFALIBLEMENTE disonante, lo que no es exacto, pues se puede agregar un sonido y hasta dos y tres como duplicaciones, sin que haya disonancia alguna...esto o parecido, dice Durand en el párrafo 71 se explica simplemente diciendo que:

“cuando los sonidos no están en forma de terceras, o no forman acordes o son una inversión... y pone en seguida un párrafo, el 72, para aclarar el 71... y luego el párrafo 73 sirve para aclarar el 71 y el 72... En la página 30, párrafo 76, dice: “se puede, sin cambiar el acorde, alterar el orden numérico de sus notas superiores”... Fíjate, lector: “notas superiores sobre el bajo”... *superiores sobre el bajo*... “pero éste, (el bajo) debe seguir siendo siempre la nota más grave”!!... ¿En que caso será el bajo la nota más aguda?... En la página 31, párrafo 78, dice: las posiciones estrechas convienen en el registro agudo y las amplias en el grave, sin dar la razón científica de esta teoría; procedimiento empírico, indigno de un maestro de armonía, en el Conservatorio de París. Con permiso del maestro, diremos que, la razón científica de esta regla es que: “en el registro grave, las vibraciones son muy amplias y por eso se deben retirar las partes sin que se oigan aisladas, y en el agudo, son las vibraciones sumamente estrechas y por eso se deben escribir intervalos cercanos, pues de otro modo las vibraciones no alcanzan a unir un sonido con otro.”

.... Alguién opina que la acústica no sirve a los músicos!!... ¿Verdad, lector, que con rudimentos de acústica, al menos, se sabe lo que se hace y no se procede con un empirismo lamentable?... Hasta los 80 párrafos les enseña Durand a sus discípulos cómo se forma el acorde de tres sonidos... en el 81 dice que el acorde de quinta disminuída es más disonante que consonante, y que solo se admite en el número de las consonancias... para completar la serie de acordes de tres sonidos... ¿Qué lógica, no es verdad?... En la página 35, dice en el párrafo 87: “la cifra que se coloca sobre una nota del bajo, representa ANTE TODO, numéricamente, lo que pide el número”, y luego... suprime justamente lo que pide el número a cada paso... dice después que

la cruz que va al lado de un número, indica en ciertos acordes la sensible..... ¿Sabes cuáles son esos ciertos acordes, lector?... ¿Y no te parece que entramos ya en un convencionalismo brutal?.... En la página 37, dice que todos los grados de la escala pueden llevar acordes de tres sonidos, excepto el tercero del menor.... sin fijarse en que exceptúa el acorde más bello de todos... y que, entre paréntesis, no es cierto que no lo pueda llevar, pues lo usa en el modo menor frecuentemente, y si no lo llevar el tercer grado en el susodicho modo, NO LO LLEVARA ningún otro diatónicamente. Llama en el párrafo 99 “malos grados” al tercero y al séptimo, sin pensar que sin ellos ES IMPOSIBLE NUESTRA MUSICA ACTUAL.....; Oh feliz culpa que mereció tal redentor... canta solemnemente la Liturgia Cristiana, al referirse al pecado de Adán en el paraíso terrenal y a lo sobreabundante de la redención! ; Oh feliz séptimo grado que haces posible el arte musical moderno y de una manera sorprendente y prolífica... debíamos decir nosotros parafraseando la poesía del Cristianismo, al referirnos a este grado!.... En el párrafo 106, dice que la mejor nota para duplicar en los acordes de tres sonidos, es generalmente la fundamental, aun en los grados de tercer orden, sin pensar que en el séptimo grado, LO PEOR QUE SE PUEDE HACER..... es lo que el maestro aconseja..... aunque luego, según costumbre, trae el párrafo 108 para aclarar el 106..... diciendo que siempre es mejor..... no hacer lo que dijo en el 106... En el párrafo 118, dice que, en el acorde de quinta disminuída, en el segundo grado del modo menor, se puede suprimir... a la rigueur... (textual) ; asómbtrate, lector!... la quinta disminuída, sin fijarse que al suprimir la nota mencionada, suprime el acorde..... y a pesar de suprimir la quinta, numera el acorde con un cinco, sin acordarse que ya dijo en el párrafo 87 que en un acorde *debe estar ante todo la nota que*

pide el número. En el párrafo 121, dice que se pueden hacer dos quintas disminuídas consecutivas lo que es verdad; pero debió haber dicho que en el arte moderno, no sólo se pueden hacer dos quintas disminuídas consecutivas, sino doscientas o dos mil, si así se desea. . . En el 129, dice: "cuando al hacer acordes de tres sonidos, el bajo se mueve por terceras o sextas, puede haber; siempre a lo menos! una nota común. . . . lo que es enteramente convencional; y la verdad es que no se puede decir que puede haber, sino QUE HAY SIEMPRE dos notas comunes. . . . la parte convencional, consiste en guardar las dos o sólo una de ellas, lo que es muy distinto. El ejemplo número 4, del párrafo 153, está en contradicción con lo que pide en el 87. pues suprime en él la nota que pide el número. En el 176, asegura que es particularmente difícil encadenar correctamente dos acordes perfectos por grados conjuntos, teniendo uno de ellos la quinta duplicada. . . . y luego, en el 180, dice que *la quinta no se duplica jamás*. . . ; En qué quedamos? ; En que se usa y es difícil o en que no se usa jamás? . . . ; Qué objeto tuvo entónces el párrafo 176? O acaso porque es difícil dirá, siguiendo su costumbre, que lo mejor es no hacerlo? En el 187, dice con un empirismo notable que, en los acordes de sexta, se duplica generalmente la tercera o la sexta, sin entrar en consideración alguna artística o científica. . . . En el 192, dice que, para evitar las dificultades que se presentan al encadenar los acordes de sexta a cuatro partes, lo mejor es suprimir una de ellas (una parte). Ya verás, lector, cómo ésta es la especialidad del señor Durand. . . . En este párrafo, trae ejemplos "de cómo se suprime una parte" y que tienen por objeto, que el discípulo NO APRENDA a encadenar las sextas a cuatro partes, sino que suprima la nota que le estorbe.

Nunca se condenará con la suficiente energía semejante procedimiento, pues sin duda alguna que es

altamente antipedagógico y por lo mismo contrario a los fines que se persiguen, pues en verdad que resulta ridículo aconsejar a los alumnos que huyan las dificultades en vez de enfrentarse con ellas y vencerlas. El caso se agrava inmensamente, con los ejemplos que trae Durand. . . . Este procedimiento ejercerá influencia funesta en la vida práctica. . . . Y por otra parte, ¿no es acaso poco decoroso para el maestro, que modestamente dijo que con su libro se harían harmonistas consumados, huir las dificultades en vez de luchar con ellas y vencerlas? ; Por qué callar una parte en los acordes de sexta? Y no se crea que esto lo hace sólo en esos casos especiales, no, sino que evita cuanta dificultad se le presenta, suprimiendo una parte en un fragmento de frese, en unos cuantos acordes, o en un sólo acorde, si es que no puede encontrar la manera de realizarlo. . . . Se me pedirán ejemplos y daré todos los que se deseen. Ahí está el número 2 del párrafo 207, y más que este el del párrafo 307, en el que, sin razón alguna, suprime una parte cuando le parece un poco difícil. Se equivocó totalmente el señor Durand al asegurar que su tratado era para formar harmonistas consumados; sabiendo ya los procedimientos que iba a emplear. Me conformaré por el momento con los ejemplos citados, y pasaré en seguida a continuar la interrumpida demostración de las notables deficiencias del método de Durand. En el párrafo 211, habla de los cambios de posición que se pueden hacer en un mismo acorde, tanto en este párrafo como en los 212 y 213, y luego viene el 214, sin más objeto que aclarar los tres párrafos anteriores!! . . En el 215, dice que se permite el unísono por movimiento oblicuo en tiempo débil y en todo el libro falta al precepto mencionado. . . . (véase el 191); en el 219, hay, en los ejemplos A y D, dos quintas que Durand acepta como buenas y que no lo son, por producirse simétricamente, lo que las hace sumamente defectuosas. . . . el 222, es con el fin de aclarar par-

te del 219, en lo referente al aire en que esté la composición... en cambio el 223, es no sólo admisible, sino bueno, aun sin el que llama Durand *retarão*, y que entre paréntesis no es tal *retarão*... En la página 81, léemos algo trascendental, y eso es que hasta aquí, las lecciones de armonía han sido una especie de contrapunto... nota contra nota... ¿Qué ignorará acaso el maestro, que en el contrapunto de nota contra nota, deben ser todos los valores iguales?... En el 232, sigue en su empirismo, no diciendo jamás la razón de las reglas que da, y que en este caso es la variedad en la unidad rítmica.

El 234, condena un ritmo empleado frecuentemente por los grandes maestros y presenta como bueno uno sumamente vulgar; el párrafo 246, contiene una colosal definición de frase. Hela aquí: "Una frase musical, es una serie melódica o harmónica, que forma un sentido más o menos acabado y que termina sobre un reposo por una cadencia, más o menos perfecta.... ¿Entendiste lector?... Ya te habrás dado cuenta de que la frase musical es algo poco más o menos... En el 248, dice que la terminación de un frase es femenina... cuando se efectúa en el tiempo débil... y masculina cuando se efectúa en el tiempo fuerte... ! bien por el distingio de sexos!! A la mejor tenemos también matrimonio frasístico!.... aunque en verdad no comprendo como se pueda, en buena lógica, aplicar un calificativo masculino a la palabra frase que es netamente femenina.... El párrafo 259, predica algo que condena irremisiblemente a los clásicos más puros: Mozart, Beethoven, Brahms, etc., etc. Quizá a esto se deba que muchas veces se critique a estos autores porque no hicieron lo que dice Durand... en vez de tachar a Durand el no haberse inspirado en aquellos colosos. El 257 falta al párrafo 215, lo mismo que los compases segundo, sexto, octavo, décimo y duodécimo del 268. En el 282 (tercer ejemplo) nos dice que se puede formar la cadencia plagal con el

sexto grado y la tónica, llevando perfecto el sexto grado... lo que es un error, pues queda una tonalidad ambigua e incolora, que más parece *La menor que Do mayor*. El 288, está escrito a tres partes solamente, porque se le dificulta al autor escribir a cuatro partes los acordes de sexta, y se recordará que ya aconsejó que, para evitar dificultades en estos acordes ;; se suprima una parte!! quizá por esto diga, que su libro es para que se formen armonistas consumados... El segundo ejemplo del número 293, está a tres partes únicamente, por la misma causa... El número 56, del párrafo 297, es un embrollo tremendo, pues debido al método del Sr. Durand, de realizar a cuatro partes cuando se puede (que entre paréntesis siempre se puede) y a tres cuando no, tiene que ir marcando a cada bajo, si se realiza a tres o cuatro partes... lo que parece enteramente indecoroso para un maestro, que si está débil en acordes de sexta, es en cambio una potencia en vanidad. Marca a tres partes, suprimiendo una, los ejemplos I—J—K y en las letras M—N tiene unos acordes a tres y otros a cuatro... según que pueda o no realizarlos todos iguales, es decir a cuatro partes... De lo que resulta, que no se sabrá nunca si determinado pasaje debe ser a tres o cuatro partes... Hernández Acevedo, nos contaba una anécdota bien curiosa: "Había cierto director de orquesta, que ignoraba la armonía; y una vez al estar haciendo un ensayo, oyó que una trompeta daba una nota falsa: "Ponga usted a esa nota *un sostenido*," dijo el director al trompetista, lo que fué hecho así; repitieron el pasaje y se oyó esta vez peor de lo que se había oído antes... "¡; Dije a usted que pusiera *un bemol*" gritó el maestro; se puso el bemol.... se tocó una vez más el pasaje en cuestión, y esta vez se oyó peor que peor... "Que ponga usted *un becuadro*" le gritó... y el resultado fué desastroso... "Suprima usted esas nota, para evitar dificultades" le dijo el maestro!!!... Parece que hay cierta ana-

logía entre los procedimientos de Durand y en lo que hizo el citado director de orquesta....En el párrafo 300, realiza el segundo ejemplo a tres partes solamente, porque todas son sextas, y sabido es que éstas dan mucho quehacer al señor Durand; en el 302, hay tres compases a cuatro, cinco a tres, y dos a cuatro; en el 307, seis compases a tres, diez a cuatro y cuatro a tres, etc., etc. Generalmente, y siguiendo su costumbre, cuando hay sextas, suprime una parte para evitar dificultades....; igual que el famoso director de orquesta!....En cambio de lo parco que es el Sr. Durand al emplear los acordes de sexta a cuatro partes, ¡qué prolijo es en terminología!. En el párrafo 308, nos habla de una armonía estrecha y de otra amplia...¿Qué será eso, dirá el lector; una novedad seguramente?...No, caro amigo, nada de eso, pues el Sr. Durand llama armonía estrecha....cuando cada nota del bajo lleva un acorde....y amplia, cuando se hacen cambios de posición en el mismo acorde....¿Verdad que salió sobrando la denominación?....

Hasta los 318 párrafos, dice a los alumnos que cuando el bajo hace cuartas o quintas, hay una nota común... y que, cuando hace terceras o sextas, *hay siempre* dos notas comunes, lo que es cierto, pero lo malo del caso consiste en que con esto, contradice el Sr. Durand lo dicho por él mismo en el párrafo 129, cuando afirmó que, si el bajo se movía por terceras o sextas, podía haber ¡siempre al menos!! (sic)...lo que era convencional, y ahora resulta que no es cuestión de que pueda haber, sino QUE HAY SIEMPRE dos notas comunes, lo que es verdad. ¡Cuánta razón tenía Voltaire cuando decía que si alguna vez se escribiera un diccionario de contradicciones, él cooperaría con veinte volúmenes!....Algo que parece francamente inexplicable, es que, cuando el Sr. Durand se dirige a sus armonistas consumados y les enseña en el párrafo 323 cómo se encadenan los acordes perfectos por grados conjuntos, los

haga todos a cuatro partes, excepto los grados 8-7-8 en los que con mayor candidez suprime una parte.....¿Qué buen modelo, verdad?...Por supuesto que inútilmente se buscará algún caso, en el que remedie esta falta....(Véase el tercer ejemplo de este párrafo). En el 324, cuarto compás, suprime una parte; en el 326, suprime una parte en todo el ejemplo.....porque es difícil para el autor; idem en el 328, ejemplo en *la menor*.

Cómo jamás da el Sr. Durand la razón de las reglas, con el fin de que los que estudien sepan el porqué de algunas de ellas, diremos que las dos cuartas del ejemplo 330 se permiten, porque, como son inversión de las quintas, se aplica la misma regla que a aquellas, es decir, que de la misma manera que se permite una quinta disminuía y una perfecta por grados conjuntos descendentes, se permite una cuarta aumentada que es la inversión de la quinta disminuía y la justa que es la inversión de la quinta perfecta....En el 334 dice: que el acorde de sexta, sobre el primer grado es débil como efecto tonal, debiendo haber dicho, no que es débil sino que es malo, razón por la cual no se permite sino en el transcurso de una pieza, pero nunca al principiar ni al terminar. En el 344, suprime una parte porque hay dos acordes de sexta en el séptimo compás; en el 345, condena unos encadenamientos, que se están empleando por los grandes maestros, desde el siglo XVI....(véase el *Stabat Mater* de Palestrina), en lo que el Sr. Durand sufre un atraso de un poco de tiempo...; ¡cuatro siglos!!...En el 349, suprime en el cuarto compás una nota, porque no supo qué hacer con una sexta... estoy verdaderamente obsesionado, con la frase de Durand....; ¡armonista consumado!!....El ejemplo 351, lo hace a tres partes porque lo cree difícil.... aunque en esto se pueda no ser de la opinión del maestro. En el 353, suprime de una manera vergonzosa una nota en el tercer compás, porque hay

... un acorde de sexta... En el 359, suprime otra nota, por otro acorde de sexta... En el ejemplo 368... ocho compases a cuatro partes y ocho sólo a tres... porque hay sextas... Decididamente las sextas son el coco del Sr. Durand... Este método que puede lo más, dice Durand, puede también lo menos, y con frecuencia ¡ay! puede sólo lo menos, agregaremos... En el 373, dice que el bajo, tiene un carácter "melódico" que le es propio... Y ahora preguntaremos al maestro: siendo melódico, como usted mismo lo confiesa; por qué no le llama canto? Qué; será permitido contener anomalías, sólo por abreviar? En el 378, dice que para no hablar más que de las frases cuadradas, que se componen de 2, 4, 8, 12 y 16 compases... etc., etc., y omite decir cómo se forman las 3, 5, 7, etc., etc. En el 386, dice que cierto contorno melódico de un canto, puede hacer inevitable una armonía sincopada.... Se le cerró el mundo al maestro... y, la verdad, que no hay razón para ello. Como ya parece demasado largo este estudio, atendidas las dimensiones del libro, lo abreviaré, pero no pondré, empero, el punto final, sin mencionar a vuela pluma, lo más notable. Hay un capítulo monumental, en el que el Sr. Durand enseña a "equivocarse" para modular... ¿equivocarse conscientemente, se dirá?... sí, lector, equivocarse para modular... Después dice que muchas veces deben sobreentenderse los modos que se hagan, de manera que si se está haciendo el acorde de Do mayor, hay que sobreentender... Do menor... No es posible, se dirá; mas veremos cuán grande es el autor del libro, que ha hecho lo imposible... véase el párrafo 427 y se encontrará un acorde de Do mayor, en el que hay que sobreentenderse... que es de Do menor!!... Después dice en el 428, que hay que cifrar el número 94 de ese párrafo sirviéndose *principalmente del equívoco para modular*.... El Sr. Durand, no sólo se declara en quiebra cuando se trata de acordes de sexta, sino tam-

bién cuando se le presentan acordes disminuidos alternando con perfectos.. (véase el párrafo 447).... El 462, merece un monumento. Nos dice que las escalas número 1 son aquellas sobre las cuales reposa principalmente la armonía cromática consonante "no modulante" del modo mayor... y en seguida, él mismo se encarga de desmentirse, indicando con palabras, las modulaciones que van efectuando... las escalas... no modulantes... Igualmente grande es el 463, en el que nos dice, que si en vez de armonizar la escala cromática que está en el bajo, se armoniza la parte superior, se puede evitar la escala cromática!!... Extraordinario descubrimiento. El 494 dice que: Mí—Sol—Sí, es quinto grado de *La menor*... sin sensible.... Do—Mí—Sol, tercer grado de *La menor*... sin sensible.... etc., etc.; pero lo malo para el caso, es que no tengamos también oídos sin sensibles... pues por lo demás no habría inconveniente en aceptar la teoría duranista. El 495 es colosal, pues afirma que, *cambiar de tono simplemente*... no es modular!... No dejaré de mencionar el número 123, del párrafo 571, en el que Durand se contradice diez veces en diez compases continuados, pues pide en ellos la quinta y en todos la suprime....

El capítulo IV, que entre paréntesis está enteramente fuera de lugar en un libro de armonía, siendo netamente contrapuntístico, contiene algo muy grave, y es el que el Sr. Durand está en un error al dar los ejemplos de contrapunto trocado y que no están conforme a las reglas que rigen en esta materia, pues omitió el maestro hacer correctamente sus ejemplos, lo que ocasionará que los estudiantes trabajen sobre bases falsas. Creo un deber ineludible decir, no al Sr. Durand, sino a los que estudién su libro, que este contrapunto—el inversible—se hace empezando y terminando todas las partes con la tónica, lo que les evitará las faltas que se producen, empezando o acabando con acordes de

sexta, tal y como le sucede al Sr. Durand: véanse los ejemplos de los párrafos 581, 582 y 583, en los que comete las faltas susodichas. Pasaremos por alto la designación enteramente caprichosa de armonía disonante natural, que el Sr. Durand aplica a la séptima de dominante, como si las otras no lo fueran, y veremos en seguida la curiosa clasificación que hace de las inversiones de la séptima de dominante. A la segunda inversión de este acorde, o sea el de tres por cuatro, lo llama de sexta sensible... sexta sensible... el lector dirá si hay sexta sensible...; Olvida tal vez el maestro, que no hay inversión posible de séptima de dominante, sin sensible?... En ese caso y para ser lógicos, por qué no llamar a la primera inversión, acorde de bajo sensible? Luego llama acorde de tritono, a la tercera inversión de la misma séptima, es decir, a la séptima de dominante; lo que es malo, pues no hay acorde de tres tonos (tritono) ni es la cuarta del acorde la nota más importante, sino la segunda (fundamental del acorde no invertido.) A los pocos compases el Sr. Durand, nos enseña a suprimir la sexta sensible ¡oh maravilla!... en el acorde de... sexta sensible... y el tritono, en el acorde... de tritono. Después llama por ahí a ciertos acordes, de dominante sobre tónica... lo que es francamente un desatino, pues si es dominante, no irá sobre tónica, y si está sobre la tónica, no será de dominante, porque esto equivaldría a decir: yo soy de París de Londres... o bien: soy londinense de París... Imposible, maestro; dominante sobre tónica imposible, puesto que o es de dominante, o es de tónica, de los dos a la vez... jamás. Por supuesto que las numeraciones para el bajo cifrado, son también un lío... En Francia se cifra todo, hasta los acordes más evidentes, y el que pone mayor número de cifras, cree ser el más sabio... decía Juan Jacobo Rousseau... en el siglo XVIII... Me salvo a la francesa, lector amigo, pues francamente ya

basta de Durand. No terminaré, empero, sin mencionar un último párrafo de Durand (el 1,270) en el que dice, que se necesita UN GOUT BIEN SUR, para poder permitirse la licencia de escribir falsas relaciones chocantes... Por mi parte, me permitiría aconsejar a los que aspiren a ser armonistas, que jamás adapten, por decoro, los consejos de suprimir una parte cuando no puedan realizar los acordes de sexta o disminuídos a cuatro partes, pues ni es tan difícil como lo cree el autor a que me refiero, ni debe cometer semejante atentado el que se precie de ser, no ya un armonista consumado, sino un mediano armonista.

El respeto que me ha merecido el maestro Saint-Saens, me había obligado a archivar este análisis del método de Durand, lo que por otra parte me ha parecido indebido, máxime si se piensa que las falsas ideas que he combatido pueden inducir en error a nuestros estudiantes músicos. Esta fué la razón que tuve al resolver la publicación del presente capítulo, y pido mil excusas al maestro Saint-Saens, que fué quien rubricó su nombre en el informe que sirvió de base al Instituto de París para dar la aprobación de dicho libro.