

de una niña adolescente de alta sociedad, sino en la esfera objetiva de un espiritualizado ser femenino, que cumple su deseo más fervoroso volviendo al seno del cosmos que la engendró.

Dos estilos antagónicos se compenetrán inseparablemente: el moderno, intelectual, descriptivo, impresionista y "vertical", de pura índole acórdica o arpegiada, y el antiguo, melodioso, sincero y "horizontal", forjado en largas centurias de la evolución europea, tan ennoblecido y saturado por Wolfgang Amadeus Mozart <sup>(2)</sup>.

Buenos Aires, Setiembre de 1948

JOHANNES FRANZE

(2) Transcribo, en traducción castellana, los párrafos más importantes de una carta de Ricardo Strauss recibida durante el mes de abril de año pasado. El ilustre compositor me comunica en esta carta, fechada el 1º de abril de 1947 en Lugano, Suiza, lo siguiente:

La obra artística de mi vida ha sido terminada, en cuanto a la ópera, con "Amor de Danae" y "Capriccio". Las composiciones que siguieron, dos sonatinas para 16 instrumentos de viento, la "Metamorfosis" para 21 solistas de cuerda y el Epílogo de "Dafne", para coro "a capella" de 9 voces, son trabajos de taller, para que la muñeca de la mano derecha, libertada de la batuta, no se adormezca prematuramente. Siguiendo un deseo de mi editor Boosey & Hawkes, en Londres, terminé una versión especial de dos fragmentos para orquesta de "La mujer sin sombra" y de "La leyenda de José". Estas versiones quizá serán bienvenidas para los directores de orquesta, junto con mi nuevo vals del "Caballero de la rosa", ampliado por un epílogo instrumental.

NOTA: Este trabajo fué escrito en ocasión del estreno sudamericano de la ópera "Dafne", de Ricardo Strauss, realizado en el teatro Colón de Buenos Aires el 17 de setiembre de 1948.

## FUNDAMENTO CIENTIFICO DE LA ARMONIA

JUAN B. FUENTES

LEÓN, GTO.

**D**ETENIDAS investigaciones en obras musicales de períodos cíclicos pre-clásicos, clásicos, románticos, decadentes y "modernistas", así como minuciosas comparaciones de Métodos de Armonía españoles, italianos, franceses, alemanes, rusos e ingleses, dieron como resultado el descubrimiento de la base única de todos los acordes empleados en las obras y mencionados en los métodos, lo que se demuestra en mi opúsculo "Fundamento Científico de la Armonía", que fué publicado por la Secretaría de Educación Pública de México en septiembre de 1946. Expondré en esta Revista, cuya hospitalidad agradezco, el fundamento y su comprobación, con ejemplos respectivamente relacionados.

### I

Dos acordes de 9ª mayor de la Dominante de una tonalidad, con doble alteración de su 5ª, estando sus fundamentales a distancia de 5ª, son el Fundamento de la Armonía.

Estos dos acordes están formados por el sonido generador y sus armónicos. En el ejemplo figuran los sonidos generadores de Sol y de Do, que son, respectivamente, las Dominantes de Do y de Fa;

(1) Los armónicos del 8 al 17 sin los intermedios, forman el acorde de 9ª menor.

La enarmonía de estos acordes forma los otros diez de las demás tonalidades:

## II

Suprimiendo uno o dos sonidos al acorde de 9ª mayor y al de 9ª menor, resultan siete acordes derivados, bien sean tonales o alterados en forma simple o doble.

En el ejemplo puesto a continuación, están indicados con notas negras los sonidos que se suprimen.

Hay que considerar siempre a la 5ª del acorde de 9ª como la 5ª alterada, porque, aunque en algunos acordes figure como fundamental, como tercera o como 5ª, es siempre esa 5ª la alterada en los armónicos 11 y 13. El armónico 15 es la Sensible de la tonalidad base del acorde:

Enarmonizando los 36 acordes del ejemplo anterior obtendremos, incluyendo los de 9ª, una reducción a 12. Estos acordes son los únicos empleados en obras musicales de períodos preclásicos, románticos o decadentes. (No estridentistas).

## III

El ordenamiento de los acordes enarmónicos, más los dos de 9ª, queda en la forma que enseguida se expresa:

- A) I. Mayor con 5ª ascendente.  
II. Menor con 5ª descendente.
- B) I. Mayor con 5ª descendente.  
II. 5ª Sensible con 5ª ascendente.
- C) I. Mayor.  
II. 5ª Disminuida con 5ª descendente.
- D) I. Mayor con 5ª ascendente y descendente.  
II. Menor con 5ª ascendente y descendente.  
III. 7ª Dominante con 5ª ascendente.  
IV. 7ª Sensible con 5ª descendente.
- E) 5ª Sensible o 5ª Disminuida.
- F) I. 5ª Sensible con 5ª descendente.  
II. Menor con 5ª ascendente.  
III. 5ª Disminuida con 5ª ascendente.
- G) I. 7ª Sensible.  
II. 7ª Disminuida con 5ª ascendente.
- H) I. 7ª Dominante con 5ª descendente.  
II. 7ª Sensible con 5ª ascendente.
- I) I. 9ª Mayor.  
II. 7ª Disminuida con 5ª ascendente y descendente.
- J) I. 9ª Mayor con 5ª descendente.  
II. 7ª Dominante con 5ª ascendente y descendente.  
III. 7ª Sensible con 5ª ascendente y descendente.

④

Las notas negras indican los sonidos suprimidos del acorde de 9ª.

Los acordes de B, D, F, H e I, han sido llamados de 6ª aumentada, sólo por su formación y encadenamiento.

Además, cada nota del acorde de 9ª puede tener la función de Fundamental, tercera, quinta disminuida, quinta, quinta aumentada, séptima y novena:

⑤

Ej. A

Con las notas de dos acordes de novena, con la doble alteración, se forma enarmónicamente la escala cromática:

Ej. B

La sucesión de las notas de los dos acordes de 9ª con la doble alteración de la 5ª, forman las llamadas "escalas por tonos", las que erróneamente se llaman así, puesto que no sólo la forman tonos, sino una tercera disminuida. Debido a ello nunca puede precisarse a que tonalidad pertenecen. Las dos primeras escalas del ejemplo C, son las que presenta en su método Arnold Schönberg, y las dos segundas formadas con las notas del acorde de 9ª A. Eaglefield Hull:

Ej. C

En su "Modern Harmony" expone una infinidad de ejemplos de las que él llama "armonías modernas" las que enarmónicamente no son otra cosa que el acorde de 9ª simple, alterado, completo o alguno de sus derivados, lo que se comprueba con los ejemplos puestos a continuación, de métodos o de obras de autores llamados "modernistas", y que son:

1. Schönberg, en su método; 2. Rebikoff, en su método; 3. Scriabin, en su método; Mussorgsky, en "Boris Godunof"; Debussy, en "Images"; Karg-Elert, en su Opus 22-3; Strauss, en su "Don Quijote"; Farjeon, en su Opus 30, y Ravel en "Les Grands Vents..."

En los ejemplos de Debussy y de Karg-Elert sorprende que los mismos sonidos estén representados una vez con bemoles y otras con sostenidos o becuadros, siendo que se hallan en el mismo compás. Esta desigualdad incomprensible está indicada con pequeñas interrogaciones.

1. SCHÖNBERG, 2. REBIKOFF, 3. SKRIABIN, 4. MUSSORGSKY, 5. DEBUSSY,

⑥

6. KARG-ELERT, 7. STRAUSS, 8. FARJEON, 9. RAVEL.



León, Gto. (México), Diciembre de 1948

JUAN B. FUENTES

## CAPELLA CLASSICA NUEVA Y VIEJA TECNICA CORAL

JUAN MARÍA THOMAS

MALLORCA

SUELEN muchos padres sentir cierto rubor al tener que hablar de las buenas cualidades que acaso existan en sus hijos. Yo pienso que este sentimiento no está del todo justificado porque se funda en la exagerada presunción paterna de haber engendrado un alma al engendrar un cuerpo; cosa muy discutible y que viene a cuanto para explicar que, si, cediendo a los amables requerimientos de mi buen amigo el Dr. Francisco Curt Lange, me atrevo a hablar de mi *Capella Classica*, lo hago sin modestia ni inmodestia alguna, convencido de que lo bueno que acaso pueda haber en ella no es mío sino del "Espíritu" que sopla donde y cuando quiere.



JUAN MARIA THOMAS  
Director de la "Capella Classica" de Mallorca

\* \*  
\*

EN Mayo de 1932 la *Capella Classica* cantó por primera vez. Hízolo en la famosa Cartuja chopiniana de Valldemosa alternando con el gran pianista Arturo Rubinstein. Posteriormente, — desde aquel año hasta el de la Guerra Civil de 1936, — actuó con otros grandes artistas tales como Uninsky, Cortot y Cubilles entre los pianistas y Manuel de Falla, Tansman, Labunski, Chavarri, entre los