

VIEJOS CONCEPTOS PARA NUEVAS MÚSICAS: LA LLEGADA DE LA TONALIDAD MODERNA A LOS TEÓRICOS ESPAÑOLES

Cristóbal L. García Gallardo

Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen:

La intensa difusión en España de la música de Haydn y otros compositores clásicos durante la segunda mitad del siglo XVIII contribuyó a la adopción de la moderna tonalidad bimodal por nuestros teóricos, en detrimento del sistema barroco de ocho modos para la polifonía que hasta entonces habían asumido la mayoría de los tratados españoles.

Mientras algunos, como el polémico y célebre Eximeno, optaron por una ruptura radical con el pasado, otros realizaron un interesante proceso de suave transición que, en la práctica, acabaría convirtiendo los antiguos ocho modos en una simple colección de tonalidades mayores y menores.

Este proceso, que será analizado en este artículo, queda de manifiesto de manera especialmente clara en los escritos de varios autores andaluces o afincados en Andalucía como Fernando Ferandiere, Juan Antonio de Vargas y Guzmán, Gaspar Molina y Saldívar —marqués de Ureña— y Fernando Palatín, con especial protagonismo de ciertos manuscritos creados precisamente en Cádiz.

Palabras Clave: Tonalidad moderna, nuevas música, teóricos españoles

Abstract:

Haydn's and other Classical composers music disseminated in Spain intensely during the second half of the eighteenth century and was a determinant factor to the adoption of modern bimodal tonality by Spanish theorists, who hitherto had preferred the Baroque system of eight modes for polyphony.

While some specialists opted for a radical rupture with the past, such as the famous but controversial Eximeno, others initiated an interesting transitional process that, in practice, would turn the old eight-mode system in a simple collection of major and minor keys.

This article discusses such process, which significantly appears in certain manuscripts written in Cadiz and is particularly obvious in the writings of several Andalusian authors, namely Fernando Ferandiere, Juan Antonio de Vargas y Guzmán, Gaspar Molina and Saldívar —Marquis of Ureña— and Fernando Palatín.

Keywords: modern tonality, new music, Spanish theorists

Referencia bibliográfica:

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., «Viejos conceptos para nuevas músicas: La llegada de la tonalidad moderna a los teóricos españoles», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), <http://mar.ugr.es>

Con este trabajo queremos abordar un aspecto habitualmente poco considerado en la historia de la música pero de gran interés: cómo entendían la música los propios músicos de la época, cómo la explicaban y aprendían; es decir, cuál era la teoría musical del momento. Precisamente la llegada a España de la música de Haydn y otros compositores clásicos durante la segunda mitad del siglo XVIII coincidió con un destacado cambio en nuestra teoría musical: la adopción de la moderna tonalidad bimodal en detrimento del sistema de ocho modos que hasta entonces habían seguido la mayoría de los tratados españoles.

Mientras algunos optaron por una ruptura con el pasado asumiendo el nuevo sistema y relegando el anterior —si acaso— a ciertos géneros anticuados, otros realizaron un interesante proceso de transición suave que, en la práctica, acabaría convirtiendo los ocho modos en una simple colección de tonalidades mayores y menores.

Este proceso, que analizaremos aquí, queda de manifiesto de manera especialmente clara en los escritos de varios autores andaluces o afincados en Andalucía como Fernando Ferandiere, Juan Antonio de Vargas y Guzmán, Gaspar Molina y Saldívar —marqués de Ureña— y Fernando Palatín, con especial protagonismo de varios manuscritos creados en Cádiz.

Desde principios del siglo XVIII encontramos entre los tratadistas españoles manifestaciones aisladas reconociendo la reducción de todos los modos a sólo dos tipos: mayor y menor. En su *Compendio numeroso de zifras armónicas*, Fernández de Huete, después de describir los ocho modos habituales para la polifonía barroca —a los que añade dos variantes del 8.º—, afirma: «Empero, estos diez [modos] se encierran en dos; porque, aunque en la división pueden ser muchos, en la formación no son más de dos: el primero se forma con tercera menor, y el otro con tercera mayor»¹. Por su parte, aunque expone el sistema de doce modos —derivado de Glareanus y Zarlino— en lugar de ocho, Ulloa llega a la misma conclusión en su *Música universal*:

Y porque la tercera que se forma sobre la final puede ser o mayor o menor, generalmente hablando todos los modos pueden reducirse a sólo dos clases, mayores o menores, y esto, natural o accidentalmente, según fuese la tercera natural o accidentalmente mayor o menor. De donde nace que de las doce cuerdas [notas] que hay en la octava resultan 24 modos: doce mayores y doce menores².

Sin embargo, la corriente principal de la teoría musical en España tardaría aún bastante en adherirse a la bimodalidad. Posiblemente no es casual que ninguna de las dos publicaciones citadas sean tratados tradicionales al uso, puesto que el *Compendio numeroso de zifras armónicas* es principalmente una colección de obras (y ejemplos prácticos para aprender a acompañar) para arpa con unas breves explicaciones para la interpretación, y la *Música universal*

¹ FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego, *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*, Madrid, Imprenta de Música, 1702-1704; Calvo-Manzano, María Rosa (ed.), Madrid, Alpuerto, 1992, pág. 7.

² ULLOA, Pedro de, *Música universal ó principios universales de la música*, Madrid, 1717, pág. 42.

desarrolla un peculiar acercamiento a la música a través de las matemáticas, la lógica y la retórica difícilmente esperable si Ulloa hubiese sido músico en lugar de matemático. En cambio, es larga la lista de tratados que no suscriben la moderna teoría bimodal; entre ellos destacamos: *Reglas generales de acompañar* de Torres en 1702 y 1736³, *Guía Para los Principiantes* de Rabassa hacia 1720⁴, *Escuela música* de Nassarre en 1723-1724⁵, *Mapa Armónico Práctico* de Valls en 1742⁶, *Institución harmónica* de Roel del Río en 1748⁷, *Diapasón instructivo* de Rodríguez de Hita en 1757 —a pesar de sus audaces innovaciones en otros aspectos—⁸, *Música canónica, motética y sagrada* de Sayas en 1761⁹ y *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* de Ferandiere en 1771¹⁰.

Es presumible que esta postura mayoritariamente conservadora esté relacionada con la frecuente vinculación entre los teóricos y la música religiosa, así como con el considerable peso que ésta tenía, en general, dentro de la música española. Así al menos parece creerlo Francisco de Santa María, quien se refiere a la bimodalidad pero apunta, en fecha tan tardía como 1778, que los ocho modos o tonos siguen en pleno uso en nuestro país:

Estas dos consonancias [Do-Mi-Sol y Re-Fa-La] las llaman algunos modo mayor a la primera y modo menor a la segunda, porque en realidad las más operaciones de música se reducen a estos dos términos, aunque con variedad en los signos de sus diapasones [es decir, sobre notas diferentes]; pero en nuestra España, como lo más que se escribe es para la iglesia, y no para el teatro, se usan los ocho modos, o tonos, los que tienen en sus diapasones [escalas] algunas diferencias que les distinguen de los dos modos dichos¹¹.

³ TORRES MARTÍNEZ BRAVO, José de, *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*, Madrid, 1702-1736; Arriaga, Gerardo (ed.), Madrid, Arte Tripharia, 1983.

⁴ RABASSA, Pedro, *Guía Para los Principiantes; que dessean Perfeccionarse en la Composicion de la Mussica*; Bonastre, Francesc; Martín Moreno, Antonio; y Climent, Josep (eds.), Bellaterra, Institut Universitari de Documentació i d'Investigació Musicològiques «Josep Ricart i Matas», 1990.

⁵ NASSARRE, Pablo, *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, 1723-1724; Siemens, Lothar (ed.), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980.

⁶ VALLS, Francesc, *Mapa Armónico Práctico (1742a)*; Pavia i Simó, Josep (ed.), Barcelona, Institución Milá y Fontanals, 2002. El musicólogo Martín Moreno (véase MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, pág. 441) revela acertadamente una alusión implícita de Valls a los modos mayor y menor cuando describe en el «estilo metabólico» el empleo en una misma composición de los modos homónimos mayor y menor, útil para «expresar afectos opuestos» (fols. 203v-205v). Sin embargo, en su exposición de la teoría modal, Valls adopta los doce modos y menciona (aunque sea para criticarlos) los ocho tonos barrocos, pero no se refiere al sistema bimodal.

⁷ ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura, *Institución harmónica*, Madrid, 1748.

⁸ RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio, *Diapasón instructivo. Consonancias músicas y morales, documentos á los profesores de música, carta á sus discípulos, de don Antonio Rodriguez de Hita [...] sobre un breve y facil methodo de estudiar la composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*, Madrid, 1757.

⁹ SAYAS, Juan Francisco de, *Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas*, Pamplona, 1761.

¹⁰ FERANDIERE, Fernando, *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor*, Málaga, 1771.

¹¹ SANTA MARÍA Y FUENTES, Francisco de, *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*, Madrid, 1778, págs. 170-171.

También Antonio Abreu vincula por las mismas fechas los tonos barrocos a las capillas de música, aunque probablemente su procedencia del ámbito guitarrístico —frente al religioso de Santa María— le lleva a considerarlos más bien como una rémora del pasado, pues asegura que sólo existen los modos mayor y menor; así se deduce de la siguiente cita de su tratado para guitarra publicado al parecer en 1779, pero que sólo ha llegado hasta nosotros en la edición ampliada por Víctor Prieto:

en todo género de música, sólo hay dos tonos, uno de tercera mayor, y el otro de tercera menor; no obstante, en algunas capillas de música, aún se acostumbra a decir primero, segundo, etc., o punto alto o bajo; pero siempre vendremos a decir que el tal tono es el punto tal en modo mayor o menor¹².

Por tanto, durante gran parte del siglo XVIII en España se siguió usando el sistema modal. En realidad, en el Barroco convivieron varios sistemas modales, pero en nuestro país la mayoría de los teóricos coincidieron en aplicar a la música polifónica de su tiempo un sistema de ocho modos diferenciados de los medievales, y usados también en gran medida en otros países europeos —principalmente entre los de religión católica como Italia y Francia—.

Este sistema característico de la época, conocido como los «tonos de canto de órgano»¹³ entre los tratadistas de entonces, ha recibido poca atención entre los investigadores hasta hace unas pocas décadas¹⁴, y en particular en nuestro país sigue siendo hoy soslayado en la mayoría de los trabajos musicológicos, ya sea por identificarlo con los modos medievales, asimilarlo a la tonalidad moderna o simplemente omitiéndolo¹⁵. En la actualidad se le

¹² ABREU, Antonio y Prieto, Víctor, *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha*, Salamanca, 1799. Citado en VICENT LÓPEZ, Alfredo, *Fernando Ferandiere (ca.1740- ca.1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002, pág. 197, n. 309.

¹³ Como es bien sabido, «tono» era sinónimo de modo y «canto de órgano» era sinónimo de polifonía. A menudo también se referían a ellos simplemente como «tonos», si el contexto permitía suponer que se estaba hablando de polifonía y no de canto gregoriano.

¹⁴ Estudios recientes sobre el tema son: BARNETT, Gregory, «Tonal organization in seventeenth-century music theory», en Christensen, Thomas (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, págs. 407-455; BARNETT, Gregory, «Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the end of the Seventeenth Century», *Journal of the American Musicological Society*, n.º 51/2 (Verano 1998), págs. 245-81; POWERS, Harold S., «From Psalmody to Tonality», en Cristle Collins Judd (ed.), *Tonal Structures in Early Music*, New York, Garland, 1998, págs. 275-340; DODDS, Michael R., «Tonal types and modal equivalence in two keyboard cycles by Murschhauser», en *Tonal Structures in Early Music...*, págs. 341-372; y DODDS, Michael R., «The Baroque Church Tones in Theory and Practice», Univ. of Rochester, tesis doctoral, 1999. Entre los trabajos pioneros en este punto se sitúan: HOWELL, Almonte C., «French Baroque Organ Music and the Eight Church Tones», *Journal of the American Musicological Society*, n.º 11/2-3 (Verano-Otoño 1958), págs. 106-118; ATCHERSON, Walter, «Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books», *Journal of Music Theory*, n.º 17/2 (Otoño 1973), págs. 204-232; y LESTER, Joel, *Between Modes and Keys: German Theory, 1592-1802*, Stuyvesant, Nueva York, Pendragon Press, 1989.

¹⁵ Una notable excepción es la tesis: ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro, *Estética y técnica de la modalidad polifónica en los tratados musicales españoles impresos en torno a 1700: la aportación de los 'Fragmentos musicales' de*

conoce como modalidad polifónica barroca, tonos eclesiásticos u otros términos; en adelante usaremos la expresión «tonos» en lugar de modos para evitar la confusión con los sistemas medievales y renacentistas y por ser la más utilizada en la época. Expondremos este sistema en el próximo apartado¹⁶.

EL SISTEMA MODAL BARROCO: LOS OCHO TONOS POLIFÓNICOS

El origen de los tonos polifónicos barrocos está en la música religiosa, pero acabaron convirtiéndose en el sistema general de organización tonal de la música polifónica de su tiempo aceptado por casi todos los teóricos españoles y reflejado incluso en los títulos de numerosas obras religiosas —incluyendo misas, tocatas y tientos— y profanas —frecuentemente en los pasacalles, pero a veces también en canciones y danzas—.

Se trataba de una clasificación esencialmente práctica, que los tratadistas solían recoger por su aceptación general aunque no sin reticencias en algunas ocasiones. Así, Correa de Araujo expuso, en fecha tan temprana como 1626, los doce modos de Glareanus —aunque con el reordenamiento hecho por Zarlino— y los siguió en sus doce primeros tientos, pero ofreció a continuación otra serie de tientos «por los ocho tonos vulgares»¹⁷; también Lorente¹⁸, Torres¹⁹, Rabassa²⁰, Roel del Río²¹ y Vargas²² —quien copia mucho

fray Pablo Nassarre y su aplicación en las publicaciones prácticas coetáneas, Universidad de Valencia, tesis doctoral, 2002. Publicada parcialmente como *Pablo Nassarre. Fragmentos musicales. Volumen II. Anexo. Estudio general introductorio de la vida y obra de Nasarre*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2006. Véanse en particular los tres últimos capítulos (págs. 143-289), en los que se ocupa de la modalidad en las publicaciones españolas de la época. También Muneta hace un somero repaso del asunto en destacados teóricos en Muneta, Jesús M.^a, «Evolución de la modalidad desde el Gregoriano al siglo XVIII», *Nassarre*, n.º 11/1-2 (1995), págs. 345-366; y González Marín da varias versiones de los modos o tonos barrocos, aunque sin profundizar en el tema, en González Marín, Luis A., «Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza», *Recerca Musicològica*, n.ºs 9-10 (1989-90), págs. 303-325. Por su parte, el estudio de Schmitt de los modos en Sanz, Guerau y Murcia (Schmitt, Thomas, *Estudio introductorio al Poema Harmónico de Francisco Guerau*, Madrid, Alpuerto, 2000, págs. 11-66) sólo habla de los ocho modos tradicionales frente a los dos modernos, situando a estos autores en algún punto intermedio. Tampoco la enciclopédica obra de León Tello (León Tello, Francisco José, *Historia de la teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974) llega a reconocer el sistema modal barroco, refiriéndose a menudo en su lugar a una indefinida evolución de los modos gregorianos hacia el sistema bimodal moderno.

¹⁶ Para una descripción más detallada me remito a la próxima publicación en la *Revista de Musicología*, bajo el título «La teoría modal polifónica en el Barroco español y su aplicación en los pasacalles de Gaspar Sanz», de mi comunicación al VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología que tuvo lugar en Cáceres en 2009.

¹⁷ CORREA DE ARAUJO, Francisco, *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano*, Alcalá, 1626; Ginebra, Minkoff, 1981, fol. 39v.

¹⁸ LORENTE, Andrés, *El Por qué de la Música*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672; González Valle, José Vicente (ed.), Barcelona, Institución Milá y Fontanals, 2002, págs. 565 y 621-622.

¹⁹ TORRES MARTÍNEZ BRAVO, *Reglas generales de acompañar...*, *op. cit.*, págs. 8-9.

²⁰ RABASSA, *Guía Para los Principiantes...*, *op. cit.*, pág. 449.

²¹ ROEL DEL RÍO, *Institución harmónica...*, *op. cit.*, pág. 203.

de Torres— demostraron conocer el sistema de doce modos, pero todos coincidieron en señalar los ocho tonos como más difundidos y practicados, pudiendo suplir mediante el transporte cualquiera de los anteriores. Por su parte, Valls —que cita a Zarlino, Cerone y Kircher— adoptó una defensa radical de los doce modos a pesar de que «los prácticos modernos solo cuentan ocho tonos»²³, lo que a su juicio ocasionaba numerosas confusiones e irregularidades.

Casi todos ellos explican también los ocho modos medievales al referirse al canto llano. Debe recordarse que muchos de estos tratados tienen una primera parte dedicada al canto gregoriano, el cual seguía utilizándose diariamente en la liturgia y servía como iniciación en la enseñanza musical antes de abordar el canto medido y la polifonía.

Los tonos polifónicos barrocos quedaban definidos habitualmente por su nota final —lo que hoy llamaríamos tónica— junto con la armadura, las cuales determinan su escala. Su presentación más común en España es la siguiente, tanto en los tratados como en las propias colecciones de obras:

Tabla I: Tonos polifónicos barrocos en España

Tono	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º
Final	Re	Sol	Mi	Mi	Do	Fa	La	Sol
Armadura	0	1b	1#	0	0	1b	0 (o 1#)	0 (o 1#)

Hemos reflejado aquí los sonidos reales, pero debe tenerse en cuenta que entonces eran usuales en España las llamadas «claves altas» —hoy más conocidas como *chiavette*—, que como es bien sabido durante el Barroco se interpretaban normalmente transportando lo escrito una 4.^a justa descendente. De hecho, ciertos tonos se escribían casi siempre en claves altas, como el 3.º —por tanto con final en La y sin alteraciones—, 5.º —final en Fa con un bemol—, 7.º —final en Re sin alteraciones— y 8.º —final en Do sin alteraciones—, mientras el 1.º se anotaba tanto en claves altas —con final en Sol con un bemol— como naturales.

Exposiciones más completas de los tonos pueden indicar también la «mediación» —segunda nota en importancia después de la final—, las cadencias principales y secundarias y las notas de entrada de las voces en imitación.

Algunos de los tonos pueden cambiar de final o armadura según los autores —como ocurre con los sostenidos señalados en la tabla para los tonos 7.º y 8.º—. También su número total puede aumentar con la frecuente inclusión de variantes como el «8.º por el final» —con final en Re con un sostenido o en claves altas en Sol sin alteraciones— o el «segundillo». Además, a veces se exponen los transportes más frecuentes de estos tonos llamados «naturales» y se añaden otras variantes para determinados tipos de piezas.

²² VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de, *Explicación de la guitarra*, Cádiz, 1773; Medina Álvarez, Ángel (ed.), Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, págs. 76-77.

²³ VALLS, *Mapa Armónico Práctico...*, *op. cit.*, fol. 15r.

Las diferencias de los ocho tonos polifónicos con los ocho modos medievales son evidentes. Aunque no podemos profundizar aquí en ello, sirva la siguiente tabla como comparación:

Tabla II: Diferencia entre los modos eclesiásticos y los tonos polifónicos

FINALES Y ARMADURAS	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º
Modos eclesiásticos	Re -	Re -	Mi -	Mi -	Fa -	Fa -	Sol -	Sol -
Tonos polifónicos	Re -	Sol b	Mi #	Mi -	Do -	Fa b	La -	Sol -

Por otra parte, cada tono no se caracteriza sólo por su escala, sino que implica también una jerarquía entre sus notas que se manifiesta en los grados más utilizados en las cadencias, en las notas de las entradas de las voces en imitación e incluso en la estructura melódica de los temas.

Del análisis de obras del siglo XVII y principios del XVIII se deduce que algunos de sus rasgos, a veces en manifiesta oposición a los criterios de la tonalidad, responden a las características de los tonos polifónicos. Sin embargo, en cierto sentido éstos suponen un punto intermedio entre los antiguos modos medievales y la nueva tonalidad bimodal, pues desde su configuración inicial se ratifica la desaparición de la escala lidia en los tonos 5.º y 6.º —ahora similares a nuestros Do y Fa mayores— y la consolidación de las escalas mayores —además de en esos tonos 5.º y 6.º, frecuentemente en el 8.º cuando se escribe con un sostenido— y menores —en los tonos 3.º y, frecuentemente, 7.º —, que antes no se daban como tales. Por otro lado, la generalizada aceptación de un sistema que, a pesar de sus evidentes conexiones con la teoría modal tradicional, venía avalado esencialmente por la práctica, pudo contribuir a limar la resistencia de los tratadistas a admitir un nuevo sistema —el bimodal— carente de tradición teórica.

EL CAMBIO A LA TONALIDAD MODERNA

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, a medida que se hacía más obvio el uso de la tonalidad bimodal —tan evidente en el estilo clásico—, numerosos teóricos españoles tomaron dos caminos diferentes para reconocer la nueva realidad musical: unos, siguiendo a menudo los pasos de teóricos extranjeros —en especial franceses—²⁴, adoptaron la existencia de dos únicos

²⁴ El sistema bimodal se generalizó entre los teóricos franceses en las últimas décadas del siglo XVII —al menos desde su adopción por Jean Rousseau en 1683 (Rousseau, Jean, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, París, 1683)— y se extendería a muchos lugares en el XVIII con las teorías de Rameau y sus seguidores (véase TOLKOFF, Lyn, «French Modal Theory before Rameau», *Journal of Music Theory*, n.º 17/1 (Primavera 1973), págs. 150-163). Aunque muchos ingleses lo siguieron desde principios del siglo XVII (véanse ATCHERSON, «Key and Mode...» y BARNETT, «Tonal organization...»), éstos no parecen haber tenido influencia sobre los españoles.

modos y abandonaron los sistemas anteriores; otros, más continuistas, persistieron en utilizar los ocho tonos polifónicos aunque en realidad los redujeran a una simple colección de tonalidades mayores y menores, cuya aplicación práctica se limitaría a clasificar las 24 tonalidades posibles en 7 u 8 originales o «naturales» y el resto transportadas.

Entre los primeros se sitúa Antonio Soler. Éste asume en su *Llave de la modulación* que sólo hay dos modos —uno con «diapasón [escala] de tercera mayor» y otro «de tercera menor»—, los cuales pueden formarse sobre cada uno de los doce «términos» —notas de la escala cromática—, excepto cuando se trata de música unida al canto llano, de la que él no se ocupa en este tratado —por lo que se remite a Cerone y Nassarre—. Lo curioso es que, contradiciendo la cita anterior de Santa María, afirma que ésta es la práctica habitual también en España, si bien es verdad que limitándola a la música «suelta» —es decir, no basada en el canto llano—:

[T]odo diapasón, o bien es de tercera mayor, o bien de tercera menor; pero si los tonos tuvieran que unirse con los del canto llano, entonces no guardan todos una misma formación de diapasón [...]; pues siguiendo la común práctica de España e Italia, no hay más que los dos que dije para toda especie de música suelta²⁵.

Conforme nos acercamos al siglo XIX, el sistema bimodal se asienta entre los autores españoles: Eximeno en 1774²⁶, Bails en 1775²⁷, Santa María en 1778²⁸, Iriarte en 1779²⁹, López Remacha quizás hacia 1780³⁰, Ureña en 1785³¹, Cavaza en 1786³², Ferandiere y Moretti en 1799³³, etc.

Por su parte, la teoría alemana se mostró mayoritariamente conservadora en este aspecto, a pesar del temprano énfasis en los modos mayor y menor en los tratados de Johannes Lippius de 1610 y 1612 por ejemplo que señala Lester, hasta el punto que este mismo musicólogo afirma —obviando el caso español— que sólo allí se mantuvo la resistencia al nuevo sistema hasta mediados del siglo XVIII: «It was only in German-speaking areas that vitriolic attacks on major and minor keys and only half-hearted acceptance of these keys persisted until the middle of the eighteenth century» (LESTER, Joel, *Between Modes and Keys...*, *op. cit.*, pág. 47).

²⁵ SOLER, Antonio, *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, Madrid, 1762; Nueva York, Broude Brothers, 1967, pág. 72.

²⁶ *Dell'origine e delle regolle della musica*, Roma, 1774. Hay traducción española: EXIMENO, Antonio, *Origen y reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*; Gutiérrez, Francisco Antonio (tr.), Madrid, 1796, 3 vols.

²⁷ BAILS, Benito, *Lecciones de Clave y Principios de Harmonía*, Madrid, 1775; Valencia, Librerías París-Valencia, 2004. Es traducción de: Bemetzrieder, Anton, *Leçons de Clavecin et Principes d'harmonie*, París, 1771. Y también BAILS, Benito, «Elementos de Música especulativa», en *Elementos de Matemáticas*, tomo 8, ¿Madrid?, 1775. Es traducción de: Alembert, Jean Le Rond d', *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, París, 1752.

²⁸ SANTA MARÍA Y FUENTES, *Dialectos músicos...*, *op. cit.*

²⁹ IRIARTE, Tomás de, *La Música, poema*, Madrid, 1779.

³⁰ LÓPEZ, Félix Máximo, *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave*, Manuscrito M/1188, Biblioteca Nacional de España, ¿ca. 1780?; Fernández, Nohema del Carmen (ed.), *A late eighteenth century spanish figured-bass method: «Reglas generales o escuela de acompañar al organo o clave» by Félix Máximo López (1742-1821)*, Ann Arbor (Michigan), UMI Dissertation Services, 2006.

³¹ UREÑA, marqués de (Gaspar Molina y Saldívar), *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del Templo*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1785.

³² CAVAZA, Manuel, *El músico censor del censor no músico*, Madrid, 1786.

Muchos de ellos siguen mencionando los sistemas anteriores, aunque ya como algo vinculado a las prácticas litúrgicas y no extensible a todo tipo de música; así ocurre en las mencionadas *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del Templo* del gaditano Marqués de Ureña —Gaspar Molina y Saldívar—, destacado intelectual muy aficionado a la música y otras artes. El asunto central de su tratado es la adecuación de las artes al templo, criticando —como expresa en el subtítulo— «los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa»; incluye un extenso «Discurso sobre la Música del Templo» —de 65 páginas— añadido al final tras los 17 capítulos de que consta la obra, aludiendo al famoso discurso de Feijoo en el que se basará a menudo. Ureña aplica siempre las tonalidades modernas —a las que se refiere como «términos»— en los modos mayor y menor, pero en una ocasión explica «los tonos según se entienden por los organistas»³⁴.

Algo parecido viene a decir Fernando Palatín ya bien entrado el siglo XIX. Éste perteneció a una familia de músicos sevillanos y escribió a mano su *Diccionario de música* en Sevilla en 1818 para la instrucción de sus hijos³⁵. Aquí Palatín, que por supuesto suscribe la tonalidad moderna, ya sólo se refiere a los ocho tonos polifónicos indirectamente; en la entrada «Tonos de la iglesia o del canto llano» expone los ocho modos medievales, pero al final de la misma explica un uso especial de los organistas cuando acompañan al coro, detallando ocho tonalidades que coinciden aproximadamente con los habituales tonos barrocos:

Para apropiar, cuanto es posible, la extensión de todos estos *tonos* [los tradicionales de canto llano] a la de una sola voz, los organistas han buscado los tonos del canto de órgano más correspondientes a aquéllos y son los siguientes. Primer Tono, Re menor, Segundo, Sol menor, Tercero, Mi menor, Cuarto, no lo hay, Quinto, Ut [Do] mayor, Sexto, Fa mayor, Séptimo, La menor, Octavo, Sol mayor.³⁶

LA EVOLUCIÓN DESDE LOS TONOS POLIFÓNICOS BARROCOS

El otro grupo, el de los continuistas, nos interesa aquí especialmente. Se observa entre ellos una evolución más gradual que implica, por un lado, modificar las armaduras de los ocho tonos de manera que las posibilidades se reduzcan a sólo dos modelos de escalas, mayor y menor, mientras que la escala frígida del modo 4.º desaparece progresivamente al caer en desuso o incluso se convierte en mayor en algún caso, aparte del afianzamiento de las armaduras

³³ FERANDIERE, Fernando, *Arte de tocar la guitarra española por música*, Madrid, 1799. MORETTI, Federico, *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de los Elementos generales de la música*, Madrid, 1799.

³⁴ UREÑA, *Reflexiones sobre la arquitectura...*, *op. cit.*, pág. 365.

³⁵ PALATÍN, Fernando, *Diccionario de música*, Sevilla, 1818; Medina Álvarez, Ángel (ed.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1990.

³⁶ *Ibidem*, pág. 101.

menor para el 7.º y mayor para el 8.º, que desde antiguo habían alternado con la dórica y mixolidia respectivamente. En realidad, desde bastante antes el frecuente uso de alteraciones accidentales desvirtuaba a menudo la constitución interválica original de cada tono —lo cual ocurría también en los modos antes del siglo XVII—, pero es ahora cuando muchas se consolidan al incorporarse a la armadura —mientras otras, como la sensible en los modos menores, quedarían definitivamente como accidentales—.

Podemos ver un claro ejemplo en el citado *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* de Fernando Ferandiere, músico polifacético que publicó este método de violín y canto en 1771 cuando era violinista en la Catedral de Málaga, aunque ya entonces componía igualmente tonadillas escénicas para el teatro. Más tarde se dedicó también a la guitarra y vivió durante algún tiempo en Cádiz, como veremos en seguida.

Ferandiere es de los primeros teóricos que utiliza las armaduras modernas en su exposición de los tonos polifónicos barrocos, pues al explicar los «tonos naturales» en su apartado «De los tonos», escribe la cadencia perfecta en cada uno de ellos con las armaduras que pueden verse en la siguiente tabla: Re con un bemol —como Re menor—, Sol con dos bemoles —como Sol menor—, etc. Sobre el 4.º tono afirma que «no está en uso», como indicaban ya algunos teóricos desde principios de siglo³⁷.

Tabla III: Armaduras de los tonos polifónicos según Ferandiere

Tono	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º
Ferandiere 1771	Re 1b	Sol 2b	Mi 1#	-	Do 0	Fa 1b	La 0	Sol 1#

Dos años más tarde encontramos un fenómeno parecido en el método manuscrito de otro guitarrista que también estuvo en Cádiz en fechas próximas a Ferandiere: Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Éste escribió en dicha ciudad en 1773 su *Explicación de la guitarra* antes mencionada, que llegaría poco después a México, donde se hicieron otras copias. Es uno de los primeros documentos dirigidos a la guitarra de seis cuerdas e incluye una sección muy relevante sobre la realización del bajo continuo con la guitarra, que esencialmente se dedica a adaptar a este instrumento las famosas *Reglas generales de acompañar* de José de Torres de 1702 arriba citadas. Vargas incluye significativas modificaciones respecto a Torres en la descripción de los tonos polifónicos, modernizándolos aunque no de manera tan completa como Ferandiere. Obsérvese en la siguiente tabla que asigna dos bemoles al Sol del 2.º tono y nada menos que cuatro sostenidos al Mi del 4.º, convirtiendo en la práctica en mayor a este modo típicamente frigio, aunque también da una versión alternativa sobre La.

³⁷ FERANDIERE, *Prontuario músico...*, *op. cit.*, pág. 17. Ya Murcia hacia 1717 especificaba que el 4.º tono es «poco usado». MURCIA, Santiago de, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, Amberes, ¿1717?; Hall, Monica (ed.), Múnaco, Chanterelle, 1980, pág. 10.

Tabla IV: Armaduras de los tonos polifónicos según Vargas y Guzmán

Tono	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º
Vargas y Guzmán 1773	Re 0	Sol 2b	Mi 1#	Mi 4# La 0	Do 0	Fa 1b	La 0 Re 0	Sol 1#

Aparte de estas modificaciones de las armaduras, el uso de tonos transportados o accidentales a partir de los ocho originales o «naturales» —que ya era habitual prácticamente desde el nacimiento del sistema— se fue ampliando hasta alcanzar cada vez más alteraciones³⁸, de manera que acabarían exponiéndose 24 tonos que abarcan el espectro cromático completo³⁹, siendo la diferenciación entre esos ocho originales —o más bien siete, excluyendo el 4.º frigio— y el resto transportados puramente terminológica frente a la relevante distinción entre mayores y menores.

Esto ocurre por ejemplo en una colección de piezas para guitarra conservada en un manuscrito en la Biblioteca Nacional y compuestas por el mencionado Ferandiere según se informa en la portada que puede verse en la ilustración I.

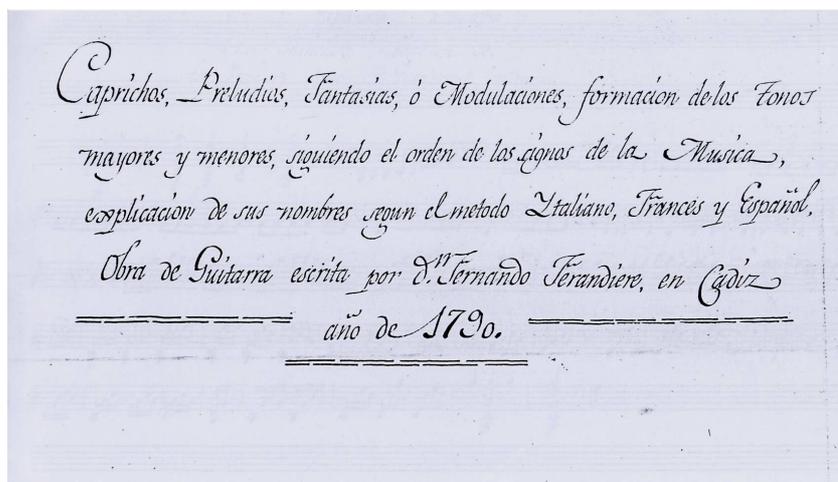


Ilustración I: FERANDIERE, Fernando, *Caprichos, preludios, fantasías o modulaciones, formación de los tonos mayores y menores, siguiendo el orden de los signos de la música, explicación de sus nombres según el método italiano, francés y español*, Cádiz, 1790⁴⁰.

³⁸ Lo que sólo sería posible conforme se fuera aceptando la afinación temperada, que debido a sus intervalos imperfectos encontraría numerosas resistencias en España —excepto por supuesto entre los guitarristas, que lo venían usando desde mucho tiempo atrás—.

³⁹ Esto no es en absoluto exclusivo de los teóricos españoles: es bien conocido que ya Mattheson en 1713 expuso las 24 tonalidades posibles a partir de su presentación inicial de los ocho tonos barrocos (véanse por ejemplo LESTER, *Between Modes and Keys...*, *op. cit.*, págs. 113-116, o POWERS, Harold S., «Mode», en Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980).

⁴⁰ Ésta constituye la 4.ª de las cinco secciones de que se compone el Manuscrito Mp/1659, Biblioteca Nacional de España, Madrid. No la hemos visto mencionada por ningún musicólogo hasta ahora.

Se trata de un conjunto de estudios en muchas tonalidades mayores y menores, a las que se denomina con tres sistemas, como aparece en el título: «italiano, francés y español». Por ejemplo, al que está en Sol mayor se le llama: «a la española 8.º tono, a la francesa tono de Sol, a la italiana tono de Gesolrreut mayor», tal y como aparece en la ilustración II.



Ilustración II: FERANDIERE, Fernando, *Caprichos...*, *op. cit.*

Otras secciones del mismo manuscrito muestran cómo formar las 24 tonalidades a partir de los ocho tonos polifónicos; el 4.º modo en cambio se utiliza escasamente, pues «sólo sirve su uso en el canto llano»⁴¹. El mismo caso se da en las *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave* del organista de la Capilla Real Félix Máximo López⁴². Uno de sus apartados, titulado «Diapasones en escalas sobre los 24 tonos del círculo armónico, esto es, mayores y menores»⁴³, se dedica a armonizar la escala de cada una de las tonalidades posibles. Aquí utiliza las denominaciones modernas pero sigue dando —como segunda opción— el nombre de los ocho tonos barrocos y sus transportes; por ejemplo: «Csolfaut [Do] 3.ª mayor, 5.º tono»⁴⁴ o «Csolfaut [Do] sostenido 3.ª mayor, 5.º medio punto alto»⁴⁵, etc; el 4.º tono no aparece. Más adelante, este mismo tratado vuelve a aludir a los tonos barrocos en dos ocasiones: en los «Veinte y cuatro bajetes por los 24 términos para franquearse en acompañar» proporcionados por José Lidón⁴⁶, que usan de nuevo las 24 tonalidades aunque ahora sólo las nombre de la manera antigua a partir de los

⁴¹ 1.ª sección del Manuscrito Mp/1659, s. pág.

⁴² LÓPEZ, *Reglas generales...*, *op. cit.*

⁴³ *Ibidem*, fols. 4r-10v.

⁴⁴ *Ibid.*, fol. 4r.

⁴⁵ *Ibid.*, fol. 4v.

⁴⁶ *Ibid.*, fols. 36r y siguientes.

tonos; y en la «Colección de bajos por todos tonos»⁴⁷, tomando ahora como «todos» sólo los ocho barrocos y añadiendo por tanto el 4.º que antes no apareció.

Resulta muy ilustrativo seguir la evolución de Ferandiere respecto a la tonalidad. Hemos comentado que en su *Prontuario músico* de 1771 recogía los ocho tonos aunque con armaduras actualizadas. Entonces incluso criticó la moderna reducción a dos modos, que muchos músicos españoles veían como una empobrecedora simplificación frente al sistema de los ocho tonos, pues éste permitía describir características propias y exclusivas de cada uno de ellos que iban más allá de la constitución interválica señalada por la final y su armadura y cuyo conocimiento era parte esencial de la formación de todo músico instruido⁴⁸. Ferandiere relataba aquí la siguiente anécdota: «Acuérdome cuando a un célebre virtuoso napolitano le preguntaron que qué tono era el que estaba tocando, a lo que respondió: Nosotros no entendemos de más tono que menor o mayor»; para él, esto es una prueba de «la mucha más ciencia que los españoles tienen en este noble arte» respecto a los «extranjeros» y «las ridiculeces de sus términos, particularmente en los tonos musicales»⁴⁹.

Sin embargo, la generalización de nuevos estilos musicales que prescindían de tales distinciones, gracias a la enorme difusión de géneros modernos como la música clásica instrumental totalmente desvinculados de las prácticas litúrgicas —en las que la diferenciación entre los ocho tonos era difícilmente obviaable—, convirtió a la antigua teoría en obsoleta. El mismo Ferandiere acabó eliminando las diferencias entre ambos sistemas en la práctica de la manera que hemos visto arriba.

Y aún daría un paso más en su posterior *Arte de tocar la guitarra española por música* publicada en 1799, donde omite definitivamente los ocho tonos y se limita a los modos mayor y menor que antes criticara, aunque todavía parece querer mostrar una débil —y ya inútil— resistencia al aclarar que este «modo de formar los tonos» es «suponiendo que no hay más tonos en la música que dos, mayor y menor»⁵⁰. Lo cierto es que ese «supuesto» se había convertido ya en principio fundamental de la teoría de la música.

⁴⁷ *Ibid.*, fols. 17r-21r.

⁴⁸ ZALDÍVAR GRACIA (en NASSARRE, Pablo, *op. cit.*, pág. 267) lo expresa así en una de sus conclusiones: «Tampoco la modalidad polifónica barroca puede entenderse como fácil iniciación primidieciochesca, de reaccionaria fórmula externa, de la triunfante tonalidad clásico-romántica, aunque la posibilidad de reducir sus variados comportamientos [...] a sólo dos fundamentales, equivalentes en parte a los aún hoy entendidos del modo mayor y menor, simplificación circunscrita a una práctica no apropiada a la complejidad de los grandes maestros profesionales, haya sido [...] rechazada [...] por falta de riqueza de matices para el avezado intérprete y el buen compositor».

⁴⁹ FERANDIERE, *Prontuario músico...*, *op. cit.*, págs. 21-22.

⁵⁰ FERANDIERE, Fernando, *Arte de tocar la guitarra española por música*, Madrid, 1799, pág. 7.