UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

TESIS DOCTORAL

EL TRATAMIENTO DE LA SINTAXIS ARMÓNICA
EN LOS PRINCIPALES TRATADOS ESPAÑOLES SOBRE TEORÍA
MUSICAL (HASTA LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX)

VOLUMEN I

AUTOR: CRISTÓBAL L. GARCÍA GALLARDO
DIRECTOR: DR. YVAN NOMMICK

Granada, 2012

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Cristóbal Luis García Gallardo
D.L.: GR 2884-2012
ISBN: 978-84-9028-190-1

EL TRATAMIENTO DE LA SINTAXIS ARMÓNICA
EN LOS PRINCIPALES TRATADOS ESPAÑOLES SOBRE TEORÍA MUSICAL
(HASTA LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX)

VOLUMEN I

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

TESIS DOCTORAL

EL TRATAMIENTO DE LA SINTAXIS ARMÓNICA
EN LOS PRINCIPALES TRATADOS ESPAÑOLES SOBRE TEORÍA
MUSICAL (HASTA LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX)

VOLUMEN I

AUTOR: CRISTÓBAL L. GARCÍA GALLARDO
DIRECTOR: DR. YVAN NOMMICK

Granada, 2012

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO	11
CONSIDERACIONES PRELIMINARES	17
Símbolos	18
Abreviaturas utilizadas	19
INTRODUCCIÓN	21
1. Planteamiento del tema.....	21
2. Estado de la cuestión	23
3. Objetivos científicos	25
4. Observaciones sobre la metodología	28
5. Estructura del trabajo.....	31
6. Marco teórico de referencia.....	32
6.1. Límites entre armonía y contrapunto. Importancia de la armonía	33
6.2. Principales teorías armónicas	46
6.2.1. Teoría de las progresiones fundamentales.....	50
6.2.2. Teoría de los grados.....	51
6.2.3. Teoría funcional.....	54
6.2.4. Teoría de Schenker	57
1. BASES PARA UNA TEORÍA ARMÓNICA: EL ACORDE COMO UNIDAD ESENCIAL EN LOS TRATADOS DE GUITARRA DE AMAT Y SANZ	59
1.1. Estilos acórdicos en el siglo XVI.	60
1.2. La música para guitarra española en estilo rasgueado.....	63
1.3. <i>Guitarra española de cinco órdenes</i> de Joan Carles Amat	71
1.4. Influencia de Amat y de la tradición del rasgueado	91
1.5. El nuevo estilo mixto.....	106
1.6. <i>Instrucción de música sobre la guitarra española</i> de Gaspar Sanz	107
1.7. Tratamiento del rasgueado después de Sanz	114
1.8. La teoría en la música: comentario de las piezas rasgueadas de las publicaciones españolas.....	117
2. BASES PARA UNA TEORÍA ARMÓNICA: LOS MODOS EN LOS TRATADOS ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII	127
2.1. Los tonos polifónicos barrocos.....	130

2.2. Origen y evolución de los tonos polifónicos barrocos	135
2.3. La transición a la bimodalidad.....	151
2.4. La teoría en la música: los tonos en los pasacalles de Sanz y otras obras.....	157
3. BASES PARA UNA TEORÍA ARMÓNICA: LOS TRATADOS DE BAJO CONTINUO DE SANZ Y TORRES	163
3.1. Aspectos generales	163
3.1.1. El bajo continuo y su relación con la armonía.....	163
3.1.2. Bajos no cifrados	174
3.2. El bajo continuo en España	179
3.3. El tratado de acompañamiento de Sanz: el continuo en la guitarra.....	183
3.4. Las <i>Reglas generales de acompañar</i> de José de Torres	192
3.5. Otros tratados de bajo continuo	203
3.6. Sintaxis armónica en los principales tratados de continuo	208
3.6.1. El sistema nota-acorde.....	209
3.6.2. El sistema grado de la escala-acorde: la regla de la octava	211
3.6.3. Otros patrones estándar para memorizar: las cadencias	218
3.6.4. El sistema interválico.....	229
3.7. La teoría en la música: comparación de las reglas expuestas con obras de Torres y otros.....	250
4. LA LLEGADA DE LAS TEORÍAS DE RAMEAU A ESPAÑA	271
4.1. La innovadora teoría armónica de Rameau	271
4.2. Los músicos españoles ante Rameau.....	277
4.2.1. La enseñanza tradicional	277
4.2.2. La necesidad de un cambio y la tímida penetración de las teorías de Rameau	288
4.2.2.1. El <i>Diapasón instructivo</i> de Rodríguez de Hita.....	288
4.2.2.2. La <i>Llave de la modulación</i> de Soler	294
4.2.2.3. Los <i>Dialectos músicos</i> de Santa María.....	301
4.3. El papel renovador de los intelectuales aficionados a la música.....	315
4.3.1. Las <i>Lecciones de clave</i> de Bails	316
4.3.2. Los “Elementos de Música especulativa” de Bails	322
4.3.3. Otros testimonios: Iriarte, Ureña, Andrés.....	332
4.4. La revolución de Eximeno.....	338
4.4.1. Una obra polémica.....	338
4.4.2. El propósito de Eximeno	340
4.4.3. La propuesta pedagógica	347

4.4.4. Teoría armónica y sintaxis.....	351
4.5. El triunfo de la armonía.....	370
4.6. La teoría en la música: los análisis musicales de Eximeno frente a las críticas de Iranzo.....	379
4.6.1. La regularidad: los análisis de Corelli y Clari	383
4.6.2. Recursos expresivos: el análisis de Pergolesi.....	393
4.6.3. La música antigua: los análisis de Palestrina y Nanini; la refutación de Iranzo	397
4.6.4. El análisis de Iranzo de las lecciones de contrapunto de Eximeno	415
5. NUEVAS TEORÍAS ARMÓNICAS EN EL SIGLO XIX.....	421
5.1. Armonía frente a contrapunto.....	421
5.2. La influencia francesa.....	428
5.3. Las teorías de Catel: el <i>Tratado de armonía y contrapunto o composición</i> de López Remacha (1824).....	432
5.4. La original aportación de Virués	436
5.4.1. <i>Cartilla Harmónica</i> (1824).....	437
5.4.2. La Geneuphonía (1831).....	442
5.4.2.1. La coyuntura	442
5.4.2.2. El método y su teoría.....	448
5.4.2.3. Influencia y críticas	462
5.5. El <i>Tratado de armonía</i> de Indalecio Soriano Fuertes (1845).....	472
5.6. El <i>Tratado teórico-práctico de armonía y composición</i> de Francisco Andreví (1848)	479
5.7. Las teorías de Fétis en los tratados de Francisco de Asís Gil.....	485
5.7.1. El <i>Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie</i> de Fétis...485	
5.7.2. Los tratados de Gil.....	489
5.8. La teoría en la música: los análisis de Virués.....	500
6. SEGUNDA MITAD DEL XIX: EL TRATADO DE ARMONÍA DE ESLAVA	513
6.1. Eslava en el Conservatorio de Madrid.....	518
6.2. La <i>Escuela de Composición</i> de Eslava	521
6.3. El tratado de armonía.....	528
6.3.1. Fundamentación.....	531
6.3.2. Estructura y resumen del tratado	535
6.3.3. Sintaxis armónica en la 1ª parte del tratado.....	548
6.4. Otros tratados de Eslava	560
6.5. Influencia del tratado de armonía de Eslava.....	561

6.6. Teóricos posteriores en la segunda mitad del siglo XIX	577
6.7. La teoría en la música: aplicación de la teoría armónica de Eslava a varias obras.....	584
7. EL DOMINIO DE LA ARMONÍA ESCOLÁSTICA EN EL SIGLO XX....	593
7.1. El tratado de Arín y Fontanilla	598
7.2. El <i>Tratado de armonía</i> de la Sociedad Didáctico-Musical	610
7.3. El <i>Tratado de armonía</i> de Zamacois	628
7.4. Otras aportaciones	638
CONCLUSIONES	643
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	675
Fuentes.....	675
Bibliografía.....	691
Diccionarios, enciclopedias, catálogos y calendarios.....	691
Monografías y artículos en publicaciones conjuntas.....	694
Publicaciones periódicas.....	700
Desde 1950	700
Hasta 1950	705
Tesis doctorales	707
Trabajos inéditos.....	708
Páginas de Internet.....	709
Índice de ejemplos.....	711
Índice de tablas	716
ANEXOS.....	717

PRÓLOGO

Las motivaciones personales suelen jugar un papel importante en la elección de un tema de investigación, probablemente mayor del que la aspirada neutralidad científica aconseja reconocer. Más aún en el caso de una tesis doctoral en el campo de la musicología española, ya que a la inevitable perspectiva de años de trabajo intensivo se suma el tradicional voluntarismo (e individualismo) de quienes cultivamos esta rama, intrínsecamente unido a la escasez de medios –que nos aboca a sufragar el grueso de los gastos de tal empresa– y la certeza de una exigua relevancia social –pues nuestra sociedad no destaca precisamente por su interés en la materia–.

No extrañaré, por tanto, que alguien cuyos intereses se mueven entre las áreas de la teoría y la historia de la música, haya optado por un estudio circunscrito a la infrecuente disciplina de la historia de la teoría musical española. Más llamativa puede parecer la decisión de centrarlo en la armonía y abordarlo desde el punto de vista de la sintaxis, cuya explicación no podemos emprender sin ahondar en el contexto en que se produjo.

Durante mucho tiempo, la enseñanza de la armonía en los centros oficiales españoles se ha decantado mayoritariamente por un modelo pedagógico llamado con frecuencia “armonía escolástica” o “armonía de escuela”. Sobre ello nos extenderemos en el capítulo 7. Baste decir, por ahora, que este método ha dominado en nuestro país durante casi todo el siglo XX, difundido por tratados como los famosos de Arín y Fontanilla y Zamacois, quienes lo adoptaron principalmente a partir de teóricos franceses. Se basa en la realización de ejercicios escritos sujetos a un complejo sistema de reglas (supuestamente absolutas y atemporales, pero en la práctica procedentes tanto de diversos estilos que se mueven dentro de la armonía tonal como de convenciones pedagógicas) y en los que se presta una especial atención al movimiento de las voces individuales (aunque ése es precisamente el objetivo de la asignatura de Contrapunto), lo que inevitablemente resta protagonismo a las cuestiones exclusivamente armónicas –sobre todo, el estudio de las progresiones o sucesiones de acordes, es decir, la sintaxis–.

El resultado habitual de tales ejercicios son unas breves piezas –normalmente vocales, aunque sin texto alguno– cuyo estilo no se aproxima a ningún tipo de música real fuera del mundo abstracto de la armonía de escuela. Gran parte de la utilidad práctica de este sistema raramente es inmediata, pues a menudo no se revela hasta años después en fases más avanzadas del estudio de la composición que precisan de la soltura en la escritura y solidez técnica que proporciona.

Yo mismo realicé mis estudios oficiales de armonía mediante tal sistema (siguiendo, en concreto, los libros de Zamacois), y mi percepción general era que aquellos ejercicios plagados de extrañas reglas y prohibiciones poca conexión tenían con la música real. Más tarde (fuera ya de las aulas del conservatorio), el conocimiento –bien mediante la lectura de libros o la asistencia a cursos especializados– de otras formas de abordar la armonía fue descubriéndome parcelas de un interés insospechado: la perspectiva rigurosamente histórica del tratado de Diether de la Motte¹, la teoría funcional de Hugo Riemann, la aproximación a la música real en las clases de Enrique Rueda mediante el uso intensivo del análisis y la audición, la atención prioritaria a la sintaxis en el tratado de Schönberg² (del que el mencionado Rueda realiza un claro y actualizado resumen en el suyo propio³), la visión global que proporciona el análisis schenkeriano o el enfoque radicalmente práctico adoptado por la original metodología de Emilio Molina⁴.

Obviamente, el comienzo de mi actividad docente como profesor de Armonía y Análisis en el año 2000 (tras más de 10 años como profesional de la interpretación y de la enseñanza instrumental) avivó mi reflexión sobre estos asuntos, máxime cuando la reciente y profunda reforma de todo el sistema educativo impulsada por la LOGSE obligaba a un replanteamiento de la asignatura. Aquel año emprendimos en el Departamento de Composición (que yo dirigí entonces) del Conservatorio Profesional “Francisco Guerrero” de Sevilla la tarea de experimentar nuevas vías, con resultados alentadores a juzgar por la respuesta de alumnos y compañeros.

Precisamente durante el curso 2003-04, cuando, habiendo obtenido el DEA en la Universidad de Granada, debía proyectar la tesis, tuve la oportunidad –ahora ya en el

---

¹ MOTTE, Diether de la. *Armonía*. Trad. de Luis Romano Haces de *Harmonielehre* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1976). Barcelona: Labor, 1989.

² SCHÖNBERG, Arnold. *Tratado de armonía*. Trad. y prol. de Ramón Barce de *Harmonielehre* (3ª ed. Viena: Universal Edition, 1922 [1ª ed.: Viena: Universal Edition, 1911]). Madrid: Real Musical, 2000 [1ª ed.: Madrid: Real Musical, 1974].

³ RUEDA, Enrique. *Armonía*. 3ª ed. Madrid: Real Musical, 1998.

⁴ MOLINA, Emilio, Ignacio CABELLO y Daniel ROCA. *Armonía 1 y Armonía 2*. Madrid: Real Musical, 2000.

Conservatorio Profesional “Manuel Carra” de Málaga– de coordinar el grupo de trabajo “Diferentes enfoques de la enseñanza de la Armonía”, dentro del cual pudimos organizar un ciclo de conferencias al que, con un limitadísimo presupuesto, llegamos a traer reconocidos profesores con visiones muy variadas de la materia.

El comienzo del trabajo en la tesis en aquella época me proporcionaría la ocasión de conciliar la teoría con la musicología histórica⁵. En el hallazgo del tema más adecuado para ello me fueron de gran utilidad los consejos de mi tutor en la primera fase de los estudios de doctorado –Antonio Martín Moreno– y, especialmente, de mi director de tesis –Yvan Nommick–.

La intención era que la investigación, aunque encuadrada en el campo de la investigación histórica, me sirviera de ayuda en esta búsqueda de las estrategias docentes más adecuadas para la armonía, pues el estudio de su historia puede sernos provechoso en una doble vertiente: por una parte, nos ayuda a analizar la situación actual a través del conocimiento de su evolución anterior; por otra, puede proporcionarnos ideas útiles –que tuvieron vigencia en su momento pero que ya han sido olvidadas– para resolver los problemas del presente.

En especial, me interesaba el asunto de la sintaxis, que la armonía escolástica relegaba a un segundo plano al centrarse en la constitución de los acordes y su enlace mediante el estudio del movimiento de las voces. En mi opinión, ésta debe ser por el contrario la parte central de una disciplina como la armonía que aspira a proporcionar una explicación convincente del funcionamiento de la música tonal. En este sentido, comparto la crítica que ya en 1911 hiciera Schönberg a la pedagogía de la armonía de su tiempo:

Para alcanzar el objetivo principal de la enseñanza de la armonía –unir los acordes en sucesiones teniendo en cuenta sus peculiaridades de manera que tales sucesiones resulten eficaces– no es necesario estudiar tanto el arte de conducir las voces. [...] Y además, el contrapunto y las formas musicales ya se ocupan adecuadamente del movimiento de las partes⁶.

---

⁵ De hecho, más tarde pasaría a ocupar una cátedra de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Málaga, puesto que en el que hoy aún me encuentro.

⁶ SCHÖNBERG, A. *Tratado de armonía*, pp. 8-9.

Por tanto, si este trabajo se dedica a la sintaxis armónica y no a la armonía en general, no es simplemente para limitar el objeto de la misma, sino también porque considero que ése debe ser el núcleo de cualquier teoría verdaderamente armónica.

Esta tesis nunca hubiera sido posible sin el apoyo de numerosas personas, a las que debo expresar aquí mi agradecimiento.

En primer lugar, a mi director de tesis, Yvan Nommick, cuya guía ha sido esencial a lo largo de todos estos años. Su confianza en mí, mayor que la mía propia, me animó a seguir adelante incluso en los momentos más difíciles, y su minuciosa e incansable labor, a pesar de sus múltiples obligaciones, me ha permitido corregir innumerables defectos; sin embargo, no siempre fui capaz de seguir sus indicaciones, de manera que los que aún quedan son exclusivamente responsabilidad mía. A él me envió, con gran acierto y generosidad, mi tutor durante la fase anterior del doctorado, Antonio Martín Moreno.

En segundo lugar, a la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, por concederme una licencia por estudios remunerada durante un año que me permitió dedicarme íntegramente a la elaboración de esta tesis en aquel tiempo.

En tercer lugar, a un gran número de investigadores en cuyo trabajo me he basado y cuyos nombres aparecen en la bibliografía. Con algunos de ellos tuve contacto directo y fueron tan amables y generosos como para facilitarme consejos e incluso materiales difíciles de conseguir o no publicados; es el caso, en especial, de Bernardo Illari, Paul Murphy y Álvaro Zaldívar Gracia.

En cuarto lugar, al personal de las numerosas bibliotecas que he tenido que consultar en este tiempo; sobre todo al de la sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España, por su amabilidad y eficiencia, y a Paqui Calderón Cabezas y Mari Carmen Leiva Pino, de las bibliotecas de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Málaga y del Conservatorio Superior de Música de Málaga, respectivamente, que hicieron todo lo posible por facilitar mi labor.

En último lugar, a los muchos compañeros, amigos y familiares que me ayudaron de una manera u otra. Debo hacer mención especial a mis colegas del Departamento de Musicología del Conservatorio Superior de Música de Málaga, María Ruiz Hilillo y Francisco Martínez González; a mis padres y hermanos; y, durante un largo periodo de tiempo, a Anabel, cuyo apoyo y dedicación fueron imprescindibles en las etapas de trabajo más intenso en esta tesis.

A todos ellos, mi más sincero agradecimiento.

Cristóbal L. García Gallardo

Granada, enero de 2012

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

En las abundantes citas utilizadas en esta tesis, hemos corregido y actualizado la ortografía y la puntuación; sólo en el caso de los títulos de las fuentes hemos optado por respetar la ortografía original, aunque actualizando la acentuación. Los énfasis que puedan aparecer en cursiva son siempre originales, y no añadidos por nosotros si no se indica lo contrario. Cuando las citas proceden de fuentes en otras lenguas, ofrecemos nuestra traducción pero añadimos el texto original en nota al pie. Damos en todas las citas, como es normal, la localización, incluyendo el número de página, excepto en el caso de las fuentes electrónicas (a menos que sean reproducciones de un original impreso en las que figure la paginación). En las citas largas utilizamos los habituales puntos suspensivos encerrados entre corchetes al comienzo de las citas cuando éste no coincide con el inicio de la frase; sin embargo, hemos optado por suprimirlos en las numerosas citas cortas insertas en nuestra redacción, pues por su abundancia perjudicaban la fluidez de la lectura.

Respecto a las referencias bibliográficas, indicamos los datos habituales, señalando el nombre del impresor en lugar del editor en las numerosas fuentes antiguas en las que este último dato no es aplicable. Aportamos la fecha de edición en todos los casos en que ha sido posible, obteniéndola de la misma publicación o en su defecto de fuentes fiables (como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, catálogos de la Biblioteca Nacional de España, libros especializados en edición, etc.). Especialmente en las fuentes primarias, añadimos –siempre que pudimos obtenerlos– los datos de la edición original cuando ésta no es la consultada.

En las imágenes reproducidas hemos optado por respetar siempre el original y no manipularlo para hacer desaparecer las marcas añadidas que contuviera aunque no fueran relevantes. Sólo en unos pocos casos, que se explicarán en el texto, algunas marcas han sido hechas deliberadamente por nosotros para señalar algún aspecto de interés.

Durante los años de realización de este trabajo ha ido aumentando significativamente el número de fuentes procedentes de Internet; para presentar estas referencias hemos elegido un sistema que nos parece claro, completo y conciso. Por otra

parte, hemos procurado advertir, en su caso, de la disponibilidad en Internet de fuentes de otro tipo, pues lo estimamos importante para facilitar el trabajo de posteriores investigadores.

El uso de ciertos términos técnicos que se repiten a lo largo de esta tesis requiere de ciertas aclaraciones. Empleamos habitualmente “progresión” (de acordes o armónica) con el significado de sucesión de acordes con un sentido armónico determinado; éste nos parece un vocablo más preciso que “sucesión” a secas, mientras que otros como “encadenamiento” o “enlace” (de acordes) suelen llevar connotaciones ligeramente diferentes al centrarse más en el movimiento de las voces que en lo puramente armónico. Dado el enfoque de esta tesis, preferimos el primero; no hemos podido evitar, sin embargo, usarlos a veces como sinónimos, pero creemos que quedará siempre claro por el contexto. Por otro lado, “progresión” también se aplica con frecuencia en castellano con otra acepción, equivalente a secuencia o marcha armónica (es decir, repetición a diversas alturas de una misma fórmula armónica); en estos casos optamos por el término “secuencia” para evitar confusiones.

La palabra “grado” se utilizará con frecuencia en su significación armónica para designar un acorde formado sobre una nota de la escala, pero otras veces en sentido melódico para esa nota solamente, pues en ambos sentidos ocurre a menudo en las fuentes citadas; intentaremos que la interpretación quede clara por el contexto en todo momento. No obstante, sí hemos reservado los números romanos para los acordes, recurriendo para las notas de la escala a los números arábigos.

Símbolos

Puesto que trataremos a menudo con fórmulas armónicas, era conveniente utilizar un sistema de símbolos para representarlas. Hemos optado por los números romanos siempre en mayúsculas, añadiendo el cifrado interválico habitual en números arábigos para indicar las inversiones (o, cuando las cifras vayan entre paréntesis, las notas de adorno de relevancia armónica¹), pues es lo más frecuente en nuestro país. Advertimos si son fórmulas en modo mayor (“en M”) o menor (“en m”), a no ser que sirvan para ambos o quede claro por el contexto. Si los números romanos van entre corchetes, significa que son acordes de importancia secundaria, formados más bien por

---

¹ Ejemplo: V(4)-3 significa dominante con retardo de cuarta que resuelve en la tercera.

la aparición de notas de adorno. El acorde de sensible se expresará de la siguiente manera (como dominante con la fundamental implícita): (V).

Suponemos los acordes formados con la escala natural, excepto el V en el modo menor, que lleva siempre la sensible; cualquier desviación de esta norma se advierte indicando la constitución del acorde, por ejemplo: IVm (o sea, IV menor) para el 4º grado con la 3ª alterada descendentemente y convertida en menor (Fa-Lab-Do en Do mayor), IIº (o sea, II disminuido) para el 2º grado con la 5ª alterada descendentemente y convertida en disminuida (Re-Fa-Lab en Do mayor) o IVM (o sea, IV mayor) para el 4º grado con la 3ª alterada ascendentemente y convertida en mayor (Re-Fa#-La en La menor).

Anotamos las dominantes secundarias con el número romano correspondiente a su fundamental en la tonalidad principal y añadiendo un asterisco: II* es la dominante de la dominante, I* la dominante de la subdominante, etc.

Por otra parte, para agilizar la escritura, escribimos a menudo tonalidades y acordes de forma abreviada: Re M para Re mayor y Re m para Re menor.

Finalmente, hemos considerado como equivalentes (a no ser que se indique lo contrario) en las progresiones de las fundamentales de los acordes a cualquier intervalo y su inversión; es decir, que nos referiremos indistintamente por ejemplo al intervalo de 5ª justa descendente o al de 4ª justa ascendente.

Abreviaturas utilizadas

ca.	: circa [aproximadamente]
cap.	: capítulo
coord.	: coordinador
dir.	: dirección, director
ed.	: edición, editor
f.	: folio
<i>Ibid.</i>	: <i>ibidem</i> (en el mismo lugar)
<i>Id.</i>	: <i>idem</i> (el mismo, lo mismo)
n.	: nota al pie
[n.d.]	: no disponible
p., pp.	: página(s)

prol. : prólogo, prologuista

r : recto

reimp. : reimpresión

[s.a.] : sin año

[sic] : *sicut erat* [así en el original]

[s.l.] : sin lugar

[s.n.] : sin editor

[s.pag.] : sin paginación

ss. : y páginas siguientes

trad. : traducción, traductor

v : verso

vol. : volumen

INTRODUCCIÓN

1. Planteamiento del tema

En los últimos siglos, la armonía ha desempeñado un papel esencial en la comprensión de la música, hasta el punto de que su estudio se ha convertido en la disciplina fundamental de la teoría musical. Ya sea para analizar o para aprender a componer, la armonía proporciona los elementos básicos para profundizar en la técnica de este arte (al menos, en lo que a la música tonal se refiere).

En sentido amplio, la armonía incluye todo acercamiento a la música que se centre en sus aspectos “verticales”, es decir, en el uso de cualesquiera tipos de simultaneidades de sonidos y en las relaciones entre ellas. Sin embargo, es muy habitual aplicar este término en un sentido más restringido, basado en la idea de acorde, como se refleja en las definiciones del diccionario de la Real Academia Española (acepción musical) y de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: “Arte de formar y enlazar los acordes”¹; “La combinación de notas simultáneamente, para producir acordes, y sucesivamente, para producir progresiones de acordes”². El concepto de acorde apunta ya tanto hacia una determinada organización de los sonidos como hacia su fusión en una unidad superior con entidad propia, y de hecho lo tradicional es identificarlo con las teorías de la superposición de 3 ó 4 sonidos (e incluso más) por 3^{as} y de la inversión de acordes –cuya esencia no cambia mientras tengan la misma fundamental–.

Este último significado más preciso es el que ha dominado la teoría de la música desde la difusión de las ideas de Rameau, y aún hoy día constituye la esencia de la enseñanza de la armonía, incluida en casi todos los planes de formación musical especializada como materia básica. A él nos atendremos en este trabajo.

---

¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 21ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1992, vol. 1, p. 191.

² “The combining of notes simultaneously, to produce chords, and successively, to produce chord progressions”. DAHLHAUS, Carl. “Harmony”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres: Macmillan, 1980, vol. 8, p. 175.

Tal y como muestran las dos definiciones citadas, la armonía trata tanto el estudio de la formación de los acordes como el de las progresiones o enlaces que se producen entre ellos. Recurriendo a la frecuente comparación con el lenguaje, puede denominarse el primer campo como morfología, mientras que el segundo –objetivo principal de esta tesis– suele identificarse como sintaxis armónica, pues enseña a combinar los acordes para formar unidades superiores (es decir, frases).

Nuestra aproximación a esta parte de la teoría será esencialmente histórica, y se inspira sobre todo en el interés por la historia de la teoría musical que en las últimas décadas ha cobrado auge en la musicología internacional, reflejado, por ejemplo, en la aparición en 2002 de *The Cambridge History of Western Music Theory*³, la edición en Internet de numerosos tratados antiguos por el “Center for the History of Music Theory and Literature” de la Indiana University⁴ o los notables escritos de investigadores como Damschroder, Christensen, Lester o Wason (sin olvidar al insigne Dahlhaus, instigador de esta reciente tendencia como de tantas otras) reseñados en la bibliografía.

Esta parcela de la musicología ha sido hasta ahora poco trabajada en España; sin embargo, su relevancia para la historia de la música resulta evidente: conocer la teoría de una época concreta nos permite descubrir cómo entendían la música los propios músicos de entonces, cómo la explicaban y aprendían. Ello nos proporciona una perspectiva de gran interés para acercarnos a la música del pasado, pues las diferentes maneras de aprender música y pensar en ella están estrechamente relacionadas con el estilo usado para componerla y con la forma en que se percibe.

Hemos optado, pues, por descartar un enfoque actual y pedagógico sobre la sintaxis armónica que hubiera sido sin duda de gran interés, pero que habría dado lugar a una investigación muy diferente. Aun así, es evidente que este tipo de temas ofrecen un atractivo especial a quienes nos dedicamos a la docencia en tales materias teóricas, atractivo que parece haber jugado un destacado papel en la mencionada preocupación renovada por la historia de la teoría musical según se deduce de las siguientes palabras de Christensen referidas al ámbito norteamericano:

[...] ha habido un renacimiento virtual en la historiografía de la teoría de la música entre los teóricos de la música [norte]americanos, con una preocupación creciente por entender la

---

³ CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

⁴ *Center for the History of Music Theory and Literature*. Indiana University. <<http://www.chmtl.indiana.edu>> (Último acceso 19-7-2010).

genealogía de nuestra profesión y la labor que desempeñamos. [...] Más que simplemente un subcomponente de la investigación musicológica para ayudar en la transcripción [...], el estudio de la teoría histórica de la música ha madurado como una disciplina académica vital para comprender los orígenes y la base de la teoría de la música cual se practica hoy⁵.

2. Estado de la cuestión

Los estudios de historia de la teoría de la música española han sufrido una suerte desigual. Es cierto que la investigación sobre tratadistas españoles de los siglos XVII y XVIII ha dado lugar a abundantes publicaciones, sobre todo a partir de los trabajos pioneros de Francisco José León Tello y Antonio Martín Moreno en los años 70⁶, cuyo carácter casi enciclopédico los sitúa aún hoy como punto de partida imprescindible en la documentación sobre la época. Gracias a ello disponemos actualmente de una considerable cantidad de ediciones modernas de textos antiguos (como los de Amat, Cerone, Correa de Arauxo, Lorente, Nassarre, Ruiz de Ribayaz, Sanz, Torres, Fernández de Huete, Murcia, Valls, Roel del Río, Minguet, Soler, Rabassa, Vargas, Bails, Ferandiere, etc.), estudios puntuales sobre algunas de estas obras en concreto (como las realizadas por Bonastre, Fernández, González Marín y Martínez García, León Tello o Martín Moreno que pueden verse en la bibliografía) o biográficos sobre destacados teóricos como Torres (por Lolo Herranz) o Eximeno (por Picó Pascual). Algunas visiones de conjunto se esbozan en historias generales españolas como las de Menéndez Pelayo, Mitjana, Subirá, López-Caló o Martín Moreno, o en artículos dedicados a temas más concretos como el de Stein. Especial atención ha merecido la guitarra española barroca, cuyo uso para realizar acompañamientos con acordes rasgueados y sobre bajo continuo es a menudo explorado (véanse por ejemplo los trabajos de Tyler, Hall, Hudson, Pennington, Arriaga, Pujol o Rey Marcos).

---

⁵ “[...] there has been a virtual renaissance in the historiography of music theory among American music theorists, with a growing concern to understand the genealogy of our profession and the work we carry on. [...] No longer simply a sub-component of musicological research to aid in the transcription of, say, Medieval mensuration or Baroque ornamentation, the study of historical music theory has come into its own as a scholarly discipline vital to understanding the origins and ontological basis of music theory as practiced today”. CHRISTENSEN, Thomas. “The History of Music Theory”. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 2-3/2 (2005), n° dedicado a “Nordamerikanische Musiktheorie”. <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/201.aspx>> (Último acceso 4-7-2010).

⁶ Pueden verse las referencias completas de todas las obras mencionadas en este apartado en la bibliografía final.

Sin embargo, la mayoría de estos estudios se han centrado en asuntos estéticos o bien ofrecen descripciones generales del contenido de los tratados sin detenerse casi nunca a analizar cuestiones musicales técnicas; el artículo de Murphy sobre el tratamiento del continuo en Torres o la tesis de Zaldívar Gracia sobre la modalidad polifónica en torno a 1700 y la de Anzaldúa González sobre el contrapunto resultan excepcionales en este sentido. No es extraño, por tanto, que las investigaciones sobre teoría armónica sean casi inexistentes. De nuevo, el campo de la guitarra barroca española ha sido inusualmente fértil en este punto, pues además de las aportaciones contenidas en los trabajos mencionados, contamos con las muy específicas e interesantes de Christensen y Preitano.

En cuanto a los tratados españoles del siglo XIX y principios del XX, la investigación ha sido, hasta hoy, muy escasa en todos los aspectos. No se han realizado apenas ediciones científicas de aquellas obras, de modo que hoy sólo están fácilmente disponibles las poquísimas que han seguido usándose como libros de texto hasta la actualidad, mientras los estudios sobre ellas son casi inexistentes; sólo pueden encontrarse algunas escasas noticias en escritos generales como los mencionados de Menéndez Pelayo, Mitjana o Subirá, en otros del siglo XIX como los de Saldoni, Soriano Fuertes, Parada y Barreto o Pedrell, o por supuesto en enciclopedias modernas como el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Alguna información sobre temas puntuales se contiene a veces en trabajos que se ocupan de determinados asuntos de la música de este periodo, tales como los de Lafourcade Señoret, Ansorena o la recopilación de escritos de Julio Gómez, además del ya mencionado de Anzaldúa González.

Por desgracia, los estudios sobre la historia de la teoría musical europea realizados por la musicología internacional, sean sobre armonía u otros campos, casi nunca mencionan a los autores españoles de este periodo.

Esta lamentable falta de información hemos intentado contrarrestarla recurriendo a publicaciones periódicas de la época (sobre todo las especializadas en temas musicales), en las que las referencias a la teoría de la armonía no son demasiado frecuentes pero sí de un gran interés para nuestra investigación. Especialmente útil para ello ha resultado la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España⁷, cuyas

---

⁷ *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España <<http://www.bne.es/opencms/es/Catalogos/HemerotecaDigital/index.html>> (Último acceso 24-6-2010).

herramientas de búsqueda facilitan enormemente la labor de consulta de innumerables publicaciones a través de Internet.

En cualquier caso, la tremenda escasez de estudios históricos sobre la teoría de la armonía en España nos ha obligado a realizar esta investigación, en la mayor parte de los casos, exclusivamente a partir de las fuentes de la época.

Esperamos, por tanto, que la presente tesis ofrezca una aportación relevante para el estudio de la teoría musical española, al abordar un aspecto tan poco tratado como la armonía, del que se pretende dar una visión de conjunto.

3. Objetivos científicos

El objetivo de esta tesis consiste en examinar los principales tratados teóricos sobre música españoles para entender la evolución de la teoría de la armonía en nuestro país y su relación con el entorno europeo. Nos centraremos en el estudio de la sintaxis armónica, es decir, la explicación de las progresiones o sucesiones de acordes.

Puesto que la teoría de la armonía surge en Europa principalmente en el siglo XVIII, nos ocuparemos sobre todo de los tratados con información relevante sobre nuestro tema escritos desde ese siglo. Sin embargo, las implicaciones armónicas que aparecen en las instrucciones sobre acompañamiento conforme a la práctica del bajo continuo y la aparición del concepto de acorde en los tratados para el estilo rasgueado en la guitarra, nos obligarán a retrotraernos hasta el siglo XVII (e incluso finales del XVI).

Fijamos el límite cronológico superior del alcance de la investigación en la primera mitad del siglo XX. Aunque por supuesto la elección de cualquier fecha concreta tiene algo de arbitraria, varios factores nos decidieron a ello. En primer lugar, parecía imprescindible reducir la franja temporal de un trabajo que de otra manera amenazaba con convertirse en absolutamente inabordable, máxime cuando la cantidad de tratados de armonía disponibles publicados en las últimas décadas es, lógicamente, muy amplia; por otra parte, el análisis en profundidad del tratamiento de la sintaxis armónica en la actualidad necesitaría de herramientas de investigación pedagógica y estadística que nos hubieran desviado inevitablemente del estudio histórico que pretendíamos desarrollar. En segundo lugar, resultaría más complicado evaluar la

influencia que estos libros recientes puedan alcanzar, pues podrían estar todavía en fase de difusión creciente; es decir, que no tenemos aún la suficiente perspectiva histórica sobre ellos. En tercer lugar, el límite de 1950 nos permite incluir el relevante tratado de Zamacois impreso poco antes, del que probablemente puede decirse que es, hasta hoy, el último manual que ha logrado un gran impacto sobre la enseñanza de la armonía en nuestro país. Finalmente, el rumbo tomado por la música de vanguardia tras la Segunda Guerra Mundial culminó el proceso de alejamiento entre los tratados de armonía y la práctica compositiva contemporánea (al que nos referimos en el capítulo 7), acabando con toda esperanza de volver a establecer vínculo alguno entre ambos.

Hemos intentado siempre situar la teoría armónica española dentro del contexto europeo, pues de hecho muchas de las ideas que encontramos en nuestro país en este campo proceden de autores extranjeros, sobre todo franceses. En ocasiones, cuando estas influencias son especialmente intensas, hemos creído conveniente extendernos sobre determinados teóricos europeos e incluso dedicarles un apartado completo. Sin embargo, nuestro objetivo esencial son los tratadistas españoles y por tanto no entraremos normalmente en el análisis de las traducciones publicadas de obras foráneas, aunque sí procuramos al menos hacer referencia a ellas; en este punto hemos hecho una notable excepción con el siglo XVIII, dada la escasez de exposiciones completas de una teoría armónica en la época, su importancia para la aparición de ésta en España y la relevancia de las fuentes originales.

Se observará que concedemos una considerable atención a la actividad del Conservatorio de Madrid desde su creación en la 1ª mitad del siglo XIX. Esto se debe principalmente al considerable ascendiente que esta institución simbólica alcanzó sobre los establecimientos pedagógicos de todo el país, pero también en parte a la mayor disponibilidad de información sobre lo acontecido en la capital, dado el frecuente descuido de otros centros musicales en numerosas fuentes musicológicas españolas.

Por otra parte, procuramos adentrarnos en las relaciones entre lo explicado en la teoría y su aplicación en la música práctica de la época mediante la verificación en algunos ejemplos reales de lo estudiado previamente en los tratados.

Los tratados teóricos abordan casi siempre el asunto de la sintaxis empezando por contextos puramente diatónicos, para luego adentrarse en la explicación de la modulación. En realidad, una separación tan clara se encuentra difícilmente en la música real; los límites entre ambas parcelas tienen, pues, mucho de convencionales, de manera que una investigación exhaustiva sobre la sintaxis debería incluir el campo de la

modulación. Sin embargo, este último tema daría por sí solo al menos para una tesis completa, y en consecuencia hemos debido limitarnos aquí a ofrecer algunas observaciones reducidas sobre el mismo, dejando para otra ocasión la posibilidad de profundizar en un área de tanto interés.

En realidad, la materia de esta tesis ya es muy amplia debido sobre todo a la decisión de abarcar casi todo el periodo de existencia de la teoría armónica (más los precedentes abordados en los tres primeros capítulos), lo que nos ha planteado arduos problemas de los que fuimos conscientes desde el inicio de la investigación. Debe tenerse en cuenta que, dada la escasez de estudios sobre nuestro asunto, hemos tenido que trabajar casi siempre a partir de las numerosas fuentes primarias disponibles. Esto ha dilatado la labor hasta extremos que a veces parecieron insuperables y que, de hecho, nos han llevado siete años de intenso esfuerzo. Probablemente hubiera sido razonable reducir el periodo abarcado, pero la posibilidad de dar una visión de conjunto sobre esta parte esencial de la teoría musical nos resultó irresistiblemente atractiva desde el principio.

Nuestra intención original era limitarnos estrictamente a la cuestión de la sintaxis armónica, pero en no pocas ocasiones nos hemos visto abocados, para poder ponerla dentro de su contexto, a esbozar una verdadera historia de la teoría de la armonía en España, pues raramente este campo ha sido abordado por los investigadores modernos. Aun así, hemos tenido que pasar superficialmente sobre numerosos aspectos en los que nos hubiera gustado entrar más a fondo; también hemos tratado siempre de evitar cualquier exposición accesoria (incluyendo toda ilustración que no fuera estrictamente necesaria) o fácilmente encontrable por otros medios, pues de otra manera casi cada capítulo podría haber adquirido las dimensiones de una verdadera tesis por sí solo. Por otra parte, hemos procurado ofrecer siempre nuestra propia interpretación de los hechos analizados tratando de darles un sentido coherente, lo que en alguna ocasión nos ha llevado a aventurar hipótesis que hubieran requerido estudios más profundos –imposibles de llevar a cabo aquí– para una más sólida verificación, por lo que investigaciones ulteriores (que ojalá se produzcan más pronto que tarde) podrían llegar a conclusiones diferentes.

4. Observaciones sobre la metodología

El punto de partida de la investigación ha sido la localización de las fuentes primarias, que ofreció especiales dificultades. En primer lugar, los tratados de armonía no aparecen como un tipo de literatura diferenciada hasta el siglo XIX⁸, aunque tampoco desde entonces son las únicas fuentes de información sobre el tema. Por tanto, ha sido necesario revisar una gran cantidad de escritos de diferente naturaleza para los siglos anteriores; en cuanto a los dos últimos, aunque nos hayamos centrado en los tratados de armonía, no hemos querido tampoco renunciar a algunas otras publicaciones que ofrecieran información relevante.

En segundo lugar, hemos visto ya que si las ediciones modernas e investigaciones musicológicas de tratados españoles antiguos son relativamente numerosas, se convierten en casi inexistentes en lo que se refiere a los siglos XIX y XX. Esto ha dificultado sensiblemente no sólo el estudio de las fuentes primarias –que hemos debido realizar casi siempre sobre ediciones de la época disponibles en muy pocas bibliotecas (casi todas ellas, afortunadamente, accesibles en la Biblioteca Nacional de España) y sufragando unos considerables costes de reproducción–, sino el mismo conocimiento de su existencia. En efecto, la mera confección de un listado de tratados teóricos de los siglos XIX y XX ha precisado laboriosos rastreos en catálogos de bibliotecas, pues son muy escasas las fuentes secundarias que ofrezcan, aun superficialmente, alguna información al respecto.

En cualquier caso, no ha sido nuestro objetivo elaborar un listado exhaustivo de tratados, sino centrarnos en los más importantes para analizar su contribución a la sintaxis armónica. Nos hemos detenido, por tanto, en aquéllos que tuvieron mayor difusión e influencia sobre autores posteriores, aunque no renunciamos a ofrecer breves comentarios sobre otros muchos e incluso extendernos algo más cuando contienen alguna aportación relevante sobre nuestro asunto.

---

⁸ Antes de esto, podemos encontrar en España publicaciones teóricas de variados tipos que abordan directa o indirectamente la armonía, según veremos a lo largo de esta tesis. En el ámbito europeo, señalemos que ni siquiera el célebre *Traité de l'harmonie* de Rameau, a pesar de su enorme relevancia en este campo, puede considerarse propiamente un tratado de armonía en el sentido moderno, pues no fue concebido como un libro de texto para ser usado en unas clases específicas sobre la materia; probablemente pueda considerarse pionero entre ellos al *Traité d'harmonie* de Catel, publicado en 1802 para servir como base a la docencia en el recientemente creado Conservatorio de París y que serviría de modelo a muchos otros posteriores (CATEL, Charles Simon. *Traité d'harmonie*. París: Imprimerie du Conservatoire, 1802).

El análisis de los textos ha planteado otro tipo de inconvenientes. Difícilmente se encuentra en ellos un capítulo en el que se reúna toda la información referente a la sintaxis armónica. Por contra, ésta aparece casi siempre repartida entre diversas secciones dedicadas a cadencias, explicación de cada tipo de acordes, división entre grados principales y secundarios, etc., y a menudo ni siquiera de manera explícita. Ha sido necesaria, por tanto, una lectura atenta y minuciosa de las fuentes para entresacar los contenidos relevantes. Más problemática aún resulta la exploración de los tratados que no parten todavía de una verdadera teoría armónica, en los que la búsqueda de información sobre sintaxis sólo puede ser indirecta; el riesgo de incurrir en una perspectiva anacrónica es aquí evidente, lo que nos ha hecho plantearnos algunas cuestiones que expondremos a continuación.

El abrumador predominio de la armonía tonal como medio de explicar la música clásico-romántica ha ocasionado que numerosos estudios pretendan extender sus principios a la música de otras culturas y épocas. Así, no es raro encontrar interpretaciones de la música y teoría renacentistas como estados embrionarios de la tonalidad, realizadas desde un punto de vista claramente etnocentrista y evolucionista (centrado en la idea de progreso). Aunque esta tesis parte obviamente de la armonía tonal, hemos tratado de evitar cualquier discurso de este tipo.

Somos plenamente conscientes de que una verdadera y completa teoría armónica no se desarrolla hasta el siglo XVIII, y de hecho el objetivo principal de esta tesis es buscar el tratamiento de la sintaxis dentro de una teoría ya formulada expresamente como armónica. Sin embargo, muchos de los problemas y soluciones planteados en la teoría armónica se basan en gran parte en el conocimiento acumulado bajo tradiciones anteriores (las del bajo continuo y el contrapunto, esencialmente), y para mostrar la relación entre ambos resulta muy útil explorar las teorías y ejemplos del pasado. Por ello hemos decidido incluir los tres primeros capítulos –dedicados respectivamente a los tratados de guitarra rasgueada, la teoría modal barroca y el estudio del bajo continuo–, cuyo carácter es más bien excepcional, pues se ocupan de asuntos anteriores en el tiempo a la teoría armónica moderna. El objetivo en esos capítulos no es explicar aquellas ideas desde un concepto posterior, sino analizar en ellas ciertos elementos que se aproximan y que incluso pudieron influir en autores más tardíos⁹.

---

⁹ Sobre este asunto, debo agradecer expresamente a Louis Jambou los comentarios que me hizo en el VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, que tuvo lugar en Cáceres en 2008, tras mi comunicación [publicada luego como “La teoría modal polifónica en el Barroco español y su aplicación

Precisamente, ha sido una preocupación constante en este trabajo no confundir la perspectiva acórdica moderna (es decir, armónica) con la interválica dominante en la teoría renacentista; e igualmente distinguir la tonalidad bimodal de los anteriores sistemas modales, que a menudo hemos encontrado insuficientemente diferenciados en numerosos estudios.

El interés por una adecuada contextualización histórica nos ha impulsado a ofrecer numerosas citas –a veces considerablemente extensas– de los originales, pues estimamos que éstas permiten un acercamiento al pensamiento de cada época difícil de obtener de otro modo.

Por otra parte, nuestro respeto por los criterios históricos no llega hasta el extremo de rechazar la aplicación de toda herramienta moderna en el análisis de la música del pasado, si bien distinguiéndola siempre de las teorías de la época¹⁰. De la misma manera, en aras de una mayor inteligibilidad para el lector actual, utilizamos en ocasiones términos hoy generalizados aunque no se usaran en la época, procurando siempre ofrecer también la denominación original (para lo que las citas textuales resultan de gran ayuda) y diferenciarlas adecuadamente. Así, por ejemplo, recurrimos al vocablo “acorde” habitualmente, incluso cuando lo normal era acudir a otros como “punto”, “postura”, “consonancia”, etc.; lo contrario hubiera resultado realmente engorroso, pues por desgracia –como veremos– no es raro encontrar alguno de estos términos usado con sentidos diferentes (incluso en un mismo autor), mientras que a menudo varias de estas palabras coinciden ampliamente en su significado.

Por último, no podemos dejar de señalar las limitaciones a las que se enfrenta una investigación sobre la sintaxis armónica basada principalmente en los tratados disponibles –que, como puede suponerse, fueron escritos en su mayoría con un propósito didáctico–. Si bien es posible realizar un completo análisis de las teorías expuestas en ellos, existen innumerables matices en su aplicación directa a la enseñanza sobre los que a menudo no tenemos información alguna y que de hecho pueden modificar sensiblemente el sentido de lo transmitido. Así, por ejemplo, pueden omitirse ciertas materias por considerarlas demasiado obvias o abordables sólo personalmente con un profesor. Y no sólo la teoría, sino también la metodología seguida podrá

---

en los pasacalles de Gaspar Sanz”. *Revista de Musicología*, 32/1-2 (2010), pp. 83-100] y más tarde mediante el correo electrónico, los cuales me persuadieron de la conveniencia de tratarlo aquí explícitamente.

¹⁰ Por ejemplo, hemos creído útil referirnos a veces a la fórmula del paseo o pasacalle en Amat (y otros) como I-IV-V-I a pesar de que tales símbolos son mucho más tardíos, pues en determinadas situaciones su poder de síntesis compensa el anacronismo que implican.

favorecer o no el estudio de la sintaxis: los ejercicios en redondas de Schönberg o las texturas a cuatro voces acompañantes de Eslava propiciarán una profundización en cuestiones sintácticas (incluso aunque no proporcionaran indicaciones explícitas sobre ellas) más difícil de alcanzar bajo la preocupación por el interés melódico de las voces típico de la armonía escolástica.

Por desgracia, estos aspectos a menudo no se explican en los tratados, y tampoco es habitual encontrar información sobre ellos en fuentes secundarias de cada época. Muy diferente sería la situación si nos ocupáramos de la enseñanza de la armonía en el presente, pues en ese caso podrían utilizarse medios como las encuestas, observación directa, análisis de planes de estudio, etc. Pero, como ya hemos apuntado anteriormente, este trabajo se centrará en las herramientas propias de la investigación histórica.

5. Estructura del trabajo

Parecía lógico, en una investigación como ésta que se ocupa de un periodo de tiempo tan amplio, seguir un plan cronológico por épocas que quedara plasmado en la división en capítulos. Hemos comentado ya el carácter excepcional de los tres iniciales, en los que se explora la difusión de ideas que, aunque serían básicas para la teoría de la armonía, surgen de tradiciones anteriores a ésta.

El primero se dedica al acercamiento al concepto de acorde en un medio especialmente proclive para ello: la técnica del rasgueo en la guitarra. El segundo aborda los principales sistemas modales usados por los teóricos españoles desde el siglo XVII, hasta llegar a la moderna tonalidad bimodal; si bien este punto se separa un tanto del asunto central de la tesis, nos pareció conveniente introducirnos siquiera someramente en él porque, por un lado, la teoría de la armonía va intrínsecamente unida a la tonalidad moderna y por tanto no es factible encontrar la primera sin un concepto más o menos claro de la segunda, y por otro lado, la escasez de investigaciones sobre el particular en la musicología española nos impulsó a elaborar nuestra propia interpretación del mismo. El tercero se ocupa del bajo continuo, cuya importancia en la génesis de la teoría armónica es bien conocida.

A partir de aquí, la secuencia cronológica será ya continua: el capítulo 4º se centra en los tratados del siglo XVIII que introducen la teoría de la armonía en nuestro

país; el 5º abarca el periodo decisivo –que coincide aproximadamente con la 1ª mitad del siglo XIX– para el afianzamiento de esta disciplina situado tras la polémica provocada por Antonio Eximeno y antes de la crucial aportación de Hilarión Eslava; el 6º analiza los tratados de la 2ª mitad del siglo XIX a partir del de este último autor; y el 7º estudia la armonía escolástica difundida por los principales manuales de la 1ª mitad del XX. Podrá observarse que el espacio dedicado a los tratados más significativos del siglo XX (como los de Arín y Fontanilla o Zamacois) es menor en comparación con los de épocas anteriores (como los de Eximeno o Eslava). Ello responde a dos razones: en primer lugar, tales obras más recientes son aún muy conocidas e incluso siguen usándose en las clases de Armonía, por lo que no requieren de una descripción tan minuciosa; en segundo lugar, como señalaremos en el capítulo correspondiente, su contenido suele no ser tan interesante para nuestro asunto central a causa de la menor atención prestada a los aspectos sintácticos frente al movimiento de las voces y a su distanciamiento respecto a la música real.

Al final del trabajo se expondrán las conclusiones más relevantes obtenidas en esta investigación.

La estructura interna de cada capítulo varía considerablemente en función de la problemática de cada época y las características de los tratados abordados. Sin embargo, hemos querido reservar siempre el último apartado al análisis de algunos ejemplos de música práctica relacionados con los autores estudiados y a la luz de sus teorías, lo que nos permite alcanzar una mayor comprensión de las mismas al tiempo que comprobamos su efectividad sobre casos reales; sólo el capítulo 7º carece de esta sección, a causa de los motivos allí explicados. Dado el carácter especial de estos apartados analíticos y en aras de mantener la homogeneidad global de la tesis, hemos preferido situarlos al final de cada capítulo, aun cuando en alguna ocasión profundicen en asuntos tratados en las secciones iniciales.

6. Marco teórico de referencia

En este apartado nos ocuparemos de dos asuntos esenciales para nuestra investigación. En primer lugar, aunque ya nos hemos referido antes brevemente a ello, intentaremos delimitar el concepto de teoría armónica con el objeto de mostrar el peso

de la sintaxis en ella; para eso, tendremos que analizar la distinción entre armonía y contrapunto, tanto desde un punto de vista actual como histórico. En segundo lugar, haremos una somera introducción a las principales teorías armónicas europeas desde la perspectiva de la sintaxis, lo que nos ayudará a encuadrar los diferentes enfoques que sobre el asunto encontraremos a lo largo de esta tesis en los tratados españoles.

6.1. Límites entre armonía y contrapunto. Importancia de la sintaxis en la armonía

Si la armonía se centra en los aspectos verticales, el contrapunto lo hace en los horizontales. La primera interpreta la música principalmente como una sucesión de bloques sonoros, mientras que el segundo la aborda más bien como la confluencia de varias líneas melódicas. Por supuesto, ambas perspectivas son inseparables en el hecho musical, pero esta distinción convencional resulta a menudo útil para profundizar en el análisis, y permite una eficaz parcelación de las dificultades en la enseñanza de la composición; de ahí la generalizada existencia de las asignaturas de Armonía y Contrapunto en múltiples planes de estudio actuales. Puesto que es imposible trazar una frontera nítida, la diferenciación entre ellas radica más bien en el énfasis que se ponga sobre uno u otro aspecto, por lo que su configuración admite un amplio abanico de posibilidades.

Parece obvio que es la armonía la que se ocupa del estudio de los bloques sonoros individuales: a ello se dedica la teoría de la formación de acordes y el estudio de las diferentes disposiciones que pueden adoptar los mismos (es decir, la “morfología” de los acordes). Sin embargo, esta parcela no es más que el punto de partida, pues la música no se compone de bloques aislados, sino que son precisamente las relaciones que se establecen entre ellos las que dotan de sentido al discurso musical; por eso, la armonía debe examinar tanto los acordes como la manera en que se combinan (como ponen de manifiesto las definiciones citadas arriba en el planteamiento del tema). En cierto sentido, esto supone ya una incursión en la dimensión horizontal (al igual que el contrapunto no puede prescindir de cierta consideración de las relaciones verticales), lo que lleva a Dahlhaus a rechazar la simplificación habitual:

La suposición de que la teoría del contrapunto trata con la dimensión horizontal de la música y la de la armonía con la vertical es tan trivial como engañosa. En el estudio de la armonía, no es sólo la estructura de los acordes, sino también sus progresiones lo que debe atenderse; y de la misma manera, en la teoría del contrapunto se trata no sólo de la escritura melódica de las partes, sino también de los acordes formados por las partes¹¹.

El examen de este aspecto horizontal seguirá siendo netamente armónico si se aborda exclusivamente desde la perspectiva de las relaciones entre acordes, pero se adentrará en el terreno del contrapunto en la medida en que se ocupe del movimiento melódico de cada parte. Sin embargo, muy raramente los tratados de armonía renuncian a prescribir al menos un pequeño número de reglas que garanticen cierta fluidez del movimiento de las voces (además de la consideración de asuntos como la resolución de las disonancias o la prohibición de 5^{as} seguidas, que tienen un componente indudablemente armónico) en los omnipresentes ejercicios escritos a cuatro partes. Las diferencias en este punto entre los tratadistas son tan amplias que llegan a discrepar en la propia esencia de los estudios de armonía, pues si unos reducen al mínimo la atención a cualquier aspecto melódico, otros sitúan el interés de las voces como uno de los objetivos principales.

La postura más radical entre quienes desean ser absolutamente consecuentes con la separación entre armonía y contrapunto queda bien representada en el *Tratado de armonía* de Schenker¹². En su interés por concentrarse en los fenómenos puramente armónicos y suprimir cualquier consideración sobre el movimiento de las voces, Schenker llega a rechazar de plano cualquier realización de ejercicios a cuatro partes, limitándose en todo su texto al análisis armónico de fragmentos musicales reales que se presentan en las más variadas texturas. Su argumentación se basa, más que en la utilidad pedagógica, en una creencia en la fuerza de los factores exclusivamente armónicos –encarnados en los grados– que raya en lo metafísico (tendencia habitual, por otra parte, en los escritos de Schenker): “Para mí, y al contrario de la enseñanza del contrapunto, la enseñanza de la armonía se me representa como un mundo puramente espiritual, como

---

¹¹ “The assumption that the theory of counterpoint deals with the horizontal and that of harmony with the vertical dimension of music is as trivial as it is misleading. In the study of harmony, it is not just the structure of chords but also their progressions that must be dealt with; and similarly, in the theory of counterpoint it is a question not only of melodic part-writing but also of the chords formed by the parts”. DAHLHAUS, Carl. “Counterpoint” (12-17). *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-6-2010).

¹² SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonía*. Trad. y prol. de Ramón Barce de *Harmonielehre* (Viena: Universal Edition, 1906). Madrid: Real Musical, 1990.

un mundo impulsado por fuerzas ideales, sean naturales o artificiales”¹³; “los grados, merced a su poder trascendente, separan la enseñanza de la armonía de la del contrapunto”¹⁴.

Su convencimiento de que armonía y contrapunto deben ser claramente separados lo expresa ya en el prefacio: “[...] los habituales ejercicios de conducción de voces que constituyen hasta ahora la materia básica de los textos de armonía deben ser transferidos a los tratados de contrapunto [...]”¹⁵. Posteriormente, emprende una crítica más extensa a los métodos tradicionales concretándola en un ejemplo simple a cuatro voces tomado de Richter, pues aun concediendo que el bajo (que lleva aquí las fundamentales de los acordes) represente los grados, no encuentra justificación para escribir las voces restantes:

[...] ¿qué significan las tres voces superiores? ¿Cuál es, especialmente, el objetivo del autor al enseñar que estas voces han de ser aquí conducidas de esta manera y no de otra? ¿Es que quiere dar lecciones de conducción de las voces? ¿Y por qué lo hace en el terreno de la armonía, que debe ocuparse sólo de la psicología de los grados *en abstracto*? ¿Por qué no espera mejor a hacerlo en el contrapunto, que es donde la conducción de las voces –naturalmente sin grados, pues otra cosa no sería posible– tiene que enseñarse *ex officio*?¹⁶

La postura de Schönberg no es tan drástica, pues su método sí se basa en la escritura de ejercicios a cuatro partes; no obstante, éstos reducen al mínimo la atención al movimiento melódico de las voces al desarrollarse siempre en valores largos uniformes (redondas no situadas en compás alguno), permitiendo de esta manera concentrarse en los aspectos sintácticos. Al igual que Schenker, Schönberg pretende así separar rotundamente las disciplinas del contrapunto y la armonía, pero a diferencia de aquél alude principalmente a motivos pedagógicos:

La materia de enseñanza de la composición musical se divide habitualmente en tres sectores: armonía, contrapunto y formas musicales. Es decir:

---

¹³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴ *Ibid.*, p. 251.

¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶ *Ibid.*, p. 250. La interacción entre armonía y contrapunto que caracteriza la famosa técnica del análisis schenkeriano (en el que la conducción de las voces cobra una especial relevancia también en la formación de los acordes) corresponde a un nivel diferente y mucho más global, que sería abordado detalladamente no en este tratado de armonía, sino principalmente en su posterior *Der freie Satz* [Composición libre]. Comentaremos algo sobre ello al final de este apartado.

Armonía: enseñanza de los sonidos simultáneos (acordes) y de sus posibilidades de encadenamiento [...].

Contrapunto: enseñanza de la conducción de las voces teniendo en cuenta la combinación motívica (puede ser eventualmente también la teoría de las ‘formas contrapuntísticas’).

Formas musicales: disposición de la construcción y desarrollo de las ideas musicales.

Esta división tiene la gran ventaja de que posibilita la observación aislada de los diversos factores que concurren en el complejo de la técnica composicional¹⁷.

Schönberg se lamenta de que los sistemas tradicionales de enseñanza de la armonía utilizan intensivamente los ejercicios de realización de bajos ya cifrados –en los que los alumnos sólo aprenden a mover las voces– mientras que apenas se les proporciona instrucción en el asunto esencial de la sintaxis, de manera que cuando deben afrontar la armonización de un coral apenas tienen recursos para ello:

[...] todos los tratados de armonía que, siguiendo el antiguo método del bajo cifrado, obligaban al alumno a disponer las voces sobre el bajo, son inadecuados; pues no se aprendía en ellos sino la conducción de las voces, lo cual sólo en una medida limitada es tarea de la armonía. [...] En este caso está claro que no se practica un trabajo esencial, sino sólo secundario; y es injusto para el alumno –que durante largo tiempo se ha limitado a disponer las partes sobre sucesiones de acordes de los que él mismo no es responsable– el colocarle de repente ante la armonización de corales, es decir, ante la tarea de crear sucesiones de acordes de cuya eficacia es él mismo el responsable, sin habersele explicado antes ni haberla practicado. Es verdad que hay alumnos aventajados que salen bastante bien del paso, pues gracias a la escucha y meditación de la música asimilada durante la enseñanza poseen un cierto sentido valorativo de las sucesiones armónicas [...]. Pero al alumno menos dotado, o dotado de diferente manera, no habiendo recibido más indicaciones que las que se refieren a la conducción de las voces, se encuentra incapaz, y jamás aprende a construir una pieza musical cuya estructura armónica sea lógica y coherente.

En otro tiempo, la realización de un bajo podía tener un valor, cuando era tarea del pianista acompañar con el bajo cifrado. Pero enseñar esto hoy, [...] impide ocuparse de cosas más importantes y, sobre todo, entorpece la independencia del trabajo del alumno. Para alcanzar el objetivo principal de la enseñanza de la armonía –unir los acordes en sucesiones teniendo en cuenta sus peculiaridades de manera que tales sucesiones resulten eficaces– no es necesario estudiar tanto el arte de conducir las voces. [...] Y además, el contrapunto y las formas musicales ya se ocupan adecuadamente del movimiento de las partes, indisolublemente

---

¹⁷ SCHÖNBERG, Arnold. *Tratado de armonía*. Trad. y prol. de Ramón Barce de *Harmonielehre* (3ª ed. Viena: Universal Edition, 1922 [1ª ed.: Viena: Universal Edition, 1911]). Madrid: Real Musical, 2000 [1ª ed.: Madrid: Real Musical, 1974], p. 7.

unido al tratamiento temático; mientras que para el encadenamiento de los acordes basta evitar los movimientos no melódicos, sin preocuparse excesivamente por la melodía, ya que esta preocupación –en la enseñanza de la armonía– estropea el gusto y origina un planteamiento equivocado de la composición musical¹⁸.

Tanto Schönberg como Schenker pertenecen a la tradición germana, que se caracteriza precisamente por una intensa dedicación a los asuntos puramente armónicos y por tanto a la sintaxis (véanse también, más adelante, nuestras referencias a las aportaciones de Weber o Riemann). En cambio, los pedagogos franceses desde el siglo XIX se decantaron mayoritariamente por la opción contraria, priorizando en su característica armonía escolástica el manejo de las voces en detrimento, inevitablemente, de los aspectos sintácticos, que sin embargo habían jugado un papel esencial en la teoría de Rameau; así lo explica el musicólogo Jean-Pierre Bartoli: “[...] la enseñanza francesa [del siglo XIX] sigue siendo muy tradicional en la medida en que insiste sobre todo en las reglas de buen uso de la conducción de las voces, con sus prohibiciones y sus tolerancias venidas del contrapunto, y no sobre la clasificación de las progresiones de los grados más corrientes del bajo fundamental”¹⁹. Semejante postura puede llegar a tratar las sucesiones de acordes más en función de la evolución producida en cada voz que de la relación entre el valor armónico de los mismos, lo que se refleja en la preferencia por términos como “encadenamiento” o “enlace” en lugar de “progresión”²⁰.

Como Schenker y Schönberg, algunos teóricos franceses observaron que este enfoque de la armonía se adentra en un terreno que también trabaja el contrapunto, pero la solución comúnmente adoptada será bien distinta de la de aquéllos: más que por los contenidos incluidos (pues ambas se ocupan del movimiento de las voces), las dos disciplinas se diferencian por el marco estilístico en que se desarrollan, ya que a la relativa libertad de la armonía se oponen las reglas más estrictas del llamado contrapunto severo (supuestamente basado en la polifonía del siglo XVI). Así lo explica en su famoso *Traité de contrepoint et de fugue* de 1901 Théodore Dubois –autor también de difundidas obras sobre armonía–:

---

¹⁸ *Ibid.*, pp. 8-9.

¹⁹ “[...] l’enseignement français reste très traditionnel dans la mesure où il insiste avant tout sur les règles de bon usage de la conduite des voix, avec ses interdits et ses tolérances venus du contrepoint, et non sur la classification des progressions de degrés les plus courants de la basse fondamentale”. BARTOLI, Jean-Pierre. *L’harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. París: Minerve, 2001, pp. 26-27. Sobre este asunto nos extenderemos algo más en el capítulo 5.

²⁰ Bartoli (*Ibid.*, pp. 26-27) sugiere un argumento similar a éste.

En efecto, en Alemania los estudios de armonía propiamente dichos son siempre elementales, es decir, basados en el simple conocimiento de los acordes y de sus encadenamientos *en estado placado*; éstos se completan a continuación con los de Contrapunto. Mientras que en Francia, llevamos el estudio de la armonía muy lejos y hacemos de él, por decirlo así, *Contrapunto moderno*. De ahí el aspecto de aparente severidad dado al presente Tratado²¹.

En España, algunos teóricos de la primera mitad del siglo XX –aunque seguidores de la armonía escolástica francesa– fueron también conscientes del riesgo de solapamiento entre los contenidos de ambas asignaturas, como puede verse en la siguiente cita de Joaquín Zamacois (quien a continuación de este fragmento hace referencia a las dos diferentes escuelas de enseñanza señaladas por Dubois sin llegar a mencionarlo en esta ocasión²²):

Es absolutamente imposible establecer una frontera entre la “Armonía” y el “Contrapunto”. [...] como que la armonía no puede dejar de tener en cuenta el movimiento melódico de las voces, ni el contrapunto los resultados armónicos, los puntos de contacto y las interferencias entre ambas especialidades son constantes²³.

Sin embargo, no llega a proponer solución alguna a este inconveniente posiblemente agravado por su elección del “contrapunto armónico” (en lugar del severo) en su manual sobre la materia (sobre este asunto, véase el capítulo 7).

Antes que él, también el *Tratado de armonía* de la Sociedad Didáctico-Musical se refería a las dos mencionadas posturas enfrentadas en torno a este punto, sin ofrecer más aclaraciones al respecto²⁴. En este caso, no obstante, uno de sus autores –Benito García de Parra– sí llegaría a profundizar algo más en un artículo posterior:

---

²¹ “En effet, en Allemagne, les études d'harmonie proprement dites sont toujours élémentaires, c'est-à-dire basées sur la simple connaissance des accords et de leurs enchaînements à l'état *placé*; elles sont complétées ensuite par celles du Contrepoint. Tandis qu'en France, nous poussons l'étude de l'harmonie très loin et nous en faisons pour ainsi dire du *Contrepoint moderne*. De là, l'aspect d'apparente sévérité donnée au présent *Traité*”. DUBOIS, Théodore. *Traité de contrepoint et de fugue*. París: Heugel, 1901, p. vii. En Internet: *Internet Archive*. <<http://www.archive.org/details/traidecontrepoint00dub>> (Último acceso 9-7-2010).

²² En cambio, Zamacois sí cita literalmente el anterior fragmento de Dubois en sus *Ejercicios de contrapunto*. Barcelona: Boileau, 1977, p. 89.

²³ ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonía*. Barcelona: Labor, 1945-1948, vol. I, p. 219, n. E.

²⁴ SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL (PÉREZ CASAS, Bartolomé; Conrado del CAMPO y Benito GARCÍA DE LA PARRA). *Tratado de armonía*. Madrid: Sociedad Didáctico-Musical, 1972 [1ª ed.: Madrid: Sociedad Didáctico-Musical, 1928-ca. 1930], vol. I, p. 13. Puede verse la cita correspondiente en el capítulo 7 de esta tesis.

[...] en tanto unos profesores de Armonía se atienen casi exclusivamente a inculcar en los alumnos el conocimiento progresivo y enlace de los acordes –armonía vertical–, otros tienden, además, a imprimir interés melódico a todas y cada una de las partes integrantes del conjunto armónico –armonía horizontal–, llegando estos últimos, a veces, a invadir el campo del Contrapunto propiamente dicho, con menoscabo de la riqueza e intensidad armónica.

[...]

Es indudable que en el empleo de uno u otro procedimiento han influido notoriamente, sobre todo, los tratadistas alemanes y franceses, ya que los primeros deslindan más corrientemente el estudio de ambas enseñanzas, mientras que los segundos suelen optar, en general, por una más amplia libertad melódico-rítmica en cada una de las partes armónicas, que da lugar a la citada fusión armónico-contrapuntística²⁵.

Por su parte, se limita a sugerir que el problema podría salvarse reduciendo la búsqueda del interés melódico a las voces extremas.

Cabría resolver la redundancia entre ambas asignaturas de una manera opuesta a la sugerida por Schenker y Schönberg: incrementando el estudio del movimiento de las voces en la asignatura de Armonía hasta hacer innecesaria la de Contrapunto. Esta postura, igualmente radical, no fue adoptada por los defensores de la armonía de escuela, pero Hindemith parece sugerirla en la 2ª parte de su *Armonía tradicional* cuando, tras criticar el sistema habitual de enseñanza del contrapunto y la fuga, propone una serie de ejercicios que enlazan directamente la práctica de la armonía con la de la fuga; en ellos se proporciona un detallado esquema de una fuga con abundantes fragmentos de diversas voces repartidas por todo el ejercicio que deben completar los alumnos, aconsejando que “a medida que progrese la habilidad de los mismos, disminuya gradualmente el porcentaje que ocupa, en los esquemas de fuga, el trabajo preparatorio del maestro, en favor de la parte que corresponde al alumno”²⁶.

Tan interesante y básico, para esta tesis, como la diferenciación de los conceptos de armonía y contrapunto en la pedagogía de la composición reciente, resulta el uso de estos términos aplicados a épocas anteriores en la historia de la teoría musical. Si bien ambos vocablos tuvieron un significado mucho más amplio que el actual, hoy se asignan habitualmente a dos tradiciones teóricas (obviamente relacionadas con las

---

²⁵ GARCÍA DE LA PARRA TÉLLEZ, Benito. “Breves observaciones respecto de la enseñanza de la Armonía”. *Música*, 5 (1953), p. 18.

²⁶ HINDEMITH, Paul. *Armonía tradicional. II Parte. Ejercicios de Armonía para cursos superiores*. Trad. de Walter Liebling de *A concentrated course in traditional harmony, Book II: exercises for advanced students* (Londres: Schott, 1949). Buenos Aires: Ricordi Americana, 1959, p. 57.

disciplinas actuales pero con numerosas modificaciones acaecidas a lo largo del tiempo) nacidas en épocas muy alejadas: reunimos en el contrapunto casi todos los tratados que enseñan a componer durante la Edad Media y Renacimiento, y en la armonía aquéllos que lo hacen basándose en las teorías difundidas por Rameau desde la 1ª mitad del siglo XVIII. La diferencia más significativa entre ellos –en cuanto a la consideración de los aspectos verticales– es el cambio desde el paradigma interválico hacia el acórdico (sancionado por Rameau pero ya sugerido desde finales del siglo XVI en círculos reducidos como el de la guitarra rasgueada y ciertos teóricos alemanes: véase el capítulo 1).

Merece la pena citar en este punto las ilustrativas explicaciones que ofrecen dos prestigiosas obras enciclopédicas de épocas y lugares bien distintos. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Dahlhaus escribe lo siguiente:

La teoría armónica de los tiempos recientes, que se desarrolló gradualmente entre los siglos XVI y XVIII, se basa en la idea de que un acorde –tres o cuatro notas sonando simultáneamente– debe ser tomado como primario, como una unidad indivisible. Mientras en el contrapunto anterior la escritura a dos partes se consideraba fundamental (siendo la escritura a cuatro partes una combinación de contrapuntos a dos partes), en el posterior estudio de la armonía un acorde se juzgaba como un elemento primario más que como una consecuencia y fue ciertamente considerada como tal sin tener en cuenta la diferencia entre estilo homofónico y polifónico²⁷.

Por su parte, Chevaillier exponía en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (de París) en el primer cuarto del siglo XX:

Es necesario establecer de una vez por todas la diferencia profunda que hay entre considerar las notas entre ellas por intervalos eufónicos, como lo hacen la diafonía y los primeros contrapuntistas, y considerar las notas por grupos organizados de tres sonidos dependiendo los unos de los otros. Por ejemplo, si considero el acorde *do-mi-sol*, puedo enfocarlo de las dos maneras siguientes:

a) Esta agregación de sonidos, proveniente accidentalmente de una superposición de tres cantos, ofrece a nuestro oído tres intervalos: *do-mi*, *mi-sol* y *do-sol*. [...]

---

²⁷ “The harmonic theory of recent times, which evolved gradually between the 16th and the 18th centuries, is based on the idea that a chord – three or four notes sounded simultaneously – is to be taken as primary, as an indivisible unit. While in earlier counterpoint two-part writing was regarded as fundamental (with four-part writing as a combination of two-part counterpoints), in the later study of harmony a chord was regarded as a primary element rather than as an end-product and was indeed considered as such regardless of the difference between homophonic and polyphonic style”. DAHLHAUS, C. “Harmony”, vol. 8, p. 176.

b) [...] Es una jerarquía de dos notas, *sol* y *mi*, reunidas por sus relaciones comunes y diversas con la fundamental generatriz *do*. Éste es el punto de vista armónico: las tres notas no van ya dos a dos, sino tres a tres [...]; no forman ya solamente una simultaneidad eufónica, sino un individuo eufónico. No hay ya la agregación *do-mi-sol* proveniente accidentalmente de la superposición de tres melodías; hay el acorde *do-mi-sol* voluntariamente pensado, teniendo su propio destino, su papel en la frase armónica²⁸.

Identificar la nueva perspectiva armónica en los tratados teóricos –que se generalizó con el extraordinario éxito de las ideas de Rameau desde el siglo XVIII– puede ser relativamente fácil. Hasta entonces, el contrapunto había sido el sistema normalmente aceptado para aprender a componer: “La teoría del contrapunto, que hasta el siglo XVII era el único modo de enseñanza en composición, ha tenido que compartir su posición dominante con la teoría de la armonía desde el siglo XVIII”²⁹. Aunque algunos de sus principios básicos no eran desconocidos anteriormente, la mayoría de los tratados se dedicaban al contrapunto o a la materia –habitualmente centrada en la práctica de la interpretación en lugar de la teoría de la composición– del bajo continuo, hasta que la irrupción de Rameau modificó sensiblemente el panorama; así lo explica por ejemplo Lester en diversos lugares:

La armonía se une al contrapunto y al bajo continuo como la tercera tradición teórica heredada por el temprano siglo XVIII³⁰.

---

²⁸ “Il faut ici établir une fois pour toutes la différence profonde qu'il y a entre considérer les notes entre elles par intervalles euphoniques, comme le font la diaphonie et les premiers contrapunctistes, et considérer les notes par groupes organisés de trois sons dépendant les uns des autres. Par exemple, si je considère l'accord : *do-mi-sol*, je puis l'envisager des deux façons suivantes :

a) Cette agrégation de sons, provenant accidentellement d'une superposition de trois chants, offre à notre oreille trois intervalles : *do-mi*, *mi-sol* et *do-sol*. [...]

b) [...] C'est une hiérarchie de deux notes, *sol* et *mi*, réunies par leurs rapports communs et divers avec la fondamentale génératrice *do*. Ceci, c'est le point de vue harmonique : les trois notes ne vont plus deux à deux, mais trois à trois [...]; elles ne forment plus seulement une simultanéité euphonique, mais bien un individu euphonique. Il n'y a plus l'*agrégation* : *do-mi-sol* provenant accidentellement de la superposition de trois mélodies : il y a l'*accord* : *do-mi-sol* volontairement pensé, ayant sa destination propre, son rôle dans la phrase harmonique”. CHEVAILLIER, Lucien. “Les théories harmoniques”. En: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie: Technique, esthétique et pédagogie. Tendances de la musique; technique générale*. Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie (eds.). París: C. Delagrave, 1925, p. 519.

²⁹ “Counterpoint theory, which until the 17th century was the only kind of instruction in composition, has had to share its dominant position with harmony theory since the 18th century”. DAHLHAUS, C. “Counterpoint”.

³⁰ “Harmony joins counterpoint and thoroughbass as the third theoretical tradition inherited by the early eighteenth century”. LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. 3ª reimpr. Londres: Harvard University Press, 1996, p. 90.

Rameau tomó el estudio de la armonía, el menos prominente de las tres tradiciones teóricas heredadas desde el siglo XVII, y la situó en el centro del discurso teórico-musical, donde ha permanecido hasta el presente³¹.

[...] la teoría armónica del siglo XVIII –especialmente la teoría rameauniana y su legado– transformó el pensamiento anterior acerca de cómo interactuaban los sonidos, y sentó la base para conceptualizaciones sobre armonía, conducción de las voces y las fuerzas que dan direccionalidad a la música tonal, dejando un profundo legado de soluciones y desafíos que resuena aún hoy³².

Su impacto sería de tal magnitud que acabaría por afectar a los propios principios del contrapunto y el bajo continuo: “Hacia la década de 1770, los contenidos de la mayor parte de las tradiciones contrapuntísticas y del bajo continuo habían sido absorbidos por la perspectiva armónica”³³.

Pero intentar determinar el cambio de uno a otro paradigma en la misma música resulta bastante más complicado, pues dependerá en gran medida de la predisposición del observador. Durante mucho tiempo han sido frecuentes los estudios que afirman encontrar una definida conciencia armónica tonal en numerosas obras del Renacimiento y la Edad Media, incluido el arriba citado de Chevaillier (que se basa ampliamente en Fétis). Vista la notoria falta de correspondencia con la teoría de la época, no es extraño que en ellos se llegue a menudo a afirmaciones como la siguiente a propósito del siglo XV: “Sin embargo, la práctica del arte está mucho más avanzada que la teoría”³⁴; o esta otra sobre el Renacimiento en un apartado titulado significativamente “Insuficiencia de la teoría”:

Al comienzo del siglo XVII, puede decirse que el sistema armónico está virtualmente establecido. Todos los compositores practican correctamente el acorde perfecto, los grados tonales, las cadencias, las modulaciones a los tonos vecinos. Ahora bien, es singular ver en este

---

³¹ “Rameau took the study of harmony, the least prominent of the three theoretical traditions inherited from the seventeenth century, and placed it at the center of music-theoretic discourse, where it has remained to the present time”. *Ibid.*, p. 155.

³² “[...] eighteenth-century harmonic theory –largely Rameaunian theory and its legacy– transformed earlier thinking about how pitches interacted, and laid the groundwork for conceptualizations about harmony, voice-leading, and the forces that give directionality to tonal music, leaving a profound legacy of solutions and challenges that still reverberate today”. LESTER, Joel. “Rameau and eighteenth-century theory”. En: *The Cambridge History...*, p. 774.

³³ “By de 1770s, the contents of most contrapuntal and thoroughbass traditions had been absorbed by the harmonic approach”. LESTER, J. *Compositional Theory...*, p. 257.

³⁴ “Cependant, la pratique de l'Art est fort en avance sur la théorie”. CHEVAILLIER, L. “Les théories harmoniques”, p. 527.

momento la desigualdad que existe entre la producción musical y los tratados de los teóricos. Estos últimos todavía no han comprendido en absoluto el interés que presenta la asociación entre los tres sonidos del acorde perfecto³⁵.

En realidad, la música del siglo XVI (y anteriores) se ajusta bien a la teoría de los intervalos y las relaciones entre ellos expuesta en los tratados de la época (a la que Dahlhaus se refiere como “teoría de las progresiones de intervalos” en el extenso estudio titulado “Composición interválica y acórdica” que constituye el capítulo 2º de su libro *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*³⁶), sin necesidad de acudir a construcciones posteriores formuladas para estilos muy diferentes. Podemos verlo claramente comparando los siguientes ejemplos, que recogen la cadencia final de sendos versos de dos *magnificats* de Cristóbal de Morales:

Ejemplo 1. Cristóbal de Morales: *Magnificat Tertii toni “Et exsultavit”*, cc. 25-26 y *Magnificat Quarti toni “Et exsultavit”*, cc. 20-21³⁷.

³⁵ “**Insuffisance de la théorie.** - Au début du XVII^e siècle, on peut dire que le système harmonique est virtuellement établi. Tous les compositeurs pratiquent correctement l'accord parfait, les degrés tonaux, les cadences, les modulations aux tons voisins. Or, il est singulier de voir à ce moment l'inégalité qui existe entre la production musicale et les traités des théoriciens. Ces derniers n'ont pas encore compris le moins du monde l'intérêt que présente l'association entre les trois sons de l'accord parfait”. *Ibid.*, p. 530.

³⁶ DAHLHAUS, Carl. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Trad. de Robert O. Gjerdingen de *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel/Nueva York: Bärenreiter, 1968). Princeton: Princeton University Press, 1990, pp. 67-151. Los términos empleados en esta traducción al inglés son “theory of interval progressions” e “Intervallic and Chordal Composition”. Según Dahlhaus (p. 199), Bernhard Meier utiliza el término “contrapunto interválico [intervallic counterpoint]”.

³⁷ MORALES, Cristóbal de. *Opera Omnia. Vol. IV. Magnificat (Venecia, 1545)*. Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, pp. 42 y 57.

Ambos ejemplos se ajustan perfectamente a la progresión interválica más característica de las cadencias según explican los teóricos de la época: la 6ª mayor que conduce a la 8ª, adornada con el habitual retardo en la voz superior que provoca una disonancia de la 7ª antes de la 6ª. En el primero se da, como era frecuente, entre las voces del tenor y tiple (Si-Sol# – La-La), y se completa con la fórmula típica del bajo descendiendo de 5ª. En el segundo se produce entre bajo y tiple (Fa-Re – Mi-Mi)³⁸, y aquí se añade otro retardo sobre la 3ª del último acorde, que como era corriente debía ejecutarse como 3ª mayor (Sol#). Aunque ambas cadencias responden a un principio similar dentro de la teoría renacentista, un oído moderno las percibiría como fenómenos esencialmente diferentes, pues podría interpretar como cadencia perfecta V-I (y por tanto conclusiva) la 1ª de ellas, pero no la 2ª³⁹.

Sin embargo, ni siquiera en la teoría es siempre fácil la distinción entre los enfoques contrapuntístico y armónico. La mencionada tradición –más práctica que teórica– de los tratados de bajo continuo cobró un extraordinario auge durante los siglos

³⁸ Pueden verse otros ejemplos de cadencias frigias como ésta en el capítulo 4, donde comparamos los análisis de las mismas hechas por Eximeno e Iranzo.

³⁹ Más extraña aún para la armonía tonal resulta la posibilidad, también contemplada en la época, de añadir al marco estructural interválico Fa-Re – Mi-Mi un bajo con las notas Re – La, lo que resulta en una cadencia sobre Mi que en realidad finaliza en un acorde de La. Sobre este asunto pueden verse las explicaciones de DAHLHAUS, C. *Studies...*, p. 90 (quien se remite al teórico del siglo XVI Pietro Aaron), MEIER, Bernhard. *The Modes of Classical Vocal Polyphony. Described According to the Sources, with Revisions by the Author*. Trad. de Ellen S. Beebe de *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* (Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974). Nueva York: Broude Brothers, 1988, pp. 96-98 (que menciona a muchos otros teóricos de la época) y HILL, John Walter. *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*. Trad. de Andrea Giraldez (y rev. de Jesús Espino Nuño) de *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580-1750* (Nueva York: Norton, 2005). Madrid: Akal, 2008, pp. 84-85 (quien proporciona un ilustrativo ejemplo con cadencias sobre todas las notas tomadas de un tratado de Orazio Vecchi).

XVII y XVIII; éstos dedican, como es lógico, una gran atención al estudio de los bloques sonoros, pero su perspectiva seguiría siendo esencialmente interválica en lugar de acórdica en el sentido moderno –incluso después de Rameau en no pocos casos– (trataremos este asunto en el capítulo 3). Aunque el bajo continuo constituyó un factor imprescindible para el desarrollo de la teoría armónica de Rameau, lo cierto es que la identificación estricta que a menudo se ha pretendido establecer entre continuo y pensamiento armónico es engañosa; a esta conclusión llega Dahlhaus cuando afirma que “la opinión de que el bajo continuo supone la consolidación de las sonoridades en acordes es una hipótesis dudosa”⁴⁰.

Por otra parte, es frecuente encontrar en el siglo XVIII tratados de composición que se detienen en cierto momento en el estudio de las simultaneidades sonoras, sin que lleguen a separarse de la perspectiva interválica para adoptar la acórdica. En ocasiones los musicólogos han equiparado tales aproximaciones con las de quienes adoptaron la teoría armónica de Rameau, lo que provoca frecuentes confusiones puesto que dichos tratados suelen situarse manifiestamente dentro de la tradición contrapuntística (véase el capítulo 4). En realidad, la exploración de los aspectos verticales de la música nunca fue terreno exclusivo del enfoque acórdico: el contrapunto, desde sus inicios en la Edad Media, siempre ha debido ocuparse de ellos, y en este sentido sí puede decirse que abarca un imprescindible componente armónico. Por tanto, cabe hablar perfectamente de armonía desde que existe la polifonía, ya que, como afirma Dahlhaus, “la armonía considerada como un principio estructural es una parte intrínseca tanto de la música antigua y medieval como del sistema tonal de los tiempos modernos. La consonancia de dos notas constituyó la base del antiguo sistema tonal; la consonancia de tres notas lo es del nuevo”⁴¹.

Para evitar toda posible confusión sobre este asunto fundamental, en esta tesis usaremos siempre en su sentido más restringido los términos “armonía” y “teoría armónica”, reservándolos (a no ser que se indique lo contrario o quede claro por el contexto) para una perspectiva inequívocamente acórdica moderna que, como veremos, en España procede casi siempre de la difusión de las ideas de Rameau (con la notable

---

⁴⁰ “[...] the opinion that a thoroughbass presumes a consolidation of sonorities into chords is a dubious hypothesis”. DAHLHAUS, C. *Studies...*, p. 137. Sobre esto véase también PREITANO, Massimo. “Gli albori della concezione tonale: Aria, ritornello strumentale e chitarra spagnola nel primo Seicento”. *Rivista italiana di musicologia*, 29/1 (1994), pp. 27-88.

⁴¹ “[...] harmony considered as a structural principle is just as much an intrinsic part of ancient and medieval music as it is of the tonal system of modern times. The two-note consonance constituted the foundation of the old tonal system, the three-note consonance that of the new”. DAHLHAUS, C. “Harmony”, vol. 8, p. 176.

excepción de los tratados para guitarra rasgueada). Igualmente, evitaremos emplear la palabra “acorde” para referirnos en general a cualquier simultaneidad de sonidos, limitándolo a su significado (difundido por Rameau) de conjunto de tres (o cuatro e incluso más en algunos casos) sonidos organizados en una entidad con sentido propio representada en la nota fundamental, y cuya esencia no varía al invertirlo.

6.2. Principales teorías armónicas

Dentro ya de la disciplina moderna de la armonía, podemos distinguir dos enfoques principales a la hora de estudiar la sintaxis: el interválico y el funcional. El primero clasifica las sucesiones entre dos acordes según el intervalo que se produce entre las fundamentales de ambos. Los tratadistas que adoptan este enfoque a menudo establecen uno (normalmente la 5ª descendente) o varios intervalos privilegiados, por lo que suele llamársele teoría de la progresión fundamental o de las progresiones fundamentales.

El segundo, en cambio, se centra en el papel que cada acorde desempeña dentro de la tonalidad, el cual determina su relación con el resto de acordes. Recibe el nombre de teoría funcional o teoría de las funciones tonales o armónicas, sugerido ya en 1893 por su principal promotor, Hugo Riemann, en el subtítulo de una de sus obras (en concreto como “teoría de la función tonal de los acordes”)⁴²; éste encasilló todos los acordes en alguna de las tres principales funciones armónicas: tónica, dominante o subdominante.

Aún existe una tercera gran corriente teórica que no puede encuadrarse exactamente en ninguno de los dos enfoques anteriores: la teoría de los grados. En cierto sentido, podría englobarse en la perspectiva funcional⁴³, pues se basa en el reconocimiento de las características distintivas –incluyendo su función– de los acordes formados sobre cada uno de los grados de la escala (en una determinada tonalidad); sin embargo, este sistema proporcionaría siete funciones diferentes, lo que aumenta

---

⁴² *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*. Londres: Augener, 1893.

⁴³ Así lo hace Nicolas MEEÛS en “Une approche cognitive de la tonalité. Transivité, rection et fonctions tonales”. *Analyse musicale* (1^{er} trimestre 1992), pp. 26-29 y “Toward a Post Schoenbergian Grammar of Tonal and Pre-tonal Harmonic Progressions”. *Music Theory Online*, 6/1 (Enero 2000). <<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.meeus.html>> (Último acceso 20-7-2010).

enormemente el número de posibles combinaciones respecto a la propuesta de Riemann y por tanto dificulta en gran medida el estudio de la sintaxis. Por otro lado, no pocos autores identifican la teoría de los grados con la de la progresión fundamental –como veremos enseguida–, debido sobre todo a la confluencia entre ambas en las doctrinas del influyente Simon Sechter; no obstante, otros como Gottfried Weber se situaron plenamente en la primera al tiempo que rechazaban la última. El uso de los números romanos como símbolos armónicos proviene de la teoría de los grados y a menudo se han equiparado ambos conceptos (quizás especialmente por su fácil diferenciación respecto a los símbolos funcionales de Riemann y sus sucesores), pero entre los innumerables tratados que los utilizan son muchos los que no profundizan en esta teoría ni se detienen apenas en cuestiones de sintaxis.

Según lo comentado arriba sobre las diferentes tendencias de los armonistas franceses y alemanes, no sorprenderá que estas tres teorías fueran desarrolladas principalmente por los segundos durante el siglo XIX, más preocupados por los asuntos puramente armónicos que los primeros. Y, dada la importancia de Rameau en esta disciplina, tampoco extrañará que pueda trazarse el origen de cada una de ellas hasta determinados aspectos de las ideas de Rameau.

Antes de repasar las principales aportaciones de las tres teorías a nuestro tema, debemos señalar que, dada la carencia de una tradición investigadora en castellano sobre este campo, los términos que empleamos aquí proceden directamente de nuestra traducción de vocablos en otras lenguas, escogiendo aquellos que nos han parecido más adecuados puesto que a menudo no existe la unanimidad. Tampoco hay un consenso absoluto sobre la clasificación que hemos esbozado de las principales líneas teóricas. La nuestra coincide en lo esencial con la aplicada, entre otros, por Tymoczko, quien define de la siguiente manera las “tres teorías que han sido usadas para explicar la armonía tonal” y sugiere a continuación los nombres de Rameau, Weber y Riemann como representativos de cada una de ellas:

[...] teorías del movimiento entre fundamentales [root-motion theories], que enfatizan la distancia interválica entre fundamentales de acorde sucesivas; teorías de los grados [scale-degree theories], que afirman que las triadas sobre cada grado de la escala tienden a moverse

de manera característica, y teorías de la función [function theories], que agrupan los acordes en categorías (“funcionales”) más amplias⁴⁴.

Obsérvese que Tymoczko usa “root-motion theories” para nuestra teoría de las progresiones fundamentales, pero es más frecuente encontrar “theory of fundamental progressions” (equivalente al alemán “Fundamentalschritt-Theorie”); de hecho, la versión francesa de Meeùs de este mismo artículo traduce “root-motion” como “progressions fondamentales”⁴⁵.

Todavía Bernstein utiliza otro término diferente para esta teoría, pues en su repaso de las tres principales trayectorias seguidas por la teoría armónica austro-alemana del siglo XIX distingue entre “teoría de los grados (*Stufen*) [scale-degree theory], teoría del bajo fundamental [fundamental-bass theory] y teoría de las funciones [function theory]”⁴⁶, dentro de las cuales incluye respectivamente a Georg Joseph Vogler y Gottfried Weber, Simon Sechter y Karl Mayrberger, y Hugo Riemann.

Por su parte, Dahlhaus comenzaba en 1966 sus *Studies on the Origin of Harmonic Tonality* con un capítulo titulado “La teoría de la tonalidad armónica” que “examina varias exposiciones sistemáticas de la armonía: la teoría de la progresión fundamental o teoría de los ‘grados’ [*Stufentheorie*] de Jean-Phillipe Rameau y Simon Sechter, la teoría funcional de Hugo Riemann y la teoría ‘energética’ de Ernst Kurth”⁴⁷. Queda claro aquí que Dahlhaus se encuentra entre aquellos que identifican la teoría de los grados con la de la progresión fundamental (y más aún su traductor Gjerdengen, quien se refiere indistintamente a la “*Stufentheorie* or ‘the theory of fundamental progression’”⁴⁸), probablemente porque en este libro se refiere a Rameau y Sechter, pero nunca aparecen nombres como Vogler ni Gottfried Weber; sin embargo, no deja de

---

⁴⁴ “The paper considers three theories that have been used to explain tonal harmony: root-motion theories, which emphasize the intervallic distance between successive chord-roots; scale-degree theories, which assert that the triads on each scale degree tend to move in characteristic ways; and function theories, which group chords into larger (‘functional’) categories. Instead of considering in detail actual views proposed by historical figures such as Rameau, Weber, and Riemann, I shall indulge in what the logical positivists used to call ‘rational reconstruction’”. TYMOCKO, Dmitri. “Root motion, function, scale-degree: a grammar for elementary tonal harmony”. *Department of Music at Princeton*. <<http://music.princeton.edu/~dmitri/tonaltheories.pdf>> (Último acceso 20-7-2010).

⁴⁵ TYMOCKO, Dmitri. “Progressions fondamentales, fonctions, degrés: une grammaire de l'harmonie tonale élémentaire”. *Musurgia*, 10 (2003), pp. 35-64.

⁴⁶ “[...] scale-degree (*Stufen*) theory, fundamental-bass theory, and function theory”. BERNSTEIN, David W. “Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy”. En: *The Cambridge History...*, p. 778.

⁴⁷ “[...] the first chapter, ‘The Theory of Harmonic Tonality,’ examines several systematic expositions of harmony: the fundamental-progression or ‘degree’ theory [*Stufentheorie*] of Jean-Phillipe Rameau and Simon Sechter, the functional theory of Hugo Riemann, and the ‘energetic’ theory of Ernst Kurth”. DAHLHAUS, C. *Studies...*, p. 3.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

establecer cierta distinción entre ambas tanto en este estudio⁴⁹ como en su posterior artículo “Harmony” para *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (“la teoría de los grados [...] [fue] enlazada por Sechter con una teoría de las progresiones fundamentales [fundamental steps]”⁵⁰). Por otro lado, la mencionada teoría de Kurth (a quien Dahlhaus más tarde incluiría entre los “modernos defensores de la progresión fundamental”⁵¹) fue formulada ya bien entrado el siglo XX, y no parece haber tenido demasiado eco entre los investigadores actuales.

Diferente es la ordenación propuesta por Meeùs en un artículo en francés de 1992⁵², ratificada en parte en otro en inglés de 2000⁵³. Él reúne las teorías de Riemann y de los grados [“théories des degrés (*Stufenlehren*)”] –representada por Weber, Sechter y Bruckner– en las “théories des fonctions tonales”, según comentamos más arriba; del otro lado sitúa aquellas teorías que proponen una “classification des progressions” –o teorías de las progresiones de acordes (“chord progressions”)–, formuladas por Rameau, Schönberg y Sadaï.

También resulta llamativa la adscripción de Rameau a las teorías funcionales y la de Schenker a las de los grados indicada por Hyer al referirse a estas “dos principales tradiciones históricas de la conceptualización teórica sobre música tonal: las teorías funcionales de Rameau y Riemann por un lado y las teorías de los grados de Gottfried Weber y Schenker por otro”⁵⁴. Sobre Rameau trataremos enseguida. En cuanto a Schenker, su aportación a este campo nos parece lo suficientemente original e influyente en el reciente discurso teórico sobre la armonía como para abordarlo en un subapartado propio añadido a los de las tres mencionadas teorías.

---

⁴⁹ Véase *Ibid.*, p. 33.

⁵⁰ “The emphasis on the gamut as the foundation of a key would have impeded the explanation of chromatic alterations as tonal phenomena if the theory of *Stufen* had not been linked by Sechter with a theory of fundamental steps”. DAHLHAUS, C. “Harmony”, vol. 8, p. 178.

⁵¹ “modern proponents of the fundamental progression, like Kurth”. *Ibid.*, vol. 8, p. 186.

⁵² MEEÛS, N. “Une approche...”, pp. 26-29.

⁵³ MEEÛS, N. “Toward...”.

⁵⁴ “[...] the two main historical traditions of theoretical conceptualization about tonal music: the function theories of Rameau and Riemann on the one hand and the scale-degree theories of Gottfried Weber and Schenker on the other”. HYER, Brian. “Tonality”. *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-6-2010).

6.2.1. Teoría de las progresiones fundamentales

Seguramente sea ésta, de entre las tres teorías, la más claramente expuesta por Rameau, pues constituye una parte esencial de la base de su sistema, es decir, de la teoría del bajo fundamental⁵⁵. Aunque nos detendremos a explicarla en el capítulo 4, señalaremos aquí que Rameau utiliza el fenómeno acústico de los armónicos no sólo para justificar el acorde triada, sino también para formular las normas que sigue la progresión de las fundamentales entre acordes. Así, prioriza el movimiento por 5^{as} (en especial descendentes, pues es el que se produce en la cadencia perfecta) y –en segundo lugar– por 3^{as}, mientras que prohíbe los movimientos por 2^{as}, que deberán ser explicados mediante mecanismos excepcionales cuando se produzcan.

Ha de tenerse en cuenta, no obstante, que difícilmente encontraremos autor alguno que defienda una teoría pura de las progresiones fundamentales, ya que lo habitual es matizarla con ciertas consideraciones funcionales (o provenientes de la teoría de los grados). También ocurre así en Rameau, en quien pueden descubrirse ciertas ideas cuyo desarrollo llevaría a esas otras teorías, como veremos en los próximos subapartados. De la misma manera, es frecuente que autores adscritos a otras teorías reconozcan en algún momento la supremacía de ciertos intervalos sobre otros en los movimientos entre fundamentales.

Un siglo más tarde, Simon Sechter –uno de los más influyentes teóricos durante el siglo XIX en Viena– elaboraría su propia versión de una teoría de la progresión fundamental⁵⁶, fusionándola con la teoría de los grados previamente desarrollada por tratadistas alemanes. Aquí, la progresión fundamental no se materializa meramente en un intervalo (la 5^a descendente), sino en una concreta serie de acordes: I-IV-VII-III-VI-II-V-I. Por otro lado, esta progresión resulta más decisiva conforme se acerca a la tónica final. Sechter concede una importancia secundaria a los movimientos por 3^{as}, y para explicar los de 2^a recurre a acordes intermedios implícitos.

Las ideas de Sechter siguieron expandiéndose con la labor pedagógica de sus alumnos, especialmente la de Anton Bruckner, quien dio clases tanto en el Conservatorio como en la Universidad de Viena, donde recibió sus enseñanzas Arnold Schönberg en la última década del siglo XIX. Aunque la aportación más destacada de

---

⁵⁵ De ahí probablemente la mencionada equiparación entre ambos términos por Bernstein, que en otros aspectos puede resultar algo confusa.

⁵⁶ *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853-1854, 3 vols. Un estudio sobre las teorías de Sechter puede verse en WASON, Robert. W. *Viennese Harmonic Theory from Albrechtberger to Schenker and Schoenberg*. Ann Arbor: U.M.I. Research Press, 1985.

Schönberg a la teoría armónica se sitúa más bien en el campo de la modulación y relaciones entre tonalidades (especialmente con su influyente mapa de regiones armónicas⁵⁷), su *Tratado de armonía* formula una sencilla aproximación interválica a la sintaxis armónica⁵⁸. Siguiendo un razonamiento derivado del fenómeno de los armónicos, divide las progresiones de fundamentales en ascendentes o fuertes (5ª y 3ª descendentes), descendentes (5ª y 3ª ascendentes) y fortísimas o superfuertes (2ª ascendentes y descendentes). Las primeras y las terceras son las más habituales y permite usarlas en los ejercicios en todo momento, aunque evitando la reiteración inmediata de un mismo intervalo (especialmente en las últimas); las segundas, en cambio, sólo deberían utilizarse “cuando den como resultado una sucesión ascendente [...]”⁵⁹ al encadenar dos progresiones consecutivas (como por ejemplo en I-V-VI).

6.2.2. Teoría de los grados

Esta teoría parte de las peculiares características de cada uno de los acordes formados sobre los diferentes grados de la escala. Precisa por tanto del reconocimiento en todo momento de una tonalidad concreta, al igual que la teoría funcional pero a diferencia de la de las progresiones fundamentales –que en principio podría aplicarse también a entornos modulantes (como ocurre por ejemplo en la típica serie de acordes de 7ª de dominante por 5ª descendentes)–.

Suele identificarse con el sistema de símbolos armónicos basado en los números romanos, ya que éstos expresan inmediatamente el grado correspondiente según su posición en la escala. De hecho, serían precisamente los teóricos más representativos de esta corriente los que difundieran tal sistema durante la 1ª mitad del siglo XIX –Vogler y Gottfried Weber⁶⁰–, alcanzando gran aceptación desde la 2ª mitad al ser utilizado en obras tan popularizadas como las de Sechter, Richter o Jadassohn.

---

⁵⁷ Expuesta sobre todo en sus *Funciones estructurales de la armonía*. Trad. de Juan Luis Milán Amat de *Structural Functions of Harmony* (Londres: H. Searle, 1954). Barcelona: Idea Books, 1999.

⁵⁸ Véase SCHÖNBERG, A. *Tratado de armonía*, pp. 129-139. Un resumen puede encontrarse en el apartado “Progresiones de fundamentales” de *Funciones estructurales de la armonía*, pp. 28-31.

⁵⁹ SCHÖNBERG, A. *Tratado de armonía*, p. 139.

⁶⁰ Pueden consultarse los antecedentes de este sistema en la extensa sección que le dedica DAMSCHRODER, David. *Thinking about Harmony: Historical Perspectives on Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 1-9.

Es cierto que este sistema de notación armónica facilita el desarrollo de una teoría de los grados, mientras que el usado por Rameau y sus continuadores (que consistía en escribir el bajo fundamental en un pentagrama aparte) permite un reconocimiento más inmediato de los intervalos entre fundamentales. Sin embargo, debemos observar que numerosos autores se refirieron a los acordes de los diversos grados sin utilizar números para simbolizarlos; el mismo Rameau habla en ocasiones de un acorde sobre la 2ª, 6ª o demás notas (incluyendo por supuesto las notas 1ª o tónica, 5ª o dominante y 4ª o subdominante) de un tono o modo concretos.

Para Bernstein, Rameau “fue un significativo colaborador en el desarrollo de la teoría de los grados” puesto que uno de sus principios centrales consistía en que “cada acorde era generado a partir de algún sonido fundamental perteneciente a un grado de la escala de una tonalidad dada”⁶¹.

Georg Joseph Vogler fue bien conocido en Europa como un original y anciano abate en cuya peculiar escuela de música –establecida en Darmstadt– estudiaron los famosos operistas Carl Maria von Weber y Meyerbeer, aunque sus numerosos escritos teóricos serían muy poco leídos fuera del espacio germanófono (más Suecia, donde también residió y publicó algunas obras). Otro alumno suyo, Gottfried Weber, continuaría profundizando en la teoría de los grados que aquél desarrolló y obtendría una mayor difusión que alcanzó a otros países europeos, incluyendo varias traducciones al inglés de sus obras. Su principal tratado, *Theory of musical composition* en la versión inglesa⁶², nos proporciona un revelador testimonio de los problemas con que se enfrenta la teoría de los grados para abordar la sintaxis armónica.

Weber rechaza las hasta entonces habituales teorías de las progresiones fundamentales por simplistas. En su opinión,

[...] las cualidades de las diferentes sucesiones armónicas posibles y de todas sus diversas combinaciones posibles no pueden de ninguna manera ser despachadas con unas pocas máximas generales [...]. Ninguna clase de sucesiones armónicas permite ser declarada buena o

---

⁶¹ “One of the central tenets of Rameau’s harmonic theory was that every chord was generated from some fundamental sound belonging to a scale degree of a given key. [...] Rameau, as we have seen, was a significant contributor to the development of scale-degree theory”. BERNSTEIN, David W. “Nineteenth-century harmonic theory...”, pp. 778-779.

⁶² WEBER, Gottfried. *Theory of musical composition, treated with a view to a naturally consecutive arrangement of topics*. Trad. de James F. Warner de *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere* (3ª ed. rev. Mainz: Schott Sothne, 1832, 4 vols. [1ª ed.: Mainz: B. Schott, 1817-1821, 3 vols.]). Boston: Wilkins, Carter, and Company, and O. C. B. Carter, 1846, 2 vols.

mala universalmente, ninguna puede ser aprobada o reprobada en conjunto; [...] tales máximas universales no serían aplicables a casos tan variada y esencialmente diferentes⁶³.

No cabe pues dar reglas generales según los intervalos entre fundamentales, sino que debe estudiarse individualmente cada sucesión factible entre dos acordes. Como ejemplo, examina la extendida prohibición de la progresión por segundas, citando a Rameau (a través de D'Alembert), Rousseau⁶⁴ y numerosos teóricos alemanes, y analizando abundantes casos en los que tal prohibición carece de sentido. Por tanto, critica a aquéllos que se limitan a dar

[...] en una página o dos de sus libros, unas pocas reglas en el mejor caso, que supuestamente muestran “mediante qué intervalos puede moverse la armonía fundamental, o, como ellos lo llaman, el bajo fundamental (?)”, es decir, si los intervalos de segunda, tercera, etc., se permiten en la armonía fundamental [...]”⁶⁵.

El problema al que debe hacer frente Weber para tratar este asunto con su perspectiva de los grados resulta evidente: según sus propios cálculos, existen “6.888 sucesiones de fundamentales”, las cuales “son todas diferentes en esencia unas de otras”⁶⁶. Obviamente, la tarea de examinarlas todas detalladamente es inabordable, de manera que en su tratado optará por una solución intermedia: se centrará en los casos más importantes, dejando el resto “a la correcta sensibilidad musical de cada individuo”⁶⁷. Aun así, sólo el estudio de las progresiones dentro de una misma tonalidad ocupará 38 páginas de su tratado (pp. 441-478), a las que hay que añadir las dedicadas a las sucesiones “digresivas” o modulantes. En ellas explica el carácter de muchas progresiones de dos acordes, incluyendo abundantes ejemplos (algunos incluso tomados de obras reales), aunque otras son simplemente enumeradas y comentadas genéricamente.

---

⁶³ “[...] the merits of the different possible harmonic successions and of all their various possible combinations, can by no means be disposed of by a few general maxims [...]. No class of harmonic successions admits of being pronounced good or bad universally, none can be approved or reprobated in the gross; [...] such universal maxims would not apply to cases so multifariously and essentially unlike”. *Ibid.*, p. 429.

⁶⁴ Sobre estos tres autores franceses y las relaciones entre ellos, véase el capítulo 4.

⁶⁵ “They propose, namely, to despatch the subject by giving, on a page or two of their books, at best a few rules, intended to show, ‘by what intervals the fundamental harmony, or, as they term it, the fundamental base (?) may move,’ i. e. whether steps of a second, third, &c, are allowable in the fundamental harmony, &c.”. WEBER, G. *Theory of musical composition...*, p. 450.

⁶⁶ “The 6888 different fundamental successions enumerated in § 227 are all essentially diverse from each other”. *Ibid.*, p. 419.

⁶⁷ “[...] to each individual's own correct musical feeling”. *Ibid.*, p. 430.

Después de Weber, serían cada vez más quienes asumieran sus críticas a las teorías de las progresiones fundamentales y adoptaran su sistema de símbolos con números romanos, pero pocos los que emprendieran la farragosa tarea de analizar individualmente la multitud de progresiones disponibles. Podría decirse por tanto que la aplicación de la teoría de los grados se limitó en muchas ocasiones a señalar los grados a utilizar en las diferentes cadencias (a las que casi siempre se dedica un apartado en cualquier tratado de armonía) junto con algunas otras indicaciones dispersas. Todo lo demás se dejaría, como apuntaba Weber, al oído y la intuición del alumno.

6.2.3. Teoría funcional

Fue elaborada por Hugo Riemann, especialmente en sus escritos desde la década de los 1890⁶⁸, aunque numerosos teóricos anteriores se acercan a ciertos aspectos de la misma⁶⁹, incluyendo a Rameau. En este último encontramos ya (aunque no aún en su temprano *Traité de l'harmonie*: véase el capítulo 4) la identificación de los tres acordes básicos de la tonalidad con sus conocidos nombres: la tónica, la dominante –situada a la 5ª superior sobre aquélla– y la subdominante –situada a la 5ª inferior–. Sin embargo, a diferencia de Riemann, la función de cada uno de estos acordes va intrínsecamente unida a la configuración de cada uno de ellos (dominante con 7ª, subdominante con 6ª añadida), aunque será precisamente la posibilidad de considerar implícitas las disonancias lo que permita en ocasiones reducir en la práctica otros acordes a alguno de los tres principales, lo que en cierto sentido acerca más a Rameau a una teoría funcional. Las distancias son, no obstante, considerables: no debe olvidarse, por ejemplo, que Rameau llama dominante a cualquier acorde de 7ª, reservando la etiqueta de *dominante-tonique* para el V7.

---

⁶⁸ Pueden verse completas explicaciones de sus teorías en REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003; HARRISON, Daniel. *Harmonic Function in Chromatic Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1994; WUENSCH, Gerhard. “Hugo Riemann's Theory”. *Studies in Music from the University of Western Ontario*, 2 (1977), pp. 108-124, y KARG-ELERT, Sigfrid. *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre*. Leipzig: F.E.C. Leuckart, 1931. En España se publicó una traducción de una de sus obras como RIEMANN, Hugo. *Armonía y modulación*. Trad. de A. Ribera y Maneja. Barcelona: Labor, 1930. Aunque difícil de encontrar hoy, sigue siendo la principal fuente en castellano para acercarse a la teoría armónica de Riemann. Una versión más reciente de las mismas (de entre las que actualmente circulan por Alemania) puede encontrarse en MOTTE, D. de la. *Armonía*.

⁶⁹ DAMSCHRODER, D. *Thinking about Harmony...*, pp. 9-17, hace un repaso de muchos de ellos.

Riemann basa su sistema en esas tres triadas primarias, considerando los demás acordes como consonancias aparentes derivadas de ellas y por tanto pertenecientes a alguna de las tres categorías funcionales que representan. Los símbolos utilizados para el análisis armónico señalan en primer lugar la función de cada acorde (con las letras T, D o S) y en segundo lugar la variante concreta de que se trata. La ventaja sobre la teoría de los grados para tratar la sintaxis armónica es evidente: al reducir a tres los tipos de acordes, resulta mucho más fácil ofrecer indicaciones concretas; por otra parte, Riemann parte de un modelo básico (T-S-D-T) para construir la frase armónica. Numerosas matizaciones a este marco general serán aportadas por la posibilidad de utilizar diferentes acordes para cada función. El poder explicativo de este sistema ha sido tal que hoy numerosos tratados de armonía incorporan ciertos rasgos del funcionalismo aun cuando sigan utilizando los números romanos⁷⁰.

Los tres acordes primarios dan lugar a los secundarios mediante los siguientes procesos de transformación: *Parallele* (paralelo) y *Leittonwechsel* (cambio de sensible). No podemos entrar aquí a explicarlos, pero bastarán los siguientes ejemplos para identificar los acordes resultantes y ver los símbolos con que los etiqueta Riemann:

Ejemplo 2. Proceso de transformación *Parallele* (paralelo) en Riemann⁷¹.

Ejemplo 3. Proceso de transformación *Leittonwechsel* (cambio de sensible) en Riemann⁷².

⁷⁰ Pueden verse algunos ejemplos concretos en AGMON, Eytan. "Functional Harmony Revisited: A Prototype-Theoretic Approach". *Music Theory Spectrum*, 17/2 (Otoño 1995), pp. 196-214.

⁷¹ Tomado de WUENSCH, G. "Hugo Riemann's Theory", p. 120.

⁷² Tomado de *Ibid.*

Aún cabe otro tipo de modificación: la *Variante*, que convierte un acorde perfecto mayor en menor y viceversa.

Otra virtud de la teoría de Riemann es que amplía el espacio tonal al relacionar directamente todos estos acordes con su tónica y proporciona una explicación para progresiones entre acordes que en otras teorías carecían de ella. Aunque Riemann aplicó sus análisis esencialmente a los clásicos, su sistema sería utilizado eficazmente por sus seguidores para interpretar las expansiones armónicas que se produjeron durante el siglo XIX.

Todo este sistema se basa en una peculiar concepción teórica (conocida como dualismo) que, a partir del fenómeno supuesto de los armónicos inferiores (que reproducen en dirección descendente los intervalos obtenidos por los armónicos superiores) construye los acordes perfectos menores de arriba a abajo, es decir, añadiendo una 3ª mayor y una 5ª justa descendentes a la fundamental (que es la 5ª del acorde para nosotros). Así por ejemplo, el acorde de tónica de La menor se obtendría por la adición al Mi de su 3ª mayor (Do) y 5ª justa (La) descendentes, como se sugiere en el Ejemplo 2 al destacar tal nota en el acorde etiquetado como °T. Esta parte de las ideas de Riemann ha tenido mucho menos éxito que la anteriormente expuesta, siendo frecuentemente ignorada incluso por los partidarios de la teoría funcional; en palabras de Harrison, el dualismo “apenas sobrevivió al mismo Riemann, e inteligentes teóricos funcionales fueron capaces de prescindir de él incluso antes de su muerte. Además, [...] el dualismo obtuvo enérgicas críticas en tiempos de Riemann [...]”⁷³.

La teoría funcional está hoy muy extendida en Alemania y otros países del Norte de Europa, donde siguen utilizándose símbolos derivados de los de Riemann en lugar de los números romanos habituales en el resto del mundo occidental.

En opinión de Dahlhaus, la teoría funcional y la teoría de las progresiones fundamentales (que, recordemos, él empareja con la de los grados siguiendo a Sechter) son más complementarias que alternativas; una de las razones que esgrime es que cada una de ellas se ajusta mejor a un estilo de música en concreto:

---

⁷³ “[...] [dualism] hardly survived Riemann himself, and savvy function theorists were able to strip it out even before his passing. Moreover, [...] dualism was hardly without vigorous critics in Riemann's own day [...]”. HARRISON, Daniel. “Review of Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)”. *Music Theory Online*, 11/2 (Junio 2005). <<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.harrison.html>> (Último acceso 20-7-2010).

Las teorías funcional y de las progresiones fundamentales, que son presentadas generalmente como alternativas, pueden en gran parte ser entendidas como contrarias pero complementarias. [...] es obvio que la teoría de las progresiones fundamentales se orienta principalmente hacia la armonía del temprano siglo XVIII (a saber, hacia el modelo armónico de la serie por 5^{as}), mientras que la teoría de las funciones, al igual que la doctrina del metro y el ritmo de Riemann, está desarrollada a partir de la música de Beethoven. Por lo tanto, hasta cierto punto no es el caso de teorías competitivas tratando el mismo asunto, sino de teorías acerca de diferentes etapas de un desarrollo histórico⁷⁴.

6.2.4. Teoría de Schenker

En realidad, la teoría de Schenker rebasa ampliamente los límites tradicionales de la disciplina de la armonía, pues persigue revelar la coherencia tonal de obras musicales completas valiéndose no sólo de las relaciones entre acordes⁷⁵. Sin embargo, sus implicaciones para la armonía son tan relevantes y la influencia de sus ideas ha sido tan poderosa en tiempos recientes que nos ha parecido conveniente incluir este breve subapartado. De hecho, su gran popularidad desde la 2ª mitad del siglo XX (originada especialmente en los Estados Unidos) ha provocado la aparición de manuales de armonía basados principalmente en sus teorías⁷⁶, mientras otros que arrancan de tradiciones bien diferentes tampoco han podido escapar a su influjo⁷⁷.

---

⁷⁴ “The theories of function and of fundamental progressions, which are generally presented as alternatives, can in large part be understood as contrary but complementary. [...] [I]t is obvious that the theory of fundamental progressions is primarily orientated to early 18th-century harmony (namely to the harmonic model of the sequence of 5ths), while the theory of functions, in common with Riemann's doctrine of metre and rhythm, is developed from the music of Beethoven. It is thus to some degree not a case of competitive theories dealing with the same matter in hand, but of theses concerning different stages of a historical development”. DAHLHAUS, C. “Harmony”, vol. 8, p. 186.

⁷⁵ Aunque la principal obra teórica de Schenker, *Der Freie Satz*, no ha sido publicada en castellano [pero sí a otras lenguas como el francés y el inglés; los datos de esta última son: SCHENKER, Heinrich. *Free Composition*. Trad. y ed. de Ernst Oster de *Der freie Satz* (2ª ed. Viena: Universal Edition, 1956 [1ª ed.: Viena: Universal Edition, 1935]). Nueva York: Longman, 1979], pueden encontrarse extensas exposiciones de su teoría en los siguientes libros: SALZER, Felix. *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Trad. de Pedro Purroy Chicot de *Structural hearing. Tonal coherence in music* (Nueva York: Charles Boni, 1952). Barcelona: Labor, 1990; FORTE, Allen y GILBERT, Steven E. *Análisis musical. Introducción al análisis schenkeriano*. Trad. y prol. de Pedro Purroy Chicot de *Introduction to Schenkerian Analysis* (Nueva York: W. W. Norton & Company, 1982). Barcelona: Labor, 1992.

⁷⁶ Uno de los más significativos es ALDWELL, Edward y Carl SCHACHTER. *Harmony and Voice Leading*. 2ª ed. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.

⁷⁷ Incluso el clásico texto de Piston recibió algún toque schenkeriano en la revisión hecha por DeVoto: véase PISTON, Walter. *Armonía*. Trad. de *Harmony* (5ª ed. revisada y ampliada por Mark DeVoto. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1987). Cooper City: SpanPress, 1998; una crítica de ésta puede encontrarse en HASTY, Christopher F. “Review [of *Harmony* by Walter Piston; Mark DeVoto]”. *Journal of Music Theory*, 26/1 (Primavera 1982), pp. 155-165.

Sólo en cierto sentido puede incluirse (como se hace a veces) a Schenker entre los representantes de la teoría de los grados. Es cierto que, al igual que Schönberg, estudió con Bruckner dentro de esta corriente, y de hecho sus críticas a la teoría funcional de Riemann pueden enmarcarse en la *Stufentheorie*⁷⁸. Sin embargo, probablemente lo más significativo de su aportación desde un punto de vista exclusivamente armónico sea la limitación de la categoría de grado a unos pocos acordes estructurales dentro de cada pieza, mientras que el resto son relegados al estatus secundario de meras formaciones contrapuntísticas –resultado de la confluencia de las voces– sin auténtico valor armónico.

Si las teorías armónicas expuestas hasta aquí se habían referido principalmente a las relaciones entre acordes consecutivos (de carácter muy local, por tanto), este autor introduce una visión global de la obra (o fragmento) cuya dinámica se explica tanto por factores armónicos como contrapuntísticos (no sólo en la formación de acordes secundarios, sino también en la conducción global de cada una de las voces –en especial la melodía y el bajo–, que Schenker somete a leyes concretas procedentes en parte de la tradición teórica contrapuntística).

Las implicaciones para la sintaxis armónica, incluso al nivel local o a pequeña escala (lo que Schenker llamaría la superficie) en el que principalmente se mueven las teorías estudiadas en esta tesis, son de gran interés: muchos de los acordes que aparecen tendrán una justificación no sólo armónica (cuya existencia sólo niegan los más radicales schenkerianos), sino también derivada de ciertas tendencias en el movimiento de las voces (sobre todo las más prominentes).

Ciertamente, la amplitud de perspectiva que proporciona la teoría de Schenker resulta extraordinariamente valiosa para analizar la sintaxis armónica. Sin embargo, su tardía difusión –fuera del restringido círculo de sus alumnos en Viena– ocasionará que en España no encontremos prácticamente ninguna influencia suya durante el periodo cubierto en nuestra investigación (e incluso hoy, aún sigue siendo rara); por esta razón, y porque afortunadamente están disponibles en castellano algunas introducciones a sus ideas, nos limitaremos aquí al brevísimo resumen que acabamos de ofrecer.

---

⁷⁸ Así lo afirma, por ejemplo, AGMON, E. “Functional Harmony Revisited...”. Sobre las relaciones de Schenker con esta teoría puede verse también WASON, Robert. “Schenker’s Notion of Scale Step in Historical Perspective: Non-Essential Harmonies in Viennese Fundamental Bass Theory”. *Journal of Music Theory*, 27/1 (1983), pp. 49-73.

1. BASES PARA UNA TEORÍA ARMÓNICA: EL ACORDE COMO UNIDAD ESENCIAL EN LOS TRATADOS DE GUITARRA DE AMAT¹ Y SANZ

Toda la teoría de la armonía se basa en el reconocimiento del acorde como unidad musical primaria. Evidentemente, no es posible pensar en sintaxis armónica sin la previa identificación de las unidades cuyas combinaciones producen esa sintaxis: los acordes. Sin embargo, hemos visto ya en la introducción que hasta el periodo barroco los teóricos abordaban la música polifónica desde un punto de vista bien diferente.

Desde su origen en la Edad Media, la música polifónica fue concebida como superposición (o confluencia) de líneas melódicas, lo que se corresponde con el procedimiento compositivo básico del que ésta surgió: a partir de un tenor o *cantus firmus* tomado del repertorio monódico previo (habitualmente el canto gregoriano) se iban añadiendo sucesivamente otras voces. Aun cuando en el siglo XVI la textura imitativa dominante en la composición dificultara la composición sucesiva de las voces, Zarlino –el más influyente teórico de la época– sigue afirmando que “los músicos suelen iniciar sus composiciones la mayoría de las veces con el tenor y después ponen el soprano, al cual añaden el bajo y finalmente el alto”².

En consecuencia, durante los siglos XV y XVI la música polifónica fue tratada por los teóricos desde una perspectiva esencialmente interválica, y el sistema de enseñanza de la composición se sustentó durante mucho tiempo en la adición de una voz

---

¹ Tradicionalmente se ha venido conociendo a Joan Carles Amat como Amat, a pesar de que éste es su segundo apellido y Carles (o Carlos) el primero.

² “[L]i Musici costumano di dar principio alle loro Compositioni il più delle volte per il Tenore; & dipoi pongono il Soprano, alquale aggiungono il Basso, & vltimamente l'Alto”. ZARLINO, Gioseffo. *Le institutioni harmoniche*. Venecia: [s.n.], 1558, p. 240. En Internet: http://euromusicology.cs.uu.nl:6334/dynaweb/tmiweb/z/zarih58/@Generic_BookView;cs=default;ts=default;lang=es (Último acceso 21-5-2008); hay una traducción parcial de este y otro capítulos de *Le institutioni harmoniche* en GALLICO, Claudio. *Historia de la música, 4. La época del humanismo y del Renacimiento*. Trad. de Verónico y Beatriz Morla de *Storia della musica*, vol. III. *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento* (Turín: E.D.T., 1978). Madrid: Turner, 1986, pp. 116-121. Sin embargo, otros teóricos de la época como Aaron afirman que los compositores modernos consideran todas las voces simultáneamente: véase por ejemplo SACHS, Klaus-Jürgen. “Counterpoint. 7. Composition in four or more parts”. *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <http://www.grovemusic.com> (Último acceso 23-5-2008).

a un cantus firmus (sobreviviendo en nuestros días en las asignaturas de contrapunto). Incluso cuando trataban con música a cuatro y más voces, las simultaneidades sonoras se abordaban como conjuntos de intervalos y no como acordes en sentido propio. Así por ejemplo, Zarlino, en la continuación de la cita anterior, explica las maneras de combinar cuatro voces en consonancia indicando para cada posible intervalo entre soprano y tenor (unísono, tercera, cuarta, quinta, sexta y octava) los intervalos que pueden usarse entre bajo y tenor y finalmente entre contralto y bajo³. En palabras de Dahlhaus, “la escritura a dos partes se consideraba fundamental” y “la escritura a cuatro partes” era tratada “como una combinación de contrapuntos a dos partes”⁴.

No cabe duda de que la textura polifónica predominante en la música culta occidental en el siglo XVI no favorecía la aparición de una perspectiva armónica. Sin embargo, durante esta misma época se desarrollaron ciertos estilos con texturas esencialmente acórdicas⁵, algunos de los cuales dieron lugar a reflexiones teóricas pioneras que se adentraron en el terreno de la armonía.

1.1. Estilos acórdicos en el siglo XVI.

Las texturas acórdicas durante el siglo XVI en Europa fueron más habituales de lo que hoy suele reconocerse. Aparte de las secciones cercanas a la homorritmia que pueden encontrarse en no pocas obras escritas y del sencillo estilo homofónico predominante en los géneros de resonancias populares como el villancico y el romance polifónicos en España (incluidas sus versiones para voz solista y vihuela), existían importantes tradiciones musicales no escritas que o bien usaban de la improvisación o eran de transmisión oral.

Los embellecimientos de las melodías litúrgicas por medio de la polifonía improvisada fueron habituales desde el mismo nacimiento de la polifonía y siguieron

---

³ La tabla que da Zarlino empieza así: “DELL'VNISONO. Se'l Soprano sarà Vnisono col Tenore, Et il Basso sarà Terza sotto il Tenore; L'Alto si porrà Quinta, o Sesta sopra'l Basso. Ma se'l Basso farà la Quinta sotto'l Tenore, L'Alto farà la Terza, o la Decima sopra'l Basso”, etc. (ZARLINO, G. *Le istituzioni harmoniche*, p. 241).

⁴ “[...] two-part writing was regarded as fundamental (with four-part writing as a combination of two-part counterpoints)”. DAHLHAUS, Carl. “Harmony”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres: Macmillan, 1980, vol. 8, p. 176.

⁵ Utilizaremos indistintamente las expresiones “textura acórdica” y “textura homorrítmica”, mientras que hemos procurado tener más cuidado con “textura homofónica” por ser más ambigua, pues se suele usar también para denominar texturas no homorrítmicas de melodía con acompañamiento.

utilizándose durante el Renacimiento y el Barroco. Una de las técnicas más simples se plasmó en el fabordón, usado con frecuencia para el canto de salmos, que consistía básicamente en la adición de consonancias paralelas a la línea melódica principal.

Precisamente el fabordón es mencionado en el *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María⁶, pero el objetivo principal de este tratado es la improvisación instrumental en los instrumentos de teclado y otros polifónicos como la vihuela. Es bien sabido que durante el Renacimiento sólo una pequeña parte de la música instrumental se escribía, pues eran habituales en ella la interpretación de obras vocales y la improvisación. Santa María enseña a “tañer fantasía” (es decir, a improvisar) como se acostumbraba en la época, deteniéndose especialmente en dos estilos muy frecuentes: el contrapunto imitativo y el estilo acórdico, al que suele llamársele “tañer a consonancias”. Éste último es el que nos interesa aquí, pues su explicación constituye uno de los primeros acercamientos teóricos a un estilo acórdico⁷.

Este estilo puede observarse en algunas secciones de numerosas piezas españolas del siglo XVI para vihuela y órgano que han llegado hasta nosotros (fantasías, tientos y otras), pues en ocasiones se plasmaban sobre el papel para publicarlas como modelos de estas prácticas esencialmente improvisatorias. En su explicación, Santa María comienza por analizar las consonancias que pueden darse a cuatro voces a partir de los intervalos posibles entre bajo y soprano, clasificándolas según la idoneidad de su sonoridad (lo que él llama “grados de diferencia en cada consonancia”). Aquí, su exposición difiere de las de sus contemporáneos (como la arriba apuntada de Zarlino) en dos rasgos esenciales: por un lado, opta por el marco de partida bajo-soprano en lugar del habitual tenor-soprano, de manera que se concede más protagonismo a la voz que constituye el soporte armónico; por otro lado, es más extensa de lo común, y su clasificación de estas consonancias (que podríamos llamar acordes en el sentido de que la mayoría se componen al menos de tres notas diferentes) según su sonoridad se basa

---

⁶ SANTA MARÍA, Tomás de. *Libro llamado Arte de tañer Fantasía, assí para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro vozes, y a más. Por el cual, en breve tiempo, y con poco trabajo, fácilmente se podría tañer Fantasía*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565.

⁷ Puede verse un resumen de este y otros aspectos del tratado de Santa María en RUBIO, Samuel. “Las consonancias (acordes) en el ‘Arte de tañer fantasía’ de Fray Tomás de Santa María”. *Revista de musicología*, 4/1 (1980), pp. 5-40. Un estudio más profundo sobre este punto en concreto se encuentra en ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. “En torno a la figura y la obra de Tomás de Santa María. Aclaraciones, evaluaciones y relación con la música de Cabezón”. *Revista de musicología*, 15/1 (1992), pp. 55-85, y ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Ángel. “Playing in consonances: A Spanish Renaissance technique of chordal improvisation”. *Early music*, 23/3 (Agosto 1995), pp. 461-471.

en criterios en cierto modo cercanos a lo que hoy identificaríamos como duplicaciones, supresiones, disposición y estado de los acordes.

En el Ejemplo 1-1 puede verse la clasificación de los acordes que propone Santa María:

Ejemplo 1-1. Santa María: Diferencias de cada consonancia⁸.

a) de la octava; b) de la 10ª; c) de la 12ª; d) de la 13ª; e) diferencias del primer grado

Grado de diferencia

1 2   1 2 3 4 4   1 2 2 3 3 4   1 2 3 3 4 4   1 1 1 1

Aunque el estudio que hace de sus sonoridades es interesante, queda claro que no se refiere en realidad a acordes, sino a conjuntos de intervalos; ello significa que no identifica la fundamental, 3ª y 5ª de cada uno ni usa el concepto de inversión del acorde. Ésta es la postura habitual en todos los teóricos del siglo XVI y, como veremos, también en la mayoría de los del XVII e incluso del XVIII.

A continuación, Santa María se ocupa extensamente de cómo acompañar con consonancias a cuatro voces diferentes diseños del soprano: escalas ascendentes y descendentes, repeticiones de una misma nota y saltos hacia arriba y abajo por terceras, cuartas, quintas y octavas. El procedimiento usado es siempre el mismo: da en primer lugar los bajos adecuados para el soprano y a partir de este marco busca las voces interiores. De esta manera, se presenta aquí en fecha muy temprana (posiblemente por primera vez en la teoría europea) el sistema que será luego aplicado –aunque al bajo en lugar de al soprano– en un gran número de tratados de bajo continuo: deducir los acordes que deben usarse a partir de los movimientos melódicos de una sola voz⁹.

⁸ ROIG-FRANCOLÍ, M. A. “Playing in consonances...”, p. 469.

⁹ Es difícil conocer la influencia que el estudio de la técnica de “tañer a consonancias” de Santa María pudo tener en teóricos posteriores. Lo cierto es que aunque su tratado apenas es mencionado por otros, Cerone reproduce casi literalmente su clasificación de consonancias a cuatro voces (de hecho, el capítulo XXXV del libro XIII se titula “De cómo hay cuatro grados de diferencias en cada consonancia [...]”; CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro. Tractado de musica theórica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber*. Nápoles: J. B. Gardano y L. Nucci, 1613, p. 732 En Internet: *Biblioteca Digital Hispánica*. <<http://bdh.bne.es/bnearch/>> (Último acceso 2-

Sin embargo, como ya hemos comentado, Santa María nunca se acerca al concepto moderno de acorde (la misma palabra que utiliza, consonancia, que se aplica igual a un intervalo entre dos notas que al conjunto de cuatro sonidos, es muy relevante al respecto), de manera que en toda su teoría no se encuentra nada significativo para la sintaxis armónica, ni siquiera de manera implícita.

Sería en otro estilo acórdico, de transmisión mayoritariamente oral hasta finales del siglo XVI (al menos a juzgar por la inexistencia de fuentes sobrevividas), donde el concepto de acorde (no así, por lo general, el término) se utilizara de manera plena, al parecer por primera vez en la teoría europea: el estilo rasgueado de la guitarra española.

1.2. La música para guitarra española en estilo rasgueado

El uso de la técnica del rasgueado en la guitarra se ha mantenido durante mucho tiempo (y hasta hoy) como una de las formas más populares de acompañar al canto, gracias a la facilidad con que proporciona efectivas sucesiones de acordes con sólo aprender unas pocas posturas de los dedos de una mano (habitualmente la izquierda) sobre los trastes. Sin embargo, esta práctica de acompañar una línea melódica con acordes (creando una textura casi puramente armónica, pues la conducción de las voces resulta irrelevante) contrasta acusadamente con la tendencia polifónica contrapuntística dominante en la música culta durante el Renacimiento. Por ello, la amplísima difusión que el estilo rasgueado de la guitarra experimentó desde finales del siglo XVI en España e Italia no sólo supuso una revolución en la música escrita para este instrumento, sino que influyó en la aparición del nuevo estilo barroco en Italia y provocó el nacimiento de una original corriente teórica cuyas consecuencias a largo plazo pudieron ser determinantes para la teoría musical europea, como trataremos de explicar en este capítulo. Si bien la importancia del estilo rasgueado y su teorización –ambos de procedencia española– para la historia de la música occidental ha sido señalada en las

---

5-2010)) y expone unos “acompañamientos del Tiple” a cuatro voces basados en los de aquél (pp. 829-832). Y según Roig-Francolí, el conocido teórico francés Mersenne pudo tomar de Cerone la primacía del par tiple-bajo y la manera de rellenar con las dos voces interiores (ROIG-FRANCOLÍ, M. A. “Playing in consonances...”, p. 468 y ROIG-FRANCOLÍ, M. A. “En torno a...”, pp. 71-72). Más tarde, Lorente copiaría extensamente a Cerone (aunque citando erróneamente el capítulo III, en lugar del XIII, del libro XXXV) en este mismo asunto: véase LORENTE, Andrés. *El Por qué de la Música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672)*. Facsímil. José Vicente González Valle (ed.). Barcelona: Institución Milá y Fontanals, 2002, pp. 477-485.

últimas décadas por unos pocos estudiosos (véanse los apartados siguientes), aún es escasamente reconocida por la musicología española e internacional.

Las primeras fuentes escritas que nos han llegado con música para guitarra en estilo rasgueado datan aproximadamente de la última década y media del siglo XVI¹⁰. Se trata de varios manuscritos italianos, procedentes en su mayoría de Nápoles, que serían seguidos por una gran cantidad de fuentes impresas y manuscritas italianas durante la primera mitad del siglo XVII. El origen español de esta práctica parece evidente: por un lado, este repertorio va dirigido a la guitarra de cinco órdenes, llamada en toda Europa “guitarra española” por su procedencia (en Italia, *chitarra spagnuola*); por otro lado, suele ir asociado en estas fuentes a canciones en español y danzas de origen ibérico; y finalmente, todo apunta a que se introdujo en Italia desde Nápoles, entonces bajo la corona española y centro habitual de importación de artistas y costumbres hispanas en una época en que la influencia política y cultural española aún tenía un marcado peso en Italia¹¹.

En España, sin embargo, parece que el repertorio rasgueado se transmitió de forma oral, pues, a pesar de las numerosas referencias literarias a la guitarra, las fuentes musicales son escasas y más tardías. No ocurre lo mismo con las fuentes teóricas, pues el tratado de Amat, que será abordado extensamente en el apartado siguiente, inició la publicación de manuales sobre el estilo rasgueado en fecha tan temprana como 1596, y constituyó todo un éxito editorial reflejado en numerosas reediciones y plagios.

El auge del estilo rasgueado en España e Italia desde finales del siglo XVI coincide con el comienzo del florecimiento de un instrumento que se adaptaba perfectamente a él: la guitarra española de cinco órdenes (hoy llamada guitarra barroca); ambos se desarrollarían paralelamente en las fuentes conservadas hasta que el estilo punteado fuera ganando terreno en el segundo tercio del siglo XVII. La guitarra de cinco órdenes (con dos cuerdas en cada orden –excepto el más agudo, con una sola– que se afinaban al unísono o a la 8ª en los dos más graves si usaban bordones) sustituyó

---

¹⁰ Véase TYLER, James. “The Guitar in the Sixteenth Century” y “The Spanish Guitar (c. 1600- c. 1750)”. En: *The guitar and its music from the Renaissance to the Classical Era*. James Tyler y Paul Sparks. Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 1-45 y 47-164.

¹¹ Testimonios como el siguiente de Giustiniani en 1628, en el que asemeja la rápida difusión en Italia, y en especial en Nápoles, de la guitarra española frente al laúd (asociado a la música polifónica) con la extendida moda de vestir a la española, resultan especialmente significativos al respecto: “[...] tanto più che nell’istesso tempo s’introdusse la Chitarra alla spagnola per tutta Italia, massime in Napoli, che unita con la Tiorba, pare che abbiano congiurato di sbandire affatto il Liutto; et è quasi riuscito a punto, come il modo divestire alla spagnola in Italia prevale atute le altre foggie”. Citado en PREITANO, Massimo. “Gli albori della concezione tonale: Aria, ritornello strumentale e chitarra spagnola nel primo Seicento”. *Rivista italiana di musicologia*, 29/1 (1994), p. 35, n. 120.

progresivamente a la de cuatro órdenes, y eclipsó igualmente a los instrumentos de cuerda pulsada hasta entonces favoritos en la música culta: la vihuela en España y el laúd en Italia. Antes de que ello sucediera, la poca música española que se conserva para guitarra de cuatro órdenes aparece en las publicaciones para vihuela del segundo tercio del siglo XVI y con estilo similar al de ésta, o sea, esencialmente polifónico¹².

Esto podría hacer pensar que la técnica del rasgueado apareció vinculada a la guitarra de cinco órdenes y que por tanto apenas se usaría hasta finales del siglo XVI. Pero varios factores parecen desmentir esta hipótesis. En primer lugar, en fecha tan temprana como 1555 Bermudo refiere la existencia de un estilo de “música golpeada” usado para “romances viejos”, que se interpretaba con la guitarra de cuatro órdenes afinada a la manera antigua (“temple a los viejos”, frente al “temple a los nuevos”)¹³; para muchos investigadores, esto prueba la existencia de una tradición ya firmemente establecida en tiempos de Bermudo de acompañar los romances viejos con la guitarra rasgueada¹⁴.

En segundo lugar, Amat dedica su tratado de 1596 exclusivamente al rasgueado sin mencionar siquiera otras posibilidades, y lo trata en todo momento como si fuera una práctica ya perfectamente asentada. De hecho, afirma que los acordes (literalmente “puntos”, pues éste era el término habitual), a los que él designa con números, tienen ya otros nombres, prueba de que eran comúnmente conocidos y practicados: “Llámanse estos puntos de muchas maneras como es cruzado mayor y cruzado menor, vacas altas y vacas bajas, puente y de otras infinitas suertes que los músicos, unos y otros, les han puesto nombres diferentes [...]”¹⁵. Por otra parte, en el capítulo final que dedica a la

---

¹² Véase por ejemplo TYLER, J. y P. SPARKS. *The guitar...*; ZAYAS, Rodrigo de. *Los Guitarristas*. Gaspar Sanz. Madrid: Alpuerto, 1985; RUBIO, Samuel. *Historia de la música española. 2. Desde el "ars nova" hasta 1600*. Madrid: Alianza, 1988; REY, Juan J. “Guitarra”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares Rodicio, Emilio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 6, pp. 90-129; o PUJOL, Emilio. “Significación de Joan Carlos Amat (1572-1642) en la historia de la guitarra”. *Anuario Musical*, 5 (1950), pp. 125-146.

¹³ BERMUDO, Juan. *Comiença el libro llamado declaracion de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555, p. 28v. En Internet: *Biblioteca Digital Hispánica*. <<http://bdh.bne.es/bne/search/>> (Último acceso 2-5-2010).

¹⁴ En realidad, Bermudo habla de “música golpeada” tanto en la guitarra como en el monacordio (es decir, clavicordio) o en los villancicos transcritos para vihuela; sobre estos últimos afirma que los villancicos “de música golpeada” son los que “comúnmente dan todas las voces juntas” (*Ibid.*, pp. 27r y 99v). Parece, por tanto, que “música golpeada” se extiende a cualquier textura acórdica independientemente del instrumento o género en que se dé.

¹⁵ CARLES AMAT, Joan. *Guitarra española de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo marauilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podra qualquier sin dificultad cifrar el tono, y despues tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la Guitarra de quatro órdenes*. Lérida: Viuda de Anglada y Andreu Llorens, 1627 [1ª ed.: Barcelona: 1596?], cap. 2 [s.pag.]. Esta edición carece de números de página, por lo que indicaremos siempre la localización de las

guitarra de cuatro órdenes, Amat no hace ninguna diferenciación respecto a la de cinco, excepto que habría que suprimir en todas las posturas de los acordes lo dicho para el orden que falta; con ello queda claro que la técnica del rasgueado se practicaba también habitualmente en este instrumento¹⁶.

Y en tercer lugar, la estigmatización de la guitarra como instrumento tosco propio de las clases bajas e incultas aparece en España en numerosas referencias tanto en el siglo XVI como en el XVII. Es muy elocuente el testimonio de Covarrubias en la entrada “Vihuela” (“Viguela”, según la ortografía de la época) de su famoso diccionario de 1611:

Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha habido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música punteada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado [*sic*], que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra¹⁷.

Aunque las referencias no suelen ser tan explícitas en el siglo XVI respecto a la técnica del rasgueado¹⁸, es de suponer que el carácter accesible y popular de la guitarra se debiera ya entonces a este estilo acórdico¹⁹.

En cualquier caso, su vinculación a la música popular explicaría la escasez de fuentes escritas con piezas para guitarra hasta bien entrado el siglo XVII²⁰, pues, a

---

citas en ella según los capítulos (omitiendo en lo sucesivo la indicación “[s.pag.]”); sin embargo, añadiremos a continuación y entre corchetes la paginación en la siguiente publicación moderna (facsimil de una edición posterior) y mucho más accesible: *Guitarra española*. Facsimil de Girona: Joseph Bró, ca. 1761. Ed. con introducción de Monica Hall. Múnich: Chantrelle, 1980; lo haremos de la siguiente manera: [p. 4 en ca. 1761]. En cualquier caso, en las siguientes referencias abreviadas indicaremos siempre con la fecha cuando citemos a esta última edición.

¹⁶ Como se verá más adelante, este último capítulo pudo aparecer más tarde que el resto del tratado.

¹⁷ COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Turner, 1977 [1ª ed.: Madrid: Luis Sanchez, 1611], p. 1008.

¹⁸ Sí lo es por ejemplo Sánchez de Lima, quien afirma que “todo lo que agora se usa de cantar y tañer es a lo rasgado”. SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel. *Arte poética en romance castellano*. Alcalá de Henares: Juan Iñiguez de Lequerica, 1580; citado en ROBLEDO, Luis. *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989, p. 56.

¹⁹ Rey encuentra otra prueba del uso del rasgueado en el siglo XVI en “los testimonios de los pliegos impresos en el siglo XVI con coplas ‘para cantar al tono de la vihuela’”. REY, Pepe. “Puntos y notas al músico Juan Ruiz”. *Centro Virtual Cervantes*. Ponencia en el Congreso Internacional “Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el *Libro de buen amor*”, organizado por el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles en Alcalá la Real en mayo de 2002. <http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/rej.htm> (Último acceso 5-5-2008). También considera factible retrotraer la práctica del rasgueado hasta principios del siglo XIV si se atribuye a los “puntos” de la “guitarra morisca” mencionados en el verso 1228b del *Libro de buen amor* el significado de acordes habitual al menos desde Amat, posibilidad ya antes recogida en PUJOL, E. “Significación de Joan Carlos Amat...”, p. 144.

diferencia de la música religiosa y cortesana, la música popular suele limitarse a la transmisión oral²¹. Su repertorio consistiría esencialmente en piezas vocales acompañadas por el mismo cantante con la guitarra (las referencias literarias e iconográficas son abundantes) y en cortos pasajes instrumentales (en especial el pasacalle, que, como se verá, adquiriría gran importancia) y danzas; todos ellos suelen basarse en esquemas armónicos dados (que en otros repertorios instrumentales se manifiestan como bajos ostinatos)²². Una gran cantidad de estas piezas pueden encontrarse plasmadas en papel en las fuentes italianas de comienzos del siglo XVII: las canciones en español (junto a otras en italiano) y los *passacagli* y danzas de origen hispano –como las famosas folía, zarabanda o chacona– son frecuentes en ellas.

Varios sistemas de notación se desarrollaron para el estilo rasgueado; los tres principales son conocidos como alfabeto italiano y sistemas catalán y castellano. Todos ellos coinciden en representar con un símbolo a cada acorde (o, más exactamente, a cada postura de la mano que proporciona un acorde), lo que difiere radicalmente de las habituales tablaturas, usadas para el laúd y la vihuela y luego también para la guitarra punteada²³. Estas tablaturas representaban cada orden de cuerdas con una línea y señalaban los trastes con números (o letras, en el caso francés) sobre cada una de las líneas. Por supuesto, podían haberse utilizado igualmente para la técnica del rasgueado, pero la reducción de la música interpretada a un número limitado de acordes que implica esta técnica permitió el desarrollo de sistemas mucho más abreviados que abarcaban con una sola letra o número los cinco órdenes.

---

²⁰ Pueden encontrarse referencias a unos pocos manuscritos de la primera mitad del siglo XVII (que no aparecen en TYLER, J. y P. SPARKS. *The guitar...*) con algún tipo de notación para guitarra en ROBLEDO, L. *Juan Blas de Castro...* (pp. 54-57); YAKELEY, M. June. “New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar”, *Revista de musicología*, 19/1-2 (1996), pp. 267-286; BECKER, Danièle. “Cancionero. I. Cancioneros poéticos”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares Rodicio, Emilio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 3, pp. 29-33; y VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso. “Los cancioneros poéticos con cifra de rasgueado de la Biblioteca Nacional de España”. *Revista de Musicología*, 31/2 (2008), pp. 387-434.

²¹ Sin embargo, aparte de su extendido uso popular también tenemos testimonios de la presencia de la guitarra acompañando al canto entre los músicos de la corte española en la primera mitad del XVII (véanse por ejemplo STEIN, Louise. “Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music”. En: *España en la música de occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. I, pp. 357-370 y ROBLEDO, L. *Juan Blas de Castro...*, pp. 54-57). Parece pues que la notable utilidad del instrumento para esta función superaba los prejuicios sobre su estatus social, aunque su misma facilidad de ejecución haría innecesaria la escritura musical.

²² Hablaremos más sobre este repertorio en el último apartado de este capítulo.

²³ El uso de la notación diastemática en pentagrama para la guitarra (e instrumentos de cuerda pulsada en general) no se generalizaría hasta bastante después del Barroco.

El más extendido en las fuentes fue, con diferencia, el alfabeto italiano, que se convirtió en el sistema estándar en toda Europa e incluso sería utilizado en España desde la segunda mitad del siglo XVII. Apareció en una publicación por primera vez en 1606²⁴ en Italia, pero ya había sido usado a finales del siglo anterior en manuscritos²⁵. Aunque se dan multitud de variantes en sus diferentes presentaciones, las características generales se mantienen: utiliza las letras del alfabeto (y unos pocos símbolos más) para designar las posturas de la mano sobre el mástil, añadiendo con frecuencia en las que llevan cejilla (o sea, cuando el dedo índice pisa en un traste varias cuerdas a la vez) un número que indica el traste en que ésta debe ponerse. En principio, cada postura corresponde a un acorde, pero hay que tener en cuenta que a menudo se proporcionan varias posturas para un mismo acorde (con la finalidad de usar luego la más conveniente en cada caso), cada una con su símbolo respectivo, y que una misma postura puede servir para varios acordes con sólo desplazar la mano sobre el mástil, sobre todo cuando llevan cejilla, señalada mediante números de la manera descrita. Puede verse un ejemplo de este sistema en la Tabla 1-1, que presenta la versión del alfabeto italiano utilizada por Gaspar Sanz.

El sistema catalán fue expuesto (y posiblemente inventado) por Amat en su *Guitarra española* de 1596. Se trata de un sistema mucho más racionalizado que el alfabeto italiano, por las razones que se verán más adelante. Aquí cada acorde recibe un número para designarlo según su posición en el círculo de quintas (a partir del Mi), añadiendo la letra “n” (de natural) para los acordes mayores y “b” (de bemolado) para los menores. Por tanto, a diferencia del anterior, aquí sí hay un (y sólo un) símbolo para cada acorde, independientemente de que las posturas de la mano sean o no parecidas para varios de ellos. Puede verse este sistema en la Tabla 1-1. Sería utilizado en los siglos XVII y XVIII en unas pocas publicaciones²⁶ y manuscritos²⁷, que suelen utilizar o directamente copiar de los contenidos de su tratado.

---

²⁴ MONTESARDO, Girolamo. *Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola, senza numeri, e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare*. Florencia: Christofano Farescotti, 1606.

²⁵ Suele señalarse a Montesardo como inventor del alfabeto italiano, pues ya desde el título de su publicación se atribuye la “nueva inventione d’intavolatura per sonare li baletti sopra la chitarra spagniola senza numeri, e note”. Pero puesto que ya se había usado antes, Tyler apunta que esa “nueva invención” debe referirse más bien a la adición al alfabeto de elementos que daban indicaciones rítmicas sobre la duración de los acordes y el sentido (hacia arriba o abajo) de cada golpe de rasgueo (véase TYLER, J. y P. SPARKS. *The guitar...*, p. 52).

²⁶ Es el caso de MINGUET E YROL, Pablo. *Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple y vandola con variedad de sonos, danzas, y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes láminas finas, por música y cifra al estilo castellano, italiano, catalán y francés, para que cualquier*

La fuente más antigua que utiliza el sistema castellano²⁸ es el método de Briceño²⁹, apareciendo luego también en el de Ruiz de Ribayaz³⁰ y algunas otras fuentes³¹; Gaspar Sanz lo emplearía sólo de manera marginal al expresar el tono de sus pasacalles punteados³². Este sistema, a pesar de usar principalmente números como el catalán, se parece más al italiano, pues los símbolos no se ordenan racionalmente en función de los acordes y, al menos en Briceño, un mismo símbolo (modificado o no) puede utilizarse para varios acordes obtenidos desplazando la misma postura³³. Véase la Tabla 1-1.

Sin embargo, más antiguos que todos estos sistemas deben ser los nombres tradicionales de las posturas de la mano a los que se refiere Amat y de los que él cita sólo, según dice, unos pocos ejemplos: cruzado mayor, cruzado menor, vacas altas, vacas bajas y puente. Aunque estos términos se transmitieron oralmente (apenas aparecen en fuentes escritas), dos de ellos se mantuvieron en el sistema español: cruzado y patilla, nombrados tanto por Ribayaz como Sanz y, abreviados como + y P, también usados por Briceño. Explicaciones de tales nombres se encuentran en sendos

---

aficionado las pueda comprender con mucha facilidad y sin maestro. Madrid: Joachin Ibarra, ¿1753? y SOTOS, Andrés de. *Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templar y tañer rasgueado la guitarra de cinco órdenes o cuerdas, y también la de quatro o seis órdenes, llamadas guitarra española, bandurria y vandola, y también el tiple*. ¿Madrid?: Imprenta de López y compañía, ¿1760?

²⁷ Véanse por ejemplo los citados en TYLER, J. y P. SPARKS. *The guitar...*, pp. 162-164.

²⁸ Valdivia cuestiona que pueda considerársele un verdadero sistema, pues no llegó a homogeneizarse “como gracias a la imprenta sucedió con el alfabeto y el sistema de Amat” (VALDIVIA SEVILLA, F. A. “Los cancioneros poéticos...”, p. 394); las variantes son habituales, y Valdivia llega a denominar una de ellas como “sistema mallorquín”.

²⁹ BRICEÑO, Luis de. *Método muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Facsímil de París: Pedro Ballard, 1626. Ginebra: Minkoff, 1972. Pueden verse transcripciones de la tabla de acordes de Briceño en CASTRO Escudero, José y Daniel DEVOTO. “La Méthode pour la guitare de Luis Briceño”. *Revue de Musicologie*, 51 (1965), pp. 131-148; CHARNASSÉ, Hélène. “À propos d’un récent article sur la méthode pour la guitare de Luis Briceño”. *Revue de Musicologie*, 52 (1966), pp. 204-207; ARRIAGA, Gerardo. “El acompañamiento en la guitarra barroca española. Breve reflexión histórica”. *Musica antiqua*, 3 (1986), pp. 3-13; SUBIRÁ, José. *Historia de la música*. Barcelona: Salvat Editores, 1947, y SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.

³⁰ RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. *Luz y Norte musical*. Facsímil de *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por cante de órgano; y breve explicación del arte con preceptos fáciles, indubitables y explicados como claras reglas por teórica y práctica*. Madrid: Melchor Álvarez, 1677. Rodrigo de Zayas (ed.). Madrid: Alpuerto, 1982.

³¹ Véanse TYLER, J. y P. SPARKS. *The guitar...*, pp. 162-164; YAKELEY, June y Monica HALL. “El estilo castellano y el estilo catalán: An introduction to Spanisg guitar chord notation”. *The Lute. The journal of the Lute Society*, 35 (1995), pp. 28-61, y VALDIVIA SEVILLA, F. A. “Los cancioneros poéticos...”.

³² SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Facsímil de la 3ª (Zaragoza: 1674; libros 1º y 2º) y 8ª (Zaragoza: 1697; libro 3º) eds. Luis García Abrines (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979 [1ª ed.: Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1952].

³³ Véanse las tablas de símbolos ofrecidas por VALDIVIA SEVILLA, F. A. “Los cancioneros poéticos...”. Por otra parte, parece que a esta razón obedece la repetición de los símbolos 1, 4 y + para otros acordes al final de la tabla de Briceño.

manuscritos –uno español y otro peruano– de finales del siglo XVII o principios del XVIII³⁴.

A continuación ofrecemos las equivalencias entre estos sistemas:

Tabla 1-1. Denominaciones de los acordes.

Acorde	Nombre tradicional (según Zuola)	Amat (1596) (sistema catalán)	Briceño (1626) (sistema castellano)	Sanz (1674) (alfabeto italiano)
Si M	rebajas	12n	4 ^[2] *	H ² **
Mi M	cruzadillo	1n	7	F
La M	patilla	2n	P	I
Re M	cruzado	3n	+	C
Sol M	prima, bastón alto	4n	1	A
Do M	tendido	5n	2	B
Fa M	bacas	6n	3	G
Sib M	puente	7n	4	H
Mib M		8n	+ ^[1] *	M
Lab M		9n	1 ^[1] *	N
Reb M		10n		&
Fa# M		11n		G ² **
Si M	cangrejo	12b	9	K ² **
Mi m	bemolillo	1b		+
La m	bemol	2b	6	D
Re m	tisbe	3b	5	E
Sol m		4b		O
Do m		5b	G	L
Fa m		6b		P
Sib m		7b		K
Mib m		8b		M ⁺
Sol# m		9b		N ⁺
Do# m		10b		& ⁺
Fa# m		11b	8	P ² **

³⁴ GUERRERO, Joseph. “Arte de la guitarra”. En: *Libro autógrafo de D. Macario Fariñas del Corral*. Manuscrito. Ca. 1680. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 5917. ZUOLA, Gregorio de. *Libro de varias curiosidades*. Manuscrito. Ca. 1670-1709. Buenos Aires, Museo Ricardo Rojas, sin signatura. Las equivalencias en acordes recogidas en el segundo pueden verse en REY MARCOS, Juan José. “Estudio analítico y comparativo de la ‘Instrucción de Música’ de Gaspar Sanz”. En: *Estudios de Musicología Aragonesa*. Zaragoza: edición propia, 1977, pp. 9-34 y REY, Juan J. “Guitarra”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares Rodicio, Emilio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 6, pp. 90-129; de aquí obtenemos los acordes para nuestra tabla. Las de ambos manuscritos aparecen en ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental Differences in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*. Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press, 1992-1994.

*El superíndice no está indicado por Briceño. Lo añadido para aclarar (a la manera de Sanz) que debe realizarse la postura señalada por el símbolo habitual pero poniendo cejilla en el traste señalado por el superíndice.

**Sanz no incluye este acorde en su lámina explicativa del alfabeto, pero lo explica en el texto en p. 10r.

La teorización más temprana que nos ha llegado del estilo rasgueado en la guitarra española es el tratado de Amat de 1596. A pesar de constituir el primer ensayo en su terreno (al menos que hoy sepamos), Amat consiguió darle un tratamiento tan acertado que, como veremos, las explicaciones del rasgueado en los tratados de guitarra posteriores aportarían ya pocas novedades para la armonía. Y quizás lo más sorprendente es que los hallazgos teóricos de este libro esencialmente práctico se produjeron cuando casi todos los eruditos tratados de teoría musical de la época estaban bien lejos de la perspectiva armónica en la que Amat se desenvolvió con tanta naturalidad.

1.3. Guitarra española de cinco órdenes de Joan Carles Amat

Este tratado es estudiado en detalle por Pujol³⁵ y Hall³⁶. Sin embargo, ninguno de ellos profundiza en sus implicaciones para la teoría, cosa que sí hacen Christensen³⁷ y Preitano³⁸; por desgracia, hasta la fecha los musicólogos españoles apenas se han ocupado de este aspecto, y muy raramente encontramos en los estudios en castellano alguna referencia a la importancia de su pionera individuación del concepto de acorde para la teoría de la música occidental³⁹.

El ejemplar conservado más antiguo de este breve libro (apenas 40 páginas y en formato pequeño) corresponde a una edición que tuvo lugar en Lérida en 1626 y lleva por título: *Guitarra española de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo marauilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad*

---

³⁵ PUJOL, E. "Significación de Joan Carlos Amat...".

³⁶ HALL, Monica. Introducción a *Guitarra española* de Joan Carles Amat. Mónaco: Chanterelle, 1980 y "The 'Guitarra española' of Joan Carlos Amat". *Early Music*, 6 (1978), pp. 362-373.

³⁷ CHRISTENSEN, Thomas. "The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory". *Journal of Music Theory*, 36/1 (Primavera 1992), pp. 1-42.

³⁸ PREITANO, M. "Gli albori della concezione tonale...".

³⁹ Una meritoria excepción puede verse en ARRIAGA, G. "El acompañamiento...", p. 3.

*cifrar el tono, y después tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la Guitarra de quatro órdenes*⁴⁰. Este ejemplar incluye en sus páginas preliminares el imprimátur del obispo de Barcelona y una dedicatoria a Juan de Agua Viva y Tamarit, ambos fechados en 1596; esto, junto con los datos aportados por una carta de Leonardo de San Martín al autor añadida en una edición de 1639, ha llevado a los estudiosos a la conclusión de que la primera edición del tratado, de la que no se conserva hoy copia alguna, debió salir en Barcelona en 1596⁴¹. A juzgar por el citado título de la edición de 1626, en el que se menciona la adición de “una tabla, con la cual podrá cualquiera sin dificultad cifrar el tono y después tañer y cantarlo por doce modos”, el capítulo VIII que contiene dicha tabla (y quizás también el IX sobre la guitarra de cuatro órdenes que se menciona a continuación) parece haber sido incluido tras la primera edición y como muy tarde en 1626⁴².

Ediciones posteriores en Lérida (1627)⁴³ y Barcelona (1640 y 1674) reproducen el mismo contenido, mientras que la edición de Barcelona de 1639, cuando el autor tenía ya 67 años, presenta pequeñas modificaciones: hace unos cambios mínimos de

---

⁴⁰ Lérida: Viuda de Anglada y Andreu Llorens, 1626.

⁴¹ La fecha de 1586, que según la mencionada carta de San Martín sería la de la primera edición del libro, ha sido generalmente considerada como una errata, pues además de no coincidir con la del imprimátur y la dedicatoria, supondría que Amat habría publicado su libro a los 14 años de edad. Hoy parecen minoría quienes no descartan esta posibilidad, apoyándose a veces en algunos argumentos dudosos: Preitano (“Gli albori della concezione tonale...”, p. 70, n. 97) asume que Amat habría escrito 400 tratadillos a raíz de una traducción errónea de la carta de San Martín, y Russell (RUSSELL, Craig H. “Amat, Joan Carles”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares Rodicio, Emilio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 1, pp. 395-396) le atribuye el *Tratado de las heridas de cabeza* publicado en 1588, que no es de Amat según el mismo investigador declara en una publicación posterior (RUSSELL, Craig H. “Amat, Joan Carles [Carles y Amat, Joan]”. *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 2-9-2008)).

⁴² Este problema de datación de la importante tabla “para cifrar el tono” del capítulo VIII ha sido soslayado con frecuencia, de manera que sólo unos pocos investigadores lo han abordado. Pujol asume que la adición mencionada en el título se habría producido en la edición de 1627, la más antigua que él conocía al escribir su artículo, mientras que Pennington (en quien se basa Christensen) la retrotrae a 1626, según la edición más antigua conocida hoy (véanse PUJOL, E. “Significación de Joan Carlos Amat...”, PENNINGTON, Neil Douglas. *The Spanish Baroque Guitar with a Transcription of De Murcia's Passacalles y obras*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981 y CHRISTENSEN, T. “The Spanish Baroque Guitar...”). Sin embargo, lo único cierto es que esa tabla debió añadirse como muy tarde en 1626, ya que considero probable que hubieran otras ediciones entre la primera y la de 1626: la política editorial de sacar tiradas cortas (incluyendo a veces algunos añadidos) muy próximas en el tiempo según el éxito de la obra no era rara (Gaspar Sanz por ejemplo la siguió, como se verá), y San Martín afirma en su carta fechada en 1639 que el tratado se había impreso ya muchas veces, “así en Barcelona [...] como en otras ciudades” (carta preliminar, [s.p.]). Tampoco es extraño que los largos títulos (y otros datos) de las publicaciones se repitieran idénticos en ediciones posteriores, aunque a veces no correspondieran ya exactamente a sus circunstancias.

⁴³ Lérida: Viuda de Anglada y Andreu Llorens, 1627. Esta edición, de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, es la que hemos manejado nosotros, junto con el facsímil moderno que mencionamos.

ortografía y redacción y sustituye la dedicatoria a Agua Viva por la carta de San Martín. Esta última versión sería la seguida en varias ediciones en Barcelona, Gerona y Valencia en el siglo XVIII, añadiéndole un “Tractac Breu y explicació dels punts de la guitarra” en catalán para “los naturales que gustaran de aprender y no entendieran la explicación castellana”⁴⁴, que resumía y simplificaba el tratado a la vez que incluía unas láminas para facilitar la comprensión (en las que, por cierto, se ofrecía la equivalencia del sistema de Amat con el alfabeto italiano)⁴⁵.

Esta gran cantidad de reediciones durante dos siglos (además de otras posibles, pues de las más antiguas sólo se conserva un ejemplar, y ninguno de la de 1596) demuestra que la obra de Amat gozó de un gran y prolongado éxito, reconocido ya en 1639 en la mencionada carta de San Martín al autor: “[...] son sus obras merecedoras de eterna memoria, y deben ser de alguna estimación, pues no quedaron sepultadas a la primera impresión al eterno olvido”⁴⁶. Aparte de estas reediciones, Amat fue copiado por Minguet hacia 1753⁴⁷ y Sotos en 1760⁴⁸ y traducido al portugués por Pita de Roche en 1752⁴⁹. También Sanz lo cita, afirmando de su libro que “es muy bueno”⁵⁰, y sigue en lo esencial el camino abierto por Amat.

Por supuesto, lo que más interesó entonces fue el práctico sistema que ideó Amat, tan completo como sencillo, para aprender a tocar la guitarra con la técnica del rasgueado y alcanzar la habilidad no sólo de interpretar con ella cualquier pieza, sino de transportarla a la altura que se deseara. Aquí nos centraremos en los conceptos teóricos que Amat tuvo que manejar para elaborar su sistema, a veces de manera explícita y otras de manera implícita, que supondrían el primer gran paso dado en los tratados españoles (y europeos) hacia el desarrollo de una teoría de la armonía.

Ante todo, sorprende la naturalidad con que, en 1596, Amat maneja el concepto que hoy llamamos acorde perfecto y al que él se aproxima con el término “punto”. En principio, su definición de “punto” se identifica más con el hecho concreto de la postura de la mano que con su abstracción teórica en el acorde: “[...] el punto de guitarra es una

---

⁴⁴ CARLES AMAT, J. *Guitarra española* (ca. 1761), p. 39.

⁴⁵ Véanse HALL, M. Introducción a *Guitarra española* y PUJOL, E. “Significación de Joan Carlos Amat...”.

⁴⁶ CARLES AMAT, J. *Guitarra española* (ca. 1761), carta preliminar [s.pag.].

⁴⁷ MINGUET E YROL, P. MINGUET E YROL, Pablo. *Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra... y Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, clavicordio, organo, arpa, cithara ò qualquier otro instrumento*. Madrid: Joachin Ibarra, ¿1753?

⁴⁸ SOTOS, Andrés de. *Arte para aprender...*

⁴⁹ PITA DE ROCHE, Joao Liette. *Liçam instrumental da viola portuguesa ou de ninfas, de cinco ordens*. Lisboa: Francisco da Silva, 1752.

⁵⁰ SANZ, G. *Instrucción de música sobre la guitarra española*, p. 6r.

disposición hecha en las cuerdas, con los dedos apretados encima de los trastes”⁵¹. En realidad, ambos conceptos no son estrictamente equivalentes, pues como hemos visto antes, un mismo acorde puede realizarse con varias posturas y una misma postura puede dar lugar a diferentes acordes con sólo un ligero desplazamiento sobre el mástil (por no hablar de ciertas posturas que producen conjuntos de sonidos difícilmente clasificables como acordes, a los que nos referiremos en otros capítulos).

Sin embargo, a pesar de esta definición inicial y de la práctica habitual en los sistemas de notación (ya sean italianos o castellanos) de asignar un símbolo a cada postura en lugar de a cada acorde, los “puntos” de Amat son acordes en su sentido pleno, pues, como iremos detallando en seguida, él establece que sólo existen 24, divididos en doce mayores y doce menores (siendo el resto de posturas que pueden obtenerse en otros trastes meras variantes de una misma entidad), identifica la fundamental, tercera y quinta de cada uno de ellos y utiliza las diferentes inversiones de los acordes como plenamente equivalentes. Llega incluso a explicar que “del punto primero [Mi M o Mi m] hasta el segundo [La M o La m] se halla una cuarta [...]; y del segundo hasta el tercero [Re M o Re m] otra cuarta”⁵², lo que obviamente apunta más allá del significado original como postura de la mano.

La contradicción con su primera definición tiene una explicación bastante fácil: puesto que en esta época la teoría de la música aún no dispone de términos adecuados para referirse a la armonía (ya vimos que el término “consonancia” usado por Santa María se aplicaba indistintamente a intervalo entre dos notas o conjunto de ellos, sin definir una nueva entidad), Amat debe valerse de la palabra “punto”, que en la práctica guitarrística significaba postura de la mano, para referirse en realidad a un nuevo concepto⁵³.

Tras enseñar cómo afinar la guitarra en el capítulo primero y dar la citada definición de “punto” en el segundo, prosiguen los tres siguientes con la descripción de los doce acordes perfectos mayores (“puntos naturales”) y doce menores (“puntos b, mollados”, es decir, “bemolados”) y su representación en la tabla que figura a continuación:

---

⁵¹ CARLES AMAT, J. *Guitarra española*, cap. 2 [p. 4 en ca. 1761].

⁵² *Ibid.*, cap. 6 [p. 21 en ca. 1761].

⁵³ Treinta años más tarde, Briceño se acercaría al término “acorde” –identificándolo con lo que hasta entonces venía siendo conocido como “punto”– al referirse a “los puntos o aquerdos de la guitarra” (BRICEÑO, L. de. *Método muy facilissimo*, p. 4v). Ésta parece ser la primera utilización en castellano de esta palabra, posiblemente por influencia de los teóricos franceses, pues Briceño publicó allí su libro. (Debo agradecer a Louis Jambou el comentario que me hizo en este sentido.)

Ejemplo 1-2. Tabla con la realización en la guitarra de los 24 acordes⁵⁴.

Tal y como expusimos en el apartado anterior, Amat denomina a cada acorde mediante un número del 1 a 12, añadiendo la letra “n” para los mayores y “b” para los menores. En la figura, estos números se sitúan en el anillo exterior, con los mayores en el semicírculo superior y los menores en el inferior. Por supuesto, explica cómo debe realizarse cada acorde en la guitarra, señalando el traste adecuado para cada orden de cuerdas. En la figura, cada uno de los anillos concéntricos simboliza un orden (correspondiendo el exterior al quinto orden, con las cuerdas más graves, y el interior al primero, con las más agudas); el número que va dentro indica el traste que debe pulsarse y la letra que lo acompaña corresponde al dedo que lo hace (a: índice; b: corazón; c: anular; d: meñique), y si está en blanco significa cuerda al aire. Pero, siguiendo su afirmación anterior de que cada punto “tiene tres voces diferentes”⁵⁵ (aunque por supuesto suenan todas las cuerdas), también señala en su descripción cuál es la fundamental, tercera y quinta de cada uno, a las que llama respectivamente “baxete”,

⁵⁴ CARLES AMAT, J. *Guitarra española*, cap. 5 [p. 16 en ca. 1761].

⁵⁵ *Ibid.*, cap. 2 [p. 4 en ca. 1761].

“alto” y “tible” (también “tiple”), advirtiendo que “algunas veces el baxete está en la cuerda del alto, o del tible; y el alto en la cuerda del tiple, o del baxete; y el tiple en la cuerda del alto, o del baxete”⁵⁶. De nuevo, debe valerse de nomenclaturas antiguas que sólo forzadamente encajan en los modernos conceptos armónicos.

Amat deja bien claro que los puntos son las unidades esenciales de la música (“son como materia, y como los colores del pintor, de los cuales se pueden formar toda manera y suerte de tonos [piezas musicales], saltando del uno al otro”⁵⁷), y que los acordes perfectos son todo lo que necesita el guitarrista, pues aunque reconoce que existen otros puntos (“dejo los semitonados y falsos”⁵⁸), afirma que solo éstos son importantes. Posiblemente aquí radica lo más revolucionario del pensamiento de Amat desde el punto de vista teórico, pues nadie hasta ahora había reducido la música a unidades verticales de sólo tres notas (es decir, a acordes). Desde luego, la peculiar práctica del rasgueado le facilitó enormemente el camino hasta este descubrimiento, pero Amat, lejos de limitarse al repertorio típico de canciones y danzas basadas en esquemas armónicos muy simples, lo extiende a composiciones vocales de cinco y más voces, como en el ejemplo de Palestrina que veremos más abajo. Y aunque cabe suponer que cualquier maestro de capilla de su tiempo se hubiera horrorizado ante la tosca reducción a una sucesión de acordes perfectos de las complejidades contrapuntísticas de una composición vocal, lo cierto es que la evolución que la música estaba experimentando por entonces transcurriría cercana al camino que Amat estaba señalando (sin olvidar tampoco que no pocos aspectos de la música vocal de la época podrían explicarse desde una perspectiva armónica).

La estricta equivalencia de las inversiones de un mismo acorde es otro paso que Amat da con toda naturalidad, pero que tardaría mucho en ser adoptado por los teóricos fuera del ámbito de la guitarra rasgueada. De nuevo, son las peculiaridades del instrumento las que le inducen a ello, pues por un lado la búsqueda de posturas cómodas (o simplemente factibles) en el mástil prácticamente obliga a utilizar inversiones en muchos casos, y por otro lado en el estilo rasgueado no es fácil diferenciar la línea del bajo, por lo que las diferentes inversiones realmente suenan más parecidas que en otros instrumentos o agrupaciones musicales. Por lo tanto, no es extraño que la equivalencia entre inversiones ya fuera utilizada habitualmente, aunque sólo de manera implícita, en

---

⁵⁶ *Ibid.*, cap. 4 [p. 14 en *ca.* 1761].

⁵⁷ *Ibid.*, cap. 7 [p. 24 en *ca.* 1761].

⁵⁸ *Ibid.*, cap. 2 [p. 4 en *ca.* 1761].

el estilo rasgueado al menos desde finales del siglo XVI: todos los sistemas de notación comentados en el apartado anterior utilizan entre sus posturas básicas indistintamente acordes en estado fundamental, primera inversión o segunda inversión, los cuales además varían con las diferentes encordaduras que se usaban en la época (según tengan bordones o no en alguno de los dos órdenes más graves). Lo que preocupa al guitarrista es poder tocar todos los acordes en los tres o cuatro primeros trastes, mucho más que cuál sea la nota más grave resultante⁵⁹.

Puesto que las posturas indicadas en todos los sistemas son prácticamente iguales, bastará aquí con poner la transcripción de las indicadas por Amat para comprobarlo:

Ejemplo 1-3. Transcripción de los acordes de Amat⁶⁰.

Sin pasar de los cuatro primeros acordes (mayores o menores) ya tenemos dos segundas inversiones, un estado fundamental y una primera inversión. Implícitamente, se está reconociendo aquí la equivalencia entre inversiones, pues se da el mismo estatus de acorde básico a cualquiera de ellos. Sin embargo, Amat va más allá de este habitual uso implícito, y sin llegar a utilizar el término de inversión de acordes (pues la teoría de la época no disponía aún de él), la reconoce claramente: en primer lugar, cuando afirma que “baxete”, “alto” y “tible” de cada acorde (o sea, fundamental, tercera y quinta) pueden estar a cualquier altura dentro del mismo (ver cita más arriba); y en segundo lugar, cuando aclara que no hay más acordes que estos 24, ya que los que pueden

⁵⁹ Pujol parece sugerir que otro criterio seguido (al menos por Amat) para determinar la postura básica de cada acorde es la adecuada conducción de las voces en las sucesiones sugeridas por la tabla de Amat, pues destaca “la disposición de estos acordes [...] sin discontinuidad, correspondiéndose en las voces a fin de evitar en lo posible quintas y octavas [consecutivas]” (PUJOL, E. “Significación de Joan Carlos Amat...”, p. 134). Sin embargo, las alternativas cómodas son muy escasas, y de hecho las posturas de Amat son prácticamente idénticas a las usadas en los demás sistemas de notación a pesar de que éstos las ordenan de manera muy diferente, por lo que este criterio parece carecer de base.

⁶⁰ Tomada de CHRISTENSEN, T. “The Spanish Baroque Guitar...”, p. 7.

obtenerse en otros trastes (que en su mayoría serán inversiones distintas) no difieren de ellos: “[...] pues los puntos que se hacen en el quinto, sexto, séptimo, etc. [trastes] son los mismos que se hacen en el primero, segundo, tercero y cuarto”⁶¹.

Una vez aprendidas estas 24 posturas básicas, el guitarrista está ya en condiciones de abordar cualquier pieza de su repertorio habitual (“[...] puédense con estos puntos hacer vacas, paseos, gallardas, villanos, italianas, pavanillas y otras cosas semejantes”⁶²), que posiblemente aprendería de oído o con las indicaciones de algún maestro, dada la inexistencia de fuentes escritas en España. Pero la técnica o “estilo maravilloso” de Amat les capacita para algo más asombroso: “[...] y lo que es de maravillar (lo que a muchos parecerá imposible), que con estos puntos puede cualquiera ajuntar, o acomodar por las dichas doce partes, todo lo que se tañe y se pueda tañer con cualquier instrumento de música”⁶³. Es decir, que Amat nos enseñará a transportar cualquier pieza a las doce posibles alturas diferentes, siguiendo los doce sonidos de la escala cromática. Él mismo lo ejemplifica con dos esquemas armónicos bien conocidos en la época: el “paseo” (o pasacalle⁶⁴) y las “vacas” (el conocido patrón de la canción *Guárdame las vacas*): comienza dando los acordes necesarios empezando por el acorde 1 de su tabla (sobre la nota Mi) y a continuación por cada uno de los otros once. El paseo adopta el patrón armónico I-IV-V-I, mientras que vacas toma habitualmente el siguiente, en menor: III-VII-I-V - III-VII-I-V-I⁶⁵.

Ciertamente, el uso de armaduras con muchas alteraciones (en sentido figurado, claro, pues la escritura de esta música no requería de alteraciones al no valerse del pentagrama) era facilitado por las características de la guitarra. Los instrumentos con trastes utilizaban habitualmente la afinación temperada ya en el siglo XVI, a diferencia de los de teclado y demás, pues el hecho de que los trastes crucen todas las cuerdas a la

⁶¹ CARLES AMAT, J. *Guitarra española*, cap. 6 [pp. 20-21 en ca. 1761].

⁶² *Ibid.*, cap. 7 [p. 24 en ca. 1761].

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ El sentido que Amat da al término “paseo” es semejante a lo que muchos otros guitarristas denominan “pasacalle”. Sobre las similitudes entre ambos términos se extiende HUDSON, Richard. “Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona”. *Journal of the American Musicological Society*, 23/2 (Verano 1970), pp. 302-314. Sin embargo, no todos los musicólogos coinciden en considerar ambas palabras como sinónimos (véase, por ejemplo, ZAYAS, Rodrigo de. *Los Guitarristas*. Gaspar Sanz, p. lvii).

⁶⁵ Al explicar cómo tocar ambas secuencias, Amat da los números de los acordes pero no aclara cuáles deben ser mayores y cuáles menores, hecho al que sólo hace referencia Hudson entre los estudios consultados para esta tesis, aunque sin aventurar ninguna solución a este problema (véase HUDSON, R. “Further Remarks...”). Es de suponer que Amat deja al buen oído del intérprete la elección del tipo de acorde, tal y como hará explícitamente más adelante para otros casos en la explicación de la tabla para acompañar (véase más abajo). La fórmula de las vacas (en menor) y la del pasacalle en mayor (en la que todos los acordes son mayores) no plantean dudas, pero en la del pasacalle en menor, si es que Amat la utilizaba, podían darse varias combinaciones de acordes mayores y menores de acuerdo con su uso en otras fuentes (véase el último apartado de este capítulo).

misma distancia de su extremo hace muy difícil obtener los semitonos desiguales característicos de otros sistemas de afinación. Este obstáculo para obtener una afinación perfecta según los criterios musicales de la época suponía sin embargo una ventaja en las numerosas ocasiones en que era necesario acomodar cualquier pieza a una altura determinada. Amat señala dos razones por las que el guitarrista debe dominar todos los posibles transportes. En primer lugar, porque al acompañar al canto debe ser capaz de hacerlo a la altura más adecuada para la voz. En segundo lugar, porque para que dos guitarras de afinaciones diferentes puedan tocar juntas, alguna de ellas tendrá que transportar la secuencia de acordes; dado que en la época era frecuente encontrar guitarras de tamaños y afinaciones muy variadas, esta última posibilidad debía ser bastante habitual en los grupos instrumentales, hasta el extremo de que Amat sugiere que “de esta manera se pueden tocar doce guitarras juntas, cada una por sus puntos” (p. 28)⁶⁶.

Con frecuencia se ha resaltado la singularidad de Amat al utilizar todas las transposiciones posibles en fecha tan temprana como 1596. Es cierto que, incluso dentro del ámbito guitarrístico –en el que resulta habitual encontrar las fórmulas armónicas de conocidas piezas en varias transposiciones (el caso del pasacalle es probablemente el más frecuente)– el número de éstas muy raramente llega a las doce factibles. Sin embargo, al menos en dos colecciones para laúd manuscritas de 1567 (por Giacomo Gorzanis) y 1584 (por Vincenzo Galilei) aparecen tanto el *passamezzo antico* (o *per bemolle*, es decir, en menor) como el *moderno* (o *per bequadro*, es decir, en mayor) sobre cada una las doce notas⁶⁷. Lo que sí es original en Amat es su explicación de cómo hacer estos transportes y la tabla circular que proporciona a tal efecto. Por contra, las fuentes italianas como la *Nuova inventione d'intavolatura* de Montesardo y otras posteriores son esencialmente musicales y suelen limitarse a dar una tabla mostrando la equivalencia del alfabeto con la tablatura sin ninguna otra aclaración o teorización, cuyo objetivo es simplemente enseñar las posiciones necesarias para tocar las piezas que

---

⁶⁶ CARLES AMAT, J. *Guitarra española*, cap. 7 [p. 28 en ca. 1761]. En las fuentes italianas no es raro encontrar piezas rasgueadas escritas para varias guitarras con distintas afinaciones, de manera que la secuencia armónica debe ser la misma en todas ellas aunque transportada. Por increíble que parezca, el ejemplo de Amat con doce guitarras fue materializado por Antonio Carbonchi en 1643 en su publicación titulada (significativamente) *Le dodici chitarre spostate* (Florença: Francesco Sabatini, 1643), que contiene 32 piezas rasgueadas para 12 guitarras afinadas a distancia de semitono. Véase TYLER, J. y P. SPARKS. *The guitar...*, p. 61.

⁶⁷ Véase GERBINO, Giuseppe y Alexander SILBIGER. “Passamezzo [pass’e mez(z)o, passo e mezzo, passomez(z)o]”. *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-6-2008).

figuran a continuación; de hecho, en estas exposiciones del alfabeto suelen faltar algunos de los 24 acordes mayores y menores que eran de menor uso⁶⁸.

Muy significativa y novedosa es la ordenación que Amat da a los 24 acordes mayores y menores. Aunque puede verse en el ejemplo anterior, insertamos a continuación una tabla en la que aparece de manera más clara:

Tabla 1-2. Nomenclatura de los acordes en Amat.

Acordes mayores	Mi	La	Re	Sol	Do	Fa	Sib	Mib	Lab	Reb	Fa#	Si
Nombre	1n	2n	3n	4n	5n	6n	7n	8n	9n	10n	11n	12n

Acordes menores	Mi	La	Re	Sol	Do	Fa	Sib	Mib	Lab	Do#	Fa#	Si
Nombre	1b	2b	3b	4b	5b	6b	7b	8b	9b	10b	11b	12b

Con esta presentación de los acordes, Amat creó el primer círculo de quintas de la historia de la música occidental⁶⁹, adelantándose en más de un siglo al teórico alemán Heinichen⁷⁰, que durante mucho tiempo fue considerado el introductor del mismo⁷¹. La plasmación gráfica en la tabla circular del Ejemplo 1-2 relaciona de manera peculiar el círculo de los acordes mayores con el de los menores, pues al leerse en el sentido de las agujas del reloj (como sugiere la numeración de los acordes), continúa la serie de los acordes mayores por quintas descendentes enlazándola con la de los acordes menores (Si M-Mi m), cuyo final cerraría el círculo al conectar de nuevo con los mayores (Si m-Mi M). En cualquier caso, Amat demuestra en su texto la circularidad de cada una de las

⁶⁸ Este argumento es sugerido en PREITANO, M. “Gli albori della concezione tonale...”.

⁶⁹ Así lo señalan tanto CHRISTENSEN, T. “The Spanish Baroque Guitar...”, como PREITANO, M. “Gli albori della concezione tonale...”.

⁷⁰ HEINICHEN, Johann David. *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses*. Hamburgo: B. Schiller, 1711 y *Der General-Bass in der Composition, oder Neue und gründliche Anweisung*. Dresde: Heinichen, 1728.

⁷¹ Hoy se conocen otras presentaciones del círculo de quintas anteriores a Heinichen, en especial la del teórico ucraniano Nikolay Diletsky en su tratado de composición publicado en Rusia (DILETSKY, Nikolay. *Grammatika musikiyskago peniya* [Gramática de la canción musical]. Smolensk: [n.d.], 1677). Véase HYER, Brian. “Key (i)”. *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 2-6-2008); también se menciona en PREITANO, M. “Gli albori della concezione tonale...”.

dos series por varios procedimientos: subiendo por cuartas justas (equivalente a bajar por quintas), subiendo por la escala diatónica y también bajando de ambos modos⁷².

Sin embargo, el tratamiento que Amat hace del círculo de quintas difiere sensiblemente del que luego sería más habitual en la teoría de la música. Desde los tratadistas alemanes de principios del siglo XVIII (en especial Heinichen y Mattheson), el círculo de quintas ha venido usándose principalmente dentro de la teoría de la modulación para mostrar las relaciones de proximidad o lejanía entre tonalidades. En cambio, lo que Amat ordena con su círculo son, en principio, acordes y no tonalidades. Más tarde sí utiliza cada uno de los doce acordes mayores o menores como punto de partida de una transposición diferente, acercándose por tanto a las tonalidades; es lo que él llama tocar una misma pieza “por todos los doce puntos”, “por doce partes diferentes” o “por doce modos”⁷³. Pero jamás se refiere a la modulación (ya sea explícita o implícitamente) ni establece relaciones entre las diferentes transposiciones o tonalidades⁷⁴.

En cualquier caso, el círculo de quintas de Amat supone la plena aceptación de la equivalencia enarmónica, que si bien había sido ya postulada anteriormente para las notas (así, por ejemplo, Galilei en 1568⁷⁵ comentaba la posibilidad de igualar el Sol# al Lab), es extendida ahora a los acordes completos⁷⁶.

La razón por la que Amat otorga un estatus tan destacado a las relaciones de quinta descendente (o cuarta ascendente) entre acordes no ha sido apenas discutida en

---

⁷² CARLES AMAT, J. *Guitarra española*, cap. 6 [pp. 21-23 en ca. 1761]

⁷³ *Ibid.*, cap. 7 [pp. 23-24 en ca. 1761]. El término “modos” se emplea aquí en su sentido general (sinónimo de “manera”) y no dentro del ámbito de la teoría modal, como se desprende claramente del contexto. Amat, como es frecuente entre los guitarristas, nunca aborda la teoría de los modos (que por cierto en esta época recibían habitualmente el nombre de “tonos” más que “modos”). Sobre este asunto se hablará más adelante.

⁷⁴ Esta diferencia esencial entre el círculo de quintas de Amat y los posteriores no parece haber sido suficientemente aclarada por los estudiosos. Mientras Preitano no la menciona, Christensen se refiere a ella de un modo más bien confuso, pues atribuye la falta de implicaciones moduladoras en Amat a la naturaleza del sistema de notación que utiliza: “Las implicaciones moduladoras del círculo indicado por los teóricos del siglo XVIII habrían sido imposibles de concebir en el marco músico-notacional de Amat. La notación en tablatura, después de todo, sólo expresa cómo una nota dada debe producirse mecánicamente; no hay nada en esa notación que sugiera la relación de una nota dentro de ningún tipo de marco acústico o tonal, lo que sí ocurriría en la notación diastemática”. (“The modulatory implications of the circle pointed out by 18th-century theorists would have been impossible to conceive in Amat's musical/notational framework. Tablature notation, after all, expresses only how a given pitch is to be produced mechanically; there is nothing in the notation that suggests a note's relationship within any kind of acoustical or tonal framework, as there would be in diastematic notation”; CHRISTENSEN, T. “The Spanish Baroque Guitar...”, p. 7) De hecho, en nuestra opinión tanto el sistema de notación de Amat como su presentación en el círculo sí muestran relaciones entre notas (y acordes, en este caso) con claras implicaciones tonales, como trataremos de demostrar a continuación.

⁷⁵ GALILEI, Vincenzo. *Fronimo: dialogo... nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del intavolare la musica nel liuto*. Venecia: Girolamo Scotto, 1568.

⁷⁶ Véase PREITANO, M. “Gli albori della concezione tonale...”, p. 76.

los principales estudios sobre este tratado, aunque posiblemente no carece de importancia⁷⁷. En nuestra opinión, la motivación de Amat es en este asunto, como en casi todos, esencialmente práctica, aunque una vez más la solución que él discurre demuestra una aguda intuición teórica que le destaca entre los tratadistas de su tiempo. Seguramente no es casual que Amat escogiera los esquemas armónicos del paseo (o pasacalle) y vacas como únicos ejemplos musicales reales en su tratado: además de ser dos de las más ubicuas fórmulas de la época⁷⁸, tomados en conjunto ejemplifican perfectamente las relaciones armónicas dominantes en el repertorio rasgueado de su tiempo⁷⁹. Tanto en el esquema I-IV-V-I (en mayor, y también quizás en menor con posibles variantes) del pasacalle como en el III-VII-I-V - III-VII-I-V-I (en menor) de las vacas, las relaciones de quinta entre las fundamentales cobran especial relieve, al situarse entre I-IV, V-I, III-VII y I-V; por tanto, a la hora de interpretarlas en cualquier tonalidad bastará con moverse en la tabla circular de Amat desde un acorde al inmediatamente anterior o posterior, lo que facilita enormemente la lectura del que está aprendiendo. Aunque Amat no considera necesario señalarlo explícitamente, pues se limita a dar los números de los acordes correspondientes en cada transposición de estos esquemas, este proceso resulta obvio para cualquiera que busque esos números en la tabla, y además ya antes había explicado que “del punto primero hasta el segundo [...] se halla una cuarta [...]; y del segundo hasta el tercero otra cuarta”, etc.⁸⁰ De la misma manera, las subidas de segunda mayor entre fundamentales, que también aparecen con cierta frecuencia en estas fórmulas armónicas, pueden seguirse fácilmente en la tabla circular al avanzar o retroceder dos acordes⁸¹.

La elección del orden por quintas descendentes en lugar de ascendentes (que hubiera dado idéntico resultado práctico) parece apuntar hacia el reconocimiento de la

---

⁷⁷ También el sistema castellano (véanse BRICEÑO, L. de. *Método muy facilissimo* y RUIZ DE RIBAYAZ, L. *Luz y Norte musical*) ordena sus cuatro primeros acordes (o cinco, si ponemos el “cruzado” en primer lugar: Re M, Sol M, Do M, Fa M, Sib M) por quintas descendentes, aunque luego abandona esta secuencia.

⁷⁸ Sobre el pasacalle se hablará más adelante. En cuanto a *Guárdame las vacas*, numerosas versiones aparecen ya desde la primera mitad del siglo XVI entre los vihuelistas españoles (empezando por Narváez en 1538); el mismo esquema armónico tienen la difundida *romanesca* (aparentemente italiana) y la *favorita*, otra danza italiana de la época. Prueba de su popularidad entre los guitarristas aficionados es la siguiente cita de Quevedo de “El Sueño de la Muerte” cuando describe la llegada en su sueño de un grupo de barberos con guitarras: “Tocaban todos pasacalles y vacas”. QUEVEDO, Francisco de. “El Sueño de la Muerte” [o “La visita de los chistes”]. En: *Sueños y discursos*. Barcelona: Esteban Liberos, 1627. En Internet: *Proyecto Ensayo Hispánico*. <<http://www.ensayistas.org/antologia/XVII/quevedo/muerte.htm>> (Último acceso 8-9-2008).

⁷⁹ Este asunto será abordado extensamente en el último apartado de este capítulo.

⁸⁰ CARLES AMAT, J. *Guitarra española*, cap. 6 [p. 21 en ca. 1761].

⁸¹ *Ibid.*, cap. 6 [p. 22 en ca. 1761].

preeminencia de esta progresión, característica de la sucesión dominante-tónica con la que finalizan ambas fórmulas armónicas. En definitiva, si la aplicación del círculo de quintas a acordes en lugar de tonalidades aleja a Amat de una prematura teoría moduladora, en cambio lo acerca al descubrimiento del principio esencial para la sintaxis de la armonía tonal, que no sería materializado explícitamente hasta 1722 por Rameau: la trascendencia de la sucesión de quinta descendente, relacionada con la extensión de la progresión dominante-tónica a los principales procedimientos armónicos.

Por otra parte, la presentación de los 24 acordes no debería confundirse con una temprana teorización de las 24 tonalidades mayores y menores. Ya hemos visto que Amat proporciona los medios para transportar cualquier esquema armónico a las doce alturas posibles, empezando por cada uno de los doce acordes de la tabla; aunque no lo indica expresamente, se sobreentiende que uno tendrá que escoger la variante mayor o menor de cada acorde de acuerdo con el esquema a interpretar. Por supuesto, el primer y/o último acorde de cada pieza (o lo que hoy llamamos acorde de tónica) tendrá que ser mayor o menor, pero esto de ninguna manera significa que sólo existan los modos mayores y menores; de hecho, con la tabla circular de Amat se pueden transportar perfectamente piezas escritas en cualquiera de los ocho modos eclesiásticos. Y aunque Amat no menciona la teoría de los modos eclesiásticos utilizada en los tratados teóricos generales de su tiempo (cosa, por otra parte, bastante habitual entre los guitarristas), la primera formulación de una tonalidad mayor/menor aún tardaría mucho en llegar⁸².

En el penúltimo capítulo (octavo) de su tratado, Amat aborda otro asunto de gran interés, que se convertiría durante el siglo XVII en cuestión esencial para todos los intérpretes de instrumentos polifónicos: el acompañamiento de una obra vocal a partir de la línea del bajo, o sea, la práctica del bajo continuo⁸³.

Ya antes, en el capítulo sexto, había dado ciertas explicaciones que han sido interpretadas por algunos estudiosos como instrucciones para armonizar una melodía de manera muy rudimentaria, interpretando sus notas siempre como la fundamental del acorde. Amat indica allí cómo moverse en la tabla circular para obtener diversos intervalos: 4ª ascendente (se avanza un acorde en la tabla), segunda mayor (se retrocede

---

⁸² Esto no impide que en algunos géneros musicales de la época, y en especial en el estilo rasgueado, pudiera estar comenzando a materializarse una división bimodal que escaparía al sistema de ocho modos defendido por los teóricos generales, según creen algunos estudiosos. Esto será tratado más adelante.

⁸³ Aunque dedicaremos un capítulo al estudio de la teoría sobre el bajo continuo, hemos preferido abordar aquí la aportación de Amat a este campo por su tratamiento exclusivamente desde el estilo rasgueado.

dos acordes) y semitono (se avanza cinco acordes) ascendentes y al contrario en los descendentes⁸⁴. Pero en realidad el propósito de este capítulo es mostrar la circularidad de la tabla (esto es, que tras el acorde 12 sigue el 1 de nuevo) y en ningún momento habla de una melodía, sino de notas que más bien parecen referirse directamente a las fundamentales de los acordes⁸⁵.

El capítulo octavo se dedica exclusivamente a la presentación de “una tabla con la cual puede cualquiera cifrar el tono y cantar por doce modos”, según reza su encabezamiento⁸⁶ y recoge casi literalmente la portada del tratado. Con “cifrar el tono” Amat se refiere a poner números a la pieza, pues mediante la aplicación de su tabla anotará sobre el bajo (escrito en pentagrama) los números y letras de los acordes que deben tocarse. Como muestra, Amat da un ejemplo de una pieza a tres voces escritas en tres pentagramas con las claves de Sol en 2ª, Do en 1ª y Do en 3ª respectivamente, en la que él ha añadido los números sobre la voz más grave. Reproducimos a continuación esta pieza, acompañada por la transcripción hecha por Hall:

---

⁸⁴ Véase *Ibid.*, cap. 6 [pp. 21-23 en *ca.* 1761].

⁸⁵ Es posible que quienes interpretan este pasaje como instrucciones para la armonización de una melodía (véanse HALL, M. “The ‘Guitarra española’”, p. 365; HALL, M. Introducción a *Guitarra española*, [s.p.] y PREITANO, M. “Gli albori della concezione tonale...”, p. 77) lo hagan por una confusión con el término “voz”, que Amat utiliza aquí repetidamente pero en el sentido de “nota” (como era frecuente en la época), lo que se deduce claramente de expresiones como “si quieres subir de esta voz, ut, hasta re”, o “subiendo de un punto al otro hay una cuarta, que son cuatro voces” (CARLES AMAT, J. *Guitarra española*, cap. 6 [pp. 21-22 en *ca.* 1761]).

⁸⁶ *Ibid.*, cap. 8 [p. 28 en *ca.* 1761].

Ejemplo 1-4. Pieza cifrada por Amat y transcripción de Hall⁸⁷.

* Probables erratas en el original, según Hall.

⁸⁷ HALL, M. "The 'Guitarra española'", p. 367.

Para llegar a este resultado, es decir, para poder identificar el acorde que debe tocarse por cada nota del bajo, Amat inventa su ingeniosa tabla:

Ejemplo 1-5. Tabla de Amat para el acompañamiento⁸⁸.

	d	f	g	l	l	n	n	p	q	r	x	z
f a, ut,	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
fol, re,	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
la, mi,	p	q	r	x	z	d	f	g	h	l	m	n
	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
fa ,	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
ut, fol,	p	q	r	x	z	d	f	g	h	l	m	n
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
re, la,	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
mi ,	x ^b	z ^b	d ^b	f ^b	g ^b	h ^b	l ^b	m ^b	n ^b	p ^b	q ^b	r ^b
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7

El procedimiento, que aclararemos enseguida con un ejemplo, es el siguiente: en primer lugar, como es obvio, se debe solfear el bajo con el sistema de la época, es decir, mediante la solmisación, que supone aplicar los hexacordos y sus mutaciones; en segundo lugar, buscaremos en la primera columna de la tabla la sílaba del hexacordo que corresponde a cada nota del bajo; en tercer lugar, escogeremos una de las doce

⁸⁸ CARLES AMAT, *J. Guitarra española*, cap. 8 [p. 31 en ca. 1761].

columnas siguientes según el acorde con el que queramos empezar a tocar la pieza, determinando por tanto la altura que se prefiera entre las posibles transposiciones; en cuarto lugar, se irá anotando sobre cada nota del bajo el número del acorde que resulte al seguir por la misma columna. Hasta aquí, la tabla nos habrá proporcionado para cada nota del bajo un acorde que tiene a ésta por fundamental, como puede comprobarse en los tres primeros cifrados del Ejemplo 1-4; puesto que la tabla sólo indica el número del acorde sin su correspondiente letra, se sobreentiende que el ejecutante tendrá que escoger en cada caso el acorde mayor o menor según convenga a la sonoridad de cada momento, pues Amat sí indica en su ejemplo con una “b” los acordes que deben ser menores.

Aunque la mayoría de las veces el bajo llevará la fundamental del acorde sugerido por las otras voces, en algunas ocasiones aparecen inversiones. Para estos casos, Amat prescribe un procedimiento especial. Una vez dados los pasos anteriores, debe comprobarse (se supone que tocándolo y oyéndolo, pues Amat no lo explica) que la sonoridad de cada acorde encaja con la de las tres voces. Si esto no es así debemos tomar el número obtenido e irnos a la primera fila, observando la letra que está puesta sobre ese número. A continuación, debemos buscar esa letra por toda la tabla, y probar los acordes que van asociados a ella, teniendo en cuenta que los de la 1ª y 2ª fila podrán ser mayores o menores, los de la 5ª sólo mayores y los de la 7ª sólo menores (como indica la “b” puesta al lado de cada letra). El que nos dé la sonoridad más adecuada de todos ellos será el que debemos anotar sobre el bajo.

Veamos cómo se aplicaría en un caso concreto, tomando los primeros acordes del ejemplo facilitado por Amat (que reproducimos en los Ejemplos 1-4 y 1-5). Éste comienza con la nota Fa, a la que correspondería aquí la sílaba de solmisación del mismo nombre. Nos situamos por tanto en la 4ª línea (aunque resultados idénticos se obtendrían en la 1ª línea, donde también figura el Fa), y aquí Amat escoge entre las diferentes alturas posibles la de la 5ª columna, que corresponde justamente al acorde de Fa M (es decir, que decide tocar a la altura real en lugar de transportar), identificado por el número 6. A partir de aquí nos moveremos en esta 5ª columna siguiendo las sílabas de solmisación: al Sol corresponde el 4, pero como el acorde de Sol M no encaja aquí, Amat escribe 4b, o sea, acorde de Sol m, al igual que ocurre con la siguiente nota Re, que será armonizada con el acorde 3b o Re m. El siguiente Mi ofrece una dificultad especial: ni el acorde de Mi M ni el de Mi m, posibles con la cifra 1 indicada en la tabla, proporcionan una sonoridad adecuada al resto de voces; debemos por tanto encontrar

este 1 en la primera fila y anotar la letra que hay sobre él (d), y a continuación buscar otras cifras asociadas a la misma letra en las demás filas. Obtenemos así dos alternativas: el acorde de La M (señalado por el 2 de la 3ª fila) y el de Do M (según el 5 de la 5ª fila); este último es el que encaja mejor en esta pieza, y por tanto será el que Amat escriba sobre el Mi.

El resultado de este complicado procedimiento en realidad es bastante fácil de explicar con nuestro bagaje armónico actual: el acorde atribuido a cada nota del bajo implica que éste será normalmente la fundamental del acorde, pero cuando este acorde “no conviene con las otras voces”⁸⁹, el sistema alternativo nos ofrece como otras posibles soluciones la armonización del bajo como 3ª (mayor o menor) o 5ª (justa, por supuesto) del acorde, es decir, acordes en 1ª o 2ª inversión⁹⁰.

Este sistema de acompañamiento elaborado por Amat carece de implicaciones sintácticas armónicas, pues el acorde escogido en cada momento depende exclusivamente de la nota del bajo y, en segunda instancia, de las otras voces. Se trata sólo de armonizar el bajo siempre como fundamental del acorde, y, cuando esto simplemente no funcione, sin explicar por qué ni en qué casos ocurre, probar la armonización como 3ª y 5ª hasta que alguna se ajuste.

En este sentido, como veremos en el capítulo 3, los tratados tradicionales de acompañamiento sobre bajo continuo suelen ir más allá, puesto que aunque su individuación del acorde no sea tan clara como la de Amat, sí dan una serie de reglas para poner unos intervalos u otros sobre el bajo dependiendo del contexto.

Amat nos proporciona más información interesante en la anécdota que relata para poner de relieve la originalidad e importancia de su tabla de acompañamiento. Cuenta que en una ocasión se encontró con cuatro “músicos de guitarra”⁹¹ –de los que uno era “estudiante en Artes”– que se consideraban a sí mismos expertos en reducir la música vocal a la guitarra (“pretendían ser en eso de ajuntar, o poner, la prima de

---

⁸⁹ *Ibid.*, cap. 8 [p. 33 en ca. 1761].

⁹⁰ Esta conclusión, apuntada también por PREITANO, M. “Gli albori della concezione tonale...”, p. 83, resulta obvia al observar los cuatro acordes asociadas a cada letra en la tabla. Sin embargo, Christensen llega a otra bastante diferente, pues afirma que esto es sólo aplicable a los grados tercero, quinto y séptimo de las escalas diatónicas mayor y menor (los de las filas fa-ut, la-mi, ut-sol y mi), mientras que los demás grados de la escala permitirían sólo triadas en estado fundamental obtenidas en los primeros pasos (CHRISTENSEN, T. “The Spanish Baroque Guitar...”, p. 26). Su interpretación probablemente obedece a una lectura errónea de la tabla en la que sólo habrían alternativas para los acordes de aquellas filas que llevan letras; sin embargo, Amat explica que las alternativas deben aplicarse a cualquier acorde que no encaje, sin mencionar ninguna fila en concreto.

⁹¹ Todas las citas de este párrafo proceden de CARLES AMAT, J. *Guitarra española*, cap. 8 [pp. 28-31 en ca. 1761].

España”). Estos guitarristas se mostraban muy escépticos respecto a lo que habían oído sobre el “arte maravillosa [...] con la cual presto ponéis en la guitarra cualquier tono [pieza]”; en especial, creen imposible tocar en la guitarra composiciones vocales de más de tres voces: “[...] ese estilo que vos tenéis puede ser que para acomodar solas tres voces sea, cual dicen; pero que pueda servir para más, tenemos por cierto que es falso, y cosa muy imposible; y tened por averiguado que sólo para deciros esto, viendo tan buena ocasión, hemos venido aquí”. Aunque Amat se resiste en principio, pues ve que quieren burlarse de él, finalmente acepta el reto y accede a mostrarles su técnica. Tomando una pieza a cinco voces de Palestrina dada por ellos, tras poner los números sobre el bajo con la tabla arriba explicada, cantan una voz cada uno al tiempo que Amat la acompaña con la guitarra, quedando aquellos músicos “admirados de lo hecho”, pues con su tabla Amat consigue “hacer lo que a muchos ha parecido imposible”.

Según esta anécdota, parece que antes de Amat, tanto la manera de acompañar en estilo rasgueado a partir de un bajo como la de reducir más de tres voces a la guitarra eran desconocidas; al menos, ni Amat ni estos guitarristas, que aparentan ser músicos de cierta calidad y probablemente buenos conocedores de la interpretación guitarrística, tienen noticia de ello. Hasta ahora, la guitarra rasgueada se habría limitado principalmente a su repertorio característico de sencillas danzas y canciones populares; con este capítulo, Amat abre la posibilidad de acompañar con el rasgueado todo tipo de obras, incluyendo el repertorio más serio de composiciones vocales, en el que Palestrina sin duda es todo un símbolo. Desarrollando esta técnica iniciada por Amat, la guitarra estaría ya en condiciones de integrarse en el grupo de instrumentos del continuo que desde principios del siglo XVII se haría habitual en todo tipo de música culta, como veremos en el capítulo 3⁹².

Dependiendo de la fecha en que hubiera sido escrito este último capítulo (entre 1596 y 1626: véase más arriba), las primeras fuentes italianas que abordaron –muy

---

⁹² Esto no impide que antes de Amat la guitarra pudiera usarse para acompañar obras vocales polifónicas más o menos simples doblando o sustituyendo a las voces, como era frecuente en la música instrumental renacentista. Aunque la notación del punteado no se incorporaría a la guitarra de cinco órdenes hasta cerca de 1630 en las fuentes italianas (y más tarde en las españolas), es probable que algo de la tradición polifónica de los vihuelistas del siglo XVI, que también escribieron unas pocas piezas para la guitarra de cuatro órdenes, persistiera al menos en los mejores guitarristas. Así, en la misma anécdota de Amat, parece que estos cuatro guitarristas sí saben poner piezas a tres voces en la guitarra, y posiblemente lo hicieran en punteado respetando las tres líneas melódicas, pues de otra manera no se entiende la dificultad en hacerlo con obras a cuatro, cinco o más voces, ya que en el rasgueado equivalen a las mismas posturas. Pero esta práctica resulta mucho más difícil que leer únicamente desde la línea del bajo y sólo serviría para cierto tipo de piezas, lo que unido a la débil sonoridad de la guitarra punteada (a diferencia de la rasgueada) impediría su incorporación al grupo habitual del continuo. Véase el capítulo 3.

someramente— el acompañamiento con la guitarra rasgueada a partir del bajo, lo habrían hecho después o poco antes que Amat. Así, Milanuzzi⁹³ ofrece una tabla indicando mediante el alfabeto italiano el acorde a utilizar por cada nota de dos escalas del bajo, una con Si natural y otra con Si bemol, la cual aparecería desde entonces, idéntica o con significativas variantes, en muchas publicaciones posteriores⁹⁴ (incluida la de Sanz, como veremos); y ya antes Kapsberger había usado en el acompañamiento de sus canciones el bajo junto con el alfabeto⁹⁵. En cualquier caso, el libro de Amat es la primera fuente española y de las primeras europeas que trata no sólo este asunto, sino en general cualquier aproximación al bajo continuo sea en el instrumento que sea.

Es cierto que el acompañamiento que proporciona el sistema de Amat es bastante rudimentario. Por un lado, la tabla no indica cómo actuar ante las alteraciones accidentales en el bajo. En su ejemplo práctico (1-4), sin embargo, Amat lo resuelve sin problemas, como puede verse en el acorde indicado para el Mib que aparece; un método fácil sería buscar el acorde de esa misma nota sin alteración y después retroceder cinco acordes en la tabla circular (lo que, según señaló antes, proporciona una bajada de semitono en las fundamentales), pero lo cierto es que Amat no se detiene a explicarlo⁹⁶. Por otro lado, los acordes perfectos son a menudo insuficientes para acompañar este tipo de música, no tanto por la necesidad de acordes aumentados o disminuidos (señalada por Hall⁹⁷) sino, sobre todo, por la imposibilidad de interpretar los retardos: como puede verse en el ejemplo 1-4, las dos cadencias más significativas de la pieza (al final y a la mitad de la misma) utilizan el retardo de la 3ª por la 4ª en el acorde de dominante (según la terminología actual) con la síncopa característica, como ocurría en casi todas las cadencias importantes de la música de la época; sin embargo, dicho retardo debe ser obviado por la guitarra rasgueada si se usan, como indica Amat, sólo acordes perfectos. Esta notable carencia, que sería subsanada mediante la ampliación de acordes de la

---

⁹³ MILANUZZI, Carlo. *Primo scherzo delle ariose vaghezze commode da cantarsi a voce sola nel clavicembalo, chitarrone, arpa doppia, & altro simile stromento. Con le littere dell'alfabetto, con l'intavolatura, e con la scala di musica per la chitarra alla spagnola. Di Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia*. Venecia: Magni, 1622.

⁹⁴ MILANUZZI, Carlo. *Primo scherzo delle ariose vaghezze commode da cantarsi a voce sola nel clavicembalo, chitarrone, arpa doppia, & altro simile stromento. Con le littere dell'alfabetto, con l'intavolatura, e con la scala di musica per la chitarra alla spagnola. Di Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia*. Venecia: Magni, 1622. Ésta es la primera publicación con este tipo de tablas que Christensen ha podido encontrar (CHRISTENSEN, T. "The Spanish Baroque Guitar...", p. 41, n. 57). Véase el Ejemplo 1-7 más abajo.

⁹⁵ KAPSBERGER, Girolamo. *Libro primo di villanelle*. Roma: [s.n.], 1610.

⁹⁶ PREITANO, M. "Gli albori della concezione tonale..." ofrece un método para cifrar las notas alteradas basado en la solmisación que resulta mucho más complicado que éste.

⁹⁷ Véase HALL, M. "The 'Guitarra española'", p. 367.

guitarra acompañante en tratados posteriores como los de Doizi y Sanz (véase más adelante), contrasta con el detallado tratamiento de los acordes disonantes habitual en los tratados de bajo continuo para los instrumentos de teclado.

Aun así, el sistema de acompañamiento de Amat es mucho más completo que las escalas con alfabeto inauguradas por Milanuzzi (y que constituyó prácticamente el único sistema de acompañamiento para la guitarra rasgueada usado en casi todas las fuentes) o que los rudimentarios acordes indicados en numerosas publicaciones de monodias con bajo continuo, ya que ambos se limitan a ciertos acordes mayores o menores exclusivamente en estado fundamental, frente a la totalidad de acordes perfectos en cualquier estado y sobre cualquier nota de la escala cromática que ofrece Amat.

1.4. Influencia de Amat y de la tradición del rasgueado

No cabe duda de que las enseñanzas de Amat estuvieron presentes durante mucho tiempo entre los guitarristas españoles. Hemos mencionado ya las numerosas reediciones y plagios de su libro a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Por otra parte, los tratados para guitarra posteriores en el ámbito español se sitúan en la tradición inaugurada por Amat.

Así ocurre en el caso de Nicolás Doizi de Velasco⁹⁸. Este guitarrista portugués estuvo al servicio de la corte española y también del virrey (español) de Nápoles, donde al parecer fue publicado en 1640 su tratado *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo*, escrito en castellano⁹⁹.

Doizi, al igual que Amat y a diferencia de las fuentes italianas de la época (que suelen limitarse a dar los acordes más frecuentes, sin cubrir sistemáticamente todas las posibilidades), idea un sistema de notación propio para designar los acordes sobre todas

---

⁹⁸ De esa manera se le llama en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* y en numerosas fuentes, entre ellas la *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Sanz (quien lo escribe Doici). En otros lugares, incluyendo el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, aparece como Díaz de Velasco o Dias de Velasco.

⁹⁹ DOIZI DE VELASCO, Nicolás. *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo*. ¿Nápoles: Egidio Long, 1640?

las notas de la escala cromática¹⁰⁰, conforme con el propósito de enseñar a transportar a todas las alturas posibles o “tañer cualquier música por doce partes diferentes”¹⁰¹ que, como vimos, fue objetivo principal de Amat. Como él, recurre al diagrama circular para plasmar la organización de los acordes y sus equivalencias enarmónicas, presentando además del círculo por quintas descendentes otros por quintas ascendentes y terceras y segundas mayores y menores ascendentes y descendentes (aunque, por supuesto, no todos contienen todos los acordes).

También defiende que “la guitarra es instrumento perfecto para poder tañer en él tres, cuatro y cinco voces”¹⁰² como ya hiciera Amat, aunque llega más lejos que él en su reivindicación de la perfección de la guitarra contra las frecuentes críticas por su supuesta tosquedad, llegando a afirmar que es “tan perfecto como el órgano, clavicordio, arpa, laúd y tiorba, y aún más abundante”¹⁰³. Para ello se basa en dos argumentos. En primer lugar respalda la afinación temperada característica de los instrumentos con trastes. Y en segundo lugar, amplía drásticamente el repertorio de acordes de la guitarra rasgueada, ofreciendo para cada nota de la escala cromática nada menos que 19 posibilidades frente a las dos habituales (perfecto mayor y menor, siendo indiferente el uso de inversiones).

Posiblemente ésta sea su gran aportación con respecto a Amat, ya que semejante variedad de acordes le permite reproducir todas las simultaneidades sonoras relevantes que pueden encontrarse en la música más sofisticada de su tiempo (convenientemente adaptadas a la tesitura del instrumento), lo que le distingue de quienes se limitan a usar la guitarra “no más que para pasacalles y tañer tonos por cifras [...] tan limitadas que les faltan muchas consonancias”¹⁰⁴. Doizi da un número a cada una de estas variantes, que se añade a la letra que representa la nota de partida del acorde. Entre éstas figuran no sólo los acordes perfectos mayor y menor, aumentado y disminuido en diferentes estados, sino también los retardos más utilizados en la época y ciertas simultaneidades sonoras no fácilmente clasificables como acordes¹⁰⁵.

---

¹⁰⁰ Aunque utiliza las letras del alfabeto, este sistema es totalmente diferente del alfabeto italiano (en contra de lo que sugieren algunos investigadores: véase ARRIAGA, G. “El acompañamiento...”, p. 4 y TYLER, J. y P. SPARKS. *The guitar...*, p. 149), pues utiliza las letras para denominar los doce acordes mayores siguiendo el orden de la escala cromática ascendente partiendo de Sol (a=Sol, b=Sol#, c=La, etc.).

¹⁰¹ DOIZI DE VELASCO, N. *Nuevo modo de cifra...*, [s.pag.].

¹⁰² *Ibid.*, p. 16.

¹⁰³ *Ibid.*, [s.pag.].

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ ARRIAGA, G. “El acompañamiento...”, p. 4 ofrece una útil interpretación de los acordes de Doizi adaptándolos a la terminología armónica actual.

Doizi representa una interesante intersección entre una perspectiva armónica (obligada por la codificación de posturas inherente a la técnica del rasgueado) y la concepción contrapuntística de la música vocal a la que pretende adecuarse, que podría haber dado pie a desarrollos posteriores fructíferos para la teoría de la armonía. Sin embargo, la misma variedad de simultaneidades sonoras que debe usar para reproducir fielmente la música vocal, le aparta de la idea del acorde de tres sonidos como unidad primaria de la música que tan claramente vislumbrara Amat, al igual que ocurriría en la teoría del bajo continuo (al menos hasta que la influencia de Rameau se hizo patente), como veremos en el capítulo 3. Por otro lado, la dificultad de memorizar un número tan elevado de posturas en la guitarra constituye un obstáculo evidente para la generalización del sistema de Doizi en la práctica; por lo tanto, no es extraño que no se conozcan otros tratados o fuentes que lo apliquen, aunque algunos de sus hallazgos sí serían valorados por guitarristas posteriores como Gaspar Sanz, quien afirma sobre el libro de Doizi que “enseña muy buenas reglas para formar las cláusulas [cadencias], trae un abecedario y círculos ingeniosos, pero la cifra con que los explica los confunde más, por no estar admitida como el alfabeto italiano”¹⁰⁶.

El mismo Sanz emprendería otro camino diferente al de Doizi para plasmar las obras en la guitarra al usarla como instrumento acompañante: adaptar la tradición ya bien establecida en Europa del bajo continuo para otros instrumentos a la guitarra (véase el capítulo 3), utilizando para ello el estilo punteado que para entonces se había desarrollado notablemente. En cuanto a su tratamiento del rasgueado, Sanz sigue en gran parte a Amat (como se verá en el apartado 1.8), cuyo tratado cita elogiosamente.

Sin embargo, fuera de la tradición guitarrística, la teoría española tardaría casi dos siglos en adoptar los conceptos esenciales que Amat manejó con soltura: ni el reconocimiento del acorde como unidad esencial primaria (identificando su fundamental y estableciendo la equivalencia funcional de las inversiones), ni la aceptación de la afinación temperada, ni el uso de todas las transposiciones posibles en la escala cromática y los 24 acordes perfectos mayores y menores, ni el círculo de quintas, tendrán su lugar en los principales tratados teóricos generales españoles del siglo XVII y gran parte del XVIII, cuando en muchos lugares de Europa ya estaban siendo ampliamente aceptados.

---

¹⁰⁶ SANZ, G. *Instrucción de música sobre la guitarra española*, p. 6v.

Este sorprendente contraste puede explicarse por la posición que los métodos de guitarra ocupaban dentro de la teoría española. Debe recordarse que la máxima autoridad en teoría musical durante el Barroco la ostentaban los tratados de composición, basados en la enseñanza del gregoriano y la música vocal religiosa en estilo contrapuntístico, y escritos por los músicos más eruditos de las capillas de la época (casi todos sacerdotes), ya fueran maestros de capilla como Montanos, organistas como Lorente y Nassarre o cantantes como Cerone. La música instrumental tenía un estatus secundario que descendía aún más cuando se trataba de instrumentos profanos y populares, cuyo repertorio ni siquiera se escribía; la guitarra era considerada especialmente tosca por su incapacidad para distinguir entre semitonos mayores y menores y para realizar cualquier textura contrapuntística con su técnica de rasgado característica.

En este contexto, a cualquier teórico probablemente le habría parecido disparatado que un método práctico para guitarra rasgueada como el de Amat pudiera aportarle algo. Pero precisamente por situarse en un ámbito lejano a la teoría tradicional (en el que, por ejemplo, no era necesario enseñar el sistema de los modos o ni siquiera a leer en pentagrama), los guitarristas tenían más libertad para crear nuevos conceptos armónicos cuando, como Amat, iban un poco más allá de la simple explicación de las posturas y hacían alguna reflexión sobre su arte que pudiera facilitar el aprendizaje. En palabras de Christensen: “Paradójicamente, podría decirse que fue precisamente el profundo abismo que separaba a las tradiciones conservadoras españolas de la teoría musical aceptada respecto de la práctica empírica de los guitarristas (por no hablar de las distinciones sociales) lo que permitió a éstos reconceptualizar la armonía tan radicalmente”¹⁰⁷.

En cuanto al resto de Europa, no es fácil saber la influencia que pudo tener el tratado de Amat entre los guitarristas¹⁰⁸. Las numerosas publicaciones para guitarra rasgueada que aparecieron en Italia desde principios del siglo XVII son esencialmente colecciones de piezas para guitarra sola o voces acompañadas de guitarra, en las que las pocas instrucciones incluidas se limitan a lo imprescindible para tocarlas: describir los símbolos utilizados (en especial el alfabeto) y la manera de afinar el instrumento y

---

¹⁰⁷ “Paradoxically, one might say that it was precisely the wide gulf separating the conservative Spanish traditions of received music theory from the empirical practice of the guitarists (to say nothing of the social distinctions) that freed the latter to reconceptualize harmony so radically”. CHRISTENSEN, T. “The Spanish Baroque Guitar...”, pp. 11-16.

¹⁰⁸ Este asunto no ha sido apenas abordado por los investigadores.

proporcionar algunos consejos para la interpretación, sin entrar en explicaciones como las que da Amat e incluso sin preocuparse por ofrecer los acordes sobre todas las notas posibles, ya que algunos de ellos no solían usarse en esas piezas. Sólo cuando la técnica punteada se generalice de nuevo en la guitarra (véase el apartado siguiente) algunos libros incluirán, desde 1640, instrucciones más detalladas destinadas a la realización del continuo, que seguirán ya un camino diferente al abierto por Amat.

Podría deducirse de ello que los guitarristas italianos no conocieron ni usaron el tratado de Amat. Sin embargo, teniendo en cuenta su gran popularidad en España y el notable influjo de la cultura española en Italia –que impulsó la rápida difusión de la guitarra y la presencia de guitarristas españoles en aquel país en torno a 1600–, parece poco probable que las enseñanzas de Amat no llegaran allí, tal vez transmitidas de forma oral frente a unas publicaciones que se ocupaban mucho más del repertorio de piezas que del aprendizaje del instrumento¹⁰⁹.

En cualquier caso, parece claro que las tempranas teorizaciones de la triada (o acorde perfecto) formuladas por ciertos teóricos alemanes en torno a 1600 no tuvieron relación alguna con Amat ni con la técnica del rasgueado en la guitarra, sino que se originaron directamente a partir de la tradición teórica principal encarnada en el muy reputado Zarlino.

En efecto, el predominio de las consonancias con 3ª y 5ª (o sus intervalos compuestos) sobre la nota más grave en la música renacentista no pasó desapercibido a algunos teóricos de la época¹¹⁰. Zarlino, como era natural en su tiempo, basa toda su teoría en la perspectiva interválica y en la construcción de las consonancias a partir del tenor (ver arriba el inicio de este capítulo). Sin embargo, en dos capítulos de su amplio tratado se refiere a la consonancia de 3ª y 5ª (o sus intervalos compuestos) sobre la voz

---

¹⁰⁹ Es posible que, por ejemplo, el mencionado libro de 1643 de Carbonchi (véase Nota 66 arriba) que contiene piezas rasgueadas para 12 guitarras afinadas a distancia de semitono y la regla dada por Foscarini [FOSCARINI, Giovanni Paolo. *Li cinque libri della chitarra alla spagnola nelle quali si contengono tutte le sonate ordinarie semplici e Passeggiate[...] con il modo per sonare sopra la parte*. Roma: [s.n.], 1640, p. 129; citada en BOYE, Gary R. *The Baroque Guitar: Printed Music from 1606-1737*. <<http://www.library.appstate.edu/music/guitar/home.html>> (Último acceso 10-7-2008)] –dentro de sus instrucciones para el continuo– para transportar a las doce notas, estén relacionados con las enseñanzas de Amat sobre el transporte.

¹¹⁰ Antes de Zarlino, el teórico español Guillermo de Podio reconoce que la 3ª mayor con la 5ª produce la mejor consonancia, mientras que con la 3ª menor no es tan buena (PODIO, Guillermo de. *Ars musicorum*. Valencia: Peter Hagenbach & Leonhard Hutz, 1495). Sin embargo, deducir de éste y otros pocos casos que “el concepto explícito de triada” se retrotrae hasta finales del siglo XV como hace Rivera parece excesivo [véase RIVERA, Benito V. “Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries”. *Music Theory Spectrum*, 1 (Primavera 1979), pp. 80-95, p. 94]. Una crítica a Rivera puede verse en LESTER, Joel. *Between Modes and Keys: German Theory, 1592-1802*. Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press, 1989, pp. 14-15, n. 24.

más grave como la más deseable de todas las posibles y señala que su sonoridad será alegre o triste según la 3ª sea mayor o menor¹¹¹. Muchos historiadores han enfatizado la importancia de estas afirmaciones de Zarlino, pero lo cierto es que, como señala Lester, “la incorporación de una unidad armónica de más de dos notas como uno de los fundamentos de la teoría de la composición requeriría una completa revisión de la teoría armónico-contrapuntística” que Zarlino no emprende en absoluto¹¹². De hecho, sus escasas menciones a las consonancias de 3ª y 5ª sobre el bajo (Zarlino nunca habla de triada ni concepto semejante) no aparecen hasta la tercera parte de su tratado, esencialmente práctica, y se presentan como “reglas empíricas útiles para componer, pero sin la consideración suficiente para ser incorporadas en una teoría formal”¹¹³.

Poco más tarde, Johannes Avianus da un paso más al suscribir desde el comienzo de su tratado de 1581 la importancia de la voz más baja en cualquier armonía (en el capítulo 1) y llamar “armonía perfecta” a la formada por la 3ª y 5ª sobre el bajo (en el capítulo 3)¹¹⁴. Estos hallazgos se sitúan aún bien lejos de lo conseguido por Amat quince años después, pero con Avianus se inició una corriente teórica alemana que pocas décadas más tarde alcanzaría a diferenciar entre fundamental y bajo de un acorde y a reconocer la relación de inversión entre las diferentes formas de la tríada (ya con Harnish en 1608¹¹⁵), llegando a elaborar un método de enseñanza de la composición basada en la tríada (lo que hace Lippius en 1610 y 1612)¹¹⁶.

---

¹¹¹ ZARLINO, G. *Le institutioni harmoniche*, parte III, capítulos 31 y 59.

¹¹² “The incorporation of a harmonic unit of more than two notes as a fundamental of compositional theory would require a thorough revision of contrapuntal/harmonic theory.” LESTER, J. *Between Modes and Keys...*, p. 17)

¹¹³ “[...] rules of thumb useful in composing, but not yet sufficiently considered to be incorporated into formal theory”. *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁴ AVIANUS, Johannes. *Isagoge in libros musicae poeticae*. Erfurt: G. Baumann, 1581.

¹¹⁵ HARNISH, Otto. *Artis musicae delineatio*. Frankfurt: Stein, 1608.

¹¹⁶ LIPPIUS, Johannes. *Disputatio musica tertia*. Wittenberg: Johann Gormann, 1610, y *Synopsis musicae novae omino verae atque methodicae universae*. Estrasburgo: Paul Ledertz (Carl Kieffer); 1612. Para este párrafo, véanse LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. 3ª reimpr. Londres: Harvard University Press, 1996, pp. 96-100, y LESTER, J. *Between Modes and Keys...*, pp. 28-41. También HILL, John Walter. *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*. Trad. de Andrea Giráldez (y rev. de Jesús Espino Nuño) de *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580-1750* (Nueva York: Norton, 2005). Madrid: Akal, 2008, pp. 77-78, ofrece un somero recorrido por los tratadistas pioneros en la teorización del acorde que, desafortunadamente, no menciona a Amat, aunque sí a la tradición de la guitarra española en Italia. Hill añade otro tratadista en este apartado: el inglés Thomas Campion (CAMPION, Thomas. *A New Way to Making Fowre Parties in Counter-point*. Londres: Snodham, ca. 1613). Por otra parte, también el italiano Francesco Bianciardi, en su temprano tratado de continuo (BIANCIARDI, Francesco. *Breve regola per imparare a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Instrumento*. Siena: Falcini, 1607), menciona la importancia de la triada (“la armonía perfecta”) aunque no llega a manejar la inversión de los acordes (véase PREITANO, M. “Gli albori della concezione tonale...”, y sobre todo la completa descripción en ARNOLD, Franck T. *The Art of Accompaniment From a Thorough-Bass*. Nueva York: Dover, 1965 [1ª ed.: Oxford University Press, 1931], vol. I, pp. 74-80).

No obstante, el reconocimiento de la triada como unidad musical primaria y el consiguiente predominio de la perspectiva armónica no se generalizarían en la teoría musical europea hasta la difusión de las ideas de Rameau a mediados del siglo XVIII. Y aunque este famoso personaje posiblemente nunca oyera hablar de Amat, la guitarra rasgueada puede haber jugado un importante papel en el proceso histórico que condujo hasta aquel punto.

Dos vías principales de influencia de la guitarra rasgueada en la consolidación de la perspectiva armónica durante el periodo Barroco en Europa, materializada en las teorías de Rameau, han sido sugeridas por varios investigadores.

La primera se desenvuelve en el campo de la música práctica. Aunque suele omitirse en las exposiciones generales de la historia de la música, numerosos estudios en las últimas décadas han destacado el papel de la guitarra española en los comienzos del nuevo estilo barroco en Italia, y en particular en el desarrollo de la monodia con acompañamiento instrumental¹¹⁷.

Los inicios de la monodia han sido asociados tradicionalmente a la corte de Florencia y su “Camerata Fiorentina”, con especial protagonismo de la publicación en 1602 de *Le Nuove Musiche* de Caccini y la creación de las primeras óperas (y obras similares) por este mismo compositor junto con Peri y Cavalieri. Sin embargo, investigaciones recientes (en especial la de Hill¹¹⁸) han puesto de relieve la importancia de algunas tradiciones musicales napolitanas en el nacimiento de la monodia acompañada, que incluso habrían ejercido influencia directa sobre aquellos logros florentinos. El mismo Caccini fue contratado a los catorce años de edad por la corte florentina cuando buscaba un niño “con un bella voz y gracia al cantar con ornamentos

---

¹¹⁷ Véanse por ejemplo PREITANO, M. “Gli albori della concezione tonale...”, TYLER, J. y P. SPARKS. *The guitar...* [en especial el apartado I.1: “Italy: The Role of the Guitar in the Rise of Monody”, pp. 37-45; Tyler presenta una versión ligeramente modificada del mismo en TYLER, James. “The Role of the Guitar in the Rise of Monody: The Earliest Manuscripts”. *Journal of Seventeenth-Century Music*, 9/1 (2003). <<http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/v9/no1/tyler.html>> (Último acceso 15-6-2008)], CHRISTENSEN, T. “The Spanish Baroque Guitar...”, BARON, John H. “Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish Sources, 1599-1640”. *Journal of the American Musicological Society*, 30/1 (Primavera 1977), pp. 20-42, HUDSON, Richard. “The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the First Half of the 17th Century”, *Acta musicologica*, 42/3-4 (Julio-Diciembre 1970), pp. 125-183, GAVITO, Cory Michael. “Carlo Milanuzzi’s *Quarto Scherzo* and the Climate of Venetian Popular Music in the 1620s”. University of North Texas: tesina de máster, 2001. En Internet: *University of North Texas*. <http://www.library.unt.edu/theses/open/20012/gavito_cory/thesis.pdf> (Último acceso 21-7-2010), y GAVITO, Cory Michael. “The Alfabeto Song in Print, 1610 – ca. 1665: Neapolitan Roots, Roman Codification, and ‘il Gusto Popolare’”. Dirigida por Andrew Dell’Antonio. University of Texas at Austin: tesis doctoral, 2006.

¹¹⁸ HILL, John Walter. *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*. Oxford: Oxford University Press, 1997, 2 vols. El mismo autor trata este asunto de manera muy resumida en *La música barroca...*, pp. 53-58.

a la manera napolitana”; allí fue instruido por Scipione de Palla, traído desde Nápoles, de quien Caccini afirmó haber aprendido el “estilo noble” del canto¹¹⁹.

Según vimos, el Nápoles español fue también probablemente el principal centro difusor de la guitarra rasgueada en Italia, y parece que ambas prácticas –la monodia y el rasgueado– estuvieron relacionadas desde el siglo XVI. Recordemos que las más antiguas fuentes escritas con música para guitarra rasgueada datan aproximadamente de la última década y media del siglo XVI y parecen tener origen napolitano¹²⁰; en ellas, junto a la música vocal se escribe el alfabeto italiano, el cual se convierte así en el primer sistema de notación de un acompañamiento instrumental acórdico de que se tiene noticia, precediendo al bajo cifrado tradicional. No parece, pues, casual que las primeras fuentes conocidas de monodia acompañada por acordes sean para guitarra española y se den en Nápoles.

Muy significativo es el caso de la famosa cantante napolitana Adriana Basile, que trabajó a principios del siglo XVII en Mantua y Roma además de Nápoles y se relacionó estrechamente con algunos de los compositores y cantantes italianos más significativos del momento (incluido Monteverdi). Sobre ella afirma un testimonio de 1609: “[...] toca el arpa excelentemente y canta sobre el libro [a primera vista] todo tipo de madrigales con tal seguridad que no hay cantante que la supere. Y lo que es mejor, toca la guitarra muy bien y canta a la española [en español, según Tyler], y tiene tal repertorio que sabe más de trescientas obras de memoria entre las italianas y las españolas”¹²¹. Basile fue poseedora de un manuscrito con diez canciones en español con alfabeto italiano que aún se conserva¹²².

Por referencias como la anterior sabemos que en las cortes italianas eran muy apreciadas las artistas que cantaban (tanto en italiano como en español) canciones a solo acompañándose a sí mismas rasgueando la guitarra¹²³. La gran cantidad de manuscritos

---

¹¹⁹ HILL, J. W. *La música barroca...*, p. 53.

¹²⁰ Véase TYLER, J. y P. SPARKS. *The guitar...*, pp. 39-45.

¹²¹ “[...] sona di Arpa in eccellenza, e vi canta al libro ogni sorte di madrigali con tal sicurezza che non vi'è cantante nissuno che la sup[era]re è quello che è il meglio sona di chitarra beniss.mo e canta a la spagnola, et il tal coppia che tra le Italiani e Spagnole sa più di trecento opere a la mente”. Carta a Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua, de su representante Gioseppe Fachoni. Citada en *Ibid.*, pp. 43-44, n. 27, quien ofrece una traducción al inglés del mismo fragmento.

¹²² Véase BARON, J. H. “Secular Spanish Solo Song...”, pp. 24-25.

¹²³ La guitarra ya había sido oída en la misma Florencia en 1589 en los espectaculares festejos organizados para la boda del gran duque Fernando de Medici. Fue en el *ballo* “O che nuovo miracolo” que cerraba el intermedio *Il dono di Giove ai mortali di Ritmo e Armonia* de Cavalieri, en el que las célebres cantantes Vittoria Archilei y Lucia Caccini cantaban acompañándose con una guitarra española y otra napolitana respectivamente; esta danza tuvo tal éxito que, bajo el nombre de *Aria di Firenze, Ballo di Fiorenza* o *Ballo del Gran Duca*, aparecería luego en multitud de colecciones para guitarra y otros

e impresos italianos de la primera mitad del siglo XVII para voz solista y guitarra rasgueada, incluyendo piezas de los más famosos compositores de la época, demuestra la intensa relación que existió entre la monodia y la guitarra española. En palabras de Tyler:

Tan atractiva fue la idea de la canción a solo acompañada de guitarra y tan eficiente su notación, que se produjo una plétora de colecciones manuscritas e impresas para voz sola con alfabeto de guitarra (aunque [a veces] con una línea de bajo para otro instrumento). Las casi 250 fuentes con alfabeto incluyen monodias por compositores tan reverenciados como D'India, Monteverdi, Frescobaldi, Cavalli, Grandi, Landi, Sances y muchos muchos [*sic*] otros¹²⁴.

Parece que, en efecto, la técnica rasgueada de la guitarra española se ajustaba bien a las necesidades del nuevo estilo que los primeros monodistas estaban creando por entonces. Lo mismo podría deducirse de los escritos de Vincenzo Galilei, otro miembro de la Camerata Florentina y famoso defensor de la monodia frente a la polifonía, en su intento por recuperar la expresividad de la antigua música griega. Galilei recurre tanto a la supuesta práctica griega como al canto “natural” de las clases populares italianas para encontrar su ideal musical: “[...] un solista canta con un instrumento en el que se golpean al mismo tiempo varias cuerdas [notas] dispuestas de tal manera que hacen varias consonancias entre ellas, pero de manera uniforme con los tonos del solista, con el cual se convierten así todos en un único y mismo sonido”¹²⁵.

Tanto la canción a solo como el rasgueado de la guitarra fueron originalmente más propios del ámbito popular que del culto, y su simplicidad y facilidad de ejecución frente a la polifonía predominante en la música seria provocarían los recelos de los compositores instruidos. La actitud favorable de las clases altas y medias en Italia

---

instrumentos. Cavalieri también indicó el uso de una guitarra española para uno de los personajes de su famosa *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, estrenada en Roma y publicada en 1600 (véase TYLER, J. y P. SPARKS. *The guitar...*, pp. 33-36).

¹²⁴ “So attractive was the idea of guitar-accompanied solo song, and so efficient its notation, that a plethora of manuscripts and printed collections for solo voice with guitar *alfabeto* was produced (albeit with a bass line for another instrument). The nearly 250 surviving sources with *alfabeto* include monodies by such revered composers as D'India, Monteverdi, Frescobaldi, Cavalli, Grandi, Landi, Sances, and many, many others”. TYLER, J. “The Role of the Guitar...”.

¹²⁵ GALILEI, Vincenzo. “Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'enharmonio, con la solutione di essi”. Manuscrito. 1591. Florencia, Biblioteca Nazionale, MSS Galileiani, Anteriori a Galileo, pp. 65v-66r. Citado en PALISCA, Claude V. “Vincenzo Galilei and Some Links between ‘Pseudo-Monody’ and Monody”. *The Musical Quarterly*, 46/3 (Julio 1960), p. 356, traducido al inglés: “[...] a soloist sings to an instrument in which are struck at the same time several strings disposed in such a way that they make various consonances among themselves, but in a manner uniform with the tones of the soloist, with which they thus become all of a single and one same sound”.

parece haber roto esos prejuicios según hemos visto arriba¹²⁶, pero éste no parece ser el caso de España, donde durante toda la primera mitad del siglo XVII al ya comentado escaso prestigio de la guitarra (ver el apartado 1.2) se suma la notable escasez de fuentes escritas de monodias. Como afirman Torrente y Rodríguez: “Durante la primera mitad del siglo XVII, las canciones a solo fueron probablemente consideradas demasiado simples para las habilidades contrapuntísticas de los músicos instruidos y, aunque fueron cultivadas, raramente disfrutaron el privilegio del manuscrito, y mucho menos de la imprenta”¹²⁷. Quizás podría decirse lo mismo de la guitarra rasgueada en general, tanto cuando iba asociada a la canción a solo como en el caso de las danzas y otras piezas exclusivamente instrumentales. Por tanto, a pesar de los tempranos descubrimientos de Amat y del papel esencial de la tradición guitarrística española, su influencia en la teoría se produciría principalmente a través de la actividad musical fuera de la Península Ibérica, en especial en Italia.

La relación de la guitarra española con los inicios de la monodia en la música culta italiana y su incorporación en numerosas ocasiones al grupo de instrumentos acompañantes tuvo probablemente notables repercusiones en la misma concepción del bajo continuo. Hill sugiere que la “forma de acompañamiento acórdico que abstrae la armonía subyacente [...] fue establecida fundamentalmente en el estilo hispano-napolitano de la guitarra rasgueada, y cristalizó en la notación del bajo continuo”¹²⁸. Por su parte, Preitano mantiene que la guitarra rasgueada impulsó la evolución del bajo continuo en Italia desde un sistema que, con Peri y Caccini, indicaba principalmente los intervalos desde el bajo y ponía el énfasis en el uso expresivo de la disonancia, a otro, desde mediados del siglo XVII, de concepción más claramente armónica que resaltaba las relaciones entre acordes¹²⁹. Debemos recordar que, aunque el bajo continuo supone un acercamiento a la armonía al centrarse en las simultaneidades sonoras, estas simultaneidades pueden seguir siendo entendidas, de acuerdo con la teoría renacentista, como conjuntos de intervalos más que como acordes, y de hecho durante todo el

---

¹²⁶ Véanse también los testimonios aportados en GAVITO, C. M. “The Alfabeto Song in Print...”, pp. 145-167, sobre el cultivo de la guitarra española entre los nobles italianos, además de las clases populares.

¹²⁷ “During the first half of the seventeenth century, solo songs were probably regarded as too simple for the contrapuntal skills of learned musicians and, though cultivated, they rarely enjoyed the privilege of the manuscript, let alone the press”. TORRENTE, Álvaro y Pablo-L. RODRÍGUEZ. “The ‘Guerra Manuscript’ (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain”. *Journal of the Royal Musical Association*, 123/2 (1998), p. 149.

¹²⁸ “[...] form of chordal accompaniment that abstracts underlying harmony [...] was established fundamentally in the Spanish-Neapolitan style of strummed guitar, and was crystallized in the basso continuo notation”. HILL, J. W. *Roman Monody...*, pp. 119-120.

¹²⁹ Véase PREITANO, M. “Gli albori della concezione tonale...”, pp. 64-67.

Barroco los tratados sobre el continuo raramente adoptarán una perspectiva netamente armónica (véase el capítulo 3).

Pero no sólo en la monodia puede apreciarse la influencia de la guitarra. Además de que su participación en el grupo del continuo se extiende a otras formaciones vocales e instrumentales, puede afirmarse que la música para guitarra tuvo un papel destacado en la configuración del repertorio básico instrumental barroco. Baste mencionar que formas tan destacadas como la folía, la zarabanda, el pasacalle o *passacaglia* y la chacona son de procedencia ibérica (o de las colonias americanas) y se difundieron por Italia y el resto de Europa desde comienzos del siglo XVII primeramente dentro del repertorio de la guitarra rasgueada¹³⁰.

Esta acusada presencia de la música para guitarra rasgueada en los principales géneros barrocos difícilmente podría desvincularse del notable incremento de la conciencia armónica que tuvo lugar a lo largo de todo el periodo. Pues aunque por supuesto el estilo acórdico no es exclusivo de la guitarra, como afirma Christensen en la conclusión de su artículo, “en ningún otro repertorio fue la textura tan consistentemente –¿podría decirse exuberantemente?– acórdica como en las piezas para guitarra en estilo rasgueado, ni la sintaxis de las armonías tan claramente funcional”¹³¹.

Tanto las danzas para guitarra rasgueada sola como los acompañamientos de las canciones españolas (e italianas), cuya presencia hacia 1600 fue formidable en España e Italia, consisten en esquemas armónicos básicos que pueden repetirse literalmente o variarse ligeramente. En otros repertorios instrumentales, los mismos esquemas podían tomar la forma de bajos ostinatos (con una línea melódica superior que muchas veces también se basaba en un modelo preestablecido). Pero en la guitarra, la audición repetida de estas estructuras puramente armónicas (pues la técnica del rasgueado prácticamente elimina la percepción de líneas melódicas dentro del entramado acórdico) sin duda facilitó especialmente el desarrollo de una sintaxis armónica. El caso de la secuencia armónica del pasacalle es probablemente el más significativo, aunque no el único.

Como es bien sabido, el pasacalle era hacia 1600 un breve pasaje instrumental que se interpretaba antes de, entre o después de otras piezas, sirviendo para dar el tono

---

¹³⁰ Véase HUDSON, Richard. *The folia, the saraband, the passacaglia, and the chaconne : the historical evolution of four forms that originated in music for the five-course Spanish guitar*. Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982, 4 vols.

¹³¹ “[...] in no other repertoire was the texture quite so consistently –might we say exuberantly?– chordal as in the rasgueado guitar pieces, nor the syntax of the harmonies so clearly functional”. CHRISTENSEN, T. “The Spanish Baroque Guitar...”, pp. 35-36.

al cantante o la entrada a los danzantes, para proporcionarles un descanso entre una pieza y otra o como fórmula conclusiva. Su esquema armónico habitual en este tiempo era, según vimos más arriba, I-IV-V-I, presente también en otras formas de la época: desde el romance del Conde Claros (usado ya por Narváez en 1538) y otras danzas españolas como la chacona, el canario, el villano o la zarabanda, hasta las italianas *pasamezzo moderno* (o *per B quadro*), *ruggiero*, *tenor di Napoli*, *bergamasca*, *brando di Malta* y *calata*, pasando por las *riprese* o *ritornelli* frecuentemente añadidas a las danzas instrumentales italianas del siglo XVI, utilizan secuencias armónicas parecidas¹³².

Puede afirmarse por tanto que el esquema I-IV-V-I, que se convertiría en la base de la sintaxis armónica de los siglos siguientes, sería oído innumerables veces y como fórmula puramente armónica en cualquier situación en que sonara una guitarra. Hacia 1630 empiezan a encontrarse series de variaciones sobre el pasacalle escritas para otros instrumentos (comenzando por las *Partite sopra passacagli* para teclado de Frescobaldi de 1627) y poco después también para guitarra punteada, que constituyen ya piezas independientes. Sin embargo, los pasacalles continuaron usándose como preludios (o interludios o postludios) en otras obras hasta mucho más tarde, y no sólo en el ámbito de la guitarra, como atestiguan por ejemplo los pasacalles indicados en la partitura de la famosa ópera *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi en 1642¹³³.

Además de su continua presencia en el repertorio de la guitarra, el pasacalle sería repetido en muchas fuentes guitarrísticas transportado a casi todas (o todas) las alturas posibles, ya fuera para proveer al instrumentista de las fórmulas necesarias para cualquier tono en que pudieran interpretarse las piezas a las que precedía o como evidente recurso pedagógico para iniciarse en el aprendizaje del rasgueado. Por otra parte, este esquema armónico básico está estrechamente relacionado con el más frecuente procedimiento para realizar variaciones sobre cualquier secuencia armónica típica de una danza (lo que era habitual en las fuentes italianas), que consistía en añadir su dominante o la sucesión subdominante-dominante a cualquiera de los acordes básicos de la secuencia original¹³⁴.

---

¹³² Véase HUDSON, R. "The Concept of Mode...".

¹³³ Para una detallada discusión de este caso véase WALKER, Thomas. "Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History". *Journal of the American Musicological Society*, 21/3 (Otoño 1968), pp. 300-320.

¹³⁴ Otra prueba de la considerable importancia de la fórmula del pasacalle en el mundo guitarrístico radica probablemente en los propios sistemas de notación utilizados. La aparentemente anárquica ordenación de los acordes en el alfabeto italiano (véase la Tabla 1-1) cobra sentido al observar que las tres primeras

En resumen, a través de su intensa presencia en la actividad musical del siglo XVII y de su interacción con la monodia y el bajo continuo, el estilo rasgueado de la guitarra española pudo haber ejercido un notable papel en el desarrollo de la perspectiva armónica –tanto en los músicos como en los oyentes– especialmente en Italia, que era entonces el país dominante en el panorama musical europeo.

Por otra parte, la segunda vía de influencia de la guitarra rasgueada sobre la armonía pudo llegar directamente mediante la tradición teórica. En general, es difícil determinar la repercusión de la práctica del rasgueado y su teorización sobre los numerosos tratados de acompañamiento, aunque es de suponer que la familiaridad con esta técnica favorecería un mayor grado de perspectiva armónica. Este parece ser el caso del conocido *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique* de François Champion¹³⁵. Aquí apareció por primera vez en su forma completa la célebre “regla de la octava” que fue uno de los medios más utilizados tanto para la enseñanza del acompañamiento como para la de la improvisación e incluso la composición¹³⁶. Aunque este tratado es de carácter general y se aplica más bien al clave¹³⁷, sus hallazgos tienen una clara ascendencia guitarrística: Champion, que era tiorbista y guitarrista en la Ópera de París, afirma que su regla de la octava la aprendió en estos instrumentos de su predecesor en el cargo; además, en un testimonio posterior destaca la importancia del rasgueado o arpegiado propios de la guitarra, lo que le lleva a

---

letras desarrollan la secuencia del pasacalle en Sol M, las tres siguientes en La m y las dos siguientes (más la B ya antes usada) en Fa M (este argumento es sugerido en PREITANO, M. “Gli albori della concezione tonale...”, p. 55). En el sistema castellano, las sucesiones de símbolos +1-2, 1-2-3, 2-3-4 y 5-6-7 proporcionan los acordes necesarios para los pasacalles en Sol M, Do M, Fa M y La m respectivamente. En cuanto al sistema de Amat, su ya mencionada ordenación por quintas permite tocar un pasacalle sobre cualquier acorde con sólo acompañarlo del inmediatamente anterior y posterior.

¹³⁵ CAMPION, François. *Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique*. París: G. Adam, 1716. En Internet: *Traité français sur la musique*. Indiana University. <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/CAMTRA_TEXT.html> (Último acceso 3-9-2008).

¹³⁶ Véanse CHRISTENSEN, Thomas. “The ‘Règle de l’Octave’ in Thorough-Bass Theory and Practice”. *Acta Musicologica*, 64/2. (Julio-Diciembre 1992), pp. 91-117, CHRISTENSEN, T. “The Spanish Baroque Guitar...”, pp. 33-35 y LESTER, J. *Compositional Theory...*, pp. 72-74

¹³⁷ Al comienzo del tratado Champion explica que es útil tanto a cantantes como instrumentistas; más tarde, en la *Addition* que publicó para complementar su tratado, aclara que “mon premier Traité d'accompagnement, [...] est moins pour le Théorbe que pour le Clavecin”. CAMPION, François. *Addition au traité d'accompagnement et de composition par la règle de l'octave; Où est compris particulièrement le Secret de l'accompagnement du Théorbe, de la Guitare et du Luth. avec La manière de transposer instrumentalement, et de solfier facilement la Musique vocale sans l'usage de la Gâme*. París: La Veuve Ribou, 1730. En Internet: *Traité français sur la musique*. Indiana University. <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/CAMADD_TEXT.html> (Último acceso 3-9-2008).

dar habitualmente “una docena de lecciones de guitarra a quienes se consagran al acompañamiento en la tiorba”¹³⁸.

La regla de la octava consiste en la armonización de una escala en el bajo (tanto ascendente como descendente) en el modo mayor y otra en el modo menor (véase el Ejemplo 1-6). En principio no se trata más que de un útil recurso didáctico para aprender con rapidez a realizar bajos continuos no cifrados (que eran muy frecuentes), pero sus implicaciones teóricas van más allá. Con esta fórmula se aprende a asociar cada grado de la escala con un acorde concreto, resaltando así la necesidad de conocer la tonalidad en cada momento y la relación de cada grado con la tónica, la cual determinará el tipo de armonía que debe dársele y por tanto implícitamente le asigna una función armónica específica. Christensen ve en esta regla de la octava un refinamiento de las escalas natural y con Si bemol que aparecieron en muchas publicaciones para guitarra durante el siglo XVII y que asignaban mediante el alfabeto italiano un acorde para cada nota del bajo¹³⁹. Sin embargo, éstas escalas no indicaban ninguna tonalidad en concreto y tampoco su armonización tenía lógica tonal alguna, a diferencia de las de Campion, como puede apreciarse fácilmente comparando el Ejemplo 1-6 con el 1-7 en el que presentamos el modelo habitual en muchas publicaciones italianas en torno a 1630¹⁴⁰.

Ejemplo 1-6. La regla de la octava de Campion 1716¹⁴¹.

The image displays two musical staves, 'TON MINEUR' and 'TON MAJEUR', each with 12 notes and corresponding figured bass notation. The figures are: TON MINEUR: [8/3], [1#6/3], 8/3, 6/3, 8/3, 3/3, 6/3, 8/3, 3/3, 6/4, 8/3, 2/4, 8/3, #6/3, 8/3. TON MAJEUR: 8/3, 6/4, 8/3, 6/3, 8/3, 3/3, 6/3, 8/3, 3/3, #6/4, 8/3, 2/4, 8/3, 6/3, 8/3.

¹³⁸ “[...] je donne ordinairement [...] une douzaine de leçons de Guitare à ceux qui se destinent à l'accompagnement du Théorbe”. CAMPION, F. *Addition au traité...*

¹³⁹ CHRISTENSEN, T. “The Spanish Baroque Guitar...”

¹⁴⁰ Otros precedentes de la regla de la octava pueden encontrarse en los tratados de continuo de Gasparini (GASPARINI, Francesco. *L'Armonico pratico al Cimbalo. Regole, osservazioni de avvertimenti per ben suonare il Basso, e accompagnare sopra il Cimbalo, Spinetta de Organo*. Venecia: Antonio Bortoli, 1708.) y Heinichen (HEINICHEN, Johann David. *Neu erfundene und gründliche Anweisung...*). Véanse LESTER, J. *Compositional Theory...*, pp. 72-74 y CHRISTENSEN, Thomas. “The ‘Règle de l'Octave’...”.

¹⁴¹ Tomado de LESTER, J. *Compositional Theory...*, p. 72.

Ejemplo 1-7. “Scala di Musica per B. Quadro” y “Scala di Musica per B. Molle”¹⁴².

* El Sib es una errata que debe cambiarse por La

En cualquier caso, el peso de la tradición guitarrística puede encontrarse tanto en la costumbre –propia de su típica perspectiva acórdica– de asignar un acorde (perfecto o de séptima, pues como puede verse ninguno de los indicados por Campion usa otras disonancias, que eran tan habituales en los tratados de continuo) a cada nota de la escala, como en la traslación del modelo a las doce notas posibles, pues Campion ofrece sus escalas en las 24 tonalidades mayores y menores. Las innovaciones de Campion llegarían a muchos tratados de continuo de la época y es probable que tuvieran su influencia incluso en las teorías de Rameau, pues éste lo cita en alguna de sus obras y utiliza un modelo muy similar al de su regla de la 8ª ya en su famoso *Traité de l’harmonie*¹⁴³.

¹⁴² Tomado de GAVITO, C. M. “The Alfabeto Song in Print...”, p. 94. Este modelo de escala aparece en varias obras publicadas por el impresor veneciano Vincenti, incluyendo algunas de Milanuzzi y Miniscalchi (de donde Gavito toma este ejemplo concreto) de la tercera década del siglo XVII.

¹⁴³ RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*. París: Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722. Concretamente en el capítulo 6 del libro 4º sobre acompañamiento: pp. 381-388.

1.5. El nuevo estilo mixto

El estilo rasgueado fue el medio de expresión característico de la guitarra durante el primer tercio del siglo XVII (y a juzgar por las fuentes, prácticamente el único). Sin embargo, durante la década de 1630 comenzaron a aparecer en Italia evidencias de un estilo que combinaba el rasgueado con la técnica que había sido habitual en los instrumentos tradicionales de la música culta como el laúd y la vihuela: la técnica del punteado. Desde que Foscarini¹⁴⁴ introdujera un sistema de notación que añadía los símbolos del alfabeto italiano a la tablatura –típica del laúd– con una línea para cada orden de cuerdas sobre la que se indicaban los trastes con números, este sistema fue ampliamente adoptado en los numerosos libros italianos para guitarra posteriores (de Corbetta, Bartolotti, Granata, etc.).

La nueva tablatura mixta sería la predominante hasta finales del siglo XVII y se extendió desde Italia a otros países. Es curioso que, en la segunda mitad del siglo XVII, destacados instrumentistas españoles como Gaspar Sanz debieran pasar por Italia para profundizar en su aprendizaje de la guitarra española. Con la introducción del estilo mixto en España por Sanz en su *Instrucción de música sobre la guitarra española* de 1764 puede decirse que se inicia la publicación de colecciones de obras para guitarra en nuestro país, pues el *Método muy facilísimo* de Briceño de 1626 fue impreso en París, el de Amat prácticamente no contiene pieza alguna y los vihuelistas del siglo XVI sólo incluyeron unas pocas obras para guitarra en sus impresos destinados esencialmente a la vihuela¹⁴⁵. Al libro de Sanz (que tuvo numerosas reediciones) se añadieron en poco tiempo los de Ruiz de Ribayaz en 1676, Guerau en 1694 –éste exclusivamente en estilo punteado– y Murcia hacia 1717¹⁴⁶.

No parece casual que la recuperación de la técnica del punteado para la guitarra (combinada o no con el rasgueado) coincidiera en España con este novedoso interés por

---

¹⁴⁴ FOSCARINI, Giovanni Paolo. *Il primo, secondo, e terzo libro della chitarra spagnola*. ¿Roma?: [s.n.], ca. 1630.

¹⁴⁵ Parece ser que antes que el libro de Sanz fue publicado en España (probablemente en Madrid) otro con piezas de Corbetta hacia 1650 con el título *Guitarra española y sus diferencias de sonos*, que estuvo perdido hasta hace poco (véase TYLER, J. y P. SPARKS. *The guitar...*, pp. 88 y 149-150). Hay una edición facsímil moderna editada por Matthias Otto Schneider en Emmendingen: Deutsche Lautengesellschaft, 2006.

¹⁴⁶ RUIZ DE RIBAYAZ, L. *Luz y Norte musical*; GUERAU, Francisco. *Poema harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española (Madrid, 1694)*. Con facsímil. Thomas Schmitt (ed.). Madrid: Alpuerto, 2000; MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Facsímil de ¿Madrid: [s.n.], 1717 o Amberes: [s.n.], 1714? Ed. con introducción de Monica Hall. Múnaco: Chanterelle, 1980.

publicar obras destinadas al instrumento. Si antes hemos sugerido que la escasez de fuentes escritas de repertorio rasgueado en España podría deberse a su estigmatización como estilo tosco y popular impropio de la música culta, es lógico que la técnica del punteado, con sus posibilidades melódicas y contrapuntísticas, modificara la percepción del estatus del instrumento.

No sólo en el repertorio como solista, sino también en el ámbito de la realización del acompañamiento, el uso del punteado tuvo notables consecuencias. Mientras que en el pasado las indicaciones para la guitarra se limitaban a señalar mediante el alfabeto italiano los acordes que debían rasguearse o, en todo caso, a asociar uno de estos acordes con cada nota del bajo continuo, a partir de ahora el uso del punteado acercará la realización del continuo en la guitarra a la del resto de instrumentos polifónicos, de manera que Sanz podrá incluir un tratado para acompañar con la guitarra, arpa u órgano indistintamente. Sobre ello se hablará detenidamente en el capítulo 3.

Por otro lado, el paso a un segundo plano de la técnica del rasgueado en las publicaciones –que quedará limitado a unas pocas piezas para principiantes o a la intercalación de algunos acordes en las obras punteadas– frente al empuje del punteado, se reflejará en un menor protagonismo del concepto de acorde, lo que les restará interés para el objetivo de esta tesis. No obstante, aún pueden observarse algunas aportaciones relevantes como las que señalaremos a continuación en el tratado de Sanz.

1.6. Instrucción de música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz

La célebre publicación de Sanz¹⁴⁷ se divide en realidad en varias partes bien diferenciadas. Ya el primer libro contiene un tratado sobre la técnica del rasgueado, otro sobre la del punteado y otro de acompañamiento, todos con sus correspondientes láminas de piezas y ejemplos musicales; por su parte, los libros segundo y tercero vienen a añadir nuevas obras punteadas. Así pues, ésta es una importante fuente tanto

---

¹⁴⁷ Ofrecimos ya antes los datos del facsímil moderno. El título original completo fue: *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y danças de rasgueado y punteado al estilo español, italiano, francés e inglés. Con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y órgano, resumido en doze reglas y exemplos los más principales en contrapunto y composición.*

teórica como práctica, de la que aquí nos interesa especialmente su tratamiento del rasgueado y del acompañamiento.

Se hicieron numerosas ediciones de esta obra, aunque las primeras no estaban completas, pues Sanz optó por el frecuente procedimiento de publicar sólo una parte para después, según la acogida del público, ir añadiendo otras sucesivamente. García-Abrines contabilizó hasta ocho ediciones, en las que, a excepción de las dos últimas (de 1697), reaparece la fecha de 1674 a pesar de que desde la segunda en adelante no pudieron salir antes de 1675 (fecha indicada en alguno de los grabados)¹⁴⁸. Las dos primeras ediciones contienen únicamente el primer libro, apareciendo el 2º y 3º desde la 3ª y 4ª ediciones respectivamente. El proceso de publicación escalonada fue anunciado por el mismo Sanz en el prólogo:

Y prometo que si este primer amago de mi habilidad tiene buena cabida en los aficionados, compondré otros tres libros que contengan: el primero proseguiré con muchas más diferencias sobre todos los sonos de Palacio; el segundo, con sonadas italianas, caprichos, fantasías, alemanas, corrientes, gigas, con mucha variedad de aires extranjeros; y últimamente otro más extenso, que sólo será para los músicos que quieren acompañarse y tocar sobre la parte¹⁴⁹.

---

¹⁴⁸ La reconstrucción de las ediciones hecha por García-Abrines (publicada por primera vez en 1952) sigue siendo repetida hasta la actualidad en casi todos los escritos sobre el tema (GARCÍA-ABRINES, Luis. Prólogo y notas a *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979 [1ª ed.: Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1952], pp. xiii-xliv). Sin embargo, ésta fue efectuada basándose en un número reducido de ejemplares, y un estudio más profundo requeriría de un “censo de copias y de publicaciones de los impresores”, como señala ZAYAS, R de. *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*, p. xiii.

¹⁴⁹ SANZ, G. *Instrucción de música sobre la guitarra española*, p. 6v. Este párrafo ha sido interpretado de diferentes maneras por los investigadores. Si en principio se creyó que Sanz no llegó a publicar los libros prometidos [véase por ejemplo MITJANA, Rafael. *La música en España: arte religioso y arte profano*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.), con prólogo de Antonio Martín Moreno. Trad. de “La musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)”. En: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac y L. Laurencie (eds.) (París: Librairie Delagrave, 1920). Madrid: Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1993, p. 203], desde García-Abrines se piensa que éstos están contenidos en los tres libros de la *Instrucción de música* que han llegado hasta hoy, y que el prólogo fue escrito para la primera edición aunque fuera luego reproducido en las siguientes, que ya incluían las partes anunciadas. Tanto García-Abrines (Prólogo y notas a *Instrucción...*, p. xxxii) como Zayas (*Los Guitarristas. Gaspar Sanz*, pp. xxii-xxiii) concluyen que los tres libros mencionados por Sanz coinciden con los tres que hoy conocemos, mientras que González Marín afirma que están contenidos en los actuales libros 1º y 2º (GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. “Sanz Celma, Gaspar [Francisco Bartolomé]”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares Rodicio, Emilio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 9, pp. 813-816). Sin embargo, en nuestra opinión los tres libros prometidos están ya incluidos en el primer libro de hoy –posiblemente aparecidos en sucesivas ediciones parciales que no nos han llegado de forma independiente–. En primer lugar, Sanz habla de “otros tres libros”, lo que implica que el total son más de tres. En segundo lugar, esos otros tres libros coinciden perfectamente (conservando incluso el mismo orden) con las páginas 20r-38r situadas al final del libro primero: sonos de Palacio (pp. 20r-23r), aires extranjeros (pp. 24r-27r) y tratado de acompañamiento (pp. 28r-38r); por tanto, la primera tirada habría incluido sólo las reglas para tocar rasgueado (con sus correspondientes láminas en las pp. 16r-19r, que son las únicas mencionadas antes en el texto) y punteado (en total, pp. 8r-19r, excluyendo 14r-15r,

En cualquier caso, puede afirmarse que tanto el tratado de rasgueado como el de acompañamiento, situados al comienzo y final del primer libro respectivamente, estaban ya escritos en 1674, pues por un lado la última de sus láminas lleva fecha del 6-12-1674¹⁵⁰, y por otro la aprobación de Diego Jaraba y Bruna, que elogia el tratado de acompañamiento, data del 19-11-1674¹⁵¹.

Sanz utiliza el alfabeto italiano para el rasgueado, como era de esperar en alguien que, de acuerdo con sus propias palabras, tuvo maestros italianos y conoció numerosas publicaciones para guitarra editadas en Italia. Esta es su versión del mismo:

Tabla 1-3. Alfabeto italiano en Sanz.

Símbolo	Acorde
+	Mi m
A	Sol M
B	Do M
C	Re M
D	La m
E	Re m
F	Mi M
G	Fa M
G ² *	Fa# M
H	Sib M
H ² *	Si M
I	La M
K	Sib m
K ² *	Si m
L	Do m
M	Mib M
M ⁺	Mib m
N	Lab M
N ⁺	Sol# m
O	Sol m
P	Fa m
P ² *	Fa# m
&	Reb M
& ⁺	Do# m

---

añadidas en ediciones posteriores), lo que parece confirmar el propio Sanz al concluir todo este texto: “[...] publico esta primera obra, y después las demás” (p. 13v). Por último, algunas láminas grabadas de diversas partes del libro primero llevan fechas diferentes: 8-11-1674 en los sones de Palacio (p. 21r) y 6-12-1674 en las piezas añadidas a los ejemplos del tratado de acompañamiento (p. 38r).

¹⁵⁰ SANZ, G. *Instrucción de música sobre la guitarra española*, p. 38r.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 5r.

*Sanz no incluye estos acordes en su lámina explicativa del alfabeto, pero los explica en el texto en p. 10r.

Sin embargo, sigue la senda de Amat (y de Doizi, a quien también cita) al utilizar los 24 acordes mayores y menores, llegando incluso en su “laberinto” primero¹⁵² a numerarlos siguiendo el orden de Amat, aunque no deje de utilizar el alfabeto italiano al mismo tiempo (véase este laberinto más abajo).

En realidad, el tratamiento del rasgueado que hace Sanz se parece mucho más al de Amat que al habitual en los libros italianos, como sugiere él mismo: tras afirmar que las publicaciones de Foscarini, Kapsperger, Pellegrini, Granata, Fardino y Corbetta “a lo sumo enseñan a que tañan aquellas piezas suyas”, elogia el tratado de Amat y se propone mejorarlo¹⁵³. Uno de los principales objetivos del tratado de rasgueado de Sanz, al que dedica no menos de tres de sus ocho reglas, es enseñar a tocar cualquier pieza en las 12 transposiciones posibles, lo que ejemplifica con el pasacalle sobre su tabla titulada “Laberinto en la guitarra que enseña un son por 12 partes con cuantas diferencias quisieren” que figura a continuación; en ella ordena los acordes por quintas descendentes (numerados del 1 al 12), situando los menores en las columnas de la izquierda y sus respectivos mayores en las de la derecha:

Ejemplo 1-8. Laberinto 1º en Sanz¹⁵⁴.

Laberinto en la guitarra q. enseña un son por 12 partes Con quantas diferencias quisieren

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12												
♯ F	D	I	E	C	O	A	L	B	P	G	K	H	♯ M	M	N	N	♯ &	&	P	G	K	H	
♯ M	M	N	N	♯ &	&	P	G	K	H	♯ M	M	N	N	♯ &	&	P	G	K	H	♯ M	M	N	N
♯ &	&	P	G	K	H	♯ M	M	N	N	♯ &	&	P	G	K	H	♯ M	M	N	N	♯ &	&	P	G
K	H	♯ M	M	N	N	♯ &	&	P	G	K	H	♯ M	M	N	N	♯ &	&	P	G	K	H	♯ M	M

¹⁵² *Ibid.*, p. 16r.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 6r.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 16r.

Por supuesto, esto ya lo hizo Amat mucho antes, a diferencia de los libros italianos que solían limitarse a enseñar los acordes necesarios para interpretar las piezas que contenían. Sin embargo, Sanz introduce una novedad de la que se siente muy orgulloso (“esta es la regla que yo he discurrido y hasta ahora no la he visto practicar a ninguno de los maestros que han compuesto”¹⁵⁵): una vez localizados los acordes de una determinada pieza sobre el laberinto, cada uno de ellos se podrá sustituir por cualquiera de los que aparecen en la misma columna, que en realidad no son sino diferentes disposiciones del mismo acorde llevando la mano hacia abajo en el mástil. De esta manera, “puedes hacer en un son tantas diferencias [variaciones] como saltos por las casillas de doce letras, que son tantos que no los podrás contar sin mucha aritmética”¹⁵⁶.

Aparte de su indiscutible utilidad para la interpretación del rasgueado, esta innovación aporta poco desde el punto de vista teórico, pues se limita a ofrecer una prueba más de la equivalencia entre las diferentes inversiones de los acordes (dado que al cambiar de postura en el mástil también suele cambiar su estado) que ya Amat había dejado bien clara por otros procedimientos¹⁵⁷. Por otro lado, Sanz no entra en explicaciones de la fundamental, tercera y quinta cada acorde, ni parece conceder tanta importancia a la triada como unidad primaria para toda música. Quizás pensara que no era necesario al estar aún circulando el tratado de Amat, pero también es probable que la ampliación al campo del punteado suscitara en los guitarristas un cambio de perspectiva en la que el acorde perfecto ya no era el centro de su concepción musical, como demuestra el cambio radical de Sanz respecto a Amat al ocuparse del acompañamiento (que abordaremos en el capítulo 3).

Más interesante para la teoría armónica es el segundo laberinto “de las falsas y puntos más extraños y difíciles que tiene la guitarra”¹⁵⁸, que no es una tabla como el primero sino una larga serie de acordes seguida por otra más breve, las cuales alternan las triadas –expresadas con el alfabeto italiano– con acordes disonantes sin símbolo propio que deben recurrir a la tablatura de cinco líneas (una por cada orden de cuerdas)¹⁵⁹. La primera serie es una secuencia modulante de acordes que recorre por tres veces las tonalidades del círculo de quintas ascendentes (cambiando en cada ocasión las

---

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 10r.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Christensen señala que el laberinto de Sanz es notable por mantener explícitamente la equivalencia de inversiones entre triadas (“[...] is noteworthy in that it explicitly maintains inversive equivalence between triads”; CHRISTENSEN, T. “The Spanish Baroque Guitar...”, p. 11); sin embargo, como vimos en el apartado 1.4, ésta ya se deduce indudablemente de las explicaciones de Amat.

¹⁵⁸ SANZ, G. *Instrucción de música sobre la guitarra española*, p. 17r.

¹⁵⁹ Puede verse la transcripción hecha por Zayas en el Anexo 1 de esta tesis.

posturas en el mástil para los mismos acordes) a partir de Mi menor, repitiendo continuamente la misma progresión (en modo menor):

I = IV   V7/+   I = IV   V7/+   I = IV   V7/+   I = IV   etc.
Mi m   Fa#7/+   Si m   Do#7/+   Fa# m   Sol#7/+   Do# m   etc.

Encontramos aquí por tanto otro círculo de quintas pionero que, a diferencia del de Amat, trata ya con tonalidades relacionadas por la modulación y no sólo con acordes.

Pueden observarse unas pocas desviaciones del esquema básico señalado. En primer lugar, el recorrido inicial por el círculo de quintas presenta tres de los acordes de tónica (y por tanto subdominante de la siguiente tonalidad) como mayores, a diferencia de los otros nueve; sin embargo, las dos siguientes repeticiones del círculo ofrecen todas las tónicas menores. En segundo lugar, dos de los acordes de 7ª de dominante son modificados (en una sola ocasión de las tres que aparecen todos): el Si7/+ presenta un sonido añadido (la 4ª Mi) y el Mi7/+ es sustituido por el acorde de 7ª disminuida sobre Sol#; como puede observarse, ambas variantes tienen una función similar a la del acorde de 7ª de dominante en la teoría armónica tonal¹⁶⁰. Y en tercer lugar, el final desarrolla una breve coda tras alcanzar por última vez la tónica inicial de Mi menor:

---

¹⁶⁰ Por una parte, el acorde de 7ª disminuida sobre Sol#, sensible de La menor, puede sustituir al de Mi7/+, dominante de la misma tonalidad. Por otra parte, la peculiar y muy disonante adición de la 4ª al acorde de 7ª de dominante podría obedecer a la conjunción en el mismo acorde de la 4ª con la nota a la que habitualmente retarda (la 3ª) en la cadencia más característica de la música renacentista y barroca (repetida hasta la saciedad en los tratados de acompañamiento del siglo XVII, incluido por supuesto el de Sanz), o bien podría interpretarse como un acorde de dominante sobre tónica, especialmente si ésta va en el bajo (tal como aparece en tres ocasiones en los pasacalles punteados del tercer libro: dos veces como V del IV –pasacalles por la G y por la O– y otra como V del V –pasacalles por la O–). Este acorde también se encuentra en el “alfabeto dissonante” de FOSCARINI, G. P. *Li cinque libri...* (véase la nota 1622) y, relacionado con la *acciaccatura*, en GASPARINI, F. *L'Armonico pratico al Cimbalo...* (quien lo describe expresamente en p. 94; sobre este punto pueden verse HANSELL, Sven Hostrup. “The Cadence in 18th-Century Recitative”. *The Musical Quarterly*, 54/2 (Abril 1968), pp. 228-248, y ARNOLD, F. T. *The Art of Accompaniment...*, pp. 254-255), de donde lo tomará Torres en 1736 (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*. Facsímil de Madrid: Imprenta de Música, 1702 y Madrid: Imprenta de Música, 1736. Ed. con introducción de Gerardo Arriaga. Madrid: Arte Tripharia, 1983). Más ejemplos de esta sonoridad típica se ofrecen en WILLIAMS, Peter. “The Harpsichord Acciaccatura: Theory and Practice in Harmony, 1650-1750”. *The Musical Quarterly*, 54/4 (Octubre 1968), pp. 503-523; para otras coincidencias de la 3ª y la 4ª en el acorde de dominante, véase HUDSON, Richard. *Jumping to Conclusions: The Falling-third Cadences in Chant, Polyphony, and Recitative*. Aldershot y Burlington: Ashgate Publishing, 2006.

Sin embargo, tampoco debe olvidarse que la perspectiva armónica de Sanz no es, ni siquiera en esta parte dedicada al rasgueado, tan acusada como la de Amat. La incorporación de acordes disonantes parece suscitar un enfoque más contrapuntístico, según su propia explicación del laberinto segundo: “En esta tabla hallarás todas las falsas [disonancias] y ligaduras [retardos] de que se componen las cláusulas y cadencias de música, puestas con su prevención [preparación] y resolución, como enseña la buena

¹⁶² Sanz no fue el primero en tratar acordes disonantes con el rasgueado. Antes de él ya lo hicieron Doizi (véase el apartado 1.4) y Foscarini (FOSCARINI, G. P. *Li cinque libri...*), quien amplía allí su tabla de acordes con un “alfabeto dissonante” (véanse BOYE, G. R. *The Baroque Guitar...* y el facsímil y la transcripción en CHRISTENSEN, T. “The Spanish Baroque Guitar...”, pp. 19-20); ambos llegan más lejos que Sanz, pues codifican con símbolos los acordes disonantes. Sin embargo, la gran variedad de simultaneidades sonoras que contemplan (incluyendo muchos retardos y/o notas añadidas, pero curiosamente no el acorde de V7/+ en el caso de Foscarini) impediría cualquier intento de teorización armónica basada en la simplificación a acordes triadas y de 7ª. Por otra parte, tanto Briceño como Ruiz de Ribayaz incluyen un solo acorde disonante en su sistema (castellano) de notación del rasgueado, aunque ninguno parece utilizarlo luego en las piezas.

composición; hallarás las cuatro voces”¹⁶³. Esto se pone aún más de relieve en la breve serie de acordes, encabezada por el mencionado rótulo de “Otras falsas de 7^{as}”, que da fin al laberinto segundo. Se trata de una nueva secuencia modulante, aunque en este caso su coherencia tonal es muy dudosa: se basa en una serie de acordes mayores con 7^a mayor por quintas descendentes, cuya ya de por sí incierta direccionalidad resulta socavada por la eventual sustitución o adición de algunos sonidos, la supresión de unos pocos acordes e incluso, en un caso, el abandono de la progresión habitual para enlazar acordes muy extraños entre sí¹⁶⁴. Parece, por tanto, que el objetivo de esta segunda serie se limita a mostrar el tratamiento adecuado de las disonancias desde un punto de vista interválico¹⁶⁵, a la vez que exhibe el virtuosismo de Sanz en la invención de peculiares armonías (tal vez los “puntos más dificultosos y extravagantes de la guitarra”¹⁶⁶), que él justifica diciendo: “[...] y si esto no basta y no te gustaren, digo que también hay músicas cultas, que aunque muchos las oyen, no las perciben sino discretos oídos, pues también se prescinden formalidades en la música y hay equívocos sonoros”¹⁶⁷.

Finalizada la parte del tratado dedicada a la técnica del rasgueado, el concepto de acorde queda relegado a un plano secundario. A diferencia de Amat, Sanz realiza el acompañamiento principalmente en punteado, y en su exposición sigue la perspectiva esencialmente interválica característica de los manuales de bajo continuo de la época. Por esta razón, nos ocuparemos de ello en el capítulo 3 de este trabajo.

1.7. Tratamiento del rasgueado después de Sanz

El tratamiento del rasgueado en las publicaciones para guitarra posteriores a la de Sanz no aporta novedades interesantes para la teoría de la armonía. Las enseñanzas de Amat y Sanz estuvieron muy presentes hasta finales del siglo XVIII, tanto a través de las continuas reediciones (sobre todo de Amat) y copias manuscritas¹⁶⁸ de sus obras como de su frecuente utilización en los nuevos tratados. Tan sólo tres años después de

---

¹⁶³ SANZ, G. *Instrucción de música sobre la guitarra española*, p. 10v.

¹⁶⁴ Véase la transcripción de Zayas en el Anexo 1.

¹⁶⁵ De hecho, estos acordes con 7^a mayor aparecen siempre en las obras de Sanz como retardos, pero no siguiendo la progresión básica de este laberinto.

¹⁶⁶ SANZ, G. *Instrucción de música sobre la guitarra española*, p. 10v.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Se conservan varias copias parciales de Sanz: Véase TYLER, J. y P. SPARKS. *The guitar...*, pp. 162-164.

la aparición de la *Instrucción de música* de Sanz, Ruiz de Ribayaz se refiere a él en numerosas ocasiones y toma de su libro abundante información y bastantes piezas¹⁶⁹; Minguet se basa principalmente en ambos, aunque también en Ruiz de Ribayaz y Murcia¹⁷⁰; y Sotos se limita a copiar íntegramente a Amat, con algunas ligerísimas modificaciones. Otros, como Guerau y Murcia apenas se ocupan del rasgueado¹⁷¹.

Las escasas aportaciones originales en el campo del rasgueado suponen a menudo un paso atrás respecto a Amat y Sanz en cuanto a su interés armónico. Es el caso de Ruiz de Ribayaz, quien se limita a ofrecer 14 acordes con la nomenclatura del sistema castellano¹⁷² –suficientes para tocar las piezas que recoge (pues “son los que ordinariamente se tañen”¹⁷³)– sin consideración teórica alguna del tipo de las que hemos estudiado en Amat y Sanz. No obstante, declara conocer el resto de acordes que un “autor antiguo” (en evidente referencia a Amat) expuso para un fin diferente del suyo propio¹⁷⁴.

Por su parte, Vargas y Guzmán¹⁷⁵, a pesar de escribir en un tiempo en que las ideas de Rameau se habían difundido ya bastante en España, tampoco realiza ninguna contribución de interés para la armonía en su tratamiento del rasgueado. Aunque introduce un interesante sistema propio para la notación de los acordes basado en los nombres alfabéticos de las notas (desde la A para el La hasta la G para el Sol), éste supone en cierto sentido un paso atrás respecto a los logros armónicos del sistema de Amat, pues la nota que da nombre al acorde no es siempre la fundamental del mismo¹⁷⁶.

---

¹⁶⁹ Sin embargo, el peso de las piezas de Sanz en Ruiz de Ribayaz se ha exagerado a veces. En su introducción a RUIZ DE RIBAYAZ, L. *Luz y Norte musical*, Zayas afirma que las versiones de pasacalles para guitarra contenidas en este libro “son todas de Gaspar Sanz” (p. xxxiv), y en su índice de piezas transcritas señala casi la mitad de las de guitarra (34 de un total de 74) como tomadas de Sanz (excluyendo ahora, contradictoriamente, 4 de los 14 pasacalles rasgueados y 12 de los 15 punteados). Pero lo cierto es que todas las piezas rasgueadas de Ruiz de Ribayaz (incluyendo las 18 que Zayas indica como provenientes de Sanz) presentan significativas diferencias con las de Sanz, aunque por supuesto se den las similitudes esperables al tratarse de fórmulas armónicas recogidas del repertorio tradicional de la guitarra rasgueada. Por contra, Esses sólo identifica 11 piezas (todas punteadas) de Sanz en la publicación de Ribayaz, lo que parece más verosímil (ESSES, M. *Dance and Instrumental Diferencias*, vol. I, p. 124).

¹⁷⁰ ESSES, M. *Dance and Instrumental Diferencias* ofrece una completa tabla indicando las fuentes de Minguet (vol. I, pp. 136-139).

¹⁷¹ Aunque sí contienen otras informaciones relevantes para esta tesis, que serán abordadas en los capítulos dedicados a la teoría modal y los tratados de acompañamiento.

¹⁷² Aunque sólo utiliza 12 símbolos, explica tres acordes diferentes con el número 1.

¹⁷³ RUIZ DE RIBAYAZ, L. *Luz y Norte musical*, p. 13.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la guitarra* (Cádiz, 1773). Ángel Medina Álvarez (ed.), a partir del Ms. de la Biblioteca Medina, Oviedo. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

¹⁷⁶ Sin embargo, este procedimiento no es en absoluto arbitrario, sino que tiene su interés para la realización del continuo, puesto que el acorde recibe el nombre de la nota del bajo a la que habitualmente

Las últimas décadas del siglo XVIII suponen el inicio de una nueva época para este instrumento, marcada por la expansión de la guitarra de seis órdenes, un nuevo estilo en su música y una recepción diferente de la misma¹⁷⁷. El florecimiento de la música instrumental –que a España llegaba especialmente con las obras de compositores como Haydn y Pleyel– y la reivindicación de un instrumento nacional como la guitarra contribuyeron en la gestación de esta etapa que alcanzaría su esplendor con intérpretes compositores como Sor y Aguado. Nada menos que cuatro tratados de guitarra vieron la luz en 1799 (tres de ellos impresos –los de Moretti, Abreu/Prieto y Ferandiere–, y uno manuscrito –de García Rubio–)¹⁷⁸.

La reivindicación que Ferandiere, en su *Arte de tocar la guitarra española por música*, hace de la guitarra como instrumento solista y concertante comparable a cualquier otro, es bastante elocuente:

[Es] un instrumento nacional tan completo y tan hermoso que todas las naciones lo celebran, aun sin saber hasta donde llegan las fuerzas de nuestra guitarra, porque los unos se contentan con rasguear el fandango y la jota, los otros con acompañarse unas boleras; los músicos con acompañarse arias, tonadillas, etc.

Pero a la verdad no son estos los méritos de la guitarra de que voy hablando, pues yo no deseo sólo que haya acompañantes, sino tocadores, que hagan cantar al instrumento, y que el resto de los demás instrumentos le hagan la sinfonía¹⁷⁹.

[...] la [mano] derecha estará con alguna sujeción casi arrimada a la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comúnmente se rasguea y se toca a lo barbero; y aquí no se trata de esa escuela, sino de hacer ver que nuestra guitarra es capaz de alternar con todos los instrumentos que están recibidos en una orquesta; [...] y finalmente, es un instrumento que no necesita el auxilio de ninguno, y así merecía, no el nombre de guitarra, sino (supongamos) el [de] clave en la mano¹⁸⁰.

---

acompaña. Ésta suele coincidir con la fundamental del acorde, excepto en el caso de notas alteradas con un sostenido, que se acompañan habitualmente con un acorde en 1ª inversión.

¹⁷⁷ Sobre este asunto, véase por ejemplo REY, Juan J. “Guitarra”, SPARKS, Paul. “The Origins of the Classical Guitar”. En: *The guitar...*, pp. 191-296, y MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1985, pp. 333-338.

¹⁷⁸ MORETTI, Federico. *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de los Elementos generales de la música*. Madrid: Libr. de I. Sancha, 1799; ABREU, Antonio y Víctor PRIETO. *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha*. Salamanca: Imprenta de la calle del Prior, 1799; FERANDIERE, Fernando. *Arte de tocar la guitarra española por música*. Facsímil de Madrid: Pantaleón Aznar, 1799. Brian Jeffery (ed.). Londres: Tecla Editions, 1977; GARCÍA RUBIO, Juan Manuel. *Arte, Reglas y Escalas Armónicas para aprehender a templan y puntear la guitarra española de seis órdenes según el estilo moderno*. Manuscrito. 1799. Madrid, Biblioteca Nacional de España M/1236.

¹⁷⁹ FERANDIERE, F. *Arte de tocar la guitarra española por música*, prólogo “Al lector”, [s.pag.].

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 4-5.

Muy significativo es también su interés en enseñar a tocar la guitarra “por música” (es decir, leyendo sobre el pentagrama y no en tablaturas), que sin duda la aproxima a la práctica del resto de los instrumentos y al conocimiento de la teoría musical general, así como el rechazo de su uso como instrumento acompañante y de la práctica popular del estilo rasgueado, pues desde ahora la guitarra culta se aleja aún más del rasgueado para centrarse en la técnica, mucho más sofisticada, del punteado.

Sin embargo, su menor preocupación por el estudio de los acordes en unos casos y su incorporación al campo de la teoría musical general en otros (generalizada ya en el siglo XIX), harían que los tratados de guitarra dejaran de ofrecer el interés especial para la armonía que tuvieron muchos de ellos en los siglos anteriores¹⁸¹.

1.8. La teoría en la música: comentario de las piezas rasgueadas de las publicaciones españolas

El objetivo de la sección final de cada capítulo de esta tesis es, como se explicó en la Introducción, confrontar las interpretaciones teóricas analizadas en los apartados anteriores con la práctica musical de su tiempo. En realidad, la principal aportación de los primeros tratados de guitarra a la teoría armónica –o sea, el reconocimiento del acorde como unidad musical primaria– es consecuencia inmediata del uso de la técnica del rasgueado, por lo que su comprobación en la práctica resulta casi una obviedad: basta con constatar que el repertorio de piezas rasgueadas transmitido en las fuentes escritas consiste en sucesiones de acordes (indicados mediante los sistemas de notación anteriormente descritos). En cuanto a la importancia que el sistema de notación de Amat concede a las relaciones de quinta descendente entre fundamentales de los acordes, ya comentamos en el apartado 1.3. su probable conexión con los patrones armónicos del

---

¹⁸¹ El tratado de Moretti, que es básicamente una versión traducida al castellano y modificada de sus *Principj per la chitarra* publicados en Nápoles en 1792, constituye una excepción entre los aparecidos en 1799, pues en sus 24 tablas se ocupa a fondo de los acordes mayores, menores y con 7ª (incluyendo la 7ª disminuida y sus resoluciones) y de las cadencias y arpeggios (puede verse una descripción de estas tablas 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, p. 207). Precisamente Moretti, a pesar de considerar a la guitarra un instrumento esencialmente acompañante, fue pionero en la explotación de texturas polifónicas en punteado, ampliamente adoptada luego por Sor y Aguado –quienes reconocieron expresamente su deuda con el guitarrista italiano– (véase TYLER, J. y P. SPARKS. *The guitar...*, pp. 233-234).

pasacalle y las “vacas” que él mismo utiliza, y que puede extenderse a muchas otras fórmulas del repertorio rasgueado; véanse también las consideraciones que hicimos en el apartado 1.4 sobre el pasacalle para guitarra rasgueada (cuya progresión armónica característica se basa en las quintas descendentes I-IV y V-I) y su posible influencia.

Aunque se aparte ligeramente del objetivo marcado, nos parece interesante abordar el análisis del repertorio rasgueado, no ya según las teorías de la época, sino también a la luz de interpretaciones sugeridas por investigadores modernos. El ya mencionado artículo de Richard Hudson “The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the First Half of the 17th Century” es en gran medida extensible al caso español aunque se centre en la música italiana para guitarra rasgueada en la primera mitad del siglo XVII, pues una parte considerable del repertorio coincide o muestra similares características en numerosos aspectos (de hecho, como vimos, las fuentes italianas incorporan abundantes piezas de origen ibérico).

Hudson estudia los patrones armónicos típicos de las formas para guitarra reduciéndolos a cuatro esquemas básicos que a su vez clasifica en dos únicos modos, el modo *per B quadro* y el modo *per B molle*, que serían un precedente de los modos mayor y menor¹⁸². En su análisis, Hudson nunca hace referencias a los sistemas de ocho o doce modos (o tonos) más difundidos entre los teóricos de la época, de los que nos ocuparemos en el próximo capítulo.

La adopción de esta discutible perspectiva bimodal por Hudson se basa –aparte de en sus propios análisis– en que, según él, estos términos aparecen a menudo en los títulos de las piezas: “Los dos modos de guitarra no son específicamente descritos en las tablaturas, pero parecen ser indicados en las frases frecuentemente añadidas *per B quadro* y *per B molle*”¹⁸³. Lo cierto es que la bimodalidad aún tardaría en imponerse en la teoría musical, que por entonces seguía manejando principalmente sistemas de ocho o doce modos; sin embargo, podría alegarse que esos sistemas parecen tener poca

---

¹⁸² “The Spanish guitar gave to art music such forms as the passacaglio, the ciaccona, the zarabanda and the folia and, along with these forms, a concept of mode that led eventually to fully developed major-minor tonality HUDSON, R. “The Concept of Mode...”, p. 163.

¹⁸³ “The two guitar modes are not specifically described in the tablatures, but seem to be indicated in the frequently appended phrases, *per B quadro* and *per B molle*”. *Ibid.*, p. 165. Sin embargo, parece que sólo unas pocas formas suelen emplear estos términos. En concreto, es habitual encontrarlos en el *pasamezzo* para diferenciar sus dos tipos (uno en mayor y otro en menor), que otras fuentes distinguen como *passamezzo antico* y *passamezzo moderno*, y también se usan en fuentes inglesas en la *quadro* o *quadrant pavan*, de características similares al *passamezzo moderno* (véase GERBINO, G y A. Silbiger. “Passamezzo...”). Gallardas “per b. mole, e per b. quadro” se encuentran también, asociadas a sus respectivos *passamezzi*, por ejemplo en FOSCARINI, G. P. *Il primo, secondo, e terzo libro...* (descrito en BOYE, G. R. *The Baroque Guitar...*).

aplicación a la música para guitarra rasgueada, pues ni sus tratados los mencionan (Sanz hace una breve descripción de los ocho modos o tonos, pero sólo al llegar a la sección de acompañamiento, y no antes en la de rasgueado) ni sus piezas se refieren a ellos en los títulos, mientras que sí es habitual indicar el acorde (mayor o menor) final con expresiones como “pasacalles por la B”, “por el 3”, etc.¹⁸⁴

Del análisis de numerosas formas para guitarra rasgueada, Hudson deduce que el modo *per B quadro* “se plasma en el Esquema [Scheme] IV, una serie de acordes que presenta en su acorde de tónica la tercera mayor y una estructura construida esencialmente sobre la progresión IV-V-I”, mientras que “el modo *per B molle*, representado por las series de acordes [o Esquemas] III, VII y V, se caracteriza por un acorde de tónica menor y la relación armónica de los acordes i [tónica menor] y III [tercer grado o relativo mayor]”¹⁸⁵. Hudson denomina estos esquemas básicos o series armónicas prototípicas con el acorde que más los diferencia del resto:

Ejemplo 1-10. Esquemas básicos de los modos *per B quadro* y *per B molle* según Hudson¹⁸⁶.

Ex. 1 Chord-row of the mode *per B quadro*

¹⁸⁴ Más discutible aún parece ignorar el sistema de los ocho modos (o tonos) en determinados tipos de piezas punteadas, como ocurre en HUDSON, R. *The folia...*; éste no se refiere a otros modos que el mayor y el menor en el apartado “Mode and Meter” de su estudio del pasacalle, obviando que muchos de los pasacalles (punteados) que menciona eran titulados por sus autores siguiendo el sistema de ocho modos o tonos (véase *Ibid.*, vol. III, p. xxiv). Para este párrafo, véase el capítulo siguiente.

¹⁸⁵ “The mode *per B quadro*, then, is embodied in Scheme IV, a chord-row displaying the major third in its tonic chord and a structure built essentially around the progression IV-V-I [...]. The mode *per B molle*, represented by chord-rows III, VII and V, is characterized by a minor tonic chord and the harmonic relationship of the two chords i and III”. HUDSON, R. “The Concept of Mode...”, p. 167.

¹⁸⁶ Tomado de *Ibid.*, p. 166.

Ex. 2 Chord-rows of the mode *per B molle*

Scheme III

unit III

Scheme VII

unit VII

Scheme V

unit V

Los esquemas han de entenderse como abstracciones, que son frecuentemente modificadas al aplicarse a las distintas piezas concretas.

Las conclusiones de Hudson se adaptan bien al grueso del repertorio rasgueado incluido en las publicaciones españolas¹⁸⁷. Ejemplos paradigmáticos de ambos modos son el pasacalle y las vacas, precisamente las únicas piezas que Amat usó en su tratado. La fórmula armónica habitual del primero sobre acordes mayores (I-IV-V-I) es interpretada por Hudson como una versión condensada de su Esquema IV (el cual se presenta más directamente en los numerosos pasacalles de Ruiz de Ribayaz que adoptan el patrón I-IV-I-V-I). Por su parte, la típica sucesión acórdica de las vacas (III-VII-I-V - III-VII-I-V-I, en menor) coincide exactamente con el Esquema III y con la conocida *romanesca*¹⁸⁸.

Son muchas más las piezas que se ajustan a los modelos descritos, algunas de ellas con una variante en cada modo. En el modo *per B quadro* podemos clasificar las siguientes: hachas (en mayor), folías (sobre Re M), tono francés, gascona, chacona,

¹⁸⁷ Para este estudio, hemos analizado las piezas contenidas en CARLES AMAT, J. *Guitarra española*, BRICEÑO, L. de. *Método muy facilissimo*, SANZ, G. *Instrucción de música sobre la guitarra española*, RUIZ DE RIBAYAZ, L. *Luz y Norte musical* y VARGAS Y GUZMÁN, J. A. de. *Explicación de la guitarra...*, aunque dejando a un lado unas pocas más largas y complejas. Haremos especial hincapié en las publicaciones que más se acercan a la época considerada por Hudson, aunque muchas de ellas repiten las mismas piezas.

¹⁸⁸ Recordemos que Amat no especifica qué acordes son mayores o menores, sino que lo deja al oído del intérprete. Sin embargo, la fórmula armónica de las vacas queda clara en las fuentes musicales (empezando por la conocida versión vihuelística de Narváez en 1538).

fanfarrona y seguidillas (sobre Re M¹⁸⁹) de Briceño; villanos de Briceño, Sanz, Ruiz de Ribayaz y Vargas; gallardas (en mayor), jácaras de la costa, rugero y saltarán de Sanz; matachín y canarios de Ruiz de Ribayaz; bizarro, gaitas y minuete de La Habana de Vargas; y por supuesto la forma habitual de los pasacalles en mayor de todos ellos.

En el modo *per B molle*, aparte de las mencionadas vacas de Amat: el *Romance viejo de la confesión de una dama acusándose por los diez mandamientos* (en menor), las *Cuartillas desdeñando y loando unos ojos* y las *Consideraciones y preceptos de un casado* de Briceño; pавanas de Briceño y Sanz; hachas (en menor) y esпаñoletas de Briceño, Sanz y Ruiz de Ribayaz; jácaras y tarantela de Sanz; gallardas (en menor) de Sanz y Ruiz de Ribayaz; folías (en menor o italianas) de Sanz, Ruiz de Ribayaz y Vargas. Hudson apunta que de los tres esquemas propios de este modo, el III es el de carácter menos tonal (en el sentido moderno) y el V el de más, y sugiere una evolución en este sentido, pues añade que “en algunas fuentes del segundo cuarto del siglo el Esquema III se abandona completamente”¹⁹⁰; sin embargo, en los libros españoles éste se mantiene al menos en las hachas en menor hasta Ruiz de Ribayaz, que tienen el mismo patrón armónico de las vacas.

Hay otras que no encajan tan fácilmente en los modos de Hudson. En primer lugar, si bien es cierto que un gran número de piezas (enumeradas justo arriba) en el modo *per B molle* resaltan la relación entre el acorde de tónica menor y el de su relativo mayor (III), otras se limitan a desarrollar la fórmula I-IV-V-I o I-V-I en menor, es decir, con los acordes I y IV menores. Este es el caso de todos los pasacalles en menor de Sanz (quien los explica sobre los 12 acordes menores en su laberinto) y uno de los de Briceño y de Ruiz de Ribayaz (ambos sobre La m), mientras que otros de los mismos autores (uno del primero –sobre Re m – y tres del segundo –sobre Re m, Si m y Sol m–) usan el IV mayor en lugar del correspondiente IV menor, quizás porque en sus respectivos repertorios de acordes no aparece este último¹⁹¹.

Hudson reconoce la importancia de estos patrones simples en menor en los pasacalles pero no llega a proponer un modelo del modo *per B molle* que se adecúe a ellos, probablemente por su carácter complementario respecto a otras piezas, a las que

---

¹⁸⁹ BRICEÑO, L. de. *Método muy facilissimo*, p. 15r.

¹⁹⁰ “In some sources from the second quarter of the century Scheme III is abandoned completely”. HUDSON, R. “The Concept of Mode...”, p. 167.

¹⁹¹ Sin embargo, Ruiz de Ribayaz mantiene la misma fórmula con el IV mayor en sus pasacalles punteados en menor e incluso en alguno de los de arpa, en los que pudo utilizar perfectamente el IV menor. En cuanto a Amat, no podemos saber si usaba pasacalles en menor, ya sea con el IV o IVM, por la razón indicada en la nota anterior. Por su parte, Vargas no presenta pasacalles en menor.

servían como breve introducción, intermedio o cierre. De hecho, sugiere que al convertirse en obras autónomas en forma de serie de variaciones (fuera ya del ámbito de la guitarra rasgueada), la secuencia armónica se amplía hasta I-VII-VI-IV-V-I en menor, incluyendo el VII grado que apunta hacia el III aunque éste no llegue a aparecer¹⁹². No obstante, al menos en España en la 2ª mitad del siglo XVII, algunas formas como las jácaras de Sanz y Ruiz de Ribayaz (y, ya mucho más tarde, el célebre fandango, en Vargas) se limitan al intercambio I-V en menor, sin ninguna referencia al III¹⁹³.

En segundo lugar, a la inversa también algunas piezas en mayor presentan significativas discrepancias respecto al modo *per B quadro* de Hudson, adoptando determinados rasgos del modo *per B molle*. Es el caso de las folías de Briceño, cuyas diferentes versiones muestran toda una gama de posibilidades intermedias entre los modos de Hudson al introducir en el mayor los grados VII y III correspondientes a su homónimo menor. En la siguiente tabla presentamos los esquemas armónicos de Briceño ordenados según su proximidad a uno u otro modo (añadiendo al final el más conocido hoy, que dan tanto Sanz como Vargas y se ajusta perfectamente al modo *per B molle*):

Modo <i>per B quadro</i>	en M,	I-V-I-IV-	IV-I-V-	V-I-IV-	IV-I-V-I	(Re M, p. 8r)
	en M,	I-V-I- VIIb -	VIIb -I-V-	V-I- VIIb -	VIIb -I-V-I	(Sol M, p. 8v)
	en M,	I-V-I- VIIb -	VIIb -I-V-	IIIb-VIIb	I -IV -V-I	(Do M, p. 11r)
	en m,	I-V-I- VII -	VII -I-V-	V-I- VII -	VII -I-V-I	(Sol M, p. 11r)
Modo <i>per B molle</i>	en m,	I-V-I-VII-	III-VII-I-V-	I-V-I-VII-	III-VII-I-V-I	(Re m, p. 9r)
	en m,	I-V-I-VII-	III-VII-I-V-	I-V-I-VII-	III-VII-I-V-I	(La m, p. 10r)
						(Sanz y Vargas)

Parecida mixtura de modos puede encontrarse en la “gallarda romanesca” de Briceño (p. 13r), donde el mayor, en lugar de desviarse hacia el homónimo menor, lo hace hacia el relativo. En realidad, esta pieza presenta la frecuente estructura armónica en menor característica de la romanesca, vacas y hacha (que coincide con el Esquema III de

¹⁹² “By the time the framework appears in the keyboard works of Frescobaldi the progression has been expanded to i-VII-VI-iv-V-i, or the bassline 1-7-6-4-5-1. Although III is not present, the VII chord provides at least a link with the *B molle* chord-rows”. (HUDSON, R. “The Concept of Mode...”, p. 178) En esta línea, parece que incluso uno de los pasacalles rasgueados de Briceño responde al modo *per B molle* de Hudson: el 10º, sobre Do m, que presenta la peculiar secuencia Do m-Sib M-Mib M-Sol M-Do M-Do m, en la que además se intercala la tónica mayor en el final (otras interpretaciones son posibles, pues los símbolos 4 y + pueden representar dos acordes diferentes en Briceño).

¹⁹³ Por otra parte, los pasacalles punteados para guitarra de Sanz y Guerau en menor, que son ya obras autónomas, suelen basarse en el esquema armónico I-IV-V-I, donde el VII puede darse como paso hacia el IV pero raramente como enfatización hacia un III que aparece escasamente.

Hudson), pero la adición del acorde del relativo mayor al final dificulta su clasificación como menor: Do M-Sol M-La m-Mi M – Do M-Sol M-La m-Mi M-La m-Do M.

En tercer lugar, varias piezas escapan a los dos modos de Hudson pero serían clasificables en otros no considerados por él. Es el caso del modo frigio, cuya estructura se corresponde con el tono 4º (con final en Mi y sin alteraciones en la armadura) que veremos en el próximo capítulo. Significativamente, los dos pasacalles –el 7º y el 11º– que Briceño presenta sobre el acorde de Mi M son los únicos (junto al ya mencionado 10º sobre Do m) que se apartan del patrón habitual I-IV-V-I¹⁹⁴. El 11º posee una secuencia armónica típicamente frigia: Mi M-La m-Re m-Mi M; por su parte, el 7º presenta la progresión Mi M-La m-Si m-Mi M, que con su tónica mayor frente a sus IV y V menores no encaja en los modos mayor ni menor y se acerca al frigio aunque tampoco posee su característica segunda menor (que produciría un acorde disminuido sobre el Si). Tampoco parece casualidad que el pasacalle rasgueado de Ruiz de Ribayaz sobre Mi M combine, excepcionalmente, el I mayor con el IV menor, aunque el rutinario final V-I enmiende el efecto frigio¹⁹⁵; más próximo al modo frigio es su pasacalle sobre Fa# (quizás por la costumbre de utilizar este tono como uno de Mi M transportado una 2ª mayor ascendente), cuya estructura Fa# M-Sol M-Fa# M-La m-Fa# M llega a usar un extraño Do natural que va más allá del modo frigio¹⁹⁶. Ni Briceño ni Ruiz de Ribayaz ofrecen otras piezas rasgueadas en modo frigio (aunque las dos que el primero presenta sobre Mi M, la “letrilla nueva” y una folía, manifiestan acusadas divergencias respecto a los modos habituales); quizás la inclusión de estos pasacalles responda a la costumbre de utilizarlos como añadidos a obras de otros repertorios en los que el uso del 4º modo o tono sí era más habitual¹⁹⁷.

---

¹⁹⁴ Excluyo el extraño “pasacalle o fantasía” con que se abre su “Regla para saber todas las entradas de teatro como son pasacalles” (p. 14r). En realidad éste tiene bien poco que ver con todos los demás, pues es mucho más extenso, se aparta de todas las fórmulas habituales e incluye armonías muy distantes entre sí. Más que una pieza para tocar, da la impresión de tratarse de una mera sucesión de acordes que serviría como estudio preparatorio para tocar los pasacalles en varios tonos que figuran a continuación, usando muchas progresiones de 4ª ascendente y 2ª ascendente (típicas del pasacalle) en varias tonalidades y mostrando cuándo utilizar la versión alternativa de los símbolos 1, 4 y +, que aparecerá en el 12º pasacalle. Sin embargo, Walker estima que sí se trata de una pieza en sí (véase WALKER, T. “Ciaccona and Passacaglia...”, pp. 308 y 313). Recogemos éste y los demás pasacalles rasgueados de Briceño y Ruiz de Ribayaz en el Anexo 2.

¹⁹⁵ Éste resulta aún más acusado en su versión punteada del pasacalle sobre Mi M, en cuya secuencia armónica (la textura sigue siendo muy acórdica) aparecen dos acordes con el Fa natural antes de la cadencia final: Mi M-la m-Fa M-re m-Si M-Mi M.

¹⁹⁶ La versión para arpa de este pasacalle sobre Fa# usa esta misma estructura pero con Do#, lo que la sitúa plenamente en el modo frigio. En cambio, la versión para guitarra punteada se limita a un convencional I-IV-I-IV-V7/+I en Fa# M, aunque suprimiendo la 3ª del V (lo que evita el Mi#).

¹⁹⁷ El título con que Briceño abre la sección dedicada a los pasacalles parece bastante significativo al respecto: “Regla para saber todas las entradas de teatro como son pasacalles, los cuales son necesarios

Otras piezas de Briceño son de adscripción modal dudosa, pues aunque la mayoría puede clasificarse dentro del modo *per B quadro* según su acorde inicial, acaban en un acorde diferente que desmiente la primacía del primero como polo de atracción tonal. Así ocurre en la zarabanda chaconada, el rastreado y la gran chacona, cuyos esquemas armónicos podrían reflejarse de la siguiente manera tomando el acorde inicial como el eje del modo:

zarabanda chaconada (p. 11v)	I-V-IV-V
rastreado (p. 13v)	I-V-VI-IV-V – I-V-VI-V
gran chacona (p. 14r)	I-V-VI-I – I-V-VI-III-IV-V – I-V-VI-V

Sin embargo, éstos pueden reinterpretarse atendiendo al acorde final, que es siempre el V, resultando entonces una escala que correspondería más bien a un modo mixolidio¹⁹⁸. También en V (aunque menor) acaba la folía sobre Mi, pero en este caso la mezcla de rasgos de los modos *per B quadro* y *per B molle* (considerados desde el acorde inicial) impide clasificarla en ningún modo concreto. Más peculiar aún es la “gallarda llamada las vacas” (p. 12v): presenta la estructura armónica acostumbrada de las vacas aunque con el último acorde convertido en mayor (práctica habitual en la música renacentista y barroca hoy conocida como cadencia picarda o tercera de picardía) y prolongada con la repetición por dos veces del esquema conclusivo I-IV-V-I en mayor, pero al final termina con el supuesto acorde de IV, lo que le da una inesperada sonoridad lidia (sobre Sol); la serie de acordes es la siguiente: Fa M-Do M-Re m-La M – Fa M-Do M-Re m-La M-Re M – Re M-Sol M-La M-Re M– Re M-Sol M-La M-Re M – Re M-Sol M.

Y en cuarto lugar, varias piezas de Briceño desarrollan progresiones cuya sintaxis armónica se aparta manifiestamente de la descripción de los modos de Hudson y que son inclasificables también en cualquier otro modo, pues presentan llamativas relaciones cromáticas. La “letrilla nueva” (p. 21v) presenta una estructura compleja: construida sobre Mi M (Briceño señala el 7º pasacalle como el adecuado para introducirla), despliega enfatizaciones a Sol M y La m, y sus cadencias conclusivas –en Mi M– se realizan con la inusual sucesión acórdica Mi M-Fa# m-Mi M; en ella se

---

para cantar toda suerte de letrillas y romances graves españoles o franceses” (p. 14r). Y tras exponer todos los pasacalles, vuelve a decir: “Estos son los pasacalles contenidos en la guitarra; con ellos se cantarán toda suerte de tonos españoles y franceses, graves y agudos” (p. 14v).

¹⁹⁸ Finales en V en otras fuentes para guitarra (como las de Guerau o incluso Ruiz de Ribayaz) suelen interpretarse –acertadamente– como un falso final con una hipotética continuación en I; en estas piezas de Briceño, ni las letras de las canciones ni las figuras que expresan los valores métricos, colocados ambos junto con los acordes, parecen avalar esa interpretación.

producen con frecuencia raros enlaces cromáticos de acordes como Mi M-Sol M y La m-Fa# m. Otras piezas se desvían de los acordes habituales del modo mayor en sucesiones no justificadas como dominantes secundarias: la folía (p. 9v) y las “seguidillas nuevas y muy fáciles” (p. 22r) sobre Fa M y el *Romance de un abencerraje de Granada* sobre Sol M (p. 16v) otorgan protagonismo a los grados II y VI convertidos en acordes mayores¹⁹⁹.

---

¹⁹⁹ El protagonismo del IIM en las dos primeras piezas sobre Fa quizás podría explicarse como uso de la escala lidia, mientras que el VIM actúa como dominante del anterior.

2. BASES PARA UNA TEORÍA ARMÓNICA: LOS MODOS EN LOS TRATADOS ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

La armonía y los modos mayor y menor constituyen aspectos básicos de la tonalidad que están profundamente interrelacionados. No es casual que la transición hacia la teoría bimodal presente numerosas coincidencias históricas con la aparición de la teoría de la armonía provocada por el paso de una concepción interválica a otra acórdica. Parece conveniente, por tanto, dedicar en esta tesis un capítulo a estudiar el tratamiento de los modos en los teóricos españoles, quienes en el transcurso de los siglos XVII y XVIII dieron el salto desde el sistema de los ocho modos eclesiásticos elaborado por los teóricos medievales y su posterior aplicación a la música polifónica (incluyendo la variante extendida a doce modos en el siglo XVI) hasta la moderna tonalidad bimodal; además, la escasez de investigaciones sobre este punto en la musicología española nos impulsa a tratar de esbozar al menos una introducción a un asunto que, por otra parte, rebasa los límites estrictos de un trabajo centrado en la sintaxis armónica y requeriría de estudios mucho más amplios que el que podemos hacer aquí.

La enorme importancia del sistema bimodal para la música clásico-romántica y la variedad de sistemas modales que coexisten durante el Barroco han favorecido una visión de la historia que sitúa a la organización tonal de la música del periodo barroco en un indefinido periodo de transición entre la antigua modalidad y la moderna tonalidad.

Ciertamente, en el periodo barroco conviven el tradicional sistema octomodal, su extensión a doce, las primeras exposiciones de la bimodalidad y una nueva variante de los ocho modos que abordaremos en este capítulo y que se presenta a su vez en diferentes versiones, aparte de otros sistemas peculiares ideados por autores concretos. Tal pluralidad no es sólo consecuencia de la diversidad geográfica y cronológica, sino que puede observarse a veces dentro de un mismo tratado. Sin embargo, éste parece un intervalo de tiempo excesivamente prolongado para considerarlo como una época de

transición; y en efecto, tras esa aparente confusión pueden percibirse en muchos casos unos criterios comunes de organización musical que se ponen de manifiesto al estudiar a fondo la teoría de la época. Por supuesto, estos criterios están sujetos a cambios según el tiempo y el lugar dentro de la teoría musical del Barroco en toda Europa; pero, como veremos, en España los tratadistas de la segunda mitad del siglo XVII y gran parte del XVIII coincidieron en aplicar a la música polifónica de su tiempo un sistema de ocho modos o tonos diferenciados de los tradicionales. Éstos fueron usados también en gran medida en otros países europeos de religión católica como Italia y Francia y con menor frecuencia en los autores alemanes¹, quienes suelen preferir el sistema de doce modos para la polifonía; menor presencia aún tienen entre los teóricos ingleses, que se decantaron muy pronto por el sistema bimodal².

Este sistema propio del Barroco era conocido como los “tonos de canto de órgano” entre los teóricos españoles de la época, o simplemente “tonos” si el contexto permitía suponer que se estaba hablando de polifonía y no de canto gregoriano³. De él nos ocuparemos principalmente en este capítulo. Hasta hace unas pocas décadas ha recibido poca atención entre los investigadores; estudios recientes sobre el tema son los de Barnett, Powers, y Dodds, y entre los trabajos pioneros cabe mencionar los de Howell, Atcherson y Lester⁴. En particular en nuestro país sigue siendo hoy soslayado

---

¹ Significativamente, Mattheson se refiere a ellos como un fenómeno italiano en MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburgo: Benjamin Schillers Witwe, 1713. Sobre este punto, véase LESTER, Joel. *Between Modes and Keys: German Theory, 1592-1802*. Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press, 1989, p. 114.

² Resúmenes de las presentaciones de estos ocho modos o tonos polifónicos barrocos en muchos tratadistas y compositores italianos pueden verse en BARNETT, Gregory. “Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the end of the Seventeenth Century”, *Journal of the American Musicological Society*, 51/2 (Verano 1998), pp. 245-281, y BARNETT, Gregory. “Tonal organization in seventeenth-century music theory”. En: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Thomas Christensen (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 407-455; este último artículo incluye también algunas fuentes francesas, alemanas y españolas. Para los organistas franceses, véase HOWELL, Almonte C. “French Baroque Organ Music and the Eight Church Tones”. *Journal of the American Musicological Society*, 11-2/3 (Verano-Otoño 1958), pp. 106-118. Por su parte, LESTER, J. *Between Modes and Keys...* trata numerosos autores alemanes. Referencias a los teóricos ingleses pueden encontrarse en ATCHERSON, Walter. “Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books”. *Journal of Music Theory*, 17/2 (Otoño 1973), pp. 204-232, y BARNETT, G. “Tonal organization...”.

³ Los músicos españoles usaron habitualmente el término “tono” para referirse al modo (tanto en gregoriano como en polifonía) ya desde el Renacimiento. Algunos teóricos consideraban impropia esta práctica, más teniendo en cuenta los diversos significados del término; éste es el caso de Valls, quien sin embargo debe acabar cediendo ante tan extendida costumbre: “Conformándome con el común estilo de hablar les llamaré Tonos”. (VALLS, Francesc. *Mapa Armónico Práctico (1742a)*. Facsímil del manuscrito de Barcelona, Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 783. Josep Pavía i Simó (ed.). Barcelona: Institución Milá y Fontanals, 2002, p. 17r).

⁴ BARNETT, G. “Modal Theory...”; BARNETT, G. “Tonal organization...”; POWERS, Harold S. “From Psalmody to Tonality”. En: *Tonal Structures in Early Music*. Cristle Collins Judd (ed.). New York: Garland, 1998, pp. 275-340; DODDS, Michael R. “Tonal types and modal equivalence in two keyboard cycles by Murschhauser”. En: *Tonal Structures...*, pp. 341-372; DODDS, Michael R. “The Baroque Church

en casi todos los trabajos musicológicos, ya sea por identificarlo con los modos medievales, asimilarlo a la tonalidad moderna o simplemente omitiéndolo⁵. Una honrosísima excepción es la reciente tesis de Zaldívar y su posterior publicación parcial, cuyos tres últimos capítulos se ocupan de la modalidad polifónica en las publicaciones españolas de la época; también Muneta hace un somero repaso del asunto en destacados teóricos, y González Marín da varias versiones de los modos o tonos barrocos –aunque sin profundizar en el tema–, mientras que Druesedow se centra en la exposición que de los mismos hace Torres para aplicarla a su *Missarum Liber*⁶. Pero el tratamiento más completo y certero del asunto lo hemos encontrado en una comunicación no publicada de Illari⁷; sí estará impresa en breve nuestra propia síntesis del tema⁸. Por su parte, el estudio de Schmitt de los modos en Sanz, Guerau y Murcia sólo habla de los ocho modos tradicionales frente a los dos modernos, situando a estos autores en algún punto intermedio; y tampoco la enciclopédica obra de León Tello llega a reconocer el sistema

---

Tones in Theory and Practice”. Dirigida por Kerala J. Snyder. University of Rochester: tesis doctoral, 1999; HOWELL, A. C. “French Baroque Organ Music...”; ATCHERSON, W. “Key and Mode...”; LESTER, J. *Between Modes and Keys...*

⁵ La escasez de estudios sobre este asunto precisamente en España, donde tuvo tan gran impacto, sólo puede entenderse por la desafortunada confluencia de dos áreas poco trabajadas por la musicología española hasta tiempos recientes como son la música barroca española y, sobre todo, la investigación en los aspectos más técnicos de la teoría musical.

⁶ 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 músicos’ de fray Pablo Nassarre y su aplicación en las publicaciones prácticas coetáneas”. Dirigida por Román de la Calle y Salvador Seguí Pérez. Universidad de Valencia: tesis doctoral, 2002; ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. *Pablo Nassarre. Fragmentos músicos. Volumen II. Anexo. Estudio general introductorio de la vida y obra de Nasarre*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006; MUNETA, Jesús M^a. “Evolución de la modalidad desde el Gregoriano al siglo XVIII”. *Nassarre*, 11/1-2, (1995), pp. 345-366; 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*, 9-10 (1989-1990), pp. 303-325; DRUESEDOW, John. “Aspectos teóricos modales de un libro español de misas de principios del siglo XVIII de José de Torres y Martínez Bravo”. *Revista musical chilena*, 132 (Octubre-Diciembre 1975), pp. 40-55. En Internet: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_132.pdf> (Último acceso 2-5-2010).

⁷ ILLARI, Bernardo. “Los modos en la teoría española del barroco y su posible aplicación al análisis”. Comunicación a las VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Córdoba (Argentina), 1992. Inédita. Debemos manifestar nuestro más sincero agradecimiento a Illari por facilitarnos íntegro el texto de esta comunicación. Por desgracia, ésta nos llegó cuando ya habíamos elaborado en lo esencial el presente capítulo, pues nos habría facilitado enormemente el trabajo; sin embargo, nos aportó algunos nuevos puntos de vista y, en especial, una mejor comprensión de los tonos “por la mediación”.

⁸ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. “La teoría modal polifónica en el Barroco español y su aplicación en los pasacalles de Gaspar Sanz”. *Revista de Musicología*, 32/1-2 (2010), pp. 83-100. Ésta es la versión escrita de mi comunicación al VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología que tuvo lugar en Cáceres en 2008. Básicamente, recoge los contenidos de este capítulo, aunque más brevemente; algunas modificaciones posteriores han sido introducidas desde entonces en esta tesis debido al trabajo adicional realizado desde entonces (y también a la clarificadora exposición de Illari ya mencionada).

modal barroco, refiriéndose a menudo en su lugar a una indefinida evolución de los modos gregorianos hacia el sistema bimodal moderno⁹.

En la actualidad se aplican diversos términos a este sistema de ocho modos. Zaldívar usa “modalidad polifónica barroca”, mientras que Lester prefirió *church keys* (“tonos [o tonalidades] eclesiásticos” o “de iglesia”), adoptado luego por otros musicólogos como Barnett. Por su parte, Powers utiliza *psalm tone tonalities* (“tonalidades de los tonos de salmo”) y Atcherson acuñó la expresión –difícilmente traducible– *pitch-key modes*. Aquí optaremos por utilizar la palabra “tono” (considerando equivalentes tonos polifónicos eclesiásticos, tonos de canto de órgano o tonos barrocos) en lugar de “modo” para evitar la confusión con los sistemas medievales y renacentistas y por ser la más utilizada en la época.

2.1. Los tonos polifónicos barrocos

Estos tonos quedan definidos habitualmente por su nota final junto con la armadura (y la clave) en que se presentan, los cuales determinan su escala (o “diapasón”). Podríamos resumir su presentación más común en España, tanto en los tratados como en las propias colecciones de obras, de la siguiente manera¹⁰:

Tabla 2-1. Tonos polifónicos barrocos.

TONO	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º por la mediación	8º natural o por la final
Final	Re	Sol	Mi	Mi	Do	Fa	La	Sol	Re
Armadura	0	1b	1#	0	0	1b	0 o 1#	1#	1#

⁹ SCHMITT, Thomas. Estudio introductorio al *Poema harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española (Madrid, 1694)* de Francisco Guerau. Madrid: Alpuerto, 2000, pp. 11-66; LEÓN TELLO, Francisco José. *Historia de la teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC, 1974.

¹⁰ Esta tabla es un resumen extremadamente simplificado de la Tabla 2-4 expuesta más abajo, en la que se ofrecen las versiones de los ocho tonos en numerosos autores.

Hemos reflejado aquí los sonidos reales, pero debe tenerse en cuenta que entonces eran usuales las llamadas “claves altas” (hoy más conocidas como *chiavette*)¹¹, que como es bien sabido durante el Barroco en España se tocaban normalmente transportando lo escrito una 4ª justa descendente¹². De hecho, ciertos tonos se escribían casi siempre en claves altas, como el tercero (por tanto con final en La y sin alteraciones), quinto (final en Fa con un bemol), séptimo (final en Re sin alteraciones) y octavo por la mediación (final en Do sin alteraciones) y natural (final en Sol sin alteraciones), mientras el primero se anotaba tanto en claves altas (con final en Sol con un bemol) como naturales¹³.

Exposiciones más completas de los tonos pueden indicar también la “mediación”¹⁴ (segunda nota en importancia después de la final), las “cláusulas” o cadencias principales y secundarias (ya sea indicando sólo la última nota, varias de ellas o la serie completa de acordes cadenciales) y las notas de entrada de las voces en imitación, como puede verse por ejemplo en los *Fragmentos músicos* de Pablo Nassarre¹⁵. En cambio, un guitarrista como Gaspar Sanz puede limitarse a señalar el

---

¹¹ Las claves altas solían ser Sol en 2ª para el tiple, Do en 2ª para el contralto, Do en 3ª para el tenor y Do en 4ª (o Fa en 3ª) para el bajo, mientras que las claves naturales eran Do en 1ª, Do en 3ª, Do en 4ª y Fa en 4ª respectivamente.

¹² Así se deduce del testimonio de casi todos los teóricos de la época, incluyendo a Sanz, Ruiz de Ribayaz, Torres, Fernández de Huete, Murcia, Nassarre, Valls, Roel del Río y Rabassa. Sobre este punto, véanse por ejemplo ROBLED, Luis. *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989, pp. 87-94; ISUSI FAGOAGA, Rosa. “Pedro Rabassa en la teoría musical del siglo XVIII. Algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su *Guía de principiantes*”. *Revista de Musicología*, 20 (1997), pp. 401-416; y GONZÁLEZ MARÍN, L. A. “Notas sobre la transposición...”. Sin embargo, esta práctica estuvo menos estandarizada durante el siglo XVI y la 1ª mitad del XVII, cuando otros transportes eran también posibles (véase ROBLED, L. *Juan Blas de Castro...*).

¹³ Nuestra decisión de ofrecer siempre los sonidos reales obedece a la búsqueda de la claridad para el lector (que en un asunto tan complejo como éste resulta especialmente deseable), a pesar de que de esta manera utilizamos armaduras con sostenidos que en ciertas épocas eran evitadas (véase más abajo). Por supuesto, el transporte debía realizarse respetando escrupulosamente las distancias entre las notas y añadiendo por tanto los sostenidos (o quitando los bemoles) precisos para conservar la misma escala, como reflejan las fuentes de la época; véase por ejemplo la siguiente aclaración de Roel del Río: “Advierto que el pintarse los tonos con claves accidentales o altas no quiere decir cosa alguna contra sus diapasones [escalas], pues ciertamente tocadas cuarta abajo sacan el mismo que cantan por las naturales”. ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura. *Institución harmónica o Doctrina música theórica y práctica, que trata del canto llano, y de órgano, exactamente, y según el moderno estilo explicada, de suerte que escusa casi de maestro*. Madrid: Herederos de la viuda de Juan García Infanzón, 1748, p. 232.

¹⁴ Este término, corriente en aquel tiempo, equivale a la dominante o *repercuta* del modo o el tenor de recitación en los salmos.

¹⁵ NASSARRE, Pablo. *Fragmentos músicos*, vol. 1. Facsímil de la 2ª ed.: Madrid: Imprenta de música, 1700 [1ª ed.: Zaragoza: Tomás Gaspar Martínez, 1683]. Álvaro Zaldívar Gracia (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988, pp. 60-63 y 107-116.

acorde de la nota final de cada tono, sin detenerse si quiera en explicar armaduras ni claves¹⁶.

Por otra parte, algunos de estos tonos pueden cambiar de final y/o armadura según los autores (como ocurre con los sostenidos señalados en la tabla para el tono 7º); de hecho, en otros países los usos más frecuentes difieren puntualmente del español: en Italia, el tono 7º suele darse con final en Re y con un bemol, y a veces también –siguiendo la versión más común en Francia– con final en Re y dos sostenidos, mientras el tono 3º se presenta habitualmente en ambos países con final en La y sin alteraciones¹⁷.

También el número total de tonos suele aumentar con la frecuente inclusión de variantes. Hemos puesto en la tabla, junto al 8º “natural” que se forma desde su nota final (u “8º por el final”, como se le llamaba en la época), el “8º por la mediación”, que acababa no en su final Re (Sol en claves altas), sino en la mediación Sol (Do en claves altas), pues este último era más usado que el primero. Tampoco era raro el 4º por la mediación (con final en La por tanto), que omitimos aquí en aras de la claridad; y tratadistas como Lorente y Nassarre consideran “7º por la mediación” al tono de nuestro listado con final en La y un sostenido en la armadura (Re en claves altas sin alteraciones), tomando entonces como 7º originario al tono con final en Mi y un sostenido (La en claves altas sin alteraciones). Muchos añaden igualmente el “segundillo” (con final en Si bemol en claves naturales y un bemol en la armadura), interpretado unas veces como “2º tono por la mediación” y otras como 5º tono transportado; y algunos hacen referencia al 8º con final en Sol (en claves naturales) y sin alteraciones (a veces llamado “octavillo”) de “los antiguos”, aunque “los prácticos modernos no hacen memoria de semejante figuración del *octavo*”¹⁸. Además, a veces se exponen los transportes más frecuentes de los tonos y se añaden nuevas variantes para las piezas creadas para la salmodia. Si a esto sumamos las complicadas explicaciones de algunos teóricos para justificar estos tonos, el panorama final es tan enrevesado que resulta fácil comprender por qué este asunto es hoy evitado a menudo.

---

¹⁶ SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Facsímil de la 3ª (Zaragoza: 1674; libros 1º y 2º) y 8ª (Zaragoza: 1697; libro 3º) eds. Luis García Abrines (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979, p. 28v.

¹⁷ Véase la nota 2 de este capítulo.

¹⁸ NASSARRE, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. Facsímil de Zaragoza: Herederos de Manuel Román / Herederos de Diego de Larumbe: 1723-1724, 2 vols. Con estudio preliminar de Lothar Siemens. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980, vol. I, pp. 310-311.

Las diferencias de los ocho tonos polifónicos barrocos con los ocho modos medievales son evidentes. En principio, podemos reconocer los tonos 1º y 4º como semejantes a los correspondientes modos medievales, e incluso el 6º encajaría si pensamos que a menudo se utilizaba este modo con el Si bemol (son bien conocidas las polémicas que desde antiguo se entablaron acerca de esta extendida práctica); en cuanto a los tonos 2º, 5º y 8º, podrían entenderse como transposiciones de sus respectivos modos, que por cierto eran frecuentes ya antes del siglo XVII. Sin embargo, el mismo hecho de presentar como naturales unos modos transportados y/o con alteraciones en la armadura subvierte la propia esencia de la teoría modal, permitiendo que una misma estructura interválica de la escala se dé sobre finales diferentes y modificándola ya desde su exposición teórica en los tonos 5º y 6º. El caso de los tonos 3º y 7º resulta aún más chocante, pues sus escalas difícilmente pueden relacionarse con las de sus modos correspondientes. Finalmente, la decisiva diferenciación según el ámbito entre modos auténticos (con la final como sonido más grave) y plagales (con la final como sonido central) desaparece por completo en los tonos, pues los teóricos escriben siempre su escala a partir de la final y no dan indicación alguna respecto al ámbito.

En realidad, muchas de estas discrepancias entre ambos sistemas encuentran precedentes en algunas aplicaciones de la teoría modal a la polifonía llevadas a cabo ya desde el Renacimiento en diversos lugares de Europa. Así, Dressler explica en 1563 en su exposición de los modos que el 2º modo “generalmente se transporta a la 4ª en polifonía [*figurali cantu*]”¹⁹ y presenta las notas más importantes del mismo a partir de la final Sol; también parece sugerir la armadura con un bemol en los modos 5º y 6º²⁰. Por otra parte, las escalas de los tonos 3º y 7º (eólica) y 5º y 6º (jónica) habían sido incorporadas en el sistema de doce modos propuesto por Glareanus –asumido luego por muchos teóricos– como añadidos a los ocho tradicionales. Y la diferenciación según el ámbito entre modos auténticos y plagales en polifonía no parece tan evidente en algunos teóricos renacentistas y ha sido cuestionada en la práctica por varios musicólogos. Sin embargo, la presentación de los ocho tonos en la forma de la Tabla 2-1 (o alguna de sus variantes) como un sistema propio y estandarizado (incluyendo la llamativa sustitución

---

¹⁹ “plerumque, transponitur ad quartam in figurali cantu”. DRESSLER, Gallus. *Praecepta musicae poeticae*. Manuscrito. 1563. En Internet: *Traité français sur la musique*. Indiana University. <<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/DREPRETEXT.html>> (Último acceso 1-1-2009), capítulo IX “De usu clausularum”.

²⁰ Así lo deduce Powers, quien da en la p. 403 una tabla resumiendo la presentación de los modos de Dressler (POWERS, Harold S. “Mode”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres: Macmillan, 1980, vol. 11, pp. 376-450).

de los modos 3º y 7º por sus respectivos tonos) no parece haberse dado hasta cerca de 1600, alcanzando su máxima difusión en Europa durante la segunda mitad del siglo XVII.

El sistema de los ocho tonos barrocos es un fenómeno esencialmente práctico y reciente en la época, que los tratadistas suelen recoger por su aceptación general entre “los prácticos” y “los modernos” aunque no sin reticencias en determinadas ocasiones. Así Correa de Araujo expone, en fecha tan temprana como 1626, los doce modos y los sigue en sus doce primeros tientos, pero ofrece a continuación otra serie de tientos “por los ocho tonos vulgares”²¹; también Lorente²², Torres²³, Rabassa²⁴, Roel del Río²⁵ y Vargas²⁶ (quien copia mucho de Torres) demuestran conocer el sistema de doce modos, pero todos coinciden 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) adopta una defensa radical de los doce modos a pesar de que “los prácticos modernos sólo cuentan ocho tonos”²⁷, lo que a su juicio ocasiona numerosas confusiones e irregularidades²⁸.

Muy al contrario, los ocho modos medievales son presentados en los tratados como un elaborado sistema teórico basado en las enseñanzas de antiguos y respetados autores que se remontan hasta la Antigüedad. Los teóricos de la época explican estos modos al referirse al canto llano, pero no los utilizan cuando se ocupan de la música polifónica. Hay que recordar que muchos de los tratados tienen una primera parte dedicada al canto gregoriano, el cual seguía utilizándose diariamente en la liturgia y

---

²¹ CORREA DE ARAUJO, Francisco. *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano [intitulado Facultad orgánica]*. Facsímil de Alcalá: Antonio Arnao, 1626. Ginebra: Minkoff, 1981, p. 39v.

²² LORENTE, Andrés. *El Por qué de la Música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672)*. Facsímil. José Vicente González Valle (ed.). Barcelona: Institución Milá y Fontanals, 2002, pp. 565 y 621-622.

²³ 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*. Facsímil de Madrid: Imprenta de Música, 1702 y Madrid: Imprenta de Música, 1736. Ed. con introducción de Gerardo Arriaga. Madrid: Arte Tripharia, 1983, pp. 8-9 (nos referiremos siempre a la paginación en la edición de 1702).

²⁴ RABASSA, Pedro. *Guía Para los Principiantes; que dessean Perfeccionarse en la Composicion de la Musica*. Facsímil del Ms. del Real Colegio del corpus Christi de Valencia, ca. 1767. Ed. con introducción de Francesc Bonastre, Antonio Martín Moreno y Josep Climent. Bellaterra: Institut Universitari de Documentació i d'Investigació Musicològiques “Josep Ricart i Matas”, 1990, p. 449.

²⁵ ROEL DEL RÍO, A. V. *Institución harmónica...*, p. 235.

²⁶ VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*. Ángel Medina Álvarez (ed.), a partir del Ms. de la Biblioteca Medina, Oviedo. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, pp. 76-77.

²⁷ VALLS, F. *Mapa Armónico Práctico...*, p. 15r.

²⁸ Una postura similar fue defendida en Italia casi 80 años antes por el tratadista italiano Giovanni Maria Bononcini, quien en su *Musico Prattico* defiende los doce modos y rechaza los ocho tonos, llegando a dedicar a este asunto un capítulo titulado “Che i tuoni del canto figurato sono dodici, e non solamente otto, come dicono alcuni” (BONONCINI, Giovanni Maria. *Musico Prattico*. Bologna: Monti, 1673).

servía como iniciación en la enseñanza musical antes de abordar el canto medido (o “figurado”, en la terminología de la época) y la polifonía. También el sistema de doce modos, que sí se aplicaba a la polifonía, gozaba de un elevado prestigio dentro de la teoría de la época, por encima del otorgado a los ocho tonos –como hemos visto arriba–, aunque en España no fue adoptado mayoritariamente por los teóricos.

2.2. Origen y evolución de los tonos polifónicos barrocos

No resultará extraño por tanto que el origen de los tonos barrocos se sitúe tanto en la teoría tradicional de los modos como en ciertas prácticas musicales cotidianas de la época: en concreto, la interpretación de salmos y otras fórmulas de recitado (especialmente el magníficat) de forma alternada entre el coro de canto llano y el órgano, el cual glosaba esos recitados dentro de un tejido polifónico creando las piezas –casi siempre improvisadas– conocidas como versos²⁹. Como es sabido, estas fórmulas se presentan básicamente en ocho modalidades distintas conocidas como tonos salmódicos³⁰ (aunque en cada uno pueden darse diversas variantes –o *differentiae*– y a veces se añade otro tono llamado *peregrinus*), cuya estructura está emparentada con la de los ocho modos eclesiásticos pero también presenta significativas diferencias respecto de ellos. En concreto, la dominante del modo coincide siempre con el tenor del tono de salmo, pero sus finales divergen en los modos 3º, 5º y 7º. Ofrecemos a continuación los “tonos de salmo y cánticos” expuestos por Valls (similares a los de otros teóricos como Lorente, Torres o Rabassa) y una tabla señalando las diferencias

---

²⁹ Sobre el origen de los tonos polifónicos, véanse POWERS, H. S. “From Psalmody to Tonality”, DODDS, M. R. “Tonal types...” y BARNETT, G. “Tonal organization...”. También hay abundante información, aunque sus referencias aquí a los tonos eclesiásticos polifónicos son más bien implícitas, en POWERS, H. S. “Mode”. En concreto para España, véase NELSON, Bernadette. “Alternatim Practice in 17th-Century Spain: The Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles”. *Early Music*, 22/2, “Iberian Discoveries II” (Mayo 1994), pp. 239-259.

³⁰ Las fórmulas recitativas de los salmos son muy parecidas a las del magníficat (y otros cánticos), diferenciándose esencialmente en la adición en estos últimos de una entonación inicial a todos los versículos. Con frecuencia, los tratados musicales de la época prescinden de esa entonación inicial (pues de hecho lo que más interesa al organista es el final de cada mitad del versículo para hacer la cadencia correspondiente), dando la misma fórmula para salmos y cánticos y reuniéndolos bajo algún término genérico como “salmodia” o *Seculorum* (ya que la doxología menor o *Gloria Patri*, que acaba con las palabras “saeculorum amen”, se recitaba tras ambos cantos con la misma fórmula). En lo sucesivo, siempre que nos refiramos aquí a los tonos de salmo se entenderán incluidos el magníficat y cánticos similares, a no ser que se indique lo contrario.

entre las características de los modos y los tonos de salmo (subrayando las finales que difieren):

Ejemplo 2-1. “Tonos de salmo y cánticos” según Valls³¹.

Tabla 2-2. Diferencias entre los modos y los tonos de salmo.

Modo / Tono de salmo	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
Final del modo	Re	Re	Mi	Mi	Fa	Fa	Sol	Sol
Final del tono de salmo	Re	Re	<u>La</u>	Mi	<u>La</u>	Fa	<u>La</u>	Sol
Dominante del modo / Tenor del tono de salmo	La	Fa	Do	La	Do	La	Re	Do

La vinculación entre los tonos polifónicos barrocos y los tonos de salmo queda a menudo de manifiesto en las mismas exposiciones de los teóricos, hasta el punto de que

³¹ VALLS, F. *Mapa Armónico Práctico...*, p. 18v. A diferencia del resto de tratadistas, Valls, posiblemente por su empeño de defender el sistema de doce modos, añade en su exposición los tonos de salmo 9º, 10º, 11º y 12º (utilizando transposiciones de los anteriores) que no ofrecemos aquí; también incluye el mencionado tono “peregrino”.

Torres completa su descripción de cada tono polifónico con los finales de ambas mitades del tono de salmo³².

De entrada, podemos señalar que las mencionadas divergencias de los tonos barrocos 3º y 7º (en la variante sin alteraciones) respecto a los modos medievales se explican por la costumbre de acompañar con el órgano las fórmulas recitativas empleando su nota final como fundamental del último acorde y por tanto como final también del tono polifónico (el Mi con un sostenido del 3º corresponde al transporte que se realizaba habitualmente a una 4ª inferior del La del tono de salmo, como veremos). Pero la relación entre tonos de salmo y tonos polifónicos, que estudiaremos a continuación, es bastante más compleja.

A menudo se hace referencia en los tratados a la necesidad de transportar en el órgano estas fórmulas de recitado para adecuarse a la tesitura más apropiada para el coro³³, lo que no había sido necesario en el canto *a cappella*, que permite entonar a cualquier altura sin tener que reflejar por escrito transporte alguno. Valls es especialmente explícito sobre este punto en un apartado titulado “Entonaciones de los salmos y cánticos, y transportación de ellos en el órgano para conveniencia del coro”, en el que afirma que “habiéndose introducido en la iglesia el órgano, fue necesaria la transportación de los tonos, para que el coro, sin fatigarse, pudiese cantar el canto llano, pues sin ella algunos tonos por bajos, y los más por muy altos, no eran practicables”³⁴. Pero posiblemente la exposición más clara del tema la encontramos en el *Arte de canto llano* de 1714 de Martín y Coll³⁵, que fue reeditado en tres ocasiones durante la primera mitad del siglo XVIII.

Martín y Coll explica los transportes que deben hacerse “cuando se cantan los salmos con el órgano”³⁶, los cuales afectan a los tonos de salmo 2º, 3º, 5º, 7º y 8º. La estandarización de este sistema de transportes se pone de manifiesto en numerosas colecciones de versos organísticos para la salmodia del siglo XVII, cuyas finales

---

³² TORRES MARTÍNEZ BRAVO, J. de. *Reglas generales de acompañar*, pp. 10-16.

³³ Este asunto es abordado ampliamente en BARNETT, G. “Tonal organization...”, POWERS, H. S. “Mode” y HOWELL, A. C. “French Baroque Organ Music...”, basándose principalmente en las detalladas instrucciones dadas a los organistas de la época por el italiano Banchieri y el francés Nivers. Por su parte, para el caso de España, véase NELSON, B. “Alternatim Practice...”, quien recurre especialmente a Martín y Coll.

³⁴ VALLS, F. *Mapa Armónico Práctico...*, p. 19r.

³⁵ MARTÍN Y COLL, Antonio. *Arte de canto llano, y breve resumen de sus principales reglas para cantores de choro*. Madrid: Viuda de Juan García Infanzón, 1714.

³⁶ En el capítulo 10 del libro 2º (pp. 68-71), titulado “Cómo se deben entonar los ocho tonos con el órgano [...]”.

resumimos en la tabla 2-3 –a partir de las recogidas por Nelson³⁷ y colocando entre paréntesis las raramente usadas– comparándolas con las indicaciones de Martín y Coll (con las que, por otra parte, Valls coincide en gran medida en el citado capítulo, al igual que Nassarre en su explicación de las variantes para la salmodia en *alternatim*³⁸). Puede observarse también en la tabla que estos transportes de los tonos de salmo proporcionan unas alturas del tenor (la nota sobre la que se recita la mayor parte del texto) mucho más cómodas para un coro masculino que las originales –pues oscilan tan sólo entre Sol y La (y en un caso Sib)–, al mismo tiempo que precisan muy pocas alteraciones y por tanto evitan un paso abrupto de un tono a otro³⁹:

Tabla 2-3. Transportes habituales de los tonos de salmo.

TONO DE SALMO	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
Final original	Re	Re	La	Mi	La	Fa	La	Sol
Tenor original	La	Fa	Do	La	Do	La	Re	Do
Transporte según Martín y Coll (con final y armadura)	--	Mi 1# [2ª alta] Sol 1b [4ª alta]	Mi 1# [4ª baja]	--	Mi 1# {o Do -} [4ª baja]	--	Mi 1# [4ª baja] Re 1b [5ª baja]	Re 1# [4ª baja]
Final en los versos para órgano	Re	Mi Sol	Mi	Mi	Mi {Do}	Fa	Mi Re (La) (Fa)	Re (Sol)
Tenor resultante	La	Sol Sib	Sol	La	Sol	La	La Sol	Sol

³⁷ NELSON, B. “Alternatim Practice...” ofrece en p. 245 una tabla con las finales utilizadas en numerosos versos organísticos para la salmodia compilados en manuscritos españoles a finales del siglo XVII y primera década del XVIII, incluyendo abundantes obras de Cabanilles y otros compositores.

³⁸ NASSARRE, P. *Escuela música...*, vol. I, pp. 313-314.

³⁹ La búsqueda de una altura cómoda para el coro conduciría a extrañas transiciones tonales si se llevara al extremo de usar siempre el mismo sonido como tenor en todos los tonos de salmo (o dominante de las antífonas correspondientes). Contra ello advierte explícitamente el teórico francés Guillaume-Gabriel Nivers: “Mais pour continuer & passer immédiatement aux autres pieces de differens Tons du mesme Office, in ne faut pas toujours regler á l’unisson les differentes Dominantes. [...] Car de dire qu’il faut toujours garder la mesme Dominante au Choeur ; c’est l’erreur universelle, la cause certaine, & la source indubitable de presque tous les desordres & confusions du Chant que nous entendons tous les jours dans nos Eglises : parce qu’il y a des Tons ou les Dominantes considerées entre elles, & chantées à l’unisson immédiatement l’une apres l’autre, ont une antipathie si forte, que la nature mesme ne peut pas les souffrir” (NIVERS, Guillaume-Gabriel. *Dissertation sur le chant gregorien*. París : Christophe Ballard, 1683. En Internet : *Gallica*. <<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58113j.modeAffichageimage.r=ecclesiastici.langES.fl.pagination>> (Último acceso 2-12-2008), p. 109). HOWELL, A. C. “French Baroque Organ Music...”, estudia detenidamente este asunto.

En el 5º tono de salmo, las dos opciones dadas no corresponden a transposiciones diferentes, sino a la posibilidad de armonizar el Mi final –resultante del transporte a la 4ª baja– con el acorde de Mi o bien con el de Do (como 3ª en este caso en lugar de como fundamental del acorde). Valls parece sugerir en 1743 que la segunda alternativa es la más tardía, pues al tratar el transporte en el órgano para el 5º tono, señala: “En salmos, por Elami [Mi], o según los modernos en Csolfaut [Do]”⁴⁰. Y es posible que el cambio se produjera justo en tiempos de Martín y Coll, pues en realidad la alternativa con final en Do no aparece aún en la citada 1ª edición de su libro en 1714 (por este motivo la escribimos encerrada entre llaves en nuestra tabla), sino que, curiosamente, sería añadida en la siguiente edición cinco años más tarde⁴¹.

A pesar de la mencionada relación con los tonos polifónicos barrocos, las diferencias con las finales y armaduras obtenidas por estos transportes de los tonos de salmo son evidentes. En realidad, sólo coinciden exactamente los 1º, 3º, 4º, 6º y 8º por el final, mientras que el resto de tonos polifónicos cabe suponer que adoptarían su forma habitual (expuesta en la tabla 2-1) al aplicarse a otros géneros distintos de la salmodia. Este asunto no ha sido apenas estudiado hasta ahora, pero podemos esbozar aquí algunas hipótesis. Para los tonos 2º y 5º, quizás se consolidara la 2ª opción utilizada en los salmos por coincidir con los transportes más frecuentes (ya desde el Renacimiento) de los modos correspondientes en las obras polifónicas. En cualquier caso, numerosos teóricos seguirán mencionando en su descripción de los ocho tonos polifónicos la posibilidad de utilizar Mi con un sostenido especialmente en la salmodia (véase la Tabla 2-4 más adelante); de hecho, varios de ellos se refieren a éste como el “5º tono natural” (entre ellos Lorente, según comentaremos luego), mientras que el acabado en Do sería por tanto el “5º tono accidental”. Esta terminología nos proporciona una buena prueba del ascendiente de la salmodia sobre los tonos polifónicos frente a la teoría modal tradicional, que habría inducido a considerar más natural la 2ª opción.

También para el 7º tono mantienen muchos teóricos hasta mediados del siglo XVIII la alternativa de la final en Mi con un sostenido, que ya dijimos fue considerada por Lorente y Nassarre como la natural aunque no fuera la más frecuente. Tan llamativo como el predominio del 7º –“por la mediación”– con final en La y con un sostenido (que por supuesto tampoco se ajusta al modo 7º tradicional) resulta la vuelta a la

---

⁴⁰ VALLS, F. *Mapa Armónico Práctico...*, p. 19v.

⁴¹ Madrid: Bernardo Peralta, 1719. Compárese el capítulo equivalente al mencionado en la nota 36, que ocupa las pp. 93-96 de esta edición.

armadura sin alteraciones (no vista desde Correa de Araujo en 1626 y que coincide precisamente con el tono de salmo sin transportar) que se impuso en la 2ª mitad del siglo XVIII. Nassarre sugiere en sus *Fragmentos músicos* una posible explicación para el primer proceso al afirmar que el uso de la final La en lugar de su “final propio” en Mi (lo que demuestra una vez más hasta qué punto se asumía que el origen de los tonos polifónicos estaba en la práctica habitual de la salmodia con sus necesarios transportes) se debía al hecho de “diferenciarse del tercero”⁴². Todavía expone Nassarre en su *Escuela música* una tercera opción para el tono 7º, que sí proviene directamente de los modos tradicionales pues se escribe sobre Sol en claves altas sin alteraciones (por tanto Re real con un sostenido) y aún podía verse en algunas obras, pues declara: “[...] aunque no deja de haber muchas composiciones también del *séptimo* con el *diapasón* de *gesolreut a gesolreut*”⁴³.

Aparte de la práctica del acompañamiento de los tonos de salmo y la teoría modal tradicional, nos parece observar una tercera influencia en la configuración del sistema de los tonos barrocos, si no en su enunciado original, sí al menos en las variantes que permitía su más flexible organización. Se trata del acercamiento a las modernas tonalidades mayor y menor que en la práctica se iban imponiendo. Así, la escala mixolidia⁴⁴ del 8º por el final iría cayendo en desuso frente a la mayor del 8º por la mediación, mientras que la frigia típica del 4º sobre Mi podía ser igualmente convertida en menor acabando en la mediación La (como apuntamos antes); seguramente no es casual que ya en 1672 Lorente se refiriera a estas dos variantes por la mediación como habituales y específicas de los villancicos, que como sabemos solían componerse en un estilo más moderno que el de la habitual música religiosa en latín. Y el mencionado giro hacia La sin alteraciones del 7º tono en la 2ª mitad del siglo XVIII podría obedecer a la misma causa.

Resumiendo, podría decirse que en la salmodia está gran parte del origen de los tonos eclesiásticos polifónicos, aunque la respetada teoría modal anterior no dejaría de ejercer una notable influencia sobre ellos y los nuevos estilos tenderían hacia ciertas variantes. Lo curioso es que un sistema ideado en principio para la interpretación de la salmodia en *alternatim* con el órgano se extendiera –aunque no sin cambios– a otras

---

⁴² NASSARRE, P. *Fragmentos músicos*, p. 115. Debemos advertir, una vez más, que Mi es el sonido real resultante, pues Nassarre lo expresa como La escrito en claves altas.

⁴³ NASSARRE, P. *Escuela música...*, vol. I, p. 310.

⁴⁴ Usaremos aquí estas denominaciones griegas de las escalas modales en su sentido más habitual hoy día, que procede de la clasificación más habitual durante la Edad Media tardía y el Renacimiento (ampliada luego por Glareanus) pero no coincide con la utilizada en la Grecia clásica.

obras litúrgicas e incluso profanas, convirtiéndose en el sistema general de organización tonal de la música polifónica de su tiempo aceptado por prácticamente 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, danzas y villancicos⁴⁵). No obstante, ciertos repertorios profanos más próximos a la música popular parecen bastante ajenos tanto al tradicional sistema modal como a los más recientes tonos polifónicos; éste es en gran medida el caso de la música para guitarra rasgueada (véanse los últimos apartados de este y el anterior capítulos).

Aunque el proceso de difusión del sistema de los tonos polifónicos eclesiásticos desde el acompañamiento organístico de la salmodia a otros géneros está aún por dilucidar, es posible aventurar aquí muy resumidamente ciertos factores que pudieron contribuir al mismo. Por un lado, el *alternatim* con el órgano solía aplicarse también a himnos y piezas de la misa, cuya estructura musical se ajustaba a los modos y no a los tonos de salmo; sin embargo, no sería raro que los organistas aplicaran ciertos principios de su práctica diaria salmódica a estas otras piezas, como Valls denuncia en su crítica del sistema de ocho tonos polifónicos: “entre otros inconvenientes que se siguen, es pedir a un organista toque unos *Kyries*, *Gloria* (u otro que no sea salmo) de 3^{er} tono, y como ignora el diapasón que le pertenece, lo que toca es un 3^{er} tono de salmodia. En los tonos 7º y 8º sucederá la misma equivocación en misas e himnos”⁴⁶. Por otro lado, debe recordarse que durante esta época los centros de enseñanza musical profesional radicaban principalmente en las capillas musicales eclesiásticas, y que no en

---

⁴⁵ Es interesante el caso de Fernández de Huete, que incluye en el tercer libro del primer volumen de su publicación canciones ordenadas siguiendo los ocho tonos polifónicos; en cambio, sólo se encuentra una danza con indicación del tono: las “españolitas de primer tono” del 2º libro del mismo volumen (FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*. Facsímil de Madrid: Imprenta de Música, 1702-1704, 2 vols. María Rosa Calvo-Manzano (ed.). Madrid: Alpuerto, 1992, 2 vols.). Más excepcional parece el caso comentado por Illari (en “Los modos en la teoría española del barroco...”) de un programa manuscrito utilizado por los músicos con los villancicos de la Navidad de 1753 en una iglesia de Cuzco en la que aparecen, junto a los títulos y autores, sus respectivos tonos.

En cuanto a Europa en general, Barnett otorga una importancia decisiva a los tonos polifónicos barrocos en la música del siglo XVII, incluyendo sonatas y danzas: “Over the course of the seventeenth century, the place of the church keys in both theory and practice reveals their startling impact on musical thought: although they originated in psalmody, they came to serve as an organizing formula for compositions outside of psalmody or any sacred context. Collections of sonatas and dances from the latter half of the century testify in two ways to the church keys’ more comprehensive role as a widely used system of tonalities: first, the ordering of finals and key signatures used in collections of sonatas agree with those of the church keys; second, cadence points within instrumental compositions further detail this affinity between tonalities commonly practiced and the church keys” (BARNETT, G. “Tonal organization...”, p. 426).

⁴⁶ VALLS, F. *Mapa Armónico Práctico...*, p. 17r.

vano la mayoría de los tratados sobre teoría musical fueron escritos por organistas (Correa de Araujo, Lorente, Nassarre, Torres) o maestros de capilla (Valls, Roel del Río, Rodríguez de Hita, Rabassa) de prestigio; es de suponer que la utilización cotidiana de los tonos por los músicos de iglesia les impulsaría a ver bajo este prisma toda música polifónica⁴⁷, y que su labor pedagógica ayudaría a difundir estos esquemas por todo el mundo musical.

Una temprana referencia a los tonos polifónicos barrocos entre los teóricos españoles puede verse en la *Facultad orgánica* de Correa de Araujo publicada en 1626. Éste expone el sistema de doce modos de Glareanus (aunque con el reordenamiento hecho por Zarlino) pero al aplicarlos en la práctica a sus doce primeros tientos (ordenados según el modo), curiosamente utiliza algunas escalas típicas de la salmodia (como en el modo 3º con final en La y sin alteraciones). A continuación presenta otra serie de piezas que encabeza de la siguiente manera: “Síguese otro orden de tientos de registro entero, *por los ocho tonos vulgares*, más fáciles que los pasados”⁴⁸; éstos son doce tientos, incluyendo dos de tono 1º, cinco de 4º, uno de 5º, tres de 6º y uno de 7º, con el esquema que reflejamos en la siguiente tabla. Los tonos 2º, 3º y 8º los sugerimos allí tomando los correspondientes de la serie anterior en doce modos.

Observamos que estos ocho tonos coinciden con los que luego serían los más comunes en España, excepto para el tono 3º, que en lugar del transporte a la 4ª baja respecto al tono de salmo (Mi con un sostenido) utiliza su altura original (La sin alteraciones). En esto se aproxima Correa de Araujo a la práctica italiana, aunque se aleja de ella en el tono 7º, que los italianos suelen transportar a Re con un bemol. Precisamente en Italia parece que se dieron las primeras presentaciones de los ocho tonos polifónicos barrocos, tanto en los tratados⁴⁹ como en las colecciones de obras⁵⁰, vinculadas en ambos casos a la práctica del *alternatim* con el órgano, como cabría esperar.

En esta tabla pueden verse las descripciones de los ocho tonos polifónicos barrocos en numerosos tratados y colecciones de obras españoles, reflejando siempre los sonidos y armaduras reales (obtenidos por el habitual transporte a la 4ª justa

⁴⁷ Ya hemos mencionado por ejemplo cómo Lorente llega a dar las variantes de los tonos polifónicos más frecuentes para los villancicos (LORENTE, A. *El Por qué de la Música*, pp. 620-621).

⁴⁸ CORREA DE ARAUJO, F. *Libro de tientos* [...] [*intitulado Facultad orgánica*], p. 39v; el subrayado es nuestro.

⁴⁹ Véanse BANCHIERI, Adriano. *L'organo suonarino*. Venecia: R. Amadino, 1605 y BANCHIERI, Adriano. *Cartella musicale*. Venecia: G. Vicentini, 1614.

⁵⁰ Véase *Intavolatura d'organo facilissima accomodata in versetti sopra gli otto tuoni ecclesiastici*. Venecia: Giacomo Vincenti, 1598.

descendente) cuando los teóricos los escriben en claves altas; gracias a esta práctica se evitaba escribir el sostenido en la armadura –que no se generalizaría hasta bien entrando el siglo XVIII–, de modo que la única alteración necesaria era el Si bemol⁵¹:

Tabla 2-4. Presentación de los ocho tonos polifónicos barrocos en autores españoles.

Tono	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º [por la media- ción]	8º [por el final]
Correa de Araujo 1626	Re -	[Sol 1b]	[La -]	Mi -	Do -	Fa 1b	La -		[Sol -]
Lorente 1672	Re -	Sol 1b	Mi 1#	Mi - La -	Do - Mi 1#	Fa 1b	Mi 1# La 1#	Sol 1#	Re 1#
Sanz 1674	Re m	Sol m	Mi m	Mi M	Do M	Fa M	La m	Sol M	
Nassarre 1683	Re -	Sol 1b	Mi 1#	Mi -	Do -	Fa 1b	La 1#	Sol 1#	Re 1#
Guerau 1684	Re m	Sol m	Mi m	Mi M	Do M	Fa M	La m	Sol M	Re M
Torres 1702	Re -	Sol 1b	Mi 1#	Mi - La -	Do - Mi 1#	Fa 1b	¿La 1#? Mi 1#	Sol 1#	Re 1#
Fernández de Huate 1704	Re -	Sol 1b	Mi 1#	Mi -	Do -	Fa 1b	La 1# ¿La -?	Re 1# Re 2#	Sol 1# ¿Sol -?
Murcia 1714	Re -	Sol 1b	Mi 1#	Mi -	Do -	Fa 1b	La -	Sol 1#	Re 2#
Nassarre 1723-1724	Re -	Sol 1b	Mi 1#	Mi - La -	Do - Mi 1#	Fa 1b	La 1# Mi 1# Re 1#	Sol 1#	Re 1#
Rabassa ca. 1725 ⁵²	Re -	Sol 1b	Mi 1#	Mi -	Do -	Fa 1b	La 1#	Sol 1#	Re 1#
Valls 1742	La 1#	Sol 1b	Mi 1#	Mi -	Do -	Fa 1b	La 1#	Sol 1#	Re 1#
Roel del Río 1748	Re -	Sol 1b	Mi 1#	Mi - La -	Do -	Fa 1b	Mi 1# La 1#	Sol 1#	Re 1#
Minguet 1753	Re -	Sol 1b	Mi 1#	Mi -	Do -	Fa 1b	La -	Sol 1#	
Herrando 1756	Re -	Sol 1b	Mi 1#	Mi -	Do -	Fa 1b	La -	Sol 1#	
Rodríguez de Hita 1757	Re -	Mi 1# Sol 1b	Mi 1#	Mi -	Mi 1# Do -	Fa 1b	La - Mi 1# Re - Sol -	Sol ¿#?	Re 1#
Ferandiere 1771	Re 1b	Sol 2b	Mi 1#		Do -	Fa 1b	La -	Sol 1#	

⁵¹ Según Torres, ése es el motivo por el que se usan las claves transportadas: “[...] que sin duda el tañerlas [las claves altas] en España transportadas es porque las voces canten siempre por claves que no necesiten de añadirles sostenidos en su principio” (TORRES MARTÍNEZ BRAVO, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 11).

⁵² Aunque la copia manuscrita existente de RABASSA, P. *Guía Para los Principiantes...*, debió hacerse algo después de 1767, la fecha de composición de la obra sugerida por diversos investigadores oscila entre 1720 y 1738: véase la nota 14 del capítulo 4.

Tono	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º [por la media- ción]	8º [por el final]
Vargas y Guzmán 1773	Re -	Sol 2b	Mi 1#	Mi 4# La -	Do -	Fa 1b	La - Re -	Sol 1#	
Marcos y Navas 1776	Re -	Sol 1b	Mi 1#	Mi -	Do -	Fa 1b	La -	Sol 1#	
López ca. 1780	Re 1b	Sol 2b	Mi 1#		Do -	Fa 1b	La -	Sol 1#	
<i>Manuscrito guitarra</i> ¿ca. 1790?	Re 1b	Sol 2b	Mi 1#	(Mi -)	Do -	Fa 1b	La -	Sol 1#	
García Rubio 1799	Re -	Sol 1b	Mi 1#		Do -	Fa 1b	La -	Sol 1#	
Palatín 1818	Re 1b	Sol 2b	Mi 1#		Do -	Fa 1b	La -	Sol 1#	
Hernández 1837	Re 1b	Sol 2b	Mi 1#	La -	Do -	Fa 1b	La -	Sol 1#	Re 1#

Lorente añade un “octavo tono alto” u “octavillo” con final en Sol y sin alteraciones, además del frecuente “segundillo”, pero no incluye el 8º por la mediación. Llama “5º tono natural” al que lleva final en Mi (La en claves altas) y “5º tono accidental” al acabado en Do (Fa en claves altas), que en realidad “es el más usado”⁵³. Aunque realiza su exposición de los tonos en un capítulo titulado “Que enseña cómo se ha de formar el diapasón desde el final de cada tono, y las claves que han de tener las cuatros voces, cláusulas en el final y mediación”⁵⁴, ofrece más adelante información adicional sobre el uso de los tonos en los villancicos, que presenta algunas diferencias significativas (que hemos incorporado en la tabla): en el 8º, “se hacen los villancicos por la mediación o cuerda [Sol], y algunas veces por el final [Re]”; en el 4º, “por la mediación o cuerda [La], y alguna vez por el final [Mi]”, y en el 7º sólo “por la mediación [La –Re en claves altas]”⁵⁵.

Sanz describe los tonos simplemente mediante su acorde final, que es el señalado en esta tabla, sin indicar nunca armaduras, claves, mediaciones, etc. Para el tono 4º indica el acorde de La m, pero añade que acaba en el de Mi M⁵⁶.

Guerau no hace ninguna explicación teórica de los tonos, pero ofrece pasacalles en cada uno de ellos. Indicamos el acorde inicial de cada pasacalle, que es el más

⁵³ LORENTE, A. *El Por qué de la Música*, p. 564.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 562-566.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 621.

⁵⁶ SANZ, G. *Instrucción de música sobre la guitarra española*, p. 28v.

importante y el que debe usarse como final, aunque Guerau no estima necesario escribirlo. Llama “8º alto” al que tiene final en Re⁵⁷, a diferencia de lo habitual.

Como Lorente, Torres da otro tono 4º con final en La, al que llama “por la mediación”⁵⁸. Su exposición del 5º tono es algo confusa, pues combina en su ejemplo musical “el quinto tono más conocido” –con final en Do– y el que “sólo se ve practicado en algunas obras de salmos”, con final en La en clave de Do en 3ª, que resultaría en un Mi real⁵⁹. También el 7º tono sobre Mi (nota resultante) es el adecuado “siempre que se acompañare la salmodia”, pero en otro tipo de obras (“en papeles sueltos”), suele acabar en Re, aunque de la explicación de Torres no queda claro si esta nota va siempre en clave transportada y por tanto si corresponde a un La o Re reales⁶⁰.

Fernández de Huete parece ser el único teórico que llama “8º por la mediación” (aunque también “octavo alto”) al que tiene final en Re, al contrario de lo habitual; lo define con final en Sol en claves altas sin mencionar armadura alguna (lo que resultaría en un Re con un sostenido), pero luego explica que también se escribe en clave de Fa en 4ª “poniendo sostenidos en Cesolfaut y en Fefaut [Do y Fa]”⁶¹. Por lo demás, hemos expresado en la tabla –como siempre– las alteraciones resultantes de los transportes necesarios, aunque Fernández de Huete no las señala (posiblemente por considerarlo innecesario) en las ocasiones en que describe un mismo tono en claves altas y a continuación en claves naturales.

Murcia presenta los tonos de forma práctica reflejando para cada uno los tres acordes que forman su cadencia⁶², y usa la armadura con un sostenido para el 3º (con final en Mi) aparte de escribirlo también en clave alta (con final en La). Llama al 8º “por el final” al que acaba en Re, y “natural” al que lo hace en Sol, de manera un tanto contradictoria. Por otra parte, especifica que el 4º tono es “poco usado”⁶³.

Como era de esperar por la envergadura del libro, la exposición de los ocho tonos “en canto de órgano” que Nassarre hace en su *Escuela Música* es mucho más completa (y compleja) que la de sus anteriores *Fragmentos músicos*. No reflejamos en

---

⁵⁷ GUERAU, Francisco. *Poema harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española* (Madrid, 1694). Con facsímil. Thomas Schmitt (ed.). Madrid: Alpuerto, 2000, p. 6r del índice y lámina 22.

⁵⁸ TORRES MARTÍNEZ BRAVO, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 31.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁶¹ FERNÁNDEZ DE HUETE, D. *Compendio numeroso de zifras armónicas...*, vol. II, p. 6.

⁶² MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Facsímil de ¿Madrid: [s.n.], 1717 o Amberes: [s.n.], 1714? Ed. con introducción de Monica Hall. Mónaco: Chanterelle, 1980. pp. 10-11.

⁶³ *Ibid.*, p. 10.

el cuadro la versión de los tonos que da para el órgano en *alternatim* con el coro⁶⁴, las cuales coinciden para los salmos con los transportes habituales mostrados en la Tabla 2-3. En su descripción general de los ocho tonos polifónicos barrocos⁶⁵ informa de numerosas variantes. Para el tono 3º, aclara que, a excepción de los salmos, en canto llano (que por tanto no reflejamos en nuestra tabla) tiene final en Mi y sin alteraciones; para el 4º señala que “algunas composiciones se hallan [...] que el final lo tienen en *alamirre* [La]”⁶⁶ y en el 5º tono añade el típico final en Mi con un sostenido para la salmodia. Define en principio el 7º con final en La en claves altas⁶⁷ sin alteraciones (por tanto Mi con un sostenido en sonido real), pero añade que “se compone el séptimo dándole su final en la mediación en las más composiciones, que es en *delasolre* [Re]” en claves altas (resultando en La con un sostenido en la armadura); y comentábamos antes que aún contempla una 3ª opción procedente de los modos tradicionales en lugar de la salmodia, que se escribía sobre Sol en claves altas sin alteraciones (por tanto Re real con un sostenido) y todavía podía verse en algunas obras: “aunque no deja de haber muchas composiciones también del *séptimo* con el *diapasón* de *gesolreut a gesolreut*”⁶⁸. Sobre el tono 8º también explica que “los antiguos” lo hacían con final en Sol sin alteraciones (el “octavillo” de Lorente, al que Nassarre no da nombre alguno y que coincide con el 8º modo tradicional), “pero ya los prácticos modernos no hacen memoria de semejante figuración del *octavo*”⁶⁹.

El tratado de composición de Rabassa se basa esencialmente en una gran cantidad de ejemplos musicales, incluyendo poco contenido propiamente teórico. La versión de los ocho tonos presentada en la tabla la hemos tomado de la sección de su manuscrito en que ofrece ejemplos de “pasos sueltos” en cada uno ellos⁷⁰, que coincide básicamente con las explicaciones teóricas ofrecidas posteriormente.

---

⁶⁴ NASSARRE, P. *Escuela música...*, vol. I, pp. 313-314.

⁶⁵ *Ibid.*, vol. I, pp. 307-315. El capítulo se titula: “Del conocimiento de los ocho tonos naturales en canto de órgano, así para lo que se canta como para el órgano”.

⁶⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 309.

⁶⁷ En este punto podría haber duda sobre si se trata de claves altas o naturales, pues Nassarre indica clave de Fa en 4ª o a veces en 3ª para el bajo, y de Sol para el tiple. Sin embargo, enseguida queda claro que debe hacerse el transporte, pues añade: “Transpórtase el *tono* natural cuatro puntos abajo, y así en el *órgano* tiene su final propio en *elami*, aunque por la frecuencia de dárselo en la mediación, lo tiene en *alamirre* de ordinario”. *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 310.

⁶⁹ *Ibid.*, vol. I, pp. 310-311.

⁷⁰ RABASSA, P. *Guía Para los Principiantes...*, pp. 205-242.

Hemos reseñado más arriba la decidida defensa que hace Valls de los doce modos frente a “los prácticos modernos”, que “solo cuentan ocho tonos”⁷¹. En realidad, Valls sólo da una rápida versión de estos tonos para contrastarlos con los modos⁷². Pero por supuesto es consciente de que el sistema de los doce modos no es aplicable a la música para la salmodia: “con doce tenemos los necesarios para cualquier composición que no esté sujeta a salmodia, porque en ella sirve otra regla, que es contar el diapasón del final del *Seculorum* principal en salmos y cánticos”⁷³; de ahí que dedique un apartado expresamente a las “entonaciones de los salmos y cánticos, y transportación de ellos en el órgano para conveniencia del coro”⁷⁴, según vimos antes. Él parece ser el único teórico que presenta el tono 1º con final en Re en clave alta, lo que resultaría en La con un sostenido.

Roel del Río describe el 4º tono de la manera común, pero luego añade: “En obras de idioma vulgar o romance siempre este tono se compone por su mediación, esto es, finalizando en Alamirre [La]”⁷⁵. Como Lorente y Nassarre, toma como 7º originario el que tiene final en Mi con un sostenido, aunque al igual que ellos aclara que “finaliza muchas veces en la cuerda de su mediación”⁷⁶, de manera que el “7º solo se usa como tal [por la final] cantando alguna cosa latina o psalmo sobre su *saeculorum*”⁷⁷, convirtiéndose así en el más habitual sobre La con un sostenido. Describe también las dos modalidades señaladas del 8º, y advierte: “Las obras de este tono en idioma vulgar se componen por la mediación”⁷⁸.

La versión de Minguet está tomada de una lámina titulada “Universal demostración de los demás rudimentos musicales para los principiantes”, contenida en su básico manual para aprender a tocar la guitarra e instrumentos similares⁷⁹; en ella se ofrecen muy brevemente las cadencias ejemplificadas sobre pentagrama por cada tono.

Parecido es el caso de Herrando, cuyo método de violín sólo hace referencia a los ocho tonos en las dos páginas finales, bajo el rótulo “Explicación y conocimiento de

---

⁷¹ VALLS, F. *Mapa Armónico Práctico...*, p. 15r.

⁷² *Ibid.*, p. 16v.

⁷³ *Ibid.*, p. 17r.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 19r-20r.

⁷⁵ ROEL DEL RÍO, A. V. *Institución harmónica...*, pp. 232-233.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 233.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 274.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 233.

⁷⁹ MINGUET E YROL, Pablo. *Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple y vandola con variedad de sonos, danzas, y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes láminas finas, por música y cifra al estilo castellano, italiano, catalán y francés, para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad y sin maestro*. Madrid: Joachin Ibarra, ¿1753?

todos los tonos”⁸⁰. Se limita a presentar el arpeggio del acorde sobre la final de cada uno de los ocho tonos naturales (con las correspondientes armaduras, por supuesto) y sus más habituales transportes, aclarando para cada tono si es mayor o menor; por ejemplo: “2º tono es 3ª menor”⁸¹.

Rodríguez de Hita es probablemente el primero entre los tratadistas teóricos que ya no hace uso de las claves transportadas en su explicación de los tonos (al igual que fuentes anteriores más prácticas como las de Minguet o Herrando), que es breve y poco precisa, incluyendo numerosas variantes –algunas de ellas poco habituales, como puede verse en la tabla–. Hemos interpretado que el 3^{er} tono lleva un sostenido, pues aunque aquí no lo dice expresamente, sí aclara que es como el 2º (“El [final] de tercero en ELAMI, como el segundo”⁸²), para el que sí lo indicó. Lo mismo sucede con el 5º, que asimila al 3º; luego ofrece la otra posibilidad común. Para el 7º es muy poco preciso, limitándose a dar las finales sin mencionar en absoluto las armaduras –cosa que sí hizo en otros, incluso cuando no llevaban alteraciones–: “El de séptimo en ELAMI, como el tercero, o en DELASOLRE, como el primero, o en la cuerda, que es ALAMIRE por lo común, GSOLREUT alguna vez”⁸³. Sobre el 8º ofrece las dos posibilidades habituales, aunque no aclara expresamente que la primera es por su final natural (pero sí sugiere que la otra termina en su mediación o “cuerda”) ni especifica la armadura de la segunda (que sobreentendemos se trata de la misma): “El de octavo en DELASOLRE con un sostenido, o en la cuerda, que es GESOLREUT”⁸⁴.

En realidad, Rodríguez de Hita está incluyendo en esta descripción algunas variantes propias de la salmodia, aunque sólo sugiere un uso específico en un caso, al limitar su alternativa a la música con texto en lengua vernácula: “el [final] de segundo [tono es] en Elami [Mi] con un sostenido, o en cosas de romance en Gsolreut [Sol] con un bemol”⁸⁵.

La impresión que obtenemos es que parece que otorga poca importancia a los ocho tonos, posiblemente porque su perspectiva de la enseñanza de la composición es

---

⁸⁰ HERRANDO, José. *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad*. París: Joannes a Cruce, 1756, pp. 34-35. En Internet: *Biblioteca Digital Hispánica*. <<http://bdh.bne.es/bne/search/>> (Último acceso 24-7-2010).

⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

⁸² RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio. *Diapasón instructivo*. Madrid: Impta. de la Vda. de Juan Muñoz, 1757, p. 24.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

bastante moderna (véase el capítulo 4). De hecho, Roel del Río criticó algunas de las opciones infrecuentes dadas por Rodríguez de Hita⁸⁶.

Por su parte, Ferandiere es el primero de los autores de la tabla que utiliza, en su método de iniciación al violín y al canto, las armaduras modernas para todos los tonos: Re con un bemol (como Re menor), Sol con dos bemoles (como Sol menor), etc. Sobre el 4º tono afirma que “no está en uso”⁸⁷. Vargas no es tan sistemático en su manual de guitarra⁸⁸, pero efectúa algunos significativos cambios respecto a Torres, a quien por lo demás suele seguir fielmente: asigna dos bemoles al Sol del 2º tono y nada menos que cuatro sostenidos al Mi del 4º, siendo el único de los autores de la tabla que de esta manera convierte en la práctica en mayor a este modo típicamente frigio.

La versión de Marcos y Navas⁸⁹ aparece citada en León Tello⁹⁰. La de las *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave* de Félix Máximo López procede de sus armonizaciones de escalas tituladas “Diapasones en escalas sobre los 24 tonos del círculo armónico, esto es, mayores y menores”⁹¹. En ellas utiliza las tonalidades modernas pero sigue dando –como segunda opción– el nombre de los ocho tonos barrocos y sus transportes; por ejemplo: “Csolfaut [Do] 3ª mayor, 5º tono”⁹² o “Csolfaut [Do] sostenido 3ª mayor, 5º medio punto alto”⁹³, etc. El 2º tono lo deducimos en la tabla a partir de un transporte (“Ffaut [Fa] natural o Elami [Mi] sostenido 3ª menor, 2º punto bajo”⁹⁴, pues curiosamente a Sol menor lo denomina como “7º punto bajo”⁹⁵. El 4º tono no aparece. Más adelante, este mismo tratado vuelve a presentar los ocho tonos en dos ocasiones: en la “Colección de bajos por todos tonos”⁹⁶, tomando ahora como “todos” sólo los ocho barrocos, añadiendo el 4º que antes no apareció y

⁸⁶ Véase, ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura. *Razón natural i científica de la música en muchas de sus más importantes materias. Carta a Don Antonio Rodríguez de Hita [...] Sobre su “Breve i fácil método de estudiar la composición”*. Santiago: 1760, p. 29.

⁸⁷ FERANDIERE, Fernando. *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor*. Málaga: Imp. de la Catedral de Málaga, 1771, p. 17.

⁸⁸ VARGAS Y GUZMÁN, J. A. de. *Explicación de la guitarra...*

⁸⁹ MARCOS Y NAVAS, Francisco. *Arte o compendio general del canto llano, figurado y órgano*. Madrid: Imprenta de Joseph Doblado, 1776.

⁹⁰ LEÓN TELLO, F. J. *Historia de la teoría española...*, p. 609.

⁹¹ LÓPEZ, Félix Máximo. *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave*. Facsímil del manuscrito. ¿Ca. 1780? Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1188. En: FERNÁNDEZ, Nohema del Carmen. *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, pp. 4r-10v.

⁹² LÓPEZ, F. M. *Reglas generales...*, p. 4r.

⁹³ *Ibid.*, p. 4v.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 8v.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 9r.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 17r-21r.

cambiando el 2º por Mi con un sostenido; y en los “Veinte y cuatro bajetes por los 24 términos” proporcionados por José Lidón⁹⁷, con estructura similar a la de la tabla.

También en el reseñado *Manuscrito de guitarra*⁹⁸, dividido en realidad en cinco partes escritas por manos diferentes, aparecen en varias ocasiones los ocho tonos polifónicos, completados con los transportes necesarios para cubrir las 24 tonalidades y con escasa utilización del 4º modo, pues “sólo sirve su uso en el canto llano”⁹⁹. Suelen darse los nombres de cada tonalidad de tres maneras, como por ejemplo: “a la española 8º tono, a la francesa tono de Sol, a la italiana tono de Gesolrreut mayor”¹⁰⁰.

Otro manuscrito para guitarra, el método de García Rubio, no llega a explicar los ocho tonos, pero sí los utiliza (a excepción del 4º) para denominar las diferentes tonalidades. Al igual que el anterior, etiqueta las escalas de cada una de las 24 tonalidades (ordenadas por 5^{as} descendentes) con varios sistemas: mediante la numeración del acorde de tónica, el nombre de la nota tónica y el carácter de su 3ª, y finalmente el tono correspondiente. Así, el ejemplo para la escala de Mi M: “Escala por el uno mayor, que es el signo de Elami con 3ª mayor en Gsolreut sostenido. [...] Este tono se llama sexto tono medio punto bajo”¹⁰¹.

El *Diccionario de música* de Palatín 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 eclesiásticos y sólo da las tonalidades recogidas en la tabla (expresándolas a la manera moderna como Re menor, Sol menor, etc.) al final de la misma, como una adaptación particular de los organistas cuando acompañan al coro: “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”¹⁰².

---

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 36r y siguientes.

⁹⁸ Manuscrito. ¿Ca. 1790? Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mp/1659. Incluye “Explicación y conocimiento de los 24 tonos, escritos por un profesor de mérito” y obras de Fernando Ferandiere copiadas en Cádiz, 1790.

⁹⁹ *Ibid.*, 1ª parte, [s.pag.].

¹⁰⁰ *Ibid.*, 4ª parte (titulada “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 / obra de guitarra escrita por Dn. Fernando Ferandiere, en Cádiz año de 1790”), [s.pag.].

¹⁰¹ GARCÍA RUBIO, Juan Manuel. *Arte, Reglas y Escalas Armónicas para aprehender a templar y puntear la guitarra española de seis órdenes según el estilo moderno*. Manuscrito. 1799. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1236, p. 3r.

¹⁰² PALATÍN, Fernando. *Diccionario de música* (Sevilla, 1818). Ángel Medina Álvarez (ed.), a partir del manuscrito de Oviedo, Archivo A. Medina, Ms. Palatín. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990, p. 101.

Por último, en fecha tan tardía como 1837, Hernández todavía se detiene a exponer los ocho “Tonos de Capilla”, aunque los explica, como era de esperar, con las armaduras modernizadas¹⁰³. Hay sin embargo excepciones significativas: por un lado, describe el 4º en principio como “en mi –con 3ª mayor accidental” para luego aclarar que “forma su diapasón desde la –cuyo punto [nota] es la tónica de su escala, a pesar de finalizar en mi–”, y por otro lado, señala que esta circunstancia se produce en varios tonos, sobre todo en el mencionado 4º y en el 8º para determinados casos: “[...] muchas veces estos mismos tonos hacen su final como el 4º en la 5ª de su diapasón, principalmente el 8º que siempre hace su cláusula final de este modo en el cantollano y fabordones”¹⁰⁴.

2.3. La transición a la bimodalidad

Desde principios del siglo XVIII encontramos entre los tratadistas españoles manifestaciones aisladas reconociendo la reducción de todos los tonos a sólo dos tipos: mayor y menor. Fernández de Huete, después de describir los ocho tonos barrocos (a los que añade el “8º por la mediación” y el “8º tono punto alto, que llaman de chirimías”), afirma: “Empero, estos diez [tonos] 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”¹⁰⁵. Por su parte, aunque expone el sistema de doce modos y no el de ocho tonos, Ulloa llega a la misma conclusión:

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 menores¹⁰⁶.

---

¹⁰³ HERNÁNDEZ [DOMINGO], Blas. *Manual armónico o Método teórico elemental de la composición de Música*. Logroño: Imp. Félix Delgado, 1837, pp. 72-73.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰⁵ FERNÁNDEZ DE HUETE, D. *Compendio numeroso de zifras armónicas...*, vol. II, p. 7.

¹⁰⁶ ULLOA, Pedro de. *Música Universal, o Principios Universales de la Música*. Madrid: Imprenta de Música de Bernardo Peralta, 1717, p. 42.

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 cifras armónicas* de Fernández de Huete 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*, escrita por un matemático como Ulloa en lugar de un músico, desarrolla un peculiar acercamiento a este arte a través de las matemáticas, la lógica y la retórica. En cambio, es larga la lista de tratados que no suscriben la moderna teoría bimodal; destacamos entre ellos los siguientes, casi todos ya mencionados en este capítulo: *Reglas generales de acompañar* de Torres en 1702 y 1736¹⁰⁷, *Guía Para los Principiantes* de Rabassa hacia 1725, *Escuela música* de Nassarre en 1723-1724, *Mapa Armónico Práctico* de Valls en 1742¹⁰⁸, *Institución harmónica* de Roel del Río en 1748, *Diapasón instructivo* de Rodríguez de Hita en 1757 (a pesar de sus audaces innovaciones en otros aspectos), *Música canónica, motética y sagrada* de Sayas en 1761¹⁰⁹ y *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* de Ferandiere en 1771.

Es presumible que esta postura mayoritariamente conservadora esté relacionada con la mencionada vinculación entre los más importantes 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

---

¹⁰⁷ Torres debió conocer perfectamente la teoría bimodal francesa, pues en 1736 afirma haber traducido el conocido diccionario de Brossard (BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens*. París: Christophe Ballard, 1701. Reeditado y ampliado como *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois*. París: C. Ballard, 1703) para publicarlo (véase TORRES MARTÍNEZ BRAVO, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 98 de 1736). Sin embargo, no alude a ella al hablar de los modos, ni siquiera en la edición de 1736.

¹⁰⁸ Martín Moreno (véase MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1985, p. 441) revela 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” (pp. 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.

¹⁰⁹ SAYAS, Juan Francisco de. *Música canónica, motética y sagrada*. Pamplona: Martín de Rada, 1761.

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 dichos¹¹⁰.

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 menor¹¹¹.

Lo cierto es que durante la segunda mitad del siglo XVIII, a medida que se fue confirmando el cambio hacia la tonalidad bimodal, numerosos teóricos españoles tomaron dos caminos diferentes para reconocer la nueva realidad musical: unos, siguiendo a menudo los pasos de famosos autores extranjeros (en especial franceses)¹¹², adoptaron la existencia de dos únicos modos y abandonaron los sistemas anteriores; otros, más continuistas, persistieron en utilizar los ocho tonos polifónicos como un vestigio del pasado aunque en realidad los redujeran a una simple colección de

---

¹¹⁰ SANTA MARÍA Y FUENTES, Francisco de. *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*. Madrid: Joachin Ibarra, 1778, pp. 170-171.

¹¹¹ ABREU, Antonio y Víctor PRIETO. *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha*. Salamanca: Imprenta de la calle del Prior, 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, p. 197, n. 309.

¹¹² El sistema bimodal se generalizó entre los teóricos franceses en las últimas décadas del siglo XVII –al menos desde su adopción por Jean Rousseau (ROUSSEAU, Jean. *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*. París: Ballard, 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*, 17/1 (Primavera 1973), pp. 150-163]. Aunque muchos ingleses lo siguieron desde principios del siglo XVII (véanse ATCHERSON, W. “Key and Mode...” y BARNETT, G. “Tonal organization...”), éstos no parecen haber tenido influencia sobre los españoles. 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, J. *Between Modes and Keys...*, p. 47).

tonalidades mayores y menores, cuya aplicación práctica se limitaría a clasificar las 24 tonalidades posibles en 7 u 8 naturales y el resto transportadas.

Entre los primeros se sitúa Antonio Soler. Éste asume 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 su *Llave de la modulación* –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):

[...] todo 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 suelta¹¹³.

Y conforme nos acercamos al siglo XIX, el sistema bimodal se asienta entre los autores españoles: Eximeno en 1774¹¹⁴, Bails en 1775¹¹⁵, Santa María en 1778¹¹⁶, Iriarte en 1779¹¹⁷, Ureña en 1785¹¹⁸, Cavaza en 1786¹¹⁹, López Remacha en 1799¹²⁰, Ferandiere y Moretti en 1799¹²¹, etc. Muchos de ellos siguen mencionando los sistemas

---

¹¹³ SOLER, Antonio. *Llave de la modulación y antigüedades de la música*. Facsímil de Madrid: Oficina de Joachin Ibarra, 1762. New York: Broude Brothers, 1967, p. 72.

¹¹⁴ EXIMENO, Antonio. *Dell'origine e delle regolle della musica*. Roma: Michel'Angelo Barbiellini, 1774. Más tarde se publicaría la traducción española: *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Trad. de Francisco Antonio Gutiérrez. Madrid: Imprenta Real, 1796, 3 vols. En Internet: *Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico*. <<http://bvpb.mcu.es>> (Último acceso 17-6-2009).

¹¹⁵ BAILS, Benito. *Lecciones de Clave y Principios de Harmonía*. Facsímil de Madrid: Joachin Ibarra, 1775. Valencia: Librerías París-Valencia, 2004. Es traducción de: BEMETZRIEDER, Anton. *Leçons de Clavecin et Principes d'harmonie*. París: Bluet, 1771. Y también BAILS, Benito. “Elementos de Música especulativa”. En: *Elementos de Matemáticas*. ¿Madrid?: Joaquín Ibarra, 1775, tomo 8, pp. 581-662. Es trad. parcial de ALEMBERT, Jean le Rond d'. *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. 2ª edición revisada y ampliada. Lyon: Jean Me. Bruyset, 1762 [1ª ed.: París: David, 1752].

¹¹⁶ SANTA MARÍA Y FUENTES, F. de. *Dialectos músicos...*

¹¹⁷ IRIARTE, Tomás de. *La Música*, poema. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1779.

¹¹⁸ UREÑA, Marqués de [Gaspar Molina y Saldívar]. *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del Templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rígorosa, y de la crítica facultativa*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1785.

¹¹⁹ CAVAZA, Manuel. *El musico censor del censor no musico ó Sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lira*. Madrid: Alfonso López, 1786.

¹²⁰ LÓPEZ, F. M. *Reglas generales...*

¹²¹ FERANDIERE, Fernando. *Arte de tocar la guitarra española por música*. Facsímil de Madrid: Pantaleón Aznar, 1799. Brian Jeffery (ed.). Londres: Tecla Editions, 1977. MORETTI, Federico. *Principios para*

anteriores, aunque ya como algo exclusivamente vinculado a las prácticas litúrgicas y no extensible a todo tipo de música; así ocurre en las *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del Templo* del marqués de Ureña (quien se refiere a “los tonos según se entienden por los organistas”¹²²) e incluso en los casos arriba citados de Palatín en 1818 y Hernández en 1837, ya bien entrado el siglo XIX.

Entre los segundos (aquellos que continúan usando los antiguos tonos polifónicos) se observa 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; así, la habitual armadura dórica de los tonos 1º y 2º se convierte en menor al generalizarse el mencionado empleo de un bemol para Re y dos para Sol desde el *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* de Ferandiere de 1771, mientras que la escala frigía del modo 4º desaparece progresivamente al caer en desuso (como indicaba ya Murcia en 1714, véase arriba), preferirse el final en La en lugar de Mi (el 4º “por la mediación” mencionado desde Lorente en 1672) o incluso convertirse en mayor en algún caso (véase arriba Vargas y Guzmán), aparte del afianzamiento de las armaduras menor para el 7º y mayor para el 8º, que desde antiguo habían alternado con la dórica y mixolidia respectivamente. En realidad, desde mucho antes el frecuente uso de alteraciones accidentales desvirtuaba 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 (otras, como la sensible en los modos menores, quedarían definitivamente como accidentales).

Por otro lado, el habitual uso de tonos transportados o accidentales (prácticamente desde el nacimiento del sistema) se fue ampliando hasta alcanzar cada vez más alteraciones¹²³, de manera que acabarían exponiéndose 24 tonos que abarcan el espectro cromático completo¹²⁴, siendo la diferenciación entre los ocho (o más bien siete, excluyendo el 4º frigio) originales o “naturales” y el resto transportados puramente terminológica frente a la relevante distinción entre mayores y menores; de

---

tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de los Elementos generales de la música. Madrid: Libr. de I. Sancha, 1799.

¹²² UREÑA, Marqués de. *Reflexiones sobre la arquitectura...*, p. 365.

¹²³ 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).

¹²⁴ 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, J. *Between Modes and Keys...*, pp. 113-116, o POWERS, H. S. “Mode”).

hecho, a estas alturas es corriente ya usar las denominaciones de las modernas tonalidades junto a las basadas en los antiguos tonos: Sol (o “Gsolreut”) mayor = 8º tono, o Do (o “Csolfaut”) sostenido mayor = 5º tono medio punto alto (véase más arriba).

Sería injusto y anacrónico achacar la tardía aceptación del sistema bimodal en España meramente al supuesto conservadurismo de la mayoría de los teóricos. Probablemente, ellos verían este sistema como una innecesaria simplificación frente al de los ocho tonos barrocos que permitía describir características propias y exclusivas de cada uno de ellos (y que iban más allá de la constitución interválica señalada por la final y su armadura, como estudiaremos más abajo), cuyo conocimiento era parte esencial de la formación de todo músico instruido¹²⁵. Este sentimiento queda patente aún en 1771 en la burla que Ferandiere hace en su *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* de los músicos extranjeros por “las ridiculeces de sus términos, particularmente en los tonos musicales”, que ilustra con 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”¹²⁶.

Sin embargo, la generalización de nuevos estilos musicales que prescindían de estos matices, gracias a la enorme difusión de géneros modernos 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 tuvo que resignarse a la simplificación a dos modos –que décadas antes ridiculizó– en su *Arte de tocar la guitarra española por música* de 1799¹²⁷; aquí prescinde de los ocho tonos para limitarse a los modos mayor y menor, aunque todavía parece querer mostrar una débil (y ya inútil) resistencia al aclarar que este “modo de

---

¹²⁵ Zaldívar 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”. ZALDÍVAR GRACIA, A. *Pablo Nassarre*. [...] *Estudio general introductorio*..., p. 267.

¹²⁶ FERANDIERE, F. *Prontuario músico*..., p. 22.

¹²⁷ Tras haber compatibilizado ambos sistemas en el citado manuscrito Mp/1659 de la Biblioteca Nacional de España, si es que los rótulos utilizados en la 4ª parte –titulada “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 / obra de guitarra escrita por Dn. Fernando Ferandiere, en Cádiz año de 1790”– son realmente suyos. Véase arriba el apartado 2.2.

formar los tonos” es “suponiendo que no hay más tonos en la música que dos, mayor y menor”¹²⁸.

Los tonos polifónicos barrocos no son una distorsión de los antiguos modos producto de un confuso periodo, sino un sistema autónomo que tuvo plena vigencia durante un considerable periodo de tiempo y que se ajusta a una extensa tradición musical; tampoco son un simple repertorio de primitivas tonalidades mayores y menores, pues sólo tardíamente se difuminarían las distinciones entre ellos hasta limitarse a la contraposición mayor-menor, al tiempo que se extendía a todo el espectro cromático. Lo que sí parece claro es que este sistema debe haber ejercido un destacado papel en el paso a la nueva tonalidad bimodal. Por un lado, comparándolo con los sistemas modales anteriores, desde su configuración inicial ratifica la desaparición de la escala lidia en los tonos 5º y 6º y confirma el predominio de las escalas mayores o jónicas (en los tonos 5º y 6º y, frecuentemente, 8º) y menores o eólicas (en los tonos 3º y, frecuentemente, 7º) mientras la dórica de los 1º y 2º y la a veces mixolidia del 8º acabarían asimilándoseles en la práctica a través de frecuentes alteraciones accidentales (finalmente recogidas en las armaduras, según vimos arriba), quedando como única alternativa la escala frigia del 4º que precisamente por ello sería cada vez menos usado como tal. 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 resistencias especialmente entre determinados teóricos, que no tendrían reparos en aceptar un nuevo sistema –el bimodal– carente de tradición teórica.

2.4. La teoría en la música: los tonos en los pasacalles de Sanz y otras obras

Con frecuencia, los estudiosos centran el análisis de la organización tonal de la música del periodo barroco principalmente en el reconocimiento de los rasgos que apuntan hacia la moderna tonalidad bimodal, más ostensibles conforme se avanza en el tiempo. Esta práctica se corresponde con una percepción de los tonos barrocos como

---

¹²⁸ FERANDIERE, F. *Arte de tocar la guitarra...*, p. 7.

manifestación primitiva de la tonalidad (mencionada más arriba). Sin embargo, el uso de los tonos polifónicos en las obras de la segunda mitad del siglo XVII e incluso más allá muestra una serie de rasgos significativos que los diferencian de la tonalidad moderna.

Cada tono no se caracteriza sólo por su escala (determinada por su final y armadura), sino que implica también una jerarquía entre sus notas que se manifiesta en los grados más utilizados en las cadencias (o más enfatizados por otros procedimientos), en las notas de las entradas de las voces en imitación e incluso en la estructura melódica de los temas. La final y la mediación de cada tono polifónico son los sonidos principales, señalados como destino de las cadencias final e intermedia (concepto que procede de la división de las fórmulas salmódicas en dos mitades) respectivamente y también habitualmente como notas de entrada de las voces en imitación (excepto cuando final y mediación están a distancia de 3ª, en cuyo caso se indican la final y su 5ª). Véanse como ejemplo en la siguiente tabla las finales y mediaciones expuestas por Nassarre¹²⁹:

Tabla 2-5. Finales y mediaciones según Nassarre en 1683.

TONO	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º por el final	8º por la mediación
Final	Re	Sol	Mi*	Mi	Do	Fa	La*	Re*	Sol*
Mediación	La	Sib	Sol*	La	Sol	La	Mi**	Sol*	Re**

* Notas resultantes del transporte a la 4ª inferior, pues Nassarre indica estos tonos en claves altas.

** En realidad, Nassarre considera que estos modos son irregulares y que acaban por su mediación, por lo que señala como final la que aquí hemos dado como mediación y viceversa.

Del análisis de obras de la época se deduce que muchos de sus rasgos, a veces en manifiesta oposición a los criterios de la tonalidad, responden a las características de los tonos polifónicos barrocos. Tomemos por ejemplo algunos de los tientos y obras para órgano compilados por Martín y Coll¹³⁰, de los que ofrecemos copia en el Anexo 3. Las

¹²⁹ NASSARRE, P. *Fragmentos músicos*, pp. 107-116.

¹³⁰ Publicados en MARTÍN Y COLL, Antonio. *Tonos de palacio y canciones comunes*. Julián Sagasta (ed.). Madrid: Unión Musical Española, 1984. Esta recopilación moderna recoge obras para órgano de entre las reunidas por Martín y Coll en cuatro manuscritos fechados entre 1706 y 1709.

dos obras (VIII y IX) de 4º tono utilizan continuamente su escala frigia característica, realizando las cadencias finales y otras importantes con la cadencia plagal (frecuente en los modos frigios) y, en una de las secciones, con la típica cadencia frigia, sin recurrir nunca a la cadencia perfecta; el acorde sobre La, señalado como la mediación por Nassarre, resulta a menudo enfatizado, y tanto Mi como La son en la pieza VIII las notas de entrada en imitación de las cuatro voces en el tema inicial, cuya primera aparición se caracteriza por el ascenso desde Mi a La y luego hasta Mi de nuevo. En cuanto a las dos piezas en primer tono (III y IV), ambas enfatizan al V grado (su mediación) y utilizan éste y la final en las primeras entradas de las voces; además, la segunda de ellas ofrece destacados pasajes con la escala dórica que se alejan notablemente del moderno modo menor. Por otro lado, la ausencia de enfatizaciones destacadas al III grado en estas piezas de primer tono contrasta con las que se producen en las dos de 2º tono (V y VI), en el que éste es la mediación.

Un asunto de gran interés es en qué medida el sistema de los tonos polifónicos eclesiásticos alcanzó también en la práctica a otros géneros más alejados de la música religiosa e incluso próximos a la música popular como es el caso del repertorio para guitarra rasgueada. En algunos países europeos, tales tonos “llegaron a servir como una fórmula organizadora para composiciones fuera de la salmodia o de cualquier otro contexto sagrado” según Barnett¹³¹, incluyendo colecciones de sonatas y danzas de la 2ª mitad del siglo XVII; el mismo autor realiza análisis en este sentido de obras de Corelli y otros autores italianos en otro artículo¹³². En el caso de España, hemos comentado antes que los tonos barrocos fueron aceptados por prácticamente todos los teóricos de la época y aparecieron en los títulos de abundantes obras religiosas pero también a veces profanas (como pasacalles, canciones y danzas), por lo que puede considerársele el sistema más habitual de organización tonal de la música polifónica en aquel tiempo.

Sin embargo, como apuntamos en el capítulo anterior, los escritos para guitarra rasgueada —empezando por el tratado pionero de Amat en 1596— no se preocupan por explicar los tonos polifónicos ni los modos, y las piezas de su repertorio (que consisten en simples sucesiones de acordes) no indican tono alguno ni parecen clasificables según éstos, aunque tampoco encajan siempre en el esquema bimodal propuesto por

---

¹³¹ “[...] they [the church keys] came to serve as an organizing formula for compositions outside of psalmody or any sacred context”. BARNETT, G. “Tonal organization...”, p. 426.

¹³² Véase BARNETT, G. “Modal Theory...”.

Hudson¹³³. Los pasacalles de Sanz nos ofrecen una buena oportunidad para confrontar ambos sistemas en el análisis, pues a partir de la fórmula armónica I-IV-V-I, de marcado carácter tonal, que se presenta directamente en los ejemplos rasgueados sobre todas las alturas posibles en mayor y menor, llega a construir sofisticadas piezas punteadas clasificadas en los ocho tonos polifónicos; por otra parte, nos parece una buena idea centrarnos aquí en este tipo de piezas, abordadas en el capítulo anterior, y especialmente las de este autor, cuyo manual de acompañamiento estudiaremos más detenidamente en el siguiente.

El tratamiento que Sanz da a los tonos “de canto de órgano” (como él los llama) es muy revelador. Sólo los menciona cuando, al final de su obra, se ocupa del acompañamiento, y aun entonces se limita a hacer una descripción muy simple indicando únicamente el acorde final de cada tono¹³⁴. En cuanto a la parte musical, tan sólo los pasacalles punteados del tercer libro (a diferencia de los de los libros anteriores, incluyendo por supuesto los pasacalles rasgueados), una de las fugas y los “pasajes del bajo” que ejemplifican el tratado de acompañamiento, mencionan el tono correspondiente.

Los pasacalles rasgueados de Sanz se reducen a cuatro compases (más anacrusa) con un acorde en cada uno, en ritmo ternario. Sanz enseña a tocarlos a partir de cada uno de los 24 posibles acordes mayores y menores siempre con la misma fórmula I-IV-V-I (siendo el acorde de V siempre mayor y el IV de la misma especie que el I). Tanto la marcada direccionalidad armónica de esta serie de acordes como su realización sobre las doce tonalidades mayores y menores parecen apuntar hacia un notorio sentido de la moderna tonalidad bimodal¹³⁵.

Por otra parte, los pasacalles punteados son piezas de mayor entidad que desarrollan una serie de variaciones (de cuatro compases cada una casi siempre) sobre el patrón armónico habitual, pudiendo constituirse en composiciones independientes. El tercer libro de Sanz contiene exclusivamente pasacalles punteados que clasifica según

---

¹³³ HUDSON, Richard. “The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the First Half of the 17th Century”, *Acta musicologica*, 42/3-4 (Julio-diciembre 1970), pp. 125-183. Véase el capítulo anterior.

¹³⁴ SANZ, G. *Instrucción de música sobre la guitarra española*, p. 28v; véase la Tabla 2-4 arriba.

¹³⁵ Este no es el caso de los pasacalles rasgueados de Briceño y Ruiz de Ribayaz, quienes además de numerosos pasacalles etiquetables como mayor y menor ofrecen alguno frigio y otros difícilmente clasificables (según comentamos en el capítulo anterior). Véanse: BRICEÑO, Luis de. *Método muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Facsímil de París: Pedro Ballard, 1626. Ginebra: Minkoff, 1972; RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. *Luz y Norte musical*. Facsímil de *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por cante de órgano; y breve explicación del arte con preceptos fáciles, indubitables y explicados como claras reglas por teórica y práctica*. Madrid: Melchor Álvarez, 1677. Rodrigo de Zayas (ed.). Madrid: Alpuerto, 1982.

los ocho tonos barrocos, ofreciendo piezas en todos ellos (ya sean naturales o transportados, en cuyo caso lo indica) excepto el séptimo. La cuestión es si, tal como sugiere esta clasificación, Sanz llega a reflejar las características propias de cada tono en estas obras, a pesar del contundente patrón armónico de partida común a todas ellas. Por ejemplo, sería posible enfatizar la mediación mediante el procedimiento –frecuente en este tipo de piezas– de la variación armónica o incluso en las modulaciones que esporádicamente utiliza Sanz. O, en el ámbito melódico, podría recurrirse a giros basados en las escalas originales de cada uno de los tonos.

Del análisis musical de dichos pasacalles se deduce que, aunque presentan algunos rasgos extraños a la moderna tonalidad, sólo unos pocos podrían explicarse por la aplicación del sistema de los ocho tonos barrocos. En primer lugar, la variación armónica aplicada al esquema inicial a veces conduce a sucesiones de acordes con escaso sentido tonal, pero no encontramos un patrón consistente de enfatización de la mediación de cada tono. En segundo lugar, podría decirse que los numerosos giros melódicos mixolidios (con su característica ausencia de sensible) del pasacalle “por 8º tono punto alto” (reproducido en el Anexo 4) corresponden a su escala característica, pero asimismo es cierto que tales giros también se dan, aunque en menor proporción, en los de 5º tono; menos significativos aún parecen los giros dóricos (con la 6ª mayor y 7ª menor típicas de su escala) que a veces muestran los pasacalles de 1º tono y más raramente en los de 2º, pues los encontramos en otros tonos con parecida frecuencia. En tercer lugar, el 4º tono, habitualmente MI frigio, es despojado por Sanz de su singularidad al usarlo con final en La (por tanto con escala eólica o menor)¹³⁶. Por otra parte, rasgos peculiares como el abundante uso de dominantes secundarias que enfatizan la subdominante¹³⁷ en numerosos pasacalles no parecen tener relación alguna con el sistema de los tonos barrocos.

En conclusión, si bien los pasacalles rasgueados de Sanz sobre los 24 acordes mayores y menores –con sus sencillas sucesiones de acordes– apuntan abiertamente al sistema bimodal, la elaboración de estas fórmulas que se da en los pasacalles punteados pone de manifiesto significativos rasgos que divergen de la tonalidad moderna aunque

---

¹³⁶ Y ello a pesar de que el mismo Sanz define antes el tono 4º con final en el acorde de Mi mayor. Otros, como Guerau en sus pasacalles punteados, usan el 4º tono habitual, con final en Mi y escala frigia (véase GUERAU, F. *Poema harmónico...*). En este mismo sentido, véase la nota anterior para los pasacalles rasgueados.

¹³⁷ Esta peculiaridad ya fue señalada por Thomas Schmitt en su estudio introductorio al *Poema harmónico* de Guerau.

sólo en parte parecen justificarse en el difundido sistema de los ocho tonos polifónicos barrocos.

3. BASES PARA UNA TEORÍA ARMÓNICA: LOS TRATADOS DE BAJO CONTINUO DE SANZ Y TORRES

3.1. Aspectos generales

3.1.1. El bajo continuo y su relación con la armonía

El uso del bajo continuo es uno de los rasgos más característicos de la música barroca en toda Europa; la gran mayoría de las obras de la época (con la obvia excepción de ciertos géneros como la música para teclado solo) utilizan este tipo de acompañamiento, aunque en algunos países fuera de Italia no se generalizaría hasta la segunda mitad del siglo XVII.

El intérprete del bajo continuo en un instrumento polifónico se enfrenta a la tarea de crear un acompañamiento a varias voces (normalmente con una textura acórdica, pero no siempre, como veremos) a partir de una simple línea melódica de bajo, completada a veces con un cifrado que proporciona información adicional acerca de los intervalos que deben aparecer sobre él. La necesidad de aprender a realizar adecuadamente este sistema de notación abreviada generó un nuevo tipo de texto que proliferó en toda Europa: el tratado de bajo continuo o de acompañamiento.

La importancia de esta práctica y su estudio en los tratados fue decisiva para la aparición de la teoría armónica. Con los manuales de bajo continuo se inicia una tradición teórica que acabaría convirtiéndose en una alternativa para abordar la composición muy distinta de la antigua enseñanza del contrapunto, la cual siguió desarrollándose paralelamente. La diferencia esencial estriba en el énfasis en la voz del bajo como fundamento de la armonía (hasta el punto de que a partir de ella el acompañante puede reconstruir en gran parte el resto de las voces en texturas corales simples) frente a la del tenor que servía de referencia a los teóricos de los siglos anteriores, y en el predominio de una perspectiva vertical frente a la horizontal típica del contrapunto, abordando el estudio de la música como una sucesión de unidades

armónicas con entidad propia (representadas por los cifrados, los cuales excluían los sonidos considerados no esenciales que se daban fuera de los pulsos fuertes) que van más allá de la simple coincidencia (aunque siempre regulada por las leyes de la consonancia y disonancia) de varios sonidos resultante de la superposición de líneas melódicas. En palabras de Christensen:

El bajo continuo fue una práctica propicia a la conceptualización armónica de la música [...]. Una consecuencia de esta práctica fue que el compositor y el intérprete aprendían a analizar la música en unidades verticales discretas que podían ser codificadas mediante una notación taquigráfica de signos¹.

La enseñanza del bajo continuo, que en principio sólo pretendía instruir al intérprete –muchas veces de forma mecánica– para realizar este peculiar sistema de notación abreviada, llegó a utilizarse en algunos tratados como principal medio para aprender a componer, sustituyendo por tanto al estudio del contrapunto. Era frecuente entre los teóricos alemanes desde finales del siglo XVII destacar la utilidad del aprendizaje del bajo continuo como iniciación a la composición², relacionando ambas materias incluso en los títulos de sus tratados. Así, Werckmeister afirma que “la experiencia enseña cuánto se gana mediante una adecuada instrucción en el bajo continuo: porque, en primer lugar, los discípulos son dirigidos hacia el fundamento de la composición”³; Heinichen, en su tratado titulado “El bajo continuo en la composición”, se pregunta: “Porque, ¿de qué otra fuente sino de la composición misma surge [el bajo continuo]? ¿Y qué es realmente tocar un bajo continuo sino improvisar sobre un bajo

---

¹ “Thorough bass was a practice conducive to a harmonic conceptualization of music [...]. A consequence of this practice was that the composer and performer learned to parse the music into discrete vertical units that could be encoded by a shorthand notation of signatures”. CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 46.

² Debe tenerse en cuenta que el bajo continuo, en comparación con la extendida tablatura de órgano alemana tradicional que no exigía leer en pentagrama, estimulaba en el intérprete una comprensión mucho más profunda de la música (así lo afirma Andreas WERCKMEISTER, Andreas. *Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden*. Aschersleben: Gottlob Ernst Struntz, 1715 [1ª ed. Aschersleben: Gottlob Ernst Struntz, ca. 1698]. Citado en ARNOLD, Franck T. *The Art of Accompaniment From a Thorough-Bass*. Nueva York: Dover, 1965, vol. I, p. 211). A juzgar por el tratado de Friedrich Erhard NIEDT (*Musicalische Handleitung oder: Gründlicher Unterricht*. Hamburgo: Nicolaus Spiering / Benjamin Schiller, 1700-1717, 3 vols.), la sustitución de la tablatura alemana por el bajo continuo en la formación de los organistas supuso una verdadera revolución pedagógica (véase más adelante).

³ “Experience teaches what is gained by proper tuition in Thorough-Bass: for, in the first place, the *Discipuli* are directed to the foundation of composition”. WERCKMEISTER, A. *Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln...* Citado y traducido al inglés en ARNOLD, F. T. *The Art of Accompaniment...*, vol. I, p. 211.

dado las demás partes de una completa armonía o componer a partir de él?”⁴, y en otra de sus publicaciones polemiza abiertamente contra quienes defienden el tradicional acercamiento a la composición a través del contrapunto, pues asegura que “los más grandes y apasionados contrapuntistas son en general los peores compositores y también suelen ser los más grandes pedantes”⁵; Mattheson sostiene que “la composición no puede existir sin el bajo continuo”⁶; Telemann explica que el bajo continuo conduce a la composición libre a través de la improvisación de fantasías⁷, de la misma manera que su ahijado C. P. E. Bach, en la segunda parte de su famoso tratado (subtitulada significativamente como “Segunda parte, en la que se expone la doctrina del acompañamiento y la improvisación libre”), enseña a crear la fantasía libre improvisada a partir del bajo continuo⁸; en otra ocasión, C. P. E. Bach relató que su padre iniciaba a sus alumnos en la composición “directamente con lo práctico, y omitía todas las áridas especies de contrapunto que se dan en Fux y otros. Sus alumnos debían empezar sus estudios aprendiendo bajo continuo simple a cuatro voces”⁹; y el mismo J. S. Bach aseveró, según recoge Spitta, que “el bajo continuo es el comienzo de componer; ciertamente, puede llamársele una composición improvisada”¹⁰.

---

⁴ “For from what source other than composition itself does it spring forth? And what actually is the playing of a thorough-bass other than to improvise upon a given bass the remaining parts of a full harmony or to compose to [the bass]?” HEINICHEN, Johann David. *Der General-Bass in der Composition, oder Neue und gründliche Anweisung*. Dresde: Heinichen, 1728, p. 1; es revisión de su anterior tratado: *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses*. Hamburgo: B. Schiller, 1711. Citado y traducido al inglés en BUELOW, George J. *Thorough-Bass Accompaniment According to Johann David Heinichen*. Berkeley y Los Ángeles: 1966, p. 275.

⁵ “[...] the greatest and most passionate contrapuntists are in general the worst composers and also most often the greatest pedants”. En la revista *Critica Musica* editada por Johann MATTHESON (Hamburgo: 1722), p. 357. Citado y traducido al inglés en LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Londres: Harvard University Press, 1994, p. 68.

⁶ “[...] composition cannot exist without the thoroughbass”. MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburgo: Christian Herold, 1739, p. 255. Citado en COHEN, Albert. “Performance theory”. En: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Thomas Christensen (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 542.

⁷ TELEMANN, Georg Philipp. *Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch*. Hamburgo: Stromer, 1730, p. 185, según LESTER, J. *Compositional Theory...*, p. 66.

⁸ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín: C.F. Henning/George Ludewig Winter, 1753-1762, 2 vols. La 2ª parte, de 1762, se subtitula: *Zweiter theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und des freyen Fantasie abgehandelt wird*.

⁹ “In composition he started his pupils right in with what was practical, and omitted all the dry species of counterpoint that are given in Fux and others. His pupils had to begin their studies by learning pure four part thoroughbass”. Carta de Carl Philipp Emanuel BACH a Nicolaus Forkel en 1775. Recogida en DAVID, Hans T. y Arthur MENDEL. *The Bach Reader*. Nueva York: Norton, 1945, p. 279.

¹⁰ “Thoroughbass is the beginning of composing; indeed, it may be called an extemporaneous composition”. SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873-1880, vol. 2, p. 917. Citada la traducción al inglés en LESTER, J. *Compositional Theory...*, p. 47. Varios de los preludios de Bach constituyen una prueba evidente de su uso de las técnicas del bajo continuo para crear una composición, como demuestra Joel LESTER en “J. S. Bach nos enseña a componer: cuatro preludios modelo de *El Clave Bien Temperado*”. *Quodlibet. Revista de especialización musical*, 18 (Junio 1997),

Pero posiblemente el teórico alemán que relacionó más estrechamente el estudio del continuo con el de la composición fue Niedt. Ya desde el título de su popular tratado de 1700 deja bien clara su postura:

Guía musical o Instrucción básica, con la cual un amante de la noble música puede en poco tiempo perfeccionarse para ser capaz, no sólo de tocar fácilmente un bajo continuo con las pocas claras reglas establecidas, sino también, en consecuencia, componer todo tipo de cosas él mismo y designarse verdadero organista y músico¹¹.

El ameno relato novelado de la introducción hace una entusiasta defensa del bajo continuo como método de iniciación al órgano frente a la tablatura alemana, pues el primero enseña realmente a acompañar, improvisar y componer, tal y como su personaje Prudentius, prototipo del buen maestro de órgano, declara: “en éste [el bajo continuo] está comprendido el fundamento completo de la música práctica y la composición, y por eso con mis discípulos empiezo por ahí”¹². Luego, en la 2ª parte del tratado (publicada unos años más tarde), enseña a componer toda una serie de danzas mediante la elaboración progresiva de un bajo continuo bastante simple¹³.

Es muy significativa la preferencia de muchos teóricos alemanes del siglo XVIII por el término *Generalbass* para referirse al bajo continuo, pues tiene connotaciones diferentes respecto al nombre *basso continuo* que se extendió por toda Europa en el XVII, bien en su forma italiana original o bien adaptado a diversas lenguas. Ya Niedt defendía la conveniencia de utilizar *Generalbass* (o su equivalente en latín *bassus generalis*) frente a *basso continuo* (o *bassus continuus*), entre otras razones porque “todas o casi todas las otras partes de la música están comprendidas [...] en esta única

---

pp. 85-99. Éste concluye que “las fórmulas de bajo continuo combinadas con el uso retórico de material temático para crear música siempre nueva son la base y la esencia de la técnica compositiva de J. S. Bach, tanto en secciones aisladas como en movimientos enteros o incluso a través de diversos movimientos” (p. 99).

¹¹ NIEDT, F. E. *Musicalische Handleitung...* El título completo dice: *Musicalische Handleitung oder: Gründlicher Unterricht. Vermittelst welchen ein Liebhaber der edlen Music in kurzer Zeit sich so weit perfectioniren kan, dass er nicht allein den General-Bass nach denen gesetzten deutlichen und wenigen Regeln fertig spielen, sondern auch folglich allerley Sachen selbst componiren und ein rechtschaffener Organist und Musicus heissen könne.*

¹² “in this is comprised the entire foundation of practical Music and Composition, and it is with this that I start with all my pupils”. NIEDT, F. E. *Musicalische Handleitung...*, 1ª parte, párrafo XX. Citado y traducido al inglés en ARNOLD, F. T. *The Art of Accompaniment...*, vol. I, p. 221.

¹³ Véase LESTER, J. *Compositional Theory...*, pp. 66-68.

parte”¹⁴. La carga teórica del término y la mencionada inclinación de los tratadistas alemanes a enseñar composición a partir del bajo continuo resultaron en una ampliación de su significado, de manera que vino a identificarse con la armonía en general, desvinculándose en ocasiones de la función práctica interpretativa original del bajo continuo:

El término *Generalbass* se convirtió en una especie de sinécdoque para la ciencia de la armonía en general; aprender *Generalbass* [...] significaba aprender la ciencia de la armonía tonal, hecha más directa y clara con la armonía cifrada que con las antiguas tablaturas para teclado alemanas. Muchos escritores desde 1650 hasta 1850 apenas mencionaron el arte del acompañamiento mediante el bajo cifrado en sus tratados sobre *Generalbass*¹⁵.

También en Francia encontramos algún teórico que vincula la enseñanza del bajo continuo a la de la composición. Es el caso del conocido *Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique* de Campion¹⁶, citado en el capítulo 1 de esta tesis; éste se centra en la regla de la octava, que se dirige principalmente a la realización práctica del continuo, pero Campion encuentra su máxima utilidad en mostrar los modernos modos mayor y menor y su transposición a cualquier altura –enseñando además cómo reconocer las modulaciones–, lo que, a su juicio, resulta útil tanto al acompañante como a cualquier intérprete y por supuesto al compositor.

Por otra parte, la disciplina de la armonía nacerá, de la mano de Rameau, basándose en gran parte en el bajo continuo. No cabe duda de que el hallazgo del bajo fundamental –verdadero núcleo de la doctrina de Rameau– debe mucho al continuo. Según Christensen:

---

¹⁴ “[...] all, or nearly all the other parts of the music are comprised [...] in this single part”. NIEDT, F. E. *Musikalische Handleitung...*, 1ª parte, cap. 1. Citado en ARNOLD, F. T. *The Art of Accompaniment...*, vol. I, p. 223.

¹⁵ “The term *Generalbass* became a kind of synecdoche for the science of harmony in general; to learn *Generalbass* (or, as in France after Rameau, the *basse fondamentale*) meant to learn the science of tonal harmony, made more direct and clear by figured harmony than by the old German keyboard tablatures. Many writers from 1650 to 1850 scarcely mentioned the art of figured bass accompaniment in their treatises on *Generalbass*”. WILLIAMS, Peter y David LEDBETTER. “*Generalbass*”. *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 6-3-2009). Parece que algo similar ocurrió con el término inglés equivalente *thoroughbass*: “Like *Generalbass*, the term [*thoroughbass*] came to stand for the science of harmony in general”. WILLIAMS, Peter y David LEDBETTER. “*Thoroughbass*”. *Grove Music Online*. (Último acceso 6-3-2009).

¹⁶ CAMPION, François. *Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique*. París: G. Adam, 1716. En Internet: *Traité français sur la musique*. Indiana University. <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/CAMTRA_TEXT.html> (Último acceso 3-9-2008).

La práctica del bajo continuo fue el catalizador mediante el cual Rameau descubrió el bajo fundamental. A través de su experiencia tocando y componiendo el bajo continuo, Rameau aprendió a concebir la música como unidades armónicas discretas que eran controladas por una línea de bajo temporal. Esta fue una práctica que él recomendó vivamente a todo estudiante de música¹⁷.

Por tanto, no es extraño que Rameau se ocupara detenidamente del continuo en varios de sus tratados¹⁸. Más aún, puede decirse que la teoría del bajo fundamental de Rameau supone un intento de reducir la gran variedad de cifrados y fórmulas del bajo continuo a unos pocos tipos de acordes y movimientos esenciales del bajo fundamental; de hecho, para Christensen éste fue el objetivo inicial de Rameau: “[...] el bajo fundamental fue inicialmente concebido como una ayuda práctica para aprender a realizar acordes sobre un bajo continuo”¹⁹. En el mismo sentido se manifiesta Chailley: “El bajo fundamental, el pivote de todo el sistema de Rameau, apareció esencialmente como un medio práctico para coordinar y simplificar las reglas de la sucesión para el bajo continuo, que hasta entonces había sido enseñado exclusivamente por medio de fórmulas empíricas”²⁰.

La conexión entre el bajo continuo y la nueva disciplina de la armonía continuó hasta tal punto que todavía hoy la realización de bajos cifrados (aunque ya no improvisada al teclado, sino escrita cuidadosamente) constituye una de las principales herramientas en el aprendizaje de la armonía, a la vez que sus signos habituales han pasado a tener un sentido armónico del que antes carecían (es decir: hoy 6/4 se identifica con la segunda inversión de un acorde triada, cuando en principio no señalaba más que los intervalos de 4ª y 6ª a poner sobre el bajo), complementando a menudo a

---

¹⁷ “Thorough-bass practice was the catalyst by which Rameau discovered the fundamental bass. Through his experience playing and composing the thorough bass, Rameau learned to conceive of music as discrete harmonic units that were controlled by a temporal bass line. It was a practice he recommended strongly for every music student”. CHRISTENSEN, T. *Rameau and Musical Thought...*, p. 51.

¹⁸ Especialmente en el libro 4º del *Traité*, la *Dissertation* de 1732 (con un peculiar y poco exitoso sistema de cifrado para los que no leen música), “L’Art de la basse fondamentale” de hacia 1740 y el *Code musique pratique* de 1760 [RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*. París: Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722; *Dissertation sur les différentes méthodes d’accompagnement*. París: Boivin-Leclair, 1732; *Code de musique pratique*. París: Imprimerie royale, 1760; “L’Art de la Basse Fondamentale”. Manuscrito. Entre 1737 y 1744. París, Bibliothèque de l’Institut de France (d’Alembert archive), 2474].

¹⁹ “the fundamental bass was initially conceived as a practical aid for learning to realize chords above a continuo bass”. CHRISTENSEN, T. *Rameau and Musical Thought...*, p. 52.

²⁰ “The fundamental bass, the pivot of the entire Ramist system, appeared essentially as a *practical means* for coordinating and simplifying the rules of succession for the basso continuo, which had until then been taught exclusively by empirical formulas”. CHAILLEY, Jacques. “Rameau et la théorie musicale”. *La Revue Musicale*, 260 (1965), p. 79. Citado y traducido al inglés en CHRISTENSEN, T. *Rameau and Musical Thought...*, p. 26.

otros símbolos posteriores creados específicamente para el análisis armónico (en especial, los números romanos, como en V6/4).

Sin embargo, y a pesar de las numerosas relaciones que hemos señalado hasta aquí, bajo continuo y armonía constituyen dos campos bien diferentes e incluso, en cierto sentido, opuestos.

En primer lugar, el estudio del bajo continuo fue por encima de todo un asunto esencialmente práctico dirigido al instrumentista. El propósito principal de la gran mayoría de los tratados de acompañamiento era enseñar a tocar adecuadamente un bajo continuo, aunque su aplicación al estudio de la composición fuera destacada en casos como la tradición alemana comentada arriba y algunos otros. Por contra, el objetivo esencial de los escritos sobre armonía no se dirige hacia aspecto interpretativo alguno, sino que pretende explicar las relaciones musicales mediante una teoría de los acordes, habitualmente con la finalidad de enseñar a componer.

La misma afirmación de que el bajo continuo es el fundamento de la obra, sobre la que se basa cualquier intento de utilizarlo como iniciación a la composición, debe ser matizada al menos para ciertos géneros musicales, en especial las composiciones corales tan frecuentes en el ámbito de la música religiosa. En éstas, la misión primordial del acompañamiento puede consistir simplemente en servir de guía a las voces para mitigar los problemas de entonación y coordinación, siendo considerado como un añadido a la obra (en muchas ocasiones se limita a doblar el bajo vocal) que no debe ser tenido en cuenta en el proceso de creación del entramado polifónico. Así lo manifiesta Francisco Valls, quien después de aclarar que la función del acompañamiento es “sustentar y mantener todas aquellas voces entonadas”²¹, afirma que el bajo continuo, en las composiciones a cuatro y más voces y a menudo a tres, “no supone por voz”, es decir, que las partes vocales deben elaborarse con independencia del mismo (lo cual tiene gran importancia por ejemplo al considerar las cuartas sobre el bajo, que eran tratadas como disonancias). Se apoya para ello en Nassarre, de quien extrae una larga cita:

[...] óigase al doctísimo P. F. Pablo Nassarre. [...] Dice en el lugar citado: Que *no tiene por acertado que en la música a tres carguen todas las voces sobre el acompañamiento*,

---

²¹ VALLS, Francesc. *Mapa Armónico Práctico (1742a)*. Facsímil del manuscrito de Barcelona, Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 783. Josep Pavía i Simó (ed.). Barcelona: Institución Milá y Fontanals, 2002, p. 105v. Las recomendaciones para el acompañamiento de Valls son comentadas y citadas ampliamente en MARTÍN MORENO, Antonio. “Algunos aspectos del Barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)”. *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), pp. 157-194.

*permitiéndose cuartas entre la voz que debe servir de bajo y las otras, aunque el acompañamiento las supla; porque éste no es voz, y así mismo no es parte esencial de la composición [...]; y cuando quieren que el acompañamiento lo sea [el bajo real], siendo éste como accidente de la obra lo consideran como parte esencial de ella, lo cual es impropiedad grande, porque las composiciones han de ser todas independientes del acompañamiento*²².

En segundo lugar, los tratados de bajo continuo mantuvieron casi siempre –hasta bastante después de la formulación de las ideas de Rameau– una visión de la música bien diferente de la perspectiva armónica, pues aunque se centran en el estudio de las sonoridades simultáneas no lo abordan desde los principios básicos de la teoría armónica tradicional: la reducción de todas las posibilidades (representadas por la gran cantidad de cifrados existentes) a unos pocos acordes de tres o cuatro notas ordenables por terceras y derivados de un sonido fundamental (gracias a la equivalencia entre inversiones y al reconocimiento de notas de adorno, especialmente el retardo) y por consiguiente la posibilidad de codificar explícitamente una sintaxis armónica a partir de la clasificación funcional de los acordes (ya sea mediante los grados de la escala o con otros criterios). De hecho, gran parte de los acercamientos a la visión armónica perceptibles en los tratados de guitarra rasgueada analizados en el capítulo primero están ausentes en los de bajo continuo.

En este sentido, podría decirse que la teorización habitual del bajo continuo se oponía a la comprensión armónica. Por un lado, mide los intervalos siempre desde el bajo y da sus reglas según sea cada uno de ellos consonante o disonante, frente a la concepción armónica del acorde como una entidad indivisible cuyo sonido de referencia es la fundamental. Debemos recordar que el concepto de inversión acórdica, esencial para la armonía, apenas es utilizado en los tratados de bajo continuo²³.

---

²² VALLS, F. *Mapa Armónico Práctico...*, p. 106v (el énfasis es de Valls). La cita incluida procede de NASSARRE, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza: Herederos de Manuel Román / Herederos de Diego de Larumbe: 1723-1724, vol. II, p. 310 (hay edición moderna facsímil con estudio preliminar de Lothar Siemens en Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980).

²³ Algunos autores como Andreas WERCKMEISTER (en *Harmonologia musica*. Frankfurt y Leipzig: Theodor Philipp Calvisius, 1702) y F. CAMPION (en *Traité d'accompagnement et de composition...*) reconocen el acorde de 6/3 como inversión de una triada (véase LESTER, J. *Compositional Theory...*, p. 55), pero al parecer ningún tratado anterior al *Traité* de 1722 de Rameau aplica sistemáticamente la inversión de acordes incluyendo los de 7ª. Otros se acercan al concepto de inversión aunque sólo la utilicen de manera secundaria como recurso pedagógico práctico para facilitar la memorización de ciertas posturas de la mano derecha sobre el teclado, tanto antes (DELAIR, Denis. *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin*. París: [n.d.], 1690; y KELLER, J. Gottfried. *A Compleat Method for Attaining to Play Thorough Bass upon either Organ, Harpsicord or Theorbo-Lute*. Londres: J. Walsh and J. Hare, 1705) como después (BACH, C. P. E. *Versuch...*, 2ª parte) de Rameau [véanse CHRISTENSEN, T. *Rameau and Musical Thought...*, p. 51; LESTER, J. *Compositional Theory...*, p. 55; y MITCHELL, William J. "Chord and Context in 18th-Century Theory". *Journal of the American Musicological Society*, 16/2 (Verano

Por otro lado, se concede el mismo estatus a las sonoridades reconocidas por la teoría armónica como inversiones de acordes triadas (tipo 6/4) o de 7ª (tipo 6/5) que a las que incorporan notas de adorno (el caso del habitual retardo señalado con 5/4), generando así una casuística muy amplia que se refleja en la gran cantidad de cifrados disponibles; además, la ordenación de esta profusa variedad suele realizarse con criterios basados en las cifras²⁴ que dificultan aún más cualquier intento de establecer una jerarquía funcional entre los acordes, pues, como explica Lester, “acordes con funciones armónicas ampliamente divergentes son tratados frecuentemente juntos y acordes con funciones similares aparecen muy alejados, surgiendo a veces en dos ocasiones en diferentes lugares”²⁵.

En resumen, las relaciones entre el bajo continuo y la armonía son más complejas de lo que podrían parecer desde nuestra óptica actual²⁶. Dahlhaus lo explica de la siguiente manera en un párrafo que merece ser citado extensamente:

La relación de la práctica del bajo cifrado con el desarrollo de la armonía tonal fue ambivalente. Por un lado, el bajo cifrado fomentó la concepción del acorde como la unidad primaria al designar estructuras verticales; la simultaneidad era concebida como un gesto táctil más que como el resultado de partes melódicas entrelazadas. Por otro lado, la posibilidad de experimentar los acordes como [estructuras] basadas en fundamentales y percibir las relaciones entre fundamentales que construyen la cohesión armónica fue obstaculizada por la práctica del bajo cifrado: el énfasis en el bajo continuo real frenó la conciencia del bajo fundamental imaginario que era esencial para la lógica armónica. Aquellos teóricos que formularon en el

---

1963), pp. 221-239]. En cualquier caso, era habitual que los tratados de bajo continuo prestaran poca (o ninguna) atención a la inversión acórdica, incluso hasta finales del siglo XVIII.

²⁴ El más frecuente era la aparición de algún intervalo disonante: cifrados con 2, 4, 7, etc. Pero también podían seguirse otros; Saint-Lambert, por ejemplo, ordena los cifrados según la cantidad de números que contengan: primero los que sólo tienen uno, luego los de dos, tres, y finalmente los que incorporan sucesiones de números. (Véase LESTER, J. *Compositional Theory...*, p. 58).

²⁵ “chords of widely divergent harmonic functions are frequently discussed together and chords of quite similar functions appear far apart, sometimes arising twice in different locations”. LESTER, J. *Compositional Theory...*, p. 59.

²⁶ Otra distinción entre ambos campos puede deducirse de PREITANO, Massimo. “Gli albori della concezione tonale: Aria, ritornello strumentale e chitarra spagnola nel primo Seicento”. *Rivista italiana di musicologia*, 29/1 (1994), pp. 66. Éste sugiere que el desarrollo de una conciencia armónica tonal está menos vinculado de lo que habitualmente se asume a la influyente aparición hacia 1600 de las monodias acompañadas de bajo continuo, pues en ellas sigue manteniéndose una concepción más contrapuntística que armónica basada en la relación entre ambas voces extremas, fuente principal de expresividad en este tipo de música; esto concordaría con la ausencia de un enfoque propiamente armónico en los tratados italianos de la primera mitad del siglo XVII: “L’accompagnamento strumentale, secondo le prescrizioni dei trattati del primo Seicento, serve solo a rinforzare il corpo sonoro, perché gli intenti espressivi salienti trovano la loro sede nell’esecuzione delle consonanze e soprattutto delle dissonanze tra la linea del basso e quella del canto che costituisce già una struttura autonoma”. Como señalamos en el capítulo primero, Preitano afirma que el papel de la guitarra rasgueada sería esencial en la evolución posterior hacia una concepción más armónica del continuo.

siglo XVII el principio de la inversión acórdica y de la fundamental (Lippius en 1612 y Baryphonus en 1615) no se ocuparon desde luego del bajo cifrado, sino de la técnica de Lassus; y el decisivo establecimiento del concepto de inversión por Rameau es más un síntoma del fin de la era del bajo cifrado que una de sus manifestaciones típicas²⁷.

Hoy día, cuando la misma realización del bajo continuo se estudia desde una perspectiva armónica y sus cifrados se utilizan habitualmente para la armonía, es fácil confundir ambas disciplinas, pero no debe olvidarse que casi todos los músicos del siglo XVII y primera mitad del XVIII –e incluso más allá– aprendían el continuo sin recurrir al concepto moderno (rameauiano) de acorde.

A pesar de estas diferencias, los tratados de bajo continuo abordaban muchos aspectos que actualmente incluimos en el campo de la armonía, y por tanto no deberían dejarse fuera en una investigación sobre la teoría de la armonía. De hecho, casi todos ellos proporcionan una instrucción general que enseña casi exclusivamente a obtener los acordes correctos y enlazarlos adecuadamente, limitándose en sus ejemplos a las texturas homorrítmicas que hoy identificamos con los ejercicios de armonía; sin embargo, en la práctica el intérprete podía realizar el continuo con texturas muy diferentes que variaban según el instrumento y el tipo de música, asunto en el que los tratados apenas entran. En este sentido, los manuales de continuo pueden considerarse “verdaderos libros de armonía”²⁸, pero esta afirmación adolecería de anacronismo si no tenemos siempre en mente la disparidad entre ambas perspectivas.

Hay una aparente contradicción entre las texturas acórdicas simples habituales en la enseñanza del continuo y los testimonios sobre elaboradas realizaciones que a menudo incluían la adición de una o varias líneas melódicas improvisadas creando complejas texturas polifónicas imitativas entrelazadas con las voces escritas. J. S. Bach proporciona un buen ejemplo de este contraste entre las prácticas pedagógica e

---

²⁷ “The relationship of the practice of figured bass to the development of tonal harmony was an ambivalent one. On the one hand, figured bass encouraged the conception of the chord as the primary unit by designating vertical structures; the simultaneity was thought of as a tactile gesture rather than as the result of interwoven melodic parts. On the other hand, the experiencing of chords as based on roots, and the perceiving of the relationships between roots that build harmonic cohesion, were obstructed by the practice of figured bass: the emphasis on the actual basso continuo discouraged the awareness of the imaginary fundamental bass that was essential to the harmonic logic. Those theorists who in the 17th century formulated the principle of chordal inversion and root (Lippius in 1612 and Baryphonus in 1615) did not indeed concern themselves with figured bass but rather with the technique of Lassus; and Rameau's decisive establishment of the concept of inversion is more a symptom of the end of the figured-bass era than one of its typical manifestations”. DAHLHAUS, Carl. “Harmony”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres: Macmillan, 1980, vol. 8, p. 180.

²⁸ Como afirma por ejemplo Francisco José LEÓN TELLO respecto al tratado de Torres en *Historia de la teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC, 1974, p. 666.

interpretativa, al que Williams se refiere como “Bach el diestro intérprete” frente a “Bach el prudente profesor”²⁹. Parece que tales diferencias obedecen no sólo al nivel del instrumentista (el principiante destinatario de los ejercicios frente al músico experto que crea un acompañamiento más refinado) sino también a las características de los diferentes géneros o incluso secciones dentro de una obra. Así, mientras la textura acórdica simple (frecuentemente a cuatro voces) puede ser adecuada para acompañar la música coral religiosa, las composiciones para voz solista requieren de texturas menos densas pero con mayor interés melódico y probable uso de la imitación.

A esto se refieren en varias ocasiones los teóricos españoles. Valls prescribe al intérprete del continuo que

[...] cuando acompañe una voz sola, debe huirla [evitar duplicarla] siempre, y poner sólo una tercera voz que cante graciosamente, con lo que se hace siempre una música admirable, y se demuestra la habilidad del instrumentista, y más si se acompaña con el órgano. Cuando la música fuere a dúo podrá hacer lo mismo, que será siempre lo mejor³⁰.

Y Torres también parece aludir concretamente a composiciones a solo (puesto que se refiere a “la voz” y “la parte cantante”) cuando afirma que

[...] conocida la canturía que ejecuta la parte cantante, es lo más científico y sonoro echarla fuera [no duplicarla], ejecutando con dicha mano [derecha] una voz [...] de en medio para que la acompañe, o si cupiere que la imite, lo que es usado de pocos por necesitarse de grande práctica y conocimiento³¹.

Este tipo de acompañamiento está también motivado por razones puramente prácticas: si se toca en el órgano o en el clave, una de las pocas maneras efectivas de

---

²⁹ “Bach the skilful performer and Bach the careful teacher”. WILLIAMS, Peter. “Continuo”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. WILLIAMS, Peter y David LEDBETTER. “Continuo”. *Grove Music Online*. (Último acceso 6-3-2009).

³⁰ VALLS, F. *Mapa Armónico Práctico...*, p. 106r.

³¹ 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*. Facsímil de Madrid: Imprenta de Música, 1702 y Madrid: Imprenta de Música, 1736. Ed. con introducción de Gerardo Arriaga. Madrid: Arte Tripharia, 1983, p. 142 de 1702 (por lo general, extraemos las citas de este tratado de la 1ª edición de 1702; casi todas ellas se repiten idénticas, aunque con diferente paginación, en la 2ª edición de 1736. Para evitar confusiones, señalaremos siempre el año de edición tras el número de página). Por su parte, P. NASSARRE aborda las peculiaridades del acompañamiento a un solista en *Escuela música...*, vol. I, pp. 355 y 358 y vol. II, p. 483, y se extiende sobre cómo debe imitar el acompañamiento a la voz en vol. II, pp. 298-299 (este último pasaje es citado ampliamente en LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1983, pp. 70-71).

disminuir la potencia sonora (imprescindible cuando se acompaña a un solo cantante) es reducir el número de voces, y así lo señalan expresamente tanto Nassarre como Torres. El primero expone –al exigir mayor cuidado para que el acompañamiento no tape a la voz solista– que, a diferencia de instrumentos como el arpa, el archilaúd o la lira –“que se pueden herir [...] con más o menos violencia”–, “en los órganos y clavicordios [...] se suple con aumentar o disminuir las voces”³². El segundo indica en sus advertencias finales al acompañante:

Que procure no sobresalir con el instrumento cuando acompañare a una o dos voces, sino que atendiendo al metal de ellas se vaya ciñendo, poniendo pocas voces, y esas bajas, y también apagándolas, y en otras ocasiones dando muchas consonancias para que sobresalga el instrumento por ser muchas las voces, o por el metal de ellas, o por pedirlo el afecto de la letra³³.

Pero también las obras corales permiten, especialmente en ciertas secciones, que el intérprete del continuo abandone a veces las habituales texturas homorrítmicas para realizar un acompañamiento más atractivo, como señala la siguiente advertencia de Torres: “[...] no se ha de glosar, ni con la mano diestra ni siniestra, si no es que sea con mucha discreción”, pues ya habrá “tiempo bastante en los intermedios para que el acompañante explique su manejo [demuestre su habilidad] con más lucimiento y menos inconvenientes”³⁴.

3.1.2. Bajos no cifrados

Para nuestra investigación, nos interesa especialmente la realización de los bajos no cifrados, a la que numerosos tratados de acompañamiento dedican especial atención. Aunque hoy es frecuente encontrar el término bajo cifrado como sinónimo de continuo, lo cierto es que muchos bajos continuos de la época se escribían sin cifrado alguno. Por tanto, una parte importante de la enseñanza del acompañamiento se ocupaba de esta materia, dando numerosas instrucciones que, aunque no estén formulada en términos armónicos modernos, contienen indirectamente información muy significativa sobre

---

³² NASSARRE, P. *Escuela música...*, vol. I, p. 355.

³³ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 141 de 1702.

³⁴ *Ibid.*

sintaxis armónica (pues en definitiva se trata de, dicho en nuestros términos actuales, armonizar un bajo).

La postura de los teóricos ante los bajos no cifrados varía mucho de un lugar a otro. Mientras unos los tratan extensamente aceptándolos como práctica habitual, otros los critican duramente y apenas se ocupan de ellos. Esta última actitud es la más frecuente entre los alemanes, adoptada tanto por Praetorius en 1619 como por Werckmeister en 1702, Mattheson en 1735 o C. P. E. Bach en 1762³⁵, quien afirma que

[...] incluso cuando un bajo está cifrado como debería, un buen acompañamiento comprende muchos factores adicionales. Ya esto pone al descubierto la ridiculez de la exigencia de que los acompañamientos se realicen a partir de bajos no cifrados, y hace evidente la imposibilidad de crear un acompañamiento ni siquiera pasable. [...] Algunos se han esforzado por sistematizar la realización de bajos no cifrados [...] pero [...] es imposible formular reglas concluyentes y rápidas. [...] Incluso aceptando que algo de formulación es posible, ¿hemos de atormentar nuestras memorias aprendiendo reglas que por su naturaleza deben ser numerosas y no siempre válidas? Y habiendo aprendido finalmente las reglas dadas, ¿hemos de malgastar tiempo y energía infinitos hasta dominar las excepciones?³⁶

Sin embargo, otro teórico alemán como Heinichen trata detenidamente la realización de bajos no cifrados y sólo considera necesarios los cifrados en aquellos géneros en los que el intérprete no tiene más que la línea del bajo, sin disponer de la partitura completa³⁷.

Los tratadistas franceses, italianos y españoles se acercan mucho más a la postura de este último que a la de los anteriores. Tanto Delair en 1690 como Saint Lambert en 1707 dedican bastante espacio a los bajos no cifrados³⁸. Por su parte, en fecha tan temprana como 1607, Agazzari advierte contra esta práctica porque “no se puede dar regla fija para tocar la obra que no tenga signo alguno [...]”, al contrario de lo

³⁵ Véase BUELOW, G. J. *Thorough-Bass Accompaniment...*, pp. 219-220.

³⁶ “[...] even when a bass is figured as it should be, a good accompaniment comprises many additional factors. This alone exposes the ridiculousness of the demand that accompaniments be realized from unfigured basses, and makes evident the impossibility of fashioning even a passable accompaniment.... Some have gone to great trouble to systematize the realization of unfigured basses [...] [b]ut [...] it is impossible to formulate hard and fast rules.... Even granting that some formulating is possible, are we to rack our memories in learning rules which by their nature must be numerous and not always valid? And having finally learned the given rules, are we then to squander endless time and energy on mastering of exceptions?”. BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Trad. de William J. Mitchell de BACH, C. P. E. *Versuch...* Nueva York: W. W. Norton, 1949, pp. 410-411. Citado en BUELOW, G. J. *Thorough-Bass Accompaniment...*, p. 220.

³⁷ Véase HEINICHEN, J. D. *Der General-Bass in der Composition...*, p. 585, especialmente el párrafo citado y traducido al inglés en ARNOLD, F. T. *The Art of Accompaniment...*, vol. I, p. 67.

³⁸ Según BUELOW, G. J. *Thorough-Bass Accompaniment...*, p. 235, n. 4.

que “algún autor, que trata de contrapunto” pretende, pues aunque “es cierto que de manera simple y por lo general puede darse cierta regla para caminar”, “donde hay palabras es preciso vestirlas con la armonía conveniente que suscite o demuestre aquel afecto”³⁹. Pero no sería ésta la actitud más común entre sus compatriotas italianos, pues la mayoría de ellos, desde Bianciardi en el mismo año de 1607 hasta Sabbatini en 1628, Penna en 1672 o Gasparini en 1708, se detienen en dar abundantes reglas para realizar los bajos no cifrados⁴⁰, lo cual no es extraño si tenemos en cuenta que mucha música italiana de la época estaba insuficientemente cifrada.

En España, el uso de cifrados en el continuo fue escaso hasta principios del siglo XVIII, sin que esto mereciera habitualmente ninguna crítica por parte de los teóricos. De hecho, el principal objetivo del más importante tratado barroco de continuo, el de Torres, es precisamente enseñar a realizar bajos no cifrados, como veremos más adelante. Aunque en fechas ya muy tardías sí encontramos algún reproche a esta práctica, como en el libro de Sayas de 1761:

Para evitar este inconveniente, deben ponerse los números sobre los acompañamientos para expresar con ellos bajo qué positura se hallan las partes de su composición, porque si éstas faltan, no puede ni debe el acompañante adivinarlo; porque sobre un mismo bajete se pueden poner las voces con muchas diversidad, y ésta se advierte con los números, que se ponen encima de las figuras; pues las reglas generales no son bastante para inferir el rumbo, la idea y demás circunstancias que el compositor tuvo al formar su composición, pues muchas veces muda las especies, ya disonas como consonas, ya con ligaduras o sin ellas o con otras extrañezas, que por razón de la letra travesea el discurso, o por otros motivos que son irregulares y no los pueden prevenir los acompañantes⁴¹.

Aparte de las diferencias entre tradiciones locales, parece que el uso frecuente de bajos no cifrados y la posibilidad de dar unas reglas generales válidas para realizarlos depende en gran manera del tipo de música de que se trate. Williams y Ledbetter opinan

---

³⁹ “Ma per venir'all'atto, conchiudo che non si può dar determinata regola di suonar l'opere, dove non sono segni alcuni [...]. E se bene qualche scrittore, che tratta di contraponto, habbia diffinito l'ordine di proceder da una consonanza a all'altra, quasi che altrimenti non si poßifare, ne stia bene [...]. E ben vero, che semplicemente, e per lo più potrebbesi dar certa regola di camminare, ma dove sono parole, bisogna vestirle di quell'armonia conuenevole, che faccia, ò dimostri quell'affeto”. AGAZZARI, Agostino. *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*. Siena: Domenico Falcini, 1607, pp. 4-5. En Internet: *Italian Music Treatises*. <http://euromusicology.cs.uu.nl:6334/dynaweb/tmiweb/a/agadel/@Generic_BookView.cs=default;ts=default;lang=es> (Último acceso 17-4-2009).

⁴⁰ Véase BUELOW, G. J. *Thorough-Bass Accompaniment...*, p. 219.

⁴¹ SAYAS, Juan Francisco de. *Música canónica, motética y sagrada*. Pamplona: Martín de Rada, 1761, p. 326.

que, en los comienzos del continuo, los bajos no cifrados se usaron muy a menudo en las obras para muchas voces (policorales) en parte porque “tales obras a gran escala y concebidas verticalmente tienden a ser contrapuntística y armónicamente más sencillas”⁴², lo que permite en muchos casos que el acompañamiento sea realizado a partir del bajo vocal (como confirma la extendida práctica del *basso seguente*).

Lo cierto es que, aunque la ausencia de cifrado puede dar lugar a numerosas ambigüedades, gran cantidad de la música de la época utilizaba en general unas armonías lo suficientemente simples y predecibles como para que el acompañante bien formado pudiera deducirlas a partir de la línea del bajo; este es el caso de mucha música religiosa del siglo XVII, según Williams y Ledbetter: “Pero en general los intérpretes podían suponer que en la mayor parte de la música, especialmente música sagrada con un estrecho espectro armónico de Carissimi, Schütz, Charpentier y sus contemporáneos menores, ciertas notas del bajo implicarían ciertas progresiones armónicas”⁴³. Lo mismo puede decirse de gran parte de la música española del XVII, cuyo parco uso de cifrados obedece para López-Calo a “la sencillez de la armonía, con falta de verdaderas modulaciones”⁴⁴; también Stein afirma que el cifrado se escribía sólo en casos excepcionales, incluyendo posiblemente “acompañamientos de canciones con efectos especiales y descriptivismo poco corrientes –cromatismo directo, tratamiento impropio de la disonancia y cambios repentinos de triadas menores a mayores–. Estos recursos musicales fueron usados ocasionalmente, pero no eran intrínsecos al estilo español habitualmente diatónico, consonante y armónicamente simple”⁴⁵.

Precisamente, la abundancia de estas “excepciones” en ciertos géneros con el desarrollo de la *seconda pratica* italiana desde comienzos del XVII hacía imposible la correcta deducción de los acordes a partir de la línea del bajo sin alguna información adicional como la que proporciona el cifrado. De ahí las numerosas críticas a los bajos

---

⁴² “[...] such large-scale, vertically conceived works tend to be contrapuntally and harmonically more straightforward”. WILLIAMS, P. y D. LEDBETTER. “Continuo”.

⁴³ “But on the whole players could assume that in most music, particularly sacred music within a narrow harmonic spectrum by Carissimi, Schütz, Charpentier and their lesser contemporaries, certain bass notes would imply certain harmonic progressions”. *Ibid.*

⁴⁴ LÓPEZ-CALO, J. *Historia de la música española...*, p. 75.

⁴⁵ “The exceptions might have included accompaniments to songs with special effects and unusual text painting –direct chromaticism, improper treatment of dissonance, and sudden changes from minor to major triads. These musical devices were used occasionally, but they are not intrinsic to the usually diatonic, consonant, harmonically simple spanish style”. STEIN, Louise. “Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music”. En: *España en la música de occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*. José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio (coords.). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. I, pp. 358-359.

no cifrados que, según hemos visto, se formulan tan pronto como en el año 1607. En especial, las monodias en el nuevo estilo, cuyas publicaciones fueron pioneras en el uso del bajo cifrado (como en las *Euridice* de Peri y Caccini en 1600 o *Le nuove musiche* de Caccini en 1602), escapan a menudo a las armonías más simples, coincidiendo con la afirmación de Agazzari arriba citada de que “donde hay palabras es preciso vestirlas con la armonía conveniente que suscite o demuestre aquel afecto”.

Por tanto, sería un error identificar, como a veces se hace, bajo continuo con monodia. Si bien es cierto que la aparición de la textura de voz solista con bajo continuo marca un hito en la transición hacia la estética barroca, tampoco puede olvidarse que la práctica del acompañamiento desde el bajo en todo tipo de obras polifónicas –anterior a su aplicación a la monodia– fue habitual desde el comienzo hasta el final de la época barroca. Esta doble función del continuo aún era reconocida por Valls en 1742: “su invento [el bajo continuo de Viadana⁴⁶] fue de grande utilidad a la música de pocas o muchas voces; pues si son una o dos, suple el acompañamiento todas aquellas consonancias y disonancias que una ni dos voces no pueden ejecutar; siendo de muchas, sirve de báculo que sostiene toda aquella fábrica armónica”⁴⁷.

Finalmente, para comprender mejor el problema de la realización de los bajos no (o insuficientemente) cifrados tan abundantes en la época barroca, debemos tener en cuenta que el cifrado era sólo uno de los medios a los que un experimentado intérprete podía recurrir para crear su acompañamiento a partir del bajo. En el caso de disponer de la partitura completa –lo que era frecuente en composiciones a pocas voces, especialmente monodias⁴⁸– bastaría con echar una ojeada al resto de las voces para hacerse una idea de las notas que debían tocarse en cada acorde; Heinichen incluso dedica un extenso apartado en su tratado de 1728 a la deducción de los acordes a partir de la melodía solista dada sobre el bajo⁴⁹. Otro procedimiento más prosaico consiste en ir por detrás de las voces para dejarse guiar por ellas, según propone Wolfgang Ebner a mediados del siglo XVII: “toda nota puede llevar un sostenido o un bemol. Cuando, por

---

⁴⁶ Durante mucho tiempo, Luvodico Viadana fue considerado el inventor del bajo continuo. Valls cita a Kircher para realizar esta atribución.

⁴⁷ VALLS, F. *Mapa Armónico Práctico...*, p. 105v.

⁴⁸ A diferencia de las monodias, las obras polifónicas solían escribirse en formato de partitura de facistol, en el que las voces no están alineadas como en la partitura moderna. Aunque esto dificultaba la lectura global, López Calo afirma que “para los músicos de entonces tal dificultad no existía, o era mucho menor que para nosotros, por la práctica que tenían de leer las voces en esta disposición”, lo que estaría relacionado con la práctica de “poner motetes al órgano” frecuentemente citada en las catedrales españolas (LÓPEZ-CALO, J. *Historia de la música española...*, p. 56).

⁴⁹ HEINICHEN, J. D. *Der General-Bass in der Composition...* BUELOW, G. J. *Thorough-Bass Accompaniment...*, pp. 220-224 lo cita y describe ampliamente.

lo tanto, el organista duda qué ha de tocar, debe esperar un poco a que el cantante salga con una tercera o sexta y entonces puede seguirlo; así, si la canta sin sostenido, puede hacer lo mismo, etc.”⁵⁰. Algo parecido viene a sugerir Torres –citando a Juan del Vado– cuando al comentar las diferentes posibilidades de acompañar un mismo pasaje del bajo acaba aconsejando: “y sobre todo estar a lo que se oye, como dice Don Juan del Vado en el capítulo once”⁵¹.

En todo caso, probablemente se consideraría aceptable una interpretación aproximada de los acordes siempre que no entrara en conflicto con el resto las voces, como de nuevo explica Heinichen: “[...] el acompañante no siempre tiene que expresar completamente en el teclado todas las disonancias que se encuentran en las demás partes. [...] Esto importa poco mientras que no toque acordes contradictorios que choquen con los acordes de la obra en cuestión”⁵². Por tanto, hay poca diferencia si, por ejemplo, en lugar de una séptima o novena se toca una simple triada, “porque ésta, al igual que la 7ª y la 9ª, tiene la 3ª y 5ª como partes auxiliares; así, uno no produce disonancias [incorrectas] con los demás músicos”⁵³. Igualmente, tampoco es problema si se añade una 6ª no escrita a un acorde de 5ª disminuida⁵⁴.

3.2. El bajo continuo en España

Aunque hemos mencionado ya ciertos aspectos del continuo en España, creemos que será interesante resumir aquí algunas de las características de su uso en nuestro país.

---

⁵⁰ “[...] every note may have either a sharp (*Dioesin*) x [símbolo del sostenido] or a flat (*b-moll*). When therefore, the Organist is in doubt what he is to play, he must wait a little for the singer to come out with a Third or Sixth, and then he can follow him; thus, if he sings it without x [símbolo del sostenido], he can do likewise, &c.”. Esta cita procede de las reglas para el bajo continuo de Wolfgang Ebner que Johann Andreas HERBST tradujo del latín al alemán y publicó en su *Arte practica & poëtica*. Frankfurt: Anton Humm, 1653. Citado y traducido al inglés en ARNOLD, F. T. *The Art of Accompaniment...*, vol. I, p. 131-132.

⁵¹ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 103 de 1702.

⁵² “[...] the accompanist need not always express fully on the keyboard all the dissonances found in the remaining parts. [...] [T]his makes little difference as long as he does not play conflicting chords that cannot stand together with the chords of the work in question”. HEINICHEN, J. D. *Der General-Bass in der Composition...*, pp. 731-732. Citado y traducido al inglés en BUELOW, G. J. *Thorough-Bass Accompaniment...*, p. 224.

⁵³ “[...] because this [chord] as well as the seventh and ninth have the third and fifth for auxiliary parts; thus one does not form [incorrect] dissonances with the remainig musicians”. *Ibid.*, pp. 732-733. Citado y traducido al inglés en BUELOW, G. J. *Thorough-Bass Accompaniment...*, p. 224.

⁵⁴ Véase *Ibid.*

Los orígenes de la práctica española del continuo son, según Stein, inciertos: mientras que “la mayoría de la música existente de principios del siglo XVII no incluye una línea de bajo cifrado o ni siquiera notación para el *basso seguente*”⁵⁵ y los teóricos españoles no se ocupan del asunto hasta casi el último tercio del siglo, la inclusión de una parte para el órgano en obras policorales impresas (especialmente de Victoria en 1600) y ciertas evidencias en cancioneros sugieren que el acompañamiento de las obras vocales con un instrumento polifónico a partir del bajo vocal podría haber sido una práctica general en España desde comienzos del siglo⁵⁶. También López Calo señala algunas pruebas del uso del órgano para duplicar las partes vocales acompañando a obras corales religiosas desde finales del siglo XVI, así como de la costumbre de reforzar el bajo vocal con un instrumento monódico grave como el bajón⁵⁷. Sin embargo, según este último, “en los dos o tres primeros decenios del siglo XVII, no existía, propiamente, el acompañamiento continuo, tal como se lo entiende según las teorías de Viadana, de un acompañamiento ejecutado por un instrumento polifónico a base de acordes sobre un bajo ‘continuo’”⁵⁸; en cambio, cuando, por ejemplo en los motetes, aparece un nuevo estilo en España “a partir de hacia 1630”, ya “todos –excepto algunos que más bien se pueden considerar como escritos ‘en estilo antiguo’– tienen acompañamiento continuo”⁵⁹.

En cuanto a la procedencia de esta práctica, frente a la fácil suposición de su origen italiano, Stein mantiene la hipótesis de una tradición autóctona española, relacionada con las numerosas versiones de canciones para solista con acompañamiento de vihuela en el siglo XVI con textura de melodía acompañada por acordes (también frecuente en tientos para órgano españoles de comienzos del siglo XVII) y en las numerosas descripciones literarias durante todo el XVII de la interpretación de romances y canciones tradicionales con acompañamiento de guitarras y arpas especialmente, tradición que según esta investigadora quedaría reflejada en el estilo “español” de realización del continuo al que se refiere el tratado de Torres⁶⁰.

El grupo de instrumentos que realizaban el continuo era variable. Parece que en España la presencia de instrumentos de cuerda pulsada, muy frecuente en toda Europa

---

⁵⁵ “[...] most of the extant music from the early seventeenth century does not include a figured bass line or even notation for *basso seguente*”. STEIN, L. “Accompaniment and Continuo...”, p. 357.

⁵⁶ Véase *Ibid.*

⁵⁷ LÓPEZ-CALO, J. *Historia de la música española...*, pp. 53-59.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁰ Véase STEIN, L. “Accompaniment and Continuo...”.

durante el siglo XVII, era especialmente notable. En la música profana destaca la guitarra, citada muy a menudo como instrumento acompañante; aunque ésta podía limitarse a interpretar un acompañamiento rasgueado sin el apoyo de una línea del bajo (véase el capítulo 1 de esta tesis), también era frecuente, como veremos más adelante, que participara en la realización del bajo continuo. No es extraño, por tanto, que el primer tratado español de bajo continuo, contenido en la *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Sanz, esté dedicado principalmente a la guitarra.

En la música religiosa fue habitual el empleo del arpa, tanto como el órgano, hasta mediados del siglo XVIII. El arpa suele acompañar al coro de solistas en la abundante música policoral barroca española, mientras que el órgano interviene en los *tuttis* con el 2º coro. También en los teatros era ordinariamente utilizada.

Otros instrumentos frecuentes en el grupo del continuo eran tiorbas, laúdes, claves, espinetas y otros monódicos como el bajón y el violón, mencionados a menudo durante el siglo XVII⁶¹. Estos son prácticamente los mismos que relaciona Valls ya en 1742: “órganos, clavicémbalos, espinetas, arpas, archilaúdes, guitarras, etc.” como polifónicos y “bajones, fagotes y violones” como monódicos⁶².

López Calo y Stein⁶³ coinciden en que el uso del cifrado en el bajo continuo en España fue muy escaso durante el siglo XVII. El primero estima que pudo empezar a utilizarse “entre los años 1630-50”, y afirma que “los autores de la segunda mitad del siglo ya lo usan habitualmente”, aunque “siempre, desde luego, dentro de la parquedad propia de los músicos españoles”⁶⁴. Según comentamos antes, ambos opinan que esto se debe a la predominancia de un estilo diatónico y armónicamente simple.

Escasa y tardía es también la preocupación de los teóricos españoles por el bajo continuo⁶⁵. La primera publicación que incluye –entre otros contenidos– un manual de acompañamiento no llegaría hasta 1674 con Sanz. Dos años antes, Lorente ponía al final de su voluminoso *El Por qué de la música* un breve párrafo explicando el significado de unos pocos cifrados simples “que algunos maestros ponen sobre los acompañamientos”,

---

⁶¹ Pueden verse algunos testimonios de la época en que se citan los instrumentos del continuo en STEIN, L. “Accompaniment and Continuo...” y ROBLEDO, Luis. *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989, pp. 54-57.

⁶² VALLS, F. *Mapa Armónico Práctico...*, p. 105v.

⁶³ STEIN, L. “Accompaniment and Continuo...”, pp. 358-359.

⁶⁴ LÓPEZ-CALO, J. *Historia de la música española...*, p. 75.

⁶⁵ Un caso excepcional lo constituye el temprano y peculiar sistema de Amat, que se sitúa aparte de la tradición de los tratados de continuo; también el original alfabeto para guitarra de Doizi puede relacionarse con la práctica del continuo (véase el capítulo 1).

y que se utilizan sobre todo “en las composiciones que se sacan de tono”⁶⁶. Hasta 1702 no llegarían las *Reglas generales de acompañar* de José de Torres (con reedición ampliada en 1736), que sería prácticamente el único tratado de continuo convencional (comparable a muchos otros europeos) publicado en España en los siglos XVII y XVIII; pocos años después se imprimió el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia, pero la sección de éste que se ocupa del continuo (sólo 56 de sus 126 páginas, a pesar del título) se dirige exclusivamente a la guitarra y es esencialmente práctica, con escasas explicaciones que acompañen a los ejemplos musicales⁶⁷.

Es posible que el reducido uso de cifrados y las mencionadas características de la mayor parte de la música española hicieran menos necesaria la aparición de este tipo de tratados en comparación con otros países europeos. Sin embargo, no cabe duda de que antes de su acceso a la imprenta ya existía una tradición pedagógica del bajo continuo en España de difusión oral y manuscrita. Así lo deduce López-Caló, afirmando que el continuo “hacia 1650 [...], y quizá algo antes, ya aparece tan generalizado y uniforme, que supone una doctrina”, la cual “con toda probabilidad circuló manuscrita y, desde luego, oral”⁶⁸. Una prueba más evidente la ofrece Torres, quien cita en varias ocasiones “un cuaderno manuscrito de Reglas de Acompañar”⁶⁹ de Juan del Vado (1625-1691), organista de la Capilla Real. Por su parte, Sanz declara en su prólogo haber tomado las reglas de acompañamiento de sus maestros italianos “juntamente con otras de los mejores maestros de capilla de España, en particular de Capitán [Mateo Romero (ca. 1575-1647)]”⁷⁰, y luego en el tratado de acompañamiento se refiere a ciertos usos “como lo practican los buenos organistas de España”⁷¹. En cualquier caso, la debilidad de la imprenta musical en España durante todo el siglo XVII sin duda supuso un obstáculo para la aparición de este tipo de publicaciones.

En los siguientes apartados nos ocuparemos de los tratados de Sanz y Torres, que tanto por su difusión e influencia como por su detenido estudio de la realización del

---

⁶⁶ “Nota XXXVII. Que enseña y declara lo que significan los números que algunos maestros ponen sobre los acompañamientos en los bajos de las composiciones músicas”. LORENTE, Andrés. *El Por qué de la Música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672)*. Facsímil. José Vicente González Valle (ed.). Barcelona: Institución Milá y Fontanals, 2002, p. 688.

⁶⁷ Sobre estos tratados se hablará en los apartados siguientes.

⁶⁸ LÓPEZ-CALÓ, J. *Historia de la música española...*, p. 64.

⁶⁹ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 9 de 1702.

⁷⁰ SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Facsímil de la 3ª (Zaragoza: 1674; libros 1º y 2º) y 8ª (Zaragoza: 1697; libro 3º) eds. Luis García Abrines (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979, pp. 6v-7r.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 29v-30r.

bajo continuo son sin duda los más importantes textos del barroco español sobre la materia.

3.3. El tratado de acompañamiento de Sanz: el continuo en la guitarra

Según vimos en el capítulo 1, la *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz se divide en varias partes bien diferenciadas. Tras abordar las técnicas del rasgueado y del punteado, el primer libro se cierra con una sección titulada “Documentos y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, arpa, órgano, o cualquier otro instrumento. Resumidas a doce reglas y ejemplos de contrapunto y composición, los más esenciales para este efecto”⁷². Ésta ya había sido anunciada en la portada general como “breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte, muy esencial para la guitarra, arpa y órgano, resumido en doce reglas y ejemplos los más principales en contrapunto y composición”⁷³, y a ella se refirió Diego Jaraba y Bruna en su aprobación como el “Tratado de acompañar sobre la parte, muy esencial para los organistas y demás músicos”⁷⁴. También comentamos antes que, aunque el proceso de publicación escalonada no siempre permite conocer la fecha de la primera edición de toda la obra, varios datos demuestran que esta parte estaba ya escrita en 1674.

Debemos aclarar en primer lugar que la expresión “acompañar sobre la parte” era común en la época para referirse a la realización de un bajo continuo, al igual que su equivalente en italiano “sopra la parte”. Con ella se especifica que el intérprete se basa en la línea (o “parte”) del bajo escrita sobre el pentagrama, a diferencia de sistemas como los alfabetos para guitarra rasgueada u otras tablaturas que también eran frecuentes en aquel tiempo.

El tratado de acompañamiento ocupa 10 páginas de texto (28r-32v) más tres láminas de ejemplos musicales (33-35). En su corta introducción (pp. 28r-28v), Sanz aclara que aunque la explicación de este materia tan compleja exigiría un tratado más

---

⁷² *Ibid.*, p. 28r.

⁷³ *Ibid.*, p. 2r.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 5r.

amplio, él intentará ofrecer al menos una guía que sirva de ayuda al músico; afirma que servirá igualmente para guitarristas, organistas y arpistas; expone la manera de afinar la guitarra con el órgano; y define cada uno de los ocho tonos polifónicos mediante su acorde principal (véase el capítulo 2). Pasa a continuación a dar sus doce reglas para acompañar, que constituyen el grueso del tratado (pp. 28v-32r) y dedica los párrafos finales (pp. 32r-32v) a relacionar el contenido de las tres láminas que ilustran las reglas anteriores, además de otras tres con varias piezas suyas; anuncia también aquí que pretende ampliar este tratado en una nueva publicación (“prometo después este mismo asunto proseguirlo en otro mayor libro, dilatándome en más ejemplos y reglas que pudiese discurrir de nuevo”⁷⁵) que, hasta donde sabemos, no llegó a realizar.

Llama la atención que este tratado incluido en la *Instrucción de música sobre la guitarra española* pretenda ser útil no sólo a los guitarristas, sino también, según manifiesta de forma reiterada, a organistas y arpistas, es decir, a los instrumentistas polifónicos que más frecuentemente interpretaban el continuo en España. Podemos adivinar aquí un doble objetivo perseguido por Sanz. Por un lado, se trataría de una estrategia editorial para llegar al máximo número de compradores posible, aprovechando la circunstancia de que no existía aún en España publicación alguna que abordara la realización del continuo en ningún instrumento; esto explica que el organista Diego Jaraba y Bruna considere que este tratado es “muy esencial para los organistas y demás músicos”, según la cita puesta arriba. Sin embargo, aunque en efecto las reglas están expresadas de manera abstracta y pueden aplicarse a cualquier instrumento, los ejemplos musicales aparecen realizados sólo en la tablatura exclusiva de la guitarra.

Por otro lado, al dirigirse también a estos respetables instrumentos típicos de la música religiosa y nada sospechosos de proximidad a lo popular –a diferencia de la guitarra–, Sanz eleva la categoría de su tratado al tiempo que demuestra que la guitarra puede realizar un acompañamiento tan elaborado como aquéllos cuando se aparta de su distintiva técnica del rasgueado; al mismo objetivo apunta la reiterada alusión al contrapunto y la composición como fuente de sus reglas y ejemplos. En este sentido, da un paso más respecto a las anteriores publicaciones (casi todas italianas) que se ocupan del continuo en la guitarra, pues aparte de recoger su tradición específica –cuyos autores reconoce expresamente– toma según su propio testimonio numerosas reglas de la práctica de los organistas tanto italianos como españoles. Llegados a este punto, es

---

⁷⁵ *Ibid.*, p. 32r.

necesario detenerse en las diferentes formas de realizar el continuo en la guitarra y su teorización antes de Sanz en el panorama europeo.

La popularidad de la guitarra como instrumento del continuo no se limitó a España, sino que se extendió en el barroco por toda Europa, en gran parte por ser más barato, fácil de transportar y afinar que la mayoría de sus competidores, pero también por su idoneidad para el rasgueo de acordes y por el notable volumen de sonido que esta técnica permitía en comparación a laúdes o incluso claves de la época⁷⁶. Como instrumento acompañante, la guitarra solía usar sistemas de notación propios (como la tablatura habitual de líneas y números para el punteado o los alfabetos de acordes para el rasgueado), pero la difusión del bajo continuo provocó que desde muy temprano los métodos de guitarra enseñaran a realizar el acompañamiento a partir de la línea del bajo escrita sobre el pentagrama. Este último aspecto es el que nos interesa en este capítulo.

En realidad, la guitarra podía realizar el bajo continuo de dos maneras bien diferentes: en rasgueado o en punteado. A la primera opción nos referimos en varias ocasiones en el primer capítulo de esta tesis. Allí estudiamos el método propuesto por Amat para asignar, mediante la tabla de su invención, un acorde a cada nota del bajo. También mencionamos entonces los esquemas que aparecieron en muchas publicaciones italianas para guitarra mostrando el acorde que debía asignarse a cada nota del bajo mediante la colocación de los signos del alfabeto sobre una o varias escalas del bajo escritas en pentagrama. Se pretendía con ello que el guitarrista aprendiera a asociar mecánicamente una nota del bajo con una postura de acorde, de manera que el intérprete no llegaba a hacer oír la línea melódica del bajo, sino que se limitaba a tocar los acordes deducidos a partir de ella; para más ayuda, no era raro encontrar partituras con los signos del alfabeto agregados al bajo continuo por los editores. Sobre este asunto nos limitaremos en este capítulo a comentar la aportación de Sanz, que da su propia versión de estas escalas del bajo.

En cambio, nos interesa mucho más en este capítulo la realización del continuo en la guitarra con la técnica del punteado, pues ésta se sitúa dentro de la tradición pedagógica del continuo para cualquier instrumento polifónico. Es significativo que casi todo el tratado de acompañamiento de Sanz se dedique precisamente a esta opción.

---

⁷⁶ Thomas CHRISTENSEN da estos argumentos en “The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory”. *Journal of Music Theory*, 36/1 (Primavera 1992), p. 20; para evidencias de esta popularidad se remite a STRIZICH, Robert. “L’accompagnamento di basso continuo sulla chitarra barocca”. *Il Fronimo*, 34 (1981), pp. 15-26; y 35 (1981), pp. 8-27. El artículo de Christensen proporciona interesante información sobre la guitarra en el continuo, incluyendo un listado de los manuales del siglo XVII que tratan este asunto (pp. 22-23).

La elección de uno u otro sistema de realización del continuo dependería de varias circunstancias. En primer lugar, posiblemente el rasgueado fuera el más frecuente al menos durante el primer tercio del siglo XVII, pues ésta era entonces la técnica típica de la guitarra española en general, como vimos en el capítulo 1; en cambio, conforme se fue difundiendo el estilo más sofisticado del punteado, es de suponer que al menos en los ambientes cultos (en los que la tradición laudística o vihuelística siempre estuvo presente) cobrara más importancia su aplicación también al acompañamiento. Debemos recordar que además de hacer oír la melodía del bajo, el punteado permite ejecutar los acostumbrados retardos e inversiones frente a las toscas realizaciones en rasgueado que solían limitarse a acordes perfectos tomando el bajo como fundamental –según atestiguan tanto las escalas del bajo habituales como la música impresa con notación alfabética añadida–⁷⁷.

En segundo lugar, parece evidente que el rasgueado resulta más eficiente en la música para varias voces o instrumentos, con un considerable volumen sonoro y que solía requerir la participación de todo un grupo del continuo, donde otros intérpretes se encargarían de marcar la línea del bajo. En cambio, cuando se trata de monodias, la sutileza y el refinamiento del acompañamiento punteado podrían ser mucho más convenientes⁷⁸.

Las instrucciones para realizar el continuo mediante el punteado comienzan a aparecer en los textos para guitarra poco después de la introducción hacia 1630 de la nueva tablatura mixta por Foscarini, que marcó el comienzo del auge del uso del punteado (véase el capítulo 1). El mismo Foscarini incluyó en una publicación de 1640⁷⁹ algunas tablas con este propósito en lo que, según Tyler, “es probablemente el primer intento serio de instrucción del continuo para la guitarra”⁸⁰. Varios impresos de Corbetta dan también alguna información sobre este asunto antes de Sanz⁸¹, pero el

---

⁷⁷ Algunos intentos de dotar de mayor complejidad a los acordes rasgueados ya fueron mencionados en el capítulo 1 a propósito de Doizi y Foscarini.

⁷⁸ Así lo sugiere JENSEN, Richard d'A. “The Guitar and Italian Song”. *Early Music*, 13/3 (Agosto 1985), pp. 376-383.

⁷⁹ FOSCARINI, Giovanni Paolo. *Li cinque libri della chitarra alla spagnola nelle quali si contengono tutte le sonate ordinarie semplici e Passeggiate [...] con il modo per sonare sopra la parte*. Roma: [s.n.], 1640.

⁸⁰ TYLER, James. “The Spanish Guitar (c. 1600- c. 1750)”. En: *The guitar and its music from the Renaissance to the Classical Era*. James Tyler y Paul Sparks. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 67.

⁸¹ CORBETTA, Francesco. *Varii capricii*. Milán: [s.n.], 1643; y *Varii scherzi di sonate*. Bruselas: [s.n.], 1648. Junto con la de Foscarini, éstas son las fuentes mencionadas en TYLER, James. “Guitar. 4. The five-course guitar”. *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 6-1-2009). También se ocupan de la realización del continuo en la guitarra VALDAMBRINI, Francesco. *Libro primo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini*. Roma: [s.n.], 1646; ID. *Libro secondo d'intavolatura di*

español sería el primero en abordarlo con detenimiento dedicándole una sección completa de su *Instrucción de música sobre la guitarra española* y aplicando principios hasta entonces exclusivos de la enseñanza del continuo en otros instrumentos. Unos años después, Matteis publicó el más concienzudo tratamiento del asunto en su *Le false consonanse della musica per poter apprendere a toccar da se medesimo la chitarra sopra la parte*⁸². En España, tanto Murcia en 1717 como Vargas en 1773 seguirían desarrollando ampliamente esta materia (véase más adelante).

Como veremos a continuación, Sanz demuestra conocer a fondo estos precedentes y ser plenamente consciente del paso que está dando. Sus dos reglas iniciales, y en parte la tercera, se separan poco de lo que hasta entonces se había publicado. La primera de ellas se limita a explicar las tres escalas del bajo que incluye en sus láminas de ejemplos⁸³. Junto a las notas del bajo escritas en clave de Fa en 4ª en el pentagrama, se señala el acorde correspondiente de dos maneras: mediante el alfabeto italiano para el rasgueado y con la tablatura para el punteado. Lo explica así:

[...] y tienen todos los puntos dos acompañamientos, para que escojas el que quisieres: el uno es de rasgueado, con toda la guitarra, y éste se señala con las letras; el otro de punteado, que se señala con los números, y en este el pulgar tañe la cifra que corresponde al bajo, y con los otros dedos, las voces que vienen más a propósito a la mano⁸⁴.

Como era habitual en este tipo de escalas, cada nota del bajo se armoniza de una sola forma (casi siempre como fundamental del acorde), por lo que limitarse a lo aprendido por este sistema para realizar el continuo daría lugar a un acompañamiento muy rudimentario. Éste era el propósito de muchas escalas incluidas en publicaciones destinadas a guitarristas, que proporcionaban para cada nota del bajo el acorde más frecuente según la armadura fuera sin alteraciones o con un bemol⁸⁵. La primera escala

---

chitarra a cinque ordini. Roma: [s.n.], 1647; GRANATA, Giovanni Battista. *Soavi concerti di sonate musicali per la chitarra spagnuola* [...] *Opera Quarta*. Bologna: Giacomo Monti, 1659; y CORBETTA, Francesco. *La guitarre royale dediée au roy de la Grande Bretagne*. París: Bonneuil, 1671. Pueden verse detalladas descripciones de casi todos estos libros en BOYE, Gary R. *The Baroque Guitar: Printed Music from 1606-1737*. <<http://www.library.appstate.edu/music/guitar/home.html>> (Último acceso 10-7-2008). TYLER, J. "The Spanish Guitar...", incluye breves informaciones sobre el tratamiento del continuo en estos y muchos otros textos guitarrísticos de otras épocas.

⁸² MATTEIS, Nicola. *Le false consonanse della musica per poter apprendere a toccar da se medesimo la chitarra sopra la parte*. Londres: [s.n.], ca. 1680.

⁸³ Véase el Anexo 5.

⁸⁴ SANZ, G. *Instrucción de música...*, p. 29r.

⁸⁵ Véase el Ejemplo 1-7. Otras variantes de estas escalas del bajo las ofrece CHRISTENSEN T. "The Spanish Baroque Guitar...", pp. 30-31, a partir de CORBETTA, F. *Varii capricii*.

que presenta Sanz, acompañada por los acordes formados por las notas naturales (“acompañamiento diatónico”), podría perseguir un objetivo similar, pero las siguientes ofrecen un modelo más abstracto no destinado a situación interpretativa concreta alguna: la 2ª utiliza sólo acordes menores (“acompañamiento con tercera menor”) y la última acordes mayores (“acompañamiento con tercera mayor”), sin especificar cuándo debe usarse cada una de estas posibilidades. Parece, por tanto, que su objetivo es más bien empezar a familiarizarse con las diferentes posturas de acordes a partir del bajo que proporcionar una regla fácil de inmediata aplicación en la práctica, excepto quizás en la 1ª escala. La única indicación que da es para explicar, precisamente en ésta, que todos los acordes diatónicos se forman añadiendo la 3ª y 5ª (y 8ª) al bajo “excepto a los *Mies* [Mi y Si], que se les da la sexta” para evitar la 5ª disminuida⁸⁶.

Desde la 2ª regla Sanz deja de utilizar la notación alfabética de acordes rasgueados, empleando sólo la tablatura de punteado. En ella se ocupa de las alteraciones que pueden encontrarse en las notas del bajo, proporcionando unas instrucciones básicas que sirven para la mayoría de los casos y que eran habituales en los tratados de continuo de la época. Señala que los sostenidos pueden ponerse en las notas Sol, Do, Re y Fa, y deben acompañarse con 3ª y 6ª “generalmente cuando sube el canto, sin hacer otro motivo o cláusula”⁸⁷; ésta es también una regla frecuente que sirve para los numerosos casos en que el sostenido convierte a la nota en una sensible momentánea que resuelve en su respectiva tónica, evitando el acorde de 5ª disminuida para poner en su lugar uno de V6. Por su parte, los bemoles pueden ir en Mi, Si o La “y se acompañan de ordinario con tercera mayor y quinta”⁸⁸.

La tercera regla aborda las cadencias, indicando los intervalos que deben ponerse sobre el bajo según el tipo de cadencia sugerida por el movimiento melódico que éste realiza. Sobre ello nos extenderemos más adelante.

Después de dar sus tres primeras reglas, Sanz asegura que si bien las dos primeras y parte de la tercera ya han sido enseñadas en algunas publicaciones para guitarra, ninguna se adentra en las reglas de contrapunto y composición que él sí explicará; en concreto, se refiere aquí a las obras de Corbetta y Granata, aunque antes

---

⁸⁶ SANZ, G. *Instrucción de música...*, p. 28v. Ésta es una regla general que aparece en casi todos los tratados de continuo de la época. Sobre este asunto, véase el apartado 3.6.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 29r.

⁸⁸ Los ejemplos incluidos ratifican esta regla excepto en el caso del Lab, que se realiza con Lab, Do y un improbable Sol que debe de ser un error.

había mencionado en el prólogo a otros como Kapsberger y Foscarini (y los españoles Amat y Doizi):

Hasta aquí lo contenido en las dos reglas primeras, y algo también de la tercera, han enseñado ya algunos maestros. El que quisiere saber más escalas y acompañamientos, vea a Francisco Corbeta [*sic*] y Juan Bautista Granada [*sic*]. Estos dos autores traen tanta multitud de escalas, que las que aquí dejo y ellos traen de más las tengo por confusión y no por doctrina, pues bastan para los ocho tonos las que aquí refiero; y a más de esto, ninguno dellos da las reglas de contrapunto y composición, y los lances y pasos del bajo en que se ha de usar dellas⁸⁹.

De esta manera, Sanz resalta la parte más novedosa de su tratado de acompañamiento, que va más allá de lo que hasta entonces habían enseñado los libros para guitarra. Ya en el prólogo de su obra anunciaba con orgullo haber “recogido las mejores reglas de mis maestros para este efecto en Roma y Nápoles, juntamente con otras de los mejores maestros de capilla de España, en particular de Capitán”⁹⁰. Ahora concreta que en las siguientes reglas

[...] daré preceptos [sobre] cómo y a qué tiempo se ha de usar de los acompañamientos de las escalas, accidentes y cadencias como lo practican los buenos organistas de España; hallarán documentos de Horacio Benevoli, maestro de capilla de San Pedro de Roma, de Pedro Ciano [*sic*], organista de la República de Venecia; las ligaduras que usa en sus acompañamientos Lelio Colista, y el modo de ligar las síncopas en las proporciones de Christoval [*sic*] Carisani (mi maestro), organista de la Capilla Real de Nápoles⁹¹.

Puede observarse que Sanz recurre a la autoridad de conocidos maestros de capilla (Benevoli y “los mejores maestros de capilla de España”, especialmente Capitán [Mateo Romero]) y organistas (Ziani, Carisani y “los buenos organistas de España”) para legitimar las nuevas reglas que aplica a la guitarra (y otros instrumentos). En este punto, sin embargo, sólo cita a un guitarrista, y no por alguna publicación suya (no se le conoce ninguna), sino por un aspecto concreto de su práctica interpretativa⁹². Se trata

---

⁸⁹ *Ibid.*, p. 29v.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 6v-7r.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 29v-30r.

⁹² Resulta curioso que Sanz cite tan precisamente a sus maestros italianos, y en cambio se refiera de manera mucho más general a los músicos españoles, nombrando sólo a Capitán, que había muerto casi 30 años antes y con quien difícilmente pudo tener contacto directo. Es posible que su formación en esta materia fuera casi exclusivamente italiana, y que la más vaga alusión a los españoles obedeciera más bien a su deseo de ganarse al público nacional.

del prestigioso Lelio Colista, del que Sanz asegura en otra sección haber aprendido al concurrir con él en muchas academias en Roma, y a quien llama –tomando la expresión de la *Musurgia Universalis* de Kircher– “Orfeo de estos tiempos, de cuyos inmensos raudales de música procuré, como quien fue a la fuente, coger el más sonoro cristal que pudo mi corta capacidad”⁹³.

En definitiva, en las siguientes reglas Sanz se mete de lleno en la teoría general del continuo, y por ello haremos referencia a ellas en el apartado 3.6 junto con las propuestas de otros teóricos, limitándonos aquí a esbozar un breve resumen de su contenido.

La regla 4ª (“Qué notas se acompañan y cuáles se dejan sin acompañamiento, tocándose solas y de paso por falsas”) ayuda a diferenciar las notas del bajo que deben ser tenidas en cuenta para realizar el acompañamiento de las que se tocarán sin modificar el resto de voces, cuando el bajo se mueve en notas rápidas y por grados, mientras que la 5ª (“Del acompañamiento del bajo cuando camina de salto”) enseña que todas deben realizarse individualmente cuando éste salta y da indicaciones sobre el uso de alteraciones (con el objeto de evitar falsas relaciones cromáticas).

Muy diferentes son las reglas 6ª (sobre el salto de 4ª descendente –o 5ª ascendente–) y 7ª (sobre el de 5ª descendente o su inversión), que se ocupan de dos de los movimientos más importantes en el bajo; el último de éstos coincide con el principal tipo de cadencia, indicando las disonancias habituales que se realizan en ella. A este asunto se dedica también la regla 8ª (“Para conocer, en la cadencia del bajo, cuándo se deja la cuarta y se liga la séptima”), explicando la regla 9ª cuándo y cómo se debe evitar (o “huir”) la cadencia.

La regla 10ª aborda el bajo sincopado, mientras que la 11ª (“Para conocer por qué tono se ha de tañer el Pasacalle cuando se ha de acompañar algún bajo”) se dedica a un asunto muy distinto de las anteriores: encontrar “el tono” de la pieza, asunto esencial para elegir el pasacalle que el instrumentista habitualmente interpretaba como introducción a la misma⁹⁴. El procedimiento es muy simple: basta con mirar la última nota del bajo y hacer el pasacalle correspondiente, escogiendo la variante mayor o menor según sea su 3ª natural. Sin embargo, esto se complica cuando se trata de obras con armaduras de varios sostenidos o bemoles, a los que los músicos españoles no

---

⁹³ *Ibid.*, p. 11r.

⁹⁴ Recordemos que Sanz se ocupa extensamente de estos pasacalles en otras partes de su tratado, pues aparte de su función interpretativa se habían convertido en una eficaz herramienta pedagógica, muy común entre los guitarristas: véase el capítulo 1.

estaban habituados pero que estaban llegando desde Italia y eran cada vez más comunes. A este efecto se incluye una última regla 12ª “para conocer el tono de los bajos cromáticos de las sonadas y canciones italianas”, que se limita a indicar cómo afectan estas armaduras a las notas de los acordes y a explicar qué transporte debe hacerse para facilitar el solfeo de la línea del bajo como en el siguiente ejemplo: cuando “el bajo al principio tiene dos sostenidos, [...] si quieres solfearle fíngete *Gsolreut* un tono más alto, y guardando la misma proporción te saldrá en el tono cromático la misma entonación que en el natural”⁹⁵.

Ya en el prólogo de su tratado, Sanz afirmaba –en un párrafo que antes hemos citado parcialmente– que su tratado sería especialmente útil para tocar la música italiana que en aquellos momentos estaba llegando a España y que causaba problemas a los intérpretes, poco acostumbrados al abundante uso de alteraciones que en ella se hacía; la formación italiana de Sanz se presenta aquí como garantía para enseñar a interpretar el nuevo estilo de música proveniente de aquel país:

[...] en particular conducirá mucho para tañer las sonadas cromáticas de violines que vienen de Italia, que por no haber quien dé alguna luz a los instrumentistas de España (aunque son muy diestros) les causa novedad y dificultad grande cuando ven un papel de música italiana con tantos sostenidos y bemoles; pero habiendo recogido las mejores reglas de mis maestros para este efecto en Roma y Nápoles, juntamente con otras de los mejores maestros de capilla de España, en particular de Capitán, podrán con todas ellas los organistas y arpistas de acá tañer con grande facilidad cualquier papel cromático de las sonadas Italianas, sin que para eso necesiten de ser compositores⁹⁶.

En general, Sanz enseña a deducir el acompañamiento a partir de la línea del bajo, sin que sea necesaria la ayuda de cifras que indiquen los intervalos correctos. Su tratado se dirige por tanto principalmente a la realización de bajos no cifrados, que como ya hemos comentado eran muy comunes, y no se detiene a explicar posibles cifrados estandarizados. En sus ejemplos sí utiliza algunos cifrados para reflejar la realización correcta⁹⁷, aunque tampoco de forma homogénea (por ejemplo, cuando lo cree necesario utiliza 5/3 pero luego no escribe nada para estos mismos intervalos).

---

⁹⁵ *Ibid.*, p. 32r.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 6v-7r.

⁹⁷ De hecho, según Murphy su tratado es el primer impreso español que cifra el bajo con los habituales números (MURPHY, Paul. Introducción a *José de Torres's Treatise of 1736: General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only how to Sing the Part, Or a Bass in Canto Figurado*. Bloomington: Indiana University Press, 2000, p. 274, n. 2).

Al centrarse, como muchos otros, en la realización de bajos no cifrados, el tratado de acompañamiento contenido en el libro de Sanz proporciona, aunque de manera indirecta, información interesante sobre sintaxis armónica (como se verá en el apartado 3.6), que va mucho más allá de la contenida en la sección que se ocupa de la guitarra rasgueada y que fue estudiada en el capítulo 1 de esta tesis. Sin embargo, al mismo tiempo el concepto de acorde que tan claramente se manejaba allí desaparece ahora para seguir la perspectiva interválica habitual de los manuales de bajo continuo de la época. Por tanto, aunque confluyan dos elementos que serán esenciales para la teoría armónica posterior (la noción de acorde, consustancial al estilo rasgueado guitarrístico, y la elaboración de una sintaxis armónica rudimentaria, implícita en casi todos los tratados de continuo), éstos no llegaron a interrelacionarse en la publicación de Sanz. Desde este punto de vista, podría decirse que Sanz perdió la oportunidad de inaugurar una teoría de la armonía que aún tendría que esperar casi medio siglo más para ver la luz con el *Traité de l'harmonie* de Rameau⁹⁸.

3.4. Las Reglas generales de acompañar de José de Torres

Las *Reglas generales de acompañar* de José de Torres constituyen el principal tratado de continuo español que conozcamos de los siglos XVII y XVIII. En realidad, es una obra única en su género, pues los demás tratados impresos que abordan este asunto le dedican un espacio considerablemente menor y suelen ser textos de temática mucho más amplia (como la *Escuela música* de Nassarre o *Del origen y reglas de la música* de Eximeno) o colecciones de piezas para instrumentos que aunque incluyen numerosos ejemplos musicales para aprender a acompañar no entran apenas en la teoría del continuo (como el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia o el *Compendio numeroso de cifras armónicas* de Diego Fernández de Huete), a excepción de la publicación de Sanz ya estudiada (en la que se basan también las *Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte* recopiladas por Pablo Minguet). Tampoco los textos manuscritos sobre esta materia de que tenemos

---

⁹⁸ Lo cierto es que tal esfuerzo teórico hubiera sido probablemente de poca utilidad para el propósito práctico de Sanz de enseñar a acompañar con la guitarra, mientras que se ajustaría perfectamente al deseo de Rameau de dar al estudio de la música la categoría de ciencia, que era uno de sus principales objetivos.

constancia son comparables a la aportación de Torres, pues si unos, como las *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave* de Félix Máximo López consisten principalmente en selecciones de ejercicios prácticos, otros como el tratado de continuo incluido en la *Explicación de la guitarra* de Juan Antonio de Vargas y Guzmán se basan ampliamente en escritos anteriores (precisamente el de Torres en este caso)⁹⁹.

En cualquier caso, las *Reglas generales de acompañar* de José de Torres parecen haber sido en su tiempo, y siguen siendo hasta hoy, el tratado español de continuo de referencia, tanto por su exposición clara y completa del tema como por el prestigio de su autor. Torres, que en 1702 era ya organista de la Capilla Real, acabaría convirtiéndose en uno de los más influyentes músicos de la época en España, llegando a ser maestro de la misma capilla y célebre compositor, además de su prominente labor como editor regentando una de las poquísimas imprentas musicales que existieron en la Península Ibérica¹⁰⁰; por otra parte, desempeñó un papel esencial en la renovación del estilo de la música española consecuencia de la irrupción de la influencia italiana¹⁰¹, junto a su antecesor en el cargo Sebastián Durón¹⁰², quien precisamente firma una de las aprobaciones del tratado en 1702 como maestro de la Capilla Real.

Pruebas de la difusión e influencia de esta obra son que la reputadísima *Escuela Música* de Nassarre se remite expresamente a ella en su capítulo sobre acompañamiento¹⁰³ y que Vargas y Guzmán haría un uso intensivo de su contenido, 70

---

⁹⁹ Comentaremos algo más sobre estos tratados en el siguiente apartado, donde pueden verse las referencias bibliográficas completas.

¹⁰⁰ Puede encontrarse abundante información general sobre Torres en DRUESEDOW, John Edward. "The 'Missarum Liber' (1703) of José de Torres y Martínez Bravo (1665–1738)". Indiana University: tesis doctoral, 1971; REBOLLO, Yvonne Levasseur de. "The Life and Works of Joseph de Torres y Martínez Bravo". Dirigida por Robert Lord. University of Pittsburgh: tesis doctoral, 1975; y LOLO HERRANZ, Begoña. *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*. Madrid: Universidad Autónoma, 1990. Sobre su teoría del continuo, pueden verse MURPHY, Paul Thomas. "The thoroughbass theory of José de Torres y Martínez Bravo with an annotated translation of 'Reglas Generales' (1736)". Dirigida por Patrick McCreless. University of Texas at Austin: tesis doctoral, 1995; y MURPHY, Paul. "Thoroughbass Accompaniment in the Rigorous Spanish Style and the Italian Style: José de Torres's *Reglas generales* (1702, 1736)". *Theoria. Historical Aspects of Music Theory*, 9 (2001).

¹⁰¹ Véase TORRENTE, Álvaro. "Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740". En: *La música en España en el siglo XVIII*. Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.). Ed. española de José Máximo Leza. Trad. de *Music in Spain during the Eighteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 87-94.

¹⁰² De hecho, Feijoo acusó a Durón de haber introducido "en la música de España las modas extranjeras". FEIJOO, Benito. "Discurso sobre la música de los Templos". En: *Theatro crítico universal, o Discursos varios, en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, vol. I. Madrid: Joaquín Ibarra, 1726. En Internet: *Biblioteca Feijoniana del Proyecto Filosofía en Español*. <<http://www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm>> (Último acceso 15-9-2007).

¹⁰³ NASSARRE, P. *Escuela música...*, vol. I, p. 357.

años más tarde, en la sección dedicada al continuo de su *Explicación de la guitarra*¹⁰⁴. Es probable que también el famoso y polémico “Discurso sobre la música de los Templos” del *Theatro crítico universal* de Feijoo se refiera indirectamente a ella¹⁰⁵ cuando, en su crítica a la adopción del nuevo estilo italiano en la música religiosa, se lamenta de que ya cualquier músico se atreve a componer sin formación alguna, limitándose a tomar una melodía y ponerle un bajo continuo burdo siguiendo “aquellas reglas generales”: “mientras que la voz canta, la van cubriendo por aquellas reglas generales con un acompañamiento seco, sin imitación, ni primor alguno”¹⁰⁶.

Por estas razones, y por dedicarse extensamente a la realización de los bajos no cifrados, resulta de especial interés para el presente capítulo de esta tesis.

Fue publicada en Madrid en 1702 en la imprenta de música del propio Torres con el siguiente título completo: *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en canto figurado, distribuidas en tres partes, en la primera, se enseñan los fundamentos, que deben preceder al acompañar, en la segunda el modo de acompañar, usando solo de especies consonantes, y en la tercera el modo de practicar las especies falsas, assí dentro de la ligadura, como fuera de ella.*

En la misma imprenta saldría en 1736 la 2ª edición añadiendo una cuarta parte o tratado, como se explica en la última frase insertada en el título: “añadido ahora un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las obras de música según el estilo italiano”. En las tres primeras partes, el texto apenas varía respecto al original más allá de los cambios esperables en los preliminares (portada, dedicatoria, prólogo, etc.), modificando el formato y la paginación, la distribución en capítulos y secciones e introduciendo unas pocas variantes ortográficas.

Por contra, los abundantes ejemplos musicales experimentan transformaciones de mayor calado, que afectan en parte a los enunciados de los bajos propuestos (sobre los que normalmente se indica con cifras la interpretación sugerida), pero sobre todo a sus realizaciones escritas a cuatro voces. Respecto a los primeros, numerosos bajos escritos en 1702 en la clave transportada de Do en 4ª utilizan en 1736 la clave natural de

---

¹⁰⁴ Véase el apartado siguiente.

¹⁰⁵ Así lo afirma MARTÍN MORENO, Antonio. *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1976, p. 149.

¹⁰⁶ FEIJOO, B. “Discurso sobre la música de los Templos”, p. 292. Debemos recordar que precisamente el objetivo del tratado de Torres es enseñar a acompañar “sin el penoso estudio de muchos años de ejercicio en la composición” (TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 142 de 1702), y que el continuo fue adoptado por muchos como una vía alternativa al contrapunto para el aprendizaje de la composición (aunque éste no fuera el propósito de Torres).

Fa en 4ª, aunque otros continúan usando la anterior¹⁰⁷; por lo demás, los enunciados de los bajos se mantienen prácticamente idénticos.

Es en las realizaciones escritas a cuatro voces donde se dan cambios significativos. En primer lugar, modifica la presentación de casi todas ellas, pues si antes aparecían a cuatro claves en cuatro pentagramas ahora lo hacen en el sistema más moderno de dos pentagramas, habitualmente con las claves de Fa en 4ª para la voz grave en la mano izquierda sobre el teclado y la de Do en 1ª para las tres voces superiores en la mano derecha; Torres se refiere a este nuevo sistema como “el modo que llaman de *Entablatura*”¹⁰⁸ o “entablatura con notas”¹⁰⁹, y se muestra orgulloso como impresor de haber sido capaz de usarlo pues, a pesar de ser “tan dificultoso para la prensa”, “a costa de mi desvelo he logrado se ejecute en España, aunque no con la mayor hermosura sí con bastante claridad para la inteligencia”¹¹⁰. En segundo lugar, estas realizaciones a menudo introducen cambios respecto de las de 1702, a pesar de que los enunciados de los bajos de los que parten se mantienen, pues se amplían numerosos ejemplos incluyendo nuevos acordes (llegando a añadir ejemplos completos en algunos casos) y a menudo se redistribuyen las barras de compás, aparte de otras ligeras modificaciones (a veces simples erratas). Por último, añade las realizaciones a cuatro voces a muchos ejemplos que antes incluyó sólo con el bajo y las cifras, además de completar con una demostración práctica su explicación del acompañamiento de ciertos cantos religiosos concretos (versos, *Admirable* y *Tantum ergo*).

Pero la principal diferencia entre ambas ediciones consiste, por supuesto, en la mencionada adición de una cuarta parte, titulada “Tratado cuarto añadido, donde se explica el modo de acompañar las obras de música según el estilo Italiano”¹¹¹ y que atestigua la creciente influencia que en ese intervalo de tiempo había alcanzado la música italiana. Ya en el prólogo “Al lector” de la edición de 1736 menciona la necesidad de abordar este “estilo moderno de acompañar las obras italianas”¹¹², pero será en la introducción del 4º tratado donde se extienda sobre las causas que le impulsaron a ello, dejando constancia de la intensa penetración del moderno estilo

---

¹⁰⁷ Sobre las claves “altas” o transportadas y “baja” o natural, véase el capítulo anterior. Torres trata este asunto en varios lugares de su tratado.

¹⁰⁸ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, prólogo “Al lector” [s.pag.] de 1736.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 10 de 1736.

¹¹⁰ *Ibid.*, prólogo “Al lector” [s.pag.] de 1736.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 97 de 1736.

¹¹² *Ibid.*, prólogo “Al lector” [s.pag.] de 1736.

italiano, que se encuentra ya no sólo en las obras venidas de Italia, sino en las compuestas en España y muchos otros lugares:

[...] habiendo sacado a luz el año de 1702 este Libro de Reglas Generales de Acompañar según el estilo riguroso de España, y viendo lo muy introducidas que están en estos reinos las obras de música al estilo italiano, [...] me ha parecido [...] aumentar este tratado, en que cifraré el modo de acompañar al estilo Italiano y moderno para que los acompañantes puedan acompañar tantas y tan especiales obras como vienen de Italia, salen de España y en todas cuantas partes tributan estimación a la música¹¹³.

Que Torres era buen conocedor del estilo italiano lo demuestra su propia música, según hemos comentado más arriba; también su tratado recurre a la teoría italiana del continuo, especialmente los dos autores a los que cita como sus principales fuentes: Lorenzo Penna y Francesco Gasparini. Penna es el teórico más nombrado por Torres, identificando en una ocasión el texto al que se refiere: *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, que había sido reeditado varias veces en Italia desde su aparición en 1672¹¹⁴. En cuatro ocasiones lo menciona Torres¹¹⁵, todas ellas en los tres primeros tratados, reconociendo tomar de él varios elementos importantes –incluida la presentación de cada tipo de cadencia sobre todas las notas posibles a través del círculo de quintas–¹¹⁶. Por su parte, el tratado 4º de 1736 se apoya en la conocida obra *L'Armonico pratico al Cimbalo* de Gasparini¹¹⁷, a quien afirma seguir en el último capítulo¹¹⁸. En cambio, al explicar en este mismo tratado unos pocos términos italianos comunes (como “área”, “alegre”, “andante”, “recitado”, etc.) se remite al diccionario musical de Brossard¹¹⁹, del que afirma que “he traducido del idioma francés al castellano y espero en breve sacar a luz”¹²⁰, cosa que al parecer no llegó a hacer.

---

¹¹³ *Ibid.*, pp. 97-98 de 1736.

¹¹⁴ PENNA, Lorenzo. *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*. Bolonia: Monti, 1672. Consta de tres libros, de los que el tercero se dedica al bajo continuo.

¹¹⁵ En las pp. 24, 116, 137 y 139 de 1702.

¹¹⁶ Posiblemente, la deuda de Torres con Penna va más allá de estas citas, pues algunas de sus reglas coinciden con las de aquél. Puede verse una detallada descripción del libro de Penna en ARNOLD, F. T. *The Art of Accompaniment...*, vol. I, p. 133-154.

¹¹⁷ GASPARINI, Francesco. *L'Armonico pratico al Cimbalo. Regole, osservazioni de avvertimenti per ben suonare il Basso, e accompagnare sopra il Cimbalo, Spinetta de Organo*. Venecia: Antonio Bortoli, 1708. Numerosas reediciones se sucederían hasta 1802.

¹¹⁸ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 122 de 1736.

¹¹⁹ BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens*. París: Christophe Ballard, 1701. Reeditado y ampliado como *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois*. París: C. Ballard, 1703.

¹²⁰ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 98 de 1736.

Al igual que Penna y Gasparini, Torres se centra en el estudio de los bajos no cifrados, deduciendo su armonización principalmente a partir de su progresión interválica; en cambio, dedica muy poco espacio a la realización de cifrados estandarizados. En esto se aparta de tratados de continuo hoy muy conocidos (sobre todo alemanes), lo que ha llevado a algunos estudiosos a considerarlo como una peculiaridad de Torres¹²¹; en realidad, ésta es una postura frecuente en la teoría italiana y francesa del continuo¹²².

El otro tratado de continuo que, junto a los de Penna y Gasparini, utiliza Torres como fuente, es español: el “cuaderno manuscrito de Reglas de acompañar” de Juan del Vado mencionado más arriba, del que afirma tomar la explicación de los ocho tonos de canto de órgano¹²³, y al que se refiere de nuevo –identificando incluso el capítulo concreto del cuaderno– en medio del tercer tratado al dar ciertas recomendaciones generales a los acompañantes¹²⁴.

Los demás teóricos citados parecen tener un papel bastante más secundario en su tratado. Torres menciona puntualmente a Correa de Araujo para la clasificación de las notas del teclado en naturales, cromáticas y enarmónicas (en p. 5 de 1702), a Nassarre para la definición de ligadura (retardo) (en p. 81 de 1702) y a Lorente para las *ligaduras burladas* o cadena de retardos (en p. 104 de 1702)¹²⁵.

---

¹²¹ “Mucha de la música está en bajo no cifrado (rasgo que distingue el manual de Torres de la mayoría de tratados de bajo continuo de otros países)” [“Much of the music is in unfigured bass (a feature distinguishing Torres's manual from most thoroughbass treatises from other countries); POULIN, Pamela L. Reseña de “*José de Torres's Treatise of 1736: General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only How to Sing the Part, or a Bass in Canto Figurado*. Translated and edited by Paul Murphy. (Publications of the Early Music Institute.) Bloomington: Indiana University Press, 2000”. *Notes*, 58/2 (Diciembre 2001), p. 348)]. “En su énfasis en las progresiones reales [según los movimientos del bajo] [...] difiere de los que hoy son los más conocidos tratados franceses y alemanes del siglo XVIII, que están organizados según los acordes, esto es, clases individuales de verticalidad definida por sus signos de bajo cifrado” [“In its emphasis on actual progressions, Torres's volume differs from what are now the more familiar French and German treatises of the eighteenth century, which are organized according to chords –that is, individual classes of verticality as defined by their figured-bass signatures”]; SCHULENBERG, David. Reseña de “*José de Torres's Treatise of 1736: General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only How to Sing the Part, or a Bass in Canto figurado*. An annotated bitextual edition by Paul Murphy. Publications of the Early Music Institute. Bloomington: Indiana University Press, 2000”. *Music Theory Spectrum*, 24/1 (Primavera 2002), pp. 155]. En cambio, Murphy parece mucho más acertado al comparar el tratado de Torres con los de Saint-Lambert, Gasparini e incluso Heinichen, cuyos enfoques coinciden en numerosas ocasiones (MURPHY, P. T. “Thoroughbass Accompaniment...”).

¹²² Véase arriba el apartado sobre bajos no cifrados.

¹²³ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, pp. 9 y 17 de 1702.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 103 de 1702.

¹²⁵ Murphy identifica también como procedentes de Nassarre y Lorente algunos otros asuntos puntuales de la teoría tradicional mencionados por Torres (MURPHY, P. Introducción a *José de Torres's Treatise of 1736...*, p. xiv).

Por otra parte, Torres se remite a los famosos Cerone y Kircher para profundizar en los asuntos especulativos habituales de la teoría de la época, dejando traslucir cierto distanciamiento hacia ese tipo de erudición alejado de la práctica, pues él se limita a

[...] breves métodos para la instrucción, dejando la erudición al más perito el estudio en Ceron [sic] y Atanasio Kirquerio y otros, porque no es mi intento fabricar para ostentación, sino para habitación segura, refugio de imperitos y consuelo de los que por otros cuidados no pueden aplicarse al profundo estudio de tan intrincados laberintos¹²⁶.

El objetivo de Torres es, como en la mayoría de los tratados de continuo, esencialmente práctico, por lo que sus explicaciones teóricas se reducen a los conocimientos indispensables para el músico acompañante (notas, alteraciones, claves, intervalos, consonancia y disonancia, etc.) y se aleja de toda disquisición teórica y discusiones eruditas, según queda de manifiesto en la cita anterior.

Además, su acercamiento a la música, basado en las estructuras sonoras verticales y por tanto más cercano a la armonía, es bien diferente del de la tradición teórica del contrapunto transmitida por los grandes tratados de Cerone, Lorente o Nassarre, y por ello se le ha considerado “entre los más modernos teóricos de España del temprano siglo XVIII”¹²⁷. Sin embargo, más que de su propia originalidad, esa modernidad procede de su propósito práctico, que, como hemos señalado antes, es habitual en los manuales de bajo continuo tan frecuentes en la época en toda Europa. Igualmente, la discusión sobre si la obra “es en general típica y conservadora”¹²⁸ o “desarrolla una audaz teoría de los acordes”¹²⁹ pierde sentido si reparamos en que Torres no pretende sino describir la práctica habitual de su tiempo –valiéndose a menudo de prescripciones bien asentadas en la literatura pedagógica del continuo–, cuya rápida transformación a consecuencia de la penetración del estilo italiano quedaría por cierto bien reflejada con la adición de la 4ª parte en 1736.

Más allá de su excepcional interés para los estudiosos modernos como texto de referencia para el estudio del continuo en España, el indiscutible mérito de Torres consiste en haber logrado una obra concisa, clara y coherente, que responde perfectamente a su declarado objetivo pedagógico: ofrecer, “con la brevedad y claridad

---

¹²⁶ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 2 de 1702.

¹²⁷ MURPHY, P. Introducción a *José de Torres's Treatise of 1736...*, p. xii.

¹²⁸ LOLO HERRANZ, B. *La música en la Real Capilla de Madrid...*, p. 122.

¹²⁹ LEÓN TELLO, F. J. *Historia de la teoría española...*, p. 666.

que mi corta experiencia y cuidado ha podido alcanzar”, “estas breves y sucintas Reglas para que el deseoso, sin el penoso estudio de muchos años de ejercicio en la composición, pueda conseguir con sola la verdadera inteligencia de esta pequeña obra la perfección en la primorosísima facultad del acompañar”¹³⁰, pues no existía “libro que enseñe con brevedad y claridad reglas y preceptos de los acompañamientos”¹³¹.

Por supuesto, el libro no pretende sustituir el sistema tradicional de enseñanza del intérprete profesional, basado en la transmisión oral de conocimientos dentro de la institución de la capilla musical. En cambio, se dirige principalmente a instruir a quienes no tienen acceso a esa formación por tratarse de aficionados o de religiosos sin profesor al que recurrir¹³², aunque tampoco rechaza la utilidad de su obra para algunos que “debían saber con fundamento”, según declara al exponer los motivos que le indujeron a escribirla:

[...] viendo y oyendo que no todos se arreglan a los preceptos músicos, porque unos aprenden por sola afición, y estos no se atarean al estudio y creen reglas sus gustos y sonidos; otros en los claustros aprenden, sin lo más peritos maestros; otros que debían saber con fundamento, se dejan por falta de aplicación al estudio en un ocio reprehensible [...], atendí a la común y pública utilidad [...] trabajando el Método de Reglas generales¹³³.

En varios lugares del tratado se evidencia su especial atención a la música en el culto, aunque otras posibilidades no quedan ni mucho menos descartadas, pues el mismo Torres manifiesta su deseo de “facilitar esta nobilísima facultad, así a los que se aplican para servir al Culto Divino, como a los aficionados que aprovechan la ociosidad en el honesto y virtuoso ejercicio del acompañar”¹³⁴.

La intención pedagógica de Torres se evidencia también en el plan que sigue en su tratado: “El buen orden y método de todas las ciencias y artes es pasar de lo fácil a lo más difícil [...], fabricando gradas de la dificultad”¹³⁵. De esta manera, dedica la primera parte o tratado a “los fundamentos que deben preceder al acompañar”, como señala ya

---

¹³⁰ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 142 de 1702.

¹³¹ *Ibid.*, prólogo “Al curioso lector” [s.pag.] de 1702.

¹³² También Jaraba y Durón en sus aprobaciones se refieren como destinatarios de esta publicación a “los aficionados” y a “tanta religiosa y religioso que, en el retiro de su celda, no pueden lograr el beneficio de maestros que les enseñen para dar todo lustre al culto”, respectivamente.

¹³³ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, prólogo “Al curioso lector” [s.pag.] de 1702.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 143 de 1702. Por otra parte, en el 4º tratado hay frecuentes referencias al clave y a recitativos y arias, más típicos de la música profana; sin embargo, no debe olvidarse que el mismo Torres fue uno de los principales introductores de recitativos y arias en la música religiosa, especialmente en los villancicos.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 32 de 1702.

en el título de la obra, en la que el único conocimiento previo exigido es conocer la notación sobre pentagrama (saber “cantar la parte”), pues por lo demás se empieza desde cero: explica la situación de las notas en el teclado, los ocho tonos de canto de órgano (incluyendo las claves naturales y transportadas habituales), los intervalos (“especies”), consonancias y disonancias, la regla universal de no usar dos consonancias perfectas iguales seguidas, la definición de tono y semitono y las alteraciones.

Siguiendo el orden de dificultad creciente, la 2ª parte se ocupa, de acuerdo con el título del libro, del “modo de acompañar, usando solo de especies consonantes”, es decir, de las “posturas” (acordes y simultaneidades sonoras en general) “más ordinarias y fáciles [...] y menos primorosas”¹³⁶, que no contienen disonancias. Tras un primer capítulo de consejos al acompañante, expone la regla general para acompañar (usar 3ª, 5ª y 8ª sobre el bajo, o 6ª sustituyendo a la 5ª si va sobre el Si o nota con sostenido), dando luego prescripciones según el intervalo por el que se mueve el bajo: semitono cromático (“incantable o menor”) ascendente y descendente, 2ª mayor y menor ascendente y descendente, 3ª mayor y menor ascendente y descendente, 4ª descendente (justa o disminuida) o 5ª ascendente (justa o aumentada), 5ª descendente (justa o disminuida) o 4ª ascendente (justa o aumentada) y 6ª, 7ª y 8ª ascendentes y descendentes y acabando con dos capítulos de resumen. De todos los casos se ofrecen abundantes ejemplos. Éstos se escriben primero de manera resumida sólo con el bajo y las cifras correspondientes a cada una de las voces indicando la altura exacta de cada nota, pues aunque normalmente se reducen los intervallos compuestos a simples (es decir, poniendo 3 en lugar de 10), se señala con letras mayúsculas si se trata de intervallos compuestos (C: 10 por ejemplo), dicompuestos (D, “decompuestos”: 17) o tricompuestos (T: 24); más adelante, en numerosas ocasiones se abrevia dando sólo las cifras más significativas (6, 3b, “3x” para 3#, “ll.” o “consonancia llana” para nuestro 5/3, etc.). Después de cada bajo sigue en la mayoría de los casos su realización a cuatro voces (con cuatro pentagramas en 1702 y con dos en 1736, como dijimos arriba). Las texturas usadas en los ejemplos son siempre homofónicas, sin que Torres se detenga nunca a explicar otros posibles tipos de acompañamiento¹³⁷. Lo mismo puede decirse respecto a las siguientes partes.

En la 3ª parte se aborda ya “el modo de practicar las especies falsas, así dentro de la ligadura, como fuera de ella”, es decir, el uso de las disonancias (“falsas”)

---

¹³⁶ *Ibid.*, p. 33 de 1702.

¹³⁷ Sólo en un caso parece referirse, de paso, a otra posibilidad: véase más arriba el apartado 3.1.1.

–principalmente como retardos (“ligaduras”)–, que se dan en las armonías “más excelentes y arduas”¹³⁸ respecto a las vistas en el tratado anterior. Comienza explicando las notas de paso en fracción débil (“mala por buena”) o fuerte (“mala por glosa”) para centrarse luego en los distintos tipos de retardos, dedicando un capítulo a cada uno: de 4ª, de 7ª, de 5ª disminuida (donde trata también el de 5ª justa, caso especial porque aquí no hay disonancia contra el bajo sino entre las voces superiores), de 2ª o 9ª y de 4ª aumentada o “del bajo” (pues aquí es el bajo el que disuena contra las otras voces). Un breve capítulo se dedica a los cifrados que pueden encontrarse en las partituras, titulado “Explicación de los números y señales que se hallan en los acompañamientos sobre las notas”¹³⁹, y otro a los bajos ornamentados (con “figuras disminuidas o glosas”¹⁴⁰). Más importancia otorga a las cadencias (“cláusulas”), que divide en tres tipos según el movimiento realizado por el bajo: “cláusula del bajo” (con salto de 4ª ascendente o 5ª descendente, es decir, el habitual V-I), “cláusula del tenor en el bajo” (con descenso de 2ª: (V)6-I)¹⁴¹ y “cláusula del tiple en el bajo” (con semitono ascendente: V6-I)¹⁴²; para cada una de ellas da ejemplos sobre todas las doce notas posibles a través del “círculo o rueda” que toma el último sonido de cada ejemplo como primero del siguiente, resultando en dos de ellas un círculo de quintas descendentes y en la otra ascendentes. Los capítulos finales explican la manera de transportar a todos los intervalos (con el objetivo de adaptarse a la conveniencia de los cantantes), el acompañamiento de algunos cantos religiosos concretos (versos, *Admirable* y *Tantum ergo*) y una última serie de advertencias generales.

El 4º tratado añadido en 1736 se ocupa, como vimos antes, del “modo de acompañar las obras de música según el estilo italiano”. Aquí se abordan otras “posturas o consonancias, que en este nuevo estilo son más practicadas”¹⁴³, las cuales se salen de las reglas de los tratados anteriores, pues en ellas

---

¹³⁸ *Ibid.*, p. 33 de 1702.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 109 de 1702.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 112 de 1702.

¹⁴¹ Recordamos que, de acuerdo con el sistema de símbolos utilizado en esta tesis, expresamos el acorde de sensible como (V), es decir, acorde de dominante con la fundamental implícita.

¹⁴² Estos nombres proceden de la teoría renacentista, que asignaba a las voces de bajo, tenor y tiple, respectivamente, un movimiento característico en la cadencia. Puede verse una extensa y clara explicación de este asunto por ejemplo en MEIER, Bernhard. *The Modes of Classical Vocal Polyphony. Described According to the Sources, with Revisions by the Author*. Trad. de Ellen S. Beebe de *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* (Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974). New York: Broude Brothers, 1988.

¹⁴³ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 98 de 1736.

[...] se nos ofrece un campo muy dilatado en donde caminar con toda libertad y sin recelo alguno de faltar a las Reglas dadas en los tres Tratados [...] porque si conviene a la advertencia, o a la armonía, se pone la postura que corresponde, ya sea falsa [disonante] o no, porque a mi entender, en este estilo se va a buscar el gusto y propiedad de la consonancia [en sentido amplio, equivalente a “postura” o acorde] que se debe poner, porque de lo armonioso y gustoso entienden todos¹⁴⁴.

Estas posturas, “ya naturales o extravagantes”, tampoco carecen “de alguna razón, o inteligencia, que pueda aprobar el Arte, respecto del movimiento que ejecuten”¹⁴⁵. Sin embargo, Torres se limita aquí a poner ejemplos prácticos a modo de catálogo de recursos disponibles, sin entrar como antes en explicaciones teóricas casi nunca. Expone en primer lugar todos los acordes posibles sobre una misma nota en el bajo, ordenándolos según se forme sobre éste con notas naturales una 3ª mayor, menor o 5ª disminuida. Luego vuelve a reflejar en el capítulo 3º (“De la salida o resolución que deben tener todas las posturas que, por ser falsas, necesitan de abono [resolución]”¹⁴⁶), muchos de estos acordes añadiéndoles ahora su resolución adecuada. Los siguientes capítulos se ocupan de las cadencias, un fragmento de “tocada” como ejemplo real y el acompañamiento de bajos ornamentados con “glosas o figuras disminuidas”¹⁴⁷. El último, dedicado a las “acciaccaturas”, sí contiene numerosas aclaraciones además de los correspondientes ejemplos.

Torres acaba señalando que en este tratado final “sobre este estilo moderno de acompañar al modo Italiano” ha intentado transmitir sus conocimientos, adquiridos “a costa de ver y observar muchos autores prácticos y especulativos de esta nación [la italiana]”, aunque admite, “como forastero que soy en este nuevo estilo”, las posibles enmiendas “de los que como nativos e inventores practican dicho estilo con la perfección, habilidad y discreción que es tan notoria y universal”¹⁴⁸.

Sobre las implicaciones para la sintaxis armónica contenidas en el libro de Torres hablaremos en el apartado 3.6.

---

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 98-99 de 1736.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 99 de 1736.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 106 de 1736.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 118 de 1736.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 124 de 1736.

3.5. Otros tratados de bajo continuo

A pesar de que, como hemos comentado más arriba, nos hayan llegado pocos tratados de bajo continuo españoles, ya sean impresos o manuscritos, la práctica del continuo fue un fenómeno tan importante en España (como en toda Europa) que son numerosas las explicaciones y ejercicios prácticos contenidos en otros textos de la época.

El mismo año que se publicó el tratado de Torres, salía también en su imprenta el primer volumen del texto de Diego Fernández de Huete titulado *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*. Se trata en esencia de una colección de obras dirigida especialmente al arpa, aunque ya en el prólogo manifiesta su intención de sacar en breve otras partes conteniendo, entre otras cosas, “reglas de acompañar”. Éstas aparecerían en el 2º volumen editado dos años después (1704), ocupando las 15 páginas iniciales del primer libro (de los tres que contiene este volumen), mientras que el segundo libro consiste en una larga serie de ejemplos musicales para aprender a acompañar en cada uno de los tonos polifónicos barrocos. Aquí el autor dice reflejar “lo que he estudiado en treinta años, así en la armonía de diferentes tañidos como en el modo de acompañar”¹⁴⁹.

Gran parte de las seis reglas, un aviso y dos advertencias contenidos en esta sección son de escaso interés para el presente capítulo de la tesis, pues se ocupan de aspectos básicos (incluyendo la descripción de los tonos barrocos: véase el capítulo anterior) y de la técnica del instrumento. Sólo en dos reglas encontramos algunas indicaciones concretas: la regla 4ª sobre cadencias, que las clasifica, al igual que Torres y Sanz, en “cláusulas de tiple, cláusula de tenor, cláusula de bajo”¹⁵⁰, pero dejando la explicación de su acompañamiento para los ejemplos prácticos; y la regla 5ª, en la que comenta la prohibición habitual de dos quintas u octavas seguidas y se refiere a la realización de unos pocos casos muy puntuales.

La extensa ejemplificación práctica (láminas 27-53) va en tablatura para arpa sobre el bajo en pentagrama; incluye para cada tono la armonización de su escala

---

¹⁴⁹ FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*. Facsímil de Madrid: Imprenta de Música, 1702-1704, 2 vols. María Rosa Calvo-Manzano (ed.). Madrid: Alpuerto, 1992, vol. II, pp. 1-2 (señalamos volumen y páginas de la edición original, mientras no se indique lo contrario).

¹⁵⁰ FERNÁNDEZ DE HUETE, D. *Compendio numeroso...*, vol. II, p. 7.

ascendente y descendente (“diapasón”) y la demostración de los retardos (“ligaduras”) y cadencias (“cláusulas”) más habituales, concluyendo con un “círculo músico” que efectúa la cadencia perfecta (“cláusula del bajo” en su terminología) sobre cada una de las 12 notas siguiendo la progresión IV-V-I=IV-V-I=IV, etc. por el círculo de quintas ascendentes.

A pesar de su título, el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia –publicado al parecer en 1717¹⁵¹– comparte importantes rasgos con el *Compendio* de Fernández de Huete, pues el grueso de su contenido se dedica a una colección de piezas solistas para su instrumento y la parte dedicada al continuo (que abarca hasta la página 56) es esencialmente práctica, con escasas explicaciones que acompañen a los ejemplos musicales. Las pocas indicaciones que da para realizar el cifrado se encuentran en el apartado titulado “Explicación para saber buscar las voces que pide el bajo y saber también por reglas generales (quien carece de la composición) el modo de cubrir las ligaduras que se puedan ofrecer”, que ocupa poco más de una página (pp. 7-8); éstas se limitan a señalar los intervalos que deben ponerse con los cifrados más comunes, detallando un poco más el caso en que “hace cláusula la voz”. Los ejemplos musicales, en tablatura para guitarra sobre bajo en pentagrama, se distribuyen en varias secciones: cadencias en todos los tonos polifónicos barrocos (pp. 9-11), realización –sobre cada nota de la escala cromática– de las fórmulas más frecuentes (pp. 12-27), armonización de una escala del bajo con armaduras de hasta tres alteraciones –usando casi siempre acordes en estado fundamental y unos pocos en 1ª inversión– (pp. 28-34) y ejemplos en situaciones reales con distintos compases (pp. 41-56).

Un tipo de texto bien diferente son los tratados generales centrados en la enseñanza de la composición, como los de Nassarre, Valls, Roel del Río, Rodríguez de Hita, Rabassa, Francisco de Santa María e incluso Eximeno. Puesto que se dirigen más a los compositores que a los instrumentistas, suelen abordar la realización del continuo de manera muy secundaria o no hacerlo en absoluto.

Nassarre es uno de los que más se detienen en este asunto en su enciclopédica *Escuela música* anteriormente citada. Aunque da información interesante sobre el

---

¹⁵¹ MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Facsímil de ¿Madrid: [s.n.], 1717 o Amberes: [s.n.], 1714? Ed. con introducción de Monica Hall. Múnaco: Chanterelle, 1980.

continuo en varios lugares de su obra¹⁵², es en el libro 3º del volumen I donde se centra en su realización, con un capítulo titulado “Capítulo XX. En que se dan las reglas más principales para acompañar en el órgano y arpa para los que no son compositores”¹⁵³. Aun así, sólo una parte del mismo se detiene en indicar cómo formar los acordes sobre el bajo no cifrado (según la nota de que se trate y los intervalos por los que se mueve) y explicar unos pocos cifrados comunes, pues contiene abundantes informaciones y recomendaciones de carácter más general.

Por su parte, Santa María dedica algunas páginas del suplemento añadido al final de sus *Dialectos músicos* a explicar detalladamente los cifrados que se usan más corrientemente sobre el bajo¹⁵⁴.

También Eximeno se ocupa del bajo continuo en el capítulo VI del libro 3º de la 1ª parte –incluido en el volumen II– de su *Del origen y reglas de la música* (traducción publicada en 1796 a partir del original en italiano de 1774)¹⁵⁵, titulado “Del acompañamiento”. Su enfoque es distinto a los anteriores, pues lo subordina ya a la teoría armónica plenamente desarrollada en su tratado: “las verdaderas reglas del acompañamiento son las mismas reglas de armonía que son necesarias para componer”¹⁵⁶.

En realidad, Eximeno se dedica principalmente a criticar uno de los más difundidos métodos para enseñar a realizar bajos no cifrados: “el acompañamiento de la Escala”, hoy más conocido como la “regla de la octava”. Analiza algunos de los modelos más habituales, pero los rechaza a todos porque “es vano [...] el empeño de buscar acompañamientos de la escala que sean fundamento de la música y que puedan servir de norma para acompañar cualquier bajo sensible [continuo]”¹⁵⁷. En su opinión, la escala en sí no es un elemento esencial para la armonía ni la tonalidad, sino una más de las muchas posibilidades melódicas, mientras que la verdadera base armónico-tonal radica en los acordes básicos I, IV y V:

---

¹⁵² Véanse, por ejemplo, los capítulos 6 del libro 3º y 19 del libro 4º, ambos del volumen II. Véase también la nota 31 más arriba.

¹⁵³ NASSARRE, P. *Escuela música...*, vol. I, pp. 353-359.

¹⁵⁴ SANTA MARÍA Y FUENTES, Francisco de. *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*. Madrid: Joachin Ibarra, 1778, pp. 209-212.

¹⁵⁵ EXIMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Trad. de Francisco Antonio Gutiérrez de *Dell'origine e delle regolle della musica* (Roma: Michel'Angelo Barbiellini, 1774). Madrid: Imprenta Real, 1796, 3 vols. En Internet: *Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico*. <<http://bvpb.mcu.es>> (Último acceso 17-6-2009). Esta obra se analizará más a fondo en el siguiente capítulo de esta tesis.

¹⁵⁶ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 134.

¹⁵⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 133.

El fundamento de la música y de todo modo son las tres armonías de Primera, Cuarta y Quinta, de cuyas cuerdas [sonidos] se pueden formar infinitas modulaciones [movimientos dentro de un modo], y una de ellas es la escala, que no tiene más ventaja sobre las demás sino la de modularse con las más fáciles inflexiones de la voz todas las cuerdas del modo¹⁵⁸.

En cambio, su propuesta para el aprendizaje del acompañamiento, que esboza en unas pocas líneas, se basa en la práctica de las progresiones armónicas más básicas (las dos cadencias principales, perfecta e imperfecta [plagal]), para luego ir las complicando con disonancias, otros acordes, inversiones y modulaciones:

El mejor método de enseñar a acompañar sería poner por fundamento las dos cadencias que determinan el modo [...]; después añadir a la Cuarta y Quinta sus disonancias propias; luego otras notas de bajo fundamental con los acompañamientos aptos para modular en el modo sin mudarle; después trastocar [invertir] todas estas posturas; y poco a poco pasar a las mutaciones de modo y al uso de las disonancias irregulares y de las posturas establecidas en los capítulos anteriores¹⁵⁹.

Finalmente, Eximeno explica los cifrados (“números orgánicos”) más útiles, cuyo uso sirve (a diferencia de las reglas para bajos no cifrados) “para acompañar mecánicamente una composición sin conocimiento de las reglas de música”, siempre que exista un sistema “uniforme y constante”¹⁶⁰.

Durante todo el siglo XVIII fueron frecuentes las reutilizaciones de las exposiciones sobre el continuo de Sanz, Torres y Murcia. Aparte de varios manuscritos con copias parciales de Sanz y Murcia¹⁶¹, Minguet se basó en el primero de ellos en una de sus publicaciones según informa en su largo título: *Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, clavicordio, órgano, arpa, cithara o cualquier otro instrumento. Con sus láminas finas, que sirven para los ejemplos de contrapunto y composición, las más esenciales para este efecto y para que cualquier aficionado las pueda comprender con mucha facilidad y sin maestro. Recopiladas de las obras de Gaspar Sanz*¹⁶².

---

¹⁵⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 132.

¹⁵⁹ *Ibid.*, vol. II, pp. 133-134.

¹⁶⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 134.

¹⁶¹ Véase TYLER, J. “The Spanish Guitar...”, pp. 162-164.

¹⁶² MINGUET E YROL, Pablo. *Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, clavicordio, organo, arpa, cithara o cualquier otro instrumento*. Madrid: Joachin Ibarra, ¿1753?

Por su parte, Vargas y Guzmán sigue fielmente casi todo el libro de Torres (la 1ª edición de 1702) en el tratado 3º “De la guitarra punteada haciendo la parte de bajo” de su extenso manuscrito titulado *Explicación de la guitarra de rasgueado, punteado y haciendo la parte del bajo*¹⁶³. Aunque sólo lo mencione en tres ocasiones para asuntos puntuales¹⁶⁴, Vargas parafrasea continuamente a Torres, e incluso copia a menudo literalmente de él, introduciendo modificaciones sobre todo para adecuar el contenido a la guitarra. También los ejemplos coinciden en su gran mayoría, aunque los adapta a su instrumento y los escribe en tablatura de guitarra junto al bajo en pentagrama¹⁶⁵.

Otros manuscritos conservados consisten principalmente en recopilaciones de ejercicios prácticos (bajos continuos con su realización o sólo como enunciados propuestos) con escasas explicaciones teóricas. De este tipo son varios cuadernos de acompañamiento o de “Vagetes” o bajetes (nombre que se le daba a los bajos continuos para realizar) depositados en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, que suelen pertenecer a volúmenes misceláneos en los que se recogen también piezas para teclado y otros materiales didácticos¹⁶⁶.

Destacan entre estos manuscritos las *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave* de Félix Máximo López¹⁶⁷, organista de la Capilla Real desde 1775. Consiste en una completa colección de ejercicios que empieza por presentar varios modelos de cadencias con acordes simples en todas o casi todas las tonalidades, sigue con la armonización de la escala del bajo en las 24 tonalidades, el estudio de las disonancias y la ornamentación del bajo y otros variados ejercicios, incluyendo algunos con secuencias en el bajo usando diversos intervalos. Se completa el método con varias

---

¹⁶³ VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la guitarra* (Cádiz, 1773). Ángel Medina Álvarez (ed.), a partir del Ms. de la Biblioteca Medina, Oviedo. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

¹⁶⁴ Así ocurre en el manuscrito fechado en Veracruz en 1776 y conservado en México. En cambio, sólo una de ellas está también presente en el manuscrito fechado en Cádiz en 1773. Véanse las pp. 99, CLVIII y CLXII de la edición moderna.

¹⁶⁵ Ciertas modificaciones de las alteraciones son significativas, como en el caso de la armadura de algunos de los tonos polifónicos barrocos (véase el capítulo anterior). Por otro lado, Vargas prescinde casi totalmente de la clave de Do en 4ª para el bajo que Torres usaba con frecuencia.

¹⁶⁶ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio y María Carmen MARTÍNEZ GARCÍA. “El Método teórico-práctico para aprender a acompañar de Ramón Ferreñac y José Preciado”. *Nassarre*, 22 (2006), pp. 173-189, hacen referencia a cuatro de estos cuadernos (que sitúan entre la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX), de los que algunos presentan concordancias con el tratado de Preciado y Ferreñac mencionado más adelante.

¹⁶⁷ LÓPEZ, Félix Máximo. *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave*. Facsímil del manuscrito. ¿Ca. 1780? Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1188. En: FERNÁNDEZ, Nohema del Carmen. *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.

series de bajos cifrados sin realizar, ordenados en algunos casos según los tonos polifónicos barrocos y en otros según las 24 tonalidades modernas, dos de las cuales están tomadas de José Lidón (organista y luego maestro de la Capilla Real) y otra de “cantadas de diferentes autores italianos”¹⁶⁸.

3.6. Sintaxis armónica en los principales tratados de continuo

Ninguno de los textos referidos en los tres apartados anteriores –a excepción de los de Eximeno¹⁶⁹ y, en menor medida, Santa María¹⁷⁰– adopta una teoría armónica: no utilizan el concepto de nota fundamental del acorde, y la misma idea de acorde (término que por cierto no emplean) está aún ausente en sentido estricto, pues no existe una diferenciación clara entre armonías formadas por terceras (acordes triadas y cuatriadas o de 7ª) con sus inversiones y otros tipos de formaciones verticales que incluyen lo que hoy llamamos notas extrañas o de adorno. En eso, los teóricos españoles del continuo no se diferencian de la mayoría de los europeos, según comentamos antes.

Por supuesto, esto impide que puedan abordar explícitamente la sintaxis armónica. Sin embargo, en muchas ocasiones encontramos –aunque sea de manera indirecta– información relevante sobre nuestro tema, especialmente al ocuparse de la realización de los bajos no cifrados, pues cualquier instrucción indicando las notas a poner sobre el bajo continuo conlleva una armonización concreta del mismo. Precisamente, los bajos no cifrados constituyen el asunto central de los tratados españoles, cosa que también ocurre en numerosos manuales italianos y franceses, aunque mucho menos en los alemanes (véase más arriba).

Los tratados de la época utilizan diversas estrategias para deducir el acompañamiento exclusivamente a partir de la línea del bajo¹⁷¹, que analizaremos en los siguientes subapartados.

---

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 61v.

¹⁶⁹ Puesto que éste, como hemos visto, se ocupa muy secundariamente del bajo continuo y subordina su aprendizaje a la teoría armónica desarrollada en otras partes de su tratado, lo estudiaremos en el próximo capítulo.

¹⁷⁰ Que abordaremos igualmente en el capítulo siguiente.

¹⁷¹ Caso diferente es cuando el acompañante puede guiarse también por otras voces. Véase el apartado 3.1.2.

3.6.1. El sistema nota-acorde

La estrategia más simple consiste en asignar siempre un acorde determinado a una nota según su clase (a menudo designada por la sílaba de solmisación). Es el caso de la regla básica que aparece al principio de casi todos los manuales de continuo: todas las notas se acompañan con 3ª y 5ª (y 8ª o los intervalos compuestos de cualquiera de ellos¹⁷²) excepto aquellas a las que correspondería naturalmente una 5ª disminuida, en cuyo caso se pone 3ª y 6ª; por la misma razón, las notas alteradas con un sostenido reciben también 6ª en lugar de 5ª. Desde una perspectiva armónico-sintáctica, el efecto habitual de esta regla es que las sensibles (incluyendo las temporales, que suelen llevar un sostenido) se armonizan con V6 en lugar de (V). Sin embargo, la regla puede enunciarse y aplicarse de diversas maneras, dando lugar a significativas variantes. Así, Torres deja bien claro que afecta exclusivamente a los casos que no tienen 5ª justa, o sea, el Si y las notas con sostenidos (se sobreentiende que en armaduras sin alteraciones, pues esto se suele dar por hecho):

Es Regla general, que sobre cualquiera punto considerado por sí se ponga tercera, quinta y octava, que es la consonancia que llamaremos llana, por ser común a todas las notas o puntos, exceptuando las que carecieren de quinta [justa], como son las que se hallaren en el Befabemi [Si] de cualquiera de las claves y las que tuvieren sostenidos¹⁷³.

Otra forma de enunciar la misma regla, que fue muy frecuente en la época, consiste en recurrir a la sílaba de solmisación *Mi*, señalando que ésta debía acompañarse siempre con 3ª y 6ª. Esto incluye tanto el Mi como el Si en la escala diatónica natural, y por lo tanto asume también la frecuente armonización del Mi como I6 en lugar de III. Sanz adopta una postura ambigua al respecto. Por una parte, formula la regla aludiendo a la sílaba de solmisación *Mi*, pues señala que todos los acordes diatónicos se forman añadiendo la 3ª y 5ª al bajo excepto en un caso: “y así en los demás signos, excepto a los *Mies*, que se les da la sexta, siguiendo quinta falsa con su tercera menor”¹⁷⁴. Es decir, que las notas que en la solmisación reciben la sílaba *Mi* (Mi y Si) se acompañan con 3ª y 6ª en lugar de 3ª y 5ª; sin embargo, parece sugerir que sólo ha de hacerse en el caso de que la 5ª sea disminuida (“siguiendo quinta falsa”), lo que en principio excluye al Mi.

¹⁷² En lo sucesivo, esto se dará por sobreentendido para todos los acordes, a no ser que se indique lo contrario.

¹⁷³ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, pp. 9-10 de 1702.

¹⁷⁴ SANZ, G. *Instrucción de música...*, p. 28v.

Luego, en su escala diatónica del bajo efectivamente indica con el alfabeto un acorde de Sol M sobre el Si del bajo y uno de Mi m sobre el Mi, pero la versión en tablatura difiere en este último al dar un acorde de Do M.

También Nassarre se refiere a ello aunque poniendo una condición adicional: indica que, al igual que sobre las notas con sostenidos, debe ponerse 6ª y 10ª “en todos los *mies*, cuando después de él sube al *fa*, por cualquier término que fuere”¹⁷⁵.

Por su parte, Vargas se adhiere totalmente a la postura de Torres en su manuscrito fechado en Cádiz en 1773, como era de esperar, e incluso previene contra otras posibilidades al añadir que “algunos dan igual consonancia [3ª y 6ª] al Elami [Mi], pero no debe tenerla”¹⁷⁶. Curiosamente, se extiende más sobre este asunto en el manuscrito fechado en Veracruz en 1776 y conservado en México, aclarando que sigue a Torres contra las prescripciones de Murcia (en su armonización de la escala) y Minguet, quienes “le dan al Elami también la sexta”; no obstante, en la práctica su posición será más ecléctica: “pero por seguir la común práctica le doy a ambos signos el acompañamiento con dicha sexta en todas las escalas que se pondrán, omitiéndolas en los demás ejemplares en donde se verá estampado el Elami con su tercera y quinta según corresponde”¹⁷⁷.

En todo caso, ésta es una regla muy elemental que proporcionaría un acompañamiento rudimentario, y que, además, al referirse a las notas sin tener en cuenta la tonalidad, ni por tanto el grado al que representan, sólo funciona correctamente en unas pocas tonalidades mayores con escasas alteraciones¹⁷⁸.

Otra estrategia igualmente simple para deducir el acompañamiento a partir de la línea del bajo la mencionamos antes al hablar de los tratados de guitarra. Era habitual en ellos presentar una escala del bajo escrita sobre pentagrama junto a su realización plasmada en alguno de los sistemas propios del instrumento, ya fuera alfabético para el rasgueado o en tablatura para el punteado (véase el capítulo 1º). Al igual que con la regla anterior, de esta manera se asociaba un acorde concreto a cada nota del bajo. De hecho, Sanz se limita en su escala diatónica del bajo a usar la regla que previamente había enunciado (aunque con la pequeña discrepancia antes comentada). Por su parte,

¹⁷⁵ NASSARRE, P. *Escuela música...*, vol. I, p. 357.

¹⁷⁶ VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la guitarra...*, p. 72.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. CLVIII.

¹⁷⁸ Debe recordarse, no obstante, que hasta el siglo XVIII era poco frecuente encontrar tonalidades con muchas alteraciones, y que muchos teóricos sólo consideraban el sistema tradicional de armaduras sin alteraciones o con un bemol. Por otro lado, siempre quedaba la posibilidad de transportar para eludir las dificultades de solfear con más alteraciones, como explicaba el mismo Sanz ante tal novedad para los españoles según vimos en el apartado 3.3.

Murcia ni siquiera presenta la regla básica, pero también la aplica en su escala del bajo de la página 28 tal y como Vargas explicaba.

3.6.2. El sistema grado de la escala-acorde: la regla de la octava

Un sistema más sofisticado procede justamente de la evolución de aquellas escalas del bajo y sería conocido como la “regla de la octava”, que tendría gran difusión durante el siglo XVIII en Europa (véase el capítulo 1º). En ella, la escala se asocia ya a una tonalidad concreta, ordenándola desde la tónica; suelen darse ejemplos para cada una de las 24 tonalidades mayores y menores. Por tanto, no se vincula ahora un acorde a una nota determinada independientemente de la tonalidad en que se sitúe, sino a un grado de la escala. Además, los tipos de acordes utilizados son normalmente más variados, incluyendo algunos disonantes. El modelo pionero de Campion de 1716 puede verse en el Ejemplo 3-7¹⁷⁹. Desde luego, este sistema implica reconocer en todo momento la tonalidad en que se mueve el continuo, lo que podía ser complicado durante las modulaciones.

En España encontramos un precedente modal de la regla de la 8ª en 1704 en Fernández de Huete, quien inicia la exposición musical de cada uno de los tonos polifónicos barrocos con su “diapasón”, es decir, una escala ascendente y descendente que recorre una 8ª desde la nota final del tono, armonizada con acordes simples de 3ª y 5ª o 3ª y 6ª pero alterados convenientemente para acabar en cadencia (Ejemplos 3-1 y 3-2).

Es posible que la pervivencia del sistema modal en la teoría española retrasara la difusión de versiones más típicas de la regla de la 8ª hasta bien entrada la 2ª mitad del siglo. En 1775 aparece en las *Lecciones de Clave y Principios de Harmonía* publicadas por Benito Bails¹⁸⁰ una versión muy similar a la de Campion (Ejemplo 3-3); sin embargo, debe tenerse en cuenta que esta obra no puede considerarse representativa de la pedagogía del continuo en España, pues se trata de la traducción que este matemático aficionado a la música –aunque poco versado en ella, según confesión propia en el prólogo– y formado en Francia hizo de las *Leçons de Clavecin et Principes d'harmonie*

---

¹⁷⁹ CAMPION, F. *Traité d'accompagnement et de composition...*

¹⁸⁰ BAILS, Benito. *Lecciones de Clave y Principios de Harmonía*. Facsímil de Madrid: Joachin Ibarra, 1775. Valencia: Librerías París-Valencia, 2004. Es traducción de: BEMETZRIEDER, Anton. *Leçons de Clavecin et Principes d'harmonie*. París: Bluet, 1771.

de Anton Bemetzrieder (1771), cuyo objetivo además no es enseñar a acompañar, sino a improvisar (o “componer de repente”¹⁸¹) a través del estudio de la armonía y la modulación sobre el teclado¹⁸².

Poco después, Félix Máximo López presentaba en su manuscrito *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave* los “Diapasones en escalas sobre los 24 tonos del círculo armónico, esto es, mayores y menores”¹⁸³, con una armonización también muy próxima a la de Campion (Ejemplo 3-4). Y exacto al modelo de Campion (al menos para el modo mayor) es el publicado por Preciado hacia 1858 en su *Método teórico-práctico para aprender a acompañar con el bajo numerado y sin numerar*, aunque procedente posiblemente de finales del siglo XVIII o principios del XIX, pues recoge los ejercicios de su profesor Ferreñac, organista principal del Pilar de Zaragoza desde 1786¹⁸⁴ (Ejemplo 3-5). Parecidas armonizaciones de la escala aparecen en un manuscrito para guitarra –posiblemente de *ca.* 1790 y relacionado con Ferandiere– dedicado exclusivamente a la “explicación o conocimiento de los tonos” sin referirse para nada al continuo¹⁸⁵; a pesar de denominarlas y ordenarlas conforme al antiguo sistema de los tonos polifónicos barrocos, presenta la escala armonizada (“con posturas”) en cada una de las 24 tonalidades mayores y menores, prolongándola siempre con una cadencia (Ejemplo 3-6).

He aquí los modelos mencionados de armonización de la escala. Repetimos al final el de Campion, ya reproducido en el capítulo 1º, para facilitar la comparación:

---

¹⁸¹ *Ibid.*, p. v.

¹⁸² Sobre Benito Bails y sus publicaciones en el campo de la teoría musical, véase el capítulo siguiente.

¹⁸³ LÓPEZ, F. M. *Reglas generales...*, p. 4.

¹⁸⁴ FERREÑAC, Ramón y José PRECIADO. *Método teórico-práctico para aprender a acompañar con el bajo numerado y sin numerar*. [S.l.]: [s.n.], ¿1858? Como dijimos antes, esta obra presenta concordancias con ciertos manuscritos de la catedral de Zaragoza.

¹⁸⁵ Se trata de la 1ª sección del Manuscrito Mp/1659, Biblioteca Nacional de España (p. 2), el cual incluye también obras de Fernando Ferandiere copiadas en Cádiz, 1790. En el capítulo anterior hablamos sobre su uso de los tonos polifónicos barrocos.

Ejemplo 3-1. Fernández de Huete: Diapasón de 2º tono¹⁸⁶.

Ejemplo 3-2. Transcripción del Diapasón de 2º tono de Fernández de Huete¹⁸⁷.

¹⁸⁶ FERNÁNDEZ DE HUETE, D. *Compendio numeroso...*, vol. II, p. 31.

¹⁸⁷ Nos hemos basado aquí en la transcripción de Calvo-Manzano, aunque corrigiendo algunos errores obvios (en concreto, el cambio de armadura que realiza respecto del original).

Ejemplo 3-3. Bails: Escalas de Do mayor y menor¹⁸⁸.

ESCALA EN MAYOR DE UT,
acompañada subiendo y bajando.

The image shows a musical score for the C major scale, titled "ESCALA EN MAYOR DE UT, acompañada subiendo y bajando." The score is written for a single melodic line on a five-line staff, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale is presented in three systems, each with a treble staff and a bass staff. The first system shows the ascending scale (1 to 6) with figured bass notation: 1, 2, 3, 4, 5, 6. The second system shows the descending scale (6 to 4) with figured bass notation: 6, 5, 4, 3, 2, 1. The third system shows the ascending scale (1 to 6) with figured bass notation: 1, 2, 3, 4, 5, 6. The score is decorated with various musical symbols, including a large brace on the left, a large brace on the right, and a large brace on the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

¹⁸⁸ BAILS, Benito. *Lecciones de Clave...*, pp. 177-178.

ESCALA EN MENOR DE UT,
acompañada subiendo y bajando.

Ejemplo 3-4. López: Diapasones de Fa mayor o 6º tono y Do menor o 1º tono punto bajo¹⁸⁹.

ff. aut. 3ª Mayor, 6º Tono

Subiendo.

Bajando.

¹⁸⁹ LÓPEZ, F. M. *Reglas generales...*, pp. 5v y 7v.

Ejemplo 3-5. Ferreñac y Preciado: Escala de Do mayor¹⁹⁰.

Ejemplo 3-6. Manuscrito Mp/1659: Escalas con posturas de 2º tono o Sol menor y 5º tono o Do menor¹⁹¹.

¹⁹⁰ Tomado de GONZÁLEZ MARÍN, L. A. y M. C. MARTÍNEZ GARCÍA. "El Método teórico-práctico...", p. 187.

¹⁹¹ Manuscrito Mp/1659, 1ª sección, [s.pag.].

Ejemplo 3-7. La regla de la octava de Campion¹⁹².

Aunque puede servir como guía de los acordes más usuales sobre cada grado de la escala, la regla de la octava es, en sí, como puede verse, una sucesión armónica con pleno sentido, en el que cada acorde encaja perfectamente con el anterior y el posterior. La armonización utiliza sólo las funciones básicas: I, V (o acorde de sensible), IV y II7 (y, en el modo mayor, V del V). Sin embargo, otros muchos contextos pueden requerir armonizaciones diferentes de las mismas notas, por lo que la regla de la octava por sí sola no resuelve cualquier bajo no cifrado, aunque constituya una buena iniciación al acompañamiento¹⁹³.

¹⁹² Tomado de LESTER, J. *Compositional Theory...*, p. 72.

¹⁹³ De hecho, su excesivo protagonismo en la pedagogía del continuo fue criticado por numerosos teóricos, desde Rameau a Eximeno.

3.6.3. Otros patrones estándar para memorizar: las cadencias

Otros muchos modelos de progresiones estándar para aprender de memoria –al igual que la regla de la octava– solían aparecer en los tratados de continuo, sobre todo en aquellos esencialmente prácticos que evitan las explicaciones teóricas, en los que “se aprende simplemente por imitación y práctica”¹⁹⁴. Se pretendía con ello que el intérprete se familiarizara con las sucesiones de acordes más frecuentes para luego emplearlas de manera automática en el acompañamiento de bajos no cifrados (o en su caso en la improvisación). Probablemente esa es la finalidad de muchos de los ejemplos incluidos por Murcia y López, pero también algunos de los de Sanz y Torres, especialmente aquellos que ilustran las cadencias.

Tanto Sanz como Torres utilizan la misma clasificación de las cadencias o cláusulas¹⁹⁵ y dan patrones parecidos para ellas. Según comentamos antes, la denominación que utilizan proviene de la teoría renacentista, que asociaba una determinada fórmula melódica conclusiva a cada voz (cláusulas del bajo, tenor y tiple), aun reconociendo que podían intercambiarse entre ellas. Así, resultan los tres tipos siguientes según el movimiento melódico realizado por el bajo, tratados por Torres en cada uno de los capítulos 15-17 y por Sanz en su regla 3ª: “cláusula del bajo”, “cláusula del tenor en el bajo” y “cláusula del tiple en el bajo”, siguiendo la terminología de Torres¹⁹⁶.

El más importante es la “cláusula del bajo”, a la que Sanz se refiere como “la principal y propia del bajo” y denomina también como “cláusula cerrada”¹⁹⁷. Se caracteriza por el salto de 4ª ascendente o 5ª descendente en el bajo, produciendo el habitual V-I aunque siempre con alguna ornamentación. La más simple se reduce al omnipresente retardo de la 3ª por la 4ª sobre el acorde de dominante, tan típico del siglo

---

¹⁹⁴ “One simply learns by imitation and practice”. CHRISTENSEN, Thomas. “The ‘Règle de l’Octave’ in Thorough-Bass Theory and Practice”. *Acta Musicologica*, 64/2 (Julio-Diciembre 1992), p. 112. Christensen explica que este tipo de literatura del continuo recibió el nombre de *partimenti* y floreció especialmente en Italia. También alude a ello LESTER, J. *Compositional Theory...*, p. 60.

¹⁹⁵ Fernández de Huete también menciona los mismos tipos.

¹⁹⁶ P. MURPHY (en su Introducción a *José de Torres's Treatise of 1736...*, p. xv) afirma que Torres toma prestada de Penna la clasificación de las cadencias, pero lo cierto es que éste último considera cuatro tipos en lugar de tres (aunque explica que uno de ellos no es en realidad una auténtica cadencia) y los denomina de manera diferente, simplemente numerándolos como cadencias de 1º a 4º orden (véase la detallada descripción de Penna en ARNOLD, F. T. *The Art of Accompaniment...*, vol. I, pp. 133-154). En cambio, Torres coincide plenamente con Sanz, quien no parece haber sido influido por el libro de Penna (publicado apenas dos años antes que el suyo), puesto que ni lo cita entre sus fuentes italianas ni sus tratados de continuo guardan similitud alguna. Posiblemente esa clasificación era ya común en los tratados de continuo en tiempos de Sanz.

¹⁹⁷ SANZ, G. *Instrucción de música...*, pp. 29r-v.

XVII (y antes); es la única explicada por Sanz, aunque señala que a la 4ª puede añadirse la 6ª en sustitución de la 5ª, resultando entonces el acorde actualmente conocido como de 4ª y 6ª cadencial. Por otra parte, Sanz siempre acompaña el acorde final con 3ª mayor, lo que da lugar en los tonos menores a la hoy llamada cadencia picarda:

Ejemplo 3-8. Sanz: Ejemplos de las cadencias del bajo¹⁹⁸.

EXEMº: DE LAS CADENCIAS DEL BAJO DE LA 3ª-REGLA.
A estas Cadencias se liga la 4ª: resulta en 3ª: cubierta con la 5ª: o 6ª:

Por su parte, Torres ofrece una fórmula más elaborada que combina las dos posibilidades dadas por Sanz; la escribe dos veces, una con 6ª mayor sobre V y otra con 6ª menor (6b), que corresponden respectivamente a los modos mayor y menor sobre la misma tónica:

¹⁹⁸ Transcripción tomada de ZAYAS, Rodrigo de. *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*. Madrid: Alpuerto, 1985, p. xxxix. Zayas reproduce en el pentagrama de arriba el bajo escrito por Sanz en pauta, y en el de abajo la transcripción de la tablatura de guitarra. Debemos señalar que Zayas destaca con un tipo ligeramente mayor las notas obtenidas con los bordones, que según la encordadura aconsejada por Sanz para el acompañamiento suenan a la altura aquí reflejada por Zayas pero también a la 8ª grave.

Ejemplo 3-9. Torres: cláusula del bajo¹⁹⁹.

Mientras que Sanz se limita a escribir unos pocos ejemplos en varios tonos, Torres hace un tratamiento sistemático de las 12 transposiciones posibles del patrón a través del “círculo o rueda” (copiado de Penna, según aclara) que toma la última nota de cada ejemplo como primera del siguiente, resultando en este caso un círculo de quintas descendentes:

Ejemplo 3-10. Torres: Círculo con la cláusula del bajo²⁰⁰.

¹⁹⁹ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 77 de 1736. En los ejemplos de Torres, ofreceremos habitualmente las transcripciones de las realizaciones a cuatro voces de P. MURPHY en claves modernas (contenidas en su traducción al inglés del tratado publicada como *José de Torres's Treatise of 1736...*), que facilitan la lectura, pero cuando Torres sólo da el enunciado del bajo con las cifras como en este caso, reproducimos el original, pues resulta bastante claro. Para estos ejemplos hemos optado por la edición de 1736 porque es en la que se basa Murphy. Por otra parte, recordemos que el símbolo “II.” significa en Torres “consonancia llana”, es decir, 3ª y 5ª sobre el bajo.

²⁰⁰ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, pp. 77-78 de 1736.

Prácticamente todos los tratados de continuo presentan sus propios modelos de cadencias de una forma u otra. Fernández de Huete presenta un extenso apartado titulado como “cláusulas” en su ejemplificación de cada uno de los tonos polifónicos barrocos, incluyendo casi siempre varias cláusulas del bajo junto a alguna del tenor y del tiple en el bajo, y a veces también sobre otras notas importantes del modo aparte de la final (habitualmente la mediación del mismo). Debe recordarse la peculiaridad del 4º tono (frigio), único que no admite la cláusula del bajo. Éste es el ejemplo que da para el 2º tono:

Ejemplo 3-11. Fernández de Huete: Cláusulas de 2º tono²⁰¹.

También Murcia utiliza diversos modelos de cadencias en su descripción práctica de esos mismos tonos²⁰², aparte de otros que aparecen al tratar los cifrados más frecuentes sobre cada una de las notas²⁰³. De nuevo, la cadencia del 4º tono es excepcional, y Murcia señala que es “poco usado”. Presentamos, como ejemplo, sus fórmulas para los cinco primeros tonos en la transcripción de Arriaga:

²⁰¹ Ésta es la transcripción de Calvo-Manzano ofrecida en FERNÁNDEZ DE HUETE, D. *Compendio numeroso...*, vol. II, pp. 185-186 de la mencionada edición moderna. Una vez más, la armadura presentada por Fernández de Huete con un solo bemol no es respetada por Calvo-Manzano, aunque en este caso no afecta a ninguna nota.

²⁰² MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar...*, pp. 10-11.

²⁰³ *Ibid.*, pp. 12-27.

Ejemplo 3-12. Murcia: Demostración de los tonos 1º a 5º²⁰⁴.

Resulta significativo que Torres, a pesar de explicar los tonos polifónicos barrocos en su primera parte sobre los fundamentos de la teoría musical, apenas vuelva a referirse a ellos en el resto de su libro, hasta el punto de ignorarlos totalmente en su exposición de las cadencias, donde al menos el 4º tono habría necesitado de un tratamiento especial. Mucho más previsible era que, ya en la segunda mitad del siglo XVIII, López prescindiese de los tonos barrocos en sus dos presentaciones de patrones cadenciales con cinco acordes²⁰⁵, transportándolos en el segundo caso a todas las tonalidades mayores y menores siguiendo el círculo por 5^{as} descendentes. Véase el correspondiente a las tonalidades mayores:

²⁰⁴ ARRIAGA, Gerardo. “El acompañamiento en la guitarra barroca española. Breve reflexión histórica”. *Musica antiqua*, 3 (1986), p. 10.

²⁰⁵ LÓPEZ, F. M. *Reglas generales...*, pp. 2r-v y 3v-4r.

Ejemplo 3-13. López: Círculo de tonalidades mayores²⁰⁶.

La “cláusula del tenor en el bajo” se caracteriza por el descenso de 2ª hacia la nota final; por esta razón, Sanz se refiere a ella como “de segunda o tenor”²⁰⁷, aunque Torres, en otro lugar (al abordar la ligadura de 7ª en el tercer tratado), la denomina “cláusula de séptima”²⁰⁸ por la característica disonancia que se formaba entre las voces del tenor (aquí el bajo) y el tiple. Esta cadencia se realizaba con 3ª y 6ª sobre la penúltima nota del bajo, dando lugar habitualmente a la progresión (V)6-I. En este caso, el habitual retardo provoca una 7ª que resuelve en 6ª, originándose un acorde de adorno que hoy podría interpretarse como II7: [II7]-(V)6-I. Esta es la versión simple que ofrece Sanz, añadiendo un primer acorde y acabando, otra vez, en cadencia picarda:

Ejemplo 3-14. Sanz: un ejemplo de cláusula de tenor²⁰⁹.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 3v.

²⁰⁷ SANZ, G. *Instrucción de música...*, p. 29v.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 90.

²⁰⁹ ZAYAS, R. de. *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*, p. xl.

A diferencia de la anterior, esta cadencia sí puede realizarse en el modo frigio, resultando un descenso en el bajo de semitono en lugar de tono, y desapareciendo la sensible de las voces superiores. De hecho, tres de los siete ejemplos de Sanz efectúan la típica cadencia frigia sobre Re, La y Sol (que también puede ser utilizada como semicadencia en las cadencias intermedias en otros modos: véase el apartado siguiente). He aquí los dos últimos:

Ejemplo 3-15. Sanz: Otro dos ejemplos de cláusula de tenor²¹⁰.

Los dos modelos que da Torres constan también de tres notas en el bajo, aunque el primero es más ornamentado; podemos simbolizarlo como I-VI6-[II7-V+6]-(V)6-I5/(4)-3, mientras que el segundo, IV-[II7]-(V)6-I, coincide básicamente con el de Sanz, pues sólo cambia el primer acorde, que no es esencial a la fórmula:

Ejemplo 3-16. Torres: Cláusula de tenor en el bajo²¹¹.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 78 de 1736. Parece que, por error, sobre la 2ª nota falta el símbolo x junto al 6, pues la 6ª debería ser mayor.

Este último es el patrón escogido por Torres para realizarlo por todo el círculo de quintas. A diferencia de Sanz, no hay aquí fórmula alguna para el 4º tono (modo frigio). Tampoco se utilizan variantes que puedan distinguir a los modos mayores de los menores (cosa que sí hizo Torres en la anterior cadencia, como vimos), de manera que en el círculo éstos se alternan dependiendo de las armaduras indicadas²¹²:

Ejemplo 3-17. Torres: Círculo de cláusulas de tenor en el bajo²¹³.

Clausulas naturales.

3. 3. 3. 3. 3.
8. 8. 8. 8. 8.
5. 76. 5. 11. 76. 11. 76x. 11. 11. 76x. 11.

Accidentales por los xx.

79x. 70x. 76x.
3. 3. 3.

70x. 76x.
3. 3.

Accidentales por los b. b.

5. 76. 8. 5. 76. 8. 3. 3.
3. 543. 5. 8. 543. 5. 8. 7.
C8. 3. 3. 3. 3. 3. 11. 76. 5.

²¹² Obsérvese que, de nuevo, en la cadencia sobre Sol, aunque falta el símbolo x, la 6ª debería ser mayor; y en la de Mi se ha puesto por error 9 en lugar de 6. Por otra parte, las cadencias sobre Mib y Sib presentan ornamentación adicional similar a la del primer modelo.

²¹³ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 78 de 1736.

Por último, la “cláusula del tiple en el bajo” consta típicamente de tres notas: la final o tónica (que se alarga en síncope para realizar el retardo), su semitono diatónico inferior (sensible) y de nuevo la final, armonizadas como I-V6-I con retardo en el bajo sobre el que, en la versión más simple, las notas que pertenecen al siguiente acorde (V6) producen los intervalos de 2ª y 5ª. Es lo que sucede en el ejemplo anterior de Fernández de Huete (compases 6-8) y en el patrón que usa Torres para llevar por todo el círculo de 5ªs descendentes (alternando de nuevo las tonalidades menores con las mayores):

Ejemplo 3-18. Torres: Círculo de cláusulas del tiple en el bajo ²¹⁴.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 81 de 1736. Las cifras aparecen algo desplazadas a la derecha en los dos primeros casos por un error tipográfico que no se produce en la edición de 1702.

Sanz utiliza un modelo diferente, introduciendo una nueva nota sobre el retardo del bajo, lo que origina una sucesión de acordes que podría simbolizarse como I-[II2]-V6-I como en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 3-19. Sanz: 2 ejemplos de cláusulas de tiple²¹⁵.

También Torres proporciona patrones adicionales diferentes y más elaborados que merecen ser comentados. El tercero es el más parecido al modelo básico, sustituyendo el V6 por V6/5 y por tanto añadiendo una disonancia más (la 4ª sin preparar, chocando además contra la 5ª) sobre el retardo del bajo, lo que probablemente era difícil de justificar por la teoría de la época; probablemente por ello Torres declara que esta variante “aunque no tiene mucho fundamento es sonora y usada de muchos prácticos”²¹⁶. El segundo utiliza también el acorde de V6/5, pero resulta menos problemático porque no realiza retardo sobre el bajo; por otra parte, concluye con un frecuente retardo de la 3ª por la 4ª sobre la tónica. El primero provoca una dominante de la dominante al señalar la 4ª aumentada desde el bajo, con la progresión I-II*+4-V6-IM (con final en cadencia picarda, indicada también en los dos patrones anteriores). El cuarto es el más peculiar para nosotros, pues no puede interpretarse con final en dominante-tónica; más bien se trataría de una semicadencia (con la sucesión V-VI2-II6-IV7-V en menor), aunque también podría verse como un final en modo frigio. Sin embargo, esta última opción es dudosa, pues la típica cadencia conclusiva frigia es la del tenor en el bajo²¹⁷ (para la que Torres no ofreció ningún modelo, a diferencia de Sanz: véase arriba) y no ésta; por otra parte, mientras los tres primeros patrones van sobre Re (final del tono 1º), éste último va sobre La, que es justamente la mediación (o

²¹⁵ ZAYAS, R. de. *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*, p. xl.

²¹⁶ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 82 de 1736.

²¹⁷ Muy habitual en el modo frigio era también la cadencia plagal, pero ése es un caso bien diferente de los tratados aquí. Sobre esto, véase el próximo apartado.

dominante, según el concepto tonal) del mismo tono, lo que apunta también hacia una semicadencia²¹⁸. Éstos son los cuatro modelos:

Ejemplo 3-20. Torres: Modelos adicionales de cláusula del tiple en el bajo²¹⁹.

Postura 1.
 D86. D3. C5.
 54x. 6. 3x.
 C32. 3. 8.

Postura 2.
 5. 6. 5.
 x3. 5. 43x.
 8. 3. 8.

Liga de 4x. el baxo. *previene en 5b. el Tiple.

Postura 3.
 55. 6. 5.
 x34. 5. 3x.
 82. 3. 8.

Postura 4.
 x34. 65. 3x.
 C89.b. 3b. 2.
 56. 87 5.

Liga de 9. el baxo. Liga de ob. el baxo.

3.6.4. El sistema interválico

A pesar de lo visto hasta ahora, la estrategia más usada por Torres (y en parte Sanz y Nassarre) para enseñar a armonizar bajos no cifrados es otra diferente de las anteriores y que tuvo una gran difusión en los tratados de la época. Consiste en dar reglas para construir los acordes según el intervalo melódico por el que se mueve el bajo. Esto implica normalmente tener en cuenta sólo la nota del bajo inmediatamente anterior o posterior, aunque en alguna ocasión puede hacerse referencia a una serie mayor de intervalos.

²¹⁸ Una progresión casi idéntica es presentada por Torres en el capítulo 9 de la 3ª parte al tratar la cláusula remisa. Véase el siguiente subapartado.

²¹⁹ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 82 de 1736.

Torres ordena todo su tratado segundo en base a este sistema, dedicando un capítulo a cada intervalo en el bajo según el plan que hemos comentado anteriormente. Toda esta parte tiene gran relevancia para nuestra investigación, pues con sus reglas se favorecen unas progresiones armónicas con respecto a otras posibles para ese mismo par de notas en el bajo; por esta razón, las analizaremos detenidamente. Recordemos, no obstante, que aquí se usan sólo los acordes más simples, sin disonancias; en ellas se centra el tercer tratado, pero al ser indicadas normalmente por el cifrado ya apenas se hacen deducciones de la armonía a partir del contexto, por lo que esta parte es de menos interés para nosotros. No obstante, los ejemplos del tercer tratado nos proporcionan información adicional que iremos comentando cuando sea oportuno²²⁰.

Sobre el semitono cromático ascendente (“ascenso de semitono menor” o “incantable”), prescribe 3ª y 5ª para la primera nota y 3ª y 6ª para la segunda. Con ello, se sigue la regla básica antes dada que indicaba siempre 3ª y 6ª para las notas con sostenidos (no olvidemos que en la época el becuadro solía señalarse con el mismo signo que el sostenido), con lo que en la práctica estamos armonizando como dominante (secundaria) en 1ª inversión estas notas que suelen ser sensibles temporales. Este es el ejemplo dado por Torres:

Ejemplo 3-21. Torres: Ascenso de semitono menor²²¹.

The image displays two staves of musical notation. The top staff is in bass clef with a 2/4 time signature. It contains three measures of music. Above the staff, figured bass notation is provided: the first measure has '[C.]5—6' and '[C.]3—3' with an '8' below the second figure; the second measure has '[C.]5—6' and '[C.]3—3' with an '8' below the second figure and a '[6]' below the first figure; the third measure has 'S.' above the staff. The bottom staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It contains three measures of music corresponding to the top staff. The first measure shows a triad of G4, B4, and D5. The second measure shows a triad of A4, C5, and E5. The third measure shows a triad of B4, D5, and F#5. The word 'Practice.' is written between the two staves.

²²⁰ En cuanto al 4º tratado, aunque resulta muy interesante por los nuevos tipos de acordes que aparecen en él (que hoy clasificaríamos como acordes de 7ª disminuida, de dominante sobre tónica, de 6ª aumentada, de 6ª napolitana, de 5ª aumentada, etc.), aporta poco en el terreno de la sintaxis armónica.

²²¹ MURPHY, P. *José de Torres's Treatise of 1736...*, p. 56.

El semitono cromático descendente, en cambio, se acompaña con 3ª y 6ª para la primera nota, que se mantienen en la segunda, de manera que esta última genera una armonía de paso:

Ejemplo 3-22. Torres: Descenso de semitono incantable²²².

Practice.

Pocas implicaciones sintácticas concretas pueden obtenerse en principio de la regla para el ascenso de tono (2ª mayor), pues ambas notas se armonizan con 3ª y 5ª:

Ejemplo 3-23. Torres: Ascenso de tono²²³.

No obstante, más adelante (en la 4ª regla de este mismo capítulo) da una excepción con clarísimo sentido tonal que produce básicamente IV-V-I en menor, pues prescribe 3ª

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, p. 60.

menor en el primer acorde “en los tonos que fenecen en *Re*, o que tienen tercera menor” –es decir, los tonos menores– y añade en el ejemplo siempre el acorde final de tónica²²⁴:

Ejemplo 3-24. Torres: Excepción a la 4ª regla sobre el ascenso y descenso de tono²²⁵.

Y otro caso concreto, abordado después al explicar el movimiento de 2ª descendente seguido de 2ª ascendente, también origina la progresión muy tonal V-II6/5-V5/(4)-3-I en menor, ejemplificada de la siguiente manera:

Ejemplo 3-25. Torres: Excepción a las reglas de ascenso y descenso de tono²²⁶.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff contains a sequence of chords represented by notes. Above the staff, there are several groups of figured bass notation: "8. 3b.c8.", "5. 6.", "3.x5. 43x.II.", "3x. 5. 41x.", "3x. 5. 43x.II.", "3x. 5. 43x. II.", and "3x. 5. 43x. II.". The notes on the staff correspond to these figures, showing a progression of chords.

Otros numerosos ejemplos de la sucesión II6/5-V en menor aparecen en el 3^{er} tratado para ilustrar la “ligadura de quinta”:

²²⁴ Aunque Torres no especifica que deba ponerse aquí 3ª mayor sobre el penúltimo acorde (necesaria para que sea una verdadera dominante), las reglas posteriores sobre el salto de 5ª descendente sí obligarían a ello. Así lo entiende también Vargas, quien al copiar los ejemplos de Torres añade el símbolo 3# sobre el V (VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la guitarra...*, p. 91).

²²⁵ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 25 de 1736. El signo “2b” se trata, obviamente, de un error, pues debe ser 3b como en los casos anteriores (y como se señala correctamente en la edición de 1702).

²²⁶ *Ibid.*, p. 26[a] de 1736 (por error hay dos páginas con el nº 26). El primer Mi es una errata: debe ser Re, como aparece en la edición de 1702. A partir del 2º caso se abrevia la notación, empleando 5 en lugar de 3/6/5. A diferencia del uso actual, Torres usa frecuentemente la cifra aislada 5 para indicar que debe darse la 5ª a pesar de chocar con la 6ª, como veremos en seguida también para V6/5.

Ejemplo 3-26. Torres: 3 ejemplos de la ligadura de 5^a²²⁷.

Para el ascenso de semitono diatónico o 2^a menor, el consejo dado coincide con reglas anteriores: 3^a y 6^a para la primera nota y 3^a y 5^a para la segunda, de manera que una vez más utiliza habitualmente V6 (o I6) en lugar de (V) (o III), en el contexto V6-I (o I6-IV):

Ejemplo 3-27. Torres: Ascenso de semitono²²⁸.

Cuando más adelante en el tratado 3^o explica las disonancias, Torres utiliza intensivamente el acorde de V6/5 subiendo a I en sus ejemplos. Esta opción probablemente se entendería como una elaboración de la anterior, ya que se limita a añadir la disonancia de 5^a disminuida (“menor”) contra el bajo (de hecho, Torres suele señalar este acorde simplemente con un 5, pues presupone la 3^a y 6^a):

²²⁷ MURPHY, P. *José de Torres's Treatise of 1736...*, p. 136.

²²⁸ *Ibid.*, p. 62.

Ejemplo 3-28. Torres: 4 ejemplos de la ligadura de 5ª menor²²⁹.

Y todavía ambos acordes se combinan a veces en los ejemplos que da Torres más adelante para el retardo en el bajo²³⁰:

Ejemplo 3-29. Torres: Un ejemplo de la ligadura del bajo²³¹.

También la regla para el descenso de 2ª mayor produce un fuerte sentido tonal, pues al indicar 3ª y 6ª mayor para la 1ª nota y 3ª y 5ª para la 2ª, provoca de hecho la tonalización de esta última mediante la típica cadencia “de tenor” (V)6-I, como ocurre en el primer y el último caso del siguiente ejemplo:

²²⁹ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 57 de 1736.

²³⁰ Al igual que ocurre en el último caso del Ejemplo 3-27.

²³¹ MURPHY, P. *José de Torres's Treatise of 1736...*, p. 144.

Ejemplo 3-30. Torres: Descenso de tono y de semitono²³².

Esto no funciona cuando el primer acorde tiene naturalmente la 3ª mayor, problema que resuelve Torres en la siguiente regla, la cual indica que “siempre que el bajo hiciere descenso de tono diciendo *Sol Fa*”, debe acompañarse el primero con 3ª menor y 6ª, resultando de nuevo la secuencia (V)6-I:

Ejemplo 3-31. Torres: 4ª regla del descenso de tono y semitono²³³.

Nassarre da prácticamente la misma regla, señalando también que debe ponerse 3ª menor “cuando el bajo dice *sol fa*”²³⁴.

²³² *Ibid.*, pp. 62 y 64.

²³³ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 25 de 1736.

²³⁴ NASSARRE, P. *Escuela música...*, vol. I, p. 356.

Por contra, la aplicación de los mismos intervallos de 3ª y 6ª mayor al descenso de 2ª menor es más ambigua tonalmente (véase el 2º caso del

Ejemplo 3-30). Sin embargo, el mismo descenso de semitono es tratado de forma algo diferente por Torres cuando va precedido de un ascenso similar (lo que él explica como una excepción a la anterior regla), pues incluye la conversión en mayor de la 3ª sobre el primero y último acordes:

Ejemplo 3-32. Torres: Excepción a las reglas de ascenso y descenso de semitono (tres primeros casos)²³⁵.

Esta realización presenta la fórmula típica de la cadencia frigia, añadiendo el retardo de la 3ª por la 4ª en el acorde que concluye. Pero puede usarse también en un contexto plenamente tonal, ya sea como semicadencia (V-IV6-V) o, agregando un nuevo acorde a la 5ª descendente desde el último, como cadencia perfecta en modo menor (V-IV6-V-I). Esto es justamente lo que ocurre en el último caso del mismo ejemplo de Torres, aunque aquí el movimiento no es de semitono, sino de tono, lo que apunta a un modo mayor y modifica la progresión armónica a V-(II)*6-V-I²³⁶:

²³⁵ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 26[a] de 1736.

²³⁶ De acuerdo con nuestro sistema de símbolos armónicos, (II)* representa al acorde de sensible que actúa como dominante secundaria de la dominante (o sea, construido sobre la fundamental implícita II).

Ejemplo 3-33. Torres: Excepción a las reglas de ascenso y descenso de semitono (último caso)²³⁷.

Bien diferente de ambas opciones es la realización indicada por Sanz para el descenso de semitono diatónico (“cuando el bajo pasa bajando de un signo a otro signo inmediato, cantando *fa mi*, y también cuando dice *la sol* o *sol fa*, sostenido el segundo”²³⁸), pues da a la primera nota 3ª y 5ª y luego 4ª aumentada y 6ª, resultando una evidente tonalización del último acorde (en 1ª inversión) mediante la progresión IV-(V)6/4-I6:

Ejemplo 3-34. Sanz: 2 ejemplos de la 6ª regla²³⁹.

En realidad, este caso se asemeja mucho más al tratamiento que Torres da al descenso de 2ª (ya sea mayor o menor) cuando el bajo hace síncopa en la primera nota, lo que él llama “ligadura del bajo” o “ligadura de 4ª mayor” (a la que dedica el capítulo 9 de la 3ª parte), y que debe acompañarse con 3ª y 5ª en la 1ª mitad de la síncopa, 2ª, 4ª aumentada y 6ª en la parte acentuada y 3ª y 6ª sobre la segunda nota, cuyo acorde resulta así tonalizado por la progresión IV-V+4-I6:

²³⁷ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 26[a] de 1736.

²³⁸ SANZ, G. *Instrucción de música...*, p. 30v.

²³⁹ ZAYAS, R. de. *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*, p. xlii. Hay una errata en la tercera nota: falta la línea adicional cruzando una nota, de manera que en lugar de Sol debería ser La.

Ejemplo 3-35. Torres: Un ejemplo de la ligadura de 4º mayor o del bajo²⁴⁰.

También es posible realizar esta síncopa del bajo sin tonalizar el acorde de resolución, lo que es especialmente frecuente cuando se enlazan varias de estas síncopas. Torres no señala esta posibilidad (aunque luego sí la usa en la práctica: véase el siguiente apartado), pero Sanz sí indica la simple armonización con 2ª y 4ª “si la síncopa es de grado en grado y se liga el bajo de un compás a otro, como sucede en algunas proporciones y composiciones españolas”²⁴¹:

Ejemplo 3-36. Sanz: un ejemplo de bajo sincopado²⁴².

Torres muestra otras maneras en que puede realizarse la ligadura del bajo dependiendo del contexto. Por un lado, si el descenso es de semitono y después se vuelve a subir el mismo intervalo, estamos ante la cláusula del tiple que explicamos más

²⁴⁰ MURPHY, P. *José de Torres's Treatise of 1736...*, p. 142.

²⁴¹ SANZ, G. *Instrucción de música...*, p. 31v. Por su parte, Nassarre no menciona la 4ª aumentada en la ligadura del bajo, limitándose a indicar que en la 2ª parte de la síncopa “se ponen las voces en novena, cuarta y sexta” (NASSARRE, P. *Escuela música...*, vol. I, p. 356).

²⁴² ZAYAS, R. de. *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*, p. xliii-xliv.

arriba, y por tanto la tónica no será ya la nota más grave, sino la última que se ha añadido; la armonización será la misma antes vista para esta cláusula: I-V6-I con retardo en el bajo, donde V6 puede ser ampliado con V6/5; véase el Ejemplo 3-29 anterior.

Por otro lado, si el descenso es de tono y después se vuelve a la misma nota, podemos encontrarnos con una “cláusula remisa”, nombre con el que los teóricos españoles denominaban a la cláusula del tiple correspondiente al modo frigio. Efectivamente, la realización de Torres estaría en modo frigio si la última nota es la final del modo, pero de nuevo todo el pasaje podría interpretarse como una semicadencia con la sucesión V-VI2-II6-IV7-V5/(4)-3 (véanse los comentarios que sobre esta progresión hicimos al final del subapartado 3.6.3):

Ejemplo 3-37. Torres: Dos ejemplos de cláusula remisa²⁴³.

8 2^b 3^b 8 C.3[#] 4 6 3[#]
 5 6 8-7 5 C.8 2 3 8
 3 4 6-5 4-3[#] 5 6 8 5

Remiss cadence. [Remiss cadence.]

En ese sentido parece apuntar el último ejemplo que da Torres, en el que, tras elaborar la secuencia anterior con otra bajada de grado en el bajo, se completa la cadencia añadiendo un último acorde de tónica:

²⁴³ MURPHY, P. *José de Torres's Treatise of 1736...*, p. 146.

Ejemplo 3-38. Torres: Ejemplo de “ligadura remisa”²⁴⁴.

D.8 2b 3b 2 3
5 6 8 6 8
3# C.3 4 6 4# 6 4-3# S.

Remiss suspension.

Para cerrar el capítulo (4º) de los movimientos de 2ª, Torres realiza una serie de descensos por grados con la conocida serie de 6^{as}, especificando que la penúltima nota debe llevarla mayor para que “en la última nota del descenso cierre cláusula”, es decir efectúe la típica cadencia de tenor (V)6-I:

Ejemplo 3-39. Torres: Descensos de grado²⁴⁵.

[C.]5 8 C.5 6 6 8
[C.]3 6 6 6 5 C.3 3 3 5
8 3 3 3 3 8 6 8 3

a 3. a 4.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 146 y 148.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 68.

En el caso de las 3^{as} ascendentes, Torres prescribe 3^a y 6^a sobre la primera nota y 3^a y 5^a para la segunda cuando el salto es de 3^a menor, aunque en el ejemplo luego lo aplica también a la 3^a mayor:

Ejemplo 3-40. Torres: Ejemplo 1º del ascenso de 3^a246.

Algo parecido indica Nassarre: “el acompañante debe usar de la sexta menor, en lugar de quinta, [...] siempre que el bajo saltare una tercera menor hacia arriba, como *re fa* o *mi sol*”²⁴⁷.

Esta regla se aparta de lo establecido en numerosos tratados de continuo europeos de la primera mitad del siglo XVIII, aunque algo posteriores al de Torres, como los de Saint-Lambert, Gasparini o Heinichen²⁴⁸. Murphy afirma que todos ellos asignan 3^a y 5^a para la primera nota y 3^a y 6^a para la segunda, de manera que se obtiene un simple cambio de posición de un mismo acorde, el cual se presenta en estado fundamental para luego pasar a la primera inversión; en cambio, la regla de Torres da lugar a un movimiento de 5^a ascendente entre fundamentales de poca direccionalidad tonal, frecuente en la música del siglo XVII y de comienzos del XVIII, pero menos en la posterior²⁴⁹.

Sin embargo, en la práctica muchos de estos saltos de 3^a ascendente eran interpretados como meras glosas u ornamentos del bajo (a las que nuestro autor dedica un capítulo en el tratado 3º y otro en el 4º), de manera que se mantendría la misma armonía para ambas notas del bajo y la regla de Torres no llegaría a aplicarse (véase el apartado siguiente). Por otra parte, aun siguiendo esta regla, la progresión obtenida resulta con frecuencia típicamente tonal, especialmente con el salto de 3^a menor que

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 72.

²⁴⁷ NASSARRE, P. *Escuela música...*, vol. I, p. 356.

²⁴⁸ SAINT LAMBERT, Monsieur de. *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*. París: Christophe Ballard, 1707. GASPARINI, F. *L'Armonico pratico al Cimbalo...* HEINICHEN, J. D. *Der General-Bass in der Composition...* Bastante más tarde, López coincidirá con ellos en sus ejemplos que enseñan a tratar este intervalo (LÓPEZ, F. M. *Reglas generales...*, pp.3r y 11v).

²⁴⁹ MURPHY, P. “Thoroughbass Accompaniment...”

suele dar lugar a la sucesión concreta I6-V, como ocurre en el 2º compás del ejemplo anterior.

En cuanto a las 3^{as} descendentes, Torres realiza ambas notas con 3^a y 5^a, aunque establece un caso especial cuando se produce una secuencia descendente por 2^{as}, en cuyo caso da 3^a y 6^a a la segunda nota de cada módulo, obteniéndose significativamente una típica serie de acordes cuyas fundamentales se mueven por 5^{as} descendentes (hoy comúnmente conocida como serie por 5^{as}):

Ejemplo 3-41. Torres: Ejemplo 3º y 2º del ascenso de 3^a²⁵⁰.

Aún señala Torres otro caso concreto, que habitualmente produce la sucesión V6-V-I según los ejemplos:

Ejemplo 3-43. Torres: Movimiento de 3ª mayor bajando²⁵³.

La primera regla para el descenso de 4ª justa no produce en principio implicaciones sintácticas relevantes, pues las dos notas se armonizan con 3ª y 5ª; sin embargo, en los dos ejemplos que da Torres usa la misma sucesión armónica y añade una alteración al último acorde, de manera que en la práctica las dos veces sugiere IV-I-V:

Ejemplo 3-44. Torres: Salto de 4ª descendente (1ª regla)²⁵⁴.

Esta interpretación se ve reforzada por la segunda regla, que especifica que la 3ª del primer acorde, “en los tonos que fenecen en *Re*, regularmente se hacen menores cuando dice el bajo *Sol Re La* empezando cuatro puntos más alto de la cuerda del final”²⁵⁵, produciendo de nuevo la progresión IV-I-V en menor²⁵⁶ (con el típico retardo 4-3 sobre V añadido en el ejemplo), que no se obtendría adecuadamente con las armaduras habituales en la época a no ser por esta regla (pues a menudo llevaban algún bemol de

²⁵³ MURPHY, P. *José de Torres's Treatise of 1736...*, p. 76.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 78.

²⁵⁵ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 30 de 1736.

²⁵⁶ Esta progresión podría interpretarse también como un final con cadencia plagal en modo frigio, aunque la referencia de Torres a “en los tonos que fenecen en *Re*” apunta en contra de esta posibilidad, pues la final del modo sería entonces *La*. Sin embargo, véase el Ejemplo 3-65 del próximo apartado.

menos para los que hoy consideramos tonos menores). En el mismo sentido apunta la adición de un acorde más en la edición de 1736 al último de estos ejemplos, completando la sucesión armónica como IV-I-V-I en menor:

Ejemplo 3-45. Torres: Salto de 4ª descendente (2ª regla)²⁵⁷.

Resulta muy interesante que en esta última regla Torres haya debido recurrir a las sílabas de solmisación, precisando incluso su situación respecto a la nota final del modo. Se hacen aquí patentes las limitaciones del sistema habitual basado en el intervalo entre dos notas del bajo, que en este caso se abandona para acercarse a los grados de la escala como punto de referencia, estrategia más común en épocas posteriores sobre todo a través de la regla de la 8ª (véase más arriba).

La regla que da Sanz para este mismo salto de 4ª justa descendente²⁵⁸ proporciona una secuencia más compleja al introducir un segundo acorde sobre la primera nota, convirtiendo el IV-I de Torres en IV-(V)6/4-I, con mayor direccionalidad

²⁵⁷ MURPHY, P. *José de Torres's Treatise of 1736...*, p. 78. Murphy traduce por "S." la "ll." o "consonancia llana" de Torres.

²⁵⁸ SANZ, G. *Instrucción de música...*, p. 30v.

total aunque produzca una resolución poco ortodoxa de la 4ª aumentada con salto en el bajo²⁵⁹:

Ejemplo 3-46. Sanz: Salto de 4ª abajo²⁶⁰.

Respecto al descenso de 4ª disminuida (o menor), Torres insiste una vez más en la armonización V6-I frente a (V)-I, al tiempo que asigna 3ª mayor a la primera nota:

²⁵⁹ Por su parte, López se separa de ambos al enseñar a armonizar este intervalo siempre como I-V en su ejemplo secuencial modulante de la página 11-v. Sin embargo, esta interpretación parece deberse al deseo de reproducir exactamente retrogrado el ejemplo anterior en que muestra la realización de la 4ª ascendente con el habitual V-I, pues cuando aborda –de manera diferenciada– la 5ª ascendente sólo usa acordes diatónicos en estado fundamental (excepto el Fa# que coloca sobre el Si para evitar el acorde de 5ª disminuida) (LÓPEZ, F. M. *Reglas generales...*, p. 12r).

²⁶⁰ ZAYAS, R. de. *Los Guitarristas*. Gaspar Sanz, p. xlii.

Ejemplo 3-47. Torres: Salto de 4ª menor descendente²⁶¹.

6   6   6   6
S. 3 S.   S. 3 S.   S. 3 S.   S. 3 S.

Leap of the diminished 4th.   [Leap] of the aug. 5th.   The same [leaps].

[Practice.]

Como era de esperar, el descenso de 5ª justa se acompaña siempre con 3ª mayor sobre la primera nota, de manera que se convierte en dominante de la siguiente, a no ser que el compositor indique expresamente con los símbolos b o 3b que debe hacerse menor:

Ejemplo 3-48. Torres: Salto de 5ª descendente o de 4ª ascendente²⁶².

3# S.   # S.   3b S.   b S.

²⁶¹ MURPHY, P. *José de Torres's Treatise of 1736...*, p. 80.

²⁶² *Ibid.*, pp. 80 y 82.

Esta regla aparece en casi todos los tratados de continuo de la época, y Nassarre la formula de manera muy similar²⁶³. Era habitual adornar esta “cláusula del bajo” con variadas disonancias, que tanto Torres como Sanz abordan en su explicación de las cadencias (véase más arriba). Si allí Sanz usaba el retardo de la 3ª por la 4ª sobre el acorde de dominante y la 4ª y 6ª cadencial, ahora en su regla 7ª sobre el salto de 5ª descendente vuelve a insistir en el tradicional retardo de 4ª²⁶⁴ que resuelve en 3ª mayor pero indica que puede sustituirse, especialmente cuando no puede prepararse la 4ª, por la disonancia de 7ª (con lo que obtendríamos el acorde V7/+), lo que ejemplifica en la regla 8ª:

Ejemplo 3-49. Sanz: Salto de 4ª arriba o 5ª abajo²⁶⁵.

²⁶³ NASSARRE, P. *Escuela música...*, vol. I, p. 356.

²⁶⁴ Nassarre recomienda igualmente hacer el retardo de 4ª siempre que pueda prepararse y el bajo descienda una 5ª (*Ibid.*).

²⁶⁵ ZAYAS, R. de. *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*, pp. xlii y xliii.

También Torres usa profusamente este último acorde, pues casi todos los ejemplos con que ilustra el empleo de la disonancia de 7^a (siempre convenientemente preparada) utilizan V7/+²⁶⁶. Véanse como muestra los tres primeros:

Ejemplo 3-50. Torres: Ejemplos de la ligadura de 7^a²⁶⁷.

Por otra parte, Sanz se refiere a la posibilidad de evitar la cadencia poniendo 3^a menor en lugar de la usual 3^a mayor en el primer acorde, lo que “los maestros de capilla de Roma” denominan como “*cadença sfugita*”²⁶⁸. Sin embargo, a diferencia de Torres y Nassarre, no lo señala con los símbolos b o 3b, sino que lo deduce del contexto cuando la nota que produce esa 3^a menor está presente en el acorde anterior, a menos que se trate de la cadencia final con valores largos.

La regla para el descenso de 5^a disminuida es muy parecida a la anterior de la 4^a disminuida, aunque produciendo en este caso la sucesión IV-V6-I (o IV-V6/5-I) y remitiéndose a la segunda regla del descenso de 4^a justa para indicar que en los modos menores la 3^a sobre el primer acorde debe ser menor:

²⁶⁶ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, pp. 88-89 de 1736.

²⁶⁷ MURPHY, P. *José de Torres's Treatise of 1736...*, p. 128.

²⁶⁸ SANZ, G. *Instrucción de música...*, p. 31r.

Ejemplo 3-51. Torres: Salto de 5ª menor descendente o 4ª mayor ascendente²⁶⁹.

S. 6 S.   S. 6 S.   3b 6 S.

Leap of a diminished 5th.   [Leap] of an augmented 4th.   The same here also.

Por supuesto, todas estas reglas son aplicables tanto a los intervallos mencionados como a su inversión. En todo momento, Torres equipara la 4ª ascendente a la 5ª descendente y viceversa, y el capítulo 8 establece que “el movimiento de sexta es lo mismo que el de tercera” y que el de 7ª equivale al de 2ª.

Finalmente, deben tenerse en cuenta varios factores a la hora de aplicar estas reglas. En primer lugar, cuando el bajo se mueve en valores breves sólo se atenderá a algunas de sus notas –habitualmente aquellas que están en tiempos fuertes– pues el resto deberá ser considerado como simple ornamentación o glosa (como Torres ejemplifica en los apartados que dedica a este asunto). En segundo lugar, son frecuentes los casos en que varias reglas se solapan, pues una determinada nota del bajo podría realizarse de una manera según el movimiento que produce con la nota anterior y de otra según la posterior; es de suponer que la práctica acabará enseñando al intérprete cuál es la opción correcta, pues los tratados no se detienen en este asunto. Por último, las reglas indican

²⁶⁹ MURPHY, P. *José de Torres's Treatise of 1736...*, p. 84.

las realizaciones más frecuentes, pero también caben otras que deberían ser señaladas con el correspondiente cifrado.

3.7. La teoría en la música: comparación de las reglas expuestas con obras de Torres y otros

En este apartado confrontaremos las implicaciones sintácticas de las reglas para acompañar vistas en el anterior con la realización del bajo continuo en algunas obras de la época. Puesto que nos hemos valido sobre todo del tratado de Torres, parece especialmente interesante utilizar algunas de sus propias obras. Por supuesto, la realización del acompañamiento normalmente no aparece escrita, pero las armonías que se producen sobre él (y a las que debe reproducir o, al menos, no contradecir) son fácilmente observables cuando se trata de composiciones para numerosas voces o instrumentos, donde todas las notas de los acordes están casi siempre sonando en ellos. Es por ello por lo que hemos elegido dos misas para doble coro y orquesta²⁷⁰ y una cantada para solista con oboe y dos violines (además del continuo, claro)²⁷¹. Para no dejar de lado el género de las monodias acompañadas exclusivamente del bajo continuo (al que se adaptaba especialmente bien la guitarra punteada), hemos aprovechado la existencia de realizaciones completas del acompañamiento plasmadas en tablatura en los *Tonos* para voz y guitarra de José Marín²⁷², procedentes de finales del siglo XVII; ejemplos adicionales serán obtenidos del solo de Torres “¿Para qué son esas flores?”²⁷³ cuando la voz proporciona evidencias suficientes sobre la adecuada realización del bajo. Finalmente, para casos más difíciles de encontrar hemos recurrido al análisis de los

---

²⁷⁰ *Misa Ludovicus Primus Rex Hispaniarum* (1724) y *Misa de Difuntos* (1725), publicadas en TORRES, José de. *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del Rey Luis I. Palacio Real, Madrid 1724*. Estudio, edición y transcripción por Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

²⁷¹ *Cantada al Smo. “O, quién pudiera alcanzar”*. Recogida en *Música barroca española. Vol. V. Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*. Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1973, pp. 102-127.

²⁷² En concreto, los tres incluidos en *Música barroca española. Volumen IV. Canciones a solo y dúos del siglo XVII*. Transcripción y realización del acompañamiento por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1988, pp. 57-63: “No puede amor”, “De la sierra morena” y “Ya desengaño mío”. Asumimos que la transcripción de la parte instrumental, aunque adaptada al teclado, debe ser respetuosa con el original para guitarra.

²⁷³ Publicado en *Música barroca española. Volumen IV...*, pp. 68-72.

ejemplos de resumen que da Torres en su propio tratado, de mayor longitud y más cercanos a la práctica que las ilustraciones habituales hasta ahora reproducidas.

Con el objeto de facilitar la comparación con el apartado anterior, seguiremos aquí aproximadamente la ordenación allí utilizada en el último subapartado, basada en la distribución del tratado 2º de Torres según los intervalos en el bajo.

Tanto la regla para el semitono cromático como la del diatónico ascendentes venían a confirmar aquella recomendación básica anterior de que toda nota que no tuviera naturalmente la 5ª justa debía ser acompañada con 6ª en lugar de 5ª, y los ejemplos son tan numerosos en las obras que no merece la pena señalar ninguno en concreto. Sin embargo, este acorde, que habitualmente ejerce la función de V6 (a menudo como dominante secundaria), se completa en numerosas ocasiones como V6/5, e incluso a veces se opta por la versión más ornamentada que utiliza ambos acordes:

Ejemplo 3-52. Torres: *Misa Ludovicus*, “Kyrie”, cc. 38-9²⁷⁴.

Ejemplo 3-53. Torres: “¿Para qué son esas flores?”, cc. 66-67.

Ejemplo 3-54. Marín: “Ya desengaño mío”, cc. 10-11.

El caso del semitono cromático descendente es bastante más escaso. El siguiente ejemplo se enmarca en una típica bajada (casi cromática, pues falta el 6 elevado) desde la tónica a la dominante en el modo menor, donde el primer Fa# recibe, en lugar de la

²⁷⁴ Para mayor claridad y brevedad, presentaremos aquí sólo el bajo con su cifrado correspondiente. Cuando, como es tan frecuente, el compositor no escribe cifrado alguno o lo presenta incompleto, lo añadiremos entre corchetes obteniéndolo de las demás voces. Los ejemplos completos pueden verse en el Anexo 6. Por otro lado, obsérvese, en este y los siguientes ejemplos, que la barra que cruza la cifra 5 para indicar la 5ª disminuida, es muy pequeña debido a las limitaciones del programa informático utilizado para escribirlos.

correspondiente 6ª, la peculiar disonancia de 7ª disminuida (no preparada en este caso) indicada por el cifrado de Torres, para resolver inmediatamente en la habitual 6ª que ya se mantiene en el siguiente Fa natural como indica la regla. Lo mismo ocurre pocos compases después transportado a Re menor, aunque ahora Torres ya no considera necesario señalar con el cifrado la 7ª disminuida (que en este caso si está preparada, pues aparece en el acorde anterior):

Ejemplo 3-55. Torres: *Misa Ludovicus*, “Kyrie”, cc. 29 y 34-35.

Ejemplo 3-57. Torres: Ejemplo resumen de ligaduras, cc. 17-18²⁷⁵.

Sí hallamos el descenso de 2ª mayor armonizado como (V)6-I tal y como indicaba la regla correspondiente (aunque tampoco son raros los casos en que el cifrado indica otra cosa²⁷⁶ o en que, por solaparse con alguna otra regla, se realizan de manera diferente):

Ejemplo 3-58. Torres: *Misa Ludovicus*, “Credo”, cc. 66-67.

Por contra, los modelos más ornamentados de cláusulas del tenor en el bajo con el mismo final (V)6-I que dan Torres y Sanz en sus apartados de cadencias no aparecen, posiblemente debido al papel secundario que desempeñan estas cadencias en la música tonal, aunque su importancia se mantuviera en la teoría desde la época renacentista. Tampoco la realización propuesta por Torres para la “cláusula remisa” aparece en las obras, aunque sí en el ejemplo resumen de ligaduras (cc. 9-13), con una secuencia armónica muy parecida a la del

Ejemplo 3-38 puesto más arriba.

Tanto la 2ª mayor como menor descendentes se armonizan frecuentemente con IV-V+4-I6 como indicaba Torres cuando el bajo hace síncopa (“ligadura del bajo”). Los casos más claros, como los del último ejemplo de los puestos a continuación, no necesitan ser marcados con cifrado alguno, pero los dos que ocurren en el otro sí lo llevan, posiblemente porque el primero de ellos confluye con una cláusula del tiple en el bajo que podría realizarse de otra manera (véase más abajo), mientras que en el segundo (otra vez sobre el Re) se trata de un retardo desligado a causa del ímpetu rítmico buscado con las corcheas en el bajo continuo (no así en el bajo vocal, que se mantiene en un valor largo), lo que ocurre con frecuencia:

²⁷⁵ TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 71 de 1736.

²⁷⁶ Recordemos que todas las reglas señalan las realizaciones más frecuentes, pero que también pueden darse otras que deberán ser señaladas con el correspondiente cifrado.

Ejemplo 3-59. Torres: *Misa de Difuntos*, “Requiem”, cc. 8-11.

Ejemplo 3-60. Torres: *Misa de Difuntos*, “Kyrie2”, cc. 34-35.

Si no se desea la tonicalización del 2º acorde (en 1ª inversión) sino simplemente la armonización del bajo como 7ª de un acorde en tercera inversión (tratada como retardo, por supuesto), Torres lo indica con un cifrado específico que señala la 4ª natural en lugar de aumentada:

Ejemplo 3-61. Torres: *Misa Ludovicus*, “Kyrie”, cc. 41-42.

La casuística de la 2ª menor descendente es, como vimos, amplia. Cuando a la síncopa sobre la primera nota se añade un movimiento de vuelta a la misma tras la segunda, se forma la mencionada cláusula del tiple en el bajo. Torres y Sanz otorgan gran importancia a esta fórmula, tratándola con detenimiento en sus apartados de cadencias. Curiosamente, el primero se aproxima a la realización propuesta por el segundo, que no corresponde exactamente a ninguna de las suyas propias²⁷⁷, en el siguiente caso, donde se transporta luego la misma secuencia a la tonalidad de la dominante:

²⁷⁷ Esta variante, que antes expresamos como I-[II2]-V6-I, es muy habitual en la música europea de la época; la misma progresión, con V6/5 en lugar de V6 (como sugerimos también para el ejemplo de Torres), es la que abre el famoso Preludio nº 1 en Do M del *El Clave bien temperado I* de J. S. Bach.

Ejemplo 3-62. Torres: *Misa Ludovicus*, “Kyrie”, cc. 18-24²⁷⁸.

En otra ocasión (véase el Ejemplo 3-60), Torres utiliza su patrón para esta cadencia cuyo uso de la dominante de la dominante subrayamos en el apartado anterior (I-II*+4-V6-IM allí), lo que le sirve ahora para modular enseguida a la dominante. A diferencia de estas obras, en los tonos de Marín sí es frecuente encontrar la fórmula más simple explicada por Torres (que también está presente en su ejemplo resumen), como puede verse aquí:

Ejemplo 3-63. Marín: “De la sierra morena”, cc. 20-22.

Otra manera típica de realización de la 2ª menor descendente da lugar a lo que hoy conocemos como cadencia frigia. Resulta llamativo que Torres, a diferencia de Sanz, sólo se acerque a ella en el tratado en su excepción a la 4ª regla del capítulo sobre movimientos de 2ª –exclusivamente para el caso en que vaya precedida de un ascenso de 2ª–, sin que exista nada parecido en su apartado de cadencias (pues, según vimos, no ofrecía ningún modelo frigio en su exposición de la cláusula del tenor en el bajo)²⁷⁹; más aún cuando el mismo Torres la utiliza nada menos que como cadencia final del último movimiento (“Communio”) de su *Misa de Difuntos*. Se trata en esencia del mencionado movimiento de 2ª menor ascendente y vuelta a la nota inicial, acompañado como en sus ejemplos del tratado con 3ª mayor sobre la primera nota, 3ª y 6ª sobre la 2ª y de nuevo 3ª mayor (aunque aquí sin el retardo de 4ª) sobre la última; sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en aquellos ejemplos (véase el Ejemplo 3-32), en esta

²⁷⁸ Tanto sobre el Re como sobre el La sólo suenan la 3ª y la 5ª disminuida, en dos momentos en que la textura se estrecha a dos voces solistas. Sin embargo, es seguro que el acompañante pondría también la 6ª sobre ambas notas, pues la 5ª es disminuida.

²⁷⁹ Ni tampoco en su tratamiento de la ligadura de 7ª, que también se da de manera característica sobre esta cadencia, como se verá a continuación.

cadencia final se utiliza el típico retardo de la 6ª por la 7ª sobre el penúltimo acorde, que Sanz sí usó en las cadencias frigias incluidas entre sus ilustraciones de la cláusula del tenor en el bajo (como era habitual en este tipo de cláusulas, fuesen o no frigias):

Ejemplo 3-64. Torres: *Misa de Difuntos*, “Communio”, cc. 56-60.

No es ésta la única parte de la *Misa de Difuntos* de Torres con final propio del modo frigio²⁸⁰, aunque los otros casos no presentan propiamente la cadencia frigia. Así, la sección central del primer movimiento²⁸¹ (“Requiem”) acaba igualmente con el acorde de Fa# en un entorno frigio (que interpretado tonalmente sugeriría un final en semicadencia de una sección en Si m), recurriendo en esta ocasión a otra de las cadencias más usadas en el modo frigio: la cadencia plagal. En concreto, Torres sigue aquí estrictamente la fórmula que dio en su 2ª regla para el descenso de 4ª justa²⁸², incluyendo el retardo de 4ª sobre el acorde final:

Ejemplo 3-65. Torres: *Misa de Difuntos*, “Requiem”, cc. 45-46.

Mucho más dudoso parece el caso de la 3ª sección (“Ingemisco”) de la Secuencia, analizable en Re mayor, pero con una coloración hacia Re menor en los últimos compases y una conclusión en el acorde de La que podrían sugerir de nuevo una cadencia plagal sobre un La frigio.

²⁸⁰ Es discutible si puede considerarse que estas partes están en modo frigio (o, más propiamente, en un 4º tono transportado). La “Communio”, por ejemplo, que ofrece el final más determinante en este sentido, comienza sin embargo sugiriendo un claro Si menor con los acordes I-V-I-V-I y cierra luego con cadencia perfecta en Si m las dos primeras secciones (el primer ritornello orquestal y el primer dúo) y en Re M las dos siguientes (el coro y el último dúo), de manera que sólo el largo coro final concluye en cadencia frigia sobre Fa#. Por otra parte, una interpretación estrictamente tonal con final abierto en dominante parece poco afortunada no sólo en este caso (obviamente, pues es la conclusión de la obra), sino en los dos siguientes, pues ambos se cierran con una larga pausa tras la cadencia y continúan en un tono diferente en la siguiente sección.

²⁸¹ Con forma ABA, donde A se ajusta a la tonalidad de Re mayor.

²⁸² Sin embargo, la explicación de Torres de esta fórmula sugiere una semicadencia en lugar de una cadencia plagal en modo frigio; véase el apartado anterior.

Ejemplo 3-66. Torres: *Misa de Difuntos*, “Sequentia (Ingemisco)”, cc. 173-174.

Otras cadencias frigias encontradas en las obras analizadas siguen el modelo típico de 2ª menor descendente en el bajo con retardo de 7ª sobre la primera nota plasmado por Sanz, añadiendo incluso el mismo primer acorde que éste incluyó en sus ejemplos, con lo que las tres notas del bajo realizan un movimiento lineal descendente por grados en lugar del de ida y vuelta antes comentado que explicaba Torres. Compárese el Ejemplo 3-15 puesto arriba del tratado de Sanz con las siguientes cadencias de Marín y Torres:

Ejemplo 3-67. Torres: *Misa Ludovicus*, “Agnus Dei”, cc. 22-23.

Ejemplo 3-68. Marín: “De la sierra morena”, cc. 6-8.

En ambos casos se trata de cadencias intermedias, a diferencia de los Ejemplo 3-64, Ejemplo 3-65 y Ejemplo 3-66 anteriores. Debemos señalar que la cadencia frigias no era en absoluto exclusiva de las obras en modos frigios, sino que podía darse también en los frecuentes reposos que la música hacía sobre otros grados diferentes de la nota final. Por ello, no es extraño que Fernández de Huete incluya las dos siguientes cadencias frigias sobre La en su demostración de las cláusulas de primer tono, junto a las habituales cadencias del bajo, de tenor y de tiple en el bajo sobre la nota final Re²⁸³:

²⁸³ Más sorprendente resulta que Fernández de Huete presente también dos cadencias frigias sobre la final Re en esta ejemplificación de las cláusulas de primer tono, cc. 23-26.

Ejemplo 3-69. Fernández de Huete: Cláusulas de primer tono, cc. 10-12 y 20-22²⁸⁴.

También las numerosas cadencias frigas que realiza Murcia al exponer los cifrados más frecuentes sobre cada una de las notas (véase el Ejemplo 3-70 más adelante) parecen estar destinados principalmente a estas cadencias intermedias, puesto que en su anterior demostración “para conocer todos los tonos” había afirmado que el 4º (único que utiliza la cadencia frigia sobre su final) era “poco usado”²⁸⁵.

Ya desde la teoría renacentista, los tratadistas solían señalar los grados más comunes para hacer cadencias en cada modo en las obras polifónicas –utilizando para ello las alteraciones accidentales que fueran necesarias–, y no debe olvidarse que para ellos esta cadencia frigia no era diferente en esencia de cualquier cláusula de tenor en el bajo (adoptando el término de Torres), pues desarrolla la misma resolución de la 6ª mayor (incluyendo el característico retardo de 7ª) a la 8ª por grados conjuntos y movimiento contrario entre ambas voces (originalmente tenor y tiple), con la peculiaridad de que aquí el descenso en la voz grave es de 2ª menor en lugar de la 2ª mayor que para nuestros oídos tonales sería más conclusiva. Por tanto, es discutible si en la pieza de Marín podemos distinguir el ejemplo anterior como semicadencia (pues la final o tónica es Sol) frente a las tonalizaciones de otros grados importantes del modo en las diferentes cadencias de la misma pieza (como Do M en los cc. 25-27), o si se trata

²⁸⁴ Transcripción basada en la de Calvo-Manzano en FERNÁNDEZ DE HUETE, D. *Compendio numeroso...*, vol. II, pp. 182-183 de la edición moderna.

²⁸⁵ MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar...*, p. 9.

más bien de un proceso básicamente similar de acercamiento a estos grados secundarios típico desde la música renacentista.

Resulta significativo que Murcia realice profusamente ambos tipos de cadencias al exponer los cifrados más frecuentes sobre cada una de las notas. Así por ejemplo, cuando aborda la nota La, ésta es utilizada como base del penúltimo acorde tanto en cadencias frigias (sobre Sol# M) como en cadencias habituales de tenor en el bajo (sobre Sol M), y en la página siguiente ilustrará la cadencia frigia sobre Sol M al tratar la nota Lab:

Ejemplo 3-70. Murcia: Ejemplos de cifrados sobre las notas La y Lab²⁸⁶.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with notes and figured bass below them. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D

las cadencias. Hemos comentado poco antes que en su ejemplo resumen utiliza este patrón de manera muy parecida a la del

Ejemplo 3-38, donde trataba el último acorde claramente como dominante al añadir uno posterior con función de tónica. Sin embargo, el papel de esta secuencia como un tipo secundario de cadencia frigia resulta evidente en la reproducción casi exacta del modelo básico de Torres (que ofrecimos en el Ejemplo 3-37, sin la adición de un acorde de tónica) por Fernández de Huete al ilustrar las “cláusulas de cuarto tono” (frigio), donde aparece como una de las posibles cadencias intermedias:

Ejemplo 3-71. Fernández de Huete: Cláusulas de 4º tono, cc. 4-6²⁸⁷.

Para finalizar su extenso capítulo sobre los movimientos de 2ª en el bajo, Torres realizaba una serie de descensos por grados como una serie de 6^{as}, tal y como vimos en el apartado anterior. Este es el caso que encontramos en el siguiente pasaje de Torres, donde la serie se ornamenta con la adición de un retardo de 7ª en cada acorde; lo mismo se repite transportado poco más adelante, ahora con el bajo elaborado mediante las típicas glosas:

Ejemplo 3-72. Torres: *Misa de Difuntos*, “Agnus Dei”, cc. 21-24 y 27-30.

²⁸⁷ Transcripción basada en la de Calvo-Manzano en FERNÁNDEZ DE HUETE, D. *Compendio numeroso...*, vol. II, p. 142 de la edición moderna.

Habíamos señalado que la manera en que Torres enseña a armonizar el salto de 3ª ascendente se aparta de lo indicado en otros tratados de continuo, al prescribir 3ª y 6ª sobre la primera nota y produciendo así un movimiento de 5ª ascendente entre las fundamentales. Hemos encontrado unos pocos casos que siguen esta pauta, como el mostrado en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 3-73. Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Fuga “Y así viendo”, cc. 16-17.

En la práctica, sin embargo, esta recomendación es muy poco seguida por el propio Torres, quien suele realizar estos casos de la manera habitualmente enseñada en los tratados de continuo, es decir, con 3ª y 6ª sobre la segunda nota, de forma que la armonía permanece estable en ambas; esto lo señala a veces colocando el cifrado adecuado, pero en otras muchas ocasiones prescinde de él ya sea porque a menudo el bajo continúa haciendo un ascenso de 2ª menor que obliga a esta realización o porque se trata de notas de poca duración que se acompañan con los sonidos del acorde anterior al considerarse como glosas:

Ejemplo 3-74. Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Aria 1ª, cc. 54-56.

Ejemplo 3-75. Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Aria “Si amando”, cc. 15-16.

Ejemplo 3-76. Torres: *Misa de Difuntos*, “Sequentia (Rex tremendae)”, cc. 117-121.

Esto no implica que las poco direccionales series de quintas ascendentes entre fundamentales estén ausentes de las obras analizadas²⁸⁸ (véase por ejemplo en la Cantada “*O, quién pudiera alcanzar*” de Torres: Fuga “*Y así viendo*”, cc. 9-17; Grave “*¡O inmenso Adonay!*”, cc. 9-14; y numerosos casos de sólo tres acordes en su Solo humano “*Para qué son esas flores*”), pero sí son mucho menos frecuentes y prolongadas que las series de quintas descendentes (una de las cuales llega a enlazar hasta 14 acordes), de sentido tonal mucho más acusado (véase por ejemplo en la misma cantada Aria 1ª, cc. 16-20, 20-26 y 37-39; Aria “*Yo espero*”, cc. 33-36, Grave “*¡O inmenso Adonay!*”, cc. 36-38; en la *Misa Ludovicus*, “*Kyrie*”, cc. 9-13 y 14-16 y “*Agnus Dei*”, cc. 20-22; y en la *Misa de Difuntos*, “*Requiem*”, cc. 15-16, “*Kyrie*”, cc. 6-8, “*Sequentia*”, cc. 168-70, “*Sanctus*”, cc. 18-22, y Motete, cc. 11-17).

Para el movimiento de 3ª descendente, Torres señalaba una realización con 3ª y 5ª sobre ambas notas, aunque en el caso de una secuencia descendente prescribía 3ª y 6ª sobre la segunda nota, lo que por cierto origina una serie de 5ªs descendentes; ambas posibilidades se dan en los siguientes ejemplos:

Ejemplo 3-77. Torres: *Misa Ludovicus*, “*Kyrie*”, cc. 3-4.

Ejemplo 3-78. Torres: Cantada “*O, quién pudiera alcanzar*”, Aria “*Si amando*”, cc. 2-4.

Pero lo cierto es que en muchas ocasiones, como la siguiente, sigue la segunda armonización sin que se trate de una secuencia:

²⁸⁸ Sin embargo, la mayoría son series de sólo tres acordes con la armonía IV-I-V seguidos por otro en función de tónica –véase más abajo sobre el descenso de 4ª–, lo que proporciona una progresión que en realidad tiene fuerte sentido tonal. Las series considerablemente más largas que hemos encontrado en dos ocasiones parecen obedecer a una particular intención expresiva: en la Cantada “*O, quién pudiera alcanzar*”, Fuga “*Y así viendo*”, cc. 9-17 se imita un toque militar sobre el texto “toquen al arma”, mientras que en la misma cantada, Grave “*¡O inmenso Adonay!*”, cc. 9-14 se trata de la expansión secuencial ascendente (culminada en cadencia) de un motivo que refleja una exaltada alabanza a Dios (“*¡O, inefable supremo, supremo, Sabaoth!*”).

Ejemplo 3-79. Torres: *Misa Ludovicus*, “Agnus Dei”, cc. 15-16.

Nótese, no obstante, que si el acompañante pusiera una 5ª (pues no hay cifrado ni regla que indique lo contrario) a la vez que suena en las voces la 6ª, la armonía resultante sigue siendo adecuada (II6/5 aquí).

Sobre el descenso de 4ª justa, habíamos subrayado el uso de la progresión IV-I-V que Torres parece privilegiar en su tratado. La misma se encuentra con cierta frecuencia en las obras, ya sea en modo mayor o en menor, que como dijimos precisa de la ulterior prescripción hecha por Torres para poner la 3ª menor (mediante una alteración accidental en los numerosos casos en que la armadura no la proporciona) correspondiente al IV en el menor. He aquí un ejemplo de cada caso:

Ejemplo 3-80. Torres: *Misa Ludovicus*, “Gloria”, cc. 49-52.

Ejemplo 3-81. Torres: *Misa Ludovicus*, “Kyrie”, cc. 24-26.

Por supuesto, esta sucesión también puede acabar en semicadencia si no se añade el último acorde con función de tónica, e incluso podría dar lugar a una cadencia plagal con sonoridad frigia (véase más arriba).

La posibilidad mencionada por Sanz de acompañar el descenso de 4ª justa insertando un segundo acorde con 4ª aumentada y 6ª sobre la 1ª nota (produciendo así la secuencia IV-(V)6/4-I) no ha podido ser verificada en las obras analizadas. Sin embargo, la misma regla se encuentra en el tratado de continuo de Penna, quien la aplica, al igual que Sanz, cuando las notas tienen valores largos²⁸⁹.

²⁸⁹ PENNA, Lorenzo. *Li primi albori musicali...*, 2ª regla del cap. 4. Citado en ARNOLD, F. T. *The Art of Accompaniment...*, vol. I, p. 139.

El descenso de 5ª justa es, como cabía esperar, de gran importancia tanto por su frecuencia como por la función imprescindible que desempeña: prácticamente todas las cadencias finales y la mayoría de las secundarias se forman con el esperado V-I. Para ello, ya explicamos que casi todos los tratados señalaban la 3ª mayor sobre la primera nota, excepto en los casos en que el compositor indique lo contrario mediante el cifrado específico o en que el contexto obliga a una 3ª menor, como los siguientes:

Ejemplo 3-82. Torres: *Misa Ludovicus*, “Kyrie”, cc. 12-13.

Ejemplo 3-83. Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Despacio “Aves, fieras”, cc. 20-21.

Tanto al abordar este salto de 5ª justa como en sus apartados de cadencias, Torres y Sanz ofrecían diversas alternativas para adornar la realización. Muy frecuentes son el retardo de la 3ª por la 4ª sobre la dominante y la 4ª y 6ª cadencial (señalada a menudo sólo con la cifra 6), como en los siguientes ejemplos:

Ejemplo 3-84. Torres: *Misa Ludovicus*, “Kyrie”, cc. 4-5.

Ejemplo 3-85. Torres: *Misa Ludovicus*, “Credo”, cc. 7-8.

Ejemplo 3-86. Torres: *Misa Ludovicus*, “Credo”, cc. 72-73.

Ejemplo 3-87. Torres: *Misa Ludovicus*, “Credo”, cc. 40-41.

Pero tampoco es raro encontrar la realización sin adornos o con la adición de una 7ª:

Ejemplo 3-88. Torres: *Misa Ludovicus*, “Gloria”, cc. 64-65.

Ejemplo 3-89. Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Aria 1ª, cc. 3-4.

Y en ocasiones encontramos fórmulas más complejas que se aproximan a la ofrecida por Torres en su estudio de las cadencias:

Ejemplo 3-90. Marín: “Ya desengaño mío”, cc. 32-33.

Lo curioso es que, como puede verse en los anteriores ejemplos, todas estas variantes pueden darse sin que se indiquen con los cifrados correspondientes (aunque a veces sí se ponen), por lo que es de suponer que el intérprete del continuo debería estar

muy atento a la sonoridad de las voces para no chocar con ellas en estas fórmulas que, en cualquier caso, conocería sobradamente.

El descenso de 5ª disminuida (como el de 4ª disminuida) no ofrece interés especial pues las reglas de Torres se limitaban básicamente a prescribir 6ª sobre la 2ª nota, que de todas formas le correspondería puesto que habitualmente lleva una alteración accidental ascendente o se trata de una nota sin 5ª justa natural. Sí habíamos señalado que al producirse aquí la sucesión IV-V6-I, Torres se remite a lo prescrito en el descenso de 4ª justa para realizar el IV con 3ª menor en los modos menores aunque el cifrado no lo indique, como ocurre en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 3-91. Torres: *Misa de Difuntos*, “Offertorium”, cc. 6-8.

Aparte de lo visto hasta ahora, hemos encontrado en las obras algunos usos armónicos característicos no abordados en los tratados españoles estudiados. Llama la atención que ninguno de ellos se detenga en ofrecer fórmulas para la cadencia plagal: sólo Torres podría aproximarse a una cadencia plagal en modo frigio cuando aborda la 4ª descendente en el tratado 2º, aunque incluso esto es dudoso (véase más arriba). Es posible que esta omisión sea herencia de la teoría contrapuntística anterior, que difícilmente podía explicar una cadencia en la que no se daba la típica progresión desde una consonancia imperfecta hasta una perfecta (habitualmente la 6ª mayor hacia la 8ª), y que por tanto sólo se ocupó de ella escasa y marginalmente²⁹⁰. Pero lo cierto es que, aunque la cadencia plagal siempre tuvo un papel secundario (como prolongación de la nota final tras una cadencia anterior) y era poco frecuente hacia el comienzo del siglo XVIII, aún encontramos algunos ejemplos en los que cierra una pieza o sección (aparte

²⁹⁰ Por ejemplo, lo que Burmeister explica como *supplementum* se aproxima mucho a la cadencia plagal; véase BURMEISTER, Joachim. *Musica poetica*. Rostock: Stephanus Myliander, 1606, capítulos 9 y 15. En Internet: *Thesaurus Musicarum Latinarum*. <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/17th/BURPOE_TEXT.html> (Último acceso 8-8-2009). También Cerone indica que “a cualquiera cláusula se le puede añadir el fenecimiento o rodeo” (p. 871), concepto que según su explicación y los ejemplos que ofrece (en pp. 837-838, 863, 865 y 871) corresponde a la cadencia plagal ornamentada; véase CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazer el perfecto Musico ha menester saber*. Nápoles: J. B. Gardano y L. Nucci, 1613. En Internet: *Biblioteca Digital Hispánica*. <<http://bdh.bne.es/bnesearch/>> (Último acceso 2-5-2010). Ha de tenerse en cuenta, no obstante, que el caso del modo frigio era diferente, pues la imposibilidad ya comentada de realizar en él la cláusula del bajo ocasionaba que la cadencia plagal se utilizara aquí con frecuencia y sin ese carácter de añadido prescindible.

de lo mencionado arriba al hablar del modo frigio) como los siguientes, que además han sido considerablemente elaborados:

Ejemplo 3-92. Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Grave “¡O inmenso Adonay!”, cc. 40-43.

Ejemplo 3-93 Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Despacio “Aves, fieras”, cc. 62-65.

Por último, nos ha parecido interesante traer aquí algunos usos de acordes más peculiares que aparecen en las obras analizadas y son abordados por Torres en su tratado 4º, aunque no nos detuviéramos en ellos en el apartado anterior. Ya sea por las disonancias que contienen o por el contraste armónico que provocan, estos acordes contienen una gran carga expresiva. Quizás por ello no es extraño que la mayoría de los que hemos encontrado se concentren en la *Misa de Difuntos*. Es el caso del acorde de 7ª disminuida, al que se llega cromáticamente y que desemboca en una misteriosa semicadencia (no conectada en la siguiente sección, que continúa en Fa# m) que cierra el Rex tremendae de la Secuencia, subrayando la palabra “pietatis”:

Ejemplo 3-94. Torres: *Misa de Difuntos*, “Sequentia (Rex tremendae)”, cc. 120-123.

El mismo tipo de acorde se utiliza dos veces en el Ejemplo 3-55 puesto más arriba correspondiente a la *Misa Ludovicus*, acentuando el carácter doliente del descenso casi cromático del bajo desde la tónica hasta la dominante que acompaña al motivo principal de la súplica encerrada en el “Kyrie eleison”. Sin embargo, hallamos un uso exento de

Ejemplo 3-97. Torres: *Misa de Difuntos*, “Offertorium”, cc. 28-38.

The image displays two staves of musical notation in bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff contains 14 measures of music, and the second staff contains 7 measures. Below each note or rest, there is a figured bass notation indicating the harmonic structure. The figures are as follows:

Staff 1:

- Measure 1: 6 $\sharp$ 3 $\natural$ 4 3 $\sharp$
- Measure 2: 6 $\natural$ [---] 3 $\sharp$ 4
- Measure 3: 5 4 3 $\sharp$
- Measure 4: 6 $\flat$ 3 $\flat$ 5 4 3 $\sharp$
- Measure 5: 6 $\flat$ [---] 3 $\natural$ 4 $\natural$
- Measure 6: 5 4 $\natural$ 3
- Measure 7: 6 $\flat$ [---] 3 $\natural$ 4 $\natural$
- Measure 8: 5 4 3
- Measure 9: 6 $\flat$ [---] 3 $\natural$ 4 $\flat$
- Measure 10: 5 $\natural$ 4 $\flat$ 3

Staff 2:

- Measure 1: 6 $\flat$ [---] 3 $\sharp$
- Measure 2: 4 3 $\sharp$ 6 $\flat$
- Measure 3: 5 3
- Measure 4: 6 $\flat$ [---]
- Measure 5: 6 3 $\sharp$
- Measure 6: 5 [---] 4 3 $\sharp$

Nada semejante podemos encontrar en su manual de continuo, pero es obvio que la búsqueda de la intensidad expresiva se consigue precisamente apartándose de los usos armónicos más comunes a los que se dedican los tratados.

4. LA LLEGADA DE LAS TEORÍAS DE RAMEAU A ESPAÑA¹

4.1. La innovadora teoría armónica de Rameau

La publicación de las innovadoras ideas de Rameau desde 1722 originó uno de los cambios más trascendentales en la historia de la teoría de la música y de la pedagogía de la composición. En pocas ocasiones la obra de un solo hombre ha tenido unas repercusiones tan profundas como en este caso, pues el origen de otras tradiciones teóricas de gran alcance como el contrapunto o el bajo continuo es difícilmente atribuible a una persona concreta, a diferencia de lo que ocurre en el terreno de la armonía.

Toda su teoría se basa en el sistema del “bajo fundamental” (*basse fondamentale*), expuesto por primera vez en su *Traité de l’harmonie* de 1722². Gracias a esta publicación (y otras que seguirían en poco tiempo), el escasamente conocido Rameau recién llegado a París se convirtió rápidamente en uno de los más reputados teóricos y profesores de su tiempo, pues la consagración como principal compositor francés tardaría aún en llegar.

Su gran éxito se debió, por un lado, a la capacidad de su teoría armónica para analizar la práctica musical de su tiempo, frente a la insuficiencia del contrapunto para abordar gran parte de la música barroca desde la aparición de un estilo más libre (la *seconda pratica*) y la habitual carencia de una adecuada racionalización de la tradición

---

¹ Este interesante asunto ha sido planteado por Paul Murphy en varias comunicaciones. Puede verse un breve resumen, que resultó de utilidad para iniciar nuestra investigación en este asunto, en MURPHY, Paul. “Jean-Philippe Rameau and speculative music theory in eighteenth-century Spain”. Resumen de la comunicación a la Eleventh Biennial International Conference on Baroque Music, Manchester, 14-18 de julio de 2004. <<http://www.music.qub.ac.uk/tomita/11baroque/abstracts/Murphy.htm>> (Último acceso 15-2-2009). Recientemente, el autor tuvo la generosidad de enviarnos el documento escrito de una presentación posterior, que recibí cuando este capítulo estaba prácticamente terminado pero aún nos sugirió algunas interesantes ideas, aunque no añadiera nuevos datos a nuestra investigación: MURPHY, Paul. “A Frenchman in Madrid: Jean-Philippe Rameau's Influence on Speculative Music Theory in Spain”. Comunicación inédita al Thirty-second Annual Meeting of the Society for Music Theory, Montréal, Quebec, Canadá, 30 de octubre de 2009.

² RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*. París: Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.

del bajo continuo, que como fenómeno esencialmente práctico adolecía de falta de base teórica.

Por otro lado, Rameau estaba convencido de que su sistema se fundamentaba directamente en la naturaleza, en concreto en el fenómeno acústico de los armónicos (o resonancia del *corps sonore*, como le llamaban entonces), y gran parte de sus escritos los dedicó a tratar de demostrarlo. Aunque hoy pueda parecer de menor importancia, este segundo aspecto, conectado directamente con el ideario de la Ilustración, fue esencial para el prestigio de las ideas de Rameau y contribuyó decisivamente a atraer la atención de filósofos y científicos sobre ellas.

Es muy significativo que los dos directores de la famosa *Enciclopedia*, proyecto emblemático de la Ilustración, no sólo fueron entusiastas partidarios de la teoría de Rameau, sino que colaboraron personalmente con él para ayudarlo a exponerla. Así, parece ser que Diderot participó en la redacción de la memoria que Rameau presentó ante la Académie Royale des Sciences para su aprobación³ (luego publicada como *Démonstration du principe de l'harmonie*⁴) y D'Alembert fue autor del resumen de las teorías de Rameau que más contribuyó a la difusión de las mismas dentro y fuera de Francia, llegando a ser traducido en varias lenguas⁵. Este último incluyó en el conocido “Discours Préliminaire” con que se iniciaba la publicación de la *Enciclopedia* en 1751 un encendido elogio de Rameau en sus facetas de compositor y, más aún, de teórico:

Pero lo que le distingue más específicamente es el haber reflexionado con gran éxito sobre la teoría de este mismo arte; el haber sabido encontrar en el bajo fundamental el principio de la armonía y de la melodía; el haber reducido de esta manera a leyes más ciertas y simples una ciencia abandonada antes de él a reglas arbitrarias o dictadas por la ciega experiencia. He aprovechado diligentemente la ocasión de celebrar a este artista filósofo en un Discurso destinado principalmente al elogio de los grandes hombres. Su mérito, que él ha obligado a nuestro siglo a reconocer, sólo será bien conocido cuando el tiempo haya hecho callar la envidia; y su nombre, estimado por la parte más ilustrada de nuestra nación, no puede ofender a nadie aquí⁶.

---

³ Según CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 215.

⁴ RAMEAU, Jean-Philippe. *Démonstration du principe de l'harmonie*. París: Durand et Pissot, 1750.

⁵ ALEMBERT, Jean le Rond d'. *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. París: David, 1752. En Internet: *Traité français sur la musique*. Indiana University. <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/ALEMEL_TEXT.html> (Último acceso 7-1-2010). Véase más adelante.

⁶ “Mais ce qui le distingue plus particulièrement, c'est d'avoir réfléchi avec beaucoup de succès sur la théorie de ce même art; d'avoir su trouver dans la basse fondamentale le principe de l'harmonie et de la mélodie; d'avoir réduit par ce moyen à des lois plus certaines et plus simples, une science livrée avant lui

Sin embargo, las ideas de Rameau provocaron numerosas polémicas en su tiempo, que él mismo avivó con sus airadas reacciones. Rameau acabó enfrentándose a muchos de aquellos intelectuales, incluidos Diderot y D'Alembert, en parte a causa de ciertas disputas propiamente teóricas, pero también a raíz de la crítica de la música francesa frente a la italiana surgida en la famosa *Querelle des Bouffons* y de los artículos sobre música incluidos en la *Enciclopedia*, encargados a Jean-Jacques Rousseau cuando Rameau rehusó escribirlos él mismo.

Precisamente Rousseau era enemigo declarado de Rameau por variadas razones y uno de los filósofos más reticentes a sus teorías, de manera que la mediación de D'Alembert no pudo evitar que el segundo criticara públicamente varias de las entradas sobre temas musicales del primero en la *Enciclopedia*. No obstante, Rousseau expone en ellos detalladamente el sistema de Rameau y de hecho su posterior recopilación de estos artículos en su célebre diccionario⁷ sería una destacada fuente de conocimiento de las ideas de Rameau en toda Europa, como veremos más adelante para el caso concreto de España.

Lo cierto es que, aunque las teorías de Rameau fueron muy criticadas en toda Europa (véase por ejemplo la refutación de Eximeno, que comentaremos luego), casi todos aceptaron su núcleo principal, es decir, el concepto del bajo fundamental. La mayor parte de las objeciones se centraban en aspectos secundarios o, con más frecuencia, en sus pretensiones científicas que le llevaban a tratar de justificar toda su doctrina mediante la física y las matemáticas, llegando a la conclusión de que había revelado la base natural del sistema musical de su tiempo. En cualquier caso, según explica Christensen, “su bajo fundamental fue sin embargo lo suficientemente convincente como ayuda práctica a los músicos para convertirse, hacia finales del siglo XVIII, en el paradigma teórico dominante por toda Europa”⁸.

à des règles arbitraires ou dictées par une expérience aveugle. Je saisis avec empressement l'occasion de célébrer cet artiste philosophe, dans un discours destiné principalement à l'éloge des grands hommes. Son mérite, dont il a forcé notre siècle à convenir, ne sera bien connu que quand le temps aura fait taire l'envie; et son nom, cher à la partie de notre nation la plus éclairée, ne peut blesser ici personne”. ALEMBERT, Jean le Rond d'. “Discours Préliminaire”. En: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 1. París: Briasson, etc., 1751. En Internet: <<http://diderot.alembert.free.fr>> (Último acceso 24-10-2009).

⁷ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. París: Imprimerie de la Veuve Ballard, 1768. En Internet: <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/18th_Index.html> (Último acceso 24-11-2009). Traducción al español (e introducción) de José Luis de la Fuente Charfolé: *Diccionario de Música*. Madrid: Akal, 2007.

⁸ “[...] his fundamental bass was nonetheless convincing enough as a practical aid for musicians to become, by the end of the 18th century, the dominant pedagogical paradigm throughout Europe”.

La explicación de la esencia de la teoría del bajo fundamental parece hoy superflua tras siglos de predominio de la perspectiva armónica de la música, pero es necesario situarse en la época de Rameau para entender la importancia de su propuesta. Esta teoría supone que los elementos primarios de la música son los acordes (conjuntos de 3 ó 4 notas obtenidas por superposición de 3^{as}), y que todo acorde puede reducirse a una sola nota (la fundamental) que, en la disposición más natural, se situaría como el sonido más grave (el bajo fundamental); para ello, es imprescindible el concepto de inversión del acorde, que acepta la equivalencia funcional entre las diferentes ordenaciones del acorde, ya sea triada o de 7^a.

El sistema de notación que utiliza Rameau para realizar sus análisis consiste en añadir a las obras un pentagrama con la línea del bajo fundamental (los hoy habituales números romanos no se usaron hasta bastante después). De esta manera se visualizan muy claramente los movimientos entre fundamentales, que constituyen otro de los ejes de la teoría de Rameau. Aquí se adentra de lleno en el terreno de la sintaxis armónica, estableciendo los intervalos entre fundamentales por los que se mueve toda sucesión regular de acordes. Rameau privilegia la relación de 5^a descendente de la cadencia perfecta, dando también relevancia a las de 5^a ascendente y 3^a ascendente y descendente, lo que justifica mediante el fenómeno de los armónicos (al igual que la constitución del acorde perfecto). Esto le obligaría a elaborar complejas teorías (como el *double emploi*) para explicar sucesiones tan frecuentes como IV-V que contradecían su sistema, y que serían fuente de polémicas.

Otros aspectos de su sistema fueron también objeto de numerosas críticas, siendo constantemente reelaborados por Rameau en sus numerosos escritos teóricos. En especial, su manera de generar la escala diatónica de una tonalidad a partir de un bajo fundamental usando sólo los acordes y movimientos principales: si esto ya era complicado en el modo mayor, resultó casi imposible en el menor, que por otra parte se basaba en el acorde perfecto menor de difícil justificación físico-armónica.

Tampoco su idea de la disonancia de 7^a como origen de prácticamente todas las disonancias era fácil de aceptar. Por un lado, la aplicación de los “acordes por *supposition*”⁹ para explicar las disonancias de 9^a, 11^a y demás (ya fueran lo que hoy

---

CHRISTENSEN, Thomas. “Rameau, Jean-Philippe. 5. Theoretical writings”. *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-11-2009).

⁹ El término español equivalente “suposición” (usado por Santa María y Bails) no incorpora el sentido dado por Rameau de “poner debajo”. Lo más aproximado sería “sub-posición”, neologismo que Lester (siguiendo a Baker) utiliza en inglés como *subposition* (véase LESTER, Joel. *Compositional Theory in the*

llamamos retardos, acordes de dominante sobre tónica u otros) como si se tratara de 7^{as} no fue asumida por numerosos teóricos posteriores y resulta hoy un concepto extraño a nuestra visión de la armonía. Por otro lado, la aceptación de la 6^a añadida como característica esencial del acorde de subdominante introduce una importante excepción al modelo de comportamiento de la disonancia basado en la 7^a, al tiempo que desafía el principio básico de la ordenación del acorde por 3^{as} a partir de la fundamental.

En cambio, su identificación de los tres acordes básicos de la tonalidad obtendría una enorme resonancia que ha llegado hasta la actualidad. Los términos tónica, dominante y subdominante (este último desde el *Nouveau système de musique théorique* de 1726¹⁰, pero no todavía en el *Traité de l'harmonie* de 1722) fueron utilizados por Rameau para denominar los tres acordes esenciales que conformaban la tonalidad mediante las cadencias perfecta (V-I) e imperfecta o irregular (IV-I). Cada uno de ellos queda caracterizado por una configuración diferente: al de dominante le corresponde la 7^a y al de subdominante la 6^a añadida (que resultan implícitas aun cuando no aparezcan en la partitura), mientras el de tónica es el único que se presenta genuinamente como acorde perfecto, pues ningún otro puede servir como reposo definitivo. Hay que distinguir, no obstante, entre el acorde de *dominante-tonique* –que es el verdadero V7/+– y las otras dominantes simples –acordes de 7^a sobre los demás grados cuyo bajo fundamental se ve impulsado igualmente a descender de 5^a como en la cadencia perfecta, aunque la inexistencia del efecto conclusivo de aquélla obliga a continuar el movimiento–.

Para acabar con este breve repaso al papel de Rameau en la teoría de la música, debemos señalar que, a pesar del gran alcance de sus logros, a menudo se le han atribuido innovaciones que en realidad no le corresponden. Como señala Christensen:

El bajo fundamental [...] no fue tanto un descubrimiento como una unificación de formulaciones teóricas e investigaciones prácticas heredadas. Muchas de las más celebradas

---

Eighteenth Century. 3^a reimpr. Londres: Harvard University Press, 1996, p. 109). Consiste en considerar como fundamental del acorde a la nota que se sitúa una 3^a ó 5^a por encima del bajo (al que se considera por tanto un añadido “sub-puesto” a la fundamental), convirtiendo así en 7^a lo que en realidad es una 9^a u 11^a sobre el bajo. No debe confundirse con el concepto del mismo nombre usado en la teoría anterior que se aplicaba a las notas de adorno (“suponer mala por buena”). Véase más adelante el tratamiento de este asunto en Santa María y Bails.

¹⁰ RAMEAU, Jean-Philippe. *Nouveau système de musique théorique où l'on découvre le Principe de toutes les Règles nécessaires à la Pratique. Pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie*. París: Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1726. En Internet: *Traité français sur la musique*. Indiana University. <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAMNOU_TEXT.html> (Último acceso 3-1-2010).

hipótesis que componen el bajo fundamental –el fundamento triádico de la armonía, la inversión acórdica, la concatenación de la disonancia, el análisis de la música en frases cadenciales y la fundamental generativa– pueden ser encontradas individualmente en textos teóricos especulativos y prácticos del siglo XVII¹¹.

El gran acierto de Rameau habría sido precisamente su capacidad para reunir estos elementos en una teoría coherente y de gran poder explicativo para la música de su tiempo. Así por ejemplo, aunque no pocos teóricos se habían referido antes que él a la inversión de acordes, ninguno llegó a aplicarla a prácticamente toda conjunción habitual de sonidos (gracias sobre todo a su extensión a los acordes de 7ª, pero también a otros recursos como los “acordes por *supposition*”), ni a otorgarle un papel esencial para la clasificación funcional de los acordes y la consiguiente explicación armónica de la tonalidad.

En cualquier caso, pocas de estas hipótesis precedentes gozaron de una amplia difusión antes de Rameau, de manera que fueron muchos quienes las conocieron a través de sus teorías.

Por otro lado, la propagación de las ideas de Rameau tuvo lugar principalmente (sobre todo fuera de Francia) mediante publicaciones de otros autores que trataban de presentarlas de forma más ordenada e inteligible (pues su escritura era difícil y sus teorías cambiantes con el tiempo), pero que con frecuencia alteraban algunos de sus aspectos. Éste fue desde luego el caso de los *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau* de D’Alembert y sus numerosas traducciones, en el que nos detendremos más adelante.

---

¹¹ “The fundamental bass [...] was not so much a discovery as a unification of received theoretical formulations and practical heuristics. Many of the most celebrated hypotheses comprising the fundamental bass –the triadic foundation of harmony, chordal inversion, the concatenation of dissonance, the parsing of music into cadential phrases, and the generative fundamental– are ones that can be found individually in seventeenth-century practical and speculative theory texts”. CHRISTENSEN, T. *Rameau...*, p. 43.

4.2. Los músicos españoles ante Rameau

4.2.1. La enseñanza tradicional

A juzgar por los tratados de composición y otros testimonios de los músicos, la enseñanza de la composición en España siguió basándose principalmente en el contrapunto durante el siglo XVIII¹². En consonancia, la teoría de la música continuó moviéndose dentro de una perspectiva interválica que prescindía del concepto rameauiano de acorde esencial al enfoque armónico. Probablemente, la generalización de la teoría armónica en nuestro país fue un poco más tardía que la sustitución del antiguo sistema modal por la moderna tonalidad bimodal, que como vimos en el capítulo 2 no sería culminada hasta las últimas décadas del siglo. Pero lo cierto es que estos dos cambios (y otros de los que no nos ocupamos en esta tesis, como el abandono del sistema hexacordal de solmisación) están relacionados, pues su aceptación en España parece en gran medida vinculada a la penetración de las mismas corrientes extranjeras.

Era previsible que Cruz Brocarte enseñara a componer en su tratado de 1707¹³ esencialmente mediante el contrapunto, al igual que Rabassa en su *Guía para los principiantes* (quizás creada en 1720)¹⁴ y que Nassarre en su *Escuela Música*¹⁵,

---

¹² E incluso, quizás, las primeras décadas del XIX, pues la penetración de la armonía en la práctica pedagógica cotidiana sería sin duda más lenta que en los tratados teóricos; sobre este asunto, véase el próximo capítulo.

¹³ CRUZ BROCARTE, Antonio de la. *Médula de la Música Theórica. Cuya inspección manifiesta claramente la ejecución de la Práctica, en división de quatro discursos; en los quales se da exacta noticia de las cosas más principales, que pertenecen al Cantollano, Canto de Órgano, Contrapunto, y Composición, con toda brevedad y claridad*. Salamanca: Eugenio Antonio García, 1707.

¹⁴ RABASSA, Pedro. *Guía Para los Principiantes; que dessean Perfeccionarse en la Composición de la Música*. Facsímil del Ms. del Real Colegio del corpus Christi de Valencia, ca. 1767. Ed. con introducción de Francesc Bonastre, Antonio Martín Moreno y Josep Climent. Bellaterra: Institut Universitari de Documentació i d'Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas", 1990. Esta copia manuscrita debió hacerse algo después de 1767, pero respecto a la fecha de composición de la obra varios investigadores apuntan 1720 [véanse ISUSI FAGOAGA, Rosa. "Pedro Rabassa en la teoría musical del siglo XVIII. Algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su *Guía de principiantes*". *Revista de Musicología*, 20 (1997), pp. 401-441; y MARÍN, Miguel Ángel. "Rabassa, Pedro [Pere]". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 3-11-2009)], 1725-1730 (BONASTRE, Francesc. "Rabassa, Pere". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 9, pp. 1-2) ó 1724-1738 (BONASTRE, F., MARTÍN MORENO, A. y CLIMENT, J. Introducción a la *Guía Para los Principiantes...*).

¹⁵ NASSARRE, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. Facsímil de Zaragoza: Herederos de Manuel Román / Herederos de Diego de Larumbe: 1723-1724, 2 vols. Con estudio preliminar de Lothar Siemens. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980, 2 vols.

publicada muy poco después del *Traité* de Rameau de 1722 y posiblemente escrita tiempo atrás.

Más llamativo resulta que Valls en 1742 actúe de la misma manera y no haga referencia alguna a la teoría armónica, máxime cuando él mismo cita a Rameau (probablemente por primera vez entre los teóricos españoles) a propósito del controvertido asunto del carácter consonante de la 4ª, situándolo –junto a nombres como Zarlino, Cerone, Kircher o Nassarre– entre los autores “que fueron especulativos y prácticos” y que trataron la 4ª como consonancia¹⁶.

Algo similar ocurre en el tratado de composición posterior –escrito ya en la 2ª mitad del siglo– de Roel del Río¹⁷, quien años antes había manifestado su rechazo a la propuesta innovadora formulada por el joven maestro de capilla Rodríguez de Hita. En su *Diapasón instructivo* de 1757¹⁸, Rodríguez de Hita había criticado la enseñanza tradicional (mencionando a Cerone, Lorente y Nassarre) y propuesto una reformada pedagogía contrapuntística muy reducida a la que añadió, por primera vez, un sistema propiamente armónico; éste se basaba en una peculiar clasificación de los acordes que poco tenía que ver con la de Rameau (véase el próximo apartado), a pesar de alabar el resumen de sus teorías hecho por D’Alembert. Las dudas sobre la profundidad de su conocimiento en aquel momento¹⁹ de las ideas de Rameau/D’Alembert se acrecientan ante la errónea ortografía con que aparece el primero en las dos ocasiones en que se refiere a él (“Ramó” y “Kameaur”). Por otro lado, cita con bastante exactitud la obra de D’Alembert, aunque sin llegar a reflejar su nombre: “El que he visto muy útil es el epítome de la Obra de Ramó [...]. Se intitula *Elemens de Musique Theorique et*

---

¹⁶ VALLS, Francesc. *Mapa Armónico Práctico* (1742a). Facsímil del manuscrito de Barcelona, Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 783. Josep Pavía i Simó (ed.). Barcelona: Institución Milá y Fontanals, 2002, p. 60v. Antonio MARTÍN MORENO ya mencionó esta cita en *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1976, p. 37. Esta relación de autores aparece en la nota al margen. La referencia a Rameau no se ve con nitidez (al menos en el facsímil), pero parece incluir la cifra 1726 que podría referirse al *Nouveau système de musique théorique* de Rameau.

¹⁷ ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura. *Institución Harmónica ô Doctrina Musical Theórica y Práctica*. Manuscrito. 1766. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss. 9318.

¹⁸ RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio. *Diapasón instructivo. Consonancias músicas y morales, documentos a los profesores de música, carta a sus discípulos, de don Antonio Rodríguez de Hita [...] sobre un breve y fácil método de estudiar la composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. Madrid: Impta. de la Vda. de Juan Muñoz, 1757.

¹⁹ Años después es seguro que lo conocería bien a fondo, pues a Rodríguez de Hita le fueron encargados “dictámenes censorios de la traducción española de los *Elémens de musique, théorique et pratique* de D’Alembert realizada por Francisco Javier de Sarria (1778)” [RECASENS BARBERÁ, Albert. “Antonio Rodríguez de Hita”. *Valverde de Alcalá*. 2002. <<http://www.valverdedealcala.es/descargas/hita2.pdf>> (Último acceso 3-1-2010). Según se aclara aquí, ésta es la versión española de la entrada “Rodríguez de Hita, Antonio” del mismo autor en la última edición de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sin embargo, allí no aparece este dato biográfico].

pratique suivant les principes de Monsieur Kameaur; está impreso en París el año 1752”²⁰; e incluso ofrece una somera descripción de su estructura²¹. Por cierto, que también Roel del Río mencionó a Rameau en su *Razón natural y científica de la música* –folleto publicado en 1760 refutando el *Diapasón instructivo*–, aunque su alusión marginal al “método” del “Maestro francés Mons. Ramó [sic]” parece proceder de la de Rodríguez de Hita más que de su propio contacto directo con los escritos rameaunianos²².

Habría que esperar hasta los *Dialectos músicos* de Francisco de Santa María en 1778 para encontrar otro acercamiento a la doctrina de Rameau en un tratado de composición, aunque aquí todavía se dé como un añadido al estudio del contrapunto y mezclado en ocasiones con una perspectiva más propia del bajo continuo, según veremos en el siguiente apartado. Dos años más tarde, Joaquín Montero publicó en Sevilla su *Compendio Harmónico*²³, tratado de composición enmarcado en la línea contrapuntística más tradicional a juzgar por el título (que no sólo menciona la habitual estructuración en cuatro partes –véase más adelante– sino que además declara estar “sacado de los autores más antiguos”) y las siguientes palabras del prólogo: “Y aunque todo lo contenido aquí lo traen Cerone, Lorente, Nassarre y otros, no todos pueden tenerlos a mano cuando son tan raros que apenas se encuentran; ésta es la causa que me ha movido a formar el presente tratado”²⁴.

Parece por tanto que la decisiva irrupción de la armonía en la teoría de la composición en España no tendría lugar hasta finales del siglo con la publicación en 1796 de la traducción española de la célebre obra de Eximeno, titulada *Del origen y reglas de la Música*²⁵; tanto por la exhaustividad y radicalidad de su planteamiento

²⁰ RODRÍGUEZ DE HITA, A. *Diapasón instructivo...*, pp. 8-9.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

²² ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura. *Razón natural i científica de la música en muchas de sus más importantes materias. Carta a Don Antonio Rodríguez de Hita [...] Sobre su “Breve i fácil método de estudiar la composición”*. Santiago: Ignacio Aguayo i Aldemunde, 1760, p. 3.

²³ MONTERO, Joaquín. *Compendio Harmónico que contiene las Definiciones de las quatro partes en que se divide la Música sacado de los autores más antiguos por Joaquín Montero organista de la Iglesia Parroquial de San Pedro el Real de Sevilla*. Sevilla: Vázquez Hidalgo, 1790. Varios investigadores afirman que se publicó en Madrid; sin embargo, los datos que figuran en el catálogo de la Biblioteca de Catalunya, donde se encuentra un ejemplar, son los reseñados aquí.

²⁴ Citado en PEDRELL, Felipe. *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals y facsimils dels documents més importants pera la bibliografía espanyola*. Barcelona: Palau de la Diputació, 1908, vol. I, p. 149. En Internet: Internet Archive. <<http://www.archive.org/details/catlechdelabib01barc>> (Último acceso 28-7-2010).

²⁵ EXIMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Trad. de Francisco Antonio Gutiérrez de Dell'origine e delle regolle della musica (Roma:

inconfundiblemente armónico como por la extensa fama que logró en virtud de las encendidas polémicas de que fue objeto, podría decirse que este libro –que analizaremos más adelante– marcó un antes y un después en la teoría musical española.

Aparte de los tratados de composición, otras manifestaciones de músicos profesionales apuntan a la escasa penetración de las teorías de Rameau entre ellos y por tanto a la continuada vigencia de la perspectiva interválica –característica del contrapunto– sobre la armónica. Éste es el caso de la *Música canónica, motética y sagrada* de 1761, en la que Juan Francisco de Sayas, organista de la catedral de Tarazona, emprende la defensa de la música religiosa polifónica tradicional española frente a “la aplaudida y celebrada con el renombre de la moda, por ajena, teatral y profana”²⁶ de influencia italiana, según aclara ya en el título. De esta última crítica no sólo su inadecuación al templo, sino también su desprecio hacia las reglas y recursos del contrapunto. En apoyo de la solidez de la música sacra tradicional, alaba y describe pormenorizadamente el sistema pedagógico que la sostenía²⁷, basado en el contrapunto y el enfoque interválico y en el que la noción de acorde de la moderna armonía está ausente.

Por otra parte, llama la atención la falta de alusiones a la nueva teoría de la armonía –a pesar del desafío que suponía para la enseñanza tradicional de la composición mediante el contrapunto– en el enorme raudal de escritos vertidos en las polémicas musicales que fueron tan habituales durante el siglo XVIII²⁸. Anterior a los escritos de Rameau es la famosa controversia en torno a ciertas disonancias sin preparar usadas por Valls en su *Misa Scala Aretina*, que por supuesto discurre en términos absolutamente contrapuntísticos, pero casi todas las demás polémicas tuvieron lugar en

---

Michel'Angelo Barbiellini, 1774). Madrid: Imprenta Real, 1796, 3 vols. En Internet: *Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico*. <<http://bvpb.mcu.es>> (Último acceso 17-6-2009).

²⁶ SAYAS, Juan Francisco de. *Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas. La veneración, respeto y modestia, con que la debemos todos los sacerdotes practicar en su santo templo, cantando los divinos oficios con la mayor perfección. Respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas deydades, en sus templos profanos; contra la aplaudida y celebrada con el renombre de la moda, por ajena [sic], teatral y profana: fundado en las escrituras divinas, concilios sagrados, decretos y bulas pontificias, santos padres y autores los más graves de la facultad*. Pamplona: Martín de Rada, 1761.

²⁷ Puede verse un resumen de esta descripción en ANZALDÚA GONZÁLEZ, Luis Carlos. “La tratadística española del contrapunto severo desde el siglo XVIII al XX. Su metodología de enseñanza y los elementos que influyeron en su evolución hasta la conformación de los grandes tratados españoles”. Dirigida por Yvan Nommick. Universidad Autónoma de Madrid: tesis doctoral, 2007, pp. 200-207. En Internet: <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/38094957.html> (Último acceso 8-2-2010).

²⁸ Puede verse una ilustrativa enumeración de ellas en MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1985, y una explicación más detallada en *El Padre Feijoo...* del mismo autor.

una época en que primero en Francia, y luego en gran parte de Europa, se discutía ya sobre las teorías de Rameau: la desencadenada por Feijoo contra el estilo italiano en la música religiosa (luego retomada por la comentada obra de Sayas), la que se ocupó del uso del tritono Fa-Si en el canto llano, la ocasionada por la *Llave de la modulación y antigüedades de la música* de Soler, etc. Parece, por tanto, que había un escaso interés entre la mayoría de los músicos hacia la innovadora teoría armónica, situación que cambiaría drásticamente con la disputa provocada por la aparición en 1796 de la obra de Eximeno en español.

Los ataques hacia el enfoque radicalmente armónico de Eximeno se sucederían en los años siguientes, destacando la *Defensa del arte de la música* de Iranzo de 1802²⁹ que analizaremos más adelante. Y, aunque el nuevo siglo se decantará claramente hacia la armonía, todavía habrá algunos profesores que aborden la composición desde un punto de vista esencialmente contrapuntístico, obviando o directamente atacando a la teoría armónica. Un ejemplo significativo³⁰ lo encontramos en el *Examen instructivo sobre la música multiforme, métrica y rítmica* publicado póstumamente en 1818 por Pedro Almeida y Motta (quien murió unos meses antes), profesor en el Real Colegio de Niños Cantores de la Capilla Real³¹; es la versión en español del tratado portugués de Francisco Ignacio Solano de 1790, que Almeida se decidió a traducir ante la escasa utilidad de las obras publicadas “sobre las reglas de la música”, pues “confunden a los mismos facultativos, sin atinar con la verdadera doctrina de los primitivos y privativos preceptos músicos”³². Enseña a componer esencialmente desde el contrapunto, aunque lo complementa con indicaciones tomadas de la tradición del bajo continuo y de la armonía (véase más adelante); sin embargo, Solano se adentra en este último campo –en el que sigue fielmente a Rodríguez de Hita– sólo en el capítulo 27 titulado “Sobre las especies de armonía según los modernos” y con reticencias, pues considera que la nueva teoría armónica no pretende sino justificar las disonancias sin preparación habituales en la moderna música instrumental, donde se consienten “quizá por la velocidad con que aceleradamente corre la armonía”, y por eso mismo “ella de este modo no causa

---

²⁹ IRANZO Y HERRERO, Agustín. *Defensa del arte de la música, de sus verdaderas reglas, y de los maestros de capilla. Impugnación al Origen y reglas de la música, obra escrita por el abate español don Antonio Eximeno*. Murcia: Juan Vicente Teruel, 1802.

³⁰ Mencionamos algunos más en el apartado 4.4.

³¹ SOLANO, Francisco Ignacio. *Examen instructivo sobre la música multiforme, métrica, y rítmica*. Trad. de Pedro Almeida y Motta de *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica* (Lisboa: Regia officina typografica, 1790). Madrid: Imprenta de Collado, 1818. En Internet: *Google libros*. <http://books.google.es/books?id=YJfaLJYrCEC&source=gbp_navlinks_s> (Último acceso 8-1-2010).

³² ALMEIDA Y MOTTA, Pedro. Prólogo “El traductor” a SOLANO, F. I. *Examen instructivo...*, s.pag.

suavidad, es solamente un estrépito bien admitido”³³. Más contrario aún a las nuevas ideas se muestra Almeida, pues en nota al pie rechaza el principio básico de la inversión acórdica apoyándose en la refutación de Roel del Río al libro de Rodríguez de Hita y afirmando que “la opinión del Señor Solano en este particular no tiene el mayor fundamento”³⁴.

Antes de pasar a analizar en el siguiente apartado la aportación de aquellos autores que sí adoptaron la teoría armónica, es necesario mencionar que con frecuencia encontramos estudiosos modernos que incluyen dentro del campo de la armonía una parte sustanciosa de los tratados que aquí hemos definido como esencialmente contrapuntísticos. Para intentar aclarar esta cuestión, tendremos que detenernos al menos brevemente en esbozar el plan de estudios habitual en la enseñanza tradicional, aunque éste es un asunto complejo que requeriría de un extenso análisis que no podemos emprender aquí, pues su relación con la sintaxis armónica es muy indirecta.

Ya desde bastante antes del siglo XVII, la enseñanza práctica de la música comenzaba por el canto llano (que implicaba la iniciación a la escritura musical y la solmisación), continuaba con el canto de órgano (en el que se aprendía la notación rítmica, necesaria para la interpretación de música polifónica) y finalizaba con el estudio de la composición. En los siglos XVII y XVIII, al menos desde Lorente, esta última se divide habitualmente en dos apartados, contrapunto y composición, como se refleja claramente en los rótulos de los cuatro libros de que se compone su tratado y que ya menciona en el título general: *El porqué de la música en que se contiene las cuatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*³⁵.

El contrapunto³⁶ abarcaba esencialmente ejercicios a dos voces (llamados “contrapuntos”) sobre un canto llano (o sea, en valores largos e iguales, según el concepto de la época) en el bajo o en el tiple, a menudo cantando directamente —es decir, improvisando— la voz añadida a partir de la línea del canto llano. Posteriormente podían hacerse sobre canto de órgano (en valores más pequeños y variados). Suelen

---

³³ SOLANO, F. I. *Examen instructivo...*, pp. 165 y 166-167.

³⁴ *Ibid.*, p. 170, n. 104.

³⁵ LORENTE, Andrés. *El Por qué de la Música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672)*. Facsímil. José Vicente González Valle (ed.). Barcelona: Institución Milá y Fontanals, 2002.

³⁶ Debemos señalar que, aparte de estos significados específicos, ambos vocablos (contrapunto y composición) se usaban también en sentido más general, que podía referirse prácticamente a cualquier tipo de obra polifónica. Asimismo, el término armonía, que en principio se utilizaba sólo en la acepción más amplia, acabó asociándose luego al sentido más restringido de estudio de los acordes y sus relaciones.

incluirse también en este apartado ejercicios a más de dos partes sobre canto llano, que son los llamados “conciertos” a tres o más voces.

En la composición se da un paso más hacia la música real, pues se trata ya de “música suelta” o sin canto llano, que puede ser libre pero también basarse en una “voz forzada” que no está en canto llano³⁷. Aunque puede realizarse con cualquier configuración a más de dos voces, era normal centrarse en trabajos con las cuatro voces habituales, considerada la disposición más idónea. Con frecuencia se practicaba sobre un bajo dado antes de pasar a los ejercicios libres. En este apartado se proporcionaban numerosas reglas sobre diferentes asuntos; sin embargo, los ejercicios no seguían una secuencia claramente estructurada como en el contrapunto y podían variar bastante según el autor. Solía incluirse aquí un detallado estudio de los recursos imitativos (“pasos”, fugas, cánones, trocados, etc.), así como una exposición de los modos y algunas explicaciones sobre cadencias (“cláusulas”) y acordes (“consonancias” o “posturas”, aunque no en el sentido rameauniano, como veremos a continuación). Concluía usualmente con una serie de consejos (ya no reglas) para la composición libre sobre géneros, formas, instrumentación, etc., a veces organizados según el número de voces. También podía añadirse, como hace Nassarre en su *Escuela Música*, una amplia disertación sobre “glosas” (ornamentación de una línea melódica mediante notas de adorno), que permiten más libertad en el tratamiento de las disonancias, u otras cuestiones.

Por tanto, el apartado de composición contenía frecuentemente, entre otras cosas, reglas y ejercicios para texturas acórdicas a cuatro (y más) voces, ya fueran libres o basados en una voz dada (bajo, tiple u otra). Especialmente significativas pueden ser ciertas secciones como “En las consonancias hay diferentes posturas de voces” de Lorente³⁸, “Explicación de las posturas a cuatro, a cinco, a seis, a siete y a ocho voces, sobre todos los movimientos que puede hacer el bajo” de Nassarre³⁹, “De la composición de las cuatro voces con consonancias y disonancias” de Valls⁴⁰, “Tablas y graduación de las voces” de Rabassa⁴¹, “De la colocación o graduación de voces sobe

---

³⁷ Tomo estos términos de NASSARRE, P. *Escuela música...*, vol. II, p. 262. Sin embargo, debe observarse que Nassarre aplica la expresión “música suelta” con reticencias (“que la llaman así los prácticos”), posiblemente porque también se encontraba con frecuencia en muchos tratados, incluido el suyo, la expresión “contrapuntos sueltos” con un sentido diferente, que además puede variar según los autores.

³⁸ LORENTE, A. *El Por qué de la Música...*, capítulo 26 del libro 4º.

³⁹ NASSARRE, P. *Escuela música*, capítulo 4 del libro 3º.

⁴⁰ VALLS, F. *Mapa Armónico Práctico*, capítulo 10.

⁴¹ RABASSA, P. *Guía Para los Principiantes...*, 2ª parte.

los intervalos de tono, ditono, diatesarón y diapente, subiendo y bajando con las especies 5º, 3º y 8º” de Roel del Río⁴² o “De la composición sobre bajete” de Sayas⁴³.

Esto ha dado pie en algunos estudios modernos a que parte del contenido de este apartado sea tratado bajo la etiqueta de armonía frente al contrapunto del apartado anterior, trasladando al pasado nuestra actual clasificación pedagógica de estas materias⁴⁴.

Pero lo cierto es que, a pesar de la tendencia actual a identificar cualquier práctica en textura homofónica con la moderna armonía, la enseñanza del contrapunto ha incluido desde sus inicios el estudio de las formaciones verticales, y especialmente a cuatro voces, desde el siglo XVI. Por otra parte, un análisis más profundo de esas formaciones vinculado a ciertos estilos acórdicos existió ya desde aquel siglo, como el llevado a cabo por Tomás de Santa María en su *Arte de tañer fantasía* de 1565 que luego fue recogido por Cerone y, a través de éste, por Lorente (véase el capítulo 1 de esta tesis).

La diferencia esencial entre el enfoque de estos tratados tradicionales y aquellos otros que adoptaron la teoría de Rameau es que los primeros abordan el estudio del acorde esencialmente como un conjunto de intervalos formados entre pares de voces, mientras los segundos lo hacen como una unidad encarnada en la nota fundamental, cuya esencia no varía al invertirlo. El predominio de la dimensión interválica se refleja también en la costumbre de comenzar el aprendizaje de la composición por el contrapunto a dos voces, fundamento de los estudios posteriores que resultan de añadir más voces; esta ordenación se mantendría en España (incluso en los renovadores Santa María y Rodríguez de Hita, aunque en éste sólo relativamente) hasta que la postura drástica de Eximeno llevó la visión armónica a sus últimas consecuencias situando la explicación de la armonía antes que el contrapunto, de manera que incluso los ejercicios a dos voces debían basarse en aquélla.

---

⁴² ROEL DEL RÍO, A. V. *Institución Harmónica...* (1766), capítulo 4 del libro 2º.

⁴³ SAYAS, Juan Francisco de. *Música canónica, motética y sagrada...*, parágrafo 5 del Discurso 8.

⁴⁴ Así ocurre por ejemplo en la enciclopédica obra LEÓN TELLO, Francisco José. *Historia de la teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII* (Madrid: CSIC, 1974), que suele incluir secciones diferentes bajo los rútilos contrapunto y armonía (y otra para composición, conteniendo sobre todo las indicaciones referentes a las diferentes formas) en sus más extensos estudios de aquellos tratados. Lo mismo ocurre en otros escritos modernos, incluyendo numerosos artículos del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* sobre tratadistas de la época que suelen seguir en esto a León Tello. Éste explica, en relación a Lorente: “En los modernos planes de estudios precede la enseñanza de la armonía a la del contrapunto [...]. En la época de Lorente el orden era inverso” (p. 33).

Sin embargo, sí puede advertirse, también entre estos tratados tradicionales, una evolución durante el siglo XVIII hacia una mayor atención a las texturas acórdicas a cuatro voces, recurriendo incluso a conceptos externos al contrapunto para acercarse a ellas. Esta tendencia está relacionada sin duda con la preferencia por un estilo más homofónico y libre en el tratamiento de la disonancia –típico de la nueva música instrumental– a expensas de la antigua polifonía imitativa que se conservaba sobre todo en la música vocal litúrgica.

Así, Valls pasa directamente de los contrapuntos a dos voces a la “música suelta” a cuatro, donde se detiene extensamente para proponer una gran variedad de ejercicios⁴⁵, incluyendo la realización de un bajo cifrado para practicar con retardos: “Después de haber concluido con la explicación de las ligaduras de todas las especies disonantes, estando el discípulo enterado de todo, [...] podrá el preceptor notarle un bajo con todos los guarismos correspondientes a las ligaduras”⁴⁶. Éste es el ejemplo que da Valls:

Ejemplo 4-1. Valls: Ejercicio a cuatro voces sobre bajo cifrado⁴⁷.

⁴⁵ Sobre el estudio de Valls de la composición a cuatro voces puede verse un análisis, realizado exclusivamente desde la perspectiva contrapuntística, en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto severo...”, pp. 178-184.

⁴⁶ VALLS, F. *Mapa Armónico Práctico*, p. 35v.

⁴⁷ *Ibid.*

Debe tenerse en cuenta, no obstante, que las cifras utilizadas aquí por Valls no proceden de una previa codificación estandarizada del bajo continuo (del que se ocupará brevemente bastante más adelante, aunque sin llegar a dar ningún sistema concreto de cifrado), sino que se asemejan al uso hecho hasta ahora por Valls en ejercicios a menos voces, en los que tienen la función de indicar las disonancias correspondientes. Aun así, parece probable que la aparición de este tipo de ejercicios fuera favorecida por la importancia de la práctica del continuo en la época, que de esta manera llegaría a ejercer cierta influencia sobre la misma enseñanza de la composición (aunque a una escala mucho menor que la comentada en el capítulo anterior para la teoría alemana de la misma época). En cualquier caso, Valls no desatiende en absoluto la enseñanza de los recursos imitativos típicos de las texturas polifónicas, a los que dedica una gran cantidad de ejercicios a cuatro voces.

Más claro aún parece el caso de Sayas, quien a pesar de aludir constantemente al sistema de enseñanza de “los antiguos” e incluso citar la *Escuela Música* de Nassarre (de quien, al parecer, fue alumno), describe un plan de estudios que incorpora sustanciosas novedades. Nos interesa aquí especialmente la “composición sobre bajete” a cuatro voces a la que dedica el extenso parágrafo 5 del Discurso 8. En él explica que debe mirarse el bajo dado “con toda reflexión, atendiendo a aquellos movimientos, glosas, cláusulas y ligaduras que pide”⁴⁸. De nuevo insiste más adelante, aunque ahora añade la preocupación por las imitaciones: “También es necesario hacer varias reflexiones sobre el bajete, poniendo las voces con diversas armonías, distintas cláusulas, variedad de ligaduras, imitaciones acordes, reduciéndolo a pasos, temas encontrados, sujetos iguales, e imitaciones de los cánones”⁴⁹. A continuación explica que este tipo de ejercicios son muy necesarios para las secciones exclusivamente instrumentales de las obras vocales:

Esta música aprovecha, y es muy necesaria, para cuando se empieza una obra, pues en los preludios [...] se ofrece perifrasear con cadencias hasta proponer el tema [...]. Después de expresar el tema, se ofrece para pasar al otro discurso el hacer como una digresión sonora [...]. Sirve también para los finales de las composiciones; porque, previniéndose de antemano, llena y cierra sus composiciones con variedad de cláusulas, discursos armoniosos y sonoridad festiva.⁵⁰

---

⁴⁸ SAYAS, Juan Francisco de. *Música canónica, motética y sagrada...*, p. 305.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 307.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 307-308.

Otra vez, parece que el estudio que hace del bajo y la vinculación de estos trabajos a la música instrumental apuntan hacia la influencia de la tradición del bajo continuo.

En cierto sentido, pueden verse las propuestas de Santa María y Rodríguez de Hita como un paso más en esta evolución, pues su objetivo era encontrar un nuevo sistema capaz de proporcionar reglas efectivas para ese tipo de ejercicios, más próximos a la nueva música que el antiguo contrapunto enfocado esencialmente hacia el dominio de la polifonía imitativa; sin embargo, serían las ideas foráneas de Rameau las que finalmente proporcionaron el sistema, separado ya del bajo continuo, que acabaría triunfando.

Especialmente interesante resulta la mezcla de elementos de las tradiciones del contrapunto, el bajo continuo y la armonía que encontramos en el tratado de Solano antes mencionado⁵¹. Tras la habitual instrucción en el contrapunto, se adentra en algunas explicaciones pertenecientes al bajo continuo (al que identifica con “la armonía”), pues “es muy conveniente que luego se instruya el contrapuntista y el compositor en las primeras noticias de la armonía” ya que “las reglas generales de la armonía tanto sirven al acompañante como al compositor”⁵². En concreto, da como “primeras reglas de la armonía” lo que no es sino una versión de la regla de la 8ª en los modos mayor y menor⁵³. Más adelante sí se introduce en el terreno genuino de la armonía exponiendo la clasificación de los acordes de Rodríguez de Hita y su concepto de inversión de acordes, aunque sea con reticencias que se multiplican en su traductor (véase más arriba). La vinculación que establece Solano entre estas “especies de armonía según los modernos” y la nueva música instrumental resulta muy significativa, así como el hecho de que el más conservador (aunque más joven) Almeida emprenda en pleno siglo XIX una entusiasta defensa del estilo polifónico imitativo barroco y de la enseñanza del contrapunto asociada a él en una nota al pie que merece ser citada:

Las fugas, pasos, imitaciones, cánones, trocados, etc., han sido en todos tiempos tan estimados y admitidos, que rarísima obra se verá trabajada sin que siga algún tema; mas han abusado los compositores tanto, y son tantas las extravagancias en este género de música, que hoy se tiene como inútil, y los ignorantes la desprecian, en medio de tanto trabajo como suelen dar estas composiciones. [...] Entonces [en tiempos de Kircher] los pasos, fugas, etc. eran oídos con

---

⁵¹ Aunque no es un tratado español, nos detenemos aquí en él tanto por su proximidad geográfica y cultural como porque su adscripción a las ideas de Rodríguez de Hita y su publicación en versión española por Almeida lo relacionan directamente con nuestro país.

⁵² SOLANO, F. I. *Examen instructivo...*, pp. 113-114.

⁵³ *Ibid.*, p. 114-115.

gusto y admiración, y hoy provocan la risa a los oyentes, y todos desprecian este género de música persuadidos de que es inútil y confusa; mas los que así hablan, hablan sin el verdadero conocimiento de la armonía. [...] En Cerone y Nassarre encontrará el lector cuanta instrucción necesite sobre todo género de fugas, pasos, etc., pues han sido muy aficionados a ellos estos autores⁵⁴.

Concluyendo, podemos deducir que la tardía penetración de las nuevas teorías armónicas entre los músicos españoles durante el siglo XVIII está relacionada con el intenso protagonismo que la música polifónica religiosa siguió teniendo en España en comparación con el resto de Europa, no sólo por el estilo tradicional cuya vida prolongó, sino quizás más aún porque las instituciones asociadas a ella, como el sistema de enseñanza de las capillas musicales eclesiásticas y los principios teóricos en que se basaba, continuaron dominando la pedagogía y teoría musical española. Como analizaremos en el siguiente apartado, propuestas alternativas empezarían a aparecer durante la segunda mitad del siglo ante la inadecuación del antiguo sistema para abordar los nuevos estilos, el cual sería abandonado definitivamente en el siglo XIX coincidiendo con el derrumbamiento de la capacidad económica de unas iglesias que ya no podían seguir manteniendo sus costosas infraestructuras musicales.

4.2.2. La necesidad de un cambio y la tímida penetración de las teorías de Rameau

4.2.2.1. El *Diapasón instructivo* de Rodríguez de Hita

¿No es verdad innegable que está hoy la música con la práctica mucho más adelante de lo que enseña la teórica de sus libros? ¿Pues por qué se deberá extrañar que se busquen nuevas razones de lo que se hace de nuevo? Yo no dudo que si hoy escribieran los que antes escribieron, que lo harían de otro modo. El tiempo muda las cosas, y todo lo físico tiene muchas mudanzas con el tiempo. [...] Este mundo así se hermosea con lo vario de que se compone; unos nacen, y otros mueren, y todos nos vamos haciendo lugar unos a otros⁵⁵.

---

⁵⁴ *Ibid.*, p. 106-108, n. 62.

⁵⁵ RODRÍGUEZ DE HITA, A. *Diapasón instructivo...*, p. 36.

Con estos razonamientos concluye Antonio Rodríguez de Hita su *Diapasón instructivo* de 1757, en el que somete al sistema tradicional de enseñanza a una dura crítica, pues a pesar de su declarado respeto a los autores antiguos afirma que tratados como los de Cerone, Lorente y Nassarre no sirven para aprender a componer. En concreto, juzga inútiles “los contrapuntos que hemos dado todos hasta aquí [...] pues era cosa ridícula ver que las reglas de ellos nada servían después en la composición. Todos lo saben esto”. Como prueba alega que “después de haber pasado más de veinte géneros de contrapunto sobre tiple y sobre bajo, más de doce diferencias de conciertos, una infinidad de pasos [tema trabajado con imitaciones], gastando en todo esto algunos tres años y otros más, aún no sabían poner el bajo a una copla”,⁵⁶.

Probablemente eran muchos los que percibían las deficiencias de la teoría tradicional para abordar no sólo los estilos más modernos, sino también las numerosas excepciones a las reglas que desde el comienzo del barroco se venían dando en las obras (como pone de manifiesto por ejemplo la mencionada polémica sobre las disonancias sin preparar de la *Misa Scala Aretina* de Valls). Sin embargo, pocos se atreverían a manifestarse en público tan tajantemente como lo hizo Rodríguez de Hita⁵⁷, músico precoz que a los 16 años ya era maestro de capilla de la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares y a los 22 de la Catedral de Palencia, que aún era joven cuando escribió su tratado (con 32 años según él) y que llegaría a ocupar un puesto muy destacado en la música española como maestro de capilla del Convento de la Encarnación de Madrid y afamado compositor de zarzuelas.

Su innovadora propuesta –concretada en el último tercio de su libro– consta en realidad de dos partes bien diferenciadas, hecho que apenas ha sido comentado por los investigadores modernos. La primera no es en realidad más que una versión reducida

---

⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁷ También el compositor renovador Francisco Javier García Fajer “el Españolito” mostró abiertamente su rechazo hacia la teoría de la época, según el testimonio de Blas Hernández en 1837. Éste afirma que García Fajer “dio a la prensa una especie de manifiesto músico, o sea carta misiva que mandó a todos los organistas y maestros de capilla de las catedrales y colegiadas” –probablemente por las mismas fechas que Rodríguez de Hita (pues Hernández sugiere que lo hizo a su vuelta a España tras su etapa italiana, lo que ocurrió en 1756)– y que luego fue publicado “en un nuevo y pequeño método” (HERNÁNDEZ [DOMINGO], Blas. *Manual armónico o Método teórico elemental de la composición de Música*. Logroño: Imp. Félix Delgado, 1837, p. 143); el manifiesto reprueba la enseñanza de la armonía (aplicando este término seguramente en su sentido general de composición a varias voces, habitual en aquel tiempo) en los siguientes términos: “por desgracia la armonía no ha sido enseñada con la claridad, sencillez, orden y extensión necesaria para formar músicos, sino más bien para formar matemáticos en unos países, y en otros, ingenios góticos y pedantes, cuyos estudios músicos de nada sirven a la misma música; o si no, véanse una oposición de maestro de capilla de alguna catedral, y no se verá, generalmente hablando, cosa más absurda” (citado en *Ibid.*, pp. 143-144). Obsérvese el parecido de esta crítica a las que más adelante veremos formuladas por Eximeno.

del sistema tradicional del contrapunto⁵⁸, que plantea más bien como una concesión hacia quienes fueron educados en él: “las reglas en su contexto se ciñen al método común, por no hacerlas tan odiosas a los que hasta aquí siguieron otra doctrina, y que no parezca desprecio de ella, no obstante de ser muy distinta la que debemos seguir, como después se verá”⁵⁹. Y en efecto, sus 24 “reglas del contrapunto” (pp. 25-28) son una variante simplificada y suavizada de las numerosas que solían aparecer en los tratados. Por otro lado, el plan de ejercicios (pp. 29-30) está muy abreviado y difiere bastante del habitual, pues prescinde de toda la práctica sobre un canto llano previo, basándose en cambio en una voz de carácter más libre dada por el profesor o incluso creada por el propio alumno.

Pero la parte verdaderamente revolucionaria no empieza hasta el 8º y último apartado de su obra, como anuncia justo antes: “paso a explicaros la teórica de mis nuevas proposiciones y las razones en que fundo ese nuevo sistema”⁶⁰. Con él pretende, según había declarado previamente, encontrar el verdadero fundamento de la música frente a las viejas reglas que eran sistemáticamente ignoradas en la práctica: “Se dice al discípulo [...] no des las falsas [disonancias] sino con ligadura [preparación] y se dan de golpe a cada paso. Se llama a la cuarta falsa y se usa como consonante a todas horas [...] es menester aprender ya por otras reglas y otras razones”⁶¹. En principio, lo formula en términos exclusivamente interválicos, probablemente para llamar la atención sobre la incompatibilidad de su teoría con los principios tenidos hasta entonces como indiscutibles:

Las proposiciones de mi nuevo arte en planta son: 1. Que las especies [intervalos] simples no son más que cuatro, empezando a ser compuestas desde la quinta; 2. Que no hay ligaduras, sólo sí especies consonantes y disonantes, libres para practicarse; 3. Que se pueden dar dos quintas y dos octavas; 4. Que la cuarta es especie consonante y perfecta⁶².

Sin embargo, la justificación de estas proposiciones es de naturaleza auténticamente armónica, como aclara seguidamente: “Toda la música es diapasones [acordes], suponiendo que diapasón llamamos la postura [acorde] perfecta de cuatro

---

⁵⁸ Puede verse una descripción de la misma en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto severo...”, pp. 190-195.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁶² *Ibid.*, p. 31.

voces”⁶³. A continuación expone su peculiar clasificación de los diapasones o acordes en dos tipos básicos consonantes (que pueden ser modificados mediante tres procedimientos: se entristecen, alteran o extrañan) y cuatro disonantes. Los resumimos en la siguiente tabla; los ejemplos dados por Rodríguez de Hita –con la nomenclatura alfabética para las notas– aparecen en la ilustración posterior (el sostenido está representado por un asterisco):

Tabla 4-1. Clasificación de los “diapasones” o acordes según Rodríguez de Hita⁶⁴.

Diapasones “sonoros” [consonantes]	Diapasones disonantes	Diapasones “entristecidos” u “oscurecidos”	Diapasones alterados	Diapasones “extrañados”
de 3ª mayor de 3ª menor	de 7ª menor de 2ª mayor de 2ª menor de 7ª mayor	por 4ª disminuida por 4ª aumentada	por 6ª mayor por 6ª menor	por la 5ª disminuida por la 7ª disminuida ⁶⁵

---

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Puede verse una transcripción en el Anexo 7, tomada de BONASTRE, F. “Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita”. *Revista de Musicología*, 2/1 (1979), pp. 47-88.

⁶⁵ En el texto especifica 7ª “remisa” (es decir, disminuida), aunque en el cuadro por error aparece 7ª menor.

Ejemplo 4-2. Rodríguez de Hita: Clasificación de los “diapasones” o acordes⁶⁶.

Diapason de tercera mayor.	Tiple...	C.	Diapason de tercera menor.	F.	Diapason de septima menor.	B.b	Diapason de segunda mayor.	F.	Diapason de segunda menor.	F.	Diapason de tercera mayor.	E.
	Alto...	E.		D.		F.		D.		D.		D.
	Tenor...	G.		A.		G.		A.		A.		B.b
	Baxo...	C.		D.		C.		D.		C.		A.
Difonante por septima mayor.	Tiple...	B.	Triste por quinta semisa.	F.	Triste por quinta superflua.	A.	Alterado por sexta mayor.	G.	Por sexta menor.	G.	Por sexta menor.	G.
	Alto...	D.		D.		F.		E.		E.b		E.b
	Tenor...	G.		B.		C.		B.		B.		B.
	Baxo...	C.		C.		A.		C.		G.		G.
Q. asi.	Tiple...	G.	Estrañado por la quinta menor.	G.	Estrañado por la septima menor.	G.	Estrañado por la septima menor.	B.b	Estrañado por la septima menor.	B.b	Estrañado por la septima menor.	B.b
	Alto...	C.		C.		D.		E.		E.		E.
	Tenor...	B.b		B.b		F.		G.		G.		G.
	Baxo...	E.		E.		A.		B.		B.		B.

Completa este sistema estableciendo el principio básico de la inversión acórdica de la siguiente manera: “De todos estos diapasones, lo mismo resulta colocados la voz superior o la media en la inferior, que la media o cualquiera en la superior”⁶⁷. Justamente de aquí se derivan las proposiciones 1, 3 y 4 que enunció antes: al trastocar las voces los intervalos resultan invertidos, y puesto que el acorde es el mismo, debe deducirse que igual efecto produce una 4ª que una 5ª, una 3ª que una 6ª, y una 2ª que una 7ª. Su punto de vista es absolutamente armónico, pues desatiende las relaciones

⁶⁶ RODRÍGUEZ DE HITA, A. *Diapasón instructivo...*, p. 32.

⁶⁷ *Ibid.*

interválicas entre voces (como el efecto de dos 5^{as} u 8^{as} seguidas) aduciendo que lo único importante son los acordes, siendo indiferente la disposición concreta de cada uno. Por otra parte, al conceder el mismo estatus a los acordes consonantes que a los disonantes, rechaza de hecho la necesidad de preparar la disonancia en tiempo fuerte como ocurre en el retardo: “para haber buena música, no son menester ligaduras [retardos], sino mezclar especies y diapasones”⁶⁸.

Aunque se trata de un sistema plenamente armónico, puede verse con facilidad que difiere ampliamente del de Rameau, pues la clasificación de los acordes es bien distinta y adolece de falta de consistencia. En primer lugar, carece de un principio de formación común en los acordes disonantes –que en Rameau son siempre ordenables por 3^{as}– sin que se dé explicación alguna del criterio seguido ni éste resulte aparente. Así, entre los acordes disonantes encontramos, junto a una mayoría ordenables por 3^{as} (aunque presentados a veces invertidos, a pesar de tratarse de los modelos básicos), uno correspondiente a nuestro actual acorde de dominante sobre tónica (el de 7^a mayor, que en realidad incorpora también una 9^a e incluso 11^a) y otro de difícil clasificación (el de 2^a menor). En segundo lugar, algunos de estos tipos básicos son redundantes, puesto que la aplicación de la inversión los convierte en equivalentes: el de 2^a mayor es en realidad la 3^a inversión del acorde de 7^a menor.

A decir verdad, sí puede intuirse cierta lógica en su sistema, pero por desgracia Rodríguez de Hita no se detiene en esclarecerla, ya que le dedica tan sólo cinco páginas de las 59 que tiene su libro.

En cualquier caso, esta clasificación de los acordes resultaría mucho más útil si su autor hubiera analizado la forma de usarlos y enlazarlos, tarea que parece emprender cuando comienza diciendo prometedoramente: “Para hacer el movimiento de estos diapasones, es muy útil [...]”; pero en el breve espacio que dedica a esta cuestión se limita a esbozar dos nuevas clasificaciones: una de la “conmutación de especies” o relaciones entre un intervalo y el siguiente, y otra adicional de los “diapasones” en simples (que a su vez pueden ser naturales, bemolados y sostenidos) y compuestos (“sonoros” o consonantes y disonantes). Sin duda, el desarrollo de este asunto nos hubiera aportado información muy relevante en el terreno de la sintaxis armónica.

Parece que Rodríguez de Hita tuvo la intención de extenderse en su teoría en una obra posterior, pues afirma tener concluido “un arte de composición” que “por falta de

---

⁶⁸ *Ibid.*, p. 34.

impresión que tenga los caracteres precisos nuestros para algunas prácticas y ejemplos, que son indispensables, no está ya en el público”⁶⁹. Pero el hecho de que no cumpliera su propósito nos privó de una exposición más completa que sin duda habría sido de gran interés y causado un mayor impacto sobre la teoría española de la época.

Por último, señalemos que resulta significativo que el mismo autor que elabora este sistema armónico rechaza el protagonismo en la música de los recursos imitativos frente al poder expresivo de la melodía acompañada típica del aria:

Apenas se hallará músico alguno que no esté poseído de la aprehensión de que la composición que tiene más frecuentes los pasos y que sigue más y mejor uno, ésta es la más escogida y especial y la que acredita más a su autor, porque éste es el primor de la solfa y la prueba más segura de los alcances del facultativo, olvidándose tal vez de la expresión y la novedad, ejes principales suyos. ¡Error grande y bastardía intolerable! Éstos no piensan que hay otra cosa que hacer que amontonar pasos, imitaciones y fugas. [...] [L]os pasos son muy buenos, pero no lo mejor de la composición, no precisos para perfeccionarla y cumplir su obligación, ni avivar su objeto [...]. Persuadíos a que la mayor habilidad del compositor es mover el ánimo del que oye [...] y no el poner pasos, imitaciones, ni fugas; y si no, decidme, ¿qué pasos, imitaciones, ni fugas tiene un aria? Y con todo las oímos tales que dominan enteramente el alma⁷⁰.

4.2.2.2. La Llave de la modulación de Soler

Ninguna referencia a Rodríguez de Hita aparece en la *Llave de la modulación y antigüedades de la música* que Soler publicó sólo cuatro años después (en 1762)⁷¹, ni a cualquier otro teórico que expusiera las nuevas ideas armónicas. En cambio, menciona en innumerables ocasiones a Cerone, Nassarre, Lorente, Kircher e incluso Boecio, y en menor medida a otros muchos autores ya antiguos en su época⁷². Sin embargo, el concepto de acorde en el sentido rameauiano sí está presente en su libro, pues aunque se detiene muy poco en esta materia, varios aspectos pueden deducirse indirectamente de algunas afirmaciones hechas a propósito de otros asuntos.

---

⁶⁹ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁷¹ SOLER, Antonio. *Llave de la modulación y antigüedades de la música*. Facsímil de Madrid: Oficina de Joachin Ibarra, 1762. Nueva York: Broude Brothers, 1967.

⁷² Puede verse un estudio de los autores citados por Soler en ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. “Tratados y tratadistas musicales en la Llave de la modulación y antigüedades de la Música del P. Fr. Antonio Soler”. En: *La música en el Monasterio del Escorial: Actas del simposium (1/4-IX-1992)*. El Escorial, Madrid: Ediciones Escorialenses, 1993, pp. 665-671, reproducido en gran parte en ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. *Pablo Nassarre. Fragmentos musicales. Volumen II. Anexo. Estudio general introductorio de la vida y obra de Nasarre*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006, pp. 46-51.

En realidad, este tratado se divide en dos bien diferentes, cada uno de los cuales persigue un objetivo muy concreto: el primero (“De las modulaciones”) enseña a realizar modulaciones rápidas (“agitadas”) mediante unas pocas reglas y muchos ejemplos prácticos, mientras que el segundo (“De las antigüedades y curiosidades de la música”) proporciona instrucción para leer la notación antigua (pues en ocasiones aún se interpretaba en la iglesia la música contenida en los viejos libros de facistol) y para desentrañar cánones enigmáticos. Aquí nos interesa el primero, tanto por algunos detalles de su explicación de la modulación como porque antes de adentrarse en ella hace un extenso repaso de conceptos teóricos fundamentales como sonido, intervalos, consonancia, tonalidades, etc.

El capítulo 8 del tratado 1º se titula “Cuántas consonancias tiene la música, sus nombres, por qué les convienen y cómo se producen las unas especies a las otras”. Habiéndose ya referido a intervalos (“especies”) consonantes en capítulos anteriores, éste se dedica directamente a los acordes, pues era habitual en España usar “consonancia” también para conjuntos de más de dos notas, con un significado muy próximo al de acorde⁷³. La exposición de Soler es bastante simple, pues sólo contempla la existencia de los acordes (“consonancias”) que hoy llamamos perfecto menor y mayor en estado fundamental y 1ª y 2ª inversión: “La música tiene tan solamente seis consonancias; esto es, tres de tercera menor y tres de tercera mayor”⁷⁴. A continuación presenta los siguientes ejemplos:

---

⁷³ Véase la nota 107.

⁷⁴ SOLER, A. *Llave de la modulación...*, p. 47.

Ejemplo 4-3. Soler: Las seis “consonancias” o acordes de la música⁷⁵.

Tras explicar en un breve párrafo estas denominaciones, el resto de este largo capítulo se ocupa de asuntos exclusivamente interválicos, como el concepto de consonancia (interválica) imperfecta en Kircher y la inversión de intervalos, sin que vuelva a tratar los acordes.

Aunque no se detenga a explicar el concepto de inversión acórdica ni el de fundamental ni los acordes de 7ª ni otros asuntos de interés armónico, varios hechos indican que su comprensión armónica va más allá de lo expresado en su exigua exposición. En primer lugar, la forma de presentar los tres acordes de cada tipo sugiere

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 47-48.

que se trata de tres variantes de uno mismo. En segundo lugar, en varios lugares aplica la inversión de acordes –triadas y de 7ª– e identifica su fundamental:

- Justifica el nombre de “consonancias compuestas” para nuestros acordes en 2ª inversión en que “no tienen la armonía del fundamento que pinta [del bajo que aparece], sino que le toman de otro”⁷⁶.
- En su discusión del carácter consonante o disonante de la 4ª, analiza el acorde Sol-Si-Mi-Sol, afirmando que la 6ª sobre el bajo implica un “diapasón” diferente: “a causa de la sexta suponga otro diapasón, que aquí no pinta”⁷⁷. Poco después alude a que el acorde de Re M en la “vihuela” o guitarra (donde el sonido más grave es La) es semejante al acorde Sol-Do-Mi-Sol (2ª inversión), afirmando que se usa para terminar y que por tanto tiene más carácter de reposo que el acorde anterior (en 1ª inversión).
- En el capítulo 7, al comentar un ejemplo de Scarlatti⁷⁸ (a propósito de la posibilidad de resolver una ligadura sin bajar de 2ª) en el que aparece un acorde Mi-La-Sol-Do# indica que “el diapasón [...] es Alamire [La], y no Elami [Mi] como parece”, e identifica el Sol del contralto como ligadura de 7ª respecto al “fundamento de la consonancia [fundamental del acorde], que es el tenor” (el cual lleva la nota La), apuntando así hacia su carácter de 7ª del acorde⁷⁹.
- Sin embargo, más problemático resulta señalar la fundamental de un acorde de sensible en 1ª inversión, pues en el mismo ejemplo anterior califica en el acorde Mi-Sol-Sol-Do# al Mi como “diapasón”⁸⁰. Debe tenerse en cuenta, no obstante, que los acordes de 5ª disminuida siempre han sido complicados para los teóricos de la armonía, los cuales han dado diferentes versiones al respecto.

---

⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 30. En otros contextos, Soler utiliza el término diapasón con el sentido más habitual en la época: octava o escala contenida en la octava. Sin embargo, aquí se refiere al acorde (como ya hizo Rodríguez de Hita) o tal vez al sonido fundamental del acorde.

⁷⁸ Debe de tratarse de Domenico, mucho más conocido entonces en España que su padre Alessandro, y con quien Soler tuvo una relación directa. Además, cuando vuelve a mencionar algunas obras suyas en p. 115 ya lo nombra como “Domingo Scarlati [*sic*]”.

⁷⁹ SOLER, A. *Llave de la modulación...*, p. 45. Al retomar este ejemplo en la *Satisfacción*, Soler deja claro que es este intervalo de 7ª el que debe resolverse adecuadamente, en este caso hacia una 6ª: “la que antes era séptima al ligar, ya se halla en sexta [...], luego sale allí ordenadamente la ligadura” (SOLER, ANTONIO. *Satisfacción a los reparos precisos hechos por D. Antonio Roel del Río a la Llave de la Modulación*. Madrid: Antonio Marín, 1765, p. 49). Así, se acerca un poco más a la teoría de Rameau, que identifica la disonancia con la 7ª del acorde y la hace resolver adecuadamente.

⁸⁰ SOLER, A. *Llave de la modulación...*, p. 45.

Y en tercer lugar, pone de manifiesto la importancia en el proceso moduladorio del acorde del 5º grado (nuestra dominante) de la tonalidad de llegada: “la suavidad de la modulación depende de dos cosas tan solamente, que son conocimiento y suspensión. La del conocimiento sólo consiste en saber cómo se ha de buscar la quinta del tono que se desea”⁸¹. Esto se materializa después en la segunda de las cuatro reglas que da para la modulación: “Para que cualquier modulación salga sonora, se procurará coger la quinta del tono que se desea”⁸². Luego, el acorde de dominante aparece en numerosas ocasiones invertido en los ejemplos que da.

Más claro aún se muestra Soler en el manejo de estos conceptos armónicos en la *Satisfacción* escrita en respuesta a la previa refutación de Roel del Río⁸³. Aquí Soler llega a analizar uno de sus ejemplos de la *Llave de la modulación* (que ofrecemos también) añadiendo las fundamentales de los acordes bajo las voces y explicando que es el “fundamento” el que “mide todos los intervallos”:

Ejemplo 4-4. Soler, *Satisfacción*: transcripción de un ejemplo de la *Llave* (puesto abajo) con fundamentales añadidas⁸⁴

⁸¹ *Ibid.*, p. 80.

⁸² *Ibid.*, p. 81.

⁸³ ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura. *Reparos músicos, precisos a la Llave de la modulación, &c. del P. Fr. Antonio Soler, maestro de capilla en el Real Monasterio del Escorial*. Madrid: Antonio Muñoz del Valle, 1764.

⁸⁴ SOLER, A. *Llave de la modulación...*, p. 86 y *Satisfacción...*, p. 60; un esquema de tipo parecido da también, aunque con un solo acorde, en p. 48.

Sin embargo, parece desconfiar de la capacidad de Roel del Río para entender ese análisis: “Vmd. me dirá que en el ejemplo no puede sonar lo que no hay, pues el fundamento que yo pongo es sobrepuesto en el ejemplo”. Y para evitar toda confusión, vuelve a escribir el fragmento pero ahora con los mismos acordes en estado fundamental, añadiendo: “Este ejemplo es en todo idéntico”⁸⁵. Lo cierto es que es dudoso si Roel del Río lo habría entendido, pues en sus *Reparos músicos* nunca hace uso de este tipo de conceptos armónicos, ni siquiera cuando, como en el mencionado ejemplo de Scarlatti, discute la argumentación de Soler que en cambio sí recurrió a ellos⁸⁶.

Por otra parte, señalemos que la misma elección del tema de la *Llave de la modulación* está mucho más próxima al campo de la armonía que del contrapunto, pues fueron los teóricos del primero los que emprendieron su estudio detallado. Llama la atención que Soler utilice el término modulación casi exclusivamente en el sentido moderno de cambio de tonalidad, limitando el antiguo significado –movimientos adecuados dentro de un modo⁸⁷– a la expresión, un tanto peyorativa⁸⁸, “modulación de

⁸⁵ SOLER, A. *Satisfacción...*, p. 61.

⁸⁶ Véase ROEL DEL RÍO, A. V. *Reparos músicos...*, p. 11.

⁸⁷ Aunque parezcan contradictorios, hay una lógica clara que explica la evolución desde el antiguo sentido hasta el moderno, y que se dio también en el término equivalente en otros países europeos. Téngase en cuenta que la teoría de los modos aplicados a la polifonía señalaba desde el Renacimiento las notas importantes –aparte de la final– de cada uno, sobre las que habitualmente se realizaban cadencias secundarias (por cierto, usando las alteraciones necesarias por medio de la *musica ficta*, frente a la imagen diatónica de aquellos modos que predominaba en el siglo XVIII y que Eximeno criticaría). Por tanto, si modular “según los antiguos” era “pasar un canto por los sonidos esenciales y naturales de un modo más a menudo que por los otros”, no puede extrañar que acabara incluyendo ciertas tonalizaciones: “Modular es también salir a veces fuera del modo, pero para volver oportuna y naturalmente” (BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens*. París: Christophe Ballard, 1701. Reeditado y ampliado como *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins,*

cajón”; ésta la identifica con el siglo XVI y con algunos compositores conservadores de la época (“los que no quieren que la composición salga de sus términos regulares” basándose en Zarlino⁸⁹) frente al fascinante uso moderno desarrollado por los más avanzados contemporáneos:

En tiempo del famoso Zarlino, que floreció (según se colige de Cerone) en los últimos años del siglo de 1500, hacían modulaciones como las hacen hoy día los que componen (como se suele decir) de cajón [...]. No faltan hoy día excelentes y peritos maestros que modulan sus obras con tal acierto y primor, que verdaderamente es una gloria tal concento y suavidad; es lo último que se ha descubierto, y excede a todo lo demás⁹⁰.

---

italiens et françois. París: C. Ballard, 1703, p. 68: “Nous avons déjà veu cy-dessus [...] ce que c'étoit que *moduler & modulation* selon les Anciens [...] faire passer un *Chant* par les Cordes *essentiels & naturelles* d'un Mode plus souvent que par les autres [...]. *Moduler* est aussi sortir quelque fois hors du *Mode*, mais pour y rentrer à propos naturellement”). En palabras de Christensen: “El movimiento hacia tonalidades sobre grados de la escala estrechamente relacionados [...] era una parte tan idiomática y propia de la ‘modulación’ (*dentro* de una tonalidad) como la articulación de progresiones melódicas diatónicas (*de* una tonalidad)”. [“Movement to keys built upon closely related scale degrees, in other words, was as much an idiomatic and proper part of ‘modulation’ (*within* a key) as was the articulation of diatonic melodic progressions (*of* a key)”. CHRISTENSEN, T. *Rameau...*, p. 173.] El mismo Rameau utilizó la palabra en ambos sentidos en sus escritos, e incluso trató de conciliarlos en alguno de ellos: “Se llama modular al arte de conducir un canto y su armonía, tanto en un mismo tono, como de un tono a otro”. [“On appelle moduler l'art de conduire un chant & son harmonie, tant dans un même Ton, que d'un ton à un autre”. *Code de musique pratique*. París: Imprimerie royale, 1760, p. 135. Citado en VERBA, E. Cynthia. “Rameau's Views on Modulation and Their Background in French Theory”. *Journal of the American Musicological Society*, 31/3 (Otoño 1978), p. 471, n. 17].

También los teóricos españoles del siglo XVIII suelen recoger la posibilidad de incluir en este sentido antiguo de modulación ciertas desviaciones cromáticas. Ya Ulloa definía modulación en su *Música universal* de 1717 como “La ejecución del *Modo*, que consiste en la disposición y orden de hacer caminar una *Pieza* en su *Modo*, de salir oportunamente de él, de volver a entrar en el mismo sin ofensa del oído y, por último, de acabar en la cuerda [nota] que le da el nombre” (ULLOA, Pedro de. *Música Universal, o Principios Universales de la Música*. Madrid: Imprenta de Música de Bernardo Peralta, 1717, p. 43). Por su parte, Roel –quien usó las mencionadas citas de Ulloa y Brossard– aclara que en las definiciones tradicionales de modulación “no se debe entender materialmente lo de no salir de los *términos regulares*, pues en ellos entran los diapasones colaterales del Tono dominante” (ROEL DEL RÍO, A. V. *Reparos músicos...*, p. 12). Un paso más lo daría Ureña al distinguir entre término [tonalidad] y tono [modo], atribuyendo al segundo un ámbito más extenso que al primero: “un tono [...] se determina por las clausulaciones y salidas, en lo que concurren diferentes términos más o menos relativos entre sí; y por consiguiente el carácter de un tono, en este sentido, es más vago que el de un término” (UREÑA, Marqués de [Gaspar Molina y Saldívar]. *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del Templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1785, p. 366). Por cierto, dichas definiciones fueron utilizadas por Roel (*Reparos músicos...*) para criticar las modulaciones a tonos alejados (o “modulaciones agitadas”) enseñadas por Soler, quien por su parte contraatacó comparando ciertas obras de Roel con algunas del siglo XVI (de Palestrina y, sobre todo, Morales) para concluir que “semejantes modulaciones ya se hacían en tiempo de Zarlino” y quejarse “de lo poco que algunos habían adelantado” (*Satisfacción...*, pp. 4-8).

⁸⁸ Así se lo pareció, desde luego, a Roel: véase *Reparos músicos...*, p. 2.

⁸⁹ SOLER, A. *Llave de la modulación...*, p. 80.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 79-80.

La utilización, principalmente en el sentido actual, del término modulación, sorprende tanto porque Soler se basa en la definición de Cerone (“*La modulación [...] es un movimiento hecho de un son a otro, por diversos intervalos, con medida, dulzor y concierto [...]*”). Modulación viene del verbo latino *modular*, que significa cantar con dulzura y suavidad”⁹¹) como porque durante mucho tiempo en España seguiría utilizándose la acepción antigua, incluso en la traducción de Gutiérrez de la revolucionaria obra de Eximeno en 1796, que prefiere distinguir como “mutación” o “mudanza de modo” el concepto moderno⁹².

Una vez más, esta mayor proximidad a la armonía observada en Soler está relacionada con la música instrumental, pues el objetivo primordial del primer tratado no es la modulación en general como pueda hacerse en cualquier tipo de obra, sino la modulación repentina o “agitada” propia de los preludios para teclado, según declara el autor en las últimas páginas (117ss.)⁹³.

En conclusión, aunque no podemos identificar las fuentes del conocimiento de Soler para la teoría de la armonía (puesto que no las cita en sus escritos), parece evidente que tenía bien asumidos sus principios más esenciales, a diferencia quizás de muchos otros músicos españoles de la época; por otro lado, esto era esperable de un compositor cuya obra instrumental destaca por su modernidad en el contexto español, y que mantuvo una estrecha relación con los notables músicos, españoles y extranjeros, que estaban al servicio de la familia real.

4.2.2.3. Los *Dialectos músicos* de Santa María

Al contrario que Soler, Francisco de Santa María, en sus *Dialectos músicos* de 1778⁹⁴, cita con frecuencia los escritos de Rameau (en concreto, su *Démonstration du*

---

⁹¹ *Ibid.*, p. 79. Soler localiza la cita, señalada en cursiva, en el libro 2, capítulo 26, fol. 238 de *El melopeo y maestro* de Cerone.

⁹² Más tardía aún sería la Real Academia Española, que no recogió el significado moderno hasta su edición de 1832. Véanse las voces “Modulación” y “Modular” en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Séptima edición*. Madrid: Imprenta Real, 1832. En Internet: *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)*. <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>> (Último acceso 5-1-2010).

⁹³ A la modulación “lenta” promete Soler dedicar una nueva obra, que parece no llegó a escribir: “no tocaré ésta aquí, porque necesitaba otro volumen como éste, o poco menos; pero con el favor de Dios le prometo dar, si me concede vida y salud”. (SOLER, A. *Llave de la modulación...*, p. 80) A juzgar por su definición, este concepto coincide con la actual modulación compuesta: “modulación lenta es aquella que, pasando por varios tonos (o términos, a nuestro entender), trae el tono que le quiere” (*Ibid.*, p. 118).

⁹⁴ SANTA MARÍA Y FUENTES, Francisco de. *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*. Madrid: Joachin Ibarra, 1778.

principe de l'harmonie de 1750) y D'Alembert, aunque también aparecen en alguna ocasión los inevitables Nassarre y Cerone y otros autores como Tartini, Mersenne, Martini, etc. A pesar de adentrarse en las nuevas teorías más a fondo que Rodríguez de Hita, Santa María no censura el sistema tradicional de enseñanza, sino que resulta un continuador del mismo en múltiples aspectos, que trata de conciliar con las prácticas modernas. Así, expone y utiliza el sistema hexacordal según “el estilo de nuestra España”⁹⁵, pero más adelante, precisamente al abordar la armonía, no tiene problema en usar la nomenclatura “francesa” de las siete notas: “En ese último Tratado y el Suplemento, por la gamma u octava ordinaria *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*, se entenderán los ocho signos que forman la dicha octava de C^{ut} a C^{ut}”⁹⁶. Igualmente, reconoce el sistema bimodal, pero señala que “en nuestra España, como lo más que se escribe es para la iglesia y no para el teatro, se usan los ocho modos”⁹⁷. Y lo mismo explica detalladamente el canto gregoriano y la notación antigua que los ornamentos usados en el moderno estilo de canto (“cantar de moda”), al que defiende frente a quienes piensan que es “un fantasma que traga las gentes o a lo menos las destruye; y por consiguiente, que destruye la armonía y sus reglas”⁹⁸.

Esta actitud integradora y escasamente crítica se manifiesta también en su forma de abordar la enseñanza de la composición. Su libro reproduce la esquematización tradicional, pues se divide en cinco tratados dedicados a las cuatro áreas habituales más uno previo con explicaciones básicas: “De los elementos de la música”, “Del canto llano”, “Del canto de órgano”, “De los contrapuntos” y “De la composición”, a los que añade un interesante y sustancioso “Suplemento”.

Al ocuparse de los contrapuntos, describe el plan de ejercicios habitual según “el modo más común que se usa en nuestra España”⁹⁹. Estos empiezan por las “doce especies de contrapunto que se forman en cada uno de los tres géneros”, o sea, sobre bajo de canto llano, tiple de canto llano y bajo de canto de órgano, que “se enseñan a formar primero por escrito”, para después pasar “a formar las dichas operaciones de memoria, que es cosa utilísima; porque con la continuación los niños llegan a percibir más pronto qué cosas son las especies [aquí intervalos, parece] y sus efectos, y a dominarlas de tal suerte que forman las operaciones de pronto [repentizando]

---

⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 157.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 171. Puede verse la cita completa en el capítulo 2 de esta tesis.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 93. Puede verse una detallada enumeración de las reglas del contrapunto prescritas por Santa María en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto severo...”, pp. 190-196.

gallardamente y con mucha limpieza”¹⁰⁰. Luego se seguía con ejercicios a más voces sobre canto llano en el bajo o tiple: “se les enseña proporcionadamente a formar ciertas operaciones sobre el bajo y sobre el tiple hasta el número de seis y siete voces, a lo que llaman conciertos, usando en ellos primero de cláusulas y después de pasos o imitaciones”¹⁰¹. Sin embargo, éste le parece un método adecuado para los niños pero no para los adultos, por lo que propondrá un plan de ejercicios más breve y variado:

Mas porque ésta es una cosa larga [...] pondré un método más corto, menos pesado y por su variedad más gustoso, con el nombre de *contrapuntos voluntarios*, para los adultos, diestros ya en cantar o en tañer algún instrumento; pues éstos, como poseen enteramente la reflexión y no les falta fantasía y disposición, con menos práctica podrán hacerse cargo de las especies, de sus efectos y del modo de proporcionarlas¹⁰².

En cualquier caso, el planteamiento no deja de ser estrictamente contrapuntístico, abarcando, por ejemplo, las reglas interválicas habituales y numerosos ejercicios a dos voces, contrapunto trocado a varios intervalos y por movimientos inverso y cancrizante. Incluso en los cuatro primeros párrafos del tratado 5º (sobre composición) encontramos –a pesar de iniciarse citando a Rameau y discutiendo el fenómeno de los armónicos– el habitual enfoque interválico para las reglas de los ejercicios “sobre canto de órgano” (normalmente en el bajo) a 3, 4 y 5 voces para practicar especialmente los retardos en las cadencias y las imitaciones, seguidos de “fugas simples en diferentes especies” con las mismas voces¹⁰³. Sólo en el párrafo 5º –de los 6 que componen este tratado 5º– se concentra el autor en el estudio del acorde (que reaparecerá, con una perspectiva más claramente armónica, en el Suplemento final), pues el 6º se ocupa de los “cuatro géneros de operaciones [...] que son las de mayor arte por la grande dificultad que se halla para su perfecta formación; éstos son fugas, cánones, cánones cancrizantes y trocados”¹⁰⁴.

Por tanto, aunque Santa María profundice en la armonía más que sus antecesores mencionados, su libro no deja de ser un tratado de composición bastante tradicional basado en el contrapunto, pero que en un punto determinado se ve impulsado a recurrir a las ideas foráneas de Rameau por la aludida evolución –a lo largo del siglo XVIII–

---

¹⁰⁰ SANTA MARÍA Y FUENTES, F. de. *Dialectos músicos...*, pp. 94-95.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 169-170.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 188-189.

hacia una mayor atención a las texturas acórdicas a cuatro voces, no sin cierta vacilación entre la visión armónica de éste y la interválica presente incluso en la tradición del bajo continuo (la cual, según vimos, pudo influir también, por ejemplo, en Valls y Sayas). El uso del término armonía en el título de la obra (*Dialectos músicos en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*) no parece referirse al significado concreto que toma de las teorías de Rameau, sino al más amplio que era habitual hasta entonces en España y que el mismo Santa María utiliza repetidamente desde que define el vocablo en la Introducción: “por armonía en la música se entiende aquella sonora suavidad que resulta de variedad de sonidos coordinados”; en consecuencia, la armonía no es efecto sólo “de muchas voces juntas coordinadas”, sino que también “puede causarla una sola voz”, pues se produce tanto “de los sonidos juntos, que forman las especies”, como “de intervalos siguiéndose el uno al otro”¹⁰⁵.

El párrafo 5º del 5º tratado comienza su estudio de los acordes, a diferencia de Rodríguez de Hita, sin hacer comentario alguno sobre la novedad de este enfoque. Más bien al contrario, pues Santa María parece interpretarlo como una continuación lógica de lo anteriormente expuesto, a pesar de que en realidad esa relación no resulta evidente en absoluto: “De todo lo dicho se sigue que en la música hay diferentes consonancias [aquí acordes] y disonancias, y que del enlace de las unas con las otras procede la armonía, y así voy a manifestar qué cosa es cada una de ellas”¹⁰⁶. Lo cierto es que este asunto se aborda aquí con una curiosa mezcla de ideas procedentes tanto de la nueva armonía como de la tradición del continuo, ambas en todo caso externas a la del contrapunto.

Por un lado, la clasificación de los principales acordes (“consonancias”¹⁰⁷) que realiza parece incorporar elementos de ambas disciplinas. La reproducimos en el siguiente cuadro, junto a su equivalente en términos modernos:

---

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. ii.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰⁷ Era frecuente desde mucho antes utilizar “consonancias” como sinónimo de “posturas”, es decir, unidad de tres o más sonidos simultáneos (equivalente a nuestro concepto de acorde aunque a menudo sin su significación rameauniana), aunque siguiera usándose también para sólo dos sonidos. Esto ocasionaba la contradicción de llamar “consonancias” a formaciones obviamente disonantes (como los acordes de 7ª), que se da tanto aquí como, por ejemplo, en el tratado de Torres.

Tabla 4-2 1ª clasificación de las “consonancias” o acordes en Santa María ¹⁰⁸.

Consonancia perfecta	Acorde perfecto
Consonancia menos perfecta	Acorde perfecto en 1ª inversión
Consonancia imperfecta	Acorde perfecto en 2ª inversión
Consonancia de 7ª	Acorde de 7ª
Consonancia de 6ª: - con 3ª y 6ª (“es consonancia imperfecta, como se dijo antes”) - de 5ª y 6ª	Acorde perfecto en 1ª inversión (ya expuesto) Acorde de 7ª en 1ª inversión
Consonancia de 4ª y 5ª	Acorde perfecto con retardo de 4ª
Consonancia de 4ª de tritono: - de 2ª y 4ª de tritono - de 3ª menor y 4ª de tritono	Acorde de dominante en 3ª inversión Acorde 7ª disminuida en 2ª inversión
Consonancia de 9ª	Acorde con retardo de 2ª en el bajo

Puede observarse que, si bien las cuatro primeras categorías (de las que, por cierto, las tres primeras siguen la nomenclatura usada por Soler¹⁰⁹) permitían presagiar una perspectiva armónica, la adición de las siguientes acercan al conjunto a las ordenaciones típicas de los tratados de bajo continuo. Al igual que era habitual en éstos, aquí no se formula el principio de la inversión acórdica, resultando en la aparición de diferentes inversiones de un mismo acorde entre los tipos básicos, entre los que por otra parte se incluyen también configuraciones interválicas no ordenables por 3^{as} y que hoy explicaríamos simplemente mediante notas de adorno.

Por otro lado, los dos siguientes apartados de este parágrafo 5º continúan yuxtaponiendo elementos heterogéneos. En las “Reglas para formar las dichas consonancias” se nos indican, aparte del lugar donde deben usarse ciertos acordes, los movimientos convenientes del bajo y las demás voces para proporcionar un adecuado tratamiento de las disonancias, como podría hacerse en cualquier método de bajo continuo; pero el “Suplemento a las Reglas de composición” (no confundir con el Suplemento final) comprende numerosas prescripciones sobre sucesiones de acordes descritas unas veces a partir del bajo –como lo haría Torres o cualquier otro tratado de continuo– y otras a partir del bajo fundamental (que, por cierto, con frecuencia aplica erróneamente), llegando incluso a citar expresamente algunas de las reglas dadas por

¹⁰⁸ Véase SANTA MARÍA Y FUENTES, F. de. *Dialectos músicos...*, pp. 170-173. Ofrecemos en el Anexo 8 los ejemplos musicales de cada acorde que Santa María incluye en sus notas A hasta I.

¹⁰⁹ Puesto que ambos eran monjes jerónimos y estaban en conventos cercanos (uno en Madrid y otro en El Escorial), parece probable que existiera alguna conexión entre ellos.

Rameau y a usar términos como “consonancia de séptima dominante” y “de séptima diminuta”.

Este último apartado comprende un gran número de indicaciones más bien desordenadas que se meten de lleno en el campo de la sintaxis armónica. Algunas coinciden con postulados habituales de la teoría del bajo continuo que ya analizamos al estudiar las implicaciones sintácticas del tratado de Torres, aunque es habitual que ofrezca posibilidades adicionales que no fueron contempladas allí. Es el caso, por ejemplo, de la regla que da cuando el bajo descende de semitono diatónico y que citamos a continuación; las tres primeras posibilidades aparecen ya en Torres o Sanz, pero las dos últimas implican respectivamente un acorde 7ª de sensible en 2ª inversión y uno de 7ª disminuida en 3ª inversión que no encontramos en aquéllos. Por cierto, Santa María habla aquí de bajo fundamental cuando en realidad se trata simplemente del bajo:

Puede bajar el bajo fundamental de *ut* a *si*, siendo *ut* consonancia perfecta y *si* consonancia de sexta, lo primero; 2) formando sobre la última parte de *ut* consonancia de segunda, tritono y sexta; 3) formando sobre la dicha parte de *ut* consonancia de segunda, cuarta y sexta mayor; 4) formando sobre la dicha última parte de *ut* consonancia de tercera mayor, tritono y sexta; 5) puede también bajar de *ut* a *si* formando sobre la última parte de *ut* consonancia de segunda superflua [aumentada]. En los primeros casos se da a *si* consonancia de sexta, que es en la sustancia *sol* con consonancia perfecta; en el último o quinto caso baja el bajo a *si* sin mover los otros sonidos, dando a *si* consonancia de séptima dominante, para formar descanso en *mi*¹¹⁰.

Ésta es nuestra transcripción del ejemplo, que el autor no ofrece en notación musical:

Ejemplo 4-5. Transcripción de las cuatro realizaciones de Santa María para un bajo descendente de semitono

The musical notation shows five numbered phrases on a single staff. Each phrase consists of a series of chords (triads) connected by a descending line. The chords are labeled with numbers 6, 4, 2, 3, 6, 4, 7, and +. The notation includes treble clef, key signature of one sharp (F#), and various accidentals (sharps, naturals, flats) on the notes. The phrases are separated by double bar lines.

¹¹⁰ SANTA MARÍA Y FUENTES, F. de. *Dialectos músicos...*, pp. 178-179.

En cambio, otras están formuladas en términos netamente armónicos, utilizando con frecuencia conceptos e ideas procedentes de Rameau. Esto nos interesa especialmente y nos detendremos ahora en ello.

Al igual que Rameau, Santa María establece la preeminencia de la progresión por quintas en el bajo fundamental: “El clausular o modular más perfecto en el bajo fundamental es por quintas”¹¹¹. La fundamentación de esta afirmación es más bien confusa, aludiendo tanto a la generación de la escala diatónica mediante un bajo fundamental que se mueve por quintas como a la proporción geométrica esgrimida por Rameau.

Especial importancia por tanto se otorga a los sonidos a distancia de 5ª desde la tónica (o “sonido principal”): dominante y subdominante (“baja dominante”), justificados ahora apelando al fenómeno de los armónicos (“*sol* se oye en la consonancia de *ut*”; “en *fa* se oye *ut*”). Sin embargo, estos conceptos esenciales de la teoría armónica son poco utilizados por Santa María. Además, su explicación es poco clara, ya que en lugar de definirlos a partir de las cadencias principales (dominante-tónica y subdominante-tónica) como era habitual, lo hace a la inversa partiendo de la tónica, con las progresiones I-V y I-IV que implican respectivamente la semicadencia (en la que sugiere la aplicación de la sexta añadida, típica de la subdominante, en I) y la tonicalización del IV:

De cualquiera sonido principal o fundamental, v. g. *ut*, se puede pasar según se quisiera a su quinta baja o alta, quiero decir, de *ut* a *sol* o a *fa*; el oído se inclina más [a] pasar a *sol* que a *fa*, porque *sol* se oye en la consonancia de *ut*, y por esto la quinta *sol* se llama dominante. En este tránsito se emplea con buen efecto la consonancia de baja dominante o grande sexta. Cuando se pasa a *fa*, es porque la tercera mayor o sensible de *ut*, que es *mi*, insta que se pase a *fa*, para que en *fa* se forme descanso o cláusula perfecta, aunque no todos estos descansos son para concluir; y por cuanto en *ut* no suena *fa*, y en *fa* se oye *ut*, se llama *fa* baja dominante [subdominante] de *ut*¹¹².

Del párrafo citado podría sacarse la chocante conclusión de que Santa María privilegia la progresión de 5ª ascendente sobre la descendente (“el oído se inclina más pasar a *sol* que a *fa*”), pero aquí parece referirse más bien a la mayor importancia del

---

¹¹¹ *Ibid.*, p. 176.

¹¹² *Ibid.*

acorde de V que del de IV, pues como era de esperar en otros lugares distingue la cadencia de 5ª descendente (típica de V-I) como la esencial. Aun así, su definición de esta cadencia tampoco está exenta de confusión, ya que si en la cita de arriba la denomina “descanso o cláusula perfecta” (aunque al aplicarla sobre la tonicalización del IV deba añadir que “no todos estos descansos son para concluir”), en su clasificación de las cadencias de la Introducción la llamó cláusula “natural” (“es cuando el bajo fundamental baja de quinta, o sube de cuarta”), mientras que la de 5ª ascendente quedaría incluida en la cláusula “irregular”, (“cuando el bajo profundo o fundamental baja de cuarta, o sube o baja gradatim o de tercera”); entonces reservó la etiqueta de cláusula “perfecta” para cuando “la consonancia es compuesta de tercera, quinta y octava” y la “imperfecta” cuando “la consonancia es compuesta de tercera y sexta”, mezclando de nuevo conceptos diferentes¹¹³. Más adelante ratifica la supremacía de la cadencia V-I aunque sólo implícitamente, pues en esta ocasión no se refiere al bajo fundamental sino simplemente al bajo: “Toda cláusula final debe ser bajando el bajo de quinta o subiendo de cuarta, y no de otro modo”; aun así, admite la cadencia IV-I (también implícitamente) en ciertos casos, aludiendo probablemente al uso de esta cadencia plagal en la música religiosa arcaizante: “en cosas graves se puede concluir alguna vez bajando el bajo de cuarta”¹¹⁴.

Tras el intervalo de 5ª, Rameau favorecía el de 3ª en la progresión del bajo fundamental, y lo mismo hace Santa María: “De cualquiera consonancia perfecta se puede pasar a su tercera baja o alta, sean mayores o menores con consonancia perfecta”; no obstante, en lugar de fundamentar tal principio en los armónicos como aquél, recurre más bien a la existencia de dos “sonidos comunes a las dos consonancias”¹¹⁵. Añade además “que el tránsito a la tercera baja es más natural”¹¹⁶.

También mantiene Santa María la prohibición de Rameau de subir o bajar de grado en el bajo fundamental¹¹⁷, viéndose obligado igualmente a contemplar una excepción que permita el frecuente IV6/5-V7/+ : “No puede pasar el bajo fundamental de *ut* a *re* o de *fa* a *sol* sino por el medio de la consonancia de séptima, quedando *ut* sobre *re* en la primera y *fa* sobre *sol* en la segunda”¹¹⁸. De nuevo, su explicación se

---

¹¹³ *Ibid.*, p. iv.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 175. Por otra parte, en dos ocasiones aplica Santa María la serie de acordes de 7ª de dominante por quintas descendentes: véanse pp. 181-182 y 184.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 178.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Véase *Ibid.*, p. 177.

¹¹⁸ *Ibid.*

aparta significativamente de la del teórico francés, pues lejos de apelar al complejo *double emploi*, recurre simplemente al “sonido que con utilidad enlace las dos consonancias”, en referencia probablemente a las notas comunes Re (añadida como 6ª al primer acorde) y sobre todo Fa (7ª del segundo)¹¹⁹.

En el Suplemento añadido al final del libro Santa María presenta una nueva clasificación de los acordes, ahora con un enfoque armónico más coherente. Antes de ello, discute diferentes versiones de los acordes básicos o “consonancias primitivas y fundamentales” dadas por distintos autores¹²⁰. En primer lugar, “hay quien dice sólo son dos, la perfecta y la de séptima”¹²¹. En realidad, esta interpretación es fundamento de las siguientes, que se limitan prácticamente a subdividir estas dos categorías, especialmente la de los acordes de 7ª o disonantes. Santa María parece atribuirle más tarde directamente a Rameau, explicando claramente –quizás por primera vez en los *Dialectos músicos*– los conceptos de fundamental e inversión acórdica:

El Señor Rameau en su *Demostración de los Principios de la Armonía* dice que la consonancia de séptima encierra en sí todas las disonancias, esto es, todas las consonancias disonantes [...] Porque, ¿qué otra cosa es una consonancia de segunda, cuarta de tritono y sexta, como *fa sol si re*, sino el trastorno de la séptima dominante *sol si re fa*, siendo el bajo fundamental la segunda *sol*, la nota sensible o la tercera mayor *si*, que es tritono, la quinta *re*, que es la sexta, y la séptima *fa*, sobre el cual es formada la consonancia?”¹²²

(Obsérvese que la anterior clasificación de los acordes de Santa María que expusimos arriba consideraba precisamente al acorde *fa sol si re* en una categoría aparte de la de *sol si re fa*.)

En segundo lugar, otros afirman que las “consonancias fundamentales” o tipos básicos “son nueve [ocho en realidad], las dos perfectas, una de modo mayor y otra de modo menor; cuatro de séptima, la de séptima diminuta [disminuida] y la de baja dominante [subdominante] o grande sexta”¹²³. Y en tercer lugar, “el Señor Alembert a éstas añade la de sexta superflua [aumentada]”¹²⁴. Estas dos versiones, por tanto,

---

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 177-178. A esto mismo se refiere en p. 123, aunque aquí sólo alude al Fa 7ª del acorde de dominante.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 213.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*, pp. 235-236.

¹²³ *Ibid.*, p. 213.

¹²⁴ Aunque Santa María no lo aclara, en realidad ambas versiones pueden atribuirse a D’Alembert, pues éste no menciona el acorde de 6ª aumentada en su 1ª edición (de 1752) de los *Elémens de musique*. Según él mismo confiesa, supo más tarde de este acorde por Rousseau, quien lo incluyó en su entrada “Accord”

distinguen entre acordes perfectos mayores y menores y entre diferentes especies de acordes de 7ª (en concreto, D'Alembert da como practicables los de 3ª mayor, 5ª justa y 7ª menor; 3ª menor, 5ª justa y 7ª menor; 3ª menor, 5ª disminuida y 7ª menor; y 3ª mayor, 5ª justa y 7ª mayor¹²⁵), separando como caso especial el acorde de 7ª disminuida y también el llamado “accord de grande sixte” por los teóricos franceses, que aunque se trate de la 1ª inversión de un acorde de 7ª (II6/5, hoy también llamado acorde de 6ª añadida), cobró un estatus especial por ser la configuración más típica del acorde de subdominante¹²⁶.

Por otra parte, la adición del acorde de 6ª aumentada como categoría obedecía tanto a la dificultad de encontrar una fundamental para el mismo como al hecho de que no apareciera en otras inversiones. Santa María, en cambio, sostiene que “la dicha sexta superflua puede tener bajo fundamental del mismo modo que le tienen otras consonancias”; arguye que el acorde Fa-La-Do-Re# “tiene el bajo en si”, y que el uso del Fa natural en lugar del esperable Fa# obedece a que en caso contrario “el tono sería extraño y se pasaría a otro modo”¹²⁷, lo cual constituye una convincente interpretación de este acorde. De la misma manera, rechaza la existencia autónoma del acorde de “la baja dominante” (subdominante) por tratarse de una simple inversión de un acorde de 7ª: “lo cierto es que la una es cambio o trastorno de la otra”¹²⁸.

A continuación, se extiende en su propia ordenación de los acordes “que regularmente se practican” y que, a pesar de presentarla como desarrollo de la que dio en el párrafo 5º del 5º tratado, se basa en realidad en criterios diferentes aunque mantenga algunos rasgos comunes; la introduce con estas palabras:

Y pues se ha tocado este asunto, daré noticia seguidamente de las consonancias que regularmente se practican, o por lo menos las que han llegado a mi noticia, y las he practicado con buen efecto, aunque no dudo que otros podrán dar razón de otras, por las ocasiones que tienen de ver y oír. Aunque se tocó el asunto de las consonancias en el párrafo quinto, aquello me pareció útil en aquel lugar y bastante para los que aprenden, porque puede la mucha

---

de la *Enciclopedia*: “M. Rousseau, au mot ACCORD, a eu très-grande raison de placer parmi les accords fondamentaux, cet accord de sixte superflue, dont les autres auteurs françois n'avoient point fait mention, au moins que je sache, & dont j'avoue que j'ignorois l'existence, quand je composai mes élémens de Musique, quoique M. Rousseau en eût déjà parlé”. [ALEMBERT, Jean le Rond d'. “Fondamental”. En: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 7. París: Briasson, etc., 1757. En Internet: <<http://diderot.alembert.free.fr>> (Último acceso 24-10-2009), p. 57.]

¹²⁵ ALEMBERT, J. R. d'. *Elémens de musique théorique et pratique*..., pp. 72-73.

¹²⁶ Más adelante profundizaremos en este asunto al analizar la justificación que Eximeno dio a dicho acorde.

¹²⁷ SANTA MARÍA Y FUENTES, F. de. *Dialectos músicos*..., p. 214.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 214-215.

variedad causar confusión; no obstante esto, las repetiré aquí todas, para que se tengan unidas y juntas, y al mismo tiempo prontas para lo que ocurra¹²⁹.

En esta ocasión, incorpora los criterios básicos de Rameau y D'Alembert que explicó inmediatamente antes, centrándose en los acordes perfectos y de 7ª (que subdivide de forma diferente a la mencionada para D'Alembert, aunque también basada en las teorías de Rameau), e incluso agregando el de 6ª aumentada. Ahora sí menciona explícitamente las inversiones (“cambios”) de todos los acordes, indicando el cifrado correspondiente para cada una de ellas (véanse las categorías 1 a 8 de la siguiente tabla).

Sin embargo, estima que a estos acordes básicos habría que sumar otros como los de 4ª y 5ª, 9ª ó 5ª aumentada (categorías 9 a 13 de la tabla); Rameau y D'Alembert derivaban estos acordes del de 7ª mediante el mecanismo de la *supposition*¹³⁰ (algunos de los cuales hoy interpretamos con el concepto de notas extrañas o de adorno), y los privaban por tanto del estatus de categoría independiente, postura que Santa María cree errónea. Así lo expresa en el siguiente también, donde también matiza la equivalencia entre inversiones:

Hasta aquí he dicho que las consonancias disonantes se reducen en la sustancia a la sola consonancia de séptima con el Señor Rameau, pero esto tiene alguna excepción, como dije antes; porque aunque en las consonancias dichas hasta aquí se puede decir es cierto, también es cierto que los efectos que resultan de las dichas consonancias son distintos, y causan una grande variedad. A más de esto, nos quedan las consonancias de novena, de cuarta y quinta y la de quinta superflua [aumentada], que aunque hay quien las reduce a la consonancia de séptima, es voluntariedad, y hablar con fundamento y menos práctica¹³¹.

Ello no significa que Santa María no entendiera perfectamente el funcionamiento de la *supposition*, como se demuestra en la siguiente cita:

Dice un Autor: A la consonancia de novena le corresponde por bajo fundamental una tercera alta de su bajo con lo que queda la dicha novena hecha séptima [...].

A la consonancia de cuarta y quinta, como *ut fa sol ut*, también quieren que le corresponda por bajo fundamental sol, quinta arriba de su bajo regular, y que se forme la séptima de *sol a fa* [...].

---

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 215-216.

¹³⁰ Véase la nota 9.

¹³¹ SANTA MARÍA Y FUENTES, F. de. *Dialectos músicos...*, p. 238.

Otra consonancia hay también que no se la puede reducir a ninguna de las consonancias consonantes o disonantes; ésta es la quinta superflua, como *ut mi sol#*. Se le da por bajo fundamental *mi*¹³².

Pero lo sorprendente es que justo después de haber rechazado la *supposition* en esos acordes introduzca un apartado de “consonancias por suposición” (categoría 14 de la tabla), algunas de las cuales se superponen a las anteriores.

Por otra parte, la “consonancia de baja dominante o grande sexta” se menciona como caso especial entre las inversiones del acorde de 7ª, a la que correspondería una fundamental diferente según su función de acuerdo con la teoría de Rameau del *double emploi*; también la fundamental del acorde de 7ª disminuida puede diferir de la aparente, pues la señala a veces una 3ª mayor por debajo de ésta (como aún se hace en la teoría actual).

Resumimos esta nueva taxonomía en la siguiente tabla con los términos y ejemplos dados por el propio autor:

Tabla 4-3. 2ª clasificación de las “consonancias” o acordes en Santa María¹³³.

Consonancia perfecta: 1. de modo mayor 2. de modo menor Cambios de estas consonancias: - Consonancias de 3ª y 6ª - Consonancias de 4ª y 6ª	<i>ut mi sol ut</i> <i>re fa la re</i> <i>mi sol ut mi; fa la re fa</i> <i>sol ut mi sol; la re fa la</i>
3. Consonancia de 7ª dominante Cambios de esta 7ª: - Consonancia de 5ª falsa y 6ª - Consonancia de 3ª menor, 4ª natural y 6ª mayor o sensible - Consonancia de 2ª, tritono y 6ª	<i>sol si re fa</i> <i>si re fa sol</i> <i>re fa sol si</i> <i>fa sol si re</i>
4. Consonancia de simple 7ª Cambios de esta 7ª: - Consonancia de baja dominante o grande 6ª (“si sube de quinta o baja de cuarta a ut”); de 5ª y 6ª (“si sube de grado a sol”) - Consonancia de pequeña 6ª - Consonancia de 2ª, 4ª y 6ª	<i>re fa la ut</i> <i>fa la ut re</i> <i>la ut re fa</i> <i>ut re fa la</i>

¹³² *Ibid.*, pp. 238-240.

¹³³ Véase *Ibid.*, pp. 216-222. Santa María incluye también ejemplos de todos estos acordes sobre el pentagrama, escribiendo el bajo con su cifrado junto a la correspondiente fundamental. Pueden verse en el Anexo 8.

5. Consonancia de 7ª mayor Cambios de la 7ª mayor: - Consonancia de 5ª y 6ª - Consonancia de 3ª mayor, 4ª y 6ª - Consonancia de 2ª menor, 4ª y 6ª	<i>ut mi sol si</i> <i>mi sol si ut</i> <i>sol si ut mi</i> <i>si ut mi sol</i>
6. Consonancia de la 7ª si re fa la, compuesta de dos 3ªs menores seguidas y de una 3ª mayor Cambios de esta 7ª: - Consonancia de baja dominante o grande 6ª de modo menor; también de 5ª y 6ª (véase arriba) - Consonancia de 3ª mayor, tritono y 6ª - Consonancia de 2ª, 4ª y 6ª	<i>si re fa la</i> <i>re fa la si</i> <i>fa la si re</i> <i>la si re fa</i>
7. Consonancia de 7ª diminuta Cambios de la 7ª diminuta: - Consonancia de 5ª falsa y 6ª mayor o sensible - Consonancia de 3ª menor, tritono y 6ª mayor - Consonancia de 2ª superflua, tritono y 6ª	<i>sol# si re fa</i> <i>si re fa sol#</i> <i>re fa sol# si</i> <i>fa sol# si re</i>
8. Consonancia de 6ª superflua	<i>ut mi sol la#</i>
9. Consonancia de 5ª superflua	<i>ut mi sol#</i>
10. Consonancia de 9ª	<i>ut mi sol re</i>
11. Consonancia de 4ª y 5ª	<i>ut fa sol ut</i>
12. Consonancia de 4ª y 9ª juntas	<i>ut fa sol re</i>
13. Consonancia de 7ª y 9ª juntas	<i>sol si re fa la</i>
14. Consonancias por suposición: - Consonancia de 7ª superflua (“se nombra así, aunque es 7ª mayor”) - Consonancia de 9ª - Consonancia de 5ª superflua - Consonancia de 7ª superflua y 6ª - Otra consonancia de 7ª superflua - Otra consonancia de 7ª superflua	<i>ut sol si re fa</i> <i>mi sol# si re fa; ut mi</i> <i>sol si re</i> <i>ut sol# si re fa</i> <i>la sol# si re fa</i> <i>reb ut fa sol si</i> <i>la sol# do# re# sol</i> <i>[becuadro]</i>

En el mismo Suplemento se ocupa Santa María de otros asuntos de interés para nosotros. Así, basándose en las observaciones sobre los armónicos de Rameau, Tartini y D’Alembert, concluye que el acorde perfecto mayor se halla en la naturaleza, aunque otros acordes son añadidos artificialmente: “se puede decir que la naturaleza nos da las consonancias consonantes y perfectas como cosas naturales y que por consiguiente el oído las recibe con gusto y agrado, pero que las disonantes sólo quiso la naturaleza indicarnos, dejando al arte que coordinase sus consonancias”¹³⁴. Un nuevo repaso a los experimentos acústicos de Rameau, Tartini y D’Alembert se hace al final del libro¹³⁵.

¹³⁴ SANTA MARÍA Y FUENTES, F. de. *Dialectos músicos...*, p. 224.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 240-242.

Aparte del 5º libro sobre Composición y del Suplemento, encontramos puntualmente alguna referencia a asuntos propiamente armónicos en otros lugares de los *Dialectos músicos*. Es el caso de la mencionada explicación de ciertos tipos de cadencias contenida en la Introducción, que se aproxima a los teóricos franceses: “Natural es cuando el bajo fundamental baja de quinta o sube de cuarta. Irregular es cuando el bajo profundo o fundamental baja de cuarta, o sube, o baja gradatim o de tercera”¹³⁶. O cuando alude a la generación de la escala diatónica (por Rameau, D’Alembert y Tartini) mediante el bajo fundamental, aunque sólo sea como ejemplo de una mayor libertad al utilizar la 8ª y la 5ª en el contrapunto a dos voces sobre canto de órgano, que sitúa, sorprendentemente, junto a otros de Nassarre o Cerone extraídos de contextos absolutamente dispares¹³⁷.

En definitiva, podemos concluir que aunque la comprensión de las nuevas teorías armónicas de Santa María es más profunda que la de Rodríguez de Hita y su exposición mucho más completa que la de Soler, no deja de presentar importantes inconsistencias (especialmente en su primera clasificación de los acordes), y en cualquier caso resultaría probablemente demasiado desordenada y poco fundamentada como para causar un fuerte impacto en la enseñanza de la composición que removiera los principios asentados desde largo tiempo atrás.

Pocos testimonios más encontramos entre los músicos españoles sobre la penetración de las teorías armónicas francesas antes de Eximeno. Mencionemos por ejemplo *El músico censor del censor no músico* de 1786 del oboísta de la Capilla Real Manuel Cavaza, quien, en su defensa de la música moderna y de su autonomía frente a la letra, esgrime el fenómeno de los armónicos en favor de la importancia de la armonía: “cada sonido [...] encierra en sí virtualmente la armonía que se dice completa de otros tres sonidos”¹³⁸. Nada más explica Cavaza sobre la teoría armónica; en otro lugar (p. 44) cita el famoso diccionario de Rousseau para un asunto diferente¹³⁹.

---

¹³⁶ *Ibid.*, p. iv.

¹³⁷ Véase *Ibid.*, pp. 118-124.

¹³⁸ CAVAZA, Manuel. *El músico censor del censor no músico o Sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lira*. Madrid: Alfonso López, 1786, p. 133.

¹³⁹ A menudo se ha afirmado que esta obra de Cavaza es una crítica a la de Eximeno, empezando por Mitjana, quien la califica como “apasionada crítica de la revolucionaria obra del Abad Eximeno” [MITJANA, Rafael. *La música en España: arte religioso y arte profano*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.), con prólogo de Antonio Martín Moreno. Trad. de “La musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)”. En: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac y L. Laurencie (eds.) (París: Librairie Delagrave, 1920). Madrid: Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1993, p. 335]. Sin embargo, esto es muy dudoso, pues aparte de que

En cambio, parece que los intelectuales aficionados a la música abrazaron con más entusiasmo que los profesionales las nuevas ideas provenientes del país vecino.

4.3. El papel renovador de los intelectuales aficionados a la música

La música era uno de los principales entretenimientos de los ilustrados, ya fuese mediante la asistencia a espectáculos (especialmente la ópera), la práctica doméstica o el debate intelectual sobre cualquiera de sus aspectos, destacando la teoría musical por su afinidad a otro de los grandes intereses de todo “filósofo” de la época: el estudio de la ciencia. No parece, sin embargo, que los intelectuales españoles mostraran el mismo entusiasmo por la música que sus homólogos en Francia, donde la controversia sobre la ópera llegó a convertirse en un auténtico asunto de estado y los más destacados eruditos dedicaron cuantiosas energías a explorar la teoría de la música, como vimos antes. Aun así, también en España algunos ilustrados mostraron su afición a la música adentrándose en el campo de la teoría en varios escritos de notable interés para nosotros.

Resulta significativo que estos escritos presten gran atención a la teoría de la armonía de autoría francesa, marginando la del contrapunto tradicional que aún predominaba entre los músicos profesionales de nuestro país¹⁴⁰. Esto se debe sin duda a la intensa influencia cultural que Francia ejerció sobre España (como sobre muchas otras zonas de Europa) en esta época, pero también al atractivo intrínseco de estas

---

no se cita a Eximeno, la publicación de la versión en español de su obra aún tardaría en llegar. El error podría proceder de la colocación de este escrito por Menéndez Pelayo junto a otros pertenecientes a la polémica causada por Eximeno por versar “sobre las mismas cuestiones”, aunque advierte de que no pertenece a dicha polémica y que fue escrito en respuesta a un artículo aparecido en la revista *El Censor* (véase MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. “Historia de las ideas estéticas en España. III: Siglo XVIII. Capítulo V”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29152&portal=0>> (Último acceso 4-1-2010) [1ª ed.: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Madrid: A. Pérez-Dubrunl, 1883-1891, 5 vols.]).

¹⁴⁰ Nos referimos, por supuesto, al tiempo posterior a Rameau, pues antes de él las aproximaciones a la teoría de la composición en los tratados escritos por intelectuales se enmarcan, como era de esperar, dentro de la tradición contrapuntística. Véanse la mencionada *Música universal...* de Pedro de ULLOA de 1717 y TOSCA, Tomás Vicente. *Compendio matemático en que se contienen todas las materias mas principales de las ciencias que tratan de la cantidad [...]. Tomo II que comprehende Aritmética superior, álgebra o arte analytica, música especulativa y práctica*. Valencia: [s.n.], 1709. Un resumen de sus aportaciones en el terreno del contrapunto puede encontrarse en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto severo...”, pp. 124-150.

novedosas teorías por su capacidad para explicar la música del momento y hacerlo mediante principios pretendidamente basados en la naturaleza.

Dos de los más importantes los debemos a Benito Bails, matemático que estudió en Francia y conoció a D'Alembert. Se trata de sendas traducciones del francés, una precisamente de los *Elémens de musique* de D'Alembert y la otra de un autor mucho menos conocido llamado Anton Bemetzrieder.

4.3.1. Las Lecciones de clave de Bails

Con el nombre de Bemetzrieder se había publicado en 1771 un libro esencialmente práctico titulado *Leçons de Clavecin et Principes d'harmonie*¹⁴¹, que recoge las clases que él dio a la hija de Diderot, quien ya sabía tocar aceptablemente. Su objetivo principal era enseñarle a improvisar (o preludiar, como se decía entonces), valiéndose para ello del conocimiento teórico de la armonía y de una intensa práctica de la modulación, cuya utilidad se extendía también al acompañamiento e incluso a la composición al reflejar por escrito algún preludio¹⁴². Está escrito en forma dialogada entre los personajes; los principales son el profesor (Bemetzrieder), el filósofo (Diderot) y la alumna (su hija Angélique). Desde el principio se atribuyó la autoría a Diderot, a pesar de que él mismo advirtió en el prólogo que “no hay nada en esta obra, nada en absoluto, que me pertenezca, ni en el fondo, ni en la forma, ni en el método, ni en las ideas. Todo es del autor, el Sr. Bemetzrieder. Yo sólo he sido el corrector de su francés tudesco”¹⁴³ (pues Bemetzrieder era alsaciano de lengua alemana); y ya antes afirmó que

---

¹⁴¹ BEMETZRIEDER, Anton. *Leçons de Clavecin et Principes d'harmonie*. París: Bluet, 1771. En Internet en: “Oeuvres complètes de Diderot [...]. Tome douzième, 3”. *Gallica*. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23399t#>> (Último acceso 11-1-2010). Hay abundante información sobre esta obra en GRIBENSKI, Jean. “À propos des *Leçons de clavecin* (1771): Diderot et Bemetzrieder”. *Revue de musicologie*, 66/2 (1980), pp. 125-178.

¹⁴² No deja de ser curioso que en nueve años se publiquen tres obras que abordan detalladamente la modulación en la improvisación en tres sitios de Europa bien distantes: Madrid (*Llave de la Modulación y antigüedades de la música* de Soler, 1762), Berlín (un capítulo del 2º volumen de *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de Carl Philipp Emanuel Bach, 1762) y París (*Leçons de Clavecin et Principes d'harmonie* de Bemetzrieder, 1771), todas de gran repercusión en su ámbito. Lo cierto es que puede establecerse alguna conexión entre las dos últimas, pues Bemetzrieder procedía de la cultura alemana y Diderot y su hija apreciaban la música de Carl Philipp Emanuel Bach [véase por ejemplo BEMETZRIEDER, A. *Leçons de Clavecin...*, pp. 289-290, y otros testimonios en KRAMER, Richard. “The New Modulation of the 1770s: C. P. E. Bach in Theory, Criticism, and Practice”. *Journal of the American Musicological Society*, 38/3 (Otoño 1985), pp. 551-592], pero difícilmente con la de Soler. En cualquier caso, esto demuestra el gran interés por el asunto en Europa en ese tiempo.

¹⁴³ “[...] il n’y a rien dans cet ouvrage, mais rien du tout qui m’appartienne, ni pour le fond, ni pour la forme, ni pour la méthode, ni pour les idées. Tout est de l’auteur, M. Bemetzrieder. Je n’ai été que le correcteur de son français tudesque”. BEMETZRIEDER, A. *Leçons de Clavecin...*, pp. 176-177.

esas lecciones aparecen aquí “casi palabra por palabra como las dio a mi hija”¹⁴⁴. Sin embargo, aunque resulta evidente que el contenido es de Bemetzrieder, la redacción parece deber a Diderot mucho más de lo que éste reconoce, y su interés especulativo podría haber influido también en la adición de una teoría más elaborada en el último diálogo.

El libro alcanzó un éxito inmediato, aunque no exento de polémica, debida en gran parte a los encendidos elogios que Diderot, maravillado por la claridad de las explicaciones y sobre todo por los rápidos progresos de su hija y otros alumnos, dedicó al innovador método de Bemetzrieder, llegando a afirmar –en una reseña escrita para una publicación periódica– que “con algo de estudio y con una inteligencia mediocre [...] todo niño al que se le haya aplicado durante un año como mucho, podrá jactarse después de eso de conocerla [la armonía] tanto y más que cualquier virtuoso”¹⁴⁵. Por otra parte, las críticas vertidas hacia el sistema de Rameau le enfrentaron a la mayoría de los teóricos. Grétry hace un ilustrativo relato de la situación en una carta a Giovanni Battista Martini:

Este libro ha hecho un gran ruido en París; todos los partidarios del bajo fundamental claman contra la herejía, pero el Sr. Bemetzrieder tiene muchos partidarios, sobre todo una docena de estudiantes que hablan muy elocuentemente sobre el teclado. En seis meses les hace encadenar las 24 modulaciones de la música. [...] [C]reo que ha encontrado el verdadero método para enseñar armonía, y esto en muy poco tiempo. [...] [L]a mitad de París dice que el libro del Sr. Bemetzrieder es uno de los mejores libros de música que se hayan publicado nunca¹⁴⁶.

¹⁴⁴ “[...] ses leçons, telles ici presque mot à mot qu’il les a données à ma fille”. *Ibid.*, p. 176.

¹⁴⁵ “La science de l’harmonie n’est donc plus une affaire de longue routine; c’est donc une connaissance que l’on peut acquérir en très peu de temps, et avec une dose d’étude et d’intelligence médiocre: on en peut donc faire une partie de l’éducation; et tout enfant qu’on y aura appliqué, pendant une année au plus, pourra se vanter d’en savoir là-dessus autant et plus qu’aucun virtuose”. DIDEROT, Denis. “Leçons de clavecin et principes d’harmonie, par M. Bemetzrieder”, *Correspondance littéraire*, 1 y 15 septiembre 1771. En Internet en: “Oeuvres complètes de Diderot [...] Tome douzième, 3”. *Gallica*. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23399t#>> (Último acceso 11-1-2010).

¹⁴⁶ “Ce livre fait un grand bruit à Paris tous les amateurs de la basse fondamentale de Rameau crient à l’hérésie, mais Mr. Bemetzrieder a un grand parti, il a surtout une douzaine d’écoliers qui parlent très éloquemment sur le clavier. En six mois de temps il leur fait enchaîner les vingt-quatre modulacions de la musique. [...] Enfin, Révérend Père, je crois qu’il a trouvé la vraie méthode pour enseigner l’harmonie et cela, en très peu de temps. [...] [L]a moitié de Paris dit que le livre de M. Bemetzrieder est un des meilleurs livres de musique qui ait [sic] jamais paru”. GRÉTRY, André-Ernest-Modeste. Carta a Giovanni Battista Martini, 7-9-1771. Recogida en *La correspondance générale de Grétry*. Georges de Froidcourt (ed.). Bruselas: Brepols, 1962, p. 56. Citado en GRIBENSKI, J. “À propos des *Leçons de clavecin...*”, pp. 143-144.

Pronto se difundiría también fuera de Francia. Además de la traducción de Bails, fue publicado en versión inglesa en 1778-1779. El famoso Charles Burney lo había probado ya con su hija, según cuenta a Diderot tras recibir el ejemplar que éste le envió:

Estoy encantado con el comienzo de las *Leçons de clavecin* [...]. Tengo el propósito de probar la practicabilidad del método del Sr. Bemetzrieder en una de mis propias hijas, que toca bastante bien el clave pero que todavía no ha aprendido acompañamiento ni modulación¹⁴⁷.

Burney había tenido ya ocasión de conocer su efectividad, pues en 1770 oyó tocar a la hija de Diderot, que le mereció la siguiente opinión: “La Srta. Diderot [...] es una de las mejores clavecinistas de París; está dotada, para ser una dama, de un algo poco ordinario conocimiento en materia de modulación”¹⁴⁸. Años más tarde, en su célebre *A General History of Music* situaría a dos de los escritos de Bemetzrieder –que para entonces se había trasladado a Londres y había publicado allí algunas obras más– entre los “principales libros sobre la música aparecidos en Inglaterra durante este siglo”¹⁴⁹.

La traducción de Bails salió en 1775 como *Lecciones de Clave y Principios de Harmonía*¹⁵⁰. En un prólogo muy relevante, relata que su afición a la música le impulsó a leer numerosos libros sobre ella, pero que sólo tardíamente se decidió a “tocar el clave, por ser un instrumento muy acomodado para inventar y ejecutar armonías”¹⁵¹. Ante el tremendo esfuerzo que le suponía el aprendizaje de las piezas habituales, optó por dedicarse a la improvisación (“todo mi conato era llegar a componer de repente en el instrumento”¹⁵²), que identifica con la modulación (“Modular es componer de repente”¹⁵³); esta idea pareció absurda a muchos, pues componer –alegaban– es más difícil que tocar. Comenzó para ello con el aprendizaje tradicional del contrapunto

¹⁴⁷ “Je suis charmé du début des *Leçons de clavecin* [...]. J'ai conçu le dessein de prouver la praticabilité de la méthode de M. Bemetzrieder sur l'une de mes propres filles qui joue assez bien du clavecin, mais qui n'a pas encore appris l'accompagnement ni la modulation”. Citado en francés en GRIBENSKI, J. “À propos des *Leçons de clavecin*...”, p. 140.

¹⁴⁸ “Mlle Diderot [...] est l'une des meilleurs clavecinistes de Paris; elle est douée, pour une dame, d'une somme peu ordinaire de connaissances en matière de modulation”. (BURNLEY, Charles. *The Present State of Music in France and Italy*. Londres: T. Becket & Co., 1771, p. 392. Citado en francés en GRIBENSKI, J. “À propos des *Leçons de clavecin*...”, p. 137, n. 31.

¹⁴⁹ “[...] principaux livres sur la musique parus en Angleterre pendant ce siècle”. BURNLEY, Charles. *A General History of Music*, vol. IV. Londres: el autor, 1789, p. 688. Citado en francés en GRIBENSKI, J. “À propos des *Leçons de clavecin*...”, p. 141.

¹⁵⁰ BAILS, Benito. *Lecciones de Clave y Principios de Harmonía*. Facsímil de Madrid: Joachin Ibarra, 1775. Valencia: Librerías París-Valencia, 2004.

¹⁵¹ BAILS, B. *Lecciones de Clave*..., p. ii.

¹⁵² *Ibid.*, p. iii.

¹⁵³ *Ibid.*

(“fueme forzoso seguir el camino trillado, empecé el contrapunto, llegué a componer a cuatro voces”¹⁵⁴), “pero viendo que cuanto más me enseñaban menos me ilustraba el método de los que me dirigían, de aburrido lo dejé para mejor ocasión”¹⁵⁵. Más tarde conoció el libro de Bemetzrieder, y le pareció tan útil para su propósito (“Esta era la piedra filosofal que años había me traía tan solícito”¹⁵⁶) que resolvió traducirla y publicarla: “Pero un libro que tanto allana el camino, y sin más auxilio que el de un clave enseña en poco tiempo desde los primeros rudimentos de la música hasta componer de repente, me pareció digno de darse al público”¹⁵⁷.

En realidad, se trata de una versión bastante reducida, pues no solo eliminó “la forma de diálogo que tiene en el original”¹⁵⁸, como afirma en el prólogo, sino que suprimió amplias partes del mismo, según hemos podido comprobar al compararlos. Bemetzrieder presentaba 12 “diálogos” o “lecciones”, de los que los iniciales se ocupan de los elementos básicos (teclas, notas, intervalos, alteraciones, tonalidades, claves, etc.) y los 8 restantes de la armonía, con numeración doble (como “Cinquième dialogue et première leçon d'harmonie”), aunque al último se añaden tres “continuaciones” (1ª, 2ª y 3ª “suite du douzième dialogue”). Bails redistribuye las 12 lecciones en 11 (dos de elementos básicos y 9 de armonía¹⁵⁹), fusionando las dos primeras en una, excluyendo la 4ª (que no se trata de una lección en sí, sino que sirve para introducir nuevos personajes) y la 2ª (que presenta un preludio escrito por Angélique) y 3ª continuaciones de la 12ª. Pueden verse las correspondencias en la siguiente tabla:

Tabla 4-4. Correspondencia entre los diálogos del libro de Bemetzrieder y las lecciones de la traducción de Bails.

Bails	Bemetzrieder/ Diderot
1	1 y 2
2	3
-	4
3	5
4	6

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. iv.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. v.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. iv.

¹⁵⁹ Aunque titule la última como “Lección undécima de clave y octava de armonía”, pues en la lección 7ª repite la numeración como lección 4ª de armonía que ya había dado para la anterior.

Bails	Bemetzrieder/ Diderot
5	7
6	8
7	9
8	10
9	11
10	12
11	12-1
-	12-2
-	12-3

Además, Bails prescinde de todo lo accesorio al método: los extensos pasajes (sobre todo al principio y final de los diálogos) de escaso contenido musical y de función más bien literaria, discusiones generales sobre la música, asuntos puntuales como escalas exóticas o sistemas de afinación, etc. Más significativa parece la supresión de la mencionada 3ª continuación del 12º diálogo, la parte más especulativa del libro pues presenta la nueva teoría de Bemetzrieder (la “*théorie des appels*”) que pretende sustituir en parte al sistema de Rameau para mejorar algunas de sus deficiencias¹⁶⁰. Éste fue uno de los puntos más criticados en su momento, como explica Grétry a Martini en la carta mencionada: “En cuanto al 12º capítulo que considera una nueva teoría, le dejo decidir si tiene razón. Es sobre todo este 12º capítulo el que ha hecho clamar contra él”¹⁶¹. Diderot, que tiempo atrás se había distanciado de Rameau y algunas de sus ideas, se mostró entusiasmado con este aspecto del libro: “La teoría *des appels* satisfice todos los fenómenos de la música; por tanto, es preferible al bajo fundamental”¹⁶².

Lo cierto es que esta novedosa teoría tuvo escasa aceptación, y que el libro de Bemetzrieder debió su éxito más bien a su planteamiento pedagógico, eminentemente práctico, de la armonía y la modulación. Por lo demás, la obra sigue, como cabría esperar, los conceptos esenciales utilizados por Rameau, mantenidos fielmente en la versión de Bails: se expone el fenómeno de los armónicos como base de la armonía; se clasifica los acordes (“posturas”) en las categorías primarias de consonantes y disonantes o de 7ª, que a su vez dan lugar a otros acordes derivados (esencialmente las inversiones, pero también las “posturas por suposición” obtenidas mediante el

¹⁶⁰ Otras alusiones críticas a Rameau que aparecen dispersas en el original tampoco fueron recogidas por Bails, quizás por encontrarse en partes accesorias al método.

¹⁶¹ “Quant au 12º chapitre qui regarde une nouvelle théorie, je vous laisse décider s’il a raison. C’est surtout ce 12º chapitre qui fait crier contre lui”. GRÉTRY, A.-E.-M. Carta a Giovanni Battista Martini...

¹⁶² “La théorie des appels satisfait à tous les phénomènes de la musique; elle est donc préférable à la basse fondamentale”. DIDEROT, D. “Leçons de clavecin...”, p. 532.

procedimiento ya explicado); se maneja continuamente la noción de “nota fundamental”; se utilizan gran número de fórmulas armónicas para practicar, explicadas a partir de los acordes sobre los grados de cada tonalidad; se aplica el mecanismo de la modulación basándose en el acorde de 7ª de dominante u otros como el de 7ª disminuida; etc. En cuanto a la sintaxis armónica, apenas entra en este terreno más allá de unas pocas indicaciones puntuales obvias como la conveniencia de llevar los acordes de 7ª de dominante y 7ª disminuida a la tónica o las resoluciones habituales de los acordes de 7ª descendiendo de 5ª en la fundamental.

En definitiva, se trata de un texto que, aunque se detiene lo justo en las explicaciones teóricas, asume los principios de la armonía establecidos por Rameau y aborda la música en términos exclusivamente armónicos, alejándose de cualquier consideración contrapuntística. Estos principios no habían sido expuestos hasta entonces en España de forma tan clara y contundente según vimos en el apartado anterior, aunque sí aparecerían, tratados más profunda y sistemáticamente, en otra publicación de Bails –con la misma fecha de 1775– que analizaremos a continuación.

La última de las lecciones de Bails (11ª)¹⁶³ es la única que conserva el formato dialogado del modelo; casi todo es una traducción muy aproximada al original, pero las dos páginas finales son aportación propia de Bails (prácticamente la única, aparte del prólogo). Al igual que en la última sección del libro de Bemetzrieder, el maestro es requerido a explicar, tras tanta exposición de la “música práctica”, “los principios en que se funda, o lo que llaman *Teórica de la Música*”¹⁶⁴. Sin embargo, la respuesta es bien diferente en ambas versiones: en lugar de criticar el sistema de Rameau y proporcionar una alternativa propia, Bails parece aludir precisamente a éste como la mejor opción disponible: “hoy día se da razón de muchas reglas de la composición por medio de un sistema que se ha inventado en este siglo [...]. Algo deja sin aclarar, pero es el mejor que se conoce”¹⁶⁵. Después recomienda vivamente su conocimiento a los músicos, y con la promesa de enseñarlo próximamente se cierra el libro. Es probable que Bails estuviera anunciando así su siguiente publicación sobre teoría musical.

---

¹⁶³ BAILS, B. *Lecciones de Clave...*, pp. 268-290.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 290.

¹⁶⁵ *Ibid.*

4.3.2. Los “Elementos de Música especulativa” de Bails

“Elementos de Música especulativa” es el título que Bails dio al último de los tratados recogidos en el tomo VIII de sus enciclopédicos *Elementos de matemática*¹⁶⁶, publicados por encargo de la Real Academia de San Fernando para apoyar su labor pedagógica como Director de Matemáticas de aquella institución. En los 10 tomos de esta extensa obra (que ocupan 11 volúmenes, pues uno de ellos se divide en dos) se recogen multitud de disciplinas que en la época solían vincularse a las matemáticas, incluyendo la teoría de la música.

Dicho tomo 8º lleva la fecha de 1775 en la portada, aunque según explica León Tello¹⁶⁷ existe un desfase de varios años entre el momento de impresión y el de salida al público, por lo que pudo estar disponible bastante más tarde. El mismo musicólogo identificó en el mencionado artículo de 1995 los “Elementos de Música especulativa” como traducción de los *Eléments de musique* de D’Alembert, cosa que Bails no declara y que en consecuencia ha pasado habitualmente inadvertida¹⁶⁸; en realidad, gran parte de los *Elementos de matemática* se basa en textos de autores extranjeros, pues el deseo de la Academia era que se recogieran los modernos conocimientos europeos. Resulta significativo que Bails limite toda su exposición de la teoría musical en esta vasta obra al mencionado resumen de las ideas de Rameau.

Curiosamente, los *Eléments de musique* fueron mucho más difundidos que los propios escritos de Rameau en toda Europa, convirtiéndose en la principal fuente de conocimiento de sus ideas; es lo que sucede en España, pues los vemos citados por prácticamente todos los autores que se refieren a estas teorías durante la 2ª mitad del siglo XVIII (sin que ninguno mencione la traducción de Bails). Su publicación en 1752 coincide con el momento de máxima popularidad de Rameau en Francia, que aún no se había enfrascado en sus disputas con los filósofos. El propósito declarado de D’Alembert era difundir las teorías de Rameau –cuyos libros no eran fáciles de entender– resumiéndolas con un lenguaje claro y de una forma más organizada¹⁶⁹. El

---

¹⁶⁶ BAILS, Benito. *Elementos de Matemática*. ¿Madrid?: Joaquín Ibarra, 1772-1776, 11 vols.

¹⁶⁷ LEÓN TELLO, Francisco J. “D’Alembert en España. Los ‘Elementos de música especulativa’ de Benito Bails”, *Nassarre*, 11/1-2 (1995), p. 277.

¹⁶⁸ El propio León Tello no los menciona en su *Historia de la teoría española...*, como tampoco lo hace SANHUESA FONSECA, María. “Bails, Benito [Pedro]”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 2, pp. 60-61.

¹⁶⁹ Christensen apunta también otra motivación: apoyar la epistemología científica del propio D’Alembert, quien creyó encontrar en esta teoría musical una demostración de sus creencias, más

éxito fue inmediato, pues todas las reseñas en las revistas francesas alabaron el libro¹⁷⁰, que pronto sería considerado como superior a los de Rameau¹⁷¹. El propio Rameau, que había revisado el borrador que D'Alembert le envió, publicó una elogiosa carta en el *Mercure de France* en la que afirmaba:

El ilustre hombre a quien se dirige mi reconocimiento ha examinado mis obras buscando no defectos para reprender, sino verdades para analizar, simplificar, hacerlas más familiares, más claras y como resultado más útiles para muchos mediante esa especie de nitidez, orden y precisión que caracteriza sus obras. [...] En fin, me ha dado la satisfacción de ver añadida a la solidez de mis principios una simplicidad de que yo les creía susceptibles, pero que sólo podría haberles dado con mucho más esfuerzo, y quizás menos acertadamente que él¹⁷².

Sin embargo, más tarde (desde 1757) le encontraría algunos defectos en el transcurso de su posterior controversia con D'Alembert¹⁷³. Por su parte, éste tampoco dejó de mostrar sus críticas a Rameau en la 2ª edición –revisada y considerablemente aumentada– de los *Elémens de musique* en 1762 (luego reimpresa en ediciones posteriores), especialmente en el largo “Discours préliminaire” que fue también publicado en el *Mercure de France*¹⁷⁴.

---

susceptible de llegar al gran público por desarrollarse en el atractivo campo de la música. Véanse CHRISTENSEN, T. *Rameau...* y “Music Theory as Scientific Propaganda: The Case of D'Alembert's *Elémens de musique*”. *Journal of the History of Ideas*, 50/ 3 (Julio-Septiembre 1989), pp. 409-427.

¹⁷⁰ Con la única excepción de la de Béthizy, quien, como apunta oportunamente CHRISTENSEN, T. *Rameau...*, p. 257, n. 12, preparaba su propia versión resumida de las teorías de Rameau.

¹⁷¹ Así lo expresa por ejemplo Rousseau en una carta a Grimm recogida en DIGUERHER, Nancy. “Les Encyclopédistes face à Rameau après 1750 : de l'objet d'un procès au sujet du *Neveu de Rameau*”. *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris X – Nanterre*. <http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_130.pdf> (Último acceso 30-11-2009), p. 4. El fragmento es tan significativo que merece ser citado: “Les ouvrages théoriques de M. Rameau ont ceci de fort singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus, et ils le seront bien moins désormais, depuis qu'un philosophe (nota *: M. d'Alembert) a pris la peine d'écrire le sommaire de la doctrine de cet auteur. Il est bien sûr que cet abrégé anéantira les originaux, et avec un tel dédommagement on n'aura aucun sujet de les regretter”. Eximeno comparte la misma idea: “este gran filósofo y matemático, purgando la teoría de Rameau de los falsos supuestos y palpables contradicciones del autor, la reduce a una serie de proposiciones claras y concisas que han hecho la teoría de la música de Rameau digna de compararse con la de Física de Newton”. (EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. I, p. xii)

¹⁷² “L'homme illustre à qui s'adresse ma reconnaissance a cherché dans mes ouvrages non des défauts à reprendre, mais des vérités à analyser, à simplifier, à rendre plus familières, plus lumineuses, et par conséquent plus utiles au plus grand nombre, par cet esprit de netteté, d'ordre et de précision qui caractérise ses ouvrages. [...] Enfin il m'a donné à moi-même la consolation de voir ajouter à la solidité de mes principes, une simplicité dont je les sentais susceptibles, mais que je ne leur aurais donné qu'avec beaucoup plus de peine, et peut-être moins heureusement que lui”. *Mercure de France*, mayo de 1752. Citado en DIGUERHER, Nancy. “Les Encyclopédistes...”, p. 4.

¹⁷³ Véase CHRISTENSEN, T. *Rameau...*, p. 261.

¹⁷⁴ *Mercure de France*, febrero 1762, pp. 117-145. ALEMBERT, Jean le Rond d'. “Discours préliminaire” a los *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. 2ª edición revisada y ampliada. Lyon: Jean Me. Bruyset, 1762.

La obra contiene, aparte de una introducción con definiciones de varios términos, dos libros, uno dedicado a “la teoría de la armonía” y otro a “las principales reglas de la composición”, en correspondencia a la alusión en el título a “música teórica y práctica”. El primer libro se basa sobre todo en la *Démonstration du principe de l’harmonie* de Rameau, copiando incluso algunos pasajes literalmente, mientras que en el segundo la reelaboración de D’Alembert fue mucho mayor, pues tuvo que partir de las numerosas observaciones y prescripciones desordenadas que Rameau diera en el capítulo 18 de su *Génération harmonique*¹⁷⁵.

De ellos, Bails excluyó el segundo, por lo que limita el título a “Elementos de Música especulativa”. Por lo demás, hace una versión bastante fiel al texto reproducido en la 2ª edición de 1762 (y posteriores), aunque suprimiendo también el largo “Discours préliminaire” en el que se critica a Rameau. Otros cambios consisten en la inclusión de un apartado final (“Declaración Matemática de la teórica de la Música”) que recoge muchas de las notas de D’Alembert (mientras otras son omitidas), la supresión de la numeración por capítulos (aunque se mantienen sus títulos en los correspondientes apartados) y el cambio en la numeración por párrafos para ajustarse al orden iniciado por Bails en los tratados anteriores del mismo tomo.

Por supuesto, en este texto se presenta todo lo esencial de la teoría de Rameau, que resulta superfluo volver a explicar aquí. En cambio, nos detendremos en aquellos puntos de especial interés para la sintaxis armónica.

Aunque D’Alembert concreta más las reglas de conducción del bajo fundamental en el 2º libro –no traducido por Bails–, en el 1º aparecen numerosas indicaciones que se ocupan de la sintaxis armónica. Éstas comienzan en el apartado “De la sucesión de las quintas, y de las leyes con que debe conformarse”¹⁷⁶, donde a partir del fenómeno de los armónicos establece la preeminencia del intervalo de 5ª justa en los movimientos del bajo fundamental. De aquí deduce consecuencias de naturaleza distinta. Por un lado, obtiene los tres acordes esenciales (IV, I y V) de cada tonalidad –que ejemplifica en Do M o ut– de la “sucesión de quinta *fa, ut, sol* que llamaremos *bajo fundamental de ut por quintas*”, puesto que por el fenómeno de los armónicos “el son *ut* hace sonar el son *sol*, y suena cuando suena *fa*, cuyos sonos *sol* y *fa* son sus dos

---

¹⁷⁵ Véase CHRISTENSEN, T. *Rameau...*, pp. 256ss. RAMEAU, Jean-Philippe. *Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique*. París: Prault fils (Charles Osmont), 1737.

¹⁷⁶ BAILS, B. “Elementos de Música especulativa”, pp. 593-595.

docenas”¹⁷⁷. Más adelante llamará “*Dominante* la quinta *sol* al agudo del generador [Do], y *Subdominante* la quinta *fa* al grave del mismo generador”¹⁷⁸ y en otro lugar atribuirá, como veremos, configuraciones interválicas características a cada uno de estos acordes. Sin embargo, el término de dominante aplicado al acorde completo (con su 7ª característica) deberá precisarse luego como “Dominante tónica”¹⁷⁹ para diferenciarlo de otros acordes de 7ª, a los que se refiere como “dominante imperfecta”¹⁸⁰, “dominante no más”¹⁸¹ o “dominante simple”¹⁸².

Por otro lado, convierte a la 5ª en el intervalo privilegiado en los movimientos del bajo fundamental, más allá de los tres acordes básicos:

Por la misma razón podemos proseguir esta sucesión de quintas subiendo y bajando desde *ut*, conforme sigue:

mib, sib, fa, ut, sol, re, la, etc,

y en esta serie de quintas podemos pasar de un son cualquiera al que le precede o sigue inmediatamente¹⁸³.

También de los armónicos infiere que “hay bajos fundamentales *por terceras*”¹⁸⁴, aunque no por segundas:

Pero no podemos pasar igualmente de un son a otro que no sea su vecino inmediato [según los armónicos], pongo por caso de *ut* a *re*, o de *re* a *ut*, por la razón muy obvia de que el son *re* no contiene al son *ut*, ni el son *ut* al son *re*, por lo que no tienen estos dos sones uno con otro ningún enlace que consienta el paso del uno al otro¹⁸⁵.

No obstante, contempla en el caso del ascenso de tono una posible excepción cuando el segundo acorde es menor, pues considera que hay cierta proximidad al coincidir el 3^{er} armónico (la 12ª o 5ª) de su 3ª con la fundamental del acorde anterior:

---

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 593.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 596.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 625.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 625, 639.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 625.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 629, 637.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 594.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 593-594.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 594.

La postura menor *re, fa, la, re* sería más soportable, porque el *fa* natural que incluye lleva consigo su quinta *ut*, o la octava de esta quinta; esta es la razón por qué se permite algunas veces la licencia de dar diatónicamente una postura menor después de otra mayor¹⁸⁶.

En el siguiente apartado “Del modo en general” aplica el intervalo privilegiado de 5ª a las relaciones entre tonalidades o “modos”, estableciendo dos modos “adjuntos” a la 5ª superior e inferior de cualquier “modo principal”¹⁸⁷.

Obviamente, el apartado “De los reposos o cadencias” trata de proporcionar una justificación teórica –basada en los principios ya expresados– de las cadencias utilizadas habitualmente en la música, que son los momentos en que la sintaxis armónica cobra un papel más determinante. En principio, llama “Cadencia perfecta o reposo absoluto” a toda sucesión que se produzca por descenso de 5ª entre las fundamentales, y “Reposo imperfecto o cadencia imperfecta” cuando se da por ascenso de 5ª, independientemente de los grados entre los que tenga lugar o de que los acordes sean mayores o menores. Sin embargo, enseguida matiza que “entre los reposos absolutos los hay, digámoslo así, más absolutos, esto es, más perfectos unos que otros”¹⁸⁸. Se refiere, por supuesto, a la cadencia V-I, cuya preeminencia justifica por desembocar en la tónica (“porque el oído [...] desea volver al mismo generador [tónica] *ut*, y lo consigue con el reposo absoluto *sol ut*”¹⁸⁹), lo que implica que en la voz superior se produce “el reposo de *si* a *ut*, que es por la misma razón el más perfecto de todos en el orden diatónico subiendo”¹⁹⁰; de aquí deduce que el penúltimo acorde en dicha cadencia debe llevar siempre la 3ª mayor, a la que denomina “nota sensible”: “Esta tercera mayor que forma con el generador un semitono, se llama por esta razón *Nota sensible*, como que anuncia el generador y prepara el más perfecto de todos los reposos”¹⁹¹.

De nuevo se recurre a un argumento basado en la tonalidad para justificar, en el apartado “De la Disonancia”, las configuraciones más típicas de los principales acordes: puesto que las anteriores progresiones podrían darse en varias tonalidades con los mismos acordes, es preciso eliminar de alguna manera la ambigüedad resultante. Esto se consigue añadiendo al V la 7ª, lo que da lugar a la “Postura disonante o Postura de

---

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 595.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 596.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 613.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 614.

¹⁹¹ *Ibid.*

séptima”¹⁹², y al IV la 6ª, en la llamada “Postura de sexta grande” (hoy conocido como acorde de 6ª añadida)¹⁹³.

La misma 7ª puede añadirse a un acorde menor (como Re-Fa-La-Do), dándole un carácter de dominante (aunque imperfecta) con tendencia a bajar de 5ª por su parecido a un acorde de V7/+ al que se ha cambiado el Fa# por el Fa natural para “conservar la impresión del modo de *ut*, en lugar de la del modo de *sol* que el *fa*# hubiera introducido”¹⁹⁴. Esto es lo que explica en el apartado “Del doble uso de la Disonancia”, cuyo objetivo principal es otro en realidad: justificar las frecuentes progresiones de fundamentales por 2ªs –antes desechadas– mediante el “doble uso” (término con el que Bails traduce el *double emploi* de Rameau y D’Alembert). Consiste en considerar los acordes Fa-La-Do-Re y Re-Fa-La-Do (y derivados) con fundamental en Fa (como acorde de 6ª añadida) o Re (como acorde de 7ª) según convenga por el contexto. Por tanto, aunque Fa y Sol (es decir, IV y V)

[...] no pueden estar inmediatamente uno después de otro en un bajo fundamental cuando no llevan más que las posturas *fa la ut, sol si re*, pueden estarlo si se le añade *re* a la armonía del primero, y *fa* a la armonía del segundo, y se trastorna [invierte] la primera postura, esto es, si se les da a las dos posturas esta forma: *re fa la ut, sol si re fa*¹⁹⁵.

El mismo recurso se aplica a la sucesión I-II7, que además fue ya permitida por ser menor el segundo acorde (véase arriba) y resulta ahora reforzada por la existencia de una nota común (la 7ª del II). Aquí se llega a interpretar II7 como una inversión del acorde de 6ª añadida: “después de la postura *ut mi sol ut* podrá estar la postura *re fa la ut*; [...] esta postura *re fa la ut* no es otra cosa, hablando con propiedad, que la postura *fa la ut re* trastornada y disfrazada, digámoslo así”¹⁹⁶. Pero, puesto que “el doble uso es una especie de licencia”¹⁹⁷, no debe abusarse de él, y por tanto no admite la progresión II7-I, que, por otra parte (como explicará más adelante), imposibilita la adecuada resolución de la 7ª¹⁹⁸.

Otro argumento a favor del uso de I-II7 es de naturaleza bien diferente, pues procede de la generación de la escala diatónica de una tonalidad a partir de un bajo

---

¹⁹² *Ibid.*, p. 623.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 624.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 625.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 625-626.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 626.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Véase *Ibid.*, p. 637.

fundamental usando sólo los acordes y movimientos principales, asunto que se trata en los apartados “Formación de la escala diatónica vulgar o de los modernos” y “Del modo menor y de su escala diatónica”. Éste fue un tema muy discutido en la época, al que Rameau y D’Alembert dedicaron extensos comentarios (con variedad de soluciones sugeridas) en los que no podemos entrar aquí. Nos limitaremos a ofrecer los ilustrativos esquemas facilitados por D’Alembert para las escalas ascendentes mayor y menor, que resumen muy claramente lo que la traducción de Bails explica en el texto¹⁹⁹. En principio, se proponen los siguientes bajos fundamentales para generar las escalas que figuran sobre ellos:

Ejemplo 4-6. D’Alembert: Generación de las escalas mayor y menor a partir de un bajo fundamental²⁰⁰.

Esta “escala diatónica de los modernos” estaría así “formada de dos tetracordos disjuntos y perfectamente semejantes, *ut, re, mi, fa*, y *sol, la, si, UT*, el uno en el modo de *ut*, el otro en el modo de *sol*”²⁰¹. Sin embargo, la teoría del “doble uso” permite una nueva hipótesis en la que se evita repetir la 5ª nota de la escala, suavizando también la flexión hacia la dominante que la primera armonización llevaba implícita:

¹⁹⁹ Omitimos aquí la discusión de las escalas descendentes.

²⁰⁰ ALEMBERT, J. R. d'. *Elémens de musique théorique et pratique...* (1752), lámina 1.

²⁰¹ BAILS, B. “Elementos de Música especulativa”, p. 602.

Ejemplo 4-7. D'Alembert: Otra versión de la generación de la escala mayor a partir de un bajo fundamental.

No obstante, “si quisiéramos que el segundo tetracordo estuviese en el modo de *sol*, lo conseguiríamos con sustituir el *fa*# al *fa* natural en la armonía de *re*”²⁰². De aquí se deduce que “después del generador *ut* se puede dar subiendo diatónicamente o una dominante tónica (*re fa# la ut*) o una simple dominante (*re fa la ut*)”. Por tanto, se permite ya no sólo I-II7, sino también I-II*7, a pesar de que antes se había prohibido expresamente el ascenso de tono entre las fundamentales de dos triadas mayores²⁰³. Un razonamiento parecido se sigue para el modo menor.

Más observaciones sobre sintaxis armónica se basan todavía en criterios de origen diferente. Así ocurre cuando indica puntualmente que el acorde de 7ª disminuida (formado sobre la sensible del modo menor) se comporta como el de dominante (por tanto yendo hacia la tónica o viniendo de ella), pues lo considera formado por la unión de los acordes de V7/+ (Mi-Sol#-Si-Re) y IV(6)/5 (Re-Fa-La-Si) suprimiendo las notas disonantes Mi y La (en La menor) y en consecuencia “siempre se considera como nota principal la dominante”²⁰⁴. Otras prescripciones proceden de la necesidad de preparar la disonancia “para que no desagrade por muy extraña en la postura”,²⁰⁵ excepto en los acordes de dominante y subdominante, de forma que debe llegarse a cualquier otro acorde de 7ª mediante un ascenso de 2ª o una bajada de 3ª o de 5ª.

Por último, dedica un apartado a la “cláusula interrumpida” o “quebrantada” con dos posibles modalidades: V7/+ - VI y V7/+ - III7. Ambas las considera explicables mediante una imaginativa aplicación del “doble uso”: en el primer caso, añadiendo una disonancia implícita al VI e interpretando el acorde resultante La-Do-Mi-Sol como equivalente al de Do-Mi-Sol-La (I con 6ª añadida), de manera que la rechazada

²⁰² *Ibid.*, p. 628.

²⁰³ Véase *Ibid.*, p. 594.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 633.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 634.

progresión de 2ª entre las fundamentales se convierte en la típica de 5ª descendente; en el segundo caso, la conversión de Mi-Sol-Si-Re en acorde de 6ª añadida con fundamental en Sol (Sol-Si-Re-Mi) reduce la progresión a una mera transformación sobre una misma fundamental (Sol).

En resumen, el tratamiento de la sintaxis armónica en los “Elementos de Música especulativa” se basa en la preeminencia del intervalo de 5ª (y, en mucho menor medida, del de 3ª) entre fundamentales, deducida del fenómeno de los armónicos. Aunque en principio esté relacionado con este hecho, la posterior singularización de los acordes I, V y IV como los esenciales de la tonalidad y su destacado papel en las cadencias apunta en cambio hacia el arranque de una teoría funcional; por otra parte, éstos adoptan su configuración característica (I como acorde perfecto, V como acorde de 7ª y IV como acorde de 6ª añadida) apelando a un criterio diferente: la necesidad de convertirlos en específicos de una sola tonalidad. Precisamente la resolución de estas disonancias añadidas proporciona un nuevo motor al proceso cadencial. Al mismo tiempo, la prioridad del descenso sobre el ascenso de 5ª –difícilmente justificable mediante el fenómeno de los armónicos– queda establecida, sin recurrir a ninguna fundamentación teórica, en la clasificación de las cadencias como perfectas e imperfectas que reconoce su carácter bien diferente en la práctica musical; tal prioridad resulta obvia en la cadencia V7/+I, pero se extiende también a otros acordes (sobre todo cuando el primero lleva 7ª). Matizaciones adicionales proceden de otros ámbitos tan diversos como la teoría del doble uso, la generación de la escala mediante el bajo fundamental, la preparación de la disonancia o la conveniencia de mantener notas comunes en los enlaces de acordes.

Es dudoso que esta completa exposición de las teorías de Rameau en nuestro idioma tuviera un impacto considerable sobre los músicos españoles, quienes citan con cierta frecuencia las *Lecciones de Clave* pero no los “Elementos de Música especulativa”; el hecho de que hasta muy recientemente no hayan sido reconocidos por la musicología española resulta bastante significativo. Debe tenerse en cuenta que esta obra aparece inserta en un amplísimo compendio de matemáticas (de gran interés para los intelectuales pero no para un músico práctico) y además sin identificar el original del que procedía. Por tanto, es más que posible que, a pesar de las posteriores reediciones de los *Elementos de Matemática* completos (en 1793-94 y 1804-16), esta traslación al

castellano del interesantísimo resumen de las ideas de Rameau pasara inadvertida en el campo de la enseñanza de la composición.

De hecho, la traducción de Bails debía ser muy poco conocida entre los profesionales de la música ya entrado el siglo XIX en España, pues de otro modo es difícilmente explicable que José Nonó publicara otra versión de la 1ª parte del escrito de D'Alembert en 1814 en su *Escuela completa de música*, calificándola de “obra tan nueva como necesaria” en la dedicatoria a Fernando VII (y, otra vez, sin mencionar al verdadero autor)²⁰⁶, la cual parece haber pasado desapercibida hasta ahora a los investigadores²⁰⁷. Nonó presentó esta publicación al rey en 1816 solicitando (y obteniendo) su permiso para abrir un conservatorio de música en Madrid, que hubo de ser cerrado temporalmente en 1822 por las circunstancias políticas durante el Trienio liberal; más tarde, Nonó sería nombrado en 1833 profesor de Solfeo en el Conservatorio de María Cristina²⁰⁸.

La *Escuela completa de música* de Nonó consta de dos partes perfectamente diferenciadas. La última está encabezada como “Segunda parte, que contiene la explicación de los caracteres que sirven para representar los siete sonidos, sus réplicas, y el sistema músico” y se ocupa de las cuestiones teóricas elementales. La primera se titula “Elementos de música teórica y práctica” y consiste en una traducción de la Introducción y el primer libro de los *Elémens de musique* de D'Alembert. Según hemos podido comprobar al compararlos, sigue fielmente el texto original (de la 2ª edición de 1762 y posteriores), pero no copia la versión de Bails; además de múltiples pequeñas diferencias con éste, Nonó respeta la numeración inicial en capítulos e incluye algunos fragmentos suprimidos por Bails. Varios hechos apuntan a que Nonó tenía la intención de publicar un 2º volumen en el que posiblemente habría de recogerse la traducción del 2º libro del tratado de D'Alembert: en la última página del tratado anuncia que ciertos

---

²⁰⁶ NONÓ, José. *Escuela completa de música. Sistema fundado en la naturaleza, en la experiencia de los mejores profesores y en las observaciones de los filósofos más ilustrados*. Madrid: Fuentenebro, 1814, p. 3. El subtítulo, sin embargo, sí podría hacer una velada alusión a D'Alembert al referirse a “los filósofos más ilustrados”.

²⁰⁷ Muy al contrario, Mitjana hace una sorprendente valoración del tratado de Nonó: “Esta obra, excelente en todos los aspectos, nos muestra los sólidos y amplios conocimientos de este músico casi desconocido que, inspirándose en las teorías de Rameau, tiene ideas y opiniones personales [!]. El capítulo XXII de la primera parte: *que la melodía nace de la armonía* presenta gran interés y nos parece muy avanzado para su época [!!]” (MITJANA, R. *La música en España...*, p. 371).

²⁰⁸ RADONSKY, James. “Nonó, José”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 7, pp. 1055-1056.

asuntos “serán el objeto de otro tomo en la continuación de esta obra”²⁰⁹; el texto de la 1ª parte incluye las llamadas de las notas aclaratorias como aparecen en los *Elémens de musique*, pero las notas en sí no están contenidas en el volumen, a pesar de que sí ofrece una figura correspondiente a una de ellas; finalmente, el título de esta parte –“Elementos de música teórica y práctica”– parece aludir a los dos libros del tratado de D’Alembert.

Todavía hemos podido encontrar evidencias de otra traducción de la obra de D’Alembert en España. Los investigadores Fernández Gómez y Nieto Fernández citan unos *Elementos de música, teóricas o prácticas* de 1778 de Francisco Javier de Sarriá a partir de la obra de D’Alembert, aunque ignoran la fecha de impresión²¹⁰. Esta noticia coincide con la mención del musicólogo Albert Recasens del encargo a Rodríguez de Hita de “dictámenes censorios de la traducción española de los *Elémens de musique, théorique et pratique* de D’Alembert” del mismo año escrita por Sarriá²¹¹. Sin embargo, no tenemos datos que confirmen que la publicación llegara a salir.

4.3.3. Otros testimonios: Iriarte, Ureña, Andrés

Aparte de los dos libros de Bails de 1775 (y quizás el de Sarriá), otros testimonios confirman el interés por la armonía y las nuevas teorías de Rameau entre los intelectuales españoles. Ese mismo año sacaría Tomás de Iriarte su célebre poema *La Música*, que sería objeto de numerosas reediciones y traducciones²¹². Aunque por supuesto no profundiza aquí en cuestiones teóricas, sí hace algunas relevantes referencias a la armonía. Por un lado, alude a las “posturas” (acordes) cuando afirma que a la armonía “corresponde el conocimiento de los intervalos consonantes y disonantes y de las posturas que de ellos se componen”²¹³ y que combinando varias voces se forman “mil armónicas mixturas o compuestos, con nombre de posturas”²¹⁴.

---

²⁰⁹ NONÓ, J. *Escuela completa de música...*, p. 144.

²¹⁰ FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan Fernando y NIETO FERNÁNDEZ, Natividad. “Tendencias de la traducción de obras francesas en el siglo XVIII”. En: *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. M.ª Luisa Donaire, Francisco Lafarga (eds.). Oviedo: Universidad de Oviedo, 1991, p. 587. En Internet: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25006>> (Último acceso 12-2-2009).

²¹¹ RECASENS BARBERÁ, A. “Antonio Rodríguez de Hita”.

²¹² IRIARTE, Tomás de. *La Música*, poema. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1779. En Internet: *Google libros*. <http://books.google.es/books?id=yZg3A8jsscAC&dq=iriarte+%22elementos+del+arte+musico%22&source=gbs_navlinks_s> (Último acceso 12-12-2009).

²¹³ IRIARTE, T. de. *La Música...*, párrafo ix del prólogo [s.pag.].

²¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

Por otro lado, describe el fenómeno de los armónicos como origen de la “armonía verdadera o perfecta postura consonante”:

La experiencia hasta ahora
Sólo un principio natural sugiere;
Pues si, cuando se hiere
Una cuerda sonora,
Su octava y quinta, y su mayor tercera
Tiemblan con evidentes vibraciones,
Resonando también aquellos sonos;
Sin duda la Armonía verdadera,
O perfecta postura consonante
Es la que de estas voces se compone;
Ya que Naturaleza nos impone
Una ley tan estrecha y tan constante²¹⁵.

Finalmente, incluye a Rameau entre los heterogéneos autores de “teóricas reglas inmortales” que destaca (Zarlino, Salinas, Tartini, Rameau, Cerone, Kircher y Martini²¹⁶), pues aunque “las opiniones de estos maestros son a veces encontradas, se elogian aquí imparcialmente las tareas de todos ellos, porque unos y otros han contribuido al adelantamiento de la facultad por diversas sendas”²¹⁷. Más adelante, sin embargo, al repasar los méritos musicales de cada país reconoce que si España sobresale en la música religiosa, Alemania en la instrumental e Italia en la ópera, es Francia la que lo hace en el campo de la teoría musical²¹⁸.

Esta última idea debió de ser un tópico entre los intelectuales de la segunda mitad del siglo XVIII en nuestro país, pues también el marqués de Ureña en sus *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del Templo* de 1785 afirma que aunque no le guste la música de los franceses (lo que a juzgar por el fragmento siguiente sería habitual en España) sí le convencen sus aportaciones teóricas:

---

²¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

²¹⁶ Véase *Ibid.*, p. 18.

²¹⁷ *Ibid.*, advertencia a la p. 18.

²¹⁸ Véase *Ibid.*, p. 80.

Yo no sé qué tema se tiene con la Filarmonía Francesa; confieso que su canto me incomoda, pero su método teórico me acomoda mucho. Sin embargo, no hay razón para que seamos tan intolerantes con los Franceses que les incomodemos en su casa porque cantan a la Francesa²¹⁹.

A pesar de que tampoco este libro se ocupa en principio de la teoría musical, las referencias a cuestiones armónicas y sus principales tratadistas son mucho más abundantes y profundas que en el poema de Iriarte. El asunto central 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”. Aparte de algunas menciones anteriores (especialmente en el capítulo “De la magia de las artes”) y de un capítulo sobre el aspecto exterior de los órganos, dedica a la música 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.

Al igual que Feijoo, critica la influencia de la música teatral y del estilo italiano en la música religiosa de su tiempo, en la que encuentra numerosas obras poco adecuadas para el templo. Pero, a diferencia de aquél, se muestra poco partidario del contrapunto imitativo, pues la unidad musical puede darse “sin la circunstancia de hacer rodar un tema con la rigidez que pide una fuga, o como los pasos forzados de nuestros antiguos maestros”, de poco interés para “los que no conocen la teórica de la música”²²⁰.

Tampoco coincide con Feijoo en su rechazo de ciertos instrumentos. Muy al contrario, Ureña defiende decididamente el valor autónomo de la música instrumental, frente a la opinión común entre los intelectuales europeos de la época que la situaban muy por debajo de la música vocal; de hecho, rebate la censura del abate Pluche, a quien cita extensamente²²¹. En este sentido, Ureña adelanta ideas que serían comunes en el siglo XIX pero que en el XVIII pocos filósofos europeos (y menos aún españoles)

---

²¹⁹ UREÑA. *Reflexiones sobre la arquitectura...*, p. 369.

²²⁰ *Ibid.*, p. 363.

²²¹ En la p. 380 menciona la obra en concreto de la que habla: el “Espectáculo de la Naturaleza” es decir, el famoso texto de Antoine Pluche *Le Spectacle de la nature*, cuya primera edición tuvo lugar en París en 1732-1750 (Estienne) en 8 tomos repartidos en 9 volúmenes. Antes, en la p. 354, llegó a dar una cita literal tomada de aquí. Ureña debió manejar el original en francés, pues su traducción difiere ligeramente de la de Esteban de Terreros y Pando, editada ya en 1753-1755 en Madrid y posteriormente en otras ocasiones (puede verse el fragmento equivalente en vol. 13, p. 141 de *Espectáculo de la Naturaleza*. Madrid: 1773. En Internet: “Espectaculo de la naturaleza, ò Conversaciones a cerca de ..., Volúmenes 13-14”. *Google libros*. <http://books.google.es/books?id=vP04AAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false> (Último acceso 22-12-2009).

mantenían²²². Lo más interesante para nosotros es el destacado papel que otorga a la armonía en el lenguaje instrumental:

¿Quién ha dicho que sólo con palabras se mueve el corazón? ¿Quién dice que la música instrumental no puede afectar el entendimiento? No lo afectará con argumentos, pero sí con la armonía, con la proporción, con las buenas clausulaciones, con los períodos bien formados. En una sinfonía, en un sexteto, en un cuarteto, caben unidades, cabe intriga, y caben episodios como en un drama²²³.

Como consecuencia, su exposición está llena de referencias a asuntos relacionados con la armonía, de manera que no resulta extraño que cite a sus principales teóricos: Rameau, D'Alembert (*Elémens de musique*) y “Mr. Béthizy en su exposición de la Teórica y práctica de la Música”²²⁴.

Ureña pretende ir más allá que Feijoo, indicando el sistema que debe seguirse para reformar la música religiosa y adecuarla al carácter del templo, y advierte que hasta que esta tarea no se lleve a cabo sería preferible limitarse al “buen uso del órgano” y al canto gregoriano²²⁵. Puesto que el campo de la música son las emociones y no las ideas concretas (“a la música toca mover, y a las palabras persuadir”²²⁶), su objetivo será mostrar el método para “excitar mociones oportunas y conducentes a fines determinados”²²⁷. Empezará por esbozar una gramática de la música que habrá que deducir de la naturaleza²²⁸, ya que el “canto inarticulado” (la melodía instrumental) “tiene su origen en la naturaleza”, lo que por cierto lo convierte en “más de admirar en sus efectos, porque habla al alma en un idioma universal que entienden todas las naciones”²²⁹.

Esta gramática de la música constará de las mismas partes que la habitual (“[u]na Gramática se forma de Etimología, Ortografía, Sintaxis y Prosodia”²³⁰), y en

---

²²² Ureña usa en apoyo de sus argumentos una cita de “otro sabio francés” en la p. 354 que hemos podido identificar como procedente de *Les beaux-arts réduits à un même principe* del también abate Charles Batteux [París: Durand, 1746. En Internet: <[ftp://ftp.ac-toulouse.fr/pub/philosophie/batteuxbeauxarts/reduitsaunmemepincipe.rtf](http://ftp.ac-toulouse.fr/pub/philosophie/batteuxbeauxarts/reduitsaunmemepincipe.rtf)> (Último acceso 6-12-2009)].

²²³ UREÑA. *Reflexiones sobre la arquitectura...*, p. 371.

²²⁴ *Ibid.*, p. 378. Se trata de la *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique, suivant les nouvelles découvertes*, resumen de las teorías de Rameau publicado por su alumno Jean Laurent de BÉTHIZY (París: M. Lambert, 1754). Ureña cita en concreto la 2ª edición de 1764 en otro lugar.

²²⁵ UREÑA. *Reflexiones sobre la arquitectura...*, pp. 413-414.

²²⁶ *Ibid.*, p. 372.

²²⁷ *Ibid.*, p. 374.

²²⁸ Véase *Ibid.*, p. 375.

²²⁹ *Ibid.*, p. 373.

²³⁰ *Ibid.*, p. 375.

muchas de ellas la armonía juega un papel esencial. La base o “etimología” la sitúa en el fenómeno de los armónicos: “En la resonancia de una cuerda está el principio etimológico”²³¹. Aclara que a partir de este fenómeno dedujo Rameau su “Sistema Músico”, expuesto por D’Alembert y Béthizy²³². Admite también, siguiendo a los mismos autores, que de aquí se deriva no sólo la armonía, sino la disonancia, “su doble uso o empleo”, y los “cantos diatónico [escala diatónicas], cromático, enarmónico y mixtos”²³³ (lo cual efectivamente coincide con las teorías de Rameau).

En la ortografía sitúa “los puntos, comas y demás signos ortográficos de la escritura”²³⁴, cuyos efectos en el discurso parecen tener sus análogos musicales más bien en la melodía: “Pudiéramos decir que la melodía es la ortografía universal del genero humano, corregida por el arte”²³⁵. Luego enumera algunos de ellos: “cláusulas, periodos, sentido imperfecto y sentido perfecto, puntos interrogatorios, admiraciones, suspensiones, quejidos y lamentos”²³⁶.

En cambio, la “sintaxis musical” –que se ocupa de “los medios de hacer un canto agradable”²³⁷– entra de lleno en el terreno de la armonía, centrándose en la formación de las cadencias, la modulación y la estructura musical, y acercándose a veces asombrosamente al concepto de sintaxis armónica en que se basa esta tesis. Reproducimos un extenso fragmento de notable interés:

[...] a esta parte podremos llamar sintaxis musical: porque a la verdad enseña a formar bien las cláusulas [cadencias] y los períodos. Enseña a formar cláusulas, que tienen la deducción más natural y están mejor encadenadas por los principios armónicos de que se deducen. Enseña a tejer aquel canto que junta a una variedad fluida y natural el tránsito por modos relativos y ligables entre sí, y que proporciona otro canto sencillo y fácil en las partes subalternas [...] El que examine o analice un fragmento música circunstanciado con los susodichos requisitos, hallará, con separación de la palabra, oraciones bien formadas; hallará concordancias; hallará inversiones en las posturas; hallará notas que ligan [retardos, probablemente] y que equivalen a adjetivos que concuerdan con varios sustantivos; hallará en las resoluciones de las disonancias y en el modo de determinar las cadencias un equivalente a los reposos imperfectos o perfectos del razonamiento; y si examina el canto unido a la palabra, hallará palabras musicales

---

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*, p. 376.

²³³ *Ibid.*, p. 377.

²³⁴ *Ibid.*, p. 378.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*, p. 380.

²³⁷ *Ibid.*

transformadas en verdaderos nombres, pronombres, verbos y demás partes que componen una oración, concordados y colocados bajo la norma de una rigurosa Sintaxis²³⁸.

Menos importancia para nosotros tiene su aplicación de la prosodia, que “consiste en la medida y proporción”²³⁹, pues se refiere aquí a las vibraciones de los cuerpos sonoros y, sobre todo, al ritmo y las duraciones de los sonidos.

El paso siguiente sería elaborar “una Retórica o un arte Oratoria, o una Poética Musical, o cosa que se le parezca” para que, aplicada a la música religiosa, “tenga a raya la libertad imaginativa de los músicos”, pues “a pesar de toda esta gramática se oye música que debía echarse fuera de la Iglesia como se suelen echar los perros”²⁴⁰. De nuevo va aplicando cada una de sus partes (“invención, disposición, elocución y pronunciación”²⁴¹) a la música, y finaliza resumiendo la idea central de este discurso y prometiendo una exposición más detallada que, por desgracia, parece que no llegó a ver la luz:

Concluyo de todo que el medio más seguro (y creo que el único) de hacer una música religiosa característica del templo, útil y conducente a su fin, es sujetarla a las leyes de la elocuencia. Si esta obra merece buena acogida del público, espero poner en detalle bajo reglas prácticas lo que en globo expongo en este mi último discurso²⁴².

Un año antes que las *Reflexiones sobre la arquitectura* de Ureña habían comenzado a publicarse los 10 volúmenes de que consta el *Origen, progresos y estado actual de toda la Literatura* de Juan Andrés, aunque la tarea no quedaría completada hasta 1806²⁴³. En realidad, era traducción del original impreso en italiano con anterioridad, pues Andrés fue uno de los muchos jesuitas que se refugiaron en Italia tras ser expulsada su orden de España por Carlos III y que desarrollaron allí su vida intelectual. Esta obra hace un repaso de toda la literatura conocida hasta su tiempo, incluyendo también los escritos sobre ciencia. Nos interesa aquí en concreto el tomo VII (editado en 1793), pues el capítulo 7 de su Libro 1º (“De las Matemáticas”) tiene por

---

²³⁸ *Ibid.*, pp. 380-382.

²³⁹ *Ibid.*, p. 382.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 248.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 389.

²⁴² *Ibid.*, p. 413.

²⁴³ ANDRÉS, Juan. *Origen, progresos y estado actual de toda la Literatura*. Pedro Aullón de Haro (dir.). Trad. de Carlos Andrés de *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (Parma: Stamperia reale, 1782-1789). Madrid: Verbum, 1997-2002 [1ª ed. en español: Madrid: Antonio de Sancha, 1784-1806], 10 vols.

título “De la Acústica”. Al ocuparse del aspecto físico de la música, la armonía queda fuera de su objeto. Sin embargo, no deja de mencionar la teoría de Rameau y su revisión por D’Alembert, incluyendo también abundantes referencias a Eximeno, con quien comparte numerosas opiniones.

Hemos ofrecido hasta aquí algunas muestras de la penetración de las ideas de Rameau entre los intelectuales españoles aficionados a la música, que contrasta con la persistencia del contrapunto en la enseñanza tradicional de la composición entre los músicos profesionales. Pero la prueba más evidente del papel renovador que estos ilustrados ejercieron sobre la teoría musical en España la encontramos en la muy polémica obra de Eximeno a la que dedicaremos el próximo apartado, que supuso un auténtico shock en el mundo de la teoría musical no sólo en nuestro país, sino también en Italia.

4.4. La revolución de Eximeno

4.4.1. Una obra polémica

De esta manera se presentaba en 1796 el 2º tomo de *Del origen y reglas de la música* de Antonio Eximeno al público español en el *Diario de Madrid*:

Hasta ahora la teoría de la música, llena de reglas vagas y falaces y que de nada aprovechaba para la práctica, se había deducido de las matemáticas y de los libros viejos de contrapunto. Pero el autor, habiendo aplicado su talento original a componer en música según los principios establecidos por los primeros maestros, echó de ver que todas sus reglas no tenían ningún fundamento sólido, y que la verdadera teoría musical debía deducirse, como la teoría de las lenguas, de la misma práctica y experiencia. La observación nos debe dar dos o tres hechos en los cuales se resuelva toda la armonía, y nosotros debemos reducir a estos principios todo lo que se usa en la práctica, así como el autor lo ha ejecutado en este segundo tomo. De esta manera sirve, como él dice, para no hacer perder mucho tiempo a los principiantes en el estudio del contrapunto; para no espantar con las dificultades a los hombres de talento que quieren emprender el mismo estudio; para no hacer parecer un verdadero laberinto de contradicciones el arte más sencillo y más fácil del mundo. Sirve también para componer con libertad, y usar a tiempo de ciertos acordes o posturas poco triviales; para no hacernos tragar como nueva la música hecha y rehecha mil veces; finalmente para no desacreditar la inocente arte de la

música diciendo de ella tales necedades cuales no dicen los artistas mecánicos sobre sus respectivos oficios.

Verdaderamente es la mayor mengua que una de las artes de recreo más necesarias al hombre, cual es la música, se halle en un estado tan vago e incierto por culpa de sus profesores. La mayor parte de los que se dedican a esta agradable profesión son unos hombres sin principios de otras artes ni ciencias, y por consiguiente incapaces de raciocinar sobre su profesión, siendo unos meros ejecutores o unos rutineros maquinales. No será, pues, extraño que semejantes hombres, incapaces de comprender las razones del autor, miren con desprecio esta obra, que apartándose de la rutina absurda e infundada que ellos han seguido, abre un nuevo camino tan fácil como racional. Es muy difícil que los que se creen maestros en virtud de una práctica ciega, tengan la franqueza de confesar que han caminado hasta ahora a ciegas y se resuelvan a emprender un nuevo rumbo; y para la turba ignorante siempre será más fácil despreciar lo que no entienden que aplicarse a entenderlo²⁴⁴.

Llama la atención la crudeza de este drástico ataque a la teoría y los profesores de la época, pero la verdad es que el autor del artículo –cuyo nombre desconocemos al no estar firmado²⁴⁵– no hace más que reunir en dos párrafos las aceradas críticas repartidas por toda esta extensa obra de Eximeno, repitiendo incluso literalmente algunas de sus expresiones. Sin duda, muchos músicos se sentirían ofendidos y ya antes incluso de poder leerla aparecieron varias protestas en el mismo *Diario de Madrid*, de manera que su traductor Francisco Antonio Gutiérrez se vio obligado a responder:

Señor Diarista: el aviso que Vmd. insertó en su Periódico sobre mi traducción de la obra del célebre español Eximeno ha irritado tanto a algunos músicos y no músicos, que continuamente me están incomodando en extremo. Había resuelto no contestar a ninguno, pues la misma obra responde a todas las objeciones que se puedan hacer [...] pero considerando que muchos atribuyen mi silencio a convicción o a falta de razones, he tenido por conveniente responder brevemente a todos por primera y última vez²⁴⁶.

---

²⁴⁴ *Diario de Madrid*, 14-10-1796. En Internet: *Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España*. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 6-1-2010). Picó Pascual apunta que con este artículo se inició la polémica (PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel. *El padre Eximeno*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2003, p. 104), pero lo cierto es que ya el 8-7-1796 se anunció la obra en el *Diario de Madrid* y pocos días después comenzaron los artículos en torno a ella. Por otra lado, gran parte de este artículo había sido publicada anteriormente en la *Gazeta de Madrid* el 27-9-1796; pueden verse ambos en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto severo...”, pp. 213-14. Anzaldúa transcribe también otros artículos de la polémica y afirma que concluyó a comienzos de 1797, aunque en realidad se prolongaría hasta años más tarde: véase la nota 247 más adelante.

²⁴⁵ PICÓ PASCUAL, M. A. *El padre Eximeno* (p. 104) lo atribuye a Gutiérrez, pero, como veremos en seguida, éste negó haberlo escrito.

²⁴⁶ *Diario de Madrid*, 29-11-1796. Continúa el 30-11-1796.

Lo cierto es que aunque Gutiérrez declara no ser el autor de aquel anuncio, tampoco lo corrige, sino que, más bien al contrario, utiliza argumentos similares.

Numerosos artículos en el *Diario de Madrid* –habitualmente firmados con seudónimos– avivaron la polémica, cuyos ecos se mantienen al menos hasta 1804²⁴⁷, y que afloró también en publicaciones como la *Gazeta de Madrid*²⁴⁸, el *Memorial literario*²⁴⁹ y diarios de Barcelona, Valencia, Salamanca y otros²⁵⁰. El más destacado de los impugnadores de Eximeno sería Iranzo, quien aparte de numerosos artículos llegó a publicar en 1802 una extensa réplica con el título de *Defensa del arte de la música*²⁵¹, de la que nos ocuparemos más adelante.

Muchas de las críticas incidían en el atrevimiento de un simple aficionado a la música como Eximeno –por muy ilustrado y erudito que fuera en otras materias– para enmendar a los profesionales en su campo, a pesar de no haber recibido más que cierta formación en composición con resultados fallidos, según su propio relato. Precisamente por eso asombra aún más el crecido número de defensores con que contó –como también ocurriera 20 años antes en Italia cuando se publicó el original–, empezando por el traductor Gutiérrez, músico de sólida reputación que entonces ocupaba el prestigioso puesto de maestro de capilla del Real Convento de la Encarnación de Madrid y más tarde de la Catedral de Toledo, el cual afirmó en su introducción a la obra que “ella me ha enseñado más que todas las de otros escritores de teoría música que he leído”²⁵².

4.4.2. El propósito de Eximeno

Al igual que Bails, Eximeno era un ilustrado aficionado a la música (y profesor de matemáticas) que en un momento determinado decidió pasar a la práctica tomando el

---

²⁴⁷ Al menos en los siguientes artículos del *Diario de Madrid* se comenta la obra de Eximeno: 08-06-1796, 12-07-1796, 14-10-1796, 05-11-1796, 09-11-1796, 20-11-1796, 21-11-1796, 29-11-1796, 30-11-1796, 04-12-1796, 07-12-1796, 26-1-1797, 28-03-1798, 13-12-1798, 14-02-1803, 15-02-1803, 9-03-1803, 10-03-1803, 10-05-1803, 09-06-1803 a 12-06-1803, 20-06-1803, 04-11-1803, 05-11-1803, 04-01-1804, 05-01-1804.

²⁴⁸ *Gazeta de Madrid*, 31-5-1796, 27-9-1796, 10-1-1797, 31-3-1797 y 20-10-1797. En Internet: *Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España*. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 6-1-2010).

²⁴⁹ Según mencionan casi todos los musicólogos que se ocupan de este asunto. PICÓ PASCUAL, M. A. *El padre Eximeno* (p. 103) lo concreta como *Memorial literario* de Barcelona.

²⁵⁰ Así se afirma en *Diario de Madrid*, 05-11-1803 en un artículo firmado por Pedro de Pedro.

²⁵¹ IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*

²⁵² EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. I, “Advertencia del traductor”, s.pag.

camino de la composición; como aquél, quedó defraudado por el sistema tradicional de enseñanza –contrapuntístico– y acabó abandonando. Sin embargo, su afán investigador le llevó mucho más allá y, tras haberse documentado exhaustivamente sobre teoría musical, desarrolló su propio sistema y lo expuso en su extenso libro.

Todo esto ocurrió en Italia, donde Eximeno había llegado en 1767 como tantos otros jesuitas expulsados de España. Rápidamente integrado en los círculos intelectuales italianos, volvió su atención hacia la música, entretenimiento de moda en Europa cuyo núcleo indiscutido se situaba hasta entonces precisamente en Italia. Dada la creencia común de que la música se basaba en las matemáticas, pensó que su condición de erudito en esta ciencia le haría muy fácil el aprendizaje de la composición; según cuenta en el Prólogo, comenzó a practicar el contrapunto “según las reglas que intenta sacar de los números el P. Kircher”²⁵³, pero ante los pobres resultados obtenidos se encomendó a un maestro de contrapunto al tiempo que estudiaba la “teoría matemática de la música” de Tartini. Sin embargo, “a pesar de esta teoría y del cotidiano ejercicio de componer, me hallaba en cuanto a la práctica enteramente a ciegas”, de manera que aunque el profesor solía elogiar sus ejercicios, “todo esto lo hacía yo a tientas, y me desesperaba de que hoy me alabase una lección y mañana me reprobase otra, quedando siempre en ayunas del porqué”. Buscando en los tratados de contrapunto no encontraba más que “un amontonamiento de reglas [...] falaces y falsas, puesto que todos los días las veía quebrantadas en las más bellas composiciones”, mientras que asuntos tan importantes como la modulación no eran abordados en absoluto. La única respuesta que obtenía a sus preguntas era que “para entender estas cosas [...] se necesita una larga práctica de cantar o tocar”, pero Eximeno, aun admitiendo “que en ningún arte se adquiere la facilidad ni se perfecciona el gusto sin la práctica”, quedaba perplejo ante la falta de unos principios o reglas generales que explicaran adecuadamente la música:

¿Es posible que la música sea un arte que carezca de verdaderos principios o de reglas generales e infalibles, y que en ella se deba aprender todo a fuerza de brazos o del mismo modo que aprende un perro a hacer la centinela o a llevar una luz en la boca delante de su amo?

Desconcertado, abandonó la música durante más de un año hasta que tuvo una inspiración en la Basílica de S. Pedro al recitar enfáticamente para sí el *Veni Sancte Spiritus* a la par que oía la musicalización de Jommelli. Al comprobar las similitudes

---

²⁵³ Todas las citas del relato de Eximeno sobre la gestación de su libro contenidas en estos párrafos proceden del comienzo de su Prólogo a *Del origen y reglas de la música...*, vol. I, pp. i-xiv.

entre las entonaciones del lenguaje y de la melodía, de repente comprendió que la música “no es más que una prosodia para dar al lenguaje gracia y expresión”, y que por tanto no tendría conexión alguna con las matemáticas. Espoleado por esta nueva idea, reemprendió su estudio de la teoría de la música indagando en “autores bastante ilustrados” que “habían escrito con fundamentos tomados de las Matemáticas y de la Física”: Euler, Rameau y “su intérprete D’Alembert”. El resultado de su estudio fue que, aunque encontró cosas muy interesantes y útiles en los dos últimos, su sospecha se confirmó: la música nada tiene que ver con las matemáticas y por tanto se deben declarar “mal fundados y llenos de ilusiones y falacias todos los libros que sobre la teoría de la música se han escrito desde Pitágoras hasta nuestros tiempos”.

Aunque la vinculación de la música al lenguaje y por tanto el rechazo a la tradición matemática pitagórica (o físico-matemática ya desde Rameau) de la teoría musical es el hilo argumental que recorre todo el libro de Eximeno, en realidad su crítica se centra también en un segundo aspecto esencial que no puede vincularse automáticamente con el primero: el sistema tradicional de enseñanza de la composición a través del contrapunto, vigente aún tanto en Italia como en España. En efecto, si bien pueden trazarse relaciones entre las matemáticas y la teoría del contrapunto tan denigrada por Eximeno (de ahí la mencionada alusión a “las reglas que intenta sacar de los números el P. Kircher”), también la armonía fue asentada por sus principales teóricos sobre bases físico-matemáticas; sin embargo, Eximeno adoptó –como veremos– lo esencial de la teoría armónica de Rameau y D’Alembert, aunque modificó algunos aspectos y, sobre todo, la justificó en unos fundamentos de procedencia radicalmente distinta (el instinto musical del hombre).

Por tanto, podemos distinguir en *Del origen y reglas de la música* dos propuestas principales, una en el campo de la estética de la música y otra en el de la teoría musical. La primera se basa en la preeminencia de la melodía para alcanzar el fin primario de la música (“que es excitar los afectos de nuestro ánimo”²⁵⁴) a través de los mismos mecanismos que el lenguaje hablado, en el cual tiene su origen: “la música procede de aquellas modificaciones del lenguaje que le hacen eficaz para deleitar los oídos y conmover los ánimos. Estas modificaciones consisten en el acento y en la cantidad de las sílabas”²⁵⁵. La armonía desempeña, en consecuencia, un papel subordinado: “debemos llamar objeto secundario de la música a la armonía simultánea

---

²⁵⁴ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 252.

²⁵⁵ *Ibid.*, vol. I, pp. xiii-xiv.

que se dirige precisamente a aumentar el placer de la melodía y dar más vigor a la expresión”²⁵⁶. En esto “se manifiesta el error de los autores franceses, que para deducir la música de la resonancia de las cuerdas, suponen que la melodía es casi efecto secundario de la armonía, o que el objeto primario de la música es la armonía simultánea de 3ª y 5ª”²⁵⁷. Por otra parte, Eximeno mantiene, en contra de la opinión habitual en su tiempo, que el lenguaje –y por tanto la música– no procede de la razón, sino del instinto:

Comúnmente se confunde en el hombre el verdadero principio de sus operaciones con la reflexión que las regula o acompaña. Se dice que la razón le enseña a hablar, porque cuando habla, raciocina. [...] El hombre no puede con la razón aprender a dar a los órganos de su cuerpo los movimientos convenientes para cada operación. [...] Estas operaciones en todos los vivientes deben proceder de un instinto común o de una impresión innata que les dé casi hechos los movimientos de los órganos que conducen al mantenimiento de la vida y a las operaciones propias de cada especie. [...] De esta impresión innata o instinto deduzco yo el lenguaje y todas las modificaciones que le hacen deleitable²⁵⁸.

La propuesta teórica está, como hemos comentado, sólo parcialmente relacionada con la estética. Su rechazo de la pedagogía tradicional del contrapunto obedece mucho menos a su supuesta fundamentación matemática (dudosa en muchos casos) que a su inadecuación para abordar la música de la época. Eximeno se rebela contra las numerosas reglas del contrapunto que demuestran ser “falaces y falsas” en la práctica:

¿De qué sirve, me decía yo, la regla de no hacer saltar una voz de quinta falsa, cuando este salto causa tantas veces placer al oído? ¿Por qué se me impone la ley de preparar toda disonancia, cuando todos los días se usa de la séptima y de la quinta falsa sin esta preparación? ¿Por qué ha de ser un pecado irremisible en un principiante hacer una quinta con movimiento recto, cuando se halla así en las composiciones de los más célebres maestros? ¿Y qué regla general se me da para transportar la modulación de un tono a otro?²⁵⁹

---

²⁵⁶ *Ibid.*, vol. I, pp. 168-169.

²⁵⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 168.

²⁵⁸ *Ibid.*, vol. I, pp. 15-17.

²⁵⁹ *Ibid.*, vol. I, p. vii.

Afirma que tales reglas –que “están llenas de excepciones”²⁶⁰– son en realidad arbitrarias, y por tanto no es extraño que cada “maestro de música” las prescriba a su manera: “hallándose todos igualmente desprovistos de verdaderas reglas, cada uno se forma aquellas que según las circunstancias juzga mas á propósito para hacer creer a los incautos que su cabeza es un pozo lleno de contrapunto”²⁶¹. Su crítica se centra en “aquellos maestrados de contrapunto [...] que hablando misteriosamente del arte de la música, se hacen respetar como oráculos, precisamente porque no se comprende lo que dicen”²⁶².

Sin embargo, no deja de reconocer que “las reglas vulgares del contrapunto” “sacadas de la experiencia, contienen cosas muy útiles”²⁶³. El problema es que son válidas sólo para cierto tipo de música, como aclara Eximeno en otro lugar al tratar la habitual regla que obligaba a preparar toda disonancia en tiempo fuerte: “Lo que nuestros contrapuntistas góticos podrían verdaderamente decir, es que en la música *de capilla* [*a cappella*]²⁶⁴ hecha para cantarse sin instrumentos, para obtener de los cantores una entonación perfecta conviene preparar todas las disonancias”²⁶⁵. Esos contrapuntistas consideran que dicho estilo riguroso representa la verdadera música, mientras que desaprueban las obras en estilo moderno por sus excesivas libertades:

Llaman estos tales *música de fondo* la diatónica, dicha *de capilla*, usada particularmente en la Iglesia; y suponen que para poner en música *de capilla* una misa, se necesita más fondo que para poner en música el drama de la Dido. Y así a toda la música de cámara y de teatro y aun al mismo *Stabat Mater* de Pergolesi conceden como de gracia que es a lo más música de bellísimo gusto, pero superficial, llena de libertades y de caprichos y de poquísimo estudio; solamente se quedan embobados y como en éxtasis cuando oyen un estrépito de voces que sin expresión ni gusto entonan el *Kyrie eleison*²⁶⁶.

En consecuencia, el gran error de los contrapuntistas consiste en pretender extender las reglas extraídas de un determinado estilo (“reglas particulares de

---

²⁶⁰ *Ibid.*, vol. I, pp. xvii-xviii.

²⁶¹ *Ibid.*, vol. I, pp. xx-xxi.

²⁶² *Ibid.*, vol. I, p. xix.

²⁶³ *Ibid.*, vol. II, p. 3.

²⁶⁴ Gutiérrez traduce como *de capilla* la expresión *a cappella* usada por Eximeno en *Dell'origine e delle regolle della musica*, que hoy día solemos emplear con el término original italiano en lugar de la versión castellanizada. Puede verse el fragmento del que procede esta cita en *Dell'origine e delle regolle della musica*. Roma: Michel'Angelo Barbiellini, 1774, vol. I, p. 233. En Internet: *Google libros*. <http://books.google.es/books?id=1WUOAAAQAAJ&source=gbs_navlinks_s> (Último acceso 11-1-2010).

²⁶⁵ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 118.

²⁶⁶ *Ibid.*, vol. II, pp. 117-118.

elegancia”) a toda la música (como si fueran “reglas generales”), viéndose obligados a contemplar abundantes excepciones:

[...] se dan por reglas generales las que sólo son reglas particulares de elegancia que ni deben ni pueden observarse siempre; intentan paliar estas inconsecuencias con más número de excepciones que de reglas, y con las reglas y las excepciones se forma un caos en donde no se ven sino tinieblas. En suma, hablan del contrapunto como aquellos oráculos que con sus sentencias dejaban al pueblo en más confusión²⁶⁷.

Esas reglas generales las encontrará Eximeno no en la antigua tradición del contrapunto, sino en la más reciente de la armonía. En efecto, aunque la lectura que hace de los teóricos de la armonía es muy crítica a causa de sus pretensiones de sustentarla en principios matemáticos y físicos, Eximeno se apoya ampliamente en ellos para construir su propio sistema (véase el subapartado 4.4.4), lo que se refleja en ciertas alabanzas –rotundas aunque escasas y dispersas en su largo texto– que les dirige. Así, muestra su estima hacia las innovaciones expuestas por Rameau en su *Traité*, pero mucho menos hacia sus posteriores escritos:

Rameau, que ha sido por decirlo así el Maestro de Música de toda la Francia, ha sido también el primer maestro de capilla que no ha enseñado la práctica del contrapunto casi a ciegas y con reglas por la mayor parte falaces, como lo habían hecho los demás. Solamente en el tercero y cuarto libro de su *Tratado de la Armonía* se contienen reglas utilísimas de práctica que no conoció ninguno de los antiguos. Y aunque erró a mi parecer en el origen y reglas del bajo fundamental, es no obstante digno de alabanza por haber dado a conocer el verdadero y único regulador de la armonía. En suma, Rameau hubiera sido un perfecto maestro de su arte si no hubiese escrito el *Nuevo sistema de música teórica y la demostración del principio de la armonía*²⁶⁸. El empeño de sostener su nueva teoría le obligó á escribir después otras muchas cosas de poquísimo valor²⁶⁹.

Más aún valora “el pequeño tratado de D'Alembert intitulado *Elémens de la Musique*”,

[...] donde este gran filósofo y matemático, purgando la teoría de Rameau de los falsos supuestos y palpables contradicciones del autor, la reduce a una serie de proposiciones claras y

---

²⁶⁷ *Ibid.*, vol. II, pp. 3-4.

²⁶⁸ RAMEAU, J.-P. *Nouveau système de musique théorique y Démonstration du principe de l'harmonie*.

²⁶⁹ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. I, pp. 144-145.

concisas que han hecho la teoría de la música de Rameau digna de compararse con la de Física de Newton²⁷⁰.

Como ellos, Eximeno se afana en encontrar los verdaderos fundamentos de la música basados en la naturaleza, aunque no desde luego en las matemáticas o la física, a las que considera totalmente extrañas a la música. Fiel a su estética, cree que “las reglas fundamentales de la armonía” (la cual “nos es inspirada por la naturaleza”), se deberían deducir inmediatamente “de los acentos del habla”²⁷¹. Obviamente, esto le sitúa ante la casi imposible tarea de cimentar el sistema armónico sobre la prosodia que para él constituye la base de la melodía y por tanto de la música; pero, en un giro un tanto sorprendente, Eximeno la evita aludiendo a ciertas dificultades y recurre en su lugar a dos hechos supuestamente naturales, el primero relacionado con las diferentes tesituras vocales y el segundo con el canto espontáneo a varias voces (que explicaremos en el apartado 4.4.4.):

[...] pero como estos acentos se profieren con tanta rapidez y, aunque se adviertan, no se pueden demostrar por escrito, me ha sido preciso, sin perder de vista la identidad de la música con las modificaciones del lenguaje, tomar por basa de las reglas de práctica dos experimentos triviales; uno sobre las diferencias de la voz humana, y otro sobre el modo con que los hombres por puro instinto de la naturaleza se ponen acordes para cantar juntos; y de estos dos hechos experimentales infiero una serie de proposiciones muy sencillas, que son otras tantas reglas de armonía o de contrapunto libres de toda excepción²⁷².

Del origen y reglas de la música se estructura en dos partes. La primera (titulada igualmente “Del origen y reglas de la música”) consta a su vez de cuatro libros: en el primero (“De las opiniones antiguas y modernas acerca del origen de la música”) se rechaza la relación de la música con las matemáticas, refutando para ello las teorías de Tartini y Rameau, a las que dedica sendos capítulos; el segundo (“Del origen de la música”) pretende demostrar que la música procede del lenguaje; el tercero (“De las reglas de la música”) es una detallada exposición de su sistema armónico, que se aplica en el cuarto (“Del método de estudiar el contrapunto”) a una completa serie de ejercicios de contrapunto. Estos dos últimos, que son los que más nos interesan aquí, ocupan el 2º volumen de la edición española, mientras que los anteriores conforman el

---

²⁷⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 12.

²⁷¹ *Ibid.*, vol. I, p. xviii.

²⁷² *Ibid.*, vol. I, pp. xviii-xix.

1º. El 3º volumen contiene la segunda parte de la publicación (“De los progresos, decadencia y restauración de la música”), dividida en tres libros; en ella se esboza una interpretación de la historia que, al revelar las conexiones entre la música y el idioma (a su vez determinado por el carácter nacional) de cada pueblo, confirma la tesis principal que da unidad a toda esta heterogénea obra: que el origen de la música está en el lenguaje.

Otras partes son la breve “Advertencia del traductor” inicial, el Prólogo del autor y la Introducción o “Diccionario de música” con una definición de los términos más relevantes; al final del 3º volumen se incluye una supuesta “Carta escrita por un amigo al autor de la obra”, seguida por la “Respuesta” del autor.

4.4.3. La propuesta pedagógica

El 2º volumen de la edición española de *Del origen y reglas de la música* encierra un verdadero tratado de composición. Según vimos, el primero de los dos libros que contiene (3º de la 1ª parte) expone la teoría armónica de Eximeno, aunque su último capítulo (“Verificación de la teórica”) realiza un extenso análisis de varias obras famosas de los más reputados compositores italianos. El segundo de estos libros (4º de la 1ª parte) concreta la original y muy interesante propuesta de Eximeno para la enseñanza de la composición, pues no sólo difiere radicalmente de la pedagogía contrapuntística tradicional, sino que desarrolla un innovador plan de enseñanza del contrapunto basado en principios esencialmente armónicos ausente hasta entonces en los principales teóricos de la armonía.

Hemos comentado ya el rechazo de Eximeno a las reglas habituales del contrapunto. Ahora describe y critica también su metodología, basándose presumiblemente en las clases recibidas de su maestro en Italia:

Con aquel método se comienza a componer sin regla alguna ni verdadera ni falsa. Se da un tema o como suele decirse un *Canto-llano* sobre el cual debe poner el principiante consonancias y disonancias según su capricho. Empieza por consiguiente a hacer mil despropósitos, que el maestro poco a poco corrige, pero sin iluminarle sino con alguna razón frívola y falaz, que más bien le hace caer de nuevo en otros errores. Estas lecciones se hacen sobre los modos del canto-llano comenzando por el primero; y el principiante cree haber hecho algún progreso cuando el maestro le pasa de un modo a otro, siendo así que deberían servir las

mismas reglas para componer en todos los modos. Si el principiante es de espíritu vivo, y muestra impaciencia de no poder encontrar el hilo del laberinto para salvarse de los errores, el maestro le consuela con la vulgarísima máxima de: *esto quiere práctica*; que mal entendida es el escudo más impenetrable de la ignorancia. La obscuridad en que el principiante se halla en cuanto a la naturaleza y verdaderas reglas de la música, da al maestro una buena ocasión de llenarle la cabeza de todas las preocupaciones más vulgares, y hacerle tener en poca estimación las composiciones más excelentes, llamándolas como por desprecio *composiciones de gusto*. Finalmente, después de la práctica enteramente ciega y mecánica de muchos años, llega el principiante lleno de fatiga y trabajo a componer una Fuga, que si por desgracia merece la aprobación del maestro, se cree ya capaz de poner excepciones al *Stabat Mater* de Pergolesi o al *Veni Sancte Spiritus* de Jommelli²⁷³.

Por contra, el sistema propuesto por Eximeno comienza por explicar las reglas generales de la música. En su concepción absolutamente armónica, éstas se centran en el movimiento del bajo fundamental, esencial para entender cadencias, resolución de las disonancias, modulación, etc. Sólo tras haber asimilado estos conceptos mediante breves ejercicios y análisis que le capaciten para “poner el bajo fundamental a una composición”, comenzará el alumno a practicar el contrapunto. Así lo explica el autor:

[...] antes de poner al principiante a componer, se le deben enseñar los principios de la armonía, y hacerle práctico en ellos con ejemplos breves, como lo hemos hecho en el libro antecedente [3º]. Cuando haya comprendido bien la naturaleza de los modos mayor y menor, la diversa manera de hacer las cadencias, de resolver las disonancias y de mudar de modo, en suma, cuando sea capaz de poner el bajo fundamental a una composición y hacer de ella un análisis circunstanciado, entonces deberá comenzar a hacer las primeras lecciones de contrapunto. Éstas en el principio deberán ser muy sencillas o como suele decirse *de nota contra nota*, para que adquiriera práctica de combinar, y para decirlo así, de completar los sonidos musicales. Deberá por mucho tiempo ejercitarse en el estilo de capilla, como el más a propósito para adquirir la facilidad y buen gusto de modular; pero guárdese el maestro de meterle en la cabeza las preocupaciones vulgares acerca del canto-llano. Y como con la luz de los principios se libertará fácilmente de los crasísimos errores con que los pobres principiantes de contrapunto tienen que combatir por espacio de muchos años, podrá desde el principio ser instruido en las reglas particulares de elegancia, que no se pueden enseñar ni comprender sino con la misma práctica. Asimismo para acostumbrarse a no modular [conducir una voz] a ciegas, deberá cuanto antes aprender la manera de formar un tema, repetirlo, adornarlo y trasmutarlo. Supuestos los principios del libro antecedente, será fácil a cualquier maestro conducir con

---

²⁷³ *Ibid.*, vol. II, pp. 184-185.

felicidad al principiante según este método; véanse sin embargo en este libro algunos ejemplos de las lecciones propias para un principiante²⁷⁴.

Eximeno no abandona el tradicional interés del contrapunto por las técnicas imitativas, pues considera que el desarrollo de un tema es necesario para la unidad de la obra²⁷⁵. Por eso comienza este libro 4º con un primer capítulo titulado “De las réplicas [respuestas] e imitaciones de los pasos, temas o intenciones”. Los ejercicios comienzan en el siguiente capítulo con el contrapunto a dos voces nota contra nota, pasando luego a dos notas contra una, cuatro contra una y contrapunto florido. El mismo plan se sigue luego en el capítulo 3º con tres y cuatro voces, mientras que el 4º se dedica a los contrapuntos dobles o trocados (a 8ª, 10ª y 12ª) y finalmente en el 5º se aborda la fuga a pesar de rebajar la importancia que le daban los antiguos, pues aunque la considera un “adorno bellísimo” (pero adorno al fin y al cabo), cree que “el poner en fuga ciertas cantilenas insípidas sacadas de los Antifonarios antiguos es trabajo perdido y ridículo”²⁷⁶.

Obviamente, esta estructuración está tomada de la enseñanza tradicional del contrapunto, con la que coincide también en el interés por mantener al principiante, en estos ejercicios básicos, dentro de los límites del más sobrio estilo vocal (o “de capilla”, según la cita anterior). De hecho, Eximeno cree imprescindible que, antes de emprender el estudio de la composición, el alumno practique el canto especialmente en ese estilo sencillo para luego lograr mover las voces (“modular”) con naturalidad: “Quisiera que el principiante comenzase a cantar por las composiciones del estilo *de capilla* de los antiguos, que a más de ser muy fácil su ejecución, son muy a propósito para adquirir la sencillez y naturalidad de la modulación”²⁷⁷.

Sin embargo, la manera de trabajar estos ejercicios es completamente diferente. En su búsqueda continua de cadencias para asentar la tonalidad, su manejo de las modulaciones a otros tonos y hasta su tratamiento de las disonancias, Eximeno sigue unos criterios siempre armónicos, interpretando toda música –incluso en el contrapunto a dos voces– como una serie de acordes sujeta a las leyes del bajo fundamental. Probablemente no sería exagerado decir que su perspectiva acórdica alcanza el extremo

---

²⁷⁴ *Ibid.*, vol. II, pp. 185-186.

²⁷⁵ Véase *Ibid.*, vol. II, p. 196.

²⁷⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 239. Una extensa descripción –que sin embargo no se detiene en la significativa base armónica del contrapunto de Eximeno– de este libro 4º puede verse en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto severo...”, pp. 236-261.

²⁷⁷ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 249.

opuesto a la perspectiva interválica del contrapunto tradicional, pues mientras ésta llegaba a las texturas a cuatro voces como una suma de contrapuntos a dos partes, Eximeno interpreta el contrapunto a dos partes desde una serie implícita de acordes (de tres o cuatro notas). Tal visión radicalmente armónica se manifiesta ya en su definición de consonancia, presentada al comienzo de *Del origen y reglas de la música* en el “Diccionario de música” de la Introducción. Para el contrapunto tradicional, éste es el concepto central en torno al cual gira toda su teoría, y queda definido por la relación entre dos sonidos (de manera que incluso cuando se extienda a conjuntos de tres o cuatro sonidos será el resultante de las relaciones entre voces tomadas de dos en dos). Muy al contrario, Eximeno parte del acorde perfecto (“armonía perfecta”) y sus inversiones para definir la consonancia entre dos voces:

Consonancia es un intervalo constitutivo de la Armonía perfecta, ya se encuentre ésta en el orden de cuerdas [sonidos] que constituyen la tercera y quinta, o trastrocada en tercera y sexta, o en cuarta y sexta; por lo mismo la *disonancia* será un intervalo incapaz de constituir la Armonía perfecta. De esto resulta que las consonancias rigurosamente hablando son siete: octava, quinta, cuarta, tercera y sexta, una y otra mayor y menor²⁷⁸.

Por tanto, no es extraño que las versiones de los ejercicios de contrapunto ofrecidas por Eximeno resulten inasumibles desde la teoría tradicional, lo que motivará la dura crítica de Iranzo que comentaremos más adelante.

Señalemos, por último, que, en su propuesta de emprender el estudio de la armonía previamente a la práctica del contrapunto, Eximeno no sólo estaba concretando su teoría con un completo plan pedagógico, sino que se acercaba al futuro de la enseñanza de la composición, pues esta ordenación de los estudios acabaría siendo la habitual hasta la actualidad en los currículos oficiales al menos en España y Francia. Sin embargo, el escaso seguimiento que alcanzó su propuesta pedagógica concreta²⁷⁹ pudo deberse, al menos en parte, a la dificultad de iniciarse en la escritura con ejercicios a dos voces –siguiendo en esto el sistema contrapuntístico tradicional– regidos por principios esencialmente armónicos, pues estos principios son más fáciles de asimilar mediante la práctica a cuatro voces que acabaría imponiéndose como modelo escolar.

---

²⁷⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 83.

²⁷⁹ Lo habitual será, en cambio, que quienes opten por un enfoque armónico –cada vez más frecuente– centren la práctica escrita en los ejercicios a cuatro voces: véanse los ejemplos del próximo capítulo.

4.4.4. Teoría armónica y sintaxis

Eximeno expone detenidamente su teoría armónica en el 3^{er} libro de la 1^a parte, titulado “De las reglas de la música”. Debemos advertir que su uso de los términos “armonía” y “contrapunto” no se corresponde a la actual diferenciación entre una concepción más vertical u horizontal de la música, puesto que tales connotaciones en estas palabras no se generalizarían hasta más tarde. Él define armonía en el sentido general antiguo (“combinación de sonidos agradables al oído”), que se refiere tanto a una sola línea melódica (armonía “sucesiva”) como a varias (armonía “simultánea”), aunque aclara que “con el nombre absoluto de *Armonía* se entiende comúnmente la simultánea”; y aun contempla otro significado mucho más restringido: “En particular significa *Armonía* la combinación de cuatro cuerdas [sonidos] que constituyen la tercera, quinta y octava, bien que en este sentido se la suele añadir el epíteto de *perfecta*”²⁸⁰. Por otra parte, su delimitación entre los vocablos armonía y contrapunto (que define, de manera muy general, como “el arte de componer en música”²⁸¹) resulta difusa, pues de hecho ambos se ocupan de los acordes: “Acordando bien dos o más melodías resulta la armonía simultánea; y a formar estos *acordes*, que llamaremos *posturas*, se dirigen las reglas del contrapunto”²⁸². Lo cierto es que su teoría de la música discurre dentro de lo que hoy llamamos armonía, y de ella se ocupa íntegramente este 3^{er} libro sobre las reglas de la música.

Hemos comentado ya que Eximeno rechaza la justificación de la armonía en el fenómeno acústico de los armónicos esgrimida por Rameau. Sin embargo, encuentra aún necesario legitimar la teoría de la armonía apelando a la naturaleza y mantiene el método deductivo adoptado por sus antecesores; así, a partir de la observación de uno o dos fenómenos naturales (mediante ciertos “experimentos”) deben inferirse unas pocas reglas generales inalterables:

---

²⁸⁰ *Ibid.*, vol. I, pp. 78-79.

²⁸¹ *Ibid.*, vol. I, p. 78.

²⁸² *Ibid.*, vol. II, p. 2.

La música es un arte, y todo arte debe fundarse en uno o dos experimentos, de los cuales se deduzcan con buena lógica las reglas generales. Éstas deben ser pocas y sencillas [...]. La música además debe tener como las otras artes sus principios inalterables y sin excepción, y de estos principios se deben deducir las reglas generales, pero de tal manera que no quiten la libertad propia de las artes de genio²⁸³.

El capítulo 1º “De los principios fundamentales de la música” dedica su primer artículo (de los 15 que contiene) precisamente a la explicación de estos dos experimentos. El primero de ellos constata la existencia de siete tesituras vocales diferentes: “así como la naturaleza nos ha dado siete colores para pintar y cinco vocales para hablar, también ha dado a la especie humana siete tonos diversos de voz para cantar, llamados vulgarmente Bajo, Barítono, Tenor, Contralto, Medio-tiple, Tiple y Alto-tiple”²⁸⁴. Eximeno mantiene que haciendo cantar a un bajo una nota que le resulte cómoda (por ejemplo Do) y luego

haciendo entonar al Barítono con relación a aquella, y las otras [voces] sucesivamente con relación a la antecedente, no se oirán sino las siete cuerdas

Do, Mi, Sol, Si, Re, Fa, La,

que es una serie de intervalos comúnmente llamados terceras, unas mayores y otras menores²⁸⁵.

En el segundo experimento explica que si estas voces cantan juntas espontáneamente, lo harán con los intervalos de 3ª, 5ª y 8ª:

Si las siete mencionadas voces quieren formar un concierto agradable, cantando a un mismo tiempo sin reglas de música, se acordarán por instinto natural en tercera, quinta y octava, y preferirán la tercera a los demás intervalos. Así se oye todos los días en las canciones y letanías que canta el pueblo arreglado precisamente por el oído o por el instinto²⁸⁶.

De esta manera, Eximeno pretende encontrar en el instinto musical el fundamento natural que justifique su teoría manteniendo cierta conexión con el lenguaje (también instintivo, no lo olvidemos) pero bien lejos de cualquier especulación físico-matemática. La argumentación a que se ve obligado para ello es seguramente el aspecto más endeble de su sistema, que por otra parte se ajusta eficazmente a la explicación de

---

²⁸³ *Ibid.*, vol. II, p. 4.

²⁸⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 6.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 7.

la música real. Debemos recordar, no obstante, que también los intentos de Rameau y D'Alembert por sustentar sus teorías sobre bases naturales tropezaron con abundantes problemas, llegando incluso a mantener por esta causa ciertas reglas de dudosa aplicación práctica que precisamente Eximeno puede evitar gracias a su diferente fundamentación, como veremos.

Igualmente dudosa es su explicación de la mayor perfección de la triada con 3ª mayor que con 3ª menor (así como la de la equivalencia de los sonidos a la 8ª, en la que no entraremos aquí):

[...] ambas son armonías perfectas. Pero siendo el sonido agudo de la tercera mayor más agudo que el de la menor, la diferencia de los sonidos es más sensible en aquélla que en ésta. Por eso la armonía de tercera mayor es más vigorosa y perceptible, y para decirlo así, más perfecta. La otra de tercera menor es más débil, y por lo mismo más dulce y suave²⁸⁷.

En este caso, en concreto, resulta obvio que la apelación al fenómeno físico-armónico proporciona una demostración mucho más convincente.

En el artículo 7º de este capítulo 1º se aborda la generación de los sonidos que componen una tonalidad (o “modo” o “tono”). Este asunto había sido problemático para Rameau y D'Alembert, quienes se centraron en encontrar un bajo fundamental –usando sólo los acordes y movimientos principales– del que pudiera obtenerse la escala diatónica ascendente y descendente. Eximeno, en cambio, lo enfoca de manera bien diferente, pues distingue muy acertadamente entre el conjunto de esos sonidos y su ordenación en la escala, a la que resta importancia ya que

[...] no es, como se supone, una modulación [secuencia melódica] fundamental o inspirada inmediatamente por la naturaleza como fundamento del canto, en cuyo falso supuesto fundan los escritores de música muchos vanos discursos. La naturaleza no nos inspira una palabra que sea origen de todas las demás; sólo nos da las vocales con que después el instinto compone según las circunstancias diversas palabras. Asimismo la naturaleza no nos da una modulación que sea fundamento de las demás [...]. La escala es ciertamente la modulación más sencilla y fácil en atención a que en ella con las inflexiones más suaves de la voz se modulan todas las cuerdas del modo²⁸⁸.

---

²⁸⁷ *Ibid.*, vol. II, pp. 7-8.

²⁸⁸ *Ibid.*, vol. II, pp. 18-19. Formula la misma idea al rechazar la importancia de la regla de la octava cuando aborda el acompañamiento más adelante. Véase el capítulo 3 de esta tesis.

Más dudoso parece su intento de justificar el conjunto de los sonidos diatónicos con su primer experimento:

Por *modo* entiendo un agregado de cuerdas, con las que se pueda formar un canto con buena armonía tanto sucesiva como simultánea. Con esta mira ha formado la naturaleza las cuerdas del experimento primero; así que la serie de terceras

Do, Mi, Sol, Si, Re, Fa, La, do

es el modo más perfecto que se puede imaginar, o un alfabeto de tonos desemejantes y aptos para componer un canto con la armonía más perfecta²⁸⁹.

Pero enseguida establece otra conexión con los sonidos diatónicos que sí ha gozado de gran éxito entre los teóricos de la armonía, pues de la misma serie de 3^{as} deduce los tres acordes (“armonías”) principales de la tonalidad:

[...] la serie de terceras [...] es un agregado de tres armonías perfectas de tercera mayor (*Do Mi Sol*) (*Sol Si Re*) (*Fa La do*) [...]. Las basas de dichas tres armonías son la primera, quinta y cuarta de la escala. Con que el modo más perfecto que se saca de los dos experimentos es el agregado de tres armonías perfectas de tercera mayor, cuyas fundamentales son la primera, cuarta y quinta, que por lo mismo serán también cuerdas fundamentales del modo, y el medio más decisivo de determinarlo será manifestar con la modulación la relación de la cuarta y quinta con la primera²⁹⁰.

De esta manera llegamos a los dos elementos básicos del sistema teórico de Eximeno, que están íntimamente unidos entre sí: la tonalidad y las tres funciones armónicas que la definen. En ellos encuentra los “principios inalterables de la armonía” (título del último artículo de este capítulo, véase más abajo) imprescindibles para guiar al estudiante de composición y que tanto echara de menos en la enseñanza tradicional del contrapunto. Su esencia se recoge en el siguiente fragmento del artículo 8º:

Habiéndonos la naturaleza dado el modo para cantar, todo canto deberá hacerse en algún modo determinado, el cual se hará sensible manifestando la relación de la cuarta y quinta con la primera, descansando en ésta la voz al fin del canto como en el discurso se descansa en el punto final. Este descanso se hace con las cadencias perfecta e imperfecta. En ésta la voz salta de la cuarta a la primera, y en aquélla de la quinta a la primera²⁹¹.

---

²⁸⁹ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 17.

²⁹⁰ *Ibid.*, vol. II, pp. 19-20.

²⁹¹ *Ibid.*, vol. II, pp. 21-22.

Esto implica, en primer lugar, la necesidad de moverse siempre dentro de una tonalidad concreta, y por tanto cualquier aparición relevante de un sonido que se salga de su espacio diatónico (“una nueva cuerda”) deberá estar justificado por un cambio de tonalidad ratificado mediante la cadencia correspondiente. Así se indica en repetidas ocasiones a lo largo del libro, como ocurre en las siguientes citas:

[...] tanto en el canto de una sola voz como en el agregado de muchas *entonces se comete un error sustancial cuando con una nueva cuerda se destruye una cadencia sin preparar el oído a alguna otra*. [...] *[L]a nueva cuerda debe preparar el oído a una nueva cadencia* [en una nueva tonalidad]²⁹².

[...] el todo de la armonía simultánea *canta mal* siempre que se destruya una cadencia sin manifestar otra, o siempre que se entra en un modo nuevo sin cadencia²⁹³.

En segundo lugar, la tonalidad queda definida por las principales funciones armónicas I, IV y V. Su papel privilegiado se pone de manifiesto en la distinción entre tales “armonías primarias” y el resto de “armonías secundarias”, las cuales “son inútiles para determinar el modo, pero se reducen a él mezclándolas con las primarias”²⁹⁴; éstas son, en principio, II, III y VI en el modo mayor (pues VII es disonante) y sólo VI en el menor (pues el resto, formados con los sonidos de la escala armónica, son disonantes)²⁹⁵. La constitución de las armonías primarias también cambia en el modo menor: I y IV son menores, mientras que V se mantiene mayor; sin embargo el IV mayor y el V menor pueden usarse en determinadas situaciones²⁹⁶.

A diferencia de Rameau (y D’Alembert), no utiliza los nombres de tónica, dominante y subdominante, sino que habla siempre de la primera, quinta y cuarta del modo. Aunque no parece tan categórico como éste en la caracterización de cada uno de ellos mediante una configuración interválica propia, sí reconoce la relevancia del acorde de 7ª de dominante en la cadencia perfecta y del de 6ª añadida en la imperfecta:

---

²⁹² *Ibid.*, vol. II, pp. 110-111.

²⁹³ *Ibid.*, vol. II, p. 30.

²⁹⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 29.

²⁹⁵ Más adelante sí tomará en consideración los acordes disminuidos y aumentados.

²⁹⁶ Las armonías primarias y secundarias en ambos modos son tratadas en los artículos 10 “Armonías primarias del Modo mayor”, 11 “Armonías secundarias del Modo mayor” y 13 “Armonías del Modo menor” de este capítulo 1º.

[...] merece particular atención la postura *Sol Si re fa* fundada en la quinta *Sol*, que contiene la quinta falsa *Si fa*. Tanto la quinta *Sol* como la quinta falsa *Si fa* conspiran juntas a reproducir la armonía del modo, aquella con la cadencia perfecta y esta con su perfecta resolución. De aquí es que la séptima menor es la disonancia más propia de la postura de quinta²⁹⁷.

Como la armonía de la quinta está adornada de una disonancia que con su perfecta resolución confirma la cadencia en el modo, igualmente convendrá añadir a la armonía de la cuarta otra disonancia que con su resolución perfecta confirme la cadencia en el mismo modo. [...] [C]on que la postura disonante propia de la cuarta es la de tercera, quinta y sexta²⁹⁸.

E incluso, en sus análisis prácticos, llega a señalar estas disonancias como implícitas en acordes que no las llevan (véase más adelante) al igual que Rameau.

En tercer lugar, las funciones armónicas primarias determinan la tonalidad principalmente mediante los movimientos estereotipados de las cadencias. Eximeno adopta la clasificación básica de Rameau en cadencia perfecta e imperfecta²⁹⁹, que explica ya en su “Diccionario de música” de la Introducción: “las verdaderas cadencias son solamente dos, la una perfecta cuando el bajo fundamental va desde la quinta a la primera del modo; la otra imperfecta siempre que el bajo fundamental va desde la cuarta al modo”³⁰⁰. En cambio, otras posibilidades habitualmente calificadas como cadencias no lo son en realidad:

Cuando el bajo fundamental salta de tercera o se mueve de grado hacia lo agudo, la canturía no hace verdadera cadencia; sin embargo Rameau llama a la primera cadencia *interrumpida* y a la segunda *burlada*, la cual se llama con más propiedad en Italia cadencia *falsa o fingida*³⁰¹.

Nótese una significativa diferencia de matiz entre la definición de las cadencias perfecta e imperfecta en la Introducción respecto a la citada arriba procedente del artículo 8º del capítulo 1º del libro 3º. Si la primera alude al bajo fundamental, la segunda en cambio se refiere a “la voz” o “el canto”, de manera que en este caso habría

---

²⁹⁷ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, pp. 53-54.

²⁹⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 59.

²⁹⁹ En realidad, Rameau la llamó cadencia *irréguliere* en el *Traité*, y no usaría el término *imparfaite* hasta más tarde, que tomó D’Alembert. Por otra parte, la interpretación de Eximeno, aunque implícita a menudo en Rameau, es más restrictiva que la de éste, que la definía como movimiento de 5ª ascendente del bajo fundamental y por tanto sería aplicable no sólo a IV-I, sino también a I-V (según CHRISTENSEN, T. *Rameau...*, p. 117-118, Rameau se mostró ambiguo respecto a esta posibilidad). Posiblemente, esta diferente interpretación de Eximeno proceda de su rechazo a la fundamentación físico-matemática de la música, que privilegiaba el intervalo de 5ª por su situación entre los primeros armónicos.

³⁰⁰ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. I, pp. 85-86.

³⁰¹ *Ibid.*, vol. I, p. 86.

que entender, literalmente, no los acordes sobre la 1ª, 4ª ó 5ª notas de la escala, sino sólo esas notas. Tal distinción no es trivial ni obedece a ningún descuido, pues este capítulo 8º, en que Eximeno esboza por primera vez las reglas esenciales de su sistema teórico, se titula precisamente “Melodía”. En realidad, a lo largo de su obra Eximeno demuestra una indudable concepción armónica tanto en la teoría³⁰² como en los análisis prácticos. Sin embargo, su pronunciamiento estético en cuanto al predominio de la melodía sobre la armonía le induce a menudo a buscar una fundamentación melódica a las leyes armónicas, complementando así de paso las (endebles) bases naturales de sus experimentos con las que pretendía sustituir a las físico-matemáticas de Rameau.

De hecho, su definición inicial de cadencia (ya en el “Diccionario de música”) es esencialmente melódica: “*Cadencia* significa el descanso que hace la voz en una cuerda cualquiera, por lo que en una composición apenas hay compás sin alguna especie de cadencia”³⁰³. Por eso no extraña que luego, junto a la típica “cadencia de salto”, que “es más propia del bajo”³⁰⁴, sitúe otras cadencias melódicas características de las voces superiores, estableciendo así las “cuatro maneras que la naturaleza nos inspira de dar descanso a la voz, es decir, las cuatro cadencias, dos de salto propias del bajo y dos de grado propias de las voces cantantes”³⁰⁵. Estas dos últimas son más bien variantes de la perfecta, pues las cadencias “son dos, perfecta e imperfecta. En la imperfecta se salta de la cuarta a la primera del modo, en la perfecta de la quinta a la primera. Y de la última se derivan otras dos cadencias de grado, la una bajando y la otra subiendo un semitono”³⁰⁶. Ello le induce en un momento dado a conceder al acorde de sensible cierto estatus independiente del de dominante, pues a pesar de reconocer que “la postura de quinta falsa *Si re fa*, careciendo esencialmente de armonía, no puede tener bajo fundamental que sea fundamento de ella”, estima que “se podrá tomar por bajo fundamental el *Si* séptima mayor del modo”, ya que “con aquella postura se determina claramente el modo moviéndose el bajo sensible con movimiento de cadencia de grado”³⁰⁷. En esta ocasión concluye diciendo: “Hay pues en cada modo tres modulaciones del bajo fundamental aptas para determinarle; dos primarias, una desde la

---

³⁰² Sirva como ejemplo, entre muchísimos otros posibles, la siguiente afirmación –que también se aparta de la connotación melódica de la mencionada cita del artículo 8º–, cuya rotundidad no deja lugar a dudas: “El fundamento de la música y de todo modo [tonalidad] son las tres armonías [acordes perfectos] de primera, cuarta y quinta” (*Ibid.*, vol. II, p. 132).

³⁰³ *Ibid.*, vol. I, p. 85.

³⁰⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 22.

³⁰⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 31.

³⁰⁶ *Ibid.*, vol. II, pp. 39-40.

³⁰⁷ *Ibid.*, vol. II, pp. 81-82.

quinta y otra desde la cuarta a la primera, y la tercera secundaria de la séptima mayor a la primera”³⁰⁸. En este sentido, se desvía de la interpretación de Rameau, al menos en la teoría, pues Eximeno analizará en la práctica los acordes de sensible como dominantes implícitas.

Tampoco es casual que Eximeno inicie su explicación de la “armonía simultánea” –en el artículo 9º, titulado justamente así– deduciéndola de la adición instintiva de dos voces a una melodía sencilla y popular (tomada de la marcha *La Prusiana*). Una la duplicará a la 3ª inferior, pues este “contrapunto en tercera [...] nos es inspirado por la naturaleza para aumentar con la armonía la fuerza de la expresión”, como demuestra “el uso frecuentísimo que de este contrapunto en tercera hace no sólo el pueblo sino también el arte”³⁰⁹. La otra, para no caer en una insufrible serie de 5^{as} sucesivas, “se verá obligada a acompañar la una o la otra voz en octava o en unísono”; si se trata de un bajo,

[...] el tono natural de su voz le inducirá a hacer una modulación más pausada y más sencilla que sirva de fundamento a las voces agudas y haga nacer la perfecta armonía en cuanto el modo lo permita. [...] Basta dar oído a las canciones populares para conocer cómo la voz que hace de bajo, hace frecuentes notas tenidas y repite las cadencias que manifiestan el modo. Un principiante de contrapunto no llega fácilmente a poner por arte un bajo tan perfecto como todos los días se oyen hacer por puro instinto a las personas que ignoran absolutamente la música. Este bajo que con las repetidas cadencias hace manifiesto el modo y perfecciona la armonía, es el bajo fundamental. El expresado ejemplo en que las voces agudas concertadas entre sí en tercera están regidas por un bajo fundamental, contiene el contrapunto natural que el instinto inspira inmediatamente, y de quien ha tomado el arte ejemplo para formar el contrapunto artificial que es el objeto del presente libro³¹⁰.

La intención de basar la armonía en la melodía y el instinto natural es evidente. De nuevo, esto acarrea algunas consecuencias de cierta relevancia teórica, pues a pesar de que su uso en toda la obra del concepto de bajo fundamental es netamente armónico (como nota más grave del acorde ordenado por terceras), la definición del mismo se produce más bien en términos melódicos. Ya en el “Diccionario de música”, lo distingue como “la cuerda de cada postura [acorde] que es *más apta para regir la Armonía perfecta y determinar el modo*”, de manera que en el “modo de *C-sol-fa-ut*”,

---

³⁰⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 82.

³⁰⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 26.

³¹⁰ *Ibid.*, vol. II, pp. 27-28.

“la postura de quinta *Sol, Si, Re, Fa*” tiene como bajo fundamental la nota *Sol* no sólo por ser “la basa de la Armonía perfecta *Sol, Si, Re*”, sino porque “la quinta, como se verá en adelante, es la cuerda [nota] más apta después de la primera para determinar el modo”³¹¹. Esta ambivalencia, que en principio podría debilitar la solidez de su sistema teórico, le permite sin embargo dar una explicación más satisfactoria que la de Rameau a la existencia autónoma del acorde de 6ª añadida cuando, como es habitual, el bajo coincide con el 4º grado, una de las notas primarias para Eximeno, mientras que en otros casos será interpretado simplemente como la 1ª inversión de un acorde de 7ª³¹².

En definitiva, la voluntad de buscar la esencia de la música en la melodía debe limitarse, a la hora de construir una teoría sólida y completa, a proporcionar ciertos fundamentos a un sistema que por lo demás es plenamente armónico, pues si Eximeno conoció y asimiló la eficaz teoría armónica de Rameau, no pudo contar en cambio con ninguna teoría de la melodía que explicara adecuadamente la música de su tiempo. Probablemente no deja de ser una pequeña derrota para Eximeno cerrar su artículo titulado “Melodía” –en el que se limita a esbozar unos pocos conceptos sobre cadencias y modulación que sólo podrá aplicar adecuadamente recurriendo a la armonía (simultánea)– con las siguientes palabras: “Podría escribirse un tratado entero sobre la melodía; pero como la armonía sucesiva se funda en los mismos principios que la simultánea, las reglas que se darán para ésta, servirán también para aquélla”³¹³.

Otro asunto interesante es el tratamiento que se da al modo menor, abordado en el artículo 12º “Naturaleza del modo menor”. Aunque en principio su rechazo del fundamento físico-armónico de la música le hubiera permitido tratarlo en igualdad de condiciones con el mayor, Eximeno se suma al tópico de la época sobre el carácter natural del segundo frente al artificial del primero: “el mayor es enteramente obra de la naturaleza, y en el menor se halla la naturaleza ayudada del arte”³¹⁴. Sin duda le mueve a ello su constitución más variable (pues las notas 6 y 7 de su escala pueden ir naturales o alterados), pero también el carácter peculiar que entonces se le atribuía: su “armonía siendo tierna y suave por su naturaleza, es muy a propósito para expresar el dolor y el

---

³¹¹ *Ibid.*, vol. I, pp. 81-82.

³¹² Eximeno llega incluso a sugerir que el acorde de II6 puede interpretarse con fundamental en IV –por lo tanto como IV(6)– cuando ejerce la misma función que el acorde de 6ª añadida: “una cuerda de bajo sensible con tercera y sexta podrá tomarse por fundamental, siempre que añadiendo la quinta a la sexta, no se destruya la cadencia o la serie de armonías” (*Ibid.*, vol. II, p. 79). Esta posibilidad también está presente en la teoría de Rameau al atribuir disonancias implícitas a los acordes según su función.

³¹³ *Ibid.*, vol. II, p. 25.

³¹⁴ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 35.

llanto”, y resulta especialmente apto para obtener “irregularidades pintorescas”³¹⁵. Desde luego, Eximeno no se siente obligado como Rameau a elaborar complejas (y problemáticas) teorías para justificar el modo menor, pero su argumento sigue resultando bastante dudoso, ya que después de establecer la superioridad del acorde perfecto mayor sobre el menor de manera poco convincente (véase arriba), deduce el modo menor de la existencia en el mayor de tres acordes (las armonías “secundarias”, II, III y VI) menores:

Aunque la naturaleza, como consta de los dos artículos primeros, nos inspira primariamente con el modo mayor la armonía de tercera mayor, sin embargo resultando de la misma constitución del modo mayor tres armonías de tercera menor, el arte ha procurado reducirlas a modo, esto es, formar un canto, con el cual las voces descansen en la armonía de tercera menor, como descansan en el modo mayor en la armonía de tercera mayor³¹⁶.

Tras dos artículos dedicados al modo menor, el 14º (“Transmutaciones de la armonía perfecta”) trata sobre los usos de las diferentes inversiones, limitando la utilización del acorde de 6/4 que “se usa con el fin de debilitar la armonía para hacer resalta más a la que sigue”³¹⁷. Concluye el capítulo 1º con un apartado de recopilación (“Principios inalterables de la armonía”) que, por su brevedad y claridad, merece ser citado casi íntegramente:

Véase aquí como la música tiene sus principios fundamentales establecidos por la naturaleza y tan inalterables como lo son los del equilibrio de los cuerpos. Estos principios son:

1. La armonía consiste en la tercera, quinta y octava.
2. Todo intervalo que sea parte de dicha armonía, es consonante. Y todo intervalo que no sea parte de dicha armonía, es disonante.
3. Todo canto debe hacerse en algún modo. Y este se determina con las cadencias, que son dos, perfecta e imperfecta. En la imperfecta se salta de la cuarta a la primera del modo, en la perfecta de la quinta a la primera. Y de la última se derivan otras dos cadencias de grado, la una bajando y la otra subiendo un semitono.

---

³¹⁵ *Ibid.*, vol. II, pp. 169-170.

³¹⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 31.

³¹⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 37.

4. Para determinar el modo en la armonía simultánea con una cadencia imperfecta, la armonía de la cuarta debe ser de tercera mayor en el modo mayor, y de tercera menor en el modo menor. Y para hacer cadencia perfecta, la armonía de la quinta en uno y otro modo debe ser de tercera mayor.

5. Con las armonías secundarias no se puede determinar el modo³¹⁸.

El capítulo 2º se ocupa de los acordes (“posturas”) disonantes. Rechaza las tradicionales teorías contrapuntísticas sobre la disonancia (mencionando en especial al padre Martini) y la necesidad de preparar toda disonancia en tiempo fuerte, pues estima que sólo era conveniente “para facilitar su entonación” “en las composiciones de capilla de los antiguos” y por otro lado “si al asunto que se pone en música es conducente hacer más sensible la aspereza de la disonancia, será prudente consejo no prepararla”³¹⁹. Su criterio es únicamente “la necesidad de hacer comprender al oído cuál es según la intención del compositor la voz disonante de que debe esperarse la resolución”. Por tanto, establece que “aquellas disonancias en que no puede haber tal duda, no tienen necesidad absoluta de ser preparadas”³²⁰, de manera que tal requisito es obvia en todo acorde de 7ª³²¹.

Sí mantiene la obligatoriedad de resolver las disonancias adecuadamente: “Será pues *regla general*: que la voz disonante resuelve con resolución perfecta siempre que entra en armonía o subiendo o bajando de grado un semitono”³²². Para justificarlo se embarca una vez más en un enrevesado y dudoso razonamiento: “siendo la resolución un movimiento con que se da a la voz descanso en la armonía”, se deberá hacer con un movimiento de cadencia; puesto que “[l]as cadencias de salto son propias del bajo fundamental, que siendo el fundamento de la armonía de toda postura no puede ser disonante”, deberá hacerse “con movimiento de grado, que es la cadencia propia de las voces cantantes”³²³. Por otra parte, atribuye una especial importancia a la disonancia de 5ª disminuida o tritono contenida en el acorde de 7ª de dominante, que lo impulsa hacia la tónica³²⁴. No obstante, se pueden evitar tanto la cadencia después de V como la

---

³¹⁸ *Ibid.*, vol. II, pp. 39-40.

³¹⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 51.

³²⁰ *Ibid.*, vol. II, pp. 51-52.

³²¹ Véase *Ibid.*, vol. II, p. 54.

³²² *Ibid.*, vol. II, p. 44.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Véase el artículo 3º del capítulo 2º.

resolución de las disonancias en general recurriendo a resoluciones “imperfectas”, aunque “para usarlas con buen éxito se requiere arte y gusto”³²⁵.

En los siguientes artículos se da un completo repaso a los distintos tipos de acordes disonantes, explicando las resoluciones adecuadas de las disonancias en cada uno. No nos detendremos aquí en ellos puesto que las implicaciones para la sintaxis armónica son escasas y secundarias, y además muchas se resumen más adelante. Se trata de los artículos 5 “Posturas de séptima”, 6 “Postura de quinta y sexta [acorde de 6ª añadida]”, 7 “Posturas de quinta falsa [disminuida] y de quinta superflua [aumentada] del modo menor”, 8 “Posturas de la cuarta y de la quinta del modo menor”, 9 “Postura de séptima diminuta [disminuida]”, 10 “Postura de sexta superflua”, 11 “Posturas de novena y de undécima”. Los supuestos contemplados en este último artículo los consideraríamos hoy más bien retardos que acordes propiamente dichos, puesto que Eximeno describe la 9ª y 11ª como procedentes del acorde anterior y resolviendo en la 8ª y 10ª respectivamente antes de pasar al acorde siguiente. Añade a este artículo dos interesantes apartados en los que expone una original teoría.

El primero se titula “Anticipación”. Mediante este recurso, parecido a la *supposition* de Rameau (véase más arriba), se interpreta un acorde con 9ª u 11ª (que hoy analizaríamos como retardos, acordes de dominante sobre tónica u otros) como un acorde de 7ª al que se ha añadido –como anticipación al siguiente acorde– un bajo a distancia de 3ª o 5ª inferior al bajo fundamental. Así, en el siguiente ejemplo (escrito con la habitual clave de Do en 1º para el pentagrama superior), Eximeno asigna al segundo acorde, Fa-La-Do-Mi-Sol, la fundamental La (señalada con una cabeza negra), explicando el Fa como anticipación al siguiente acorde, pues “es la tercera de la siguiente postura de Re, y de esta tercera anticipada resulta la postura de novena y séptima que resuelven en octava y sexta”³²⁶.

---

³²⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 43.

³²⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 70.

Ejemplo 4-8. Eximeno: Aplicación de la “anticipación”³²⁷.

La principal diferencia con la teoría de la *supposition* de Rameau estriba en que Eximeno enfatiza la explicación del bajo como anticipación del acorde siguiente (de ahí el cambio del término). Por otro lado Eximeno en realidad no necesita de esta teoría, pues él no pretende como Rameau justificar toda disonancia como 7ª. De hecho, a estas disonancias de 9ª y 11ª podría aplicarse la norma general dada antes al inicio del artículo.

El segundo trata sobre la “suspensión”; es un concepto más familiar para nosotros, pues en realidad identifica como notas extrañas lo que hoy llamaríamos retardo múltiple (en todas las voces excepto el bajo) o, en casos concretos, acorde de dominante sobre tónica: “las voces agudas, cuando el bajo ha entrado ya en la fundamental o en la tercera de una armonía, mantienen firmes o ligadas todas las cuerdas de la postura antecedente, suspendiendo el efecto o la armonía que requiere el bajo sensible”³²⁸. Véase el último compás de cada uno de los siguientes ejemplos:

³²⁷ *Ibid.*, vol. II, lámina 3, ejemplo 57/1.

³²⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 73.

Ejemplo 4-9. Eximeno: Aplicación de la “suspensión”³²⁹.

El capítulo 2º sobre disonancias se cierra con un artículo de recapitulación en el que resume los principios anteriores, aunque recalando que en esta materia no hay reglas inalterables sino orientativas:

En suma, como las disonancias son adornos añadidos a la naturaleza por el arte, su uso no está ceñido a límites tan estrechos que no pueda traspasarlos un genio felizmente atrevido, y en vano los contrapuntistas antiguos buscan en las composiciones de los grandes maestros errores sobre esta materia; lo que les parezca un error, será quizá el más bello rasgo del ingenio³³⁰.

Más relevante para esta tesis resulta el capítulo 3º “Del bajo fundamental”. Comienza profundizando en este concepto en el artículo 1 “Naturaleza del bajo fundamental”, incidiendo por supuesto en la diferencia entre el bajo “*verdadero, real, natural o fundamental* en que la armonía se resuelva como en su origen o fundamento” y el “*bajo sensible*” “puesto por el compositor debajo de las voces agudas, siendo el que se oye siempre que la composición se ejecuta” y que sirve para hacer la música “más artificiosa”³³¹.

En ocasiones se han exagerado las diferencias que Eximeno mantiene con las teorías de Rameau. Sin embargo, estamos viendo que aunque establezca algunas modificaciones puntuales, el sistema de Eximeno coincide en lo esencial con el de Rameau (otra cuestión es la fundamentación de ese sistema, que sí es radicalmente

³²⁹ *Ibid.*, vol. II, lámina 3, ejemplos 61/1 y 61/2.

³³⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 75.

³³¹ *Ibid.*, vol. II, p. 78. Eximeno aún establece un tercer concepto, el bajo “aparente o artificial”, que es la voz más grave cuando no coincide con la fundamental del acorde; por tanto, el bajo sensible sería un “bajo mixto” que a veces es fundamental y a veces artificial.

distinta). En el caso del bajo fundamental, el propio Eximeno sugiere un notable distanciamiento con el concepto de Rameau ya desde su definición en el “Diccionario de música”: “El nombre de bajo fundamental fue inventado por el célebre Rameau profesor de música francés, y aunque el origen y las reglas que acerca de este bajo estableció se refutarán en esta obra, no obstante se ha conservado el nombre”³³². En realidad, más que el nombre lo que Eximeno mantiene es el concepto de bajo fundamental, mientras que discute su base física y las reglas para su movimiento obtenidas de esa base³³³. Esto no impide que Eximeno coincida con Rameau en que la 5ª (o su inversión en 4ª) es el intervalo privilegiado por el que se mueve el bajo fundamental, pero, a diferencia de éste, no encuentra su origen en el fenómeno físico-armónico, sino en el simple hecho de que es el movimiento que se da en las cadencias:

La determinación del modo depende esencialmente de las cadencias; y como todas se derivan de la perfecta y de la imperfecta, serán dos los movimientos primarios del bajo fundamental aptos para determinar el modo, el uno de quinta hacia abajo o de cuarta hacia arriba como *Sol Do*, y el otro de cuarta hacia abajo o de quinta hacia arriba como *Fa Do*³³⁴.

Y, puesto que Eximeno apenas justifica las cadencias en un fenómeno natural (en todo caso indirectamente, como expresión de las relaciones entre las armonías primarias contenidas en la serie por 3^{as} de su primer experimento), éstas deben ser inferidas casi exclusivamente de la observación de la práctica musical, tanto artística como instintiva³³⁵. Una tercera progresión destacada del bajo fundamental es la que conduce el acorde de sensible hacia el de tónica, resultado de la cadencia secundaria de la que antes hablamos.

Pero no sólo en las cadencias predominan los movimientos de 5ª. El artículo 3º (“Bajo fundamental apto para modular en el modo”) se dedica a los movimientos del

---

³³² *Ibid.*, vol. I, p. 81. Algo parecido vuelve a afirmar al final de su obra en la carta sobre Pandolfo: véase III, p. 249.

³³³ Aunque éstas son discrepancias de considerable calado, resultan pequeñas respecto a las que le separan de las teorías tradicionales del contrapunto. Eximeno reconocería más explícitamente su deuda con Rameau años después en *Don Lazarillo Vizcardi* (EXIMENO, Antonio. *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-1873, vol. I, p. 352) cuando habla de sí mismo por boca del protagonista Narciso Ribelles: “no hubiera el autor reducido su bajo fundamental a un tan claro y sencillo sistema, si el francés Rameau no hubiera antes sacado el suyo de la resonancia de las cuerdas; impugna nuestro autor este bajo (y a mi parecer victoriosamente), pero tal vez no se le hubiera ofrecido distinguir el bajo fundamental del sensible, si antes Rameau no hubiera hecho uso de esta distinción”. Aunque esta novela fue acabada en 1802, no se publicó entonces.

³³⁴ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 81.

³³⁵ Véase arriba la cita extraída de *Ibid.*, vol. II, pp. 27-28.

bajo fundamental cuando no se hacen cadencias. Aquí se rebate a Béthizy por afirmar que “cuando no se hace cadencia, el canto está fuera de todo modo”, pues “una cosa es determinar el modo, y otra modular [moverse] en él”. El único requisito que exige es que “las posturas con las que no se hace cadencia, se deben combinar de tal suerte que al fin de cada periodo se vea claramente en qué modo se ha formado aquella combinación”³³⁶. Aunque no cabe dar reglas estrictas para este caso, sí se proporcionan unos criterios para determinar qué movimientos son más regulares que otros. Esto depende de que exista “alguna conexión” entre los acordes, la cual “se funda en tres propiedades”, cualquiera de las cuales basta para “hacer regular la modulación del Bajo fundamental, y la armonía bien unida y ligada”³³⁷.

La primera de ellas vuelve a incidir indirectamente en los movimientos por 5^{as}, pues se refiere a los casos en que dentro de un tono se suceden dos acordes que producen entre sí una cadencia correspondiente a un tono diferente: “con las posturas del modo mayor, además de las dos cadencias que le determinan, se pueden formar otras cuatro, una perfecta *Do Fa* y tres imperfectas *Do Sol, Re La, La Mi*”³³⁸. Lo mismo ocurre con la siguiente respecto a la 5^a descendente, a la que se suma ahora el movimiento ascendente por grados conjuntos ya que ambos permiten una adecuada resolución de las disonancias:

Son conexas entre sí aquellas posturas de las que resultan las disonancias perfectamente resueltas, con especialidad la quinta falsa y la séptima añadida a la tercera y quinta, que son las disonancias más regulares. Y supuesto que la resolución perfecta de estas disonancias se consigue moviéndose el bajo fundamental de quinta hacia abajo o de grado hacia arriba, también estos serán movimientos regulares del bajo fundamental”³³⁹.

Obsérvese que tanto en esta indicación como en la anterior consideración de la cadencia VII-I, Eximeno se aparta manifiestamente de la teoría de Rameau, que prohibía cualquier movimiento por 2^{as} del bajo fundamental y tenía que valerse de excepciones o mecanismos especiales como el *double emploi* para explicar los casos más frecuentes en que la práctica contradecía esta prescripción teórica. Eso es algo que Eximeno reprochó explícitamente: “tanto Rameau como D’Alembert prohíben severamente conducir el bajo fundamental desde la cuarta *Fa* a la quinta *Sol*, porque

---

³³⁶ *Ibid.*, vol. II, pp. 82-83.

³³⁷ *Ibid.*, vol. II, pp. 84-85.

³³⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 85.

³³⁹ *Ibid.*, vol. II, pp. 85-86.

ninguna de las dos cuerdas es generatriz de la otra [según el fenómeno de los armónicos]. Pero [...] la modulación *Fa, Sol, Do*, es muy propia del Baxo fundamental”³⁴⁰.

En tercer lugar, se recurre a un criterio evidente que justifica la progresión por 3^{as} del bajo fundamental, señalada también por Rameau aunque con un argumento bien distinto (de nuevo basado en el fenómeno físico-armónico):

Tienen mayor conexión entre sí aquellas posturas cuyas armonías tienen más cuerdas comunes. De aquí resulta el movimiento del bajo fundamental de tercera bajando y subiendo, puesto que dos armonías cuyas fundamentales distan entre sí una tercera tienen dos cuerdas comunes³⁴¹.

En realidad, esto significa que todos los movimientos entre armonías secundarias son regulares, a excepción de la 2^a descendente, como queda implícito del resumen que hace Eximeno: “Y de las tres propiedades dichas que hacen conexas las posturas, se concluye que el bajo fundamental se mueve regularmente por los intervalos de cuarta, quinta, tercera y de grado subiendo”³⁴². No obstante, algunas matizaciones adicionales se sugieren en el siguiente artículo sobre los “Movimientos irregulares del bajo fundamental”. Aquí se ratifica en principio la conveniencia de evitar el descenso de 2^a (especialmente cuando se producen varios seguidos), pero no lo prohíbe en absoluto porque “las irregularidades son muchas veces los rasgos más bellos del genio” y a veces puede interesar para evitar “el fastidio que podría causar una armonía regular en todas sus partes”³⁴³. También señala una importante excepción, la serie de 6^{as}, de la que proporciona una ajustada descripción:

No obstante, trasmutando aquellas armonías en tercera y sexta, puede el bajo fundamental transportado a lo agudo bajar de grado por muchas cuerdas; como con la tercera y sexta no queda satisfecho el oído, desea pasar a otras, y con aquella serie de grado de terceras y sextas se conduce la armonía como suspendida hasta la cadencia final³⁴⁴.

---

³⁴⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 154.

³⁴¹ *Ibid.*, vol. II, p. 86.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ibid.*, vol. II, p. 87.

³⁴⁴ *Ibid.*

Por otra parte, considera ahora también irregulares otros movimientos como la serie por 3^{as} descendentes (sobre todo con acordes de 7^a, pues “resulta muy lánguida”) o por 2^{as} ascendentes (pues “es difícil evitar las dos quintas”)³⁴⁵.

Muy interesante resulta la teoría de la modulación expuesta en el capítulo 4º “De las mutaciones de modo”, aunque no podemos profundizar aquí en ella. Eximeno esboza una clasificación de las tonalidades según su cercanía al tono principal y, como hizo antes con los movimientos del bajo fundamental, divide las modulaciones (“mutaciones” o “mutanzas” de modo) en regulares e irregulares, además de proporcionar una efectiva “Regla general para mudar de modo”: “La regla general para hacer cualquiera mutación de modo [...] es determinar el modo nuevo con alguna cadencia que lleve consigo alguna postura no contenida en el modo principal”³⁴⁶.

Luego dedica varios artículos a los casos más importantes: modulación al V y IV (2 “Mutaciones regulares de modo a la quinta y cuarta del modo mayor”), al VI, II y III (3 “Mutaciones regulares a los modos menores análogos al mayor”) y al III, IV y V en el modo menor (4 “Modos análogos al modo menor”). El 5º se ocupa de las “Mutaciones irregulares de modo”, mientras el 6º y último rechaza la existencia de los géneros cromático y enarmónico, heredados de la teoría griega y considerados por casi todos los tratadistas incluido Rameau, pues “no hay sino un *Género de música*, esto es, *determinar un modo o modular en él*”³⁴⁷.

El capítulo 5º, titulado “De la modulación”, es complementario a los anteriores, pues aunque en él se aborda la música desde otro punto de vista –el movimiento de las voces–, debe llegar a las mismas conclusiones:

Supuesta la armonía perfecta con las cadencias de salto y de grado, que son los principios de la música que nos inspira inmediatamente la naturaleza, las restantes reglas de música tienen tal conexión recíproca, que cualquiera puede servir de antecedente a las otras. Puesto un bajo fundamental con la resolución de las disonancias y las mutaciones de modo conformes a los capítulos anteriores, las voces deben necesariamente modular bien. Y al contrario supuesta la recta modulación de las voces, resultará precisamente un Baxo fundamental con la resolución de las disonancias y las mutaciones de modo conformes a las reglas ya explicadas. Por lo mismo casi no sería necesario discurrir separadamente acerca de la modulación. Con todo, he juzgado conveniente fundarla en un principio diverso de los hasta aquí establecidos, el cual no

---

³⁴⁵ *Ibid.*, vol. II, pp. 88-89.

³⁴⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 92.

³⁴⁷ *Ibid.*, vol. II, pp. 105-106.

solo demuestre la mutua dependencia de las reglas de la música, sino que también dé a todo lo que se ha dicho más luz y extensión³⁴⁸.

En realidad, los principios esenciales de la música han sido ya expuestos, y su aplicación proporcionará los mejores movimientos de las voces: “La verdadera regla para que el todo de la armonía sin mudar cuerda alguna cante bien, es ésta: las voces deben dirigirse juntamente con un mismo bajo fundamental a hacer la misma cadencia o modular en el mismo modo”³⁴⁹.

Aparecen aquí nuevas críticas a las normas habituales del contrapunto, se repiten algunas de las reglas antes dadas y se abordan otros factores como tesituras, texturas, etc. Hemos aludido ya a algunos fragmentos de este capítulo, y no nos detendremos más en él porque aporta poco novedoso en los temas que aquí nos interesan.

Sobre el capítulo 6º “Del acompañamiento” tratamos en el capítulo 3º de esta tesis y a él nos remitimos. El capítulo 7º es básicamente una crítica a la antigua teoría de los modos a la que haremos alguna referencia en nuestro último apartado, que se centrará precisamente en los análisis prácticos que Eximeno realiza en su capítulo 8º y último de este libro 3º.

Para concluir, una vez analizada la teoría armónica de Eximeno podemos resumir que sus indicaciones sobre sintaxis armónica se centran en el papel que los tres acordes primarios juegan en las dos cadencias esenciales, las cuales se despliegan continuamente en la música (ya sea en la tonalidad principal o en otras a las que se llegue mediante las frecuentes modulaciones) excepto en los escasos momentos protagonizados por los acordes secundarios, que se rigen por criterios derivados de las cadencias, de la adecuada resolución de las disonancias o de la existencia de notas comunes entre los acordes. Aunque los dos “experimentos” en que pretende cimentarse el sistema teórico proporcionan cierta base al menos a las tres armonías primarias, lo cierto es que todas estas indicaciones se apoyan principalmente sobre la práctica musical, otorgando un especial valor simbólico a la que se da entre el vulgo sin conocimientos formales y que Eximeno atribuye al instinto natural –el cual, después de todo, constituye también la base de los dos experimentos–.

---

³⁴⁸ *Ibid.*, vol. II, pp. 108-109.

³⁴⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 119.

4.5. El triunfo de la armonía

Determinar con precisión la influencia de Eximeno sobre los teóricos de la música posteriores sería una compleja tarea que por desgracia escapa a los límites de esta tesis. Sin embargo, a partir de la polémica causada por su obra en España (como antes en Italia), la abundancia de músicos posteriores que lo citan como autoridad y el arrollador predominio de la visión armónica de la música frente a la contrapuntística desde principios del siglo XIX, cabe deducir que su obra jugó un papel destacado –probablemente más que ninguna otra española– en el cambio desde el paradigma del contrapunto hasta el de la armonía dentro de la teoría y la enseñanza de la composición en nuestro país.

Nos hemos referido ya al escaso interés de los músicos españoles por las teorías armónicas durante casi todo el siglo XVIII, a pesar de las iniciativas de algunos innovadores como Rodríguez de Hita, Santa María y Soler. A juzgar por el libro de Eximeno, tampoco en Italia habían encontrado mucho eco, al menos hacia 1770 cuando él lo escribió. Recordemos que su rechazo a la enseñanza tradicional del contrapunto se basa especialmente en las clases que recibió allí; por otra parte, en la supuesta carta de un amigo que incluye al final de su obra se atribuye a un típico profesor de música italiano las siguientes palabras, en las que se muestra su desprecio por la teoría del bajo fundamental venida desde Francia:

[...] no quiero perder más el tiempo con estas necedades de los ultramontanos; entreténganse en buen hora con sus invenciones imaginarias y con sus bajos, y buen provecho les hagan. Que nosotros los italianos con Zarlino en la mano daremos siempre la ley en materia de música³⁵⁰.

Luego, en su respuesta, Eximeno alude a las “confusísimas ideas que nos dan sobre el bajo los autores italianos”³⁵¹. La obra abrió una encendida polémica en la que quizás lo más sorprendente es que Eximeno hallara decididos defensores a pesar de su condición de extranjero no músico en el país que más se vanagloriaba precisamente de sus logros musicales. El episodio más destacado fue el enfrentamiento de Eximeno con el muy reputado Giovanni Battista Martini, quien en su *Essempiare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* rechazó las teorías de nuestro autor; éste respondió publicando

---

³⁵⁰ *Ibid.*, vol. III, p. 239.

³⁵¹ *Ibid.*, vol. III, p. 249.

en 1775 su *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini*, que sería también traducido y publicado en España por Gutiérrez como complemento a *Del origen y reglas de la música*³⁵².

Años más tarde, la crítica de Eximeno se volvió hacia los métodos de los maestros de capilla españoles en su novela satírica *Don Lazarillo Vizcardi* –acabada en 1802 después de haber pasado tres años en España–, en la que se ensaña especialmente con los aún vigentes tratados de Cerone y Nassarre.

Posiblemente, el tono intencionadamente polémico de Eximeno fue el factor que más caldeó lo ánimos en las fuertes controversias a que dio lugar su tratado. Ya sea en su rechazo a la pedagogía del contrapunto (“las rancias reglas del contrapunto”³⁵³), las teorías matemáticas de la música o la falta de conocimientos de muchos profesionales, su tendencia a exagerar los defectos del objeto de su crítica le conduce a menudo a toscas generalizaciones que a veces pueden rayar en lo ofensivo. Recordemos su dictamen al comienzo *Del origen y reglas de la música* que declara “mal fundados y llenos de ilusiones y falacias todos los libros que sobre la teoría de la música se han escrito desde Pitágoras hasta nuestros tiempos”³⁵⁴; o la siguiente opinión sobre los músicos al final del mismo:

[...] el vulgo de su profesión es mucho más numeroso e ignorante que el de otra cualquiera arte de genio. [...] [L]a mayor parte de los profesores de música se forman con el puro ejercicio mecánico de la garganta o de las manos, sin enriquecer la mente de los conocimientos necesarios para crear una música adaptada a cada asunto, y teniendo en ocio perpetuo y casi enmohecida la facultad de pensar³⁵⁵.

Pero es fácil imaginar la indignación de un ilustrado como él ante la acrítica aceptación por la mayoría de los profesionales de un antiguo sistema pedagógico –por el solo hecho de haberlo heredado del pasado– que difícilmente se ajustaba ya a la práctica

---

³⁵² MARTINI, Giovanni Battista. *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*. Bologna: Lelio dalla Volpe Impressore dell' Instituto delle Scienze, 1774-1776. EXIMENO, Antonio. *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el Ensayo fundamental práctico de contrapunto del M.R.P.M. Fr. Juan Bautista Martini*. Trad. de Francisco Antonio Gutiérrez de *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini* (Roma: Michelangelo Barbiellini, 1775). Madrid: Imp. Real / Pedro Julian Pereira, 1797.

³⁵³ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. III, p. 244.

³⁵⁴ *Ibid.*, vol. I, pp. xii-xiii.

³⁵⁵ *Ibid.*, vol. III, p. 243.

de su tiempo, a la vez que se desechaban las nuevas ideas venidas de los teóricos franceses; máxime cuando tal sistema se utilizaba a menudo para descalificar los modernos estilos musicales:

Era ya antigua en tiempo de Horacio la costumbre de los viejos de alabar neciamente los tiempos pasados y menospreciar los presentes [...]. De este achaque de los viejos de cualquiera condición y profesión, no están exentos los maestros de música. Apenas hallan dignos de alabanza sino los Graduales de Francisco Viola o los Motetes de Josquino; toda la música moderna es para ellos desagradable y fastidiosa; y si en alguna composición, por excelente que sea, encuentran dos quintas, se quitan los anteojos para lamentarse de la impericia del siglo³⁵⁶.

Por otra parte, aunque su radicalidad en la expresión de sus ideas le ganaría no pocos enemigos, la intensa polémica que provocó haría imposible que el libro pasara desapercibido y contribuiría a su difusión. Además de los mencionados abundantes intercambios de escritos en Italia y España, sabemos que fue comentado en la prensa inglesa³⁵⁷ y francesa³⁵⁸ e incluso existe una traducción al alemán de uno de sus capítulos en fecha tan tardía como 1846³⁵⁹.

En cualquier caso, la amplia repercusión de la obra de Eximeno habría sido inalcanzable si no hubiera existido previamente un sentimiento bastante extendido de insatisfacción con el sistema tradicional de enseñanza de la composición. Si Rodríguez de Hita reclamaba una reforma drástica de la pedagogía del contrapunto ya en 1757, poco puede extrañar que casi 40 años después Gutiérrez (quien por cierto ocupaba el mismo cargo que aquél como maestro de capilla del Convento de la Encarnación de Madrid) afirmara que el libro de Eximeno le había enseñado “más que todas las de otros escritores de teoría música que he leído”³⁶⁰, y que si había sido capaz de componer obras que agradaran al público,

---

³⁵⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 181.

³⁵⁷ Según relata el propio Eximeno en *Don Lazarillo Vizcardi...*, vol. I, p. 331.

³⁵⁸ Esto lo comenta ya MITJANA, R. *La música en España...*, p. 324.

³⁵⁹ Se trata en concreto del capítulo II “Che la Musica non à correlazione colla Matematica” del libro 1º de *Dell'origine e delle regole della musica*, traducido en KIESEWETTER, Raphael Georg (ed.). *Der neuen Aristoxener zurstreute Aufsätze*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1846.

³⁶⁰ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. I, “Advertencia del traductor”, s.pag.

[...] es justamente porque en su composición he tenido buen cuidado de olvidarme enteramente del sin número de reglas vagas, falsas, obscuras, pueriles, ridículas, inútiles y aun perjudiciales, que como otros tantos aforismos nos venden todos nuestros maestros³⁶¹.

Esto explicaría que, a pesar de su tono agresivo hacia los maestros de música y de venir de alguien extraño a la profesión, muchos de ellos acabaran aceptando el libro de Eximeno. El caso de Melcior Juncà es significativo al respecto. Este maestro de capilla de la Catedral de Tarragona escribió hacia 1800 un curioso y breve tratado que pretende “manifestar cuál es la verdadera esencia del sistema enarmónico de los griegos, adecuándolo a la armonía de la música según el sistema moderno”³⁶². Su sistema divide la octava en 24 cuartos de tono, que aplicó a un clave y ejemplificó en una pieza para cuarteto. Lo que nos interesa aquí no es tanto su temática, que se sale de la abordada en esta tesis, sino las referencias a Eximeno que contiene. En efecto, Eximeno es citado como autoridad entre aquellos que trataron el género enarmónico³⁶³ (incluyendo a Kircher, Tosca, Valls, Iriarte o Andrés); pero más relevante aún es que, en los dos párrafos que describen brevemente la armonía para luego aplicarla a la música enarmónica, tome casi literalmente la definición de Eximeno, exponiendo también su división básica de los acordes en primarios y secundarios:

Armonía en general significa una combinación de sonidos agradables al oído. Armonía en particular significa la combinación de cuatro cuerdas armónicas que constituyen la 3ª, 5ª y 8ª [...]. Así mismo de las cuerdas de la escala común del sistema moderno se forman tres armonías primarias y perfectas en un modo que son: armonía de primera del modo, armonía de la quinta del modo y armonía de la cuarta del modo.

A más de las referidas armonías se sacan otras tres secundarias de dicha escala común, etc.³⁶⁴

El hecho de que a pesar de su indudable procedencia no se cite aquí a Eximeno, apunta a que estos conceptos habían sido asimilados por Juncà como indiscutibles.

---

³⁶¹ *Diario de Madrid*, 29-11-1796. Este fragmento es contestación a otro artículo publicado el 9-11-1796 en el mismo diario y firmado por “El Músico sin vanidad”, quien mantenía que alguna utilidad tendrían las reglas prescritas por la teoría anterior a Eximeno cuando el mismo Gutiérrez habría compuesto piezas que dieran “gusto a los oyentes” antes de conocer el tratado de éste.

³⁶² JUNCÀ, Melcior. *La Meloepa desconocida*. Manuscrito. Ca. 1796-1809. Facsímil en Joana Crespi. “*La meloepa desconocida* de M. Juncà”. *Nassarre*, 11/1-2 (1995), p. 497. Crespi, siguiendo a la investigadora Rusiñol i Pautas, lo fecha entre 1796 y 1809.

³⁶³ *Ibid.*, p. 501.

³⁶⁴ *Ibid.*, pp. 510-511.

La autoridad de Eximeno es aún más evidente en las *Instituciones elementales de música para el uso de los niños* publicadas en 1801 por el maestro de capilla de la Catedral de Osma, Bernardo Pérez Gutiérrez; su objetivo es “reducir a lecciones breves y perceptibles la inmensa mole de reglas y preceptos de que están llenos nuestros escritos”, tarea que ha llevado a cabo “conforme a la doctrina del sabio Eximeno” según declara ya en la introducción³⁶⁵. Luego, efectivamente, este sencillito librito se basa ampliamente en las teorías de aquél, llegando a tomar casi literalmente numerosos fragmentos de su obra.

Otros músicos de la época se refieren a *Del origen y reglas de la música* como una de sus principales fuentes (a veces única) en materia de armonía, de los que ofreceremos algunos ejemplos. Federico Moretti, en sus *Principios para tocar la guitarra* de 1799³⁶⁶, remite al capítulo correspondiente de Eximeno (dando la localización exacta) para explicar el bajo fundamental, citando también el diccionario de Rousseau³⁶⁷. Tanto Felipe Ocón y Heredia como Joaquín Tadeo de Murguía –organistas de las catedrales de Salamanca y Málaga respectivamente– incluyen a Eximeno como una de las autoridades (junto a Soler, Santa María y Bails, todos precisamente tratados en nuestros apartados 4.3 y 4.4) a las que recurren en su disputa de 1806-07 sobre el plan de oposiciones propuesto por el segundo³⁶⁸. Y bastante más tarde, en 1825, la sección dedicada a los acordes de la famosa *Escuela de guitarra* de Dionisio Aguado, parece tomar de Eximeno su exposición de las tres “armonías fundamentales de un tono”³⁶⁹ –I, V y IV–, pues a su *Dell’origine e delle regolle della musica* –siendo, por cierto, el único teórico nombrado en esta sección– envía la nota al pie añadida en la traducción francesa publicada un año después por François de Fossa³⁷⁰, quien ya había colaborado con Aguado en las partes teóricas de la versión original de su método.

³⁶⁵ PÉREZ GUTIÉRREZ, Bernardo. *Instituciones elementales de música para el uso de los niños: dispuestas en lecciones breves, ilustradas con notas y algunos avisos a los maestros*. Madrid: Imprenta Real, 1801, p. 5.

³⁶⁶ MORETTI, Federico. *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de los Elementos generales de la música*. Madrid: Libr. de I. Sancha, 1799.

³⁶⁷ Véase 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, p. 193, n. 297.

³⁶⁸ OCÓN Y HEREDIA, Felipe. *Dictamen sobre el plan propuesto para la oposición al Magisterio de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, en que se demuestra su insuficiencia y notabilísimos defectos en los principios primeros de música*. Salamanca: Francisco de Tójar, 1806; MURGUÍA, Joaquín Tadeo de. *Respuesta al dictamen que sobre el plan propuesto para la oposición al Magisterio de Capilla de la Santa Iglesia de Málaga, se publicó baxo el nombre de Don Felipe Ocón y Heredia, á solicitud de Don Pablo Blasco, Presbítero, Músico tiple de la Real Capilla de S.M.* Madrid: Repullés, 1807.

³⁶⁹ AGUADO, Dionisio. *Escuela de guitarra*. Madrid: en la imprenta que fue de Fuentenebro, 1825, p. 67.

³⁷⁰ AGUADO, Dionisio. *Méthode complète pour la guitare [...] traduite en français sur le manuscrit corrigé et augmenté de la 2^e édition espagnole par F. de Fossa*. Trad. de François de Fossa. París: Richault, 1826, p. 98; en la p. 99 vuelve a citarse a Eximeno.

Incluso tratados esencialmente contrapuntísticos como el de Aranaz y Olivares en 1807³⁷¹ y el de Montero en 1815³⁷² apelan a él entre otros teóricos, llegando el segundo a recomendar la lectura de la obra de Eximeno “para conocer todo el mérito de sus observaciones”, a pesar de discrepar en ciertos aspectos³⁷³.

Superado el primer cuarto del siglo XIX, las obras de Eximeno seguirán siendo citadas en los escritos teóricos de músicos como Hernández en 1837³⁷⁴, Trespuentes en 1856³⁷⁵ o Varela Silviri en 1888³⁷⁶, incluyendo los cruciales tratados de Virués en 1831³⁷⁷ y Eslava en 1857³⁷⁸ que estudiaremos en los próximos capítulos³⁷⁹.

Lo cierto es que, aunque sí hubo protestas por la virulencia de los ataques de Eximeno y del mismo Gutiérrez, serán cada vez menos los músicos que a partir de entonces prescindieran de la armonía como paradigma esencial para abordar la música. Además de Aranaz y Olivares y Montero, hemos comentado antes el ejemplo de Solano, traductor de Almeida, pero desde luego la crítica más completa fue la de Iranzo. Éste, después de haber participado activamente en contra de *Del origen y reglas de la música* en la polémica abierta en varios periódicos españoles, se decidió a publicar en 1802 una extensa impugnación titulada *Defensa del arte de la música*. La indignación de Iranzo se dirige contra Gutiérrez más aún que contra Eximeno, pues al fin y al cabo las ideas del segundo podrían desecharse como atrevidas (y disparatadas, a juicio de Iranzo) incursiones de un aficionado si no fuera por el crédito que prestigiosos maestros como el primero le otorgaban públicamente. Puesto que gran parte de los argumentos de

---

³⁷¹ ARANAZ Y VIDES, Pedro y Francisco OLIVARES. *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música; y principalmente en las catedrales de España*. Manuscrito. Salamanca: 1807. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1244. Hablaremos más de este tratado en el próximo capítulo.

³⁷² MONTERO, Joaquín. *Tratado teórico-práctico sobre contrapunto*. Sevilla: Imprenta Real y Mayor, 1815.

³⁷³ Citado en PEDRELL, F. *Catàlech...*, vol. I, p. 159, quien no indica la localización exacta.

³⁷⁴ HERNÁNDEZ, B. *Manual armónico...*, pp. 9, 41 y 181-184.

³⁷⁵ TRESPUENTES, José. “De la enseñanza de la armonía”. Carta fechada en La Habana, 13-6-1856. *Gaceta Musical de Madrid*, 33 (17-8-1856), p. 246. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 2-3-2010).

³⁷⁶ VARELA SILVARI, José María. *Manual teórico-práctico de Armonía*. Madrid: Antonio Romero y Andía, 1888, p. v.

³⁷⁷ VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín de. *La geneuphonía, o Generación de la bien-sonancia música*. Madrid: Imprenta Real, 1831, p. 39; aunque él no fuera músico profesional, su obra sí tendría un considerable impacto entre los profesionales al ser adoptada como libro de texto en el recién creado Conservatorio de Madrid.

³⁷⁸ ESLAVA, Hilarión. *Escuela de composición. Tratado primero. De la armonía*. Madrid: Sucesores de Hernando, ¿entre 1908-1922? [1ª ed. como: *Escuela de armonía y composición*. Madrid: Imp. de Beltrán y Viñas, 1857], p. 4.

³⁷⁹ Sin embargo, a partir de mediados del siglo XIX, más que los teóricos son los historiadores como Barbieri, Menéndez Pelayo, Pedrell o Mitjana quienes reivindicarán a Eximeno, asignándole un destacado papel como precursor del nacionalismo o como liberador romántico del arte frente a la opresión de unas instituciones musicales arcaicas.

Iranzo discurren en el campo de la práctica (al refutar los análisis de obras y los ejercicios de contrapunto de Eximeno), los analizaremos en el próximo apartado.

En cualquier caso, ni siquiera Iranzo evita ya totalmente la adopción de ciertos conceptos armónicos; también el tratado de Solano traducido por Almeida incorporaba –aunque con reservas– algunos (procedentes de Rodríguez de Hita, según vimos más arriba), al igual que Aranaz y Olivares y Montero. Y casi todos los músicos utilizan ya esos conceptos con toda naturalidad, incluyendo, aparte de los arriba mencionados y sin pasar de 1825, a Ferandiere en 1799³⁸⁰, Teixidor en 1804³⁸¹, Nonó en 1814 (con su traducción de D’Alembert ya comentada), Miguel López Remacha en 1815 y 1824³⁸², Palatín en 1818³⁸³ o Moretti en 1821³⁸⁴. Seguramente tampoco es coincidencia que el *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia recoja por primera vez en 1803 el significado propiamente armónico del término “acorde”³⁸⁵: “La unión de varios sonidos que juntos forman armonía. Hay varias especies de acordes, de los cuales el más perfecto es el que se compone de la primera de tono, la tercera y la quinta”³⁸⁶. En

---

³⁸⁰ FERANDIERE, Fernando. *Arte de tocar la guitarra española por música*. Facsímil de Madrid: Pantaleón Aznar, 1799. Brian Jeffery (ed.). Londres: Tecla Editions, 1977. Ferandiere distingue entre bajo continuo y bajo fundamental en pp. 26-27.

³⁸¹ TEIXIDOR Y BARCELÓ, José. *Tratado fundamental de la música (1804c)*. Josep Pavía i Simó (ed.). Barcelona: Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología, 2009.

³⁸² LÓPEZ REMACHA, Miguel. *Melopea, instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1815; y *Tratado de armonía y contrapunto o composición*. Madrid: Imp. de D. León Amarita, 1824. Éste último es ya un verdadero tratado de armonía en el sentido moderno: véase el próximo capítulo.

³⁸³ PALATÍN, Fernando. *Diccionario de música (Sevilla, 1818)*. Ángel Medina Álvarez (ed.), a partir del manuscrito de Oviedo, Archivo A. Medina, Ms. Palatín. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990. Incluye numerosas entradas sobre conceptos armónicos.

³⁸⁴ MORETTI, Federico. *Gramática razonada musical compuesta en forma de diálogos para los principiantes*. Madrid: Libr. de I. Sancha, 1821. Según el autor dice en el prólogo, ésta es una versión extendida y redactada como diálogo de los “elementos generales de la música” añadidos a sus *Principj per la Chitarra* (Nápoles: Luigi Marescalchi, 1792) en la edición en castellano (*Principios para tocar la guitarra...*, 1799). También afirma que la escribió en 1807, aunque no pudo publicarla entonces a causa de la guerra. Además de distinguir entre bajo sensible y fundamental (aunque ya sin citar a Eximeno ni Rousseau como antes) y dar los principales movimientos de éste, dedica sendos artículos a los acordes y las cadencias y añade en la última lámina una “Tabla general de todos los acordes recibidos en la armonía”.

³⁸⁵ La edición española de *Del origen y reglas de la música* utilizó principalmente el equivalente “postura” –más difundido en España– para traducir el vocablo italiano “accordo” del original, aunque a veces (sobre todo en los títulos) incluye también “acorde” (habitualmente en la expresión “posturas o acordes”). Sin embargo, la adopción del término acorde en nuestro país posiblemente se deba principalmente a la influencia francesa, como traducción de “accord”.

³⁸⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Cuarta edición*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1803. En Internet: *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)*. <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>> (Último acceso 5-1-2010).

cambio, la edición de 1791 y anteriores se referían de manera mucho más general a la cualidad de “conforme, igual y correspondiente” aplicada a instrumentos o voces³⁸⁷.

El predominio del enfoque armónico no implica, sin embargo, que se abandone la pedagogía contrapuntística, la cual se ha mantenido hasta nuestros días en casi todos los currículos oficiales. Pero ésta quedaría situada más bien como un complemento en los estudios avanzados, dirigida especialmente hacia formas concretas como la fuga³⁸⁸. Así, la resumida exposición de la teoría armónica en los *Principios de armonía y modulación* de Antonio Guijarro y Ripoll permitiría a los aficionados “componer algo, con tal de que no pertenezca al género fugado”, según expresa en su prólogo “Al lector”³⁸⁹.

Por supuesto, *Del origen y reglas de la música* no fue la única fuente (ni siquiera, posiblemente, la principal) a la que recurrieron los músicos españoles de aquel tiempo para aprender armonía. Según hemos visto a lo largo de este capítulo, desde mediados del siglo XVIII las teorías de Rameau –principalmente en la versión de D’Alembert– llegaron a España por varios canales, ya sea mediante la adopción de parte de ellas en tratados españoles (como en los de Rodríguez de Hita y Santa María), las traducciones de obras francesas (como las *Leçons de Clavecin* de Bemetzrieder/Diderot en 1775 y los *Elémens de musique* de D’Alembert en 1775, 1778 y, más tardíamente, 1815) o quizás otras vías (como en el caso de Soler).

Por otra parte, es indudable que no pocos españoles accederían a ellas mediante la lectura directa en francés. Éste sería probablemente el caso de los *Elémens de musique* de D’Alembert (más que las propias obras de Rameau) y, desde luego, del célebre diccionario de Rousseau, cuya influencia se extendió mucho más allá del siglo XVIII para abarcar todo el XIX. La amplia difusión internacional que alcanzó³⁹⁰ atestigua, por una parte, el interés de esta exhaustiva obra y, por otra, la utilidad que muchos músicos e intelectuales encontraban en un diccionario de términos musicales

---

³⁸⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Tercera edición*. Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1791. En Internet: *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)*. <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>> (Último acceso 5-1-2010).

³⁸⁸ Sobre este asunto nos extenderemos en los próximos capítulos.

³⁸⁹ GUIJARRO Y RIPOLL, Antonio. *Principios de armonía y modulación dispuestos en doce lecciones para instrucción de los aficionados que tengan conocimiento de las notas y de su valor, con un breve diccionario de música a continuación para la más fácil inteligencia*. Valencia: Oficina de Manuel López, 1831, p. 5.

³⁹⁰ En su Introducción al *Diccionario de Música* de Rousseau, Fuente Charfolé menciona algunas traducciones en varias lenguas, aunque por desgracia incluye escasa información sobre su difusión en España (aparte del caso de Pedrell, que sí trata más extensamente).

(ya patente en España anteriormente con el pionero de Brossard³⁹¹). Su intensa presencia en España ha sido confirmada por el musicólogo Martín Moreno, quien detalla algunas de las estrategias seguidas para ocultar el nombre de este autor prohibido aquí por la Inquisición³⁹²; nosotros hemos mencionado ya que tanto Cavaza en 1786 como Moretti en 1799 se remiten a él, y el mismo Eximeno lo cita en varias ocasiones³⁹³. Más llamativo resulta que siguiera siendo el diccionario musical de referencia durante el siglo XIX. Sugeriremos sólo tres evidencias especialmente significativas repartidas a lo largo de todo el siglo de entre las muchas posibles: en primer lugar, Palatín se basó en él al menos en 134 artículos de su propio diccionario de 1818³⁹⁴; en segundo lugar, la *Gaceta literaria y musical de España* anunció en 1843 la publicación de la traducción que estaban realizando “del célebre diccionario músico de J. J. Rousseau, útil a los profesores y aficionados”³⁹⁵; y en tercer lugar, también Pedrell usó gran parte de su contenido, muchas veces textualmente, en casi 200 artículos de su *Diccionario Técnico de la Música* de 1899³⁹⁶.

Pero la principal referencia en el campo concreto de la armonía desde comienzos del siglo XIX serán cada vez más los tratados franceses de amplia difusión que se ocupaban de esta materia ya con un enfoque mucho más práctico que teórico; su objetivo fundamental era servir como libro de texto para las clases implantadas en la enseñanza formal, especialmente en el Conservatorio de París fundado en 1795 en tiempos de la Revolución, que pronto se convirtió en la institución modelo a seguir para los españoles. Un notable ejemplo lo encontramos en el *Traité d'harmonie* de 1802 de Catel, sobre el que hablaremos en el próximo capítulo.

En consecuencia, no debemos caer en el error de atribuir a Eximeno una importancia exagerada como fuente de conocimiento en materia de armonía en España. Lo que sí es cierto es que tras la controversia causada por su libro sería ya casi imposible abordar la teoría musical sin referirse a la armonía (aunque fuera, en los

---

³⁹¹ BROSSARD, S. de. *Dictionnaire...* Recordemos que fue traducido por Torres aunque no llegara a publicarlo, y que Roel lo cita, presumiblemente a partir del original en francés.

³⁹² Véase MARTÍN MORENO, A. *El Padre Feijoo...*, p. 22.

³⁹³ Véanse las pp. 138 y 241 del vol. I, y 82, 122 y 138 del vol. III de *Del origen y reglas de la música...*

³⁹⁴ FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la. “Jean Jacques Rousseau en la lexicografía musical española del s. XIX: el Diccionario de música de Fernando Palatín”. *Nassarre*, 18/1-2 (2002), pp. 437-449.

³⁹⁵ *Gaceta literaria y musical de España*, 1-11-1843, p. 32. En Internet: *Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España*. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 6-1-2010).

³⁹⁶ PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós, 1894. Véase Fuente FUENTE CHARFOLÉ, J. L. de la. Introducción al *Diccionario de Música* de Rousseau, p. 22; incluye la relación de estos artículos en un apéndice.

menos casos, para cuestionarla) y que el descrédito del sistema tradicional de enseñanza de la composición –basado principalmente en el contrapunto– alcanzó tal extremo que pocos se atreverían ya a defenderlo públicamente.

A ello contribuyeron seguramente otras circunstancias externas ocasionadas por los traumáticos acontecimientos políticos y sociales que tuvieron lugar en España a principios del siglo XIX: en primer lugar, la influencia cultural francesa creció obviamente durante los años de la ocupación napoleónica; en segundo lugar, los estragos causados por la cruda Guerra de la Independencia y la subsiguiente necesidad de reconstruir el país en múltiples sentidos pudieron facilitar el desplome definitivo de instituciones ya caducas como el sistema pedagógico tradicional de la composición; y en tercer lugar, el declive de las capillas musicales eclesiásticas como principales centros de enseñanza (derivado de la pérdida de capacidad económica de la Iglesia y de la progresiva secularización de la sociedad) frente a nuevas instituciones restaría validez a la antigua teoría, legitimada en la fuerza de la tradición y en su utilidad para el estilo polifónico imitativo asociado a ciertos géneros religiosos. La moderna teoría armónica, en cambio, que había sido ya aceptada por los intelectuales aficionados, fue firmemente adoptada en los conservatorios que desde ahora liderarán la enseñanza de la música (primero con el fundado por Nonó en 1816 y luego con el Real Conservatorio de Madrid inaugurado en 1831³⁹⁷).

4.6. La teoría en la música: los análisis musicales de Eximeno frente a las críticas de Iranzo

Eximeno cierra la exposición de su teoría de la armonía –a la que dedica todo el libro 3º de la 1ª parte– con el capítulo 8º titulado “Verificación de la teórica”. Su objetivo es “demostrar [...] la verdad de los principios y de las reglas establecidas en este libro, y enseñar a los principiantes a aprovecharse de las composiciones de los célebres maestros”. Para ello, escoge algunos fragmentos de obras conocidas y las somete a un exhaustivo análisis armónico que anota, a la manera de Rameau,

---

³⁹⁷ Precisamente, la mencionada elección de *La geneuphonía* de Virués (que abordaremos en el próximo capítulo) como libro de texto en este conservatorio constituye una evidencia más del destacado papel de los intelectuales aficionados en el campo de la teoría armónica.

escribiendo la línea del bajo fundamental en un pentagrama añadido en la parte inferior de la partitura; además, ilustra con sus comentarios algunos puntos interesantes de este análisis armónico –relacionándolo a veces con la expresión de determinados afectos– y se refiere en ocasiones a otros aspectos como las texturas. Esto nos proporciona un valiosísimo documento para comprobar la aplicación de sus teorías en la práctica. Por otra parte, Eximeno renuncia expresamente a estudiar las figuras musicales como “réplicas [respuestas de fuga], imitaciones y otras”³⁹⁸, que no abordará hasta el libro 4º dedicado al contrapunto; tampoco profundiza en las relaciones entre la música y los afectos, pues pensaba dedicar a este asunto una obra posterior que finalmente no llevó a cabo³⁹⁹.

La selección de los ejemplos a analizar no es en absoluto arbitraria, pues Eximeno escoge obras célebres de diversas épocas y géneros, de manera que en ella “se contiene tácita y prácticamente la historia del origen y progresos del buen contrapunto”⁴⁰⁰. La polifonía religiosa renacentista está representada por sendos extractos de la mítica *Missa Papae Marcelli* de Palestrina (1ª sección del Kyrie e inicio del Gloria) y de una lamentación de Giovanni Maria Nanini (o Nanino), que fue incluso más famoso que aquél en su tiempo. De la música instrumental de finales del siglo XVII utiliza, inevitablemente, el comienzo de una de las muy influyentes sonatas de Corelli –la nº 1 para violín y continuo del op. 5–. Y de la música vocal italiana del XVIII, cima de la historia de la música para Eximeno, toma una pieza profana (principio del dúo “Volle speranza un di” de Giovanni Carlo Maria Clari) y otra religiosa (el primer número, también un dúo, del archiconocido *Stabat Mater* de Pergolesi de 1736).

---

³⁹⁸ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, pp. 153-154, n. 2

³⁹⁹ Al final de la 1ª parte, Eximeno menciona la utilidad que tendría “una copiosa teoría sobre la naturaleza de nuestros afectos, la conexión que éstos tienen con las sensaciones del oído, y sobre las melodías más aptas para excitar cada pasión en particular” (*Ibid.*, vol. II, p. 254). De hecho, su primera intención fue “agregar a esta primera parte otro libro sobre la Elocuencia de la Música, y lo hubiera ejecutado si la multitud de ideas que me ocurrieron al querer tratar de esta materia no me hubiesen hecho tomar la determinación de tratarle en un escrito separado” (vol. II, p. 254) en el que aparecerían “los dramas de Metastasio con la mejor música que sobre ellos se había compuesto, añadiendo al último sus observaciones y reflexiones” (vol. II, p. 255, nota al pie). Este proyecto fue luego abandonado por la vacilante respuesta del propio Metastasio –con cuya colaboración quería contar– y otras razones, como se explica en nota aparte en la p. 255. Más tarde, el propio Eximeno se lamentaría de no haber abordado estos asuntos en los análisis del capítulo 8º en la autocrítica que hace a través del protagonista de *Don Lazarillo Vizcardi...* (vol. I, p. 352.): “Tiene la obra sus defectos [...]. En los ejemplos de Palestrina, Nanini y Clari se contenta con observar el andamento del bajo fundamental y la buena concatenación de las posturas o armonías simultáneas, sin hablar de si en estas composiciones se exprime bien o mal el sentimiento de la letra”.

⁴⁰⁰ EXIMENO, A. *Don Lazarillo Vizcardi...*, vol. II, p. 319. En concreto, esta cita se sitúa en el apéndice a la novela encabezado como “Notas e ilustraciones del autor, pertenecientes a la historia de la música antigua y moderna”.

La edición española suprimió un sexto ejemplo de excepcional interés incluido en la original italiana: un aria de la ópera *Talestri, Regina delle amazone* (1760) de la princesa María Antonia de Walpurgis. Es obvio que su inclusión allí respondía al imprescindible apoyo financiero de la princesa para la publicación del libro de Eximeno, pues precisamente a ella está dedicada la edición romana. Sin embargo, no deja de ser un hito en la historia de la música la propuesta en aquel tiempo de una obra de una mujer como modelo de composición junto a las mencionadas de los más reputados autores, y resulta especialmente llamativo que dicha aria encarne a la perfección la inversión de los tradicionales roles masculinos y femeninos característica de esta ópera, que Eximeno interpreta como una crítica ingeniosa “de la tiránica prepotencia que intentan ejercer los hombres sobre las mujeres”⁴⁰¹. Tal perspectiva feminista ha sido recientemente resaltada por la musicóloga Ramos⁴⁰² y rebatida por el investigador Picó, para quien el único propósito de Eximeno fue “complacer y halagar a su protectora”⁴⁰³. No obstante, parece que Eximeno va más allá de estos elogios cuando pone en duda las creencias entonces habituales sobre las mujeres: “Vos [la princesa] sola desmentís la vulgar acusación contra vuestro sexo; vuestras singulares dotes demuestran aquí que la debilidad de espíritu, de la que se le suele inculpar, no es ya un efecto físico del sexo, sino sólo una consecuencia moral de la educación”⁴⁰⁴; y en cualquier caso, fuera o no la intención de Eximeno cuestionar el pensamiento hegemónico de la época sobre el género, lo cierto es que la notable posición de la princesa en el panorama musical de su tiempo, que él contribuyó a promocionar, sí tendría ese efecto.

---

⁴⁰¹ “[...] la critica più ingegnosa della tirannica prepotenza, che intendono esercitare gli uomini sopra le femine”. EXIMENO, A. *Dell'origine e delle regolle della musica*, Dedicatoria [s.pag.].

⁴⁰² RAMOS, Pilar. “Antonio de Eximeno y la historiografía feminista de la música”. En: *Campos interdisciplinarios de la musicología*. Begoña Lolo (ed.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. II, pp. 1061-1076.

⁴⁰³ PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel. “Una seguidilla española transcrita por el P. José Antonio Eximeno ¿patrón de la musicología española feminista? Algunas puntualizaciones en torno a unas afirmaciones vertidas en el V Congreso de la Sociedad Española de Musicología”. *Revista de Folklore*, 268 (2003), pp. 141-142. En Internet: <<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=2072>> (Último acceso 24-12-2009). Véase también PICÓ PASCUAL, M. A. *El padre Eximeno*, p. 212, n. 504. Otro objetivo –no apuntando por estos investigadores– parece desprenderse del propio texto de Eximeno, que alude a la magnífica confirmación de sus reglas proporcionada por tal ilustre aficionada de la realeza y cree alentador para los profesionales que la música haya así devenido en “el más noble y honesto entretenimiento del trono”: “Nè potea io ritrovare conferma più illustre delle mie regole di Musica, che la reggia autorità d’una Sovrana tanto savia. Credo ancora di far con questo singolar ossequio a’Professori di Musica, i quali potran vantare, essere divenuta l’arte loro il più nobile ed onesto trattenimento del trono”. EXIMENO, A. *Dell'origine e delle regolle della musica*, p. 270.

⁴⁰⁴ “Voi sola smentite la volgare accusa contro al vostro sesso: le vostre singolari doti ci dimostrano, che la debolezza di Spirito, di cui vien quello comunemente incolpato, non è già un effetto fisico del sesso; ma solo una conseguenza morale dell’educazione”. *Ibid.*, Dedicatoria [s.pag.].

Dos posibles razones se han apuntado para su omisión en la versión en castellano: el temor a que la sociedad española recibiera con mayor rechazo que la italiana este ejemplo compuesto por una mujer o, simplemente, la desaparición del interés de Eximeno al no participar ya la princesa (fallecida en 1780) en esta edición⁴⁰⁵. De nuevo, resulta evidente que la inclusión de esta pieza pierde parte de su sentido al desaparecer la vinculación de la princesa con el libro, tratándose de la única composición que no era de un músico profesional de gran prestigio; pero también parece lógico que en la decisión pudiera pesar la voluntad de evitar el riesgo añadido –en una obra ya de por sí tan polémica– de poner como modelo la creación de una mujer, cuya reputación musical, por otra parte, sería mucho más desconocida en España que en Italia.

El tipo de análisis realizado difiere según las obras. Por un lado, las anotaciones sobre la partitura varían ligeramente en algunas de ellas. En todas se refleja el bajo fundamental en el pentagrama inferior, aunque el uso de los cifrados cambia: la cuarta pieza (perteneciente al *Stabat mater* de Pergolesi) prescinde totalmente de ellos, pero lo más habitual es indicarlo sólo sobre el bajo “sensible” –ya sea bajo vocal o bajo continuo instrumental–, como ocurre en las tres primeras (las de Palestrina, Corelli y Clari); en cambio, la última (la sonata de Corelli) cifra también el bajo fundamental, como solían hacer Rameau y D’Alembert en sus ejemplos. En cualquier caso, estos cifrados siguen el sistema propio de Eximeno (explicado en su capítulo dedicado al acompañamiento), modificando si es necesario el original cuando lo hay. Las diferencias entre las ediciones italiana y española son mínimas, pues en la segunda se corrigen unas pocas notas del bajo fundamental y se añaden algunas cifras.

Por otro lado, los comentarios que se hacen sobre cada pieza dependen del objetivo que Eximeno persigue en cada una de ellas en función de su estilo. La sobriedad de las de Corelli y Clari le sirven como ejemplos prototípicos de las reglas dadas en su teoría, mientras que el patetismo del *Stabat mater* y su característico uso del modo menor le proporcionan un adecuado ejemplo de numerosos recursos expresivos extraordinarios; por último, en los fragmentos de Palestrina y Nanini pretende demostrar la validez de su teoría para la música polifónica renacentista, aunque en el segundo descubre de nuevo ciertas irregularidades propias del carácter peculiar de una

---

⁴⁰⁵ Ramos baraja ambos argumentos, pero Picó rechaza taxativamente el primero apelando al atrevimiento y afán de protagonismo de Eximeno.

lamentación. Dedicaremos los subapartados siguientes al estudio de estos casos⁴⁰⁶ añadiendo las refutaciones de Iranzo en Palestrina y Nanini, mientras que el último recogerá sus críticas a los ejercicios de contrapunto compuestos por Eximeno. El análisis del aria de Walpurgis, sobre el que no nos extenderemos a continuación por no aparecer en la edición española que aquí nos interesa, es el más breve de todos y apenas se detiene en el estudio de su bajo fundamental –ya suficientemente aclarado en los ejemplos anteriores– para apuntar que “no se separa jamás de las cuerdas fundamentales del modo”, constituyendo así otra “prueba de la verdad del bajo fundamental establecido por mí”⁴⁰⁷. Comenta también que la intervención de los instrumentos, incluido el juego polifónico que la viola emprende con la voz, no cae en absoluto en “aquella armonía gótica que confunde la expresión”⁴⁰⁸. Pero sobre todo se dedica, aparte de los inevitables elogios a la autora, a explicar el original asunto de la ópera y en especial el afecto correspondiente a este aria (única, por cierto, que se presenta con su texto en la partitura), revelando los recursos musicales que lo expresan.

4.6.1. La regularidad: los análisis de Corelli y Clari

La sonata de Corelli es la única obra instrumental incluida entre estos ejemplos, lo que resulta lógico dada la preferencia (habitual durante casi todo el siglo XVIII) de Eximeno por la música vocal. De hecho, uno de los principales méritos que le reconoce a este compositor es la creación de una escuela de cuerda por su contribución al desarrollo de la música teatral: “Sin la escuela de Corelli y de Tartini la música dramática no hubiera llegado al sumo grado de perfección en que la vemos hoy día”⁴⁰⁹. Se trata de una “sonata familiar, elegante a la verdad y exacta, pero hecha para instrucción de los principiantes”, en la que no deben esperarse “sublimes rasgos de genio”, pero que servirá perfectamente para ilustrar los principios básicos de la música:

---

⁴⁰⁶ Pueden verse las transcripciones y análisis hechos por Eximeno en el Anexo 9, donde hemos añadido ediciones más modernas de algunas de estas piezas para facilitar la comparación.

⁴⁰⁷ “[...] qualor mancasse ogn'altra prova dela verità del Basso fondamentale da me stabilito, sarebbe quest'Aria più che bastante a dimostrarlo. Egli non si diparte giammai dalle corde fondamentali del Modo”. EXIMENO, A. *Dell'origine e delle regolle della musica*, p. 270.

⁴⁰⁸ “Ma non per questo formano gli istrumenti quell'armonia gotica, che confonde l'espressione”. *Ibid.*, p. 271.

⁴⁰⁹ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 175.

Lo que hay que notar en las obras de Corelli es el curso natural del bajo fundamental, la claridad de los modos, la naturalidad de las posturas [acordes], la regularidad de las mutaciones de modo [modulaciones] y la perfecta resolución de las disonancias, todo tan exactamente conforme a las reglas establecidas en este libro, que casi son superfluas mis reflexiones⁴¹⁰.

Hemos comentado ya que sólo en esta pieza Eximeno cifra también su bajo fundamental, como solía hacer Rameau. Precisamente Rameau analizó fragmentos de esta y otras sonatas del opus 5 en su *Nouveau système de musique théorique*, que Eximeno conoció sin duda, pues lo cita en alguna ocasión según hemos comentado más arriba⁴¹¹; esto nos servirá para establecer aquí algunas comparaciones.

También el dúo de Clari destaca por su regularidad: “el uso de las reglas establecidas en este libro para formar una armonía regular sobre un modo mayor se ve tan claro en este fragmento, que él solo puede servir para demostrar la verdad de ellas”⁴¹². Así, en su bajo fundamental “se verá la modulación más regular y más conforme a las reglas del *cap. 3^o*”⁴¹³. En este ejemplo también señala Eximeno ciertos rasgos que caracterizan a la música moderna frente a la de Palestrina y Nanini que aborda antes; en ello nos detendremos más adelante.

En efecto, podemos comprobar que en ambas piezas⁴¹⁴ el bajo fundamental se mueve casi exclusivamente por las tres armonías primarias de Eximeno, repitiendo constantemente la fórmula de la cadencia perfecta en las distintas tonalidades por las que va pasando –ya sea con o sin subdominante previa– y utilizando a veces –sobre todo en Clari– la cadencia imperfecta IV-I.

Dos detalles interesantes debemos observar respecto al uso de estos acordes. En primer lugar, los análisis de Eximeno –en estas y el resto de piezas– sugieren casi siempre la caracterización de dominante y subdominante como acordes disonantes indicada en su teoría y tomada de la de Rameau. Para ello, se ve obligado en muchas ocasiones a añadir con su cifrado las notas disonantes a lo escrito por el compositor, ya sea modificando el cifrado original del bajo continuo (como ocurre en el ejemplo de Corelli⁴¹⁵) o reflejando en el cifrado que coloca sobre el bajo vocal sonidos que no

---

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ Véase nota 268. Dichos análisis de Rameau se localizan en concreto en el capítulo 23, titulado “Exemples des erreurs qui se trouvent dans les Chiffres du cinquième Oeuvre de Corelly”.

⁴¹² EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 169.

⁴¹³ *Ibid.*, vol. II, p. 165.

⁴¹⁴ Véase el Anexo 9.

⁴¹⁵ Compárese el cifrado del continuo de Eximeno con el expresado en la edición de la sonata de Corelli que facilitamos en el Anexo 9.

aparecen en las voces (como sucede en los fragmentos de Palestrina o Nanini). De esta manera, el V adquiere a menudo la 7ª y el IV la 6ª añadida (o el II la 7ª), en sus diferentes inversiones. En los comentarios se alude a ello en alguna ocasión ilustrando casos determinados; así en la lamentación de Nanini señala que puede agregarse la 7ª a un acorde de V, y la 5ª a uno de II6, cuya verdadera fundamental sería el IV:

El bajo sensible del compás 11, que en el original es una breve, lo he dividido en tres notas para dar a cada una el número orgánico [cifrado] conveniente. A la primera he dado el 7 o la séptima, que puede añadirse al acompañamiento de las voces agudas como propia de la postura de quinta⁴¹⁶.

En el compás 28 el bajo sensible desciende desde *C-sol-fa-ut* [Do] a *B-fa* [Sib] con tercera y sexta. He aquí el caso notado ya en otra parte, en que una cuerda con tercera y sexta es verdadero bajo fundamental. Aquel *B-fa* es cuarta de modo con que se hace cadencia en el siguiente *F-fa-ut* [Fa]; por esto a la tercera y sexta se puede añadir la quinta, y el todo de la armonía cantará igualmente bien⁴¹⁷.

Algo parecido se sugiere para el comienzo de la sonata de Corelli, en la que un IV6/4 se convierte en II2, aunque siga considerándose IV como su fundamental (en lo que sería por tanto una inversión del acorde de 6ª añadida); lo acompañamos de la imagen correspondiente:

En el segundo compás se suceden con el orden más natural las tres posturas fundamentales de cuarta, quinta y primera. El *D-la-sol-re* ligado tiene en la obra estampada los números orgánicos 6/4; pero estos números según nuestros principios expresan la armonía perfecta trasmutada en cuarta y sexta. Aquella postura es la de la cuarta [IV], de tercera, quinta y sexta, trasmutada en segunda, cuarta y sexta, y aunque el autor no usa en ella de la sexta añadida a la quinta, sin dificultad se puede añadir en el acompañamiento del bajo.

---

⁴¹⁶ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 162.

⁴¹⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 164.

Ejemplo 4-10. Eximeno: Análisis de Corelli, cc. 1-2⁴¹⁸.

Eximeno no hace aquí más que repetir la argumentación de Rameau, quien la aplica también a este mismo ejemplo: puesto que el acorde de Sol M en 2ª inversión actúa como subdominante de Re M y no como tónica de Sol M (en cuyo caso se presentaría como acorde perfecto), le corresponde el acorde disonante característico aunque el cifrado original de Corelli no lo indique. Rameau lo explica con estas palabras en el mencionado capítulo de su *Nouveau système de musique théorique*, referidas a la imagen siguiente:

Aunque se puede dar el acorde de 6/4 a la nota A [...], conviene más aquí el acorde que Corelli ha cifrado 4/2 en otros lugares, conforme a la nota del bajo fundamental puesta debajo de A, puesto que estamos en el modo de Re y no en el de Sol que 6/4 representa⁴¹⁹.

⁴¹⁸ *Ibid.*, vol. II, lámina 9. Siguiendo una costumbre frecuente en la época, Eximeno cifra como 5 lo que hoy escribiríamos como 6/5.

⁴¹⁹ “Bien qu'on puisse donner l'Accord de 6/4 à la Note A [...]; l'Accord que Corelly [*sic*] a chiffré ailleurs 4/2 y convient encore mieux, conformément à la Note de la Basse-Fondamentale mise au-dessous d'A; puisqu'on est dans le Mode de Ré, et nullement dans celui de Sol que 6/4 représente”. RAMEAU, J.-P. *Nouveau système de musique théorique...*, p. 97.

Ejemplo 4-11. Rameau: Análisis de Corelli, cc. 1-2⁴²⁰.

Nótese, sin embargo, que hay una relevante diferencia de matiz entre ambos: mientras Eximeno se limita siempre a sugerir que “se puede añadir” la disonancia (e incluso llega a apuntar en una ocasión “y el todo de la armonía cantará igualmente bien”, como disculpándose), Rameau cree estar mejorando el cifrado original⁴²¹. Esto queda más claro aún al comienzo del capítulo (que se titula, no lo olvidemos, “Ejemplos de los errores que se encuentran en las cifras de la quinta obra [op. 5] de Corelli”):

Se verán por el bajo fundamental puesto debajo del bajo continuo de Corelli los verdaderos acordes que deben encontrarse allí, a consecuencia de la ligazón que el progreso fundamental de quinta debe mantener de la manera más natural en cada modulación [movimiento], no pudiendo ser interrumpido más que tras un sonido principal [tónica], excepto en las cadencias rotas o interrumpidas⁴²².

Parece que la rotundidad de Rameau procede de su creencia en la base físico-matemática de la progresión por quintas, movimiento privilegiado cuya solidez él refuerza mediante la resolución de las disonancias añadidas (7^a o 6^a) en el acorde siguiente hasta desembocar en la tónica, único verdaderamente consonante según su teoría. Eximeno, que no cuenta con semejante fundamentación, se muestra mucho

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁴²¹ No obstante, algunos investigadores opinan que el propio Rameau tendría poco interés en llevar a la práctica estas “correcciones” de origen teórico. Véase CHRISTENSEN, T. *Rameau...*, p. 131.

⁴²² “On verra par la Basse-Fondamentale mise au-dessous de la Basse-Continuë de Corelly, les veritables Accords qui doivent s’y trouver, en consequence de la Liaison que le progrès fondamental de Quinte doit entretenir le plus naturellement dans chaque Modulation; ce progrès ne pouvant y être interrompu qu’après un Son principal, excepté dans des Cadences rompuës ou interrompuës”. RAMEAU, J.-P. *Nouveau système de musique théorique...*, p. 95.

menos categórico en este sentido. De hecho, éste no añade siempre –aunque sí habitualmente– dichas disonancias implícitas, de manera que por ejemplo el IV queda a veces sin la 6ª añadida; este caso concreto sucede más a menudo en la cadencia imperfecta (IV-I) que en la perfecta (IV-V-I), lo que en la práctica debilita considerablemente la solidez de la explicación rameauiana de las cadencias mediante el proceso de resolución de sus disonancias características.

Una prueba de la indecisión de Eximeno en este punto la encontramos en su análisis del comienzo del dúo de Clari, cuyos cuatro primeros compases se repiten inmediatamente transportados a la tonalidad de la dominante; en ambos casos Eximeno indica la progresión I-IV-I en el bajo fundamental, pero si su cifrado (sobre el bajo continuo) apunta inicialmente hacia IV con 6ª añadida, luego varía a IV como acorde perfecto, a pesar de que reconoce explícitamente la cadencia imperfecta y la modulación a la dominante (“Habiéndose hecho en los tres primeros compases una cadencia imperfecta en el modo principal, al instante pasa al de la quinta”⁴²³):

Ejemplo 4-12. Eximeno: Análisis de Clari, cc. 1-8⁴²⁴.

La mencionada importancia de la progresión por 5^{as} para Rameau nos lleva al segundo aspecto que queríamos apuntar respecto al uso de Eximeno de los acordes primarios. Comparando los bajos fundamentales en los Ejemplos 4-10 y 4-11 se percibe una diferencia significativa entre ambos: lo que Eximeno señala como I-IV(6)/5-V-I es

⁴²³ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 167. Poco más adelante Eximeno tampoco respetó la identidad en otra secuencia: al repetir el compás 16 el modelo dado en el 15 transportándolo una 4ª ascendente, da un bajo fundamental diferente para cada caso; sin embargo, esto se corrige cuando todo el fragmento se repite en los cc. 43-44.

⁴²⁴ *Ibid.*, vol. II, lámina 7.

para Rameau I-II7-V-[I]. Sabemos que Rameau ideó el *double emploi* justamente para explicar los numerosos casos en que el acorde de IV precede al de V como una progresión por 5ª descendente, de manera que en este ejemplo el acorde de subdominante se interpretaría como IV respecto al I anterior pero como II respecto al V siguiente. Eximeno, en cambio, no muestra ningún reparo hacia el movimiento de 2ª ascendente y por tanto señala como IV(6)/5-V la mayoría de tales progresiones, lo que por otra parte resalta su clasificación en acordes primarios (que incluyen al IV pero en principio no al II) y secundarios; sin embargo, una vez expuesta en la parte teórica la equivalencia entre los acordes de IV(6)/5 y II7, tampoco tiene inconveniente en indicar con frecuencia el segundo, de manera que en la práctica su elección de una u otra opción resulta bastante arbitraria⁴²⁵.

En nuestra opinión, este aspecto apunta hacia una mayor proximidad de Eximeno a una teoría funcional (pues en la práctica le habría sido más útil una etiqueta común para ambos acordes) que en el caso de Rameau, para quien el factor determinante es la progresión interválica que debe darse entre fundamentales. Otro indicio en este sentido podría considerarse la interpretación que Eximeno hace de las cadencias rotas que encuentra en las piezas estudiadas; a pesar de no haber abordado este asunto en su exposición teórica ni en los comentarios de los análisis, el tratamiento que le da cada vez que aparece es consistente, pues asigna siempre al acorde en que resuelve la dominante un I como bajo fundamental. Véanse los siguientes ejemplos:

---

⁴²⁵ Apariciones de II7 en prácticamente cualquier estado y contexto reciben indistintamente un IV o II como bajo fundamental (incluso un II en estado fundamental es interpretado como IV en Nanini c. 20). Más difícil es encontrar un IV consonante al que se adjudica un II como fundamental, cosa que ocurre en Corelli cc. 16 y 17.

Ejemplo 4-13. Eximeno: Análisis de Pergolesi, cc. 29-31 y transcripción moderna⁴²⁶.

Ejemplo 4-14. Eximeno: Análisis de Clari, cc. 21-23⁴²⁷.

⁴²⁶ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, lámina 8. La transcripción moderna procede de una reducción para piano y voces; véase el Anexo 9.

⁴²⁷ *Ibid.*, vol. II, lámina 7.

Sería posible, aunque Eximeno no entra en ello en absoluto, justificar la interpretación de VI en el primer caso como I mediante el mismo mecanismo de la disonancia implícita: añadiendo la 7ª a VI, éste puede explicarse como inversión del acorde de I con sexta añadida, lo que hace D'Alembert⁴²⁸ según vimos arriba en la traducción de Bails. Sin embargo, mucho más difícil resulta dar cuenta por esta vía del segundo caso en el que aparece IV6. De nuevo, parece que la intuición de Eximeno le acerca a un sistema funcional en el que el papel de tónica puede ser desempeñado por diferentes acordes no explicables por otros procedimientos.

En unas pocas ocasiones los bajos fundamentales anotados por Eximeno en las piezas de Corelli y Clari se alejan de los tres acordes primarios. Aparte de algún VI en ambos (habitualmente en la sucesión VI-II-V), encontramos una serie por 5^{as} completa en cada uno de ellos (Clari, cc. 16-22; Corelli, cc. 36-38). Eximeno hace referencia a ello indirectamente cuando señala, en su comentario sobre Clari, la habitual 5ª disminuida que se forma entre las fundamentales en un punto de la serie y se remite al artículo 5º del capítulo 2º, en el que se menciona la manera de conducir “el bajo fundamental por todas las cuerdas del modo, como se ve en el ejemplo 35”⁴²⁹, el cual presenta la serie completa con acordes de 7ª en Do mayor. Otros acordes poco habituales, correspondientes al modo menor, aparecen en una modulación al relativo menor que tiene lugar casi al final de la sonata de Corelli: IV mayor con 7ª en c. 45 y V menor en c. 46.

Con su pentagrama añadido, Eximeno demuestra que el bajo fundamental de las obras analizadas se ajusta a las reglas que expuso antes; sobre éste se construyen los distintos tipos de acordes posibles, como recuerda al comentar la pieza de Corelli: “[L]as posturas en que se resuelve toda la música son las de tercera y quinta; de tercera, quinta y séptima; y de tercera, quinta y sexta, añadida alguna vez la undécima y la novena”⁴³⁰.

Tal y como se sugiere en la cita, estas dos últimas categorías –los acordes de 9ª y 11ª– aparecen sólo ocasionalmente. Habíamos comentado ya que el tratamiento que Eximeno prescribió para estos acordes los asimila en realidad a lo que hoy llamaríamos retardos (de 9ª y 4ª respectivamente), puesto que tales disonancias resuelven dentro del mismo acorde y van siempre preparadas. Lo mismo se deduce de los análisis, donde los

---

⁴²⁸ Éste lo toma de Rameau, que luego cambió de opinión: véase CHRISTENSEN, T. *Rameau...*, p. 280.

⁴²⁹ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 56.

⁴³⁰ *Ibid.*, vol. II, pp. 175-176.

habituales cifrados 9-8 y 4-3 los identifican sin dificultad. Véase el siguiente ejemplo tomado de la sonata de Corelli, en el que se enlazan varios de estos retardos (aquí desligados, como es frecuente en la música instrumental):

Ejemplo 4-15. Eximeno: Análisis de Corelli, cc. 45-47⁴³¹.

Estos fenómenos, de importancia armónica secundaria, apenas se mencionan en los comentarios de Eximeno, excepto para explicar el caso más complejo de la típica cadencia renacentista (o cláusula de tenor en el bajo, según la terminología vista en nuestro capítulo anterior) que abordaremos más adelante. Por otra parte, los mecanismos antes explicados de la anticipación y suspensión no aparecen reflejados en los ejemplos.

Otras notas de adorno de importancia armónica son las que se dan en el acorde de 6/4 cadencial. Eximeno no se refiere a este caso en su teoría, y en la práctica su interpretación varía, pues si en alguna ocasión le asigna como fundamental la dominante considerándolas por tanto como notas de adorno (véase en Clari, c. 42), en otra lo trata como acorde autónomo asignándole la correspondiente tónica como fundameental (véase en Pergolesi, c. 29, que aparece en el anterior Ejemplo 4-13). Lo cierto es que en las obras seleccionadas por Eximeno esta clase de cadencia (típicamente clásica o galante) es poco frecuente, a diferencia de la característica cadencia renacentista y barroca con sólo el retardo de 4ª (pero no el de 6ª) sobre la dominante.

Un último aspecto de gran importancia en estos análisis y que recibe siempre un extenso comentario es el de las modulaciones o “mutaciones de modo”. Por supuesto, en un sistema basado en el papel de los acordes primarios de “la primera”, “la cuarta” y

⁴³¹ *Ibid.*, vol. II, lámina 9.

“la quinta” (I, IV y V), resulta esencial identificar en todo momento la tonalidad en la que nos encontramos, máxime cuando una de las reglas básicas de Eximeno es que toda música está siempre en una tonalidad determinada. De hecho, extraña un poco que no se indiquen de alguna manera las tonalidades sobre la partitura, lo que Eximeno debe compensar haciendo abundantes comentarios sobre el particular⁴³².

En estas dos piezas, el rasgo característico de las modulaciones es precisamente su regularidad, como se mencionaba en la cita al comienzo de este subapartado respecto a Corelli y se explica más detalladamente en la siguiente sobre Clari:

El todo de la armonía está en un continuo giro por los modos análogos al principal que es *D-la-sol-re* mayor, y se puede notar cómo estas mutaciones se hacen con movimientos regulares del bajo fundamental y con las nuevas posturas de quinta, conforme a las reglas del *cap. 4*⁴³³.

Se trata, por tanto, de modulaciones hacia las tonalidades cercanas o “análogas”⁴³⁴, realizadas con movimientos regulares del bajo fundamental y siempre mediante el acorde de dominante del nuevo tono. Además, la sonata de Corelli cumple un criterio extra de naturalidad en sus modulaciones⁴³⁵, pues en su bajo fundamental no aparece ninguna nota alterada: “Sobre el bajo fundamental de este fragmento se puede componer otra sonata sin apartarse jamás del modo principal de *D-la-sol-re*. De aquí es que las mutaciones de modo resultan muy naturales”⁴³⁶.

4.6.2. Recursos expresivos: el análisis de Pergolesi

Con el propósito de probar que los recursos extraordinarios más expresivos también cabían dentro de su sistema teórico (a diferencia del contrapunto tradicional, que los veía como excepciones), Eximeno escogió el famoso *Stabat mater* de Pergolesi

---

⁴³² En realidad, el sistema de notación analítica que Eximeno tomó de Rameau (es decir, la adición del pentagrama del bajo fundamental), se ajusta perfectamente al papel determinante que el segundo concede a las progresiones entre fundamentales, pero resulta menos útil en la teoría basada en los acordes esenciales de I, IV y V del primero. Lo cierto es que otros sistemas de notación como el de los números romanos (y más aún el funcional) tardarían todavía en difundirse, y parece que tampoco Eximeno creyó necesario idear uno nuevo.

⁴³³ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 166-167.

⁴³⁴ Eximeno concreta como “modos análogos” de una tonalidad mayor II, III, IV, V y VI, mientras que los de una menor serían III, IV, V menor y VI (véase *Ibid.*, vol. II, p. 91).

⁴³⁵ Éste quedó definido de la siguiente manera en la exposición teórica: “aquellas mutaciones de modo son más naturales en que el bajo fundamental modula por las mismas cuerdas por las que podría modular, si no se mudase de modo”. *Ibid.*, vol. II, p. 30

⁴³⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 179.

(una de las obras más famosas durante el siglo XVIII) por su efectista uso del modo menor que refleja a la perfección el asunto de la obra:

Para demostrar las irregularidades pintorescas que para un asunto sublime y poético se pueden sacar de los modos menores, he elegido el principio del *Stabat Mater* del inmortal Juan Bautista Pergolesi que también floreció al principio de este siglo, cuya obra se puede comparar tanto en el mérito como en la celebridad con la *Eneida* de Virgilio, pues cuantas más veces se oye, tanto más sorprende y arrebat⁴³⁷.

La armonía “tierna y suave” del modo menor es especialmente adecuada para “expresar el dolor y el llanto”, y en concreto el de Fa menor con sus cuatro bemoles “resulta en los instrumentos naturalmente lúgubre”⁴³⁸.

El carácter especial de esta pieza se percibirá por tanto desde el principio con la sonoridad del acorde de tónica (Fa menor), pero resultará enseguida más evidente con las marcadas disonancias (retardos de 4ª y 9ª alternativamente) con que inician las voces superiores su discurso: “Para que la armonía resulte llena de aquella amargura que requiere el asunto, apenas hay postura sin alguna disonancia; desde el principio emprenden las voces una serie de undécimas y de novenas alternativamente preparadas y resueltas”⁴³⁹.

La primera modulación se produce ya en el segundo compás, bajando de la tónica hasta el VII natural (que actuará como dominante del relativo mayor) con un movimiento de 2ª descendente entre fundamentales, calificado como irregular en la teoría de Eximeno pero al que aquí atribuye un propósito concreto: “con este movimiento irregular parece que la armonía sale con poca elegancia del modo en que comenzó, pero esto precisamente es el primer sollozo de aquel dolorosísimo llanto”⁴⁴⁰.

El retorno a la tonalidad principal en el compás 4 queda truncado por la conversión del acorde de tónica en dominante con 7ª del IV; este grado resulta adicionalmente enfatizado por el Solb que aparece como floreo en el bajo, sobre el cual se producen momentáneamente los intervalos disonantes propios del acorde de 7ª disminuida que Eximeno no deja de resaltar a pesar de su carácter transitorio sobre fracción débil, generalizando luego de la siguiente manera: “debe observarse en todo el fragmento la abundancia de intervalos superfluos y diminutos [aumentados y

---

⁴³⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 169.

⁴³⁸ *Ibid.*, vol. II, pp. 169-170.

⁴³⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 170.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

disminuidos] que provienen del uso de los modos menores, cuyas disonancias por lo mismo que son durísimas, son las más aptas para expresar la amargura”⁴⁴¹.

Igualmente señala el acorde de 7ª disminuida que aparece en el compás 12 con función de dominante de la dominante, concepto al que Eximeno se había acercado precisamente en un caso semejante ya en su exposición teórica: “Sin embargo de la íntima conexión de la postura de séptima diminuta con el modo menor, la armonía de éste se puede hacer de tercera mayor, con tal que sirva como de postura de quinta para hacer cadencia en otro modo”⁴⁴². Por otra parte, Eximeno recurre a un argumento escasamente convincente para atribuir a este acorde construido sobre la sensible (temporal) Si la fundamental Sol correspondiente a la dominante (temporal): la falta de una de sus notas (Re), lo que además sólo ocurre en su reducción para continuo y voces, pues en la partitura original tal nota sí suena en los instrumentos. Lo cierto es que en los casos en que aparece algún acorde de sensible en las piezas analizadas (que se da normalmente en 1ª inversión), Eximeno le asigna la dominante en el bajo fundamental sin dar más explicaciones.

La resolución del acorde de dominante al que conduce el mencionado II* se evita –una vez más– mediante una nueva modulación (tras la pausa que sigue a la semicadencia) cuya meta Eximeno no concreta, iniciada según él con el Re natural del contralto: “se evita con aquella sexta que violentamente introduce el Contralto, y que trasporta el todo de la armonía como a un modo diverso”. Véase todo el fragmento:

Ejemplo 4-16. Eximeno: Análisis de Pergolesi, cc. 11-15 y transcripción moderna⁴⁴³.

⁴⁴¹ *Ibid.*, vol. II, p. 171.

⁴⁴² *Ibid.*, vol. II, p. 67.

⁴⁴³ *Ibid.*, vol. II, lámina 8.

10 *dol.*
dum pen-de-bat
dran ihr Sohn litt
dum pen-de-bat
dran ihr Sohn litt
dol.

23 *p*
fi-li-us, dum pen-de-bat fi-li-us.
To-despein, dran ihr Sohn litt To-despein.
fi-li-us, dum pen-de-bat fi-li-us.
To-despein, dran ihr Sohn litt To-despein.
sotto voce
p

En realidad, la modulación se apunta ya al comienzo del c. 13 con el acorde de Do menor, y nos conduce muy claramente hacia la tonalidad de Do menor mediante una fórmula típica que Eximeno no llega a explicar pero que hoy definiríamos simplemente como I-II6-II*6/5-V-I. (Obsérvese, por otro lado, que la asignación al II6 de la fundamental IV –siguiendo los criterios mencionados en el subapartado anterior– permite incluir a este acorde disminuido entre las armonías primarias)

Otros recursos expresivos comentados por Eximeno se refieren a ciertos saltos abruptos que se producen en las voces: el de 7ª en el contralto para alcanzar la 5ª disminuida contra el bajo en el c. 20 y el mismo en el compás siguiente (que, por cierto, aunque no lo señala Eximeno, es réplica del que hizo el soprano en el c. 19, pues 20-21 es repetición transportada –y ligeramente modificada– de 18-19). Tales saltos, condenados genéricamente por las reglas habituales del contrapunto, son absolutamente admisibles en casos como éste:

Y he aquí confirmado el principio de que no hay salto alguno contrario por su naturaleza a las reglas de armonía; es verdad que el salto de séptima cuesta a veces cierto trabajo y dificultad a la voz humana, pero por esta misma razón es muy a propósito para expresar un asunto lleno de amargura y de dolor⁴⁴⁴.

En otra ocasión se produce una modulación irregular sin pasar por la dominante del nuevo tono como es habitual, pues en el c. 11

[...] se entra en el modo principal sin cadencia bajando el bajo de *A-la-fa* a *F-fa-ut* menor. Esta manera de volver a tomar el modo principal lleva consigo cierta languidez e interrupción de las

⁴⁴⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 173.

cadencias hechas hasta entonces, que expresa muy bien los sollozos interrumpidos de un llanto tranquilo⁴⁴⁵.

En conclusión, esta pieza le sirve a Eximeno para evidenciar numerosos recursos extraordinarios que sin embargo no rompen las reglas de su sistema: “Todo el fragmento está lleno de cosas extraordinarias e irregulares como lo requiere el asunto, pero fundadas en los principios de este libro”⁴⁴⁶. Muy al contrario ocurre con la teoría tradicional del contrapunto, que debe tratar como excepciones aquellos recursos (como saltos irregulares, choques disonantes, modulaciones sorprendentes, etc.) “que los contrapuntistas vulgares, porque no conocen los principios, llaman caprichos, siendo los más bellos rasgos del genio”⁴⁴⁷; consecuencia evidente es la minusvaloración de esta obra (o de cualquier música que desafíe sus reglas), contra lo que Eximeno advierte categóricamente para cerrar sus comentarios:

El *Stabat Mater* de Pergolesi, vuelvo a decir, es una obra de igual mérito que la *Eneida* de Virgilio, y el que no la reconoce superior en mucho a la música que ordinariamente se oye, ciertamente no tiene ni un átomo de aquella divina luz que hace distinguir el genio creador de un espíritu trivial⁴⁴⁸.

4.6.3. La música antigua: los análisis de Palestrina y Nanini; la refutación de Iranzo

Eximeno muestra en numerosas ocasiones su reticencia hacia la polifonía imitativa típica del renacimiento y ciertos estilos del barroco y mantenida hasta sus días en la música religiosa más conservadora. A pesar de considerarla un avance respecto al “contrapunto gótico” anterior, opina que difícilmente conseguirá expresar un determinado afecto:

[...] la dificultad consiste en acordar diversas voces con diversas modulaciones, pero tales que del agregado de todas resulte una simple expresión. Si la expresión debe ser de alguna pasión humana, la empresa es casi imposible. Los instrumentos pueden muy bien reforzar la expresión

---

⁴⁴⁵ *Ibid.* En realidad, la dominante de Fa sí se produce, aunque muy transitoriamente, al sonar en los instrumentos el Mi natural en la última corchea contra el Sol del bajo y el Do del contralto, pero esto es algo que en la reducción de Eximeno resulta imposible apreciar.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 172.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 174.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

de una sola voz; y dos voces también pueden expresar el mismo afecto modulando con alguna diversidad y repitiendo con frecuencia la una la modulación de la otra, como se acostumbra hacer en los dúos. Pero tratándose de concertar cuatro o más voces humanas con movimientos contrarios [diversos] y con los artificios y enlaces usados en la música llamada de capilla, la expresión de los afectos será siempre muy débil, porque una modulación o confundirá o a lo menos disminuirá la fuerza de la otra⁴⁴⁹.

Su crítica se endurece considerablemente al referirse a los más complejos recursos tan estimados de los contrapuntistas, quienes, según relata en *Don Lazarillo Vizcardi*, “sólo tienen por música docta [...] aquellos sus embudos de cacofonía, aquellas encrucijadas de contrarias cantilenas, aquel atropellamiento de unas voces sobre otras, que [...] convierten el coro de una iglesia en una torre de Babel o en una jaula de locos”⁴⁵⁰.

En consecuencia, manifiesta su preferencia, dentro del “estilo eclesiástico”, por aquellos que utilizan los recursos polifónicos con moderación:

Los mejores maestros de este estilo, sin menoscabo de la claridad de la cantilena y de la armonía, y sin confusión de palabras, han usado con discreción de pasajeros contrastes de voces, de fugas, cánones y trocados; pero los contrapuntistas de aquella vieja escuela amontonan estos artificios, vengán o no vengán al caso, causen o no causen confusión de cantilenas y de palabras⁴⁵¹.

Entre los primeros situaría sin duda a Palestrina y Nanini. Especialmente se acerca a su ideal dentro de ese estilo la *Missa Papae Marcelli* del primero, cuya conocida historia –más bien mito– relata antes de emprender el análisis:

Palestrina compuso esta misa [...] para hacer ver al Pontífice que la sencilla y natural dulzura de la música en nada perjudica a los sentimientos de religión; antes los hace más suaves y eficaces. En vista de esta misa el Papa Marcelo confirmó la capilla pontificia, con tal que se cantase por el gusto de Palestrina; y este decreto ha sido tan religiosamente observado, que aquella capilla es casi el único coro en que se oye la sencilla y suavísima armonía propia del estilo de capilla⁴⁵².

---

⁴⁴⁹ *Ibid.*, vol. III, p. 208.

⁴⁵⁰ EXIMENO, A. *Don Lazarillo Vizcardi...*, vol. I, p. 37.

⁴⁵¹ *Ibid.*, vol. I, p. 36.

⁴⁵² EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 152. De esta cita se desprende también que no era fácil oír la música de Palestrina en aquel tiempo. Tal impresión la corrobora Iranzo cuando dice: “Yo no he estado jamás en Roma, donde frecuentemente debo creer se canta esta composición de

Su objetivo al abordar estas obras es demostrar que su sistema armónico es igualmente aplicable a la música antigua (donde se manifestaría incluso más claramente, dada la abundancia de armonías con 3ª y 5ª sobre el bajo); para ello modificó expresamente el plan inicial de su libro, que en principio sólo incluía ejemplos musicales de su siglo. Así lo explica en la mencionada supuesta carta a un amigo cuando rebate a un defensor del contrapunto tradicional:

[...] supone falsamente ese Pandolfo que los antiguos cultivaron la música sin el bajo fundamental; una cosa es que los antiguos no tuviesen una idea clara y científica de él, y otra que no le usasen en sus composiciones [...]. Por el contrario se debería decir que en las composiciones de los antiguos está más manifiesto el bajo fundamental que en las de los modernos; y para demostrar esto, sin embargo de que en el prospecto prometí verificar el bajo fundamental y toda mi teoría con tres composiciones modernas, he mudado de pensamiento, omitiendo dos de aquellas, y poniendo en su lugar otras de los antiguos, en las cuales el bajo de la composición es casi siempre fundamental⁴⁵³.

La diferencia entre la música polifónica antigua (o “de capilla”, esencialmente vocal) y la moderna radicaría, pues, en ciertos rasgos estilísticos que no afectan a los principios básicos. Eximeno niega que tal música esté construida sobre los modos tradicionales (a los que se refiere como “Modos del Canto-llano”). Él sólo reconoce dos modos –mayor y menor– y una teoría para abordar la música –la teoría de la armonía–. Por tanto, rebate a quienes defienden un sistema teórico diferente para las composiciones en “estilo de capilla” o “composiciones de canto-llano” respecto de la armonía tonal vigente en el estilo moderno o “figurado”, y más aún (como hemos visto ya) a quienes pretenden juzgar todo tipo de música desde las limitaciones propias del estilo de capilla. Esa es la idea que desarrolla en el siguiente fragmento, que merece la pena citar extensamente porque explica también con claridad las características del estilo de capilla:

Si con la distinción de canto-llano y figurado se quisiese solamente dar a entender la diversidad de estilos o modulaciones [movimientos de las voces] que se pueden formar sobre los mismos modos, entonces la distinción sería muy útil, porque el estilo de las composiciones que se suponen hechas en los modos del canto-llano es bastante diferente de otros estilos, y esta

---

Palestrina; ni tampoco he tenido el gusto de oírla nunca en España” (IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*, p. 59, n. 1).

⁴⁵³ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. III, p. 254.

propiedad proviene del diverso objeto de las composiciones. Las que se llaman de Canto-llano o con más propiedad de estilo de capilla están hechas para cantarse por muchas voces con buena armonía, pero sin instrumentos, y esta circunstancia exige del compositor cierta atención que no es necesaria en otros estilos. En primer lugar, si en un coro de muchas voces cada una modulase con grande y diversa variedad de notas, más bien resultaría confusión que armonía; por esto la modulación de todas las voces debe ser muy simple y con notas de igual valor. Además, faltando a las voces el auxilio de los instrumentos para entonar con perfección y ponerse en tono, es necesario evitar cuanto sea posible los saltos y las mutaciones de modo, especialmente las irregulares, preparar todas las disonancias y buscar estudiosamente lo que a la voz humana le es fácil ejecutar. De estas circunstancias, que como se deja ver nada tocan al fondo de la música, resulta una armonía clara y distinta con un canto muy fácil y natural, que son los rasgos casi inimitables de las composiciones de Palestrina, Nanini y otros antiguos. Considerado el Canto-llano bajo este aspecto, no solo es bellísimo, sino también muy útil para ejercitar a los principiantes y hacerles adquirir la facilidad y naturalidad del canto. Pero siempre que del Canto-llano se haga, como es costumbre, un Género de música separado, dando por reglas fundamentales de armonía las propiedades accidentales de aquel estilo, y llamando licencias, libertades y arbitrariedades todo lo que no se acostumbra hacer en el estilo de capilla, entonces el Canto-llano viene a ser un caos de contradicciones, preocupaciones y errores, capaz solamente de tener atrasados a los principiantes, y de no dejarles jamás ver la luz de los verdaderos y fundamentales principios de la armonía⁴⁵⁴.

Sin embargo, no puede dejar de reconocer, junto a esos rasgos estilísticos atribuidos a una concepción vocal –frente a la instrumental– de la música, otros que afectan a elementos más básicos de la armonía tonal. Así parece hacerlo, de manera implícita, cuando enumera varias características de la música moderna de Clari que la distancian de la anteriormente analizada de Palestrina y Nanini, pues además de las disonancias sin preparar, las modulaciones frecuentes o el bajo instrumental más móvil, menciona “la modulación más regular y más conforme a las reglas” del bajo fundamental, lo que sin duda incide en que “las cuerdas del modo” (los sonidos característicos de cada tonalidad) se vean “notadas con distinción”:

En las composiciones de Juan Carlos María Clari que floreció al principio de este siglo, aparecen ya practicadas las reglas de la armonía con toda la extensión que conviene al estilo llamado vulgarmente *figurado*. Las cuerdas del modo se ven notadas con distinción; las disonancias características de las posturas introducidas sin preparación; las mutaciones de modo muy frecuentes y sin volver pronto al principal; en suma, cuanto se ha establecido en los capítulos de este libro [...] se ve claramente practicado en este fragmento [...]. Dése

---

⁴⁵⁴ *Ibid.*, vol. II, pp. 149-150.

primeramente una ojeada a todo el bajo fundamental, y se verá la modulación más regular y más conforme a las reglas del *cap. 3º*. El bajo sensible, que debe tocarse con el clave u otro instrumento de teclas, no es tan sencillo ni tan fundamental como el de las composiciones de capilla⁴⁵⁵.

Otras diferencias, en cambio, son directamente negadas o ignoradas, en especial las que se derivan del sistema modal. Nada más empezar el análisis de la pieza de Palestrina, Eximeno debe atender al problema de adecuar a la tonalidad las armaduras de las obras modales. Asigna a los fragmentos de la misa de Palestrina (en concreto, la 1ª sección del Kyrie y el inicio del Gloria, como dijimos) la tonalidad de Sol mayor. Sin embargo, la armadura no lleva ninguna alteración, y tampoco éstas aparecen luego accidentalmente, de manera que en principio no se encuentra el Fa# característico de Sol M. Esto lo justifica Eximeno apelando a la práctica de la *musica ficta*, aunque sin usar tal término:

El modo de esta composición es *G-sol-re-ut*, que según el estilo moderno debería llevar un sostenido en la clave para hacer mayor la séptima, o la tercera de la quinta; pero según el estilo antiguo este sostenido no se expresa en la composición, aunque se adopta en todas las cadencias perfectas en el modo⁴⁵⁶.

Aun así, Eximeno no proporciona ninguna explicación para la anomalía que suponen los Faes naturales que se dan fuera de las cadencias pero en el entorno de la supuesta tónica Sol (como ocurre por ejemplo en los compases 2 y 3).

Por otra parte, las frecuentes cadencias hacia Sol M son contrarrestadas por otras no menos importantes hacia Do M ya desde el compás 8, y precisamente con una cadencia plagal (“imperfecta”) sobre Do M acaba el fragmento ofrecido del Kyrie (finalizado con un calderón y una doble barra en el compás 24 de la partitura de Eximeno). Esto lo interpreta nuestro autor como resultado de una peculiaridad del “estilo de capilla” que lo inclinaría hacia la preferencia por las notas naturales:

[...] vuelve el autor en el séptimo compás a la armonía de la cuarta; ésta la usa con más frecuencia que la de la quinta para conformarse con el estilo de capilla, que por lo regular prefiere aquellas posturas para las cuales no es necesario alterar las cuerdas. Así hasta el

---

⁴⁵⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 165.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 153.

compás veinte y cinco el canto más bien está en el modo de *C-sol-fa-ut* que en el principal de *G-sol-re-ut*⁴⁵⁷.

La clasificación de una pieza con estas características en la tonalidad de Sol mayor es algo que ningún conocedor del sistema modal podría admitir. Es el caso del maestro de capilla de la Iglesia Colegial de Alicante Agustín Iranzo, formado en el sistema tradicional de enseñanza de la música; hemos mencionado ya su oposición a la traducción del libro de Eximeno expuesta en varios artículos, y finalmente desarrollada extensamente en su *Defensa del arte de la música, de sus verdaderas reglas y de los maestros de capilla* en 1802. Iranzo afirma que la obra de Palestrina fue compuesta “bajo las más recomendables reglas de canto-llano”, y recrimina al traductor Gutiérrez (puesto que la ignorancia a este respecto de Eximeno la da por hecha) no haber identificado el verdadero modo de esta pieza: “¿No advierte Vm., Señor Traductor, que la obra de Palestrina está compuesta en 8º tono por el final, y que por su estilo no debe llevar sostenido en la clave?”⁴⁵⁸. Esto explica también la relevancia de las cadencias en Do M, que sería la “mediación” o segunda nota en importancia –después de la final– de dicho modo: “la armonía del séptimo compás no debe llamarse cuarta armonía del tono como afirma en este lugar Eximeno, sino que debe decirse que ella es la primera armonía de la mediación del tono”⁴⁵⁹.

En realidad, aunque es verdad que Eximeno adolece de anacronismo cuando identifica la moderna tonalidad de Sol mayor en la pieza de Palestrina, tampoco Iranzo acierta al asignar un modo con final en Sol, pues tanto el Kyrie como el Gloria y los demás movimientos de esta misa acaban en Do, auténtico eje de las cadencias más importantes a lo largo de toda la obra. Sin duda, Iranzo fue llevado a este error por el extracto que ofrece Eximeno, quien corta el Gloria en una cadencia secundaria sobre Sol M⁴⁶⁰. Más difícil resulta entender el motivo de Eximeno para analizar esta obra en Sol mayor en lugar de Do mayor, que se hubiera acercado más a la partitura original. Es posible que él mismo sólo tuviera acceso a una versión incompleta de la *Missa Papae Marcelli*. En cualquier caso, seguramente influyó la entrada de las voces con Re y Sol sugiriendo el acorde inicial de Sol M, hacia el que conducen además la primera cadencia y algunas otras que se sucederán más adelante; y debe tenerse en cuenta que

---

⁴⁵⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 154.

⁴⁵⁸ IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*, p. 33.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁶⁰ Recordemos que Iranzo no tuvo acceso directo a esta obra de Palestrina: véase la nota 452.

Eximeno estaría habituado al claro dominio de la tonalidad principal en la música del siglo XVIII, pero mucho menos a la frecuente falta de una fuerte direccionalidad hacia la final modal en la música del XVI.

De la misma manera, la lamentación de Nanini, que Eximeno interpreta en Do mayor, según Iranzo “está igualmente trabajada bajo las reglas de *canto-llano*” y “por esta razón el tono de su obra es *Octavo por la mediación*”⁴⁶¹. Los problemas que plantea este caso son menores al no haber discrepancia entre las armaduras correspondientes.

La divergencia entre ambas posturas es máxima al abordar la cadencia frigia, frecuente en el sistema modal pero extraña a la tonalidad moderna. Eximeno, fiel a los principios de la armonía tonal, no puede sino negar su existencia como auténtica cadencia: “no es verdadera cadencia; es una cadencia falsa en que el bajo fundamental sube de grado de *Re* a *Mi*”⁴⁶². Para él, la única cadencia verdadera sobre Mi debe llevar el Re y Fa sostenidos en contra de la antigua teoría modal, según afirma en la siguiente cita en la que se hace referencia a dos ejemplos (en clave de Do en 1ª) que ponemos a continuación:

Si se quiere hacer una verdadera cadencia en *E-la-mi*, por la naturaleza nos veremos obligados a dar sostenido a *D-la-sol-re* y a *F-fa-ut* (*Exemp. 102 num. 1º*); pero caerá sobre nosotros una multitud de impropiedades: –¡ignorantes! –nos dirán– la cadencia en *E-la-mi* se hace como en el *num. 2º* sin accidente alguno⁴⁶³.

Ejemplo 4-17. Eximeno: Ejemplos de cadencia hacia Mi⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*, p. 34. La clave de Fa en 3ª del bajo sería probablemente interpretada por Iranzo como clave transportada, al igual que la de Do en 4ª de la misa de Palestrina (de ésta en concreto afirma que “se canta cuatro puntos más abajo del signo que señala”, p. 59, n. 1). Así, las alturas reales de las finales y las armaduras resultantes del transporte coinciden con lo visto en el capítulo 2 de esta tesis para los modos o tonos 8º por la mediación y por el final, respectivamente.

⁴⁶² EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 146.

⁴⁶³ *Ibid.* Obsérvese que este 2º ejemplo se aproxima a la cadencia frigia pero no llega a ser correcto según los estándares tradicionales, pues la voz superior debería acabar ascendiendo de tono para formar una 8ª respecto a la inferior.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, vol. II, lámina 8, ejemplo 102.

En consecuencia, difícilmente podrá explicar la cadencia que se produce en el compás 31 del fragmento de Nanini concluyendo la frase de cinco compases que ofrecemos junto a nuestra transcripción y una reducción de la cadencia. Encontramos aquí una inconfundible cadencia frigia, con el descenso de semitono en la voz más grave y el ascenso de tono en la más aguda (tras el típico gesto sincopado que provoca el retardo) produciendo la progresión 7^a-6^a mayor-8^a característica de las cadencias renacentistas:

Ejemplo 4-18. Eximeno: Análisis de Nanini, cc. 27-31⁴⁶⁵, nuestra transcripción y reducción de la cadencia.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, vol. II, lámina 6.

La interpretación de Eximeno (que, por otra parte, difiere de la que él mismo dio antes para un caso similar en la cita mencionada justo arriba atribuyendo un bajo fundamental Re-Mi) resulta poco acertada. Asigna una fundamental Fa al penúltimo acorde Fa-La-Re (olvidando por cierto cifrar el bajo vocal con el 6 correspondiente) y otra aún mas dudosa fundamental Sol al último acorde Mi-Si-Mi. El único argumento posible para llegar a esta conclusión podríamos buscarlo en el mecanismo de las disonancias implícitas al que nos referimos más arriba, pero ni el primer acorde puede cumplir en ese contexto el papel de subdominante que permitiera interpretarlo como Fa-La-Do-Re, ni el segundo se ajusta a una posible tónica en una cadencia rota como Mi-Sol-Si-Do; en cualquier caso, Eximeno elude hacer cualquier comentario al respecto.

Mucho más adecuada es la explicación de Iranzo, quien identifica perfectamente –aunque sin usar tal término– esta cadencia frigia como era de esperar (no olvidemos que el modo frigio se mantuvo en el sistema modal polifónico barroco en el 4º tono): recrimina a Eximeno que ponga un Sol en el último acorde en lugar del Mi que correspondería para que “al fin del periodo resultase claramente el tono en que está formada aquella combinación”, ya que es Mi “el que únicamente puede terminar el tono, la armonía y la cadencia”⁴⁶⁶ en este caso; también se refiere al penúltimo acorde sobre Fa del compás 30, “sobre el cual se halla ya preparada la disonancia de séptima”⁴⁶⁷.

Igualmente Iranzo indica otra cadencia –también frigia– de menor importancia dentro de esta misma frase producida por el movimiento de Sib a La en el bajo vocal; en esta ocasión debemos observar que se trataría de una cadencia interna a la frase y sin efecto conclusivo, dada la falta del retardo típico en la voz superior y su resolución evitada al llevar el Sol hacia el Fa en lugar del esperable La. Eximeno, en cambio,

⁴⁶⁶ IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*, p. 82

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 81.

comenta aquí su bajo fundamental señalando una cadencia imperfecta en Fa M mediante la adición de la disonancia implícita Fa al acorde de Sib-Re-Sol.

Una tercera cadencia frigia se produce en los compases 39-40 del ejemplo de Palestrina:

Ejemplo 4-19. Eximeno: Análisis de Palestrina, cc. 38-40 y transcripción⁴⁶⁸.

The image displays two musical staves. The left staff is a transcription of Palestrina's music, measures 38-40, featuring a 7x6 figured bass and measure numbers 39 and 40. The right staff is a transcription of the same music with Latin lyrics: "Glo-ri-fi - cá - mus te." and measure numbers 15 and 16.

A pesar de que Eximeno, como puede verse, suprime el bemol del Si en el bajo (y antes en el tiple) y sugiere un Sol# en la voz superior ("cualquiera que cante el Alto-tiple dará sostenido a *G-sol-re-ut*, de donde resultará una cadencia perfecta en el *A-la-mi-re* siguiente"⁴⁶⁹), Iranzo acierta al afirmar que dicho Si debe ser bemol y que por tanto no debe darse sobre él Sol#⁴⁷⁰.

La postura de Eximeno ante el modo frigio o modo de Mi, que desafía los principios de la bimodalidad, queda bien clara en la única de sus lecciones de contrapunto que presenta en este modo. Considera que éste es algo así como una

⁴⁶⁸ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, lámina 5. Transcripción tomada de PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. IV. Raffaele Casimiri (ed.). Roma: Fratelli Scalera, 1939, p. 172.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, vol. II, pp. 157-158.

⁴⁷⁰ IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*, p. 69.

variante imperfecta del modo de Do mayor, pues según dice “[e]sta escala o modo [...] pertenece esencialmente al modo de *C-sol-fa-ut*”, y la armonía que produce “es un continuo modular en el de *C-sol-fa-ut*, sin concluir cosa alguna”. Su detallada descripción de dicho modo, junto al ejercicio en que lo ejemplifica, constituye un muy relevante testimonio de la visión tonal (anacrónica) del modo frigio que reproducimos íntegramente por su interés:

Tal es el *ejemp. 30 (Lamin. 11)* hecho en el modo de *E-la-mi*, según suele usarse por los partidarios del Canto-llano, esto es, sin reducir la escala de *E-la-mi* a los intervallos propios del modo mayor o del menor. Esta escala o modo, como se deja ver, pertenece esencialmente al modo de *C-sol-fa-ut* al cual sería fácil reducir todo el ejemplo, añadiéndole otro bajo, con especialidad no haciéndose cadencia alguna en el supuesto modo de *E-la-mi*; pues la final es una cadencia falsa, en la que el bajo fundamental sube de grado desde *D-la-sol-re* a *E-la-mi*, a quien se le da tercera mayor para dejar el oído más satisfecho, y suplir en alguna manera la falta de verdadera cadencia. En tal serie de posturas no hay ciertamente error alguno; pero se echa menos en ella aquel perfecto sentido que dan a la cantilena las verdaderas cadencias y las determinaciones del modo. En suma, la armonía hecha de esta suerte en el modo de *E-la-mi* es un continuo modular en el de *C-sol-fa-ut*, sin concluir cosa alguna. Esta armonía produciría acaso buen efecto en el estilo sencillo o *de capilla*, en el que no se suele buscar sino la sencillez de la melodía y de la armonía; pero para cualquier otra suerte de composiciones el supuesto modo de *E-la-mi* del Canto-llano es enteramente inútil⁴⁷¹.

Ejemplo 4-20. Eximeno: Ejercicio de contrapunto en el modo de Mi⁴⁷².

⁴⁷¹ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, pp. 210-212.

⁴⁷² *Ibid.*, vol. II, lámina 11, ejemplo 30.

Por supuesto, tanto el comentario de Eximeno como su ejemplo resultan de lo más sorprendentes para Iranzo, quien afirma (acertadamente) que “al contrapunto de Eximeno le faltan todas las cadencias que son propias y características del tono de *E-la-mi*”⁴⁷³.

Lo cierto es que Eximeno no muestra ningún interés por el sistema modal⁴⁷⁴, al que considera absolutamente inadecuado (y en eso lleva razón) para analizar la música de su tiempo y por tanto para enseñar a componer, en contra de las pretensiones de numerosos maestros de la época. Por tanto, no es extraño que la descripción que hace de ellos (basándose en la ordenación de Zarlino en 12 modos) en el “Diccionario de música” situado al comienzo de su obra (en la entrada “Modos diatónicos”⁴⁷⁵) sea bastante superficial y confusa en muchos aspectos.

En su visión evolucionista de la historia de la música, cree que los modos tradicionales –“usados por los antiguos en el canto al unísono y de los que hacen los maestros de contrapunto un gran misterio”– “son muy imperfectos, y de ellos sin mudar alguna cuerda no se puede sacar armonía verdadera”⁴⁷⁶. Se extiende más sobre este asunto en el capítulo 7 “Del género diatónico” del libro 3º, en el que hace una pormenorizada crítica de la teoría de los modos tal como la expone Zarlino. Allí afirma que los modos fueron creados para el gregoriano, el cual se originó en “los siglos en que se ejecutaba la música a tientas” y era muy apropiado para “cantar en la Iglesia sin instrumentos por el pueblo o por muchas personas ignorantes de la música”⁴⁷⁷. Sin embargo, este sistema, concebido para el canto monódico, resulta inadecuado para la polifonía, pues de hecho los acordes de las cadencias se hacían introduciendo

⁴⁷³ IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*, p. 114, n. 1.

⁴⁷⁴ Eximeno se refiere a él como “modos diatónicos” o “género diatónico” o modos del “canto-llano”.

⁴⁷⁵ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. I, pp. 63-66.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 21.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 147.

alteraciones extrañas a las escalas modales⁴⁷⁸. A pesar de ello, siguieron usándose en las obras, aunque haciendo las correcciones imprescindibles:

Cultivada después la armonía simultánea más por instinto que por teoría, se continuó componiendo sobre el sistema de aquellos modos imperfectos, y aunque la naturaleza obligase a poner los accidentes donde son necesarios, sin embargo se decía que las composiciones estaban hechas en alguno de aquellos modos que según su primera institución no tenían accidentes⁴⁷⁹.

La reducción de estos modos a los dos modernos sería una “mejora” posterior: “Otros oídos más delicados llegaron finalmente a discernir cuáles accidentes obligaba la naturaleza a usar en cada modo, y entonces se redujeron a sistema claro los doce modos mayores y los doce menores que se usan hoy día”⁴⁸⁰. En conclusión, la tonalidad bimodal es el único sistema natural: “El único Género de música que la naturaleza nos inspira, se reduce a cantar en un modo mayor o menor”⁴⁸¹.

El conocimiento del sistema modal por Iranzo, en cambio, le sitúa en una mejor posición para comprender determinadas características de la música del siglo XVI⁴⁸². Sin embargo, aquí habría que matizar que Iranzo tampoco utiliza la teoría modal renacentista, sino el sistema de los tonos polifónicos barrocos que estudiamos en el capítulo 2; así, ya hemos visto como menciona el 8º tono por el final y el 8º tono por la mediación, y en otro lugar asimila el 7º tono con el “tono menor”⁴⁸³, conceptos todos ellos ajenos a la teoría renacentista. Por tanto, si Iranzo se aproxima a este sistema no es por el estudio de los tratados de la época, sino más bien por la pervivencia de muchos de sus rasgos en la teoría modal barroca que todavía usaban numerosos maestros de capilla a finales del XVIII, que es justamente lo que Eximeno criticaba⁴⁸⁴.

---

⁴⁷⁸ En esto tiene parte de razón, pues, en efecto, las configuraciones interválicas verticales (que precisaban de alteraciones en las cadencias para perfeccionar las progresiones interválicas) fueron abordadas durante mucho tiempo aparte del sistema modal. Sobre la separación de técnica acórdica y teoría modal en el siglo XVI, véase DAHLHAUS, Carl. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Trad. de Robert O. Gjerdingen de *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel/Nueva York: Bärenreiter, 1968). Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 243 (entre otras).

⁴⁷⁹ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, 148.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² Este argumento es defendido en en ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. *Pablo Nassarre...*, pp. 278-289.

⁴⁸³ Véase IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*, pp. 64-65.

⁴⁸⁴ De hecho, al asignar la composición de Palestrina al 8º tono por la mediación, Iranzo afirma que en “el tono sobre que está compuesta esta obra, ya sea el estilo antiguo, o ya moderno, el sostenido no tiene lugar” (*Ibid.*, p. 55).

Otros aspectos del análisis de Eximeno resultan menos problemáticos, a pesar de su anacronismo. Desde luego, son muy frecuentes las cadencias perfectas e imperfectas (plagales), aunque hay también considerables pasajes de indeterminación tonal –como en la 2ª parte de la pieza de Nanini– sobre los que Eximeno apenas entra en sus comentarios más allá de una apelación genérica al asunto de la lamentación (“la aflicción y el llanto”), que requiere “más alteraciones de cuerdas y más movimientos irregulares del bajo”⁴⁸⁵. La frecuente cadencia renacentista con el bajo descendiendo de grado (siguiendo la típica cláusula del tenor) recibe un detallado comentario. He aquí un ejemplo al final de la siguiente frase:

Ejemplo 4-21. Eximeno: Análisis de Palestrina, cc. 3-5 y transcripción⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 164.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, vol. II, lámina 5. Transcripción tomada de PALESTRINA, G. P. da. *Le opere complete...*, p. 167. Obsérvese también en este ejemplo que Eximeno atribuye erróneamente la fundamental Sol a la segunda blanca del compás 4, contradicha por el Do mantenido en todo el compás por el contralto. En realidad, tanto el Si como el Re no son más que notas de paso, que Iranzo sí identificó llamándolas “notas de tránsito” (IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*, p. 62).

The image shows a musical score for a six-part vocal setting. The parts are labeled on the left: CANTUS, ALTUS, TENOR I., TENOR II., BASSUS I., and BASSUS II. The lyrics are written below the staves: 'Kyrie eleison'. The score is written in a single system with six staves. The CANTUS part is in the soprano clef, and the other parts are in the alto and bass clefs. The lyrics are: 'Kyrie eleison'. The score shows a complex harmonic structure with various intervals and a final cadence.

Puede verse que Eximeno asigna la dominante como fundamental a lo que hoy llamaríamos un acorde de sensible en 1ª inversión. Esto le hace reinterpretar las disonancias en función de esa fundamental implícita, convirtiendo el retardo de 7ª (Sol) contra el bajo en retardo de 4ª contra la fundamental (“la séptima [...] con que está notado el bajo sensible, es undécima con respecto al fundamental”⁴⁸⁷), y la 3ª (Do) contra el bajo en 7ª del acorde de dominante. Se produciría entonces una duplicación de la 7ª del acorde y por consiguiente la resolución irregular de una de ellas que justifica de la siguiente manera:

Muy a menudo sucede en el coro de muchas voces que dos de ellas forman una misma disonancia, y entonces la una debe resolver de una manera y la otra de otra; porque si no, resultarían dos octavas, que en las composiciones que tienen por objeto principal el enlace y la variedad de las armonías, se deben evitar⁴⁸⁸.

De nuevo lleva aquí razón Iranzo cuando afirma que en este estilo no se deben duplicar las disonancias, y que para Palestrina el Do tiene carácter de consonancia (de 3ª).

Eximeno no acierta a dar una interpretación consistente a la armonía característica que forma el mencionado retardo sobre la penúltima nota del bajo en la cadencia. En este caso asigna la misma fundamental a toda esta nota del bajo,

⁴⁸⁷ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 155.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, vol. II, pp. 154-155.

considerando por tanto aquella disonancia como nota de adorno (la 4ª sobre V); pero en otros lugares le adjudica un acorde propio con fundamental diferente, convirtiéndolo así en II7-(V)6⁴⁸⁹. Puede verse este análisis alternativo en un caso muy similar al anterior: la primera cadencia del Gloria, cc. 28-29 en la partitura de Eximeno.

Por otra parte, Iranzo tampoco acepta las numerosas disonancias implícitas que el cifrado de Eximeno añade a muchos acordes de dominante y subdominante para convertirlos en acordes de 7ª y 6 añadida respectivamente.

Finalmente, en dos ocasiones Eximeno entra en una sugerente exploración de las texturas que se aleja de lo habitual en sus comentarios de estas piezas: describe el incremento progresivo de sonidos y consonancias en el comienzo del Kyrie (concluyendo que “el artificio de este periodo es bellísimo”⁴⁹⁰), contrastándolo luego con la entrada en sombríos acordes llenos de la lamentación y su evolución hasta la “lúgubre” pausa en todas las voces⁴⁹¹. Sin embargo, por lo general se muestra fiel al propósito de este capítulo y se centra en todos estos análisis en los aspectos armónicos y tonales que demuestren la validez de su teoría armónica, dejando para otro momento otros asuntos relevantes (véase más arriba).

Frente a este tipo de análisis, Iranzo propone una alternativa centrada en las “figuras musicales”, distinguiendo nueve de ellas en el fragmento de Palestrina⁴⁹²; éstas incluyen recursos como el tratamiento imitativo de los motivos, la repetición de frases en contextos diferentes, la distribución de consonancias y disonancias dentro de una frase, el uso de giros melódicos elegantes, etc.

La conclusión principal de este subapartado es que el intento de Eximeno de extender la armonía tonal a la música del siglo XVI tropieza con obvias dificultades, que fueron utilizadas por Iranzo para desacreditar toda su teoría. Sin embargo, no debe olvidarse que el objetivo principal de Eximeno, como el de casi todos los teóricos de la época, no es la música antigua del XVI (cuya presencia era muy escasa entonces) sino la de su propio siglo (retrotrayéndose en todo caso hasta finales del XVII). Es aquí donde la refutación de Iranzo pierde toda su consistencia, pues su impugnación se dirige hacia la teoría de Eximeno completa y de ninguna manera sólo a su aplicación a la música antigua, con el propósito de defender la vigencia del sistema tradicional contrapuntístico de enseñanza de la composición frente al planteamiento armónico. Sin duda, la elección

---

⁴⁸⁹ Recordemos que con el símbolo (V) nos referimos al acorde de sensible.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 153.

⁴⁹¹ *Ibid.*, vol. II, p. 160.

⁴⁹² Véase IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*, pp. 61-65.

de los ejemplos de Palestrina y Nanini para ilustrar su crítica de la teoría de Eximeno no es casual, pues en ellos los razonamientos de éste son, como hemos visto, más difíciles de sostener; de haber escogido el ejemplo de Pergolesi, no hubiera tenido más remedio que recurrir a la multitud de excepciones a las reglas del contrapunto que menciona Eximeno, a la vez que la renuncia a los conceptos armónicos le impediría explicar abundantes aspectos importantes como los que Eximeno sí aborda en su análisis.

Leyendo la *Defensa del arte de la música* de Iranzo nos damos cuenta de que no llegó a comprender conceptos armónicos básicos manejados por Eximeno pero heredados de Rameau, lo que nos da una idea de la escasa repercusión de la teoría de la armonía sobre ciertos sectores de los profesionales de la composición (no olvidemos que Iranzo era maestro de capilla) hasta la traducción de *Del origen y reglas de la música*.

Así, Iranzo muestra una idea bastante confusa sobre el bajo fundamental. Asume en todo momento que éste se añade para ser tocado junto con la obra, sin llegar a entender que se trata simplemente de una forma de expresar el análisis y que en ningún momento implica que deba ser interpretado; por citar sólo un ejemplo, apunta que debe quitarse de la obra de Palestrina “el bajo fundamental de Eximeno” porque dicha obra “no puede cantarse con el bajo puesto por Eximeno”⁴⁹³. En consecuencia, señala todos los defectos que la adición de este bajo (como si se tratara de una voz real más) ocasiona: 5^{as} y 8^{as} seguidas, saltos abruptos, disonancias mal tratadas, etc. Da la impresión de que concibe el bajo fundamental en función de la práctica (habitual durante mucho tiempo) de acompañar una obra vocal con un instrumento a partir de la voz más grave: sería, por tanto, esa línea melódica añadida por el instrumento (el bajo continuo) y que casi siempre duplica al bajo vocal, independientemente de que coincida o no con la nota fundamental de cada acorde. En este sentido apuntan varias afirmaciones de Iranzo, como cuando indica al comienzo de la misa de Palestrina que “las dos últimas voces [los dos bajos vocales], alternativamente, forman el bajo fundamental”⁴⁹⁴, o cuando rechaza el bajo fundamental que da Eximeno a la misma obra porque de “cantarse en la cuerda [a la altura] que el bajo de Eximeno presenta [...]

⁴⁹³ *Ibid.*, pp. 58-59. También es cierto que Eximeno puede haber alentado esa confusión cuando en algún momento, llevado por su entusiasmo hacia el poder explicativo del bajo fundamental, llega a afirmar que éste, “aunque no sea parte de la composición, puede ejecutarse con ella” (*Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 161). Sin embargo, Eximeno deja siempre claro que se trata de una construcción teórica y no para ser tocada: “No debe pues considerarse este bajo como parte de las composiciones, sino solamente como un índice que demuestra la serie y naturaleza de las posturas y el curso de toda la armonía” (*Ibid.*, vol. II, p. 152).

⁴⁹⁴ IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*, p. 59.

resultaría que las seis voces cantarían fuera de la cuerda natural”⁴⁹⁵, aludiendo al transporte que para él implican las claves usadas; y se entiende así también que interprete como descenso de grado del bajo fundamental la progresión del acorde Fa-La-Re a Mi-Si-Mi en el compás 31 de la lamentación de Nanini⁴⁹⁶.

Esta confusión en torno al concepto del bajo fundamental debió de ser bastante común en la época. Seguramente resultaría extraño para los no versados en las teorías de Rameau ver escrito un bajo cuyo objetivo no era ser tocado, sino que constituía una explicación teórica de la música, y el primer impulso sería tomarlo como una línea más para interpretarla aunque a la vez fuera la base de la composición [de hecho, ya Zarlino asegura que el bajo (vocal) “funciona como base y fundamento de la armonía”⁴⁹⁷, y la práctica del continuo enfatiza el papel del bajo]; de otro modo, éste sería un bajo “inútil e imaginario”, como afirma un supuesto oponente a Eximeno⁴⁹⁸. También vimos antes cómo Soler, en su respuesta a Roel del Río, parecía dudar de que su bajo fundamental fuera entendido por éste: “Vmd. me dirá que en el ejemplo no puede sonar lo que no hay, pues el fundamento que yo pongo es sobrepuesto en el ejemplo”⁴⁹⁹.

Quizás por ello Eximeno insiste varias veces en que el objetivo del bajo fundamental no es sino señalar la esencia de la armonía: “En suma, el bajo fundamental es como el diseño de la composición, el cual demuestra la posición natural de la armonía, la primaria resolución de las disonancias y cómo se sostiene o se muda un modo”⁵⁰⁰.

Fallando la comprensión de este concepto esencial para la teoría armónica, es lógico que Iranzo rechace otros más sutiles como la caracterización de los acordes de dominante y subdominante mediante sus respectivas disonancias. En este sentido, no sólo le resultan inconcebibles las frecuentes disonancias implícitas que el cifrado de Eximeno añade, sino que niega el estatus de acorde esencial que aquél otorga al de séptima de dominante: “la postura de la quinta de *D-la-sol-re* es *La Do sostenido Mi La*” y no “*La Do sostenido Mi Sol* como enseña Eximeno”⁵⁰¹, pues ésta es una “postura

---

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 83. Sólo hemos encontrado una ocasión en la que Iranzo aplica correctamente el concepto de bajo fundamental, cuando comenta una de las dos interpretaciones posibles de un pasaje de uno de los ejercicios de contrapunto de Eximeno. Véase *Ibid.*, p. 120.

⁴⁹⁷ “[...] è posto per Basa, & fondamento dell’harmonia”. Zarlino parte III, capítulo 58.

⁴⁹⁸ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. III, p. 256.

⁴⁹⁹ SOLER, A. *Satisfacción...*, p. 61.

⁵⁰⁰ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. III, pp. 255-256.

⁵⁰¹ IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*, p. 96.

disonante”, en la que “la séptima no es parte de la armonía”⁵⁰². Incluso el concepto de inversión acórdica es apenas utilizado en los comentarios de Iranzo, a pesar de que a veces le hubiera sido muy útil para simplificar ciertas explicaciones⁵⁰³.

El desencuentro de Iranzo con Eximeno se hace aún más patente al examinar, en la última parte de su libro, las lecciones de contrapunto que el segundo propone, a lo que dedicaremos el próximo y último subapartado.

4.6.4. El análisis de Iranzo de las lecciones de contrapunto de Eximeno

Hemos apuntado ya que las lecciones de contrapunto de Eximeno que ocupan el libro 4º de la 1ª parte, a pesar de seguir aparentemente una ordenación parecida a la tradicional, están realizadas con unos criterios muy diferentes⁵⁰⁴, pues incluso en los ejercicios a dos voces las minuciosas explicaciones que da sobre ellos se basan siempre en los acordes a que pertenecen y en las reglas de la armonía expuestas en el libro anterior. Las habituales reglas del contrapunto son desestimadas, aunque sí mantiene la preferencia por el movimiento suave de las voces, pues reconoce expresamente que para estos ejercicios es muy conveniente imitar la sencillez y naturalidad del “estilo de capilla”.

Como consecuencia, sus realizaciones están llenas de irregularidades según las normas tradicionales del contrapunto en la época, que por supuesto Iranzo se encarga de señalar pormenorizadamente para, en su opinión, demostrar la ineptitud de Eximeno. Con dos muestras bastará para entender la disparidad de criterios que aplican ambos al tratar una misma situación; proceden del ejemplo 27 de Eximeno a dos voces con dos notas contra una. Obsérvese el salto de 5ª disminuida que se produce en el compás 5:

---

⁵⁰² *Ibid.*, p. 97.

⁵⁰³ Por ejemplo, cuando, a propósito del uso de la tercera de picardía, describe la cadencia plagal en la p. 96, continuación de la n. 1.

⁵⁰⁴ Eximeno retomaría la crítica a las reglas del contrapunto tradicionales en su respuesta a Martini publicada como *Dubbio...* (o *Duda...* en la posterior versión española). Puede verse una ilustrativa comparación entre las opiniones de ambos teóricos respecto a este punto en el Cuadro 21 “Reglas antiguas de contrapunto según P. Martini frente a la opinión de Eximeno” de ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto severo...”, p. 275.

Ejemplo 4-22. Transcripción del ejemplo 27 de Eximeno, cc. 1-16⁵⁰⁵.

Para Eximeno, este salto, al contrario de lo prescrito por los contrapuntistas, no presenta ningún problema, pues está incluido en el acorde de séptima de dominante que efectúa una modulación pasajera (frecuentes en el estilo de capilla) hacia Sib; no obstante, advierte que aunque dicho salto es “bellísimo” en estas circunstancias, no debe abusarse de él por ser difícil de entonar:

En el compás 5 se hace una mutación pasajera de modo, como conviene al estilo de capilla; las tres cuerdas de aquel compás, esto es, *C-sol-fa-ut*, *A-la-mi-re* y *E-la-fa*, son parte de la postura de la quinta de *B-fa*, en cuyo modo se hace cadencia en el compás siguiente. Esta mutación resulta mucho más sensible con el salto de quinta falsa del tenor, cuyo salto no se debe prohibir, como lo hacen los contrapuntistas vulgares, sino sólo aconsejar que no se haga con frecuencia en el estilo de capilla a causa de la dificultad de entonarlo bien; por lo demás, el salto de quinta falsa siempre que conduce al modo de quien es propia dicha quinta, es bellísimo⁵⁰⁶.

⁵⁰⁵ Véase el original en EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, lámina 10. Incluimos esta lámina en el Anexo 10. Puede encontrarse un comentario reciente –desde un punto de vista exclusivamente contrapuntístico– sobre los ejemplos 27 y 28 (al que nos referiremos enseguida) de Eximeno en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto severo...”, pp. 241-243.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, vol. II, pp. 204-205.

Por supuesto, la opinión de Iranzo es radicalmente diferente. Aparte de considerar impropia esta modulación, rechaza de plano el salto de quinta disminuida, apoyando la regla común de los contrapuntistas: “me atrevo a decir que los contrapuntistas vulgares son sabios en esta parte, pues dicho salto debe prohibirse (como lo está) por ser *muy sensible, muy desagradable y muy contrario* a lo que se practica en el estilo de capilla”⁵⁰⁷.

Más adelante vuelve a producirse otra enfatización hacia el IV. En esta ocasión, la polémica se sitúa en el intervalo de 4ª aumentada que provoca la voz superior contra el bajo en el compás 15. Para Eximeno, este intervalo, característico de la 3ª inversión del acorde de séptima de dominante, es totalmente correcto al resolver adecuadamente ambas voces hacia la 6ª contenida en el siguiente acorde de tónica (temporal) en 1ª inversión, e incluso podría darse en tiempo fuerte y sin preparación⁵⁰⁸, aunque de nuevo con cierta precaución si se trata del estilo de capilla:

En el compás 16 se hace otra mutación pasajera al modo de la cuarta o de B-fa; y el tritono del compás 15, puesto que resuelve perfectamente en la tercera del modo [la 3ª mayor característica del acorde de tónica] invertida en sexta, estaría bien sin preparación en cualquiera parte del tiempo; aunque en el estilo de capilla convendrá prepararle o ponerle, como está en el ejemplo, entre notas de grado⁵⁰⁹.

Este caso indigna especialmente a Iranzo, quien sólo se molestará en comentarlo en honor a Gutiérrez: “Señor traductor, si no fuera por complacer a Vm. en este mismo momento arrojaba la pluma, el tintero y el papel, y jamás volvía a hablar de la obra de Eximeno”⁵¹⁰. Para él, tal disonancia es absolutamente inadmisibles no sólo en este tipo de contrapunto, sino en la composición a muchas voces en el estilo de capilla: “la disonancia que se halla en el compás 15, ningún músico la ha visto hasta ahora en contrapunto de dos notas contra una”, y esto “no es permitido en una composición de muchas voces, ni en el estilo de capilla”⁵¹¹. Acaba este punto afirmando que la “doctrina” de Eximeno “sólo conspira a destruir la verdadera práctica de la música y a introducir un error sobre otro error”⁵¹².

---

⁵⁰⁷ IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*, p. 103.

⁵⁰⁸ Como vimos más arriba, Eximeno no considera necesario preparar la disonancia del acorde de 7ª de dominante por ser éste lo suficientemente claro.

⁵⁰⁹ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, p. 206.

⁵¹⁰ IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*, p. 108.

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Ibid.*, p. 109.

A pesar de su rotundidad, las críticas de Iranzo son en el fondo bastante endeble, pues en realidad no se detiene a refutar la teoría armónica de Eximeno o, siquiera, la conveniencia de aplicarla al contrapunto a dos voces. En su lugar, se limita a juzgar aquellas realizaciones contrapuntísticas con sus propias reglas, que expone de manera muy breve (en las pp. 86-87, numerándolas de la 1ª a la 8ª) y sin otra fundamentación que una genérica alusión a la tradición, pues son “las leyes que los músicos se han visto obligados a adoptar para el uso del contrapunto de nota contra nota después de una larga y muy prolija observación”⁵¹³. Tales reglas son precisamente del tipo que Eximeno rechazó por su inadecuación a la práctica real y por su arbitrariedad, ya que cada maestro de contrapunto podía formularlas de manera diferente.

De la lectura de la *Defensa del arte de la música* se obtiene la impresión de que Iranzo no pudo o no quiso comprender lo esencial de la teoría de Eximeno. Especialmente significativo es el momento en que saca de contexto una afirmación poco precisa –pero entendible– de Eximeno para tratar de aplicarla a otras situaciones bien diferentes. Esto ocurre cuando Eximeno comenta su ejemplo de contrapunto a dos voces de dos notas contra una usando sínkopas; aquí comienza a aplicar el concepto de “verdadera disonancia” a cualquier nota que no pertenezca al acorde implícito en ese compás, aunque produzca un intervalo consonante, cosa que hace con el Mi de la voz superior en el compás 15 que forma una 6ª sobre el bajo Sol (el cual sugiere claramente el acorde de dominante de Do), diciendo: “La sexta del compás 13 es verdadera disonancia, porque no pertenece a la postura de la quinta de *C-sol-fa-ut*, que se presenta claramente en aquel pasaje”. Éste es el ejemplo:

Ejemplo 4-23. Transcripción del ejemplo 28 de Eximeno, cc. 12-15⁵¹⁴.

Iranzo tergiversa el sentido de Eximeno para interpretar “que toda sexta que no pertenece a la postura de la quinta de *C-sol-fa-ut*, o a la postura de la quinta del Tono principal de la composición, es verdadera disonancia” independientemente del acorde

⁵¹³ *Ibid.*, p. 86.

⁵¹⁴ Véase el original en EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, lámina 11. Incluimos esta lámina en el Anexo 10.

en que se sitúe⁵¹⁵, y dedica varias páginas de su escrito a buscar los casos –por supuesto abundantes– en que el mismo Eximeno usa otras 6^{as} como consonancias.

En definitiva, Iranzo se resiste todavía en 1802 a adoptar el enfoque armónico de la música que sustituiría a la perspectiva esencialmente contrapuntística anterior. Su referencia siguen siendo aún los tratados de Cerone y Nassarre, como declara orgullosamente al contestar la afirmación con que Gutiérrez inicia su traducción de *Del origen y reglas de la música* (“Bien conocida es la falta que hay en España de un libro elemental y clásico sobre la música”):

[...] es patente al mundo que en España tenemos las obras elementales, clásicas y magistrales de don Pedro Cerone, las del P. Fr. Pablo Nasarre y otras, las cuales no por puntos filosóficos sino por su sabia doctrina musical, por sus inalterables principios, por sus sólidos fundamentos y por sus bien fundados preceptos y sana doctrina, pueden ser la pauta de todos los músicos de Europa⁵¹⁶.

Igualmente se vanagloria del supuesto reconocimiento en toda Europa hacia los compositores españoles: “Cosa bien notoria es en toda Europa que los compositores y maestro de capilla españoles poseen con el mayor magisterio cuantos primores encierra el arte de la música”⁵¹⁷. Se basa para ello en el dominio de abundantes recursos contrapuntísticos (que enumera) en composiciones de hasta doce voces frente a otras como tríos, cuartetos y sinfonías que no demuestran de la misma manera la “ciencia en un compositor”⁵¹⁸.

Parece evidente que Iranzo rehuye aquí las nuevas tendencias, teóricas y estilísticas, que dominaban el panorama europeo. Pero tampoco la suya sería una postura aislada, sino que en gran parte era reflejo de las anquilosadas estructuras de la música religiosa de su tiempo. Pues, al fin y al cabo, seguramente no deja de tener razón cuando dictamina que el libro de Eximeno “no es capaz de formar un mediano profesor que pueda presentarse al concurso de las oposiciones que frecuentemente se hacen a los Magisterios de nuestras Iglesias Catedrales, Colegiatas, etc”⁵¹⁹.

---

⁵¹⁵ IRANZO Y HERRERO, A. *Defensa del arte de la música...*, p. 113.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 129.

5. NUEVAS TEORÍAS ARMÓNICAS EN EL SIGLO XIX

5.1. *Armonía frente a contrapunto*

En el capítulo anterior hemos analizado la penetración de las teorías armónicas en España durante el siglo XVIII. Esto desencadenó un proceso, que esbozamos allí, que acabaría con la sustitución del contrapunto por la armonía como paradigma fundamental de la pedagogía de la composición. Usada en principio como un complemento al contrapunto tradicional para abordar más adecuadamente las texturas acórdicas, especialmente a cuatro voces, tras el estudio a dos y tres (como en Santa María), la teoría armónica cobró un protagonismo esencial cuando Eximeno basó en ella su sistema teórico y situó su explicación antes de los ejercicios de contrapunto, que debían subordinarse a las reglas de allí obtenidas.

Sin embargo, el cambio del sistema pedagógico –profundamente enraizado en la tradición– de todo un país tendría que ser necesariamente lento y complejo. De hecho, aunque la armonía estuviera ampliamente aceptada como teoría en torno a 1800, la estandarización de una aplicación pedagógica concreta de la misma que sustituyera al antiguo método contrapuntístico tan arraigado llevaría aún bastante tiempo. La propuesta de Eximeno, centrada en un contrapunto reformado con leyes procedentes de la armonía, apenas fue seguida por teóricos posteriores, y los nuevos tratados de armonía (de ascendencia francesa) tardarían en lograr la generalización de un sistema de enseñanza de la materia, según se desprende por ejemplo del testimonio de Blas Hernández o de las críticas que sufrió el método de Virués seguido en el Conservatorio de Madrid, que abordaremos más adelante.

De esta manera, todavía encontramos en las dos primeras décadas del siglo XIX algunos tratados de composición basados principalmente en el contrapunto, según vimos en el capítulo anterior. Tal era el caso de la traducción del *Exame instructivo* de Solano publicada por Almeida en 1818¹ (sobre el que nos extendimos allí) y del *Curso*

---

¹ SOLANO, Francisco Ignácio. *Examen instructivo sobre la música multiforme, métrica, y rítmica*. Trad. de Pedro Almeida y Motta de *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica* (Lisboa:

completo de composición de Pedro Aranaz y Francisco Olivares escrito en 1807² –los cuales incluyen no obstante algunos conceptos armónicos–, así como del *Tratado teórico-práctico sobre contrapunto* de Joaquín Montero de 1815³, aunque alabe a Eximeno.

A juzgar por la explicación de Blas Hernández en 1837, el citado manual de Aranaz y Olivares alcanzó una amplia difusión a pesar de haber quedado manuscrito y siguió usándose durante décadas en las capillas eclesiásticas⁴; también Saldoni apuntaría en 1880 la pervivencia de “algunas copias manuscritas, que son muy estimadas en nuestra nación”⁵. Fue redactado por ambos cuando Olivares solicitó el asesoramiento de su antiguo maestro de la Catedral de Cuenca (Aranaz, ya de 66 años de edad) para planificar la enseñanza del colegio de los niños de coro de la Catedral de Salamanca que dirigía. Según Hernández es un buen reflejo del sistema tradicional (pues está “compuesto de los manuscritos que dejaron los maestros de capilla antiguos”⁶), y efectivamente los autores se basan en los habituales contrapuntos sobre canto llano obligados para la música religiosa, pero ofrecen también una opción más breve para quienes deseen prescindir de esta formación, como explican en la “Advertencia” al inicio del tratado:

Nuestro ánimo es presentar un curso completo de composición fundamental en conjunto que abrace todos los ramos de ella; porque como el estudio de ese arte en nuestra nación se dirige al servicio del templo, se hace preciso que los jóvenes se habiliten en el uso de las composiciones sobre canto-llanos de bajo y tiple. Lo primero porque se practica este género de música en los salmos, himnos y motetes de las iglesias; lo segundo porque en las composiciones

---

Regia officina typografica, 1790). Madrid: Imprenta de Collado, 1818. En Internet: *Google libros*. <http://books.google.es/books?id=YJfaLJYrC_EC&source=gb_s_navlinks_s> (Último acceso 8-1-2010).

² ARANAZ Y VIDES, Pedro y Francisco OLIVARES. *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música; y principalmente en las catedrales de España*. Manuscrito. Salamanca: 1807. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1244. Puede verse una descripción de su enseñanza del contrapunto en ANZALDÚA GONZÁLEZ, Luis Carlos. “La tratadística española del contrapunto severo desde el siglo XVIII al XX. Su metodología de enseñanza y los elementos que influyeron en su evolución hasta la conformación de los grandes tratados españoles”. Dirigida por Yvan Nommick. Universidad Autónoma de Madrid: tesis doctoral, 2007, pp. 309-345. En Internet: <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/38094957.html> (Último acceso 8-2-2010).

³ MONTERO, Joaquín. *Tratado teórico-práctico sobre contrapunto*. Sevilla: Imprenta Real y Mayor, 1815. Hay una extensa descripción de este tratado en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto...”, pp. 350-366.

⁴ “[...] es el que generalmente se sigue en todos los colegios y escuelas de música en España para las composiciones místicas y ligadas de canto-llanos”. HERNÁNDEZ [DOMINGO], Blas. *Manual armónico o Método teórico elemental de la composición de Música*. Logroño: Imp. Félix Delgado, 1837, p. 11.

⁵ SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de Pérez Dubrull, 1868-1881, vol. III, p. 215.

⁶ HERNÁNDEZ, B. *Manual armónico...*, p. 11.

[oposiciones] a magisterios de capilla y organistas se dirigen los ejercicios a examinar los fundamentos y el gusto de los opositores; y lo tercero porque sobre buenos fundamentos se pueden hacer buenos oficios. Pero si alguno quisiere aprender una composición no tan fundamental como la que proponemos, podrá omitir todo lo perteneciente al canto llano, empezándola desde el [contrapunto a] tres [voces] suelto [sin canto llano], tabla 3^a⁷.

Precisamente esta 3^a sección o “tabla” se detiene en los conceptos teóricos más modernos: escalas mayor y menor, denominación de sus principales grados con los términos tónica, dominante y subdominante, estudio de la modulación (que por cierto clasifica mediante una terminología parecida a la de Soler, a quien poco antes cita expresamente: común o diatónica, extraña lenta y violenta o agitada⁸), etc. E incluso recurre a Eximeno para identificar los tres acordes principales de cada tonalidad: “la esencia de la escala consiste (como dice el Señor Eximeno) en sus tres principales consonancias”⁹, las cuales ya había señalado como “la tónica, su 4^a y su 5^a”¹⁰. De nuevo, estas breves y poco organizadas nociones armónicas se ofrecen como un complemento a la instrucción contrapuntística para tratar ciertos asuntos específicos (aquí especialmente la modulación), aunque se contemple ya la posibilidad (desaconsejada) de omitir aquélla.

Parece que la enseñanza basada en el contrapunto se mantuvo, a pesar del empuje de la armonía, en parte por inercia y en parte por su utilidad para componer en el estilo polifónico característico de la música religiosa y exigido en las pruebas para acceder a los cargos eclesiásticos. Pero, puesto que los más recientes y difundidos tratados de composición apenas se ocupaban de este asunto al centrarse en la armonía, a menudo era necesario recurrir a manuscritos incompletos y de dudosa fiabilidad. Así lo manifiesta Hernández en 1837, quien después de afirmar que “los métodos modernos [...] son muy buenos para la música suelta de teatro” pero no se ocupan de “la música mística del templo, que se requiere más patética, seria y ligada, y de un género de

⁷ ARANAZ Y VIDES, P. y F. OLIVARES. *Tratado completo de composición...*, p. 1.

⁸ *Ibid.*, pp. 87-88. A este propósito se refieren igualmente a los tratados de Santa María y Eximeno, así como a “un precioso manuscrito de modulaciones” de Lidón (p. 88). Olivares fue autor también de una obra sobre modulación cuyo título alude obviamente al de Soler: OLIVARES, Francisco. *Llave maestra de la modulación extraña*. Manuscrito. Madrid, Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, FJIM-1137.

⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰ *Ibid.*, p. 95.

composición enteramente distinto”¹¹, explica que se ha decidido a publicar su propio tratado ante la inexistencia de otro impreso sobre esta materia:

[...] no ha salido [...] un método teórico hace medio siglo o más, por el cual se enseñase en todos los colegios y escuelas de música con ayuda del [método] práctico antiguo que es el que todos los maestros siguen a pesar de faltarle la explicación abundante que debería tener también, para ahorrar paciencia al maestro y trabajo al discípulo¹².

Tampoco los viejos libros impresos de contrapunto eran ya de utilidad, pues aparte de ser poco pedagógicos (ya que “traen todas las reglas más principales” pero “en libros de mucho volumen y muy confusas”¹³) son difíciles de encontrar y han quedado desfasados; esto hace más necesaria una obra como la suya:

He trabajado esta obra que te presento porque la facultad música en mi concepto tiene necesidad urgente de una semejante, pues los pocos libros impresos que dieron a la luz publica los antiguos han desaparecido casi totalmente, y porque aunque existiesen en abundancia, la revolución y si se quiere adelantos tan conocidos como rápidos que ha tenido la música en nuestros días exigen imperiosamente (y para cortar abusos) que se retoque el antiguo método que sólo existe manuscrito y muy adulterado¹⁴.

Hernández, que fue un maestro de capilla (en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada en 1837) de sólida formación contrapuntística (afirma haber aprendido por el método antiguo durante largos años), critica el abandono de esta disciplina en los modernos tratados –basados exclusivamente en la armonía–, los cuales se empeñan en “querer cambiar las verdaderas reglas, sólidas y fundamentales, por otras vagas y superficiales”¹⁵. Sin embargo, les reconoce que proporcionan un camino hacia la composición mucho más fácil y rápido frente a la “pesadez que ofrece el antiguo método”¹⁶, con el cual

[...] se pasaban tres y cuatro años en formar los contrapuntos de todas clases y demás música ligada de sobre bajo y tiple, en razón a trabajarla a ciegas y sin ningún conocimiento de la

---

¹¹ HERNÁNDEZ, B. *Manual armónico...*, p. 11.

¹² *Ibid.*, p. 4. Las publicaciones de Almeida y Montero debieron tener escasa difusión, pues Hernández no hace referencia a ellas en su libro.

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

armonía; y cuando ya por fin con un trabajo ímprobo la habían concluido, se hallaban con que no sabían aún colocar el bajo a una simple copla o canción la más sencilla¹⁷.

Por esta razón salva los tratados de armonía que gozaban de más predicación en el momento en España (y que veremos a continuación):

[...] quedando reconocido únicamente como bueno para sólo la armonía o música suelta el de Catel, profesor del Conservatorio de Música de París; y como de auxiliar de éste la *Geneuphonía* de Virués Spínola, por la prontitud únicamente con que enseña [...] la armonía sólo natural [es decir, sin notas de adorno como retardos]¹⁸.

Su objetivo será tomar lo mejor de ambos métodos, “amalgamar las dos escuelas”¹⁹. Para ello propone, a diferencia del sistema contrapuntístico tradicional, comenzar la enseñanza por la vía rápida de la armonía; una vez asimilada ésta, será más fácil adentrarse en el terreno más árido del contrapunto (que además tratará de manera más simplificada):

Por consiguiente, para formar mi manual armónico he caminado con esta previsión, enseñando lo primero la armonía, para que desde el principio haya gusto en estudiar la composición porque desde el primer día conocen y recogen el fruto de su trabajo, y para que la música ligada de contra puntos, cláusulas sobre cantollanos y demás se aprenda con prontitud y la mayor facilidad por tener ya grandes conocimientos a muy poca costa²⁰.

Este significativo cambio no implica en absoluto abandonar el sistema antiguo; más bien al contrario:

Sin embargo de esta novedad, no por eso se destierra el método antiguo, pues que la diferencia sólo está en que antes se principiaba por la música ligada de contrapuntos, y ahora es por la de armonía suelta, siguiendo luego con aquella de cantollanos, tan útil para quedar con lucimiento en las oposiciones rigurosas de catedrales²¹.

---

¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹⁹ *Ibid.*, p. 108.

²⁰ *Ibid.*, p. 108-109. Puede verse un extenso estudio de la pedagogía del contrapunto de Hernández en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto...”, pp. 407-423.

²¹ HERNÁNDEZ, B. *Manual armónico...*, pp. 142-143.

Hernández contempla incluso la posibilidad de cambiar el orden por el propuesto (al igual que Aranaz, aunque a la inversa), pero no lo aconseja²².

La postura de Hernández respecto a la pedagogía de la composición resulta especialmente significativa (y por ello nos hemos detenido en ella) porque muestra que incluso los cada vez más escasos defensores del sistema contrapuntístico tradicional –localizados casi siempre en las capillas eclesiásticas– acabaron reconociendo las ventajas del enfoque armónico que desde el siglo anterior había ido ganando terreno inexorablemente.

En cualquier caso, lo habitual en el siglo XIX será ya que los tratados de composición se dediquen esencialmente a la armonía, eludiendo el contrapunto o reservándolo para estudios más avanzados (especialmente útiles para la música religiosa) a los que a menudo no ofrecen más que una somera introducción. Así, Lleys afirma en su *Tratado teórico práctico de armonía y composición musical* de 1850: “Pareciéndome ya inútil el contrapunto con el plan seguido en esta obra, he omitido tratar de él en ella”; y continúa aclarando que tampoco explica la fuga porque hay otros libros sobre estas materias, pero sobre todo porque “puede, sin las predichas dos partes o accesorios [contrapunto y fuga] llegarse a componer, y componerla muy bien, música de todo género y carácter”²³.

Dada la considerable cantidad de publicaciones que se ocupan de una manera u otra de la armonía a partir del siglo XIX, ya sean densos tratados o ligeros libros divulgativos, necesariamente tendremos que seleccionar un reducido número de ellas para su análisis en esta tesis, centrándonos en aquellas que por su amplia difusión o especial aportación en el campo de la sintaxis armónica resultan más relevantes para nuestro objeto. Por tanto, en este capítulo –dedicado a la primera mitad del siglo XIX (que prolongaremos hasta 1857, año de aparición del muy influyente tratado de Eslava)– no nos detendremos a estudiar obras como las de Bernardo Pérez Gutiérrez²⁴, José Teixidor²⁵, Federico Moretti²⁶, José Nonó²⁷, Miguel López Remacha²⁸, Dionisio

---

²² Véase *Ibid.*, p. 12. Insertamos el fragmento más abajo, en la cita correspondiente a la nota 183.

²³ LLEYS [O LLEIS], Juan. *Tratado teórico práctico de armonía y composición musical: extracto [sic] de lo más útil que contienen las obras últimamente publicadas en Europa, con adiciones y un gran número de ejemplos demostrativos de todas las materias tratadas en esta obra*. Barcelona: Juan Budó, 1850, prólogo, [s.pag.].

²⁴ PÉREZ GUTIÉRREZ, Bernardo. *Instituciones elementales de música para el uso de los niños: dispuestas en lecciones breves, ilustradas con notas y algunos avisos a los maestros*. Madrid: Imprenta Real, 1801.

²⁵ TEIXIDOR Y BARCELÓ, José. *Tratado fundamental de la música (1804c)*. Josep Pavía i Simó (ed.). Barcelona: Institució Milà i Fontanals, Departament de Musicologia, 2009. Este tratado presenta algunas teorías de interés. Aunque sigue de cerca a D’Alembert en cuestiones como las progresiones del bajo fundamental y la generación de la escala diatónica, incorpora algunas aportaciones originales como

Aguado y Fernando Sor²⁹, Antonio Guijarro³⁰, Juan Bautista Roca y Bisbal³¹, Ramón de la Sienra³², Joaquín Romero³³, Félix Ponzoa³⁴, Mariano de Prellezo³⁵ o los ya citados de Blas Hernández y Juan Lleys, aunque en ocasiones recurramos a alguna de ellas para profundizar en determinados puntos concretos.

Por otra parte, debemos tener en cuenta que los términos “armonía” y “contrapunto” siguieron siendo usados en sentido general poco preciso en España hasta bien entrado el siglo XIX, adoptando a menudo un significado parecido y exento de las más específicas connotaciones actuales. Recordemos por ejemplo que la única acepción musical del vocablo “armonía” recogida en el Diccionario de la Real Academia en 1734 se mantuvo invariada durante casi todo el siglo XIX en las sucesivas ediciones (y fue

---

una justificación más decidida de los movimientos de 2ª ascendente entre fundamentales (véanse pp. 18-19) y la adición del 2º grado (“llamado *sobre tónico* o *simple dominante*” –para diferenciarlo de la “Dominante tónica”–, p. 19) a las tres armonías principales de tónica, dominante y subdominante, además de una gran cantidad de casos e indicaciones relevantes en múltiples asuntos. Sin embargo, al haber quedado manuscrito e incompleto, su relevancia en la teoría de la armonía española ha sido escasa.

²⁶ MORETTI, Federico. *Gramática razonada musical compuesta en forma de diálogos para los principiantes*. Madrid: Libr. de I. Sancha, 1821.

²⁷ NONÓ, José. *Esplicación [sic] del Gran mapa armónico que contiene todos los materiales de la ciencia de la música o la composición moderna*. Madrid: Imp. de Repullés, 1829.

²⁸ LÓPEZ REMACHA, Miguel. *Melopea, instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1815. Sí veremos en cambio su tratado de armonía.

²⁹ Aunque ni Sor ni Aguado publicaran escritos dedicados a la armonía, sus numerosas obras didácticas para la guitarra a menudo incluyen un detallado estudio de los acordes, de considerable interés para esta materia.

³⁰ GUIJARRO Y RIPOLL, Antonio. *Principios de armonía y modulación dispuestos en doce lecciones para instrucción de los aficionados que tengan conocimiento de las notas y de su valor, con un breve diccionario de música a continuación para la más fácil inteligencia*. Valencia: Oficina de Manuel López, 1831.

³¹ ROCA Y BISBAL, Juan Bautista. *Gramática musical dividida en catorce lecciones*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdager, 1837.

³² SIENRA, Ramón de la. *Rudimentos de la música teórico-práctica: melodía y armonía para el uso de las Señoritas del Colegio de la calle de la Salud*. Madrid: Imp. de J. Cruz González, 1838.

³³ ROMERO, Joaquín. *Tratado elemental de la música que comprende los conocimientos teóricos del canto y armonía, lo más interesante sobre contrapunto y composición [sic], con un apéndice sobre el canto eclesiástico*. Madrid: [s.n.], 1841.

³⁴ PONZOA CEBRIÁN, Félix. *Sucintas nociones de armonía y composición aplicadas a la guitarra*. Manuscrito. 1854. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1003.

³⁵ PRELLEZO [PRELLERO], Mariano de. *Curso completo de música teórico-práctica por un método sencillo y claro, en estilo familiar y en forma de diálogo, con el que se facilita y abrevia la enseñanza desde los primeros rudimentos hasta la composición inclusive*. Madrid: Imprenta de los Sres. Martínez y Minuesa, 1851 / Imprenta de Manuel Minuesa, 1857, 2 vols. Al igual que Eximeno y Virués, Prellezo fue un intelectual aficionado a la música que hizo una incursión en este terreno con la mencionada obra. A propósito de ella sostuvo una polémica pública con Hilarión Eslava; sin embargo, puesto que la discusión se centró en la 1ª parte de su *Curso completo* –dedicada básicamente al solfeo y los conocimientos teóricos elementales– y en ciertas críticas a los profesores de música, resulta de poco interés para nuestro asunto. Puede consultarse para más información MARTÍN MORENO, Antonio. “Hilarión Eslava polemista: La polémica en torno a la historia de la música española”. En: *Monografía de Hilarión Eslava*. José Luis Ansorena (coord.). Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1978, pp. 265-306.

literalmente adoptada en el *Diccionario de música* de Palatín de 1818³⁶): “La consonancia en la música, que resulta de la variedad de las voces, puestas en debida proporción”³⁷.

En alguna publicación como el *Tratado de armonía y contrapunto o composición* de López Remacha³⁸, con evidente influencia francesa, se establece entre ambas palabras una clara diferenciación semejante a la actual en fechas relativamente tempranas (1824), pero por lo general es necesario profundizar en la lectura para saber si nos movemos en el campo de una u otra³⁹. Es probable que la evolución hacia la delimitación actual se viera retardada por factores como el empleo de otros términos específicos (como la “Geneuphonía” a partir de la obra de Virués, pues en el Conservatorio de Madrid llegó a hablarse de “enseñanza de la Geneufonía”⁴⁰ y autores como Hernández se refieren al “método geneufónico”⁴¹) o la voluntad de eliminar las diferencias estilísticas frecuentes entre los ejercicios de estas disciplinas (posiblemente esa fuera la intención de Andreví al afirmar en su tratado de 1848 que “las palabras *contrapunto* y *armonía* son sinónimas”⁴²).

5.2. La influencia francesa

Si la cultura francesa había ejercido una notable influencia entre los intelectuales españoles durante el siglo XVIII, ésta se extendió durante el siglo XIX en el campo de la armonía hasta alcanzar a prácticamente todo músico que quisiera adentrarse en este terreno. Como veremos, los libros que tuvieron éxito en el país vecino fueron

---

³⁶ PALATÍN, Fernando. *Diccionario de música* (Sevilla, 1818). Ángel Medina Álvarez (ed.), a partir del manuscrito de Oviedo, Archivo A. Medina, Ms. Palatín. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990.

³⁷ Pueden consultarse todas las ediciones del diccionario de la RAE en *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE). <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>> (Último acceso 5-1-2010).

³⁸ LÓPEZ REMACHA, Miguel. *Tratado de armonía y contrapunto o composición*. Madrid: Imp. de D. León Amarita, 1824.

³⁹ Un título como *Cartilla harmónica o El contrapunto explicado en seis lecciones* (de Virués) podía ser por tanto perfectamente lógico en el mismo año de 1824, cuando se publicó también este escrito.

⁴⁰ Véase la cita en LAFOURCADE SEÑORET, Dirigida por Rogier Alier Aixalà. “Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX”. Universidad Autónoma de Madrid: tesis doctoral, 2004, p. 393. En Internet: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=33997&portal=0>> (Último acceso 5-3-2010).

⁴¹ HERNÁNDEZ, B. *Manual armónico...*, p. 144.

⁴² ANDREVÍ, Francisco. *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*. Barcelona: Imprenta y librería de D. Pablo Riera, 1848, p. 21.

continuamente citados y traducidos en el nuestro, sirviendo de referencia a los tratadistas españoles que unas veces los seguían muy de cerca (como López Remacha y Gil) y otras se distanciaban de ellos para realizar aportaciones más personales (como Soriano Fuertes y sobre todo Virués). En especial, aquellos que fueron adoptados en el Conservatorio de París (desde el de Catel en adelante), lograrían gran difusión también a este lado de los Pirineos.

Puesto que los tratadistas franceses de la armonía se alejaron durante este siglo de la teoría de la progresión del bajo fundamental de Rameau y relegaron las cuestiones de sintaxis armónica, podría esperarse que los españoles actuaran de manera parecida. En el capítulo anterior pudimos ver que Rameau (y a partir de él D'Alembert), por una parte, señalaba los intervalos propios del movimiento del bajo fundamental, y por otra, incidía en las características y tendencias de los tres acordes esenciales (tónica, dominante y subdominante), otorgando así a las explicaciones sintácticas una posición medular en su teoría. En cambio, sus sucesores –manteniendo por supuesto los ya irrenunciables conceptos de inversión, fundamental y formación por superposición de 3^{as} del acorde, esenciales a la teoría armónica– se centrarán en la clasificación de los acordes y tenderán a explicar sus sucesiones más bien en términos de conducción de las voces, postura que ha dominado el estudio de la armonía en Francia (y España) hasta tiempos recientes. El musicólogo Bartoli lo expresa muy claramente en el siguiente fragmento que merece ser citado extensamente:

[...] la enseñanza francesa [del siglo XIX] [...] insiste sobre todo en las reglas de buen uso de la conducción de las voces, con sus prohibiciones y sus tolerancias venidas del contrapunto, y no en la clasificación de las progresiones de los grados más corrientes del bajo fundamental.

El célebre *Traité* de Charles Simon Catel (1802), que fue adoptado por el Conservatorio [de París] y que tuvo una gran influencia hasta la aparición del de Savard, representa bien la posición escolástica de los pedagogos franceses del siglo [...]. Una vez que finaliza la exposición de la formación de los acordes, Catel abandona la teoría del bajo fundamental y no se refiere más a ella. Los encadenamientos de acordes son después únicamente descritos por las reglas de conducción de las voces –de hecho: del contrapunto–. Los tratados que siguen, como el de Reicha (*Cours de composition musicale*, 1816), de Savard (1853), de Reber (1862), de Durand (1882) y de Dubois (1921, todavía utilizado a veces e inspirado en el de Reber) se sitúan en su mayor parte en esta línea [...].

En la mayoría de los tratados de armonía franceses hasta un periodo muy reciente, se asiste pues al rechazo del bajo fundamental como herramienta descriptiva de las progresiones armónicas. (Dos signos son en este respecto reveladores: la ausencia o la rareza hasta fechas

muy recientes de recomendaciones en favor de progresiones funcionales tipo con utilización de los números romanos, y el empleo, que perdura, de la expresión ‘encadenamiento de los acordes’ en lugar de la de ‘progresión’.) En Francia, hay que esperar a nuestra época para encontrar esporádicamente en la enseñanza de la armonía una clasificación de los encadenamientos armónicos según la progresión de los bajos fundamentales. Tan sorprendente como pueda parecer, el pensamiento francés dominante de la teoría de la armonía en el siglo XIX se singulariza por su resistencia al modelo de Rameau, por su obediencia a las leyes contrapuntísticas y por su esencia poco funcional⁴³.

Bartoli sugiere que este llamativo abandono de la teoría de las progresiones de Rameau por los armonistas franceses (que implica una renuncia a la explicación de la sintaxis armónica) podría estar relacionado con ciertos rasgos peculiares de la música francesa desde el siglo XIX⁴⁴:

No puede descartarse suponer una estrecha relación entre la resistencia francesa a la enseñanza rameauniana de las progresiones del bajo fundamental y la sensibilidad particular de la creación de este país con respecto a un lenguaje armónico que cultiva fácilmente el color propio de las inversiones y la libertad de los encadenamientos de acordes (de Berlioz a

---

⁴³ “D’une manière très générale, l’enseignement français reste très traditionnel dans la mesure où il insiste avant tout sur les règles de bon usage de la conduite des voix, avec ses interdits et ses tolérances venus du contrepoint, et non sur la classification des progressions de degrés les plus courants de la basse fondamentale.

Le célèbre *Traité* de Charles Simon Catel (1802), qui fut adopté par le Conservatoire et qui eut une grande influence jusqu’à l’apparition de celui de Savard, représente bien la position scolastique des pédagogues français du siècle [...]. Dès que l’exposé de la formation des accords est achevé, Catel laisse alors tomber la théorie de la basse fondamentale et ne s’y réfère plus. Les enchaînements d’accords sont ensuite uniquement décrits par les règles de conduites des voix – en fait : du contrepoint. Les traités qui suivent, comme celui de Reicha (*Cours de composition musicale*, 1816), de Savard (1853), de Reber (1862), de Durand (1882) et de Dubois (1921, parfois encore utilisé et inspiré de celui de Reber) se placent pour la plupart dans cette lignée.

Dans la majorité des traités d’harmonie français jusqu’à une période très récente, on assiste donc au rejet de la basse fondamentale comme outil descriptif des progressions harmoniques. (Deux signes sont à ce titre révélateurs : l’absence ou la rareté jusqu’à une date très récente de recommandations en faveur des progressions fonctionnelles types avec utilisation des chiffres romains, et l’emploi, qui perdure, de l’expression ‘enchaînement des accords’ au lieu de celle de ‘progression’.) En France, il faut attendre notre époque pour trouver sporadiquement dans l’enseignement de l’harmonie une classification des enchaînements harmoniques selon la progression des basses fondamentales. Aussi étonnant que cela puisse paraître, la pensée française dominante de la théorie de l’harmonie au XIX^e siècle se singularise par sa résistance au modèle de Rameau, par son obéissance aux lois contrapuntiques et par son essence peu fonctionnelle”. BARTOLI, Jean-Pierre. *L’harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. [Paris]: Minerve, 2001, pp. 26-27.

⁴⁴ De manera más general, se nos ocurre que la teorización de la sintaxis armónica se complicaría en el siglo XIX a causa de la tendencia romántica a buscar efectos originales en todos los aspectos, incluida la armonía, al tiempo que se espaciaban las continuas cadencias que delimitaban las pequeñas unidades características del discurso musical galante y clásico, disminuyendo así la frecuencia del uso de las fórmulas armónicas estereotipadas.

Debussy), mientras que el lenguaje al otro lado del Rin (de Schumann a Strauss) se revela más ligado a las relaciones funcionales desarrollando su potencial tensional⁴⁵.

Efectivamente, la teoría armónica germana del siglo XIX sí prestaría gran atención a las cuestiones de la sintaxis armónica, ya fuera mediante la teoría de los grados (Vogler y Weber), la teoría de la progresión fundamental (Sechter) o más tarde la teoría funcional (Riemann)⁴⁶.

En el caso de la armonía española, es cierto que la teoría de las progresiones fundamentales por intervalos de Rameau desaparecería a lo largo del siglo XIX, al igual que en Francia. Pero hay que tener en cuenta que ésta no llegó a tener gran fuerza aquí, pues aunque fuera esbozada en la más bien embrollada exposición armónica de Santa María (y por supuesto aparece en las traducciones de los *Elémens de musique* de D'Alembert), Eximeno se opuso abiertamente a este aspecto concreto de la teoría del bajo fundamental de Rameau, según vimos en el capítulo anterior.

Por otro lado, en este capítulo podremos observar que los tratadistas españoles dedicaron con frecuencia una considerable atención a la sintaxis armónica durante casi todo el siglo XIX. Éste no es el caso del *Tratado de armonía* de López Remacha, quien siguiendo de cerca a Catel elude esta materia casi por completo, pero sí desde luego de la original teoría propuesta por Virués a pesar de sus continuas referencias al mismo Catel. Tanto Soriano Fuertes como Andreví (y Eslava, a quien dedicaremos el próximo capítulo) desarrollan posturas personales sin adscribirse a un autor francés concreto, aunque puedan apelar de manera genérica a “los autores nacionales y extranjeros”⁴⁷, y realizan interesantes aportaciones para nuestro asunto. Por su parte, Gil se basó mucho en el *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* de Fétis que previamente había traducido y publicado, pero no deja de reorganizar y complementar las reducidas indicaciones de éste que atañen a la sintaxis. Esta situación sufriría un marcado cambio en el siglo XX, cuando la atención hacia el movimiento e interés

---

⁴⁵ “Il n'est pas interdit de supposer une étroite relation entre la résistance française à l'enseignement ramiste des progressions de la basse fondamentale et la sensibilité particulière de la création de ce pays envers un langage harmonique qui cultive volontiers la couleur propre des renversements et la liberté des enchaînements d'accords (de Berlioz à Debussy), pendant que le langage d'outre-Rhin (de Schumann à Strauss) se révèle davantage attaché aux relations fonctionnelles tout en développant son potentiel tensionnel”. BARTOLI, J.-P. *L'harmonie classique et romantique...*, p. 29.

⁴⁶ Hemos tratado este asunto en la Introducción.

⁴⁷ SORIANO FUERTES, Indalecio. *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto libre moderno, del trocado o contrapunto doble, triple y cuádruple a la 8ª, de la imitación y cánones, del ritmo, la melodía y el fraseo y del canto retrógrado o cangrizante*. Madrid: Almacén de música Lodre, 1845, “A la juventud española”, [s.pag.].

melódico de cada una de las voces acabaría dejando a la sintaxis armónica en una posición marginal dentro del estudio de la disciplina también en nuestro país (véanse los capítulos 6 y 7).

Otras influencias francesas no dejaron de llegar en toda esta época mediante las traducciones de libros como los de Elwart y Reicha en 1845⁴⁸, aparte por supuesto de la lectura directa en francés que sin lugar a dudas debió de ser bastante frecuente entre los eruditos de la armonía.

5.3. Las teorías de Catel: el Tratado de armonía y contrapunto o composición de López Remacha (1824)

El *Traité d'harmonie* de Charles Simon Catel⁴⁹ fue el primer libro de texto de armonía adoptado por el Conservatorio de París. Es un conciso tratado, muy práctico, creado expresamente para el modelo de enseñanza oficial colectiva típico de los conservatorios. La comisión nombrada por el centro para unificar las clases de composición lo aprobó, tras arduas deliberaciones, en 1801, y la misma institución lo publicaría en 1802. Como texto oficial de este prestigioso conservatorio, se convirtió en

---

⁴⁸ ELWART, Antoine. *Manual de armonía, de acompañamiento de bajo numerado, de reducción de la partitura al piano, y de la transposición musical conteniendo además reglas para llegar a escribir el bajo o acompañamiento de piano a toda especie de melodía. Obra especialmente útil a los pianistas principiantes*. Trad. de Francisco Frontera de Valldemosa [Francisco Frontera y Laserra]. Madrid: Imprenta de Suárez, 1845. REICHA, Anton. *Curso de composición musical, o sea Tratado completo y razonado de armonía práctica*. Trad. de Eduardo Domínguez. Barcelona: Imprenta musical de don José Vilar y de Mas, 1845. También la *Melopea...* de LÓPEZ REMACHA incluye la traducción de un breve tratado de armonía francés, según aclara él mismo aunque no llegue a identificarlo (véase p. 7).

⁴⁹ CATEL, Charles Simon. *Traité d'harmonie*. París: Imprimerie du Conservatoire, 1802. Disponible en Internet la traducción inglesa: *A treatise on harmony: written and composed for the use of the pupils at the Royal Conservatoire of Music in Paris*. Trad. de Lowell Mason. Boston: J. Loring, 1832. Google Books.

<http://books.google.es/books?id=hOwsAAAYAAJ&dq=inauthor:catel&lr=&as_drrb_is=q&as_minm_is=0&as_miny_is=&as_maxm_is=0&as_maxy_is=&as_brr=1&source=gbs_navlinks_s> (Último acceso 28-3-2010). Sobre éste y muchos otros tratados franceses del siglo XIX puede encontrarse abundante información en CHEVAILLIER, Lucien. “Les théories harmoniques”. En: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie: Technique, esthétique et pédagogie. Tendances de la musique; technique générale*. Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie (eds.). París: C. Delagrave, 1925. En Internet: Internet Archive. <<http://www.archive.org/details/encyclopdiedel06lavi>> (Último acceso 28-3-2010) y GROTH, Renate. *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1983. Un resumen mucho más breve puede verse por ejemplo en WASON, Robert W. “*Musica practica: music theory as pedagogy*”. En: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Thomas Christensen (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 60-61.

el tratado de armonía de referencia tanto en Francia como en otros países europeos, siendo reeditado y traducido en numerosas ocasiones.

Su distinción entre la armonía simple o natural por un lado y la compuesta o artificial por otro, aunque resulte extraña en la actualidad, llegó a ser un tópico durante prácticamente todo el siglo XIX y fue aceptada por la mayoría de los teóricos franceses y españoles (véanse por ejemplo las citas de Hernández más arriba), incluso aquellos que no compartían muchos de sus puntos de vista. La primera abarca los acordes obtenidos a partir de uno esencial basado en el fenómeno de los armónicos: el acorde de 9ª de dominante (mayor y menor); éstos pueden utilizarse sin necesidad de preparar la disonancia, e incluyen, además de los acordes perfectos mayor y menor, los de 5ª disminuida, 7ª de dominante, 7ª de sensible, 7ª disminuida, 9ª mayor de dominante y 9ª menor de dominante (es decir, todos los de la familia de la dominante). Los demás acordes disonantes pertenecen a la armonía artificial y se forman mediante la prolongación (mecanismo similar al retardo), requiriendo por tanto de preparación.

Catel ofrece abundantes ejemplos siguiendo las posibles progresiones interválicas en el bajo tanto con acordes naturales como introduciendo prolongaciones en ellos, pero no señala distinciones entre unas progresiones y otras y por tanto todas (excepto las pocas que rechaza) parecen tener la misma importancia, de manera que su tratamiento de la sintaxis armónica prácticamente se limita al habitual apartado de cadencias, abandonando totalmente la teoría de las progresiones del bajo fundamental de Rameau; en palabras de Wason: “Catel rehúsa articular leyes de la progresión del bajo fundamental; cualquier progresión parece ser tan aceptable como cualquier otra, excepto cuando Catel rechaza admitirla”⁵⁰.

La influencia de Catel en España durante la primera mitad del siglo XIX fue notoria. Aunque no conocemos ninguna traducción al castellano publicada, sí existe al menos una manuscrita realizada por José Guelbenzu para “Francisco Ygaralde, profesor de música”⁵¹. Y desde luego serían muchos los que lo leyeran en francés. Lo citan expresamente algunos como Virués y Hernández, y aun en teóricos que no lo hacen

---

⁵⁰ “Catel refuses to articulate any laws of fundamental bass progression; any progression seems to be as acceptable as any other, except when Catel refuses to acknowledge it”. WASON, Robert W. Reseña de *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*. Renate Groth. Wiesbaden: Franz Steiner, 1983. *Journal of Music Theory* 30/2 (1986), p. 298.

⁵¹ CATEL, Charles-Simon. *Tratado de armonía por Catel, miembro del conservatorio de música; adaptado por el conservatorio para servir al estudio en este establecimiento; traducido del idioma francés al castellano por Dn. José Guelbenzu, organista de la parroquia de Sn. Saturnino de Pamplona para el uso de Dn. Francisco Ygaralde, profesor de música*. Manuscrito. 1850? Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1285.

pueden observarse algunas coincidencias con él. Pero seguramente sea López Remacha quien en su *Tratado de armonía y contrapunto o composición* de 1824 sigue más de cerca las ideas de Catel.

Miguel López Remacha era hijo del organista de la Capilla Real Félix Máximo López, autor de las *Reglas generales o Escuela de acompañar* mencionadas en los capítulos anteriores. Fue cantor de la misma Capilla Real y publicó otras dos obras que alcanzaron considerable difusión (la *Melopea*, antes citada, incluso tuvo una 2ª edición en 1820). El libro que aquí nos ocupa, en cambio, parece haber pasado más desapercibido, pues son pocas las fuentes de la época que lo citan y tanto Saldoni como casi todos los musicólogos recientes lo omiten⁵², a pesar de ser probablemente el primer tratado de armonía propiamente dicho (en el sentido moderno del término) publicado en español.

Desde la “Advertencia preliminar” deja clara la influencia del libro de Catel, del que afirma haber tomado resumidos ciertos asuntos mientras que expande otros: “Las materias puramente armónicas que este célebre autor ha tratado con difusión, las hemos reducido a lo necesario”, pero cuestiones como “la glosa y la imitación” las amplía, abordando también el contrapunto⁵³.

Al igual que Catel, utiliza un solo acorde básico (que identifica como el “problema armónico”) como generador de todos los demás: “De un solo acorde pende toda la combinación armónica”⁵⁴. Pero su propuesta es diferente a la de aquél, ya que en lugar del acorde de 9ª de dominante opta por un acorde de 13ª sobre la tónica (desprovisto ya de cualquier justificación físico-armónica) en el que simplemente se contienen todos los sonidos y acordes posibles de la tonalidad, como puede verse en el siguiente ejemplo:

---

⁵² ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto...” sí hace un breve comentario sobre él (pp. 405-407).

⁵³ LÓPEZ REMACHA, M. *Tratado de armonía...*, “Advertencia preliminar”, [s.pag.].

⁵⁴ *Ibid.*, p. 6.

Ejemplo 5-1. Los dos acordes básicos de López Remacha con todos sus acordes triadas derivados⁵⁵.

Más adelante obtiene de igual manera los acordes de 7ª y de 9ª sobre todos los grados.

En realidad, esta modificación destruye la esencia de la teoría de Catel, pues la división entre armonía natural y artificial deja de tener sentido al derivarse todos los acordes de un mismo principio. Efectivamente, López Remacha no utiliza esta distinción, aunque sí continúa desarrollando una estructuración de su tratado similar al de Catel a pesar de haber perdido aquí parte de su lógica. Así, incluye un extenso apartado titulado “Exposicion de las disonancias o notas prolongadas y detenidas que

⁵⁵ *Ibid.*, p. 7.

admiten todos los movimientos del bajo”⁵⁶ en el que presenta, a la manera de Catel (aunque más resumida), enlaces de acordes de dos en dos para todos los movimientos interválicos del bajo, mostrando las posibles ornamentaciones de los mismos mediante retardos. Tampoco López Remacha hace aquí consideraciones sintácticas.

Su tratamiento de las cadencias (en el capítulo VII “De las cadencias”) es más breve que el de Catel –pues omite los numerosos ejemplos de las progresiones más usuales para introducir cadencias perfectas que aquél da– y difiere significativamente. La clasificación que hace es la siguiente:

- Cadencia magistral: I-IV-V-I
- Cadencia perfecta: V-I
- Cadencia imperfecta: IV-I
- Cadencia suspendida: I-V o I-IV (también I-II⁶/5 o I-(V)³/+4)⁵⁷
- Cadencia evitada: V-I⁷ (también V-I*⁷/+) o V-VI⁶/5
- Cadencia interrumpida o rota: V-VI o V⁷-III*⁷/+⁵⁸
- Cadencia irregular: I-6^a Napolitana en M, I-II^m6 en m

En resumen, López Remacha hace una personal adaptación de Catel⁵⁹, con quien comparte el escaso tratamiento de la sintaxis armónica. También Virués tendrá muy presente a Catel, aunque en realidad desarrolle una teoría armónica radicalmente diferente.

5.4. La original aportación de Virués

El mismo año que el tratado de López Remacha (1824) se publicó un librito de 24 páginas titulado *Cartilla harmónica o El contrapunto explicado en seis lecciones y*

---

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 12-15.

⁵⁷ Recordemos que con el símbolo (V) nos referimos al acorde de sensible.

⁵⁸ Otra posibilidad utilizando acordes de 7^a disminuida es enunciada pero no queda clara en los ejemplos (*Ibid.*, p. 25).

⁵⁹ Como él mismo señala desde el principio: “El tipo armónico que Mr. Catel presenta [...] como base de su sistema, nos ha sugerido la idea de nuestro *Problema armónico* [...]. *Facile est inventis addere*”. *Ibid.*, “Advertencia preliminar”, [s.pag.].

escrito por José Virués⁶⁰. En él desarrolla un novedoso método extremadamente simple para abordar la composición (ocupa en realidad sólo las páginas 10 a 13) dirigido a los jóvenes aficionados. Poco podía pensarse entonces que la incursión en la música de un intelectual y alto militar como Virués tendría un papel esencial en la teoría y pedagogía musical españolas, pero un conjunto de circunstancias (sobre todo políticas, como trataremos de explicar) acabarían convirtiéndolo en el tratadista de referencia durante la primera mitad del siglo XIX en España.

5.4.1. *Cartilla Harmónica* (1824)

Según él mismo explica, Virués la escribió originalmente en francés⁶¹ varios años atrás para ser publicada en París⁶², aunque la edición parisina que ha llegado hasta hoy es de 1825 y está traducida al francés por Núñez de Taboada⁶³.

Ya desde la dedicatoria a la reina María Cristina, Virués deja claro su propósito: facilitar el estudio de la composición a los aficionados. Afirma que éste ha sido hasta ahora demasiado difícil por la moderna complejidad de la armonía y “por lo vago y difuso de los métodos de su enseñanza”, mientras que no es deseable que semejante pasatiempo exija una dedicación excesiva: “Los estudios, Señora, de mera curiosidad y recreo suelen degenerar frecuentemente en vicio, porque llegan a absorber más tiempo del que debe dedicarse a un provechoso y preciso desahogo de más importantes tareas”. Opina que un tiempo de dos o tres años dedicados a la música “excedería al interés del objeto de un mero aficionado”⁶⁴.

En la Introducción subraya la falta de un “*Arte elemental, fácil y breve*, cual se necesita, para la enseñanza del contrapunto [en sentido amplio, equivalente a composición]” tanto entre los autores españoles (citando entre otros a Nassarre, Cerone

---

⁶⁰ VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín de. *Cartilla harmónica o El contrapunto explicado en seis lecciones*. Madrid: Imprenta Real, 1824.

⁶¹ Virués debió conocer bien esta lengua, pues llegó a traducir a Voltaire, según se informa en LIGUEUX, Guy Bour. “Virués (Espinola) [y Spinola], José (Joaquín)”. *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-3-2010). Dada la brevedad de este artículo y del correspondiente al *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, hoy sigue siendo necesario recurrir a Baltasar SALDONI (*Diccionario biográfico-bibliográfico...*) para saber más sobre este personaje. Por otra parte, según LAFOURCADE SEÑORET, O. “Ramón Carnicer en Madrid...”, p. 377, Virués había estudiado en París.

⁶² VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *Cartilla harmónica...*, p. 23, n. 2.

⁶³ VIRUÉS SPÍNOLA, José Joaquín. *Éléments d'harmonie ou Le contre-point expliqué en six leçons*. Trad. de Melchior Emmanuel Núñez de Taboada. París: Imprimerie de H. Fournier, 1825.

⁶⁴ Todas estas citas proceden de VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *Cartilla harmónica...*, dedicatoria, [s.pag.].

y López Remacha⁶⁵) como extranjeros (incluidos Fux, Richter, Rameau, Béthizy, Catel y Tartini), pues no pudieron llegar a “un principio radical, único y simple, de donde el discípulo pudiese deducir por sí solo todas las reglas y todos los casos”⁶⁶. Él pretende cubrir este vacío con su *Cartilla harmónica*, frente al “profundo mar de teorías en que han sumergido la ciencia armónica tantos escritores” y a “la dificultad en que está envuelto el estudio del antiguo contrapunto”⁶⁷.

Tal principio lo encuentra en la reducción de la armonía a sólo tres acordes (o “grupos de terceras”): “El principio nuevo sobre que está fundado este método de enseñanza [...] es la distribución de la escala diatónica en tres grupos de *terceras*, cuyos tres grupos por su mismo orden son los moldes y los conductores de todas las melodías y de todas las armonías, *sin excepción de una sola*”⁶⁸.

En realidad, la cartilla en sí sólo tiene 4 páginas (apartado titulado “Cartilla”, pp. 10-13). Está dividida en 6 lecciones⁶⁹, que contienen varios artículos cada una e incluyen en total 4 láminas de ejemplos. Aclaraciones adicionales, más dirigidas a los entendidos que a los alumnos, las ofrece en la sección final “Notas analíticas y justificativas de las novedades de esta Cartilla, que el autor somete al juicio de los profesores sabios”, la cual ocupa bastante más espacio (pp. 15-24).

La base de su método es sencilla. En primer lugar, numera los sonidos según su posición en la escala del tono correspondiente. En segundo lugar, considera sólo tres acordes –I, IV y V7–, a los que denomina 1^{er} grupo, 2^o grupo y 3^{er} grupo. Para alejarse de toda la teoría anterior, evita intencionadamente la terminología habitual, tanto las palabras “dominante” y “subdominante” (que considera “metáforas ridículas”⁷⁰) como el propio vocablo “acorde” (que sólo usa para referirse a otros teóricos: “la interminable nomenclatura de los *Acordes*, que nosotros reducimos a uno”⁷¹), sustituido por “grupos tónicos o consonantes”⁷². Los representa de la siguiente manera, expresando las variantes mayor y menor y señalando con números (y cabezas blancas) tan sólo los sonidos que no han salido ya en los acordes o grupos anteriores:

---

⁶⁵ Más adelante también menciona de pasada “el problema armónico de Remacha” (*Ibid.*, p. 16).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁹ Puede verse un resumen del contenido de cada una de ellas en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto...”, pp. 367-375.

⁷⁰ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *Cartilla harmónica...*, p. 15.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 10.

Ejemplo 5-2. Los tres acordes de la *Cartilla de Virués*⁷³.

Sin embargo, su uso de los números y la consecuente aplicación de tono y tónica (y otros relacionados como grupo tónico o bajo tónico) son poco consistentes, pues si en este ejemplo numera las notas en función de la tonalidad vigente, en el resto lo hará casi siempre en función de la fundamental del acorde, ya sea éste el de tónica o no (véase el Ejemplo 5-3); asimismo, a menudo llama tónica a la fundamental de cualquier acorde. Esta ambigüedad se mantendrá en su siguiente tratado, como veremos.

Si la melodía no se aparta de los sonidos de una determinada escala, se armonizará exclusivamente con estos tres acordes: “Mientras una *canturía* no muda de escala, [...] se acompaña con los tres grupos de la misma escala. De suerte que en reconociendo a cual grupo pertenece la primera nota de cada *tiempo*, no hay que dudar que aquel grupo es el acompañamiento de aquel *tiempo*”⁷⁴.

Prácticamente a esto se limita la esencia de su teoría armónica. La reducción a los tres únicos acordes supone un acercamiento a una teoría funcional⁷⁵, pero el planteamiento excesivamente simplista complica su aplicación a composiciones complejas más allá de elementales armonizaciones de melodías. De hecho, Virués reconoce más adelante que es habitual encontrar II en lugar de IV (“muchas veces el compositor introduce en el segundo grupo la nota Re en lugar de la nota Ut”⁷⁶) y reconoce que pueden usarse indiferentemente, pero no lo incorpora en absoluto a su

⁷³ *Ibid.*, lámina A, ejemplo 2º.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁵ Así lo señala DAMSCHRODER, David. *Thinking about Harmony: Historical Perspectives on Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 13-16.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 20, n. 1.

sistema teórico (en realidad, se limita a exponer las razones por las que él prefiere IV o II).

Por otra parte, tampoco aclara los criterios que deben seguirse en los casos en que aparezca una nota que pertenezca a dos posibles acordes (como 1 y 5). Alguna información adicional se proporciona en las Notas finales, cuando explicita que la progresión estándar es I-IV-V-I, a la que llama en alguna ocasión “el canto tónico universal” o “canto fundamental”⁷⁷:

Y esta es la grande y primitiva verdad que nos patentiza inconcusamente la simple operación de distribuir la escala diatónica en tres grupos de terceras, cuyas tónicas por su orden correlativo Ut, Fa, Sol, Ut, son el molde y guía de todo canto, sea simple, sea múltiple.

Ni la sencillez ni la vulgaridad de este hecho nos harán nunca temer que la idea de considerarlo como principio radical y único de la canturía simple y múltiple no sea una novedad útil y por tanto apreciable⁷⁸.

El fundamento de esta progresión lo encontrará en la cadencia perfecta o “absoluta”, que es la más natural de todas (“[e]n la canturía no hay traslación más natural que la cadencia absoluta”⁷⁹) y obliga a poner IV tras I y I tras V, de manera que “este canto fundamental” está “regido por dos cadencias absolutas”⁸⁰.

Su clasificación de las cadencias es la siguiente⁸¹:

- Cadencia absoluta o final: V7-I.
- Cadencia evitada: V7-I*7/+.
- Cadencia interrumpida: V7 seguido de cualquier otro acorde de V7 (excepto I*).
- Cadencia rota: V7 seguido de cualquier acorde perfecto (al que interpreta como nueva tónica) excepto su propia tónica; el ejemplo que da es el habitual V7-VI.
- Cadencia absoluta aparente o plagal (usada como “absoluta y terminante en la música litúrgica”⁸²): I-IV (seguramente un error, pues debía ser IV-I)

El tratamiento que hace de la modulación es igualmente simplista aunque también efectivo en la mayoría de los casos, pues se limita a indicar que toda alteración

---

⁷⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁸² *Ibid.*, p. 12.

ascendente que se produzca debe tratarse como el sonido 7 (sensible) de una nueva escala, y toda alteración descendente como el sonido 4 (7ª del acorde de dominante) de una nueva escala (excepto cuando ocurre en un modo menor en la subtónica, que se tratará como dominante de un nuevo tono)⁸³.

Otros asuntos de interés abordados por Virués en su breve exposición incluyen, en primer lugar, la introducción de disonancias en los acordes (aparte de la correspondiente al V7). En este punto se hace sentir la influencia de Catel, pues el primer procedimiento que contempla es la prolongación (o retardo)⁸⁴. Considera que este autor francés es el único que le precede “en reducir a un solo principio los rudimentos del contrapunto”, aunque no llegue a ser tan “primitivo y radical” como el suyo; precisamente “el principio u observación fundamental de Catel es ‘que toda disonancia es un retardo de la consonancia, que se resuelve en esta misma’”⁸⁵. El segundo procedimiento es el de la adición, de la que da las siguientes ilustraciones:

Ejemplo 5-3. Procedimiento de la adición en la Cartila de Virués⁸⁶.

Más adelante expone cómo debe resolverse el retardo⁸⁷. También hará una breve mención de las notas de paso y apoyaturas⁸⁸, deteniéndose luego más en la nota pedal⁸⁹.

En segundo lugar, explica el acorde de 7ª disminuida como “una alteración” en el tercer grupo (acorde de dominante) de la escala menor⁹⁰. Según veremos en el

⁸³ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁶ *Ibid.*, lámina A, ejemplo 6º.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

próximo subapartado, este acorde cobraría una importancia determinante en su futura teoría. Y en tercer lugar, ilustra ciertas modulaciones enarmónicas⁹¹.

En conclusión, la propuesta de Virués en este tratado es esencialmente armónica⁹² (a pesar de subtitular su libro como “el contrapunto” y usar en varias ocasiones este término –y el de armonía–⁹³) y se centra en la sintaxis reduciendo a tres los acordes utilizables, pero su extremada simplicidad la limita a la explicación de unos pocos hechos musicales básicos. No podemos dejar de observar cierta coincidencia con los tres acordes primarios de Eximeno, aunque su caracterización del IV con la 6ª añadida no aparece aquí y desde luego la complejidad de su teoría es notablemente mayor –aunque venga también de un intelectual carente de la formación musical tradicional–.

La *Cartilla harmónica* produciría una brevísima secuela fechada en 1827, publicada al parecer por un discípulo de Virués junto a una carta suya a otro alumno y amigo⁹⁴; en ella se presenta en una sola página lo esencial de su método. Mucho más relevante y sustancioso sería su próximo tratado, que veremos a continuación.

5.4.2. La Geneuphonía (1831)

5.4.2.1. La coyuntura

Con sólo ver la apariencia externa y la portada, se observan diferencias obvias entre la *Cartilla harmónica* y *La geneuphonía o Generación de la bien-sonancia música*⁹⁵. Ésta va en una lujosa edición en gran formato de la Imprenta Real, donde el mismo nombre del autor aparece en forma más rimbombante (Josef Joaquín de Virués y Spínola frente al simple José Virués anterior) y acompañado de sus numerosos títulos:

---

⁹¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁹² Anzaldúa no se refiere a este asunto; parece que su decisión de incluir esta *Cartilla harmónica o El contrapunto explicado en seis lecciones* entre los tratados de contrapunto que estudia obedece principalmente al título de la misma.

⁹³ Véase lo que dijimos sobre este asunto al final del primer apartado.

⁹⁴ *Carta de José Virués a Ángel Villalobos [...] Lección única necesaria para componer correctamente la armonización u acompañamiento de cualquiera canturía, sea propia, sea agena [sic], sin tener el menor conocimiento del confuso e interminable arte antiguo del contrapunto, y para modular de todo tono a todo tono sin más intermedio que el de un solo acorde: deducida de la Cartilla armónica del señor Virués y publicada por un discípulo de la misma.* Madrid: [s.n.], 1827.

⁹⁵ VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín de. *La geneuphonía, o Generación de la bien-sonancia música.* Madrid: Imprenta Real, 1831.

caballero de las Órdenes nobles y militares de Calatrava y San Juan, condecorado con diferentes Cruces de distinción civil y militar, Maestrante de la Real de Ronda, Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos, individuo de las Reales Sociedades económicas de Motril y Sanlúcar de Barrameda, académico de honor de la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando de Madrid, adicto de las tres clases del Real Conservatorio de Música, individuo de la Academia Filarmónica de Bolonia en la clase de Maestros de Capilla de Honor, etc⁹⁶.

También en la portada se anuncia orgullosamente: “Adoptada por el Real Conservatorio de Música para único método de enseñanza de Armonía, Contrapunto y Composición”.

Es evidente que la situación había cambiado significativamente en estos siete años. El acontecimiento clave había sido la creación del Conservatorio de Madrid. La repercusión de esta institución, pionera en España y largamente solicitada por los músicos, iba mucho más allá de la formación de un determinado número –necesariamente limitado– de profesionales, pues representaba el apoyo directo del estado a la formación musical y pretendía servir como modelo de enseñanza para todo el país, tal y como venía sucediendo con el Conservatorio de París cuyo ejemplo estuvo siempre muy presente en el devenir de este centro español.

Sin embargo, una empresa de semejante alcance no podía escapar a los vaivenes políticos del momento ni estuvo exenta de detractores. Era necesario por tanto sumar el máximo número posible de apoyos a la causa y contar con la protección de personas influyentes en los círculos políticos; de ahí la abundancia de puestos honoríficos (como “adictos de honor”, “adictos facultativos” y “maestros de honor”) que se otorgaron desde el comienzo. Precisamente Virués, que ostentó altos cargos militares y era cercano a los reyes, fue uno de los más entusiastas patrocinadores del proyecto. Es fácil imaginar que su interés se acrecentaría ante la posibilidad de que el nuevo centro sancionara sus teorías musicales, así como que en la inclinación de los futuros profesores a aceptarlas pesaría la voluntad de ganar tan poderoso aliado, y más aún en el caso del director designado –el tenor italiano, protegido por la reina, Francesco Piermarini–, discutido tanto por su condición de extranjero como por su escaso prestigio fuera de su carrera como cantante⁹⁷.

---

⁹⁶ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, portada.

⁹⁷ Pueden verse algunos elogios hacia *La geneuphonía* tanto de Piermarini como de la Junta Facultativa del Conservatorio en LAFOURCADE SEÑORET, O. “Ramón Carnicer en Madrid...”, p. 378. Incluso en el reglamento de 1831 del conservatorio se incluyen los siguientes halagos a Virués, según cita, criticándolo, Mariano Soriano Fuertes: “D. José Joaquín de Virués y Spínola, uno de los españoles que con sus luces honran más su patria, y que se granjeará una fama europea con la *Geneuphonía*, obra original admirable y

Lo cierto es que, al tiempo que se intensificaban durante 1830 las gestiones para la fundación del conservatorio, se produjo la colaboración entre los futuros profesores –especialmente Ramón Carnicer, que se haría cargo de la enseñanza de la composición– y Virués, requerida por el director de la institución a instancias de la reina María Cristina⁹⁸ (a quien por cierto está dedicado también este tratado). Como resultado, el original método de Virués fue seguido desde el principio en las clases de composición del conservatorio y, tras un corto periodo de prueba, adoptado oficialmente mediante una Real orden de 8 de enero de 1831 –recogida con orgullo en el Prólogo de Virués⁹⁹– que también ordena la publicación de *La geneuphonía*.

Evidentemente, la implantación de un sistema de enseñanza tan novedoso exigía una intensa cooperación entre su autor y Carnicer, que debía impartirlo, la cual se produjo desde antes de la edición de *La geneuphonía*. Lafourcade muestra que tuvieron lugar varias reuniones entre ambos durante 1830 y subraya la inclusión de algunos ejemplos musicales de Carnicer en el texto impreso¹⁰⁰. Éste siguió utilizando dicho método durante muchos años, y también Francisco Andreví lo usó en sus clases en la otra institución emblemática dependiente de los monarcas, la Real Capilla, según informa Virués¹⁰¹.

Este episodio queda reflejado indirectamente en el extenso Prólogo de Virués. En él comienza lamentándose de la escasa repercusión que tuvo su *Cartilla harmónica* de 1824, pues a pesar de lograr –dice– “el convencimiento de los maestros y su aprobación de la obra”, no se intentó ninguna aplicación práctica a la enseñanza¹⁰². Semejante “inacción y silencio de los profesores” –del que “resultó un necesario perjuicio al arte y a los aficionados”¹⁰³– contrastaría con el interés de los extranjeros,

---

única en su género, que después de una solemne prueba se ha adoptado para la enseñanza en el Real Conservatorio”. (*Gaceta musical de Madrid*, 18-1-1866, p. 64).

⁹⁸ Véase LAFOURCADE SEÑORET, O. “Ramón Carnicer en Madrid...”, p. 376-378. En esta misma tesis se recoge abundante información sobre la primera época del Conservatorio de Madrid y en concreto la enseñanza de composición a cargo de Carnicer, especialmente en el capítulo 2 “Ramón Carnicer y el magisterio musical en Madrid” (pp. 340-600). Sobre la historia del Conservatorio véase también SOPEÑA, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

⁹⁹ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, p. viii.

¹⁰⁰ LAFOURCADE SEÑORET, O. “Ramón Carnicer en Madrid...”, p. 377. Basándose en estos y algunos otros hechos, sugiere que Carnicer “participó en la redacción final de la parte teórica del método” (p. 377) y más adelante incluso considera a Virués “coautor, con Carnicer, del método *La Geneuphonía*” (p. 464). Esta hipótesis resulta, en nuestra opinión, más bien improbable, pues precisamente la parte teórica del libro, como veremos, presenta ciertas tesis insólitas en la historia de la teoría musical que parecen difíciles de asumir para cualquier compositor de sólida formación como Carnicer.

¹⁰¹ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, p. viii.

¹⁰² *Ibid.*, p. iii.

¹⁰³ *Ibid.*

pues tras la publicación de la traducción de Núñez Taboada al francés, *La geneuphonía* “se imprime actualmente en las principales capitales de Europa, a un tiempo en sus respectivas lenguas, por cuenta de los compradores de mi manuscrito”¹⁰⁴. En efecto, en el retrato de Virués incluido al comienzo del libro aparece mostrando una edición inglesa claramente visible¹⁰⁵.

Llegados a este punto, la decisión de crear un conservatorio dio un vuelco a la situación en España, pues los profesores, que debían elegir los métodos a adoptar para cada materia, acordaron según Virués “que para la de Armonía, Contrapunto y Composición [...] convenía exclusivamente la *Geneuphonía* de que tenían conocimiento”¹⁰⁶. Haciendo alarde de humildad, Virués pidió “que no se diera el gran paso de excluir del conservatorio español los célebres métodos antiguos sin tener hecha una prueba práctica del moderno”¹⁰⁷ y por tanto se determinó ensayarlo en un peculiar experimento muy propio de la época: se les enseñaría el método a cuatro alumnos ante tres compositores testigos durante siete lecciones de dos horas, sometiéndoles luego a un examen final ante treinta peritos. Como cabía esperar, “su éxito pasmó a la Junta y testigos del curso”, quedando así la obra “sancionada por un solemne y oficial experimento”¹⁰⁸.

Visto a posteriori, las consecuencias de este rocambolesco episodio resultan bastante extrañas. Sorprende que los profesores de esta recién creada institución –que aspiraba a convertirse en modelo para el país y necesitaba labrarse un sólido prestigio– decidieran rechazar todos los métodos conocidos y contrastados (tanto armónicos como contrapuntísticos) para optar por uno inédito de resultados inciertos, creado por un mariscal de campo con escaso bagaje musical. Más aún cuando su autor desecha alegremente todas las teorías anteriores¹⁰⁹ (e incluso utiliza exclusivamente términos de

---

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. iv.

¹⁰⁵ Esta litografía y el texto de Virués (quien afirma haber recibido ya algunas muestras de la edición de Londres) sugieren que su obra se estaba imprimiendo ya en varios idiomas. Sin embargo, la edición inglesa no saldría hasta 1850: *An original grammar of harmony, counterpoint and musical composition, or, The generation of euphony reduced to natural truth*. Trad. de F. T. A. Chaluz de Vernevil. Londres: Longman and Co., 1851, 2 vols. Y la portuguesa sería aún más tardía: *A geneuphonia ou Geração da consonancia musical*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1876. No hemos podido encontrar otras traducciones, a pesar de que también Saldoni, que le conoció personalmente, mantiene que se publicó “en cinco o seis idiomas” sin dar más datos (SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, vol. II, p. 409).

¹⁰⁶ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, p. v.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. vi.

¹⁰⁹ Son frecuentes en el libro las descalificaciones genéricas a toda teoría anterior a la suya, así como una considerable carga de autocomplacencia. Véanse algunas pruebas:

su invención que complican la comprensión de las suyas), aplicando en su lugar un sistema muy simple que pretende fundamentar en peculiares principios de dudosa validez (véase el siguiente subapartado).

Es comprensible por tanto que surgieran duras críticas en la época hacia *La geneuphonía* y en especial hacia los profesores que la amparaban en el conservatorio, las cuales abordaremos al final de este apartado. También los investigadores modernos suelen mostrar su rechazo hacia ella: Subirá menciona su “inutilidad práctica” y comenta que fue adoptada en el conservatorio “para tormento de los catedráticos que deberían enseñarla y tortura de los discípulos que deberían aprenderla”¹¹⁰; Preciado considera que “es el tratado más antipedagógico que se ha escrito” y lo califica como “esperpento pedagógico de un músico teórico y nada práctico”¹¹¹; Lafourcade, siguiendo a Sopeña, lo estima un sistema “inútil pero no dañino”¹¹²; y Gómez Amat lo juzga “un producto del arbitristo, tan relacionado con la manía nacional de inventar lo que ya está inventado”¹¹³.

Sin embargo, sería injusto atribuir su éxito meramente a la influencia política de Virués. Debe tenerse en cuenta que fue apoyada por músicos de prestigio, y que incluso algunos que la atacaban no dejaron de reconocer su capacidad para obtener rápidos y sorprendentes resultados en la iniciación básica a la composición (véase la crítica de Hernández más abajo). Además de Carnicer, Saldoni emprende en su *Diccionario biográfico-bibliográfico* una entusiasta defensa de Virués:

[...] la célebre Geneuphonía, que tanto asombro causó en el mundo musical cuando su aparición a principios de 1831 por las nuevas y atrevidas ideas que contiene, destruyendo con suma claridad y gran sencillez las rancias y confusas reglas que en la composición regían en toda

---

“La verdad es que la Geneuphonía va a atacar de frente y echar por tierra, si puede, todos los sistemas del origen y explicación de la Armonía, que hasta ahora desde los griegos han servido para la enseñanza del arte” (p. vi).

“El reñidísimo y nunca sentenciado pleito de los teoristas acerca del generador o bajo-fundamental del acorde de tercera, quinta y sexta sobre la subdominante, va a quedar definitivamente juzgado sin apelación en este capítulo, que no dejará duda ninguna al lector de que mi principio no sólo es juez recto, sino equitativo y pacífico. [...] Esto lo creo tan infalible como fácil, y voy a probar que mis discípulos a los dos días de lección son oráculos en la materia” (p. 64).

“Réstame ya únicamente justificar con buenos testimonios la suficiencia, universalidad y exactitud de mi doctrina melo-harmónica, y eso voy a hacer lo más rápidamente que pueda en el tercer tratado” (p. 82).

¹¹⁰ SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953, pp. 759-760.

¹¹¹ PRECIADO, Dionisio. “Don Hilarión Eslava y su ‘Método completo de solfeo’”. En: *Monografía de Hilarión Eslava*. José Luis Ansorena (coord.). Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1978, p. 223.

¹¹² LAFOURCADE SEÑORET, O. “Ramón Carnicer en Madrid...”, p. 376.

¹¹³ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española*. 5. Siglo XIX. Madrid: Alianza, 1984, p. 253.

Europa, pero aún más en España, hasta principios de este siglo; obra verdaderamente nueva y colosal¹¹⁴;

[...] si bien no está, como todo lo humano, exenta de algunos lunares, fue, sin embargo, respetada y aplaudida más o menos por todos los primeros hombres científicos del arte en el mundo musical, y escrita por un español, persona llena de ciencia y de saber en los varios ramos de las artes, como lo atestiguan los muchos títulos y condecoraciones de que se hallaba adornado¹¹⁵.

No cabe dudar de la sinceridad de Saldoni (aunque sí, es evidente, de su objetividad), pues Virués había muerto 28 años antes y su método había sido ya sustituido en el Conservatorio de Madrid; ni tampoco de su conocimiento del mismo, ya que afirma haber sido amigo de Virués y estudiado con él “en un solo mes su sistema”, quien en una carta que le dirigió en 1835 se mostraba “agradecido al cielo y acierto con que V. tiene examinada y entendida mi teoría armónica, y muy satisfecho de la exactitud con que la explica y enseña V.”¹¹⁶. El mismo Saldoni se había ofrecido para hacer una demostración de la *geneuphonía* en Barcelona, que finalmente no pudo llevar a cabo por acontecerle diversos percances durante el viaje¹¹⁷; también informa de que propuso a Carnicer escribir conjuntamente un “*Método de armonía y de composición, basado sobre la teoría de la Geneufonía*”, idea de la que desistió debido a las muchas ocupaciones de ambos¹¹⁸.

Por otro lado, recordemos que hacia 1831 aún no se había estandarizado en España un sistema de enseñanza de la armonía, mientras que la pedagogía contrapuntística seguía utilizándose en numerosas capillas. La obra de Virués, de enfoque esencialmente armónico aun cuando se aplique también al contrapunto (véase más adelante), posiblemente debiera parte de su éxito precisamente al hecho de ser uno de los primeros manuales armónicos creados expresamente para las clases, y tal vez el primero utilizado sistemáticamente en una institución educativa. Sin embargo, es probable que la elección por el Conservatorio de Madrid de este discutido método en

---

¹¹⁴ SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, vol. II, p. 405.

¹¹⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 410.

¹¹⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 405.

¹¹⁷ Todo el episodio es relatado detalladamente en *Ibid.*, vol. II, pp. 405-410. ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto...”, pp. 378-382, ofrece largas citas textuales de esta fuente.

¹¹⁸ SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, vol. II, p. 409.

lugar de otro de mayor reputación (como el de Catel, por ejemplo), retrasara la total aceptación de la armonía como mejor vía práctica de iniciación a la composición¹¹⁹.

5.4.2.2. El método y su teoría

La geneuphonía se divide en tres tratados titulados respectivamente: “Tratado primero. Método teórico y práctico para la enseñanza y el aprendizaje”, “Tratado segundo. Exhibición y análisis de la nueva hipótesis geneuphónica” y “Tratado tercero. Aplicación práctica de este sistema a todo el tratado de armonía de Mr. Catel”. La explicación de cada uno de ellos que da el propio Virués en el Prólogo es lo suficientemente clara y por tanto nos limitamos a reproducirla:

El tratado primero, destinado exclusivamente a la enseñanza práctica, habla con los discípulos y con aquellos maestros que quieran en fin entender y enseñar por este nuevo método la Armonía, el Contrapunto y la Composición. [...]

El tratado segundo comprende la exhibición y análisis de la nueva hipótesis geneuphónica. Este tratado se dirige en general a los teóricos y maestros, sometiendo a su examen las operaciones especulativas de donde se dedujo el método práctico enseñado en el tratado primero. [...]

El tratado tercero, en fin, contiene la aplicación práctica del nuevo método a todo el tratado de Armonía del célebre Catel. Esta aplicación [...] no deja nada que desear a los peritos para poder sentenciar con todo conocimiento de causa entre la nueva teoría y las antiguas [...]¹²⁰.

El primero de ellos se divide a su vez en tres apartados, titulados “Armonía”, “Contrapunto” y “Composición”, términos que ahora sí se utilizan en un sentido más próximo al moderno¹²¹.

El apartado inicial, sobre Armonía, presenta lo esencial del método, que difiere poco de lo presentado en la *Cartilla harmónica*: numeración de las notas según su orden en la escala diatónica de la tonalidad correspondiente y consideración de sólo tres

---

¹¹⁹ De hecho, la resistencia que provocó la *geneuphonía* contrasta con el reconocimiento prácticamente unánime que obtendría pocas décadas más tarde el tratado de Eslava.

¹²⁰ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, pp. vi-vii.

¹²¹ Esta estructuración podría estar tomada de la división de la enseñanza de la composición que desde 1816 se hacía entre estas tres materias en el Conservatorio de París (y que acabaría siguiéndose en el de Madrid). Véase GROTH, R. *Die französische Kompositionslehre...*, pp. 14-17.

acordes o “grupos armónicos”. En este caso, sin embargo, utiliza una terminología más complicada de su invención: llama “cadencia” a I, “trascadencia” a IV y “precadencia” a V7, “tipometro” al conjunto de los tres grupos y “bajo tipométrico” a sus fundamentales expresadas con los número 1, 4 y 5. La presentación también difiere ligeramente respecto al Ejemplo 5-3, pues ahora añade la tónica (“cadencia”) al final para completar la fórmula armónica y presenta los acordes con las inversiones necesarias (IV6/4 y V+6) para que se produzca una correcta conducción de las voces:

Ejemplo 5-4. Los tres acordes en *La geneuphonía* de Virués¹²².

De nuevo, declara que con estos tres acordes “sabrá ya armonizar toda canturia que no mude de tono o escala”¹²³ y da un ejemplo de una melodía simple con su correspondiente armonización. Pero ahora, al comentar otro ejemplo, sí ofrece –aunque de manera casi casual– ciertas pautas a aplicar cuando una nota pueda pertenecer a dos acordes, derivadas del patrón I-IV-V-I anterior:

- “toda canturia empieza por ella [la cadencia]”
- “el tipometro nos enseña que la trascadencia sigue a la cadencia”
- “en ella [la cadencia] acaba así como empieza toda obra de música”
- “ella [la precadencia] precede a la cadencia, según lo hemos visto al lado del Tipometro”

¹²² VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía*..., p. 2.

¹²³ *Ibid.*, p. 4.

- “es preferible [...] no dar ésta [la precadencia, y presumiblemente cualquier otro acorde] dos veces seguidas”¹²⁴.

Aconseja ejercitarse en la armonización de melodías “sobre canturias que le sean muy conocidas y agradables”¹²⁵; él escoge a tal efecto una conocida cavatina de Paisiello, “Nel cor più non mi sento” (de la ópera *L'amor contrastato* o *La molinara*), cuyo comienzo armoniza y analiza.

A esto se reduce la práctica propiamente armónica (que él calcula puede dominarse en dos o tres días o menos), pero en los principios aquí expuestos se basa igualmente el siguiente apartado sobre Contrapunto.

Desde la misma definición de este término, queda clara la concepción absolutamente armónica del mismo: “El Contrapunto es el arte de dirigir el *distinto* y *simultáneo* canto de muchas voces hacia la cadencia o la precadencia armónica trasladadas a diversas elevaciones o tonos”¹²⁶. En este momento limita los acordes posibles no ya a los tres expuestos, sino a sólo dos (cadencia y precadencia, o sea, I y V), pues considera que I-IV no es más que una transposición de V-I: “la trascadencia es el mismo acorde que el de la cadencia subida cuatro grados, esto es, a la nota Fa 4; de suerte que la trascadencia del tono de Ut es cadencia del tono de Fa”¹²⁷. Esta reducción, que Virués considera un gran hallazgo¹²⁸, implica no obstante una ambigüedad en la aplicación del concepto de tónica y tono (ya esbozada en su *Cartilla harmónica*¹²⁹) que se amplificará más adelante y que supone, en nuestra opinión, una importante debilidad en su método, como veremos.

Añade en este apartado una regla de naturaleza contrapuntística, la prohibición de 5^{as} y 8^{as} consecutivas y directas (aunque sólo entre voces extremas, según aclara en

---

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 4-5.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 5.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ “Esta definición [de Contrapunto], nueva como toda mi teoría, revela ya al lector una singular verdad, y es que en la naturaleza no hay más que dos acordes o posturas, que son precadencia y cadencia; y que por consiguiente se halla libre de la horrenda interminable molestia de estudiar las absurdas doctrinas de los intervalos *justos*, *diminutos* y *superfluos*, de los acordes *rectos*, *inversos*, *supuestos* y *compuestos*, en una palabra, de cuanto hasta ahora se ha escrito y enseñado tan vaga como insuficiente y lentamente sobre esta magia blanca, llamada arte del Contrapunto y sus innumerables reglas”. *Ibid.*

¹²⁹ Allí, aunque no se exponía de manera tan explícita, se llegaba al extremo –según vimos– de numerar todas las notas en función de la fundamental de cada acorde y no de la tonalidad vigente.

nota al pie), que formula de la siguiente manera: “No se den jamás los intervalos o sonidos de *quinta* ni de *octava* por dos voces que *a un tiempo suban o bajen*”¹³⁰.

Con esto ya puede resolver ejercicios de contrapunto nota contra nota (indistintamente a cuatro o menos partes) a partir de una voz dada (cantus firmus, en la terminología actual). En realidad, el procedimiento consiste simplemente en asignar a cada nota (según su numeración) el acorde que le corresponde y escoger para cada voz la nota de ese acorde que se estime conveniente. Se trata por tanto de un sistema netamente armónico, similar al del apartado anterior, y de hecho la falta de atención hacia la conducción de las voces puede hacer que ésta resulte bastante irregular¹³¹; ante este problema, que el propio Virués reconoce (un ejemplo: “el lector notará fácilmente que esta canturía del tenor no tiene fluidez por causa de los saltos repetidos”¹³²), se limita a aconsejar “que el lector lo remedie componiendo de otro modo el mismo ejemplo”¹³³, sin llegar a dar pautas concretas.

Sin embargo, la base de todo el método –es decir, la elección de un acorde para cada nota de la melodía– no queda ni mucho menos claramente establecida. En principio, las reglas dadas en el primer apartado permitían usar sólo los acordes I, IV y V7, que obviamente restringen severamente las posibilidades musicales para estos ejercicios contrapuntísticos. Virués salva esta limitación considerando en sus ejercicios como nueva tónica cualquier acorde triada que no sea el de tónica (aunque no se haya producido en realidad ningún tipo de modulación)¹³⁴; y lo hace de manera aparentemente arbitraria, sin explicar nunca por qué opta por una nueva tónica y no otra, por lo que en la práctica cualquier acorde es posible en casi cualquier lugar (excepto el final, que exige siempre V7-I). De hecho, escoge diferentes armonizaciones para un mismo cantus firmus (que implican diferentes cambios de supuestas tónicas) sin dar razón alguna de su elección.

Lo mismo ocurre con los siguientes capítulos en los que se ocupa del resto de especies habituales en el contrapunto tradicional: dos notas contra una, cuatro notas contra una, dos notas contra una con ligaduras, contrapunto doble a diversos intervalos,

---

¹³⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹³¹ Véase el análisis que desde una perspectiva contrapuntística hace de este tratado ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto...”, pp. 375-404.

¹³² VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, p. 10.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ A esta misma conclusión llega ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto...”, p. 393.

y varios ejemplos de contrapunto triple, cuádruplo, triple mixto y cuádruplo mixto. En ellos tan solo añade algunas reglas para tratar las disonancias y en especial el retardo.

La confusa aplicación de los conceptos de tónica y tono sigue siendo habitual. Basten dos claros ejemplos para ponerlo de manifiesto. En primer lugar, asigna la “cadencia” (tónica) Re al 4º compás de un contrapunto a dos voces que discurre por completo en la tonalidad de Do mayor; al aparecer en este mismo compás un Do natural como nota de paso disonante, se ve obligado a dar una embrollada explicación en su análisis:

En el compás cuarto tenemos dos notas de paso en los dos *golpes débiles*; la primera es el Mi 2, y la segunda es el Utⁿ [Do natural], que por no ser nota de la escala de Reⁿ [Re natural], no tiene número en ella; por eso le hemos puesto un cero con la señal *. En este compás observaremos que el acuerdo es la cadencia de la escala de Reⁿ, y sin embargo cae muy bien en él el Utⁿ *, porque todas las notas del ejemplo son del tono o escala de Utⁿ, que es la que reina imperiosamente en el oído. Este hecho debe servir de regla al lector para saber que en las notas de paso no entra accidental ajeno del tono o escala de la canturía, aunque el acuerdo se componga de notas que formen la cadencia (1, 3, 5) de otro tono; así es que en este compás, aunque el acuerdo es la cadencia de Re (Re 1, Fa 3, La 5), el tono reinante es siempre el de Ut, como lo veremos también en el compás sexto¹³⁵.

En segundo lugar, analiza una serie completa de acordes de 7ª diatónicos por 5^{as} descendentes –que nunca se apartan de la tonalidad de Do mayor– como si se trataran todos ellos de precadencias (V7) de diferentes tonos. Por tanto, debe recurrir a una peculiar explicación para justificar la ausencia de las alteraciones necesarias para considerar estos acordes como séptimas de dominante, de la que damos una sola muestra:

Segundo compás. 1^{er} Acuerdo Laⁿ 5 - Utⁿ 7* - Solⁿ 4; este Utⁿ * para ser verdadero 7 del tono de Re, debería tener un sostenido, pero no importa: su nombre Ut, que es el nombre del 7 en todas las seis escalas o tonos de Re [Re, Re# y Reb mayores y menores], le basta para representar suficientemente al verdadero 7, que es Ut sostenido, conservando así íntegro el carácter del tono reinante que no tiene sostenido en el Ut¹³⁶.

---

¹³⁵ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, p. 14. Puede verse el ejemplo completo con su transcripción en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto...”, p. 391-392.

¹³⁶ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, p. 23.

El apartado sobre Composición se ocupa de varios asuntos. En primer lugar, se abordan los habituales acordes de la familia de la dominante, que no considera como verdaderos acordes sino meras variantes o “alteraciones” del acorde de V7 (o precadencia): “todas esas posturas falsas no son otra cosa que la precadencia alterada con uno o muchos sonidos ajenos a ella”¹³⁷. Virués se limita a obtener los acordes de 7ª disminuida y 7ª de sensible mediante la simple sustitución de 5 por 6 en los modos menor y mayor, desechando explicar el resto de acordes por parecerle ya “inútil presentar al lector una por una todas las alteraciones de que es susceptible la precadencia”, ya que tras sus explicaciones anteriores “no puede ofrecerse dificultad ni duda al lector ni a su maestro para resolver sin detención ni error todo problema musical de disonancias”¹³⁸. Se explaya sin embargo en el acorde de 7ª disminuida, al que otorgará un estatus especial en su peculiar teórica armónica (que desarrollará más adelante) dándole el significativo nombre de “raíz armónica” (pues en realidad considera que al acorde de dominante es derivado de éste y no al revés).

En segundo lugar, habla brevemente sobre la estructura formal de la música, enumerando los siguientes niveles en orden ascendente, que luego aplica a la mencionada cavatina de Paisiello: “1º miembros; 2º frases; 3º periodos; 4º mediación o réplica; 5º aire o trozo; 6º pieza”¹³⁹.

En tercer lugar, el tratamiento de la modulación es similar al de la *Cartilla harmónica* (véase más arriba) y queda resumido en la siguiente regla: “todo accidental que sube es número 7; todo accidental que baja es número 4”¹⁴⁰. Otras consideraciones sobre este asunto aparecieron al ocuparse de los acordes de 7ª de dominante y de 7ª disminuida; sobre el primero concluyó que el proceso de modulación o destrucción de la tonalidad original se realiza siempre mediante el choque de 2ª que se produce entre los sonidos 4 y 5, y sobre el segundo se dedicó a explorar sus posibilidades modulatorias¹⁴¹.

Por último, se ofrecen unas sucintas explicaciones sobre el canon y la fuga, limitándose a decir sobre ésta que “es un contrapunto como todos” en el que “se obliga al compositor de la fuga a hacer dar a las voces ciertos saltos simétricos y ciertas

---

¹³⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴¹ Véase *Ibid.*, pp. 29-34.

réplicas uniformes, que hacen un acróstico musical”¹⁴², remitiéndose al tratado de Angelo Morigi sobre la materia y ofreciendo algunos ejemplos en las láminas.

Con este bagaje, opina Virués, habrá concluido el lector “el aprendizaje de cuanto le es necesario para pasar a la práctica del arte, sin peligro de yerro ni de encontrar *caso ninguno inexplicable ni que cause excepción*”¹⁴³. Obsérvese que su exposición armónica es en cierto sentido incluso más escasa que en la *Cartilla harmónica*, pues no se han abordado las diversas cadencias (en el sentido tradicional del término, no el de Virués) que sí se explicaron allí.

Las explicaciones de toda esta parte se complementan con abundantes ilustraciones musicales contenidas en las láminas que figuran al final del libro, las cuales incluyen también abundantes ejemplos –tomados de escritos pedagógicos o de música real– de autores como Reicha, Haydn, Richter, Krommer, Morigi, Carnicer o Rossini; otras obras (como la mencionada de Paisiello o alguna de Mozart) son abordadas también en el texto. En el último apartado de este capítulo estudiaremos los análisis que hace Virués de las obras contenidas en estas láminas (un canon de Rossini y fragmentos de cuartetos de Haydn y Krommer) y del comienzo del aria de Paisiello, con el objetivo de profundizar en su sistema armónico.

Una colección adicional de ejemplos didácticos sería publicada por Virués el año siguiente, compuestos en su mayor parte por Carnicer pero tomando también otros de Fétis y Haydn¹⁴⁴.

El tratado segundo intenta proporcionar una base teórica a las reglas dadas para el método práctico. Esta parte ofrece escaso interés para la sintaxis armónica, y tampoco parece que tuviera influencia alguna sobre teóricos posteriores (lo que parece lógico, dado la singularidad –casi podría decirse exotismo– de algunas de sus teorías más centrales). Por tanto, lejos de acometer un completo análisis de la misma, nos limitaremos aquí a realizar unos pocos comentarios.

Comienza en la Introducción estableciendo su objetivo; éste consiste en encontrar el principio único en que se basa toda la teoría musical, resolviendo así el principal problema que hasta ahora se ha resistido a todos los teóricos. Cita aquí a destacadas figuras en este campo tanto del siglo XVIII como del XIX: D’Alembert,

---

¹⁴² *Ibid.*, pp. 10-11.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁴ Aunque no hemos podido acceder a esta publicación, puede verse una descripción de la misma en PAGÁN, Víctor y Alfonso de VICENTE. *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid: Caja de Madrid / Alpuerto, 1997, pp. 499-500, quienes la citan como *Manual geneuphónico del Real conservatorio de Música de María Cristina*. Madrid: 1833.

Rousseau (al que se refiere como “el célebre autor del Diccionario”, sin dar su nombre¹⁴⁵), Serre, Kalkbrenner, Richter, Eximeno y Reicha.

Introduce en seguida el término de su invención “politonogamismo”, que en la práctica se refiere al espacio configurado por las escalas diatónicas sobre cada uno de los sonidos de la escala cromática. Y a continuación pasa a “reducir las causas del *orden* y del *desorden* en la música, esto es, las causas de la *euphonía* y de la *cacophonía*, a la *observancia* o a la *infracción* de una *sola ley*”¹⁴⁶.

Según Virués, “esta *sola ley* es el intervalo de *tercera-menor*”¹⁴⁷. Fascinado por la división en cuatro partes iguales que este intervalo hace de la octava (de la que se derivan las múltiples posibilidades tonales del acorde de 7ª disminuida, en el que tanto se detuvo antes), siendo además el intervalo consonante más pequeño posible, vertebrada toda su teoría en torno a él¹⁴⁸: “La primera sonoridad euphónica de la naturaleza es la mas pequeña de ellas, es decir, la tercera-menor; luego el origen del *tono*, del *modo* y del *ritmo* es la tercera-menor”¹⁴⁹. El acorde de 7ª disminuida, formado exclusivamente por 3^{as} menores, cobra un papel esencial: es el “*acordo primitivo y euphónico* de la naturaleza”¹⁵⁰. Y de él se deriva la misma precadencia o acorde de séptima de dominante: “desde el momento en que lo mancha la conjunción de un intervalo *desemejante* a la *tercera menor*, que es su materia y su luz, desapareció y cedió su lugar a ese *desorden* musical y momentáneo llamado disonancia, cuyo nombre es sinónimo de precadencia”¹⁵¹.

Como consecuencia, opina respecto a los modos que —en contra de lo normalmente admitido por los teóricos anteriores y posteriores a él¹⁵²— “el *menor* es el único o primitivo de la naturaleza” y que “el *mayor* es artificial”¹⁵³. Esto le lleva al extremo de calificar en alguna ocasión la 3ª mayor como disonancia: “En la nueva teoría demostramos que el *modo menor* es el único *consonante* de la música, y que la tercera-

---

¹⁴⁵ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, p. 39. Probablemente porque aún se le consideraba un autor proscrito: véase el capítulo anterior.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Al referirse a este hecho, Anzaldúa opina que “en esencia no aporta novedad alguna si lo contrastamos tanto con los teóricos anteriores a Virués, como con los de la actualidad” (ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto...”, p. 402). En nuestra opinión, sin embargo, esta teoría es muy poco habitual, así como las peculiares conclusiones que Virués obtiene de ella y que exponemos aquí a continuación.

¹⁴⁹ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, p. 81.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² E incluso de la evidencia físico-armónica, que privilegia obviamente el acorde perfecto mayor sobre el menor.

¹⁵³ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, p. 66.

mayor es la primera de las *disonancias*”¹⁵⁴; apoya tal idea en su asociación del intervalo de 3ª mayor con la precadencia o acorde de dominante: “el intervalo de tercera-mayor es esencialmente *precadencial* e inquieto, y no tónico-módico [representativo de la tonalidad y modalidad, como en el acorde de tónica], como lo han supuesto hasta ahora, desde el ab-initio del arte, todos los teoristas”¹⁵⁵.

Al igual que hiciera Eximeno, encuentra una ratificación de sus teorías en la música del pueblo, considerada más natural que la música culta. Arguye que en su mayor parte está en modo menor y en compás ternario, ya que según otra peculiar teoría suya, éste obedece al ritmo natural adecuado al tipometro (o patrón I-IV-V7) situando I en tiempo fuerte, IV en tiempo menos fuerte y V7 en tiempo débil; llega así a evocar cierto misticismo en torno al número 3. En especial alude al fandango, resaltando su gran atractivo para la época. Reproducimos un extenso fragmento que resulta tan interesante por su incipiente nacionalismo como pintoresco para la justificación de una teoría armónica:

Es un hecho ciertísimo, aunque quizá poco notado de los músicos sabios, que en todas las naciones conocidas, todas las canturias o tonadas compuestas por el pueblo (a quien las dicta la naturaleza sin intervención del arte) son por lo común de compás *ternario* y de *modo-menor*, reuniendo así la *trialidad* del ritmo y del *modo*; *tres* tiempos y *tres* semitonos, tres acordes *distintos* en lugar de cuatro *no todos distintos*; tres semitonos (tercera-menor) en lugar de cuatro semitonos (tercera-mayor). ¿Quién será el hombre tan duro de oído que no haya notado la majestad cadenciosa del movimiento ternario y modo-menor en casi todo el canto de órgano? ¿quién no percibe la dulzura y la gracia de un bello minuet? ¿quién no distingue la energía y la expresión característica del tresillo, sea en un adagio, sea en un alegre, en lo clamoroso como en lo fausto, en un vals, en un bolero, y sobre todo en ese fenómeno musical, en ese manjar del oído, tan insípido al paladar del arte como subidamente sabroso al de la naturaleza, en esa *sonoridad eléctrica* que hace vibrar involuntariamente los nervios de la contemplativa y retirada anciana como los de la inocente doncella, del magistrado circunspecto como del intrépido militar, del hijo yerto del septentrión como del de la austral Bética; en una palabra, el fandango? En esta simple combinación del tresillo y la tercera-menor, parece en efecto que la naturaleza quiso confiar a la España su secreto musical para bailar y para cantar, pues que en sus dos cláusulas se encierra todo lo necesario para todos los estilos y géneros, con sólo modificar la *celeridad* o *lentitud* desde el *prestísimo* hasta el *adagio-molto*.

Y siendo cierto que el modo-menor es más natural, más dulce y más agradable que el modo-mayor, ¿quién dudará que éste es una alteración o exaltación del acento natural del *bien-*

---

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 50.

estar, como el grito lo es respecto al habla tranquila? [...] Por lo mismo es cierto que una alegría inocente, simple y verdaderamente feliz, tal como lo es la de la danza de los pueblos no corrompidos, se acomoda preferentemente con el modo-menor, que es en general el de su peculiar música, revelada o dictada inmediatamente por la naturaleza, sin concurso del arte¹⁵⁶.

El hecho de que Virués dedique el último de los tres tratados de *La geneuphonía* al *Traité d'harmonie* de Catel constituye una prueba manifiesta del prestigio que éste había alcanzado. Virués reitera en numerosas ocasiones su estima por la obra del autor francés, llegando a incluir algunos ejemplos musicales suyos en *La geneuphonía*. Sin embargo, en la práctica toda esta parte realiza una refutación del *Traité d'harmonie* a la luz de las teorías previamente expuestas por Virués; en realidad, no cabía esperar otra cosa, pues muy poco hay de común entre ambos.

De esta sección, nosotros nos centraremos en dos asuntos de interés para la sintaxis armónica. Hicimos notar anteriormente que Virués omitía en su método práctico (y también, hasta el momento, en su explicación teórica) el estudio de las cadencias tradicionales. Ahora, al comentar el capítulo de Catel dedicado a este punto, explica su postura. En su opinión, la clasificación habitual de las cadencias carece de sentido puesto que en todas ellas sólo aparecen dos acordes diferentes, precadencia (V7) y cadencia (I): “si es cierto, como lo hemos probado, que en la música no hay más que dos sonoridades distintas, precadencia y cadencia, debe resultar que todas las cadencias de la antigua teoría no son otra cosa que la sucesión de estas dos sonoridades”¹⁵⁷. Y a continuación ofrece la siguiente interpretación de los ejemplos de cadencias dados por Catel (donde P. significa precadencia, C. cadencia y R.H. raíz “armónica”):

---

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 88.

Ejemplo 5-5. Virués, *La geneuphonía*: Interpretación de los tipos de cadencia de Catel¹⁵⁸.

<i>Cadencias de Mr. Catel.</i>		<i>Correspondencia geneuphónica.</i>	
		Acordos.	Tonos.
1. ^a	Perfecta.....	P..... C.....	Ut, Ut.
2. ^a	Plagal.....	C..... C.....	Fa, Ut.
3. ^a	A la dominante....	C..... C.....	Ut, Sol.
4. ^a	Otra idem.....	C..... C.....	La, Sol.
5. ^a	Otra idem.....	C..... C.....	Fa, Sol.
6. ^a	Otra idem.....	C..... C.....	Re, Sol.
7. ^a	Otra idem.....	C..... C.....	Re, Mi.
8. ^a	Otra idem.....	C..... C.....	Fa, Mi.
9. ^a	Intermediarias.....	Todas las anteriores.	
10. ^a	Evitada.....	P..... P.....	Ut, Fa.
11. ^a	Otra idem.....	R. H..... R. H.....	Ut, Fa.
12. ^a	Interrumpida.....	P..... P.....	Ut, La.
13. ^a	Otra idem.....	P..... P.....	Ut, Mi ^b .
14. ^a	Otra idem.....	P..... P.....	Ut, Re.
15. ^a	Otra idem.....	P..... P.....	Ut, Sol.
16. ^a	Rota.....	P..... C.....	Ut, La.
17. ^a	Otra idem.....	P..... P.....	Ut, La.

Puede verse que la diferencia esencial estriba en que Virués considera como tónica todo acorde perfecto, suponiendo por tanto un cambio de tono en casi todos estos ejemplos de cadencias (recuérdense las aplicaciones similares del concepto de tono comentadas más arriba). Explícitamente señala que es un error atribuir ambos acordes de cada una de estas cadencias a una sola tonalidad:

[...] con sólo la simple mirada de esta lista se percibe al instante el origen, o más propiamente la causas, de esta multiplicidad de nombres en realidad sinónimos, y sin razón creídos diferentes. Y la causa es el error fundamental del sistema. Éste supone todas estas cadencias o movimientos meloharmónicos como pertenecientes a una sola potencia tónica o escala, que es la de Utⁿ mayor. Esta suposición es tan evidentemente defectuosa y falsa, que sus profesores han tenido que rodearla de excepciones y paralogismos para sacar o derivar de ella un sistema cualquiera. De ahí nace el incomplemento de la doctrina de Rameau. De ahí el embarazo y visible torpeza, debilidad y difusión de las de Mr. Catel¹⁵⁹.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵⁹ *Ibid.*

En realidad, esta cuestión revela, en nuestra opinión, más bien lo contrario: el principal defecto de las teorías de Virués. Su afán por reducir la armonía a un único principio lo más sencillo posible le lleva a explicaciones tan simples que pierden cualquier poder explicativo para los fenómenos musicales que se están analizando. Al margen de que se considere acertada o no una aplicación tan local del concepto de tono¹⁶⁰, desechar la clasificación de las cadencias con el pretexto de que no hacen sino repetir dos únicos acordes supone renunciar a una eficaz herramienta en el estudio de la lógica musical. Otra cosa hubiera sido si Virués, aun reteniendo su interpretación, emprendiera un análisis de los diferentes movimientos entre tonos que según su teoría se producen en cada caso, pero por desgracia esto nunca tiene lugar.

El otro asunto de interés es la modulación. Al discutir el correspondiente capítulo de Catel, Virués –en su habitual tendencia a la simplificación extrema– resume la explicación de la modulación a una sola regla que “es el procedimiento constante y uniforme de la naturaleza en las transiciones gámicas [de una escala o gama a otra] que el arte llama *modulación fuera del modo* o mudanza de tono”¹⁶¹. Esta regla es prácticamente la misma que apareció en el resumen de su *Cartilla harmónica* comentado arriba y publicado “por un discípulo” de Virués del que no se da el nombre¹⁶². Entonces se formuló de la siguiente manera, acompañándola del ejemplo que reproducimos a continuación (que, por cierto, está tomado de entre las muchas ilustraciones que ofrece Catel de la modulación, como se indica en la figura):

La modulación desde cualquiera a cualquiera de las 42 escalas o tonos mayores y menores de la música, se hace pasando del 1^{er} grupo [tónica] del tono que se deja al 3^{er} grupo del tono adonde se quiere ir, ligando estos dos grupos por medio de una nota común a los dos o por un retardo. El siguiente ejemplo basta para todas las modulaciones imaginables:

---

¹⁶⁰ Aunque hoy nos parezca inadecuada, lo cierto es que el mismo Rameau llega a identificar acorde perfecto con tónica en algún momento. El problema radica en el uso que se haga de esa teoría; en el caso de Rameau, el mecanismo de las disonancias implícitas en numerosos acordes perfectos que desempeñan función de dominante o subdominante evitan teóricos cambios de tono difícilmente asumibles en la práctica.

¹⁶¹ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, p. 92.

¹⁶² *Carta de José Virués a Ángel Villalobos [...] Lección única necesaria para componer...*

Ejemplo 5-6. Esquema de la explicación de la modulación deducida de la *Cartilla de Virués*¹⁶³.

Ejemplo de Catel, con los numeros del nuevo sistema del S.^r Virués.

Modulacion desde el tono de UT¹/₄ mayor al de SI¹/₄ menor.

Grupos. 1.^o Escalas. UT¹/₄ mayor. 3.^o SI¹/₄ menor. 1.^o

Ahora en *La geneuphonía* se enuncia de manera más rebuscada y adaptada a la nueva terminología, pero el resultado es el mismo, y de hecho se adjunta exactamente el mismo ejemplo tomado de Catel:

De las notas de la cadencia del tono que se deja, prolónguense aquellas que en la escala del tono adonde se va tengan números precadenciales [...]; añádanseles las otras notas precadenciales de la misma escala, y se tendrá el acorde intermedio, que es la precadencia del tono buscado. La modulación está hecha¹⁶⁴.

Este es el procedimiento básico, “el camino simple y corto de la naturaleza”, y cualquier otro resulta de “*amplificaciones* o rodeos con que por otras cadencias o precadencias intermedias se puede dilatar el fin de la modulación”¹⁶⁵.

Para finalizar este subapartado, podemos concluir que la parte más especulativa de *La geneuphonía* (los tratados 2º y 3º) desarrolla una serie de teorías peculiares y de dudosa efectividad, que debió tener escasa aceptación en su tiempo pues apenas la hemos visto reflejada en autores posteriores. Sin embargo, no olvidemos que el método

¹⁶³ *Ibid.*, [s.pag.].

¹⁶⁴ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, p. 92.

¹⁶⁵ *Ibid.*

práctico, presentado aparte en el tratado 1º y usado en la enseñanza en el conservatorio, puede aplicarse perfectamente sin recurrir a las secciones teóricas.

Un aspecto interesante es la importancia que se concede al modo menor y al acorde de 7ª disminuida, pues independientemente de su pertinencia teórica, posiblemente refleje la evolución en las preferencias armónicas que se dio en el siglo XIX respecto al estilo clásico. Por un lado, es bien conocido que la hegemonía del modo mayor entre los clásicos fue contrarrestada en el romanticismo por una frecuente inclinación hacia las propiedades expresivas del menor.

Por otro lado, la fascinación de Virués por el acorde de 7ª disminuida va más allá de sus especiales características teóricas. Parece evidente que su inconfundible sonoridad le cautivó como a muchos de sus contemporáneos, que hicieron un frecuente uso del mismo. Virués no sólo dedica más de dos páginas (32-34) a explicar los posibles usos prácticos de este acorde (cosa que no hace con ningún otro), sino que reflejó su especial predilección por la sucesión de acordes de 7ª disminuida descendente por semitonos, tan apreciada por los románticos¹⁶⁶. Es curioso que ya en la *Cartilla harmónica* se refiera a ella en la escueta explicación que da de este acorde:

La escala menor (exclusivamente) produce, o por mejor decir, permite una alteración en su tercer grupo [V7] de especial efecto. [...] De esta operación resulta que el grupo conste de tres *terceras-menores*, y que perdiendo su carácter de *pre-tónico* o productor de la *cadencia-absoluta*, conduzca por *cadencias evitadas* una modulación de incomparable dulzura. En esta serie de cadencias es ley inviolable que todas las partes bajen por medios puntos [tonos]¹⁶⁷.

Y luego en *La geneuphonía* por dos veces:

Este acuerdo [de 7ª disminuida] tiene también la singular prerrogativa de que el oído lo reciba con un nuevo placer cada vez que se le repite *sin intermisión de ningún otro*, haciendo descender medio punto todas cuatro voces a la vez; cosa de que no hay otro ejemplo alguna en la música, y que contradiciendo las reglas generales teóricas, manifiesta claro que ella es la ley, y que la causa de la ley no es otra que la voluntad del legítimo Legislador¹⁶⁸.

Se usa también la raíz armónica (2, 4, 6 y 7) con muy agradable sorpresa del oído, haciéndola bajar toda por medios puntos tantas veces cuantas se necesiten para ponerla en el paralelo o

¹⁶⁶ Recuérdese, como uno de los muchísimos posibles ejemplos, el uso continuado que de la misma hace Chopin en la parte central de su celeberrimo Estudio op. 10 nº 3.

¹⁶⁷ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *Cartilla harmónica...*, p. 12.

¹⁶⁸ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, p. 31.

grado de entonación del tono a que se quiere ir [...]. Este descenso general de la raíz armónica es uno de los periodos musicales más deleitosos y penetrantes; por lo cual debe economizarse mucho, como todo uso vehemente de los sentidos, aun en lo inocente y virtuoso¹⁶⁹.

Esto contrasta no obstante con su declarada admiración por los clásicos frente a los amaneramientos modernos, pues critica que “el empleo (de que tanto se abusa en el día) de los acordes—adulterados, o alteraciones precadenciales, es un miserable recurso de la esterilidad o impotencia de crear nuevas, simples y lindas canturias”, mientras que alaba una pieza de Mozart en la que “no se halla ni la más leve indicación de esos falsos adornos con que los harmoniceros suplen lo que les falta de verdadera riqueza”; en cambio, “Mozart recorre aquí llanamente los siete tonos naturales (o escala becuadrada) sin alterar más que el *modo* alguna vez; y sin contorsiones, ni chillidos, ni ninguna otra seña de artificio ni dificultad, produce esos prodigios”¹⁷⁰.

En cuanto a su método práctico, es cierto que proporciona una iniciación rápida y efectiva a la composición. Como ya hiciera Eximeno, aborda el contrapunto desde un fundamento armónico que explica justo antes; de hecho, no deja de reiterar que toda la parte dedicada al contrapunto en *La geneuphonía* no es más que una aplicación de su método ya expuesto en la *Cartilla harmónica*, y que él esperaba hubieran hecho otros profesores. Sin embargo, la extremada simplicidad de su sistema reduce a tres los acordes posibles (I, IV y V7), pues el recurso más adelante al supuesto cambio de tono en realidad nunca queda adecuadamente explicado para su uso por los alumnos. En consecuencia, si bien este método pudo ser adecuado como guía breve para aficionados, su utilización en la enseñanza formal profesional probablemente alcanzara resultados deficientes; en ello inciden la mayoría de las críticas que veremos a continuación.

En el último apartado de este capítulo, dedicado como siempre a aplicar en la práctica las teorías ya comentadas, estudiaremos varios análisis de fragmentos de obras realizados por Virués en este tratado, lo que nos permitirá profundizar en algunas de las ideas que hemos expuesto hasta ahora.

5.4.2.3. Influencia y críticas

La adopción de *La geneuphonía* como texto oficial por el Conservatorio de Madrid (y por la Capilla Real) en 1831 otorgó al método de Virués un prestigio e

---

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 53.

influencia insospechados cuando lo diera a conocer por primera vez en la *Cartilla harmónica* en 1824. Sin embargo, convertirse en el sistema de referencia de enseñanza de la composición en España le supuso también recibir fuertes críticas que destacaron sus aspectos más endebles.

Hemos comentado ya el apoyo que recibió de prestigiosos músicos como Carnicer, Andreví (al menos en 1831, cuando era el maestro de la Capilla Real) y Saldoni, en parte por motivos políticos, pero también por convencimiento de la rapidez y efectividad del método con los principiantes (probablemente frente a la pedagogía contrapuntística aún usada en numerosas capillas y a la armónica aún poco sistematizada en España)¹⁷¹. En este subapartado nos centraremos en las críticas que recibió y en su influencia en tratados posteriores, que iremos exponiendo por orden cronológico.

Es comprensible que muchos profesores rechazasen este nuevo método –creado por un profano– que desechaba las teorías tradicionales tanto armónicas como contrapuntísticas, y más aún su oficialización en la institución musical emblemática recién creada. Pero también podemos suponer que pocos se atreverían a expresar públicamente sus críticas contra un personaje tan influyente y una decisión que provenía de la mismísima corona, a pesar de que el mismo Virués –en su pretensión de considerar validada científicamente su teoría– solicitó expresamente a los eruditos que le enviaran sus posibles objeciones para después publicarlas junto con su correspondiente respuesta.

Esta petición, esbozada ya en *La geneuphonía*, quedaría pomposamente oficializada en los siguientes términos en la *Gazeta de Madrid* (precursora del actual *Boletín Oficial del Estado* que aún recogía informaciones de tipo muy diverso):

El autor de la Geneuphonía, debiendo en cuando concierna a esta obra sacrificar toda consideración de falsa modestia al empeño que ha contraído ante toda la Europa culta de justificar práctica y teóricamente la sagrada augusta aceptación que ha obtenido su obra, y el propio concepto con que la publica como única teoría entre cuantas existen de la armonía y

---

¹⁷¹ Elogios más exagerados pueden encontrarse en personajes menos cualificados musicalmente como el escritor José María Carnerero, quien en 1831 afirmaba de *La geneuphonía*: “Como obra filosófica y científica, su gran hipótesis musical se descubre por una parte como producto de una meditación tan profunda como perspicaz de los hechos más conocidos en la práctica magistral, y más inexplicables hasta ahora, por confesión de todos los sabios [...]; de manera que se podría establecer que de todas las *ciencias no demostrables matemáticamente*, es desde hoy el sistema fundamental más incontrovertible la *Geneuphonía*. Como obra técnica y de práctica demostración, nada deja que desear”. CARNERERO, José María de. *Cartas españolas, o sea Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria*. Tomo I. Madrid: Imprenta de I. Sancha, 1831, p. 143.

contrapunto que reúna las calidades, en vano deseadas hasta ahora, de *simple, exacta, pronta y universal a todo caso y problema, sin excepciones ni licencias*, se ha determinado a hacerlo así notorio en este escrito, por el cual invita a los individuos y cuerpos peritos, así españoles como extranjeros, a publicar impresas, o dirigirle manuscritas y firmadas, cuantas observaciones críticas les sugiera la lectura de la *Geneuphonía, según el texto de Madrid y sus literales traducciones, con exclusión de todo otro*; en la inteligencia de que el Autor responderá por el mismo medio público o privado con que se le arguyere, declarando desde ahora que somete el juicio definitivo de toda controversia a la sentencia motivada de los conservatorios o academias de los países en cuyas lenguas estuvieren escritas las críticas, y ofreciendo además imprimirlo todo en español con sus respuestas. [...] Habla así el autor, no en nombre de su amor propio, sino en el de su obligación de defender lo 1º las aprobaciones de la obra; lo 2º la verdad útil a las ciencias, y lo 3º el derecho exclusivo de la literatura española a la originalidad de este nuevo producto de la aplicación. [...] 23 de Abril de 1831. Josef Joaquín de Virués y Spínola”¹⁷².

Indalecio Soriano Fuertes, músico de sólido prestigio¹⁷³, fue uno de los pocos que expresó abiertamente sus objeciones a Virués. El episodio lo recoge con detalle su hijo Mariano Soriano Fuertes –compositor y musicógrafo– en su temprana *Historia de la música española* en 1859, quien describe irónicamente la situación:

Un método nuevo de composición escrito por un militar, y adaptado por un conservatorio, norma de la enseñanza musical de España; con una nomenclatura distinta de la hasta entonces usada; que manifestaba en su capítulo 2º no tener los maestros españoles los conocimientos científicos necesarios para la enseñanza, y que hubo quien afirmase el poderse establecer, que de todas las *ciencias no demostrables matemáticamente*, era el sistema fundamental más incontrovertible la *Geneuphonía*¹⁷⁴.

Sigue informando sobre las observaciones que su padre envió cortésmente a Virués en defensa de los maestros españoles y demostrándole algunos de sus errores, el cual las agradeció a su vez en una carta de 11-7-1831 citada textualmente por Mariano¹⁷⁵. Más tarde, Virués volvió a escribirle adjuntando el comienzo de su respuesta a las

---

¹⁷² *Gazeta de Madrid*, 7-5-1831, p. 240.

¹⁷³ Fue un conocido organista, maestro de capilla y músico militar, que sería nombrado compositor de cámara de Fernando VII en 1832 y se labraría un sólido prestigio como teórico y profesor (véase CASARES RODICIO, Emilio. “Soriano Fuertes, Indalecio”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. X, p. 11). Más adelante nos ocuparemos de su tratado de armonía.

¹⁷⁴ SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid: Martín y Salazar / Barcelona: Narciso Ramírez, 1855-1859, vol. IV, pp. 340-341. Aquí hace referencia al artículo de Carnerero que citamos antes.

¹⁷⁵ *Ibid.*, vol. IV, p. 341, n. 2.

refutaciones de Indalecio y anunciándole su intención de publicar ambos documentos como había prometido (cosa que no llegó a hacer)¹⁷⁶, lo que suscitó una nueva réplica de Indalecio.

Seguramente más duro que este caballeroso intercambio de opiniones fue el escrito anónimo firmado en Canarias con el seudónimo de Juan Cabrera y remitido a Virués y a Andreví; según Mariano Soriano, que también da cuenta de este suceso en su *Historia de la música española*, el propio Virués envió copias de este escrito “a los maestros del Conservatorio y varios otros de los más reputados de España” para que alguno le defendiera, pues su honor se lo impedía a él mismo al haber dado palabra de no hacerlo cuando se tratara de críticas anónimas¹⁷⁷. Curiosamente, sería Indalecio Soriano quien finalmente, en un generoso gesto, defendiera a Virués contra esta “refutación sangrienta pero bien escrita y fundada en las mejores doctrinas de maestros antiguos y modernos, tanto españoles como extranjeros”, ante el inexplicable silencio de los profesores del Conservatorio –dice Mariano en otro de sus escritos¹⁷⁸–.

Quizás esté relacionado con el anterior otro episodio que tuvo lugar en Canarias, aunque en este caso con resultados positivos para Virués, quien por supuesto se apresuró a darlo a conocer. Aquí el maestro de capilla Carlos García decidió aplicar la *geneuphonía* en la enseñanza en la catedral, pero “los enemigos de este nuevo método se conjuraron” y consiguieron dividir la opinión del cabildo haciendo circular un escrito en contra de ella¹⁷⁹. No obstante, el maestro llevó a cabo el experimento de usar la *geneuphonía* con dos alumnos y el sistema tradicional con otros dos durante seis meses para comparar sus progresos, que afirma fueron notablemente mayores en los primeros.

Parece que Francisco Secanilla –maestro de capilla en Alfaro y Calahorra, muerto en 1832– fue autor de un escrito crítico con *La geneuphonía*, pues en la lista de sus tratados manuscritos que incluyó de José Parada y Barreto en el *Diccionario*

---

¹⁷⁶ También esta carta la recoge literalmente Mariano en *Ibid.*, vol. IV, pp. 341-342, n. 3.

¹⁷⁷ Véase *Ibid.*, vol. IV, p. 342. Éste reproduce una carta del supuesto Juan Cabrera a Andreví fechada en 11-5-1832.

¹⁷⁸ *Gaceta musical de Madrid*, 8-2-1866, p. 75. La revista *La Iberia musical y literaria* dio en 1844 una interpretación algo diferente de este mismo hecho; allí se sugiere que sí hubo una respuesta de Carnicer, pero que Virués prefirió la de Soriano (28-4-1844, pp. 1-2; este artículo, que volveremos a citar más adelante, se recoge completo en LAFOURCADE SEÑORET, O. “Ramón Carnicer en Madrid...”, pp. 802-805).

¹⁷⁹ *El Correo*, 7-9-1832, p. 3. Citado en LAFOURCADE SEÑORET, O. “Ramón Carnicer en Madrid...”, pp. 413-414.

técnico, histórico y biográfico de la música figura uno titulado *Observaciones contra la Geneuphonia de Virués*¹⁸⁰.

Blas Hernández también se refiere en varias ocasiones al tratado de Virués en su *Manual armónico* de 1837; hemos citado ya una de ellas¹⁸¹, pero será posteriormente cuando le dedique un comentario más extenso en el que refleja cabalmente sus virtudes y defectos, así como el rechazo que suscitó entre numerosos profesores. Subraya especialmente su utilidad para enseñar la “armonía natural” (con los acordes básicos sin notas de adorno de importancia) frente a su insuficiencia para desarrollar la técnica contrapuntística (el “canto ligado y demás clases de composición”, incluyendo la fuga):

[...] si bien tiene originalidad y mérito para enseñar la armonía natural con mucha brevedad (para lo que está adoptado en el Conservatorio de Música de Madrid), le falta mucho que decir para la artificial, canto ligado y demás clases de composición. Efectivamente la experiencia nos ha enseñado las ventajas que ofrece el sistema geneufónico para aprender pronto la armonía natural y saberla escribir con facilidad a cuatro voces; cuyo método también es preciso decir no tiene utilidad conocida para otra cosa. Desde que salió a luz la referida Geneuphonía, manifestaron cierta aversión a sus doctrinas y filosofía armónica casi todos los buenos organistas compositores y maestros, fundándose en que enseña la composición de un modo muy particular, pues que quiere que aprendan las fugas con instrumental cuando aún no las saben hacer sencillas a tres voces sobre un bajo, ni con dos voces solas sin más condición que seguirse una voz a otra, ni aún meramente saber imitar en regla un corto intento; en fin, que quiere que aprendan los jóvenes dificultades sin estar orientados de las pequeñeces más tenues. Comparan su escuela o método (que tan lujoso y pintoresco está vestido por fuera como desnudo de reglas verdaderas se halla por dentro) con un señorito lechuguino y romántico de todo tono, que llevando en lo exterior mucho perfume y adornos, en lo interior, ¡misericordia señor!... ¡Dios y él solo saben si la camisa (caso de haberla) es de batista u holanda!¹⁸²

En consecuencia, Hernández no duda en usar en su propio tratado la *geneuphonía* para la enseñanza de la “armonía o música suelta” que aconseja para iniciar al estudiante, pero considera imprescindible mejorarla y completar posteriormente ese estudio con el del contrapunto “y música ligada” (véase el apartado 5.1 sobre este asunto); también es posible comenzar por este último como hace el método antiguo, pero no lo recomienda:

---

¹⁸⁰ PARADA Y BARRETO, José. “Secanilla (Francisco)”. En: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: Gran Fábrica de Pianos y Casa Editorial de B. Eslava, 1867, p. 352.

¹⁸¹ Véase la cita correspondiente a la nota 18.

¹⁸² HERNÁNDEZ, B. *Manual armónico...*, pp. 109-110.

El orden progresivo que marca mi Manual en el modo y forma de estudiar la composición principiando por la armonía o música suelta por creerlo así más útil, puede alterarlo el maestro que guste haciéndolo por la de contra-puntos y música ligada desde la segunda parte; pues como mis reglas abrazan uno y otro método, puede muy bien adaptarse el que mejor agrade a las ideas de cada uno, si bien es sensible el atraso que experimentan los niños de hacerlo por el orden antiguo a hacerlo por el nuevo estilo geneufónico, que si hasta aquí ha sido inútil por carecer de reglas, ahora debe ser útil porque ya las tiene¹⁸³.

De hecho, el capítulo con que inicia su enseñanza (tras uno preliminar con los rudimentos musicales) se titula “Armonía natural” y sigue el sistema de la *geneuphonía*: numera las notas de la escala e identifica las “tres solas posturas o grupos” –I, IV y V7– que son “el cimiento de toda la armonía, siendo los números 1-4-5 en todas las escalas los bajos fundamentales de ella”, aunque omite los neologismos de Virués para usar los nombres habituales (tónica, subdominante y dominante)¹⁸⁴. A continuación completa su exposición formulando 15 “reglas para la Armonía natural” con instrucciones para aplicar estos tres acordes sobre un bajo dado, las cuales no aparecen en *La geneuphonía*¹⁸⁵.

Parece obvio que también la denominación de “raíz de la armonía” para el acorde de 7ª disminuida procede de Virués¹⁸⁶. Finalmente, la influencia de éste puede observarse incluso en la segunda parte dedicada al contrapunto, donde sigue aludiéndose a los tres acordes básicos; así ocurre por ejemplo en su definición del contrapunto compuesto como “el que se compone de tres o más voces, que dispuestas en consonancia pueden formar las tres armonías o grupos de la escala armónica”¹⁸⁷.

Mucho más próximo a Virués –al que se refiere constantemente– se muestra el *Tratado elemental de la música* de Joaquín Romero editado en 1841. Aquí incluso se conservan los nombres de cadencia, trascadencia y precadencia para los tres acordes fundamentales; también comparte su crítica a la habitual tipificación de las cadencias como perfecta, evitada, quebrada o rota e interrumpida (“es claro que esta nomenclatura es inútil”¹⁸⁸), aunque no deja de exponerla. Sin embargo, se aparta de sus teorías más peregrinas, rechazando la primacía del modo menor sobre el mayor, la consonancia del

---

¹⁸³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 36-37.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 37-40.

¹⁸⁶ Véase *Ibid.*, p. 70.

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 114-115.

¹⁸⁸ ROMERO, J. *Tratado elemental de la música...*, p. 34.

acorde de 5ª disminuida, el papel esencial del acorde de 7ª disminuida, o la superfluidad de la distinción entre varios tipos de acordes disonantes¹⁸⁹. Por su parte, divide los acordes disonantes (o de 7ª) en mayor, menor, sensible y disminuido (“diminuto”), exponiendo una serie de usos para cada uno de ellos que resulta de interés¹⁹⁰. Su breve estudio de la modulación incluye algunos fragmentos especialmente logrados como la siguiente ajustada descripción de lo que luego se llamarían dominantes secundarias:

Se ha visto que en una misma escala pueden articularse seis consonancias y una disonancia [los siete acordes sobre cada uno de los grados de la escala]. Desde la primera puede pasarse a cualquiera de las otras sin prevención alguna, y también presentando antes la precadencia [acorde de dominante] pura o falsa de la cadencia [tónica] o consonancia a que se intenta pasar. Este tránsito puede decirse incompleto, pues el oído queda exigiendo el volver a la cadencia principal, que podrá prevenirse con su propia precadencia¹⁹¹.

Finalmente, el capítulo dedicado al contrapunto sigue también de cerca el sistema de Virués¹⁹².

Una década más tarde que la primera, de nuevo Indalecio Soriano escribiría una crítica a *La geneuphonía*, probablemente más agria que la anterior por dirigirse no ya a su autor, sino a quienes la implantaron en el Conservatorio –en especial Carnicer, que la seguía impartiendo en la clase de composición–. Se publicó en 1842 en *La Iberia musical y literaria*, revista muy crítica con el funcionamiento del Conservatorio de Madrid fundada y dirigida por Joaquín Espín y Guillén, quien como ex-alumno de Carnicer en esa institución debió conocer la *geneuphonía* de primera mano. Se trata en concreto de un artículo de Indalecio que cierra su serie titulada “Origen de la música y sus épocas principales”; esta última entrega se centra en un ataque a la labor del Conservatorio, sobre todo la enseñanza de la composición¹⁹³. Lamenta Indalecio que al crearse el Conservatorio se perdiera la ocasión

---

¹⁸⁹ Véase *Ibid.*, pp. 43, 49-50 y 46-47.

¹⁹⁰ Véase *Ibid.*, pp. 46-51.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁹² Véase el comentario que sobre esta parte hace ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto...”, pp. 453-455.

¹⁹³ “Origen de la música y sus épocas principales (Conclusión)”. *La Iberia musical y literaria*, 17-9-1842, pp. 17-19. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 2-6-2010). Todas las citas de estos párrafos proceden de este escrito.

[...] más favorable, en la que adoptando las mejores obras de enseñanza publicadas en Europa y traducidas a nuestro idioma, se hubiesen extendido por toda la nación, mandando al mismo tiempo que sirviesen de texto en todos los colegios para que hubiese unidad de escuela, para que todos disfrutasen del beneficio de una instrucción más perfecta de la que antes se conocía.

En el caso de la composición, “se adoptó un nuevo sistema de un autor desconocido en la república musical, que si como matemático sabía resolver problemas y como militar sabía mandar soldados, como músico armonista no sabía combinar sonidos”. Recrimina especialmente a Carnicer por ser “demasiado complaciente” y no haberse opuesto a un método que, “como maestro acreditado y de experiencia” debía saber que no daría resultados y que “jamás conseguiría sacar un discípulo brillante y completo que le diese honor, ni que pudiese presentarse en pública palestra a hacer una oposición de las que sabe muy bien se hacían en España”; piensa por tanto que “sería mucho mejor que, mudando de sistema, enseñase por el que aprendió él mismo”, aunque reconoce que “se necesitan algunas reformas para ponernos al nivel con los adelantos modernos”.

Considera que la situación es más que preocupante, pues teme que “la enseñanza de la armonía quedará muy en breve reducida al Conservatorio de Música, porque los maestros de capilla que eran los que generalmente se empleaban en este ramo de instrucción desaparecerán muy pronto de la nación española”, en probable alusión al declive de las capillas musicales a causa de las dificultades económicas de las iglesias. Le inquieta la reputación de los compositores españoles entre los extranjeros, debido a “la impericia” de los nuevos titulados por ese “conservatorio rutinario que a paso lento camina por un círculo vicioso y equivocado”.

Parece que le ha indignado especialmente que se permita a alumnos muy poco preparados estrenar “sus malas y pésimas producciones” en algunos templos de Madrid “con escándalo de las personas que asisten a ellos y que miran esta profanación como un insulto hecho al arte, asegurándonos que si no han manifestado su opinión de una manera ostensible ha sido por respeto a la divinidad que en ellos se adora”; pues “para componer música sagrada se necesita mucha sabiduría, y ésta no puede hallarse en niños que deben ir a la escuela muchos años antes que les permita tomar la pluma”.

Se refleja en este artículo la que debió ser opinión extendida entre los profesores de la época: el rechazo a la adopción en la principal institución del país de un sistema excesivamente simplista que resulta insuficiente para la composición de obras complejas, más aún en el género religioso inclinado a la explotación de recursos

contrapuntísticos; desde luego, el contraste con el concienzudo estudio de la armonía llevado a cabo por Soriano en su *Tratado de armonía* (completado con varios extensos capítulos sobre contrapunto) es evidente, según podremos observar más adelante. La crítica cobra la mayor trascendencia al venir de este reputado profesor y compositor que además tuvo que salir en una ocasión en defensa de Virués ante un ataque anónimo, como vimos; probablemente a ella se refiriera el entusiasta de la *geneuphonía* Saldoni cuando, consternado, expresa “lo mucho que nos sorprendió que un maestro muy apreciable e inteligente, amigo querido nuestro, escribiera contra la *Geneufonía*”¹⁹⁴.

En la misma línea se sitúa otro artículo aparecido en *La Iberia musical y literaria*; firmado por “La Redacción”, probablemente fuera escrito por Joaquín Espín y Guillén¹⁹⁵. Consiste en un despiadado ataque a Carnicer (gran enemigo de Espín) por un asunto concreto pero que se extiende en descalificarle en todas sus facetas; por supuesto, salen a relucir las clases de composición del Conservatorio, en las que además Espín fue alumno de aquél y donde ya debió surgir algún conflicto, pues había sido expulsado por orden del director en 1834¹⁹⁶. Lo califica como “uno de los más acérrimos defensores de la *Geneuphonía*” y le recrimina los pobres resultados cosechados por su enseñanza:

Desde 1830 dirige el señor Carnicer la clase de composición en el conservatorio de María Cristina; catorce años hace que el eminente maestro dispensa día por día su enseñanza, y hasta ahora, doloroso es decirlo, ninguno de sus discípulos ha demostrado el feliz resultado de sus explicaciones¹⁹⁷.

Acabamos este apartado con dos valoraciones más positivas de la obra de Virués. La primera está contenida en la entrada sobre este autor en el mencionado *Diccionario* de Parada y Barreto de 1867¹⁹⁸. Aunque admite que este “sistema no abrazaba el arte de la armonía bajo todos los puntos de vista”, le otorga una destacada influencia que alcanzaría hasta las conocidas teorías del mismísimo Fétis:

---

¹⁹⁴ SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, vol. II, p. 410.

¹⁹⁵ Así lo afirma O. LAFOURCADE SEÑORET, quien reproduce íntegramente el artículo (*La Iberia musical y literaria*, 28-4-1844, pp. 1-2) como Documento 35 en los anexos de su “Ramón Carnicer en Madrid...”, pp. 802-805.

¹⁹⁶ Véase *Ibid.*, p. 425.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 803.

¹⁹⁸ PARADA Y BARRETO, J. “Virués y Spínola”. En: *Diccionario...*, pp. 383-385.

Este examen, reducido a los tres acordes naturales y genuinos que dan la idea de la tonalidad, y a las resoluciones de estos mismos, designados por Virués con los nombres de *cadencia*, *precadencia* y *trascadencia*, ha dado lugar después a la formación de otros sistemas de armonía como el de Fétis por ejemplo, cuyo fundamento no es otro que el de la teoría establecida primeramente por nuestro compatriota. Bajo este concepto, Virués puede ser considerado en el arte musical como iniciador de un principio, que después ha sido fecundo en útiles deducciones y en provechosas consecuencias, pues hasta su época ningún teórico había tomado como punto de partida para formular su sistema los tres acordes de la tónica, cuarto y quinto grado, fundándose en ellos para establecer sus teorías. Este descubrimiento de la base primitiva de la tonalidad moderna se debe sin duda a este ilustre patricio¹⁹⁹.

La segunda, de Mitjana, parece hacerse eco de la anterior al afirmar que Virués

[...] no está muy lejos del sistema armónico de Fétis cuyo fundamento no es otro que la teoría difundida por el didáctico español, y en este aspecto Virués debe ser considerado como el verdadero iniciador de un fecundo principio pues fue el primero en captar el papel fundamental de los acordes contruidos sobre los primeros, cuarto y quinto grados de la escala.

Sin embargo, muestra también sus reticencias abiertamente:

Aunque un poco exclusivas, las doctrinas de Virués no dejan de presentar cierto interés a pesar de que la nueva nomenclatura que empleó hace la lectura bastante difícil. [...]

Nos hemos detenido un poco en esta extravagante obra pues al menos es personal y presenta cierta originalidad. Tanto por sus cualidades, mucho menores no obstante que sus defectos, y sobre todo por éstos, se declara independiente y pretende romper con la rutina generalmente admitida, audacia que merece ser tenida en cuenta. [...] [L]a Geneufonía suscitó vivas discusiones y tuvo su momento de éxito y popularidad. En España fue acogida con entusiasmo y adoptada como método de enseñanza por Carnicer [...] y por Andreví para la escuela aneja a la Capilla Real [...] pero esta situación no podía durar mucho y pronto el autor y sus doctrinas fueron completamente olvidadas²⁰⁰.

---

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 384-385. En realidad, la reducción a tres acordes fue propuesta mucho antes de Virués. En cierto modo implícita en algunas obras de Rameau, fue abiertamente propuesta por el alemán Johann Friedrich Daube en 1756, y aparece luego en mayor o menor medida en numerosos teóricos europeos (véase DAMSCHRODER, D. *Thinking about Harmony...*, pp. 9-17). Por otra parte, Fétis, en su entrada sobre Virués (FÉTIS, François-Joseph. "Virués y Spinola". En: *Biographie universelle des musiciens, et bibliographie générale de la musique*. 2ª ed. corregida y ampliada. París: Librairie de Firmin Didot frères, fils et Cie, 1867, vol. 8, p. 365), parece no conocer el contenido de las obras de éste y declara expresamente no haber leído *La geneuphonía*: "N'ayant pas vu cet ouvrage, je ne puis en parler".

²⁰⁰ MITJANA, Rafael. *La música en España: arte religioso y arte profano*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.), con prólogo de Antonio Martín Moreno. Trad. de "La musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)". En: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac y L. Laurencie

5.5. El Tratado de armonía de Indalecio Soriano Fuertes (1845)

Según hemos visto, Indalecio Soriano se convirtió en uno de los más sólidos oponentes a la *geneuphonía*. Probablemente, su posición como prestigioso compositor y profesor que ejercía la enseñanza fuera del marco oficial del Conservatorio le situaba en una situación privilegiada para ejercer tal tipo de crítica. Más arriba comentamos algo de la carrera de este músico (véase la nota 173); añadiremos ahora que, según su hijo, tras la muerte de Fernando VII (en 1833) “se dedicó Soriano exclusivamente a la enseñanza de la composición, principal objeto de sus grandes estudios e investigaciones”,²⁰¹.

Fruto de su larga experiencia pedagógica fue el *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto libre moderno, del trocado o contrapunto doble, triple y cuádruple a la 8ª, de la imitación y cánones, del ritmo, la melodía y el fraseo y del canto retrógrado o cangrizante*²⁰². Saldoni, reproduciendo literalmente del *Calendario Musical* de 1860 de Roberto (seudónimo de Mariano Soriano Fuertes)²⁰³, dice: “Su *Método de armonía y composición* es uno de los mejores que hasta ahora se han publicado en España, habiéndose adoptado en el año 1857 en la clase de composición del Conservatorio nacional de música otro pequeño, que concluyó pocos meses antes de su muerte”²⁰⁴. Desconocemos a qué “pequeño” método se refiere exactamente, pues Indalecio escribió otras numerosas obras pedagógicas, sobre todo colecciones de ejemplos prácticos²⁰⁵.

Al igual que en el artículo crítico citado en el apartado anterior, se muestra en el prólogo del libro muy interesado en los tratados europeos (aunque no cite ninguno en concreto): “hemos examinado antes muy detenidamente los autores nacionales y extranjeros, para valernos de ellos cuando fuese necesario”, si bien respecto a los españoles resalta “la notabilísima falta que había de un tratado de Armonía en nuestro propio idioma [...] al nivel de los adelantos que se han hecho en esta parte sublime de la facultad”. Por tanto, no pretende crear “un método enteramente original”, sino

---

(eds.) (París: Librairie Delagrave, 1920). Madrid: Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1993, p. 373.

²⁰¹ SORIANO FUERTES, M. *Historia de la música española...*, vol. IV, p. 314.

²⁰² Madrid: Almacén de música Lodre, 1845.

²⁰³ ROBERTO [Mariano SORIANO FUERTES]. *Calendario musical para el año bisiesto de 1860*. Madrid: Mariano Martín / Barcelona: Luis Tasso, 1859.

²⁰⁴ SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, vol. III, p. 153.

²⁰⁵ Véase el listado que ofrece CASARES RODICIO, E. “Soriano Fuertes, Indalecio”.

simplemente “establecer reglas positivas y que, desnudas de preocupaciones, no se hallen en contradicción con la práctica generalmente recibida y sancionada por el oído culto y bien organizado”, que es “el juez supremo en materia de música”. En una velada alusión a Virués, declara escoger una “nomenclatura sencilla [...], absteniéndonos de introducir nombres extravagantes y exóticos”²⁰⁶.

El libro se distribuye en tres secciones. Tras unas breves “Nociones generales” (que no llegan a ocupar 30 páginas), se sitúa la titulada como “Tratado de armonía. Parte 1ª”, que ocupa el grueso del volumen (242 páginas) y contiene lo más interesante para nosotros, pues se trata —como su nombre indica— de un verdadero manual de armonía; finaliza con la “2ª parte” dedicada al contrapunto y materias diversas (en unas 50 páginas).

En general, su exposición de la armonía es clara, coherente y exenta de sorpresas. Desde nuestra perspectiva actual podríamos calificarlo como un buen tratado más bien convencional, pero precisamente en esto resulta casi pionero en España, según lo que hemos visto hasta ahora en este capítulo.

Aquí nos centraremos especialmente en el apartado rotulado “Clasificación de los movimientos del bajo fundamental considerados armónicamente”²⁰⁷, que entra de lleno en el campo de la sintaxis armónica. Soriano emprende un concienzudo análisis de las posibles sucesiones entre dos acordes (que a veces se extienden a secuencias de tres o más), aunque por supuesto los casos son tan numerosos que no puede hacer más que una brevísima consideración sobre cada uno de ellos. Probablemente a este tipo de tareas se refería en el prólogo cuando aclaraba que “hemos descendido a muchas pequeñeces [a las] que no han querido descender otros autores porque éstos han escrito generalmente para los que saben y nosotros para los que quieren aprender”, y que “la enseñanza de muchos años nos ha hecho conocer que en conciencia no debíamos omitir lo que creíamos necesario”²⁰⁸.

Al enfrentarse a semejante tarea, el primer problema que se plantea es la elección de los criterios a seguir para ordenar el enorme número de posibilidades existentes —que por tanto serán los criterios con que se aborde la sintaxis armónica—. Como sugiere el título del apartado, Soriano las clasifica en primer lugar según el intervalo por el que se mueven las fundamentales. En principio, se apunta así hacia una

---

²⁰⁶ Todas las citas de este párrafo proceden de SORIANO FUERTES, Indalecio. *Tratado de armonía*, “A la juventud española”, [s.pag.].

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 59-71.

²⁰⁸ *Ibid.*, “A la juventud española”, [s.pag.].

teoría de las progresiones del bajo fundamental, pero en la práctica sólo se sugiere cierta prioridad de unas sobre otras de acuerdo con el orden de exposición: 5ª descendente, 5ª ascendente, 3ª descendente, 3ª ascendente, 2ª ascendente y descendente; en momentos concretos puede añadirse alguna observación adicional como que “el movimiento de 5ª subiendo y 4ª bajando no ofrece tan buenos resultados en la sucesión de acordes como el de 5ª bajando”²⁰⁹.

Dentro de cada una de estas categorías, el siguiente criterio utilizado es la constitución interválica de cada uno de los acordes, según sean mayores o menores (y, en unos pocos casos, también disminuidos). No se tratan aquí acordes de 7ª, que serán abordados en un apartado posterior (“Acordes de cuatro notas”). Por lo general sólo se refiere a acordes en estado fundamental, aunque a veces indica que para determinadas progresiones entre fundamentales es mejor usar ciertas inversiones. Sobre las inversiones ya trató en el primer apartado (“División de los acordes en tres sonidos”) de la 2ª parte, en el que atribuía ciertas características a cada uno de los estados: “siendo el acorde fundamental un acorde robusto, y su primera inversión dulce y agradable, y su segunda inversión débil”²¹⁰. Y volverá a hacerlo más adelante en el apartado “Marcha del bajo de un acorde a otro siendo fundamental, 3ª o 5ª”, donde se dan recomendaciones sobre el uso de los diferentes estados según el movimiento del bajo²¹¹.

De esta manera, se detallan determinadas cualidades para algunos tipos de sucesión de acordes. Por ejemplo, en el descenso de 5ª “el efecto de la sucesión de acorde mayor a mayor es muy brillante, el de mayor a menor muy dulce” y el de “acorde menor a menor [...] es algo lánguido”²¹².

Sin embargo, estos dos criterios se superponen con otro de naturaleza diferente: los grados implicados en cada uno de las sucesiones, lo que nos acerca en otro sentido hacia una teoría de los grados. En efecto, Soriano ofrece a menudo indicaciones para grados concretos; esto ocurre desde luego cuando se forman cadencias (“sucesión de acorde mayor a mayor desde la dominante a la tónica de la escala mayor haciendo

---

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 64.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 34-35.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 82-84.

²¹² *Ibid.*, pp. 59-60. En determinadas ocasiones, las progresiones pueden incluir pasos cromáticos que serían más complicados de abordar desde la perspectiva de una teoría de los grados, pues suponen un cambio de tonalidad: es lo que sucede en concreto en los movimientos de 3ª menor descendente (véase p. 68).

cadencia perfecta”²¹³), pero también en otros casos, como cuando especifica las progresiones de 2ª utilizables según “todos los autores modernos”:

[...] que sólo se usen en ambas escalas desde la tónica a la 2ª y desde ésta a la tónica; desde la 4ª a la 5ª y viceversa, y desde la 5ª a la 6ª y al contrario, no debiendo usarse mayor sucesión que desde la 4ª a la 5ª y 6ª subiendo; bajando no es tan grata la sucesión de la 6ª, 5ª y 4ª como no sea en inversión²¹⁴.

E incluso añade al final del apartado el orden de prioridad entre los acordes según su grado (o “superioridad que tienen los expresados acordes unos sobre otros según el sonido de la escala donde se forman”²¹⁵), que resulta ser el siguiente: I, V, IV, VI, II y III en el modo mayor y lo mismo en menor pero omitiendo el III (pues “resultaría un acorde mayor con 5ª aumentada o aumentado, cuyo acorde no pertenece a ningún tono”²¹⁶).

Por otra parte, establece en el apartado siguiente (“Cadencias”) una clara diferenciación entre tres acordes principales (I, IV y V) y el resto, deudora probablemente de las teorías de Virués aunque la explicación de Soriano recuerde quizás más a las de Eximeno:

Los acordes perfectos más principales de la escala son los que se forman sobre la tónica o primer sonido, sobre la dominante o quinto sonido (que es el más esencial después del de la tónica) y sobre la 4ª. Ellos determinan el modo, marcan los reposos absolutos y medios reposos tanto armónicos como melódicos, dividiendo las frases y periodos del discurso musical; y la dominante con 7ª es el móvil de la modulación, pues hay que ir a parar a ella para que anuncie la nueva tónica de un modo positivo. Últimamente, sobre estos acordes se han formado y se forman los cantos melódicos más halagüeños, más brillantes y más patéticos. Los demás acordes formados sobre los otros sonidos de la escala sólo son acordes de sucesión, que sirven para variar la armonía, puesto que ninguno de ellos determina el modo ni ninguna clase de reposo, al paso que los tres todo lo abrazan²¹⁷.

Un último nivel en la clasificación de Soriano lo ocupa la conducción de las voces en cada sucesión de acordes, pues a menudo otorga un carácter diferente a una misma progresión según se opte por una u otra posibilidad de realización. Esto sucede

---

²¹³ *Ibid.*, p. 60.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 71.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 72, n. 1.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 72.

por ejemplo en la sucesión por 5ª descendente de acorde menor a mayor II-V, que “usando en las voces la primera marcha [manteniendo las notas comunes], baje o suba el bajo, es un poco áspero; pero usando la segunda [en la que las tres voces agudas bajan], y subiendo el bajo y aun bajando es agradable”. Véase el ejemplo correspondiente:

Ejemplo 5-7. Soriano Fuertes, *Tratado de armonía*: sucesiones II-V²¹⁸.

The image displays a musical score example from Soriano Fuertes' *Tratado de armonía*. It consists of two systems of musical notation. The first system, on the left, is labeled "Efectos." and "Marcha de las voces" and shows a single chord in a grand staff. The second system, on the right, is enclosed in a dashed box and shows two columns of chords. The first column is labeled "2º de la" and "Algo aspero por la 1ª marcha de las voces". The second column is labeled "2ª" and "Agradable por la 2ª". Below the chords are two lines of text: "1ª marcha buena. 2ª mejor." and "De menor á mayor. Yd.".

Con todas estas variables, son muchos los casos contemplados por Soriano, que suele calificar muy brevemente tanto en el texto como esquemáticamente sobre las ilustraciones en notación musical –como puede observarse en las citas y el ejemplo ofrecidos–²¹⁹. Este tratamiento exhaustivo de las progresiones recuerda al realizado en el *Versuch einer gerodneten Theorie der Tonsetzkunst* de Gottfried Weber en 1817-21²²⁰, aunque allí se maneja un criterio básico que aquí no se usa (el carácter de tríada o cuatríada de cada acorde) y de hecho parece poco probable que Soriano llegara a conocerlo, al menos directamente²²¹.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

²¹⁹ Recogemos en el Anexo 11 una copia de todo este apartado.

²²⁰ WEBER, Gottfried. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere*. Mainz: B. Schott, 1817-1821, 3 vols.

²²¹ También los *Principes de composition des écoles d'Italie* de Alexandre CHORON (París: Imbault, 1808), probablemente más accesible para Soriano, analizan caso por caso numerosos enlaces entre acordes. Sin embargo, su rechazo hacia la teoría armónica basada en Rameau y su consideración de la inversión del acorde como criterio diferenciador esencial lo apartan de Soriano en aspectos esenciales, por lo que es muy dudosa su influencia sobre él.

Como es habitual, la explicación de las cadencias aporta también información relevante para la sintaxis armónica. Soriano les dedica un escueto apartado que ocupa poco más de una página, pero de hecho ya se había referido a las principales cadencias en el inmediatamente anterior²²². La clasificación que resulta es la siguiente:

- “Cadencia perfecta”: V-I.
- “Medio reposo sobre la dominante”: I-V
- “Cadencia plagal o religiosa”: IV-I.
- “Cadencia rota”: V-VI; “cadencia rota a la inversa”: VI-V, siguiendo luego normalmente I.

Ya de manera más indirecta, cierto interés para la sintaxis tiene la extensa serie de “oraciones armónicas partiendo desde la tónica a todas las notas de la escala, poniendo sobre cada una de ellas los acordes que pueden usarse” presentados en el apartado “Nociones anteriores a la Modulación”²²³. Se trata de sucesiones de acordes más extensas (en torno a 6 acordes) que muestran distintas posibilidades partiendo de cada uno de los posibles movimientos del bajo. Sirven como iniciación a la modulación, pero también “para saber hacer un bajo y armonía correcta”²²⁴. He aquí el ejemplo en que se explora la 2ª ascendente:

Ejemplo 5-8. Soriano Fuertes, *Tratado de armonía*: “oraciones armónicas” comenzando con 2ª ascendente desde la tónica²²⁵.

²²² SORIANO FUERTES, I. *Tratado de armonía*..., pp. 71-72. Quizás por ello olvidó insertar el título “Cadencias” que debía haberlo separado del apartado anterior; sin embargo, la localización es clara en el índice situado al final del libro.

²²³ *Ibid.*, pp. 236-246.

²²⁴ *Ibid.*, pp. 236-237.

²²⁵ *Ibid.*, p. 237.

En su estudio de la modulación concede especial importancia a un concepto clave: la “transformación” que ocurre al “sonido de enlace o relación”, es decir, el cambio de función de la nota o acorde común²²⁶. Éste se utiliza repetidas veces en el largo apartado titulado “Modulación”²²⁷, que expone procedimientos para modular desde Do M a todos los tonos (y viceversa, volviendo a Do).

Su tratamiento del contrapunto en la 2ª parte²²⁸ se basa en el rechazo de la práctica habitual de prescribir unas reglas diferentes y más restrictivas respecto a las de la armonía. Es una postura que de nuevo nos recuerda a la de Eximeno aunque en un contexto bien diferente, pues este último no abordaba la práctica de ejercicios escritos de armonía independientes de los de contrapunto. Ofrecemos su explicación en el siguiente fragmento, que explica con claridad una tendencia que luego sería también seguida por Eslava:

[...] si el contrapunto es el trabajo que enseña a formar las ideas o diseños melódicos sobre los acordes para pasar a la Composición, y en ésta se hallan infringidas muchas de las reglas de aquél, ¿de qué sirve un estudio tan severo? ¿Y por qué [en] el contrapunto no se ha de hacer todo lo que se hace en la armonía y composición libre? ¿Acaso son diferentes las reglas de uno y de otro? Creemos que no, y bajo este supuesto formaremos las varias especies de contrapunto, ateniéndonos a los principios establecidos en el tratado de armonía, dejando preocupaciones a un lado, pues las reglas siempre deben ser las mismas²²⁹.

En resumen, el aspecto más original del tratamiento de la sintaxis armónica por Soriano Fuertes reside en su análisis de todas las sucesiones posibles de dos acordes. Al igual que en otros teóricos europeos de la época (especialmente del área alemana, como Weber), esto supone un reconocimiento de la ampliación del vocabulario armónico respecto al del siglo anterior, cuando aún era factible limitar las progresiones permitidas a un reducido número (identificadas frecuentemente mediante ciertos movimientos entre fundamentales). Tal ampliación complica su estudio hasta el punto que en muchos tratados de la época prácticamente queda abandonado, fuera de los puntos cadenciales, al oído del alumno o en todo caso a una labor adicional del profesor. Por el contrario, quienes sí creen necesario abordar este asunto –como Soriano o Weber–, se ven

---

²²⁶ *Ibid.*, p. 236.

²²⁷ *Ibid.*, pp. 247-270.

²²⁸ Sobre este punto, véase ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto...”, pp. 424-433.

²²⁹ SORIANO FUERTES, I. *Tratado de armonía...*, pp. 294-295. Citado en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto...”, pp. 426-427.

obligados a descender a un enorme abanico de casos a los que sólo pueden referirse muy brevemente. La eficacia pedagógica de este procedimiento es discutible, pues será muy difícil que el alumno pueda recordar tal cúmulo de indicaciones, pero como mínimo tendrá el efecto de atraer su atención sobre una materia de tanta relevancia y estimular su trabajo en esta dirección.

5.6. El Tratado teórico-práctico de armonía y composición de Francisco Andreví (1848)

Al contrario que Indalecio Soriano, Andreví fue un seguidor de la *geneuphonía*, pues adoptó este método en la Capilla Real en la que ocupaba el magisterio, y según Virués expresó su admiración hacia él²³⁰. Sin embargo, no parece que su entusiasmo fuera muy duradero, pues su *Tratado teórico-práctico de armonía y composición* publicado en 1848²³¹ guarda poca relación con el de Virués²³².

Debió lograr una considerable difusión, pues alcanzó una segunda edición en 1885. Por otra parte, una versión en francés apareció en París el mismo año de 1848; para entonces, Andreví llevaba ya bastante tiempo trabajando en Francia, adonde se había trasladado en 1836 a causa de la guerra carlista desencadenada tras la muerte de su anterior patrón Fernando VII.

Según explica en el prólogo, la obra se estructura en siete partes, que describe de la siguiente manera:

La Primera contiene las partes integrantes de la armonía.

La Segunda, el contrapunto.

La Tercera, los acordes disonantes y la modulación.

---

²³⁰ “[...] el señor D. Francisco Andreví, Maestro de la Real Capilla, se ha servido manifestarme que en el Real colegio de la misma, que está a su cargo, tiene suspendido el dar principio a su curso de Contrapunto hasta la publicación de la *Geneuphonía* que ha determinado se siga en él, *no por otro miramiento* (tales son sus propias palabras) *que el de su obligación de no continuar la antigua dilación en una enseñanza que tanto y tan necesariamente ha abreviado mi nuevo método*”. VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, p. viii.

²³¹ Barcelona: Imprenta y librería de D. Pablo Riera, 1848.

²³² Menos aún si, como parece probable, su manuscrito del mismo título, fechado sólo cuatro años después de la publicación de *La geneuphonía* (ANDREVÍ, Francisco. *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*. Manuscrito. 1835. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14060/13), se parece bastante a la versión editada en 1848.

La Cuarta, las notas principales y accidentales de la armonía.

La Quinta, la melodía e imitación.

La Sexta, el contrapunto doble o trocado, el canon, la fuga y el género fugado.

La Séptima, la instrumentación.

Su objetivo es fusionar las escuelas antigua y moderna, en probable alusión al contrapunto y la armonía:

Me lisonjeo de haber allanado las dificultades que su estudio [“de este arte”] presenta a los aficionados, enseñando la composición correcta de la música libre, así como de la imitativa y expresiva, refundiendo las reglas de la escuela antigua con las de la moderna²³³.

De hecho, afirma que “las palabras *contrapunto* y *armonía* son sinónimas”²³⁴ y así las utiliza en ocasiones (como en los encabezamientos de capítulos del tipo “contrapunto o armonía a dos partes”²³⁵), aunque no siempre, como puede observarse en la distribución en siete partes citada arriba²³⁶.

Respecto a su tratamiento de la sintaxis armónica, aunque demuestra preocuparse por ella, es mucho más escueto que Soriano y adopta una perspectiva bien diferente. Especialmente relevantes son dos apartados de su libro, ambos en la primera parte. El primero es un artículo (así llama a las subdivisiones de sus capítulos) titulado “Movimiento del bajo fundamental”²³⁷, que se ocupa de las principales sucesiones de acordes. Al igual que Soriano, conserva algún rasgo de una teoría de las progresiones fundamentales, que se limita a la ordenación según el intervalo y a una sola indicación basada en la existencia de notas comunes: “El movimiento de tercera, de cuarta y de quinta bajando es regular, por contener notas comunes que ligan los dos intervalos”, las cuales deben mantenerse (B)²³⁸.

Sin embargo, la perspectiva dominante depende mucho más de los grados de cada acorde. Así, el apartado se abre con la siguiente declaración: “El movimiento regular del bajo fundamental es de la tónica a la subdominante, de ésta a la dominante, y

---

²³³ ANDREVÍ, F. *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*, Prólogo, [s.pag.].

²³⁴ *Ibid.*, p. 21.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Puede verse un estudio de la aproximación al contrapunto de Andreví en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto...”, pp. 434-444.

²³⁷ ANDREVÍ, F. *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*, pp. 16-17.

²³⁸ *Ibid.*, p. 16. Conservamos las letras usadas por Andreví para identificar el ejemplo correspondiente, que insertamos más abajo.

vuelve después a la tónica”²³⁹ (A). A continuación, señala una serie de progresiones posibles (y otras prohibidas), definidas siempre según los grados:

- I-III-V en m (C)
- I-III*-VI en M (D)
- I-II-I si se invierte el último (E)
- V-VI-V (F)
- prohíbe V-IV excepto cuando el último va invertido (G)

Al final, este apartado formula dos prescripciones adicionales referidas a las secuencias de más de dos acordes: por un lado, sólo se permiten sucesiones de acordes por 2^{as} cuando van en 1^a inversión (H); por otro, indica que los acordes III (I) y VII (J) en M y II en ambos (K y L) sólo se utilizan en estado fundamental en secuencias (es decir, “a favor de una sucesión”), aunque III* del M también puede aparecer como V del VI (D)²⁴⁰.

Insertamos a continuación todos los ejemplos correspondientes a este apartado (bajo el nº 22), con las fundamentales señaladas en el pentagrama inferior añadido:

---

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

Ejemplo 5-9. Andreu, *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*: ilustraciones del apartado “Movimiento del bajo fundamental”²⁴¹.

The image displays a page from a musical treatise, specifically focusing on exercises for the fundamental bass movement. The page is divided into two main sections, numbered 21 and 22. Each section contains several exercises, each labeled with a letter in parentheses (A through Q in section 21, and A through K in section 22). The exercises are written in a two-staff system, with the upper staff typically containing chords and the lower staff containing the fundamental bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, illustrating different harmonic and bass line movements. The exercises are arranged in a grid-like fashion, with some exercises spanning multiple systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, illustrating different harmonic and bass line movements.

El segundo centro de nuestro interés es el capítulo VII “Acompañamiento de la escala”²⁴². Se dedica a dar recomendaciones para la armonización de cada una de las

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 6-8.

²⁴² *Ibid.*, pp. 18-19.

notas de la escala en el bajo. Resumimos lo esencial en el siguiente esquema, indicando de nuevo las letras para su localización en el ejemplo que ofrecemos después:

1. I (A y B); alguna vez IV6/4 en finales como I-IV6/4-I (C).
2. V en 2ª inversión (D) o II en II-V-I (E).
3. I6 (F).
4. IV (G) o II6/5 (H, I).
5. V (J) o I6/4-V (K); también I6/4 de paso (L). Puede usarse IV-V (M) pero no V-IV (N), aunque sí es posible V-IV6 (O) o V-II6-I6 (P).
6. IV6 (R); alguna vez VI como “cadencia rota” (S).
7. V6/5 (T).
8. I (U).

Ejemplo 5-10. Andreví, *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*: ilustraciones del capítulo VII “Acompañamiento de la escala” (nº 24) y cadencias (nº 25)²⁴³.

The image displays a musical score from a 19th-century treatise. It is divided into two main parts. The first part, labeled 'nº 24', illustrates the 'Acompañamiento de la escala' (scale accompaniment). It shows the scale of C major (C-D-E-F-G-A-B-A-G-F-E-D-C) with various harmonic accompaniments labeled (A) through (U). The second part, labeled 'nº 25', illustrates 'Cadencias' (cadences). It shows various cadential patterns labeled (A) through (U). The score is written for piano (piano) and includes a bass line with notes of the scale.

²⁴³ *Ibid.*, pp. 10-11.

El capítulo siguiente es el habitual dedicado a las cadencias, que denomina de la siguiente manera (véanse las ilustraciones en el ejemplo anterior):

- Cadencia de la tónica o perfecta o final: V-I (A).
- Cadencia de la dominante o imperfecta: I-V (B). Incluye un caso especial, la cadencia plagal, que según explica es típica de los dos tonos de “canto llano” que “terminan en la dominante”, el 4º y el 8º (C y D)²⁴⁴.
- Cadencias rotas o evitadas, interrumpidas, etc.: dominante seguida de tónica invertida, de otro acorde o de un silencio (E, F, G y H).

Es probable que la influencia de Andreví se sintiera especialmente en Cataluña –su tierra natal–, donde fijó su residencia (concretamente en Barcelona) a su vuelta a España hacia 1848²⁴⁵. Al menos, su peso es obvio en el *Tratado teórico práctico de armonía y composición musical* publicado dos años más tarde en la misma Barcelona por Juan Lleys (o Lleis)²⁴⁶, maestro de capilla de la Catedral de Girona. Ya en el prólogo manifiesta que se ha basado en los sistemas

[...] enseñados en los principales conservatorios de música de Europa, incluyendo en ese número al últimamente publicado por el Sr. D. Francisco Andreví. De todos he formado el que presento al público, extractando de cada uno lo que me ha parecido más útil y de comprensión más fácil²⁴⁷.

Es un tratado bastante elemental y, seguramente, tan poco original como podría deducirse del fragmento citado. De hecho, lo más interesante de sus escasas incursiones en la sintaxis armónica aparece en dos capítulos adicionales que inserta al final (titulados “Acompañamiento de la escala” y “Movimiento del bajo fundamental”) y que no son sino copia prácticamente literal –con ejemplos incluidos– de los de Andreví que comentamos arriba, cuya autoría por cierto no especifica.

---

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁴⁵ Véase BONASTRE, Francesc. “Andreví Castellá, Francisco”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, pp. 457-458.

²⁴⁶ LLEYS [O LLEIS], Juan. *Tratado teórico práctico de armonía y composición musical: extracto [sic] de lo más útil que contienen las obras últimamente publicadas en Europa, con adiciones y un gran número de ejemplos demostrativos de todas las materias tratadas en esta obra*. Barcelona: Juan Budó, 1850.

²⁴⁷ *Ibid.*, prólogo, [s.pag.].

5.7. Las teorías de Fétis en los tratados de Francisco de Asís Gil

5.7.1. El *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* de Fétis

François-Joseph Fétis fue uno de los personajes más influyentes en el estudio de la música durante el siglo XIX. Ya sólo su famosa *Biographie universelle des musiciens, et bibliographie générale de la musique* le hubiera valido un puesto de honor en este campo, pues se convirtió en una obra de referencia. Pero sus aportaciones fueron de gran calado en diversos ámbitos y tuvieron un gran impacto en la teoría de la música.

Fundamentalmente, a él se debe el concepto moderno de tonalidad, expuesto sobre todo en su *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* de 1844. Fétis llega a la conclusión de que las leyes de la armonía son las mismas de la melodía²⁴⁸, basadas en el entramado de relaciones entre los sonidos de la escala diatónica cuyo “principio regulador” recibe el nombre de tonalidad²⁴⁹. Esas relaciones se manifiestan en términos de atracción y reposo, que se aplican tanto a los sonidos de la escala como a los intervalos (melódicos o armónicos) que los conectan y los acordes en que se incluyen, pues todos estos elementos están profundamente vinculados.

Por otro lado, Fétis, conocedor de la música de múltiples culturas de diferentes épocas y pueblos, niega el fundamento físico o matemático que pudiera otorgar la preeminencia a un determinado sistema tonal sobre los demás, a diferencia de la mayoría de los teóricos anteriores. Sostiene, en cambio, que cada sistema tonal –materializado en una o varias escalas– responde a factores culturales (dependiendo del carácter de cada pueblo), introduciendo así con fuerza el historicismo dentro de la teoría de la armonía:

---

²⁴⁸ “[...] je me suis demandé si les lois secrètes qui régissent les rapports de succession des sons de nos gammes majeures et mineures n'étaient pas les mêmes qui déterminent les rapports de simultanéité dans les accords; en d'autres termes, si le principe de la mélodie n'était pas identique avec celui de l'harmonie; et bientôt j'ai acquis la conviction de cette identité”. FÉTIS, François-Joseph. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. París: Brandus et Compagnie, 1853 [1ª ed.: Bruselas: Conservatoire de Bruxelles / París: Schlesinger, 1844], p. iii. En Internet: *Traité français sur la musique*. Indiana University. <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/19th/19th_Index.html> (Último acceso 3-4-2010).

²⁴⁹ “[...] le principe régulateur des rapports des sons, dans l'ordre successif et dans l'ordre simultané, se désigne en général par le nom de tonalité”. *Ibid.*, p. vii.

Lo que da la naturaleza son sonidos diversificados por una infinidad de diferencias más grandes o más pequeñas en la entonación. Con estos elementos, el hombre combina series tonales en un cierto orden sistemático, que no existirían si la elección de los elementos fuera diferente, y que sería reemplazada por otro sistema²⁵⁰.

Volviendo a la tonalidad moderna, el factor esencial que marca las relaciones entre sonidos es la tendencia (atracción) de los dos sonidos del tritono hacia su resolución (reposo), hasta el punto que Fétis rechaza la calificación habitual de este intervalo como disonancia para preferir una nueva categoría que denomina “consonancia apelativa”²⁵¹.

Las consecuencias de su teoría de la tonalidad para la armonía quedan establecidas básicamente en el capítulo 4º del libro 1º, titulado “De la sucesión de los intervalos, considerada en sus afinidades y en la determinación de la tonalidad”²⁵². Su importancia es subrayada por el propio autor:

El tema de este capítulo es el más importante de toda la ciencia de la armonía, e incluso de todo el arte completo, porque se trata de las leyes misteriosas que regulan el encadenamiento de los sonidos entre ellos, sea en la concepción melódica, sea en las combinaciones armónicas.

En efecto, [...] puede demostrarse que toda la música tiene por base el carácter de reposo de ciertos intervalos, la ausencia de este carácter en otros y, en fin, las afinidades apelativas de algunos.

Este triple carácter [...] encierra las condiciones que determinan la tonalidad, y asigna a cada uno de estos intervalos el lugar que debe ocupar sobre los grados de la escala de sonidos²⁵³.

---

²⁵⁰ “Ce que la nature donne, ce sont des sons diversifiés par une infinité de différences ou plus grandes ou plus petites dans l'intonation. Avec ces éléments, l'homme combine des séries tonales dans un certain ordre systématique, qui n'existerait pas si le choix des éléments était différent, et qui serait remplacé par un autre système”. *Ibid.*, p. xxv.

²⁵¹ “Il est remarquable que ces intervalles [la quarte majeure et la quinte mineure] caractérisent la tonalité moderne par les tendances énergiques de leurs deux notes constitutives, la note sensible, appelant après elle la tonique, et la quatrième degré, suivi en général du troisième. Or, ce caractère, éminemment tonal, ne peut constituer un état de dissonance: en réalité, la quarte majeure et la quinte mineure sont employées comme des consonances dans plusieurs successions harmoniques. La quarte majeure et la quinte mineure sont donc des consonances, mais des consonances d'une espèce particulière, que je désigne sous le nom de consonances appellatives”. *Ibid.*, p. 9.

²⁵² “De la succession des intervalles, considérée dans leurs affinités et dans la détermination de la tonalité”.

²⁵³ “Le sujet de ce chapitre est le plus important de toute la science de l'harmonie, et même de l'art tout entier, car il s'agit des lois mystérieuses qui règlent l'enchaînement des sons entre eux, soit dans la conception mélodique, soit dans les combinaisons harmoniques.

En effet, [...] il peut être démontré que toute la musique a pour base le caractère de repos dans certains intervalles, l'absence de ce caractère dans certains autres, enfin, les affinités appellatives de quelques-uns.

Se emprende aquí la tarea de analizar el carácter de los sonidos de la escala, con los intervalos y acordes correspondientes que debe utilizarse sobre ellos, pues

[c]ada sonido de una escala, teniendo un carácter particular y cumpliendo una función especial en la música, se acompaña de una armonía análoga a este carácter y a esta función. La colección de armonías propias a cada grado de la escala determina la tonalidad²⁵⁴.

En realidad, Fétis considera que sólo existen dos verdaderos tipos de acordes: “la armonía consonante llamada acorde perfecto, que tiene el carácter del reposo y de la conclusión, y la armonía disonante, designada bajo el nombre de acorde de séptima de dominante, que determina la tendencia, la atracción y el movimiento”²⁵⁵. El resto no son sino modificaciones de estos dos por diversos procedimientos: inversión, sustitución, prolongación o alteración²⁵⁶.

Su examen de cada sonido de la escala permite extraer las siguientes conclusiones sobre los acordes que les corresponden (aunque Fétis hable en este capítulo 4º del libro 1º más bien de intervalos, es fácil deducirlos a partir de éstos; más adelante sí se referirá expresamente a los acordes): 1, 4, 5 y 6 son las notas con carácter de reposo y por tanto lo habitual es construir sobre ellas un acorde perfecto. Sin embargo, puesto que el carácter de reposo de la 4ª nota de la escala (en todo caso momentáneo, no absoluto) sólo se da a veces, puede acompañarse de otros acordes²⁵⁷. Por otra parte, la dominante suele llevar la 7ª, convirtiéndose así en acorde disonante.

Ce triple caractère [...] renferme les conditions qui déterminent la tonalité, et assigne à chacun de ces intervalles la place qu'il doit occuper sur les degrés de l'échelle des sons”. *Ibid.*, p. 14.

²⁵⁴ “Chaque son d'une gamme, ayant un caractère particulier et remplissant une fonction spéciale dans la musique, est accompagné d'une harmonie analogue à ce caractère et à cette fonction. La collection des harmonies propres à chaque degré de la gamme détermine la tonalité”. *Ibid.*, p. 3.

²⁵⁵ “J'ai vu que parmi la multitude de combinaisons dont se compose l'harmonie de notre musique, il en est deux que notre instinct musical accepte comme existant par elles-mêmes, indépendamment de toute circonstance précédente et de toute préparation, savoir: l'harmonie consonnante appelée accord parfait, qui a le caractère du repos et de la conclusion, et l'harmonie dissonante, désignée sous le nom d'accord de septième dominante, qui détermine la tendance, l'attraction et le mouvement”. *Ibid.*, p. iii.

²⁵⁶ “J'en ai conclu que toutes les autres harmonies ne sont que des modifications de celles-là, et j'ai classé ces modifications dans l'ordre suivant: premier renversement des accords naturels consonnants et dissonants; second substitution d'une note à une autre dans l'accord dissonant et dans ses dérivés par le renversement; troisième prolongation d'une note d'un accord sur un accord suivant; quatrième altération des notes naturelles des accords par des signes appartenant à des tons divers; cinquième combinaisons de ces modifications”. *Ibid.*, p. iv.

²⁵⁷ “Bien que la quatrième note de la gamme n'ait pas le caractère de repos absolu qui n'appartient qu'à la tonique, elle n'exclut pas l'idée du repos momentané. Mais par cela même que le repos sur le quatrième degré n'est que transitoire, il se peut que ce repos n'ait pas lieu; d'où découle la conséquence que tous les intervalles, soit de repos ou autres, peuvent accompagner le quatrième degré et déterminer par leur nature

Más dudoso es el estatus de la 6ª nota, que a pesar de que “no tiene carácter de reposo como la tónica, el cuarto grado y la dominante”, se la acompaña a veces con acorde perfecto, pues en el mayor representa la tónica del relativo menor y en el menor el cuarto grado del relativo mayor²⁵⁸. De hecho, en el resumen que presenta al final del capítulo no incluye a esta nota entre las que admiten el acorde perfecto: “La tónica, el cuarto grado y la dominante son las únicas notas de la escala susceptibles de tomar el carácter de reposo: sólo ellas admiten la armonía de la quinta”²⁵⁹; aunque vuelve a hacerlo poco más adelante en la sección que trata sobre este tipo de acorde: “El carácter de conclusión y reposo atribuido a este acorde le asigna una posición sobre la tónica, el cuarto grado, la dominante y el sexto grado”²⁶⁰.

En cambio, 2, 3 y 7 no son notas de reposo y por tanto nunca llevarán acorde perfecto (aunque 2 a veces lo hace, sugiriendo entonces “un vago cambio de tonalidad”²⁶¹), excepto por supuesto en las secuencias (llamadas “marchas de bajo” o “progresiones”²⁶²), en las que se “pierde momentáneamente el sentimiento de la tonalidad” y “los mismos acordes se pueden situar sobre todas las notas de la serie progresiva”²⁶³.

El *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* fue traducido al español y editado por Gil como *Tratado completo de la teoría y práctica de la*

---

ou le repos momentané, ou la nécessité de succession immédiate. Ainsi, la tierce, la quinte, la sixte et l'octave peuvent également bien accompagner cette note”. *Ibid.*, pp. 15-16.

²⁵⁸ “Le sixième degré n'a pas de caractère de repos comme la tonique, le quatrième degré et la dominante; toutefois on l'accompagne quelquefois de la quinte, parce qu'il est la même note que la tonique du mode mineur relatif de la tonalité majeure à laquelle il appartient, et parce que, dans la tonalité mineure, il peut être considéré comme le quatrième degré du mode majeur relatif. Ainsi, dans la tonalité d'ut majeur, il représente la tonique de la mineur, qui en est le relatif; et dans la tonalité d'ut mineur, il représente le quatrième degré de mi bémol, qui en est le majeur relatif”. *Ibid.*, p. 19. Esta idea estará muy presente en la posterior teoría funcional de Riemann.

²⁵⁹ “La tonique, le quatrième degré et la dominante, sont les seules notes de la gamme qui sont susceptibles de prendre le caractère du repos: elles seules admettent l'harmonie de la quinte”. *Ibid.*, p. 22.

²⁶⁰ “Le caractère de conclusion et de repos attaché à cet accord lui assigne une position sur la tonique, le quatrième degré, la dominante et le sixième degré”. *Ibid.*, p. 23.

²⁶¹ “Dans la tonalité moderne, le second degré n'est pas une note de repos. Si quelquefois on l'accompagne avec la quinte, [...] on lui enlève son caractère tonal, et l'on opère un vague changement de tonalité qui ouvre la voie de plusieurs terminaisons en des tons différents”. *Ibid.*, pp. 19-20.

²⁶² “[...] un phénomène se présente dans certaines formules harmoniques appelées dans l'école marches de basse, et plus exactement progressions”. *Ibid.*, p. 26.

²⁶³ “[...] l'esprit, absorbé dans la contemplation de la série progressive, perd momentanément le sentiment de la tonalité, et ne le retrouve qu'à la cadence finale, où se rétablit l'ordre normal.

Il suit de ceci dans les progressions il n'y a point de degrés déterminés, et que les intervalles et les accords qui, par leur nature, appartiennent à telle ou telle note de la gamme, perdent leur caractère spécial, qu'il n'y a plus de gamme proprement dite, et que les mêmes accords peuvent se placer sur toutes les notes de la série progressive”. *Ibid.*

armonía²⁶⁴, quien además escribió dos tratados en los que las teorías de Fétis están muy presentes.

5.7.2. Los tratados de Gil

Según cuenta el propio Fétis en su *Biographie universelle*²⁶⁵, el joven Francisco de Asís Gil quedó tan impresionado por la lectura de su *Traité complet* que decidió traducirlo al español –publicándolo en 1850– y ese mismo año se trasladó desde su ciudad natal de Cádiz hasta el Conservatorio de Bruselas para estudiar con el famoso maestro belga, donde obtendría en 1852 el primer premio de composición.

A su vuelta a España en 1853, consiguió la plaza de profesor de armonía en el Conservatorio de Madrid, mientras Carnicer lo seguía siendo de composición. No sabemos con seguridad si Carnicer seguía defendiendo la *geneuphonía* (habían pasado 9 años desde la última crítica mencionada de *La Iberia musical y literaria*); lo que sí parece evidente es que ésta difícilmente agradaría a Gil, quien tardaría poco en comenzar a redactar su propio libro de texto para los alumnos basado en las teorías de Fétis. Tenemos noticias de que cierta disputa se produjo entre ellos, aunque no está clara la naturaleza de la misma. Fétis –posiblemente informado por el propio Gil– afirma que versó sobre “la ciencia de la armonía” y que la “vieja rutina” de Carnicer fue derrotada por la “claridad de las demostraciones” de Gil, el cual hizo “un resumen de esta doctrina que ha publicado bajo el título *Tratado elemental teórico-práctico de armonía* [...]”²⁶⁶. En cambio, Saldoni –que, recordemos, era acérrimo defensor de la *geneuphonía*–

²⁶⁴ FÉTIS, François-Joseph. *Tratado completo de la teoría y práctica de la armonía*. Trad. de Francisco de Asís Gil. Madrid: [s.n.], 1850. En el catálogo de la Biblioteca Nacional de España figuraba (hasta marzo de 2010) como año de edición implícito 1844, dato que tomaban de la p. 6 del libro. Sin embargo, esta fecha procedía obviamente del original en francés editado ese año, en concreto del “Avertissement” (que se cierra así: “París 3 de Marzo de 1844”) con que Fétis encabezó su tratado. En cambio, el mismo Fétis data esta traducción en 1850 en la 2ª edición de su *Biographie* (FÉTIS, François-Joseph. “Gil”. *Biographie universelle des musiciens...*, vol. 4, 1866, pp. 4-5), fecha que se mantiene en SOBRINO, Ramón. “Gil, Francisco de Asís”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 5, pp. 601-602. Tras recibir nuestra observación en este sentido, el catálogo fue modificado.

²⁶⁵ FÉTIS, F.-J. “Gil”. Otra información sobre Gil puede encontrarse en SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, vol. II, pp. 16-17; *El Contemporáneo*, 19-3-1861, p. 4; y SOBRINO, R. “Gil, Francisco de Asís”.

²⁶⁶ “Une lutte s'établit alors entre lui et Carnicer [...] sur la science de l'harmonie; mais la vieille routine de ce maître ne put tenir contre la clarté des démonstrations faites par Gil. Celui-ci, demeuré vainqueur, a fait pour ses élèves un résumé de cette doctrine qu'il a publié sous ce titre : *Tratado elemental teórico-práctico de Armonía, dedicado a M. F.-J. Fétis*, etc., Madrid, Casimiro Martin, 1856, un volume gr. in-8º de quatre-vingt-huit pages”. FÉTIS, F.-J. “Gil”, vol. 4, p. 5. Según un artículo de la época, el tratado de Gil “le valió una extensa y laudatoria carta de su maestro Fétis” (*El Contemporáneo*, 19-3-1861, p. 4).

desmiente a Fétis y da una versión bien distinta del incidente, quitándole toda importancia:

*Lo único que ocurrió fue la discusión entre los dos sujetos citados, sobre dos acordes, por una falsa relación que había en uno de ellos, que mientras Gil lo desaprobaba, Carnicer sostenía que, no obstante la falsa relación, no podía él rechazarlos, porque no disonaban al oído, que era el mejor juez en la materia, y que, en su vista, quería prescindir por aquel momento de las reglas escolásticas: esto es todo lo que pasó, ni más, ni menos*²⁶⁷.

De cualquier manera, no parece casual que la publicación del texto y su aprobación para las clases en el conservatorio gracias al dictamen positivo de la Junta Facultativa se produjera unos meses después de la muerte de Carnicer en marzo de 1855.

El libro, titulado efectivamente *Tratado elemental teórico-práctico de armonía* y dedicado a Fétis²⁶⁸, reproduce la “Orden de admisión y adopción como obra de texto” en sus clases firmada por el vice-protector del conservatorio –el marqués de Tabuérniga– el 10 de noviembre de 1855 y la carta que éste envió a Gil cuatro días antes anunciándole el veredicto positivo de la Junta Facultativa, pues su informe, “aprobado por unanimidad, es tan cabal como lisonjero para la reputación de V. y para el aprecio de su trabajo, realzando la importancia del dictamen los títulos de los individuos respetables que lo firman, no menos que las luminosas y sólidas razones en que la fundan”; la califica además de “producción tan útil para la enseñanza, y tan honorífica para el Establecimiento en que dirigen el estudio profesores como V.”²⁶⁹.

Una semana después de la Orden ya comenzó a imprimirse según informa la *Gaceta Musical de Madrid*²⁷⁰ de Hilarión Eslava. Se vendió en principio por suscripción a 141 personas, cuya lista, incluyendo ciudad y cargo de cada una, figura al final del libro; en ella aparecen las figuras más destacadas del mundo musical del momento: Arrieta, Barbieri, Eslava, Espín y Guillén, Gaztambide, Guelbenzu, Inzenga, Ledesma, Masarnau, Guillermo Morphy, Saldoni, Frontera de Valldemosa, etc. El

²⁶⁷ SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, vol. II, p. 117.

²⁶⁸ GIL, Francisco de Asís. *Tratado elemental teórico-práctico de armonía*. Madrid: Casimiro Martín, 1856. De nuevo, la Biblioteca Nacional de España proporciona una fecha diferente (“[ca. 1860]”), pero varios artículos de la *Gaceta Musical de Madrid* prueban que acabó de publicarse en 1856 (según veremos en seguida), fecha que recogen tanto Fétis como Sobrino en sus entradas mencionadas.

²⁶⁹ GIL, F. de A. *Tratado elemental teórico-práctico de armonía*, p. iii.

²⁷⁰ “El *Tratado de armonía* de D. Francisco Asís Gil [...] ha empezado a grabarse y verá próximamente la luz pública”. *Gaceta Musical de Madrid*, 18-11-1855, p. 334.

tratado fue enviado en cinco entregas; la primera vio la luz el 15 de diciembre²⁷¹ y la quinta y última fue anunciada para principios de marzo de 1856²⁷², aunque en junio se informa de que se repartirán próximamente como complemento cuatro “*Tablas sinópticas* de la extensión de los instrumentos y de las voces [...], las primeras que en su género se han publicado en España” y “más completas y más exactas que las que han visto la luz pública en el extranjero”²⁷³.

Si bien sigue fielmente las teorías del *Traité complet* de Fétis, sus pretensiones son sensiblemente menores, tanto por su relativa brevedad (89 páginas) como por su carácter elemental y vocación práctica. Las razones son explicadas por el propio autor en el Prefacio: dado el retraso musical de los españoles respecto a Europa (“España, por el estado particular de su civilización, se halla todavía desgraciadamente [...] a larga distancia de otras naciones de Europa”), lo que se necesitan no son “grandes especulaciones científicas” y “obras filosóficas”, sino “obras elementales” de “utilidad inmediata para la enseñanza”²⁷⁴.

Aún más reducida y básica sería *La armonía puesta al alcance de todas las inteligencias*²⁷⁵, dirigida no ya a los alumnos de composición, sino escrita expresamente –como se indica en la portada– “para el uso de los alumnos de las clases de Canto e Instrumental del Real Conservatorio de Música de Madrid”. Sus 49 páginas pretenden ofrecer “a los artistas y aficionados [...] todo cuanto es necesario saber en Armonía para analizar y apreciar artísticamente este ramo importante de la composición musical”; para ello lo trata con “concisión y claridad” y en forma de diálogo²⁷⁶. Este intento pionero en España de una armonía para músicos y aficionados no compositores se limita prácticamente a resumir su anterior tratado, sin incorporar novedades de ningún tipo respecto a aquél.

---

²⁷¹ Véase *Gaceta Musical de Madrid*, 16-12-1855, p. 366.

²⁷² Véase *Gaceta Musical de Madrid*, 2-3-1856, p. 69.

²⁷³ *Gaceta Musical de Madrid*, 1-6-1856, p. 176.

²⁷⁴ GIL, F. de A. *Tratado elemental teórico-práctico de armonía*, p. v. Debe recordarse también que los lectores deseosos de profundizar podían recurrir a la traducción del *Traité complet* hecha años antes por el mismo Gil.

²⁷⁵ GIL, Francisco de Asís. *La armonía puesta al alcance de todas las inteligencias o Exposición abreviada de todo lo que es necesario saber para analizar y apreciar artísticamente este ramo importante de la composición musical. Obra escrita expresamente para el uso de los alumnos de las clases de Canto e Instrumental del Real Conservatorio de Música de Madrid*. Madrid: Casimiro Martín, 1858.

²⁷⁶ GIL, F. de A. *La armonía...*, p. 2.

A través de estos tres libros –incluyendo la traducción del de Fétis–, de los numerosos artículos que escribió para la *Gaceta Musical de Madrid* en 1855 y 1856²⁷⁷, de sus clases en el Conservatorio y las que daba privadamente (llegó incluso a impartir cursos de composición por correspondencia²⁷⁸), su labor pedagógica debió alcanzar una notable difusión –a pesar de su prematura muerte en 1861 a los 32 años de edad–, convirtiéndose así de hecho en el gran divulgador de las teorías de Fétis en nuestro país. Es seguro que su prestigio como alumno directo de Fétis, ganador del premio de composición del Conservatorio de Bruselas y profesor del de Madrid (tres cualidades a las que hace referencia con orgullo en la misma portada del *Tratado elemental*) le serviría para ello de gran ayuda en la España de la época.

El Prefacio del *Tratado elemental* resume en poco más de dos páginas las reflexiones que Fétis expuso en las 55 de la parte introductoria del *Traité complet* (incluyendo el largo “Préface philosophique” añadido en 1849 a las sucesivas ediciones). Pero las dos ideas básicas –el concepto de tonalidad y su procedencia cultural más que físico-matemática– son explicadas claramente, incorporando algunas citas textuales de su maestro. Igualmente, la amplia exposición de Fétis sobre la evolución histórica de la tonalidad y sobre los teóricos de la armonía del pasado (que ocupan los libros 3º y 4º del *Traité complet*) está totalmente ausente del *Tratado elemental* de Gil. Éste se centra en las materias de aplicación práctica, reduciendo sensiblemente incluso la atención otorgada a los intervalos (objeto del libro 1º de Fétis) para ocuparse principalmente de los acordes (abordados en el libro 2º de aquél).

De los 10 capítulos de que consta el *Tratado elemental*, el 2º sobre “acordes consonantes naturales” o perfectos y el 3º sobre “acordes disonantes naturales” o de 7ª de dominante son los que más nos interesan por abordar cuestiones de sintaxis armónica. De ellos obtenemos la información expuesta a continuación, completando con lo dicho en *La armonía* cuando difiere en algún punto concreto.

---

²⁷⁷ Destacamos entre ellos la serie de 10 artículos “De la melodía” mencionada más adelante y la polémica que sostuvo con José Trespuentes acerca de la carta de éste titulada “De la enseñanza de la armonía” y publicada en tres entregas [véanse TRESPUENTES, José. “De la enseñanza de la armonía”. Carta fechada en La Habana, 13-6-1856. *Gaceta Musical de Madrid*, 30 (27-7-1856), pp. 227-229, 31 (3-8-1856), pp. 233-236, 32 (10-8-1856), pp. 239-241 y 33 (17-8-1856), pp. 245-246; GIL, F. de A. “De la enseñanza de la armonía. Observaciones a la carta III de D. José Trespuentes”. *Gaceta Musical de Madrid*, 34 (28-8-1856), pp. 251-253; y TRESPUENTES, José. “Carta IV. Contestación a las observaciones de F. de A. Gil”. *Gaceta Musical de Madrid*, 49 (7-12-1856), pp. 347-348 y 50 (14-12-1856), pp. 353-355]; a pesar del título, se centra en la clasificación de los intervalos y por lo tanto resulta de escaso interés para esta tesis.

²⁷⁸ A finales de 1856 se anuncia que su “curso de armonía y contrapunto” se vuelve a abrir. *Gaceta Musical de Madrid*, 19-10-1856, p. 307. Véase también *Gaceta Musical de Madrid*, 9-11-1856, p. 326.

Omitida toda la explicación de los intervalos más adecuados a cada nota de la escala según su carácter –que Fétis abordara en el mencionado capítulo 4º del libro 1º–, Gil asigna directamente cierto tipo de acorde (según su estado) a cada una de ellas, sin entrar en más consideraciones teóricas. Su teoría pierde así en consistencia aunque gana en claridad, cobrando las indicaciones sobre sintaxis armónica una precisión difícil de encontrar en Fétis.

Tras iniciar el capítulo 2º con unas pocas explicaciones sobre el acorde perfecto en estado fundamental, Gil señala en seguida las notas de la escala sobre las que debe utilizarse: “El acorde perfecto se coloca tonalmente, sobre la *tónica*, el 4º *grado* y la *dominante*, en los modos mayor y menor”²⁷⁹. Al igual que en Fétis, el estatus del 6º grado es más dudoso, pues a causa de su papel prominente en la tonalidad relativa puede llevar también un acorde perfecto; pero, a diferencia de aquél, extiende esta consideración al 2º grado. En contrapartida, limita el uso de estos dos acordes de “efecto vago” a las ocasiones en que el contexto tonal es bien claro. Lo explica de la siguiente manera, con ejemplo incluido:

Hay casos en que, por el íntimo contacto que existe entre las tonalidades mayores y menores relativas, puede colocarse el acorde perfecto sobre el 2º y el 6º grado, de los modos mayor y menor.

El efecto vago que producen estos acordes dentro de la tonalidad única de la escala, limita su uso a ciertas circunstancias especiales, a fin de no debilitar la idea de esta tonalidad. Por lo tanto se practicarán estos acordes, en todos aquellos casos en que el movimiento del bajo permita resolverlos mediata o inmediatamente, en alguno de los acordes tonales de la *tónica*, del 4º *grado* o de la *dominante*²⁸⁰.

---

²⁷⁹ GIL, F. de A. *Tratado elemental teórico-práctico de armonía*, p. 13.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

Ejemplo 5-11. Gil, *Tratado elemental*: uso de II y VI²⁸¹.

Modo mayor.

4º grado. 2º grado. dominante. tónica. 6º grado. 4º grado.

Modo menor.

tónica. 2º grado. dominante. tónica. 6º grado. 4º grado.

La forma en que expresa las relaciones entre los acordes de ambos modos relativos se acerca, al igual que en Fétis, a ciertos aspectos de la posterior teoría de Riemann:

El acorde perfecto del 2º grado representa en la tonalidad mayor el del 4º grado del relativo menor; el acorde perfecto del 6º grado es el mismo que el de la tónica del relativo menor. En la tonalidad menor, el acorde del 2º grado representa el de la *sensible* del relativo mayor, cuya nota se acompaña algunas veces con un acorde de 3ª menor y 5ª menor, o sea de 5ª diminuta; el acorde perfecto del 6º grado es exactamente el mismo que el acorde perfecto del 4º grado del relativo mayor²⁸².

Una versión ligeramente diferente se presenta en *La armonía*. Aquí el 6º grado sí es incluido entre aquellos que reciben un acorde perfecto desde el principio, quedando sólo el 2º grado como caso especial, cuyas condiciones de uso se concretan aún más:

P. ¿Qué notas de la escala se armonizan con el acorde perfecto?

R. La tónica, el 4º grado, la dominante y el 6º grado, en los modos mayor y menor.

P. ¿Hay alguna otra nota de la escala, además de las ya referidas, que pueda armonizarse con el acorde perfecto?

R. El 2º grado del modo mayor puede en determinadas circunstancias, y muy principalmente cuando va a la dominante, armonizarse con el acorde perfecto menor²⁸³.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*, pp. 14-15.

²⁸³ GIL, F. de A. *La armonía...*, p. 9.

En cualquier caso, aún existe otra posibilidad de uso de acordes de 5ª sobre todos los grados, ya contemplada por Fétis:

Hay ciertas fórmulas armónicas, conocidas por el nombre de *marchas de bajo* o *progresiones*, que permiten la colocación del acorde perfecto sobre todas las notas de la serie progresiva. En estos casos, la simetría del movimiento del bajo, así como la de cada una de las partes, absorbe de tal modo la atención del oído, que éste no percibe ninguna anomalía tonal en la aplicación constante del acorde perfecto sobre todas las notas de la serie, circunstancia que deja en suspenso la ley tonal hasta la conclusión en que, rota la marcha del bajo, se restablece el orden normal²⁸⁴.

El siguiente apartado, acerca de la 1ª inversión, señala igualmente sobre qué notas debe utilizarse ésta. Tales indicaciones (como las que luego hará sobre la 2ª inversión) no aparecen recogidas claramente en Fétis, sino más bien dispersas entre diversas explicaciones, de manera que Gil las reordena y completa deduciéndolas de acuerdo con la teoría y los ejemplos musicales de aquél:

El *acorde de 6ª* se coloca tonalmente en el periodo armónico: 1º, sobre el 2º *grado*, cuando está entre la tónica y el 3º (Ejemplo A); 2º, sobre el 3º *grado*, cualquiera que sean las notas que le precedan o que le sigan (Ej. B); 3º, sobre el 4º *grado*, cuando está seguido de la dominante (Ej. C); 4º, sobre el 6º *grado*, cuando está precedido del 3º o seguido de la *sensible* (Ej. D); 5º y último sobre la *sensible*, cuando hace su cadencia final en la tónica (Ej. E)²⁸⁵.

---

²⁸⁴ GIL, F. de A. *Tratado elemental teórico-práctico de armonía*, p. 16.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 18.

Ejemplo 5-12. Gil, *Tratado elemental*: uso de la 1ª inversión²⁸⁶.

Resumiendo: esto supone I3 en todos los casos, IV6 y V6 en muchos, (V)6 como acorde de paso y II6 (en lugar de IV) cuando va a V.

Sobre la tónica podrá usarse este acorde sólo en casos muy determinados, que en la práctica implican el carácter de una nota de adorno:

El acorde de 6ª puede también colocarse sobre la *tónica*, pero esta armonía vaga, que despoja a la tónica de su carácter de *reposo* y de *conclusión*, no es admisible sino con la condición de fijar, antes o después de su aparición, el carácter tonal de este grado con la armonía propia de su naturaleza, esto es, con el acorde perfecto²⁸⁷.

Ejemplo 5-13. Gil, *Tratado elemental*: uso de la 1ª inversión sobre la tónica²⁸⁸.

En cuanto a la 2ª inversión, su empleo es, como podría esperarse, más escaso. Se limita a los tres usos clásicos que hoy suelen etiquetarse como cadencial (I6/4-V), de

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*, pp. 18-19.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 19.

paso [I-(V)6/4-I6, IV-I6/4-IV6 y viceversa en ambos] y auxiliar o de ampliación (V-I6/4-V y I-IV6/4-I):

El acorde de 4ª y 6ª se coloca tonalmente en el periodo armónico sobre los grados siguientes: 1º, sobre el 2º grado, principalmente cuando éste está entre la tónica y el 3º grado (Ej. A); 2º, sobre la *dominante*, cuando esta nota ofrece en sí misma un tránsito pasajero al reposo (Ej. B), o bien cuando se resuelve por movimiento ascendente o descendente de un grado (Ej. C).

[...]

El acorde de 4ª y 6ª sobre la tónica priva completamente a esta nota de su carácter tonal, por cuya razón sólo se usa transitoriamente y para conducir a la armonía de la conclusión final²⁸⁹.

Ejemplo 5-14. Gil, *Tratado elemental*: uso de la 2ª inversión²⁹⁰.

Caso aparte lo constituye el acorde de sensible en 2ª inversión, que debe resolver en I6: “También puede colocarse tonalmente el acorde de 4ª y 6ª sobre el 4º grado cuando éste

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁹⁰ *Ibid.*, pp. 20 y 21.

está seguido del 3º, por efecto de la atracción natural del 4º grado con el 3º y de la sensible con la tónica”²⁹¹.

En el capítulo 3º se subraya la adición de la 7ª al acorde de dominante cuando “está seguida de la tónica o del 6º grado”, en cuyo caso puede usarse sin preparación. Sólo en este momento trata Gil las cadencias, a las que no se dedica ningún apartado específico, y lo hace en función de la correcta conducción de las notas de resolución obligada que explicó justo antes (sensible y 7ª):

En el orden tonal, la armonía de la 7ª dominante puede cumplir el movimiento de resolución de sus notas constitutivas de tres modos distintos, que dan origen a otros tantos actos de *cadencia*. Así, cuando el acorde de 7ª resuelve en el acorde perfecto de la tónica, hace *cadencia perfecta*; cuando resuelve en la 2ª inversión del acorde perfecto de la tónica, hace *cadencia suspensa*; por último, cuando el acorde de 7ª resuelve en el acorde perfecto del 6º grado, hace *cadencia rota*²⁹².

Ejemplo 5-15. Gil, *Tratado elemental*: resoluciones del acorde de 7ª de dominante (cadencias)²⁹³.

The image displays two musical staves, one for 'Modo mayor.' (Major mode) and one for 'Modo menor.' (Minor mode). Each staff contains three measures illustrating different types of cadences from a dominant 7th chord (7+).
1. **Cadencia perfecta:** The dominant 7th chord (7+) resolves to the tonic triad (3).
2. **Cadencia suspensa:** The dominant 7th chord (7+) resolves to the second inversion of the tonic triad (6/4).
3. **Cadencia rota:** The dominant 7th chord (7+) resolves to the tonic triad in the sixth degree (7+).
The notation includes notes on a grand staff (treble and bass clefs) and figured bass notation (7+, 3, 6/4, 7+).

Los cuatro capítulos siguientes se ocupan de la formación de otros acordes mediante los mecanismos ya explicados por Fétis: acordes de la familia de la dominante obtenidos por sustitución, acordes de 7ª diatónica provenientes de la prolongación (concepto que se remonta hasta Catel, véase más arriba) y acordes alterados. Por cierto, que en uno de ellos Gil incluye la “regla de la 8ª o *Escala armónica*” (como también

²⁹¹ *Ibid.*, p. 20.

²⁹² *Ibid.*, p. 24.

²⁹³ *Ibid.*

hizo su maestro Fétis) presentándola como “una fórmula de acompañamiento de la escala”²⁹⁴.

Otros dos se dedican a la nota pedal y las notas de paso, mientras que el 10º y último realiza un amplio estudio de la modulación. En realidad, este último asunto ya había aflorado anteriormente al examinar los usos modulantes de varios acordes. Ahora se presenta una curiosa clasificación de la modulación en tres procedimientos a aplicar según la distancia entre las tonalidades: “por la aplicación inmediata de los acordes prescritos en la *regla de la 8ª*”, “por la *enarmonía*” (usando el acorde de 7ª disminuida) y “por el *acorde de 6ª aumentada*”²⁹⁵. Para acabar, presenta breves ejemplos de modulaciones a todos los tonos desde Do mayor y menor.

En general, respecto al tratamiento de la sintaxis armónica por Gil podemos concluir que en sus tratados –a diferencia de los de teóricos anteriores como Soriano y Andreví– no queda ya reminiscencia alguna de una teoría de las progresiones fundamentales. En cambio, siendo fiel al concepto de tonalidad de su maestro Fétis, sugiere una inversión acórdica determinada para cada nota de la escala, que ambos sitúan en el bajo. Como resultado, el punto de partida es la nota del bajo, casi a la manera de las antiguas reglas de la 8ª (a la que ambos por cierto dedican un apartado) características de la tradición del continuo. Gil, además, no se limita a señalar la armonización adecuada para cada grado aislado, sino que en numerosos casos la vincula a determinadas fórmulas armónicas que implican a dos o tres acordes.

Los acordes privilegiados resultan ser –como cabía esperar– I, IV y V (casi siempre con 7ª), tanto en estado fundamental como invertidos, aunque en casos determinados pueden aparecer otros (a los que en varias ocasiones califica como de efecto “vago”). Más simplista (y cercano a Virués) se muestra Gil cuando, en su serie de 10 artículos “De la melodía” publicada en la *Gaceta Musical de Madrid*, al dar instrucciones para armonizar una melodía indica que tras identificar las posibles modulaciones y excluir las notas de adorno se debe

[...] examinar cuáles son las notas que entran en la formación de los acordes perfectos de la tónica y del cuarto grado, así como los que pertenecen al acorde perfecto o al de 7ª de la dominante [...] porque es evidente que toda melodía reducida a su forma radical, no contiene más notas que las que pertenecen a estos acordes naturales²⁹⁶.

---

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 52.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 80.

²⁹⁶ *Gaceta Musical de Madrid*, 9-9-1855, p. 250.

Es difícil precisar la influencia de Gil sobre teóricos posteriores. Sin duda, tanto la brevedad de su magisterio (a causa de su prematura muerte) como la inmediata aparición del tratado de Eslava reducirían significativamente su presencia en la pedagogía de la armonía. Pero su intensa actividad como propagador de las ideas de Fétis aceleraría ciertamente la generalización del concepto de tonalidad, que sería ya asumido plenamente en la teoría armónica²⁹⁷. Por otro lado, la insinuada diferenciación entre acordes naturales y “vagos” –que no está presente en Fétis–, adquiriría un papel central en el tratado de Eslava publicado más tarde, aunque es posible que Gil la tomara de éste en los frecuentes contactos que seguro debieron mantener mientras ambos coincidieron como profesores en el Conservatorio.

5.8. La teoría en la música: los análisis de Virués

Virués ofrece varios análisis de fragmentos de obras en *La geneuphonía* que nos servirán para conocer mejor su método, tan influyente en España en esta época según hemos visto.

Al comienzo de su tratado, tras exponer los tres acordes principales toma una conocida melodía para ilustrar el proceso de armonización con su sencillo método. Se trata de la famosa aria “Nel cor piu non mi sento” de *L'amor contrastato* (o *La molinara*, 1788) de Giovanni Paisiello²⁹⁸.

Virués presenta la melodía esquematizada, transportada a Do M y escrita con los nombres de las notas, aplicándoles los respectivos números dentro de la escala; añade luego los acordes correspondientes (cadencia, precadencia o trascadencia) y el número de sus fundamentales (1, 5 y 4). Véase la ilustración y a continuación una reducción para piano y voz del fragmento que añadimos con objeto de facilitar la comprensión:

---

²⁹⁷ Casi 40 años más tarde, Pedrell aún recurriría a Gil para dar una definición de tonalidad, pues afirma tomarla de “Fétis, Gil y otros autores” (PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. 2ª ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, ca. 1894 [1ª ed.: Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós, 1894], p. 458).

²⁹⁸ Este aria sería utilizada luego por numerosos compositores, incluidos Beethoven y Paganini.

Ejemplo 5-16. Virués, *La geneuphonía*: análisis del comienzo de “Nel cor piu non mi sento”²⁹⁹.

Canturia.....	6 8	5	3	2	1	5	6	6	2	2	3	4	5	6	1	2	1
		Sol	Mi	Re	Ut	Sol	Sol	La	Re	Re	Mi	Fa	Sol	La	Ut	Re	Ut
		Nel	cor piu	non mi	sento	bril	lar la	gioven	tù	ca	gion del mio tor	men	to	anima	mia sei	tu	
Harmonizacion (*)....	0	C.	P.	C. C.	C. T.	P. P.	C.	P.	C. T.	C. P.	C.	T.	C. P.	C.			
Bajo tipométrico.....	0	1.	5.	1. 1.	1. 4.	5. 5.	1.	5.	1. 4.	1. 5.	1.	5.	1.	5.	1.		

Voice. *p*

Nel cor più non mi sen - to bril - lar la gio - ven -
 Why feels my heart so dor - mant No fire of youth di -

f *p*

tù; ca - gion del mio tor - men - to, a -
 vine? Thou cause of all my tor - ment, O

mor, sei col - pa tu.
 Love, the fault is thine!

²⁹⁹ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía*..., p. 5.

Al abordar la armonización, se limita a asignar a cada nota de la melodía el acorde al que pertenece; para los casos dudosos, Virués sólo proporcionó unas pocas recomendaciones adicionales expuestas de manera informal en la explicación de un ejemplo anterior (véase el apartado 5.1.2.2.). En principio, el sistema funciona bien en una pieza tan sencilla como ésta, pero incluso aquí se plantean problemas difícilmente solucionables sin recurrir a otros criterios que, en su afán de simplificar, no llega a mencionar en ningún momento. Así por ejemplo, las notas 1-5-5 (compases 2-3) podrían haberse armonizado también con I-V-I en lugar de I-I-I, y 3-4-5 (cc. 6-7) podría llevar I-IV-I en lugar de I-V-I, pues estas fórmulas alternativas se ajustan igualmente a las prescripciones dadas. Por otra parte, las diferencias entre las diversas inversiones apenas son tratadas por Virués, ni siquiera en la fórmula básica del acorde de 4ª y 6ª cadencial que se da en el penúltimo compás³⁰⁰; cabría pensar que esto ocurre aquí porque estamos en el comienzo del tratado, pero lo cierto es que tampoco más adelante se explica adecuadamente este importante asunto.

Como complemento al tratado 1º de *La geneuphonía* (o “Método teórico y práctico para la enseñanza y el aprendizaje”), Virués incluye al final del libro una serie de láminas con sus análisis. Muchas consisten en ejemplos musicales pedagógicos tomados de diferentes autores y tratados, pero otras proceden de partituras de conocidos compositores de la época, que comentaremos a continuación.

La más curiosa de estas piezas es un canon que Rossini escribió expresamente para *La geneuphonía* de Virués, pues habiendo sido invitado como visitante ilustre al recién inaugurado Conservatorio de Madrid, presenció una clase de composición siguiendo dicho método y pudo comprobar la efectividad del mismo cuando aún no habían transcurrido dos meses desde el comienzo del curso. Por supuesto, Virués se apresura a dar noticia de semejante evento e incluye orgullosamente un facsímil del canon encabezando la edición y el análisis del mismo cerrando las láminas (al que acompaña un extenso comentario en el índice de las láminas³⁰¹):

Al entrar en prensa el ultimo pliego de esta obra, hoy 22 de Febrero, he tenido la satisfacción de recibir del ilustre Rossini el obsequio preciosísimo del ejemplo que, litografiado en *fac-simile*, me he apresurado a colocar al frente de la *Geneuphonía*; único medio con que podía yo manifestar mi agradecimiento al inmortal genio de la Música, cuya firma, notas autógrafas y fecha de la composición que contiene dicho ejemplo, pongo en manos de mis lectores como un

³⁰⁰ Lo mismo ocurre cuando aparecen el cuarteto de Krommer, cc. 12 y 23 (véase el Ejemplo 5-18).

³⁰¹ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de. *La geneuphonía...*, p. 103.

monumento memorable y una copa de néctar inspirador, igualmente que como un testimonio de que la nueva teoría no conduce al desacierto pues que ha tenido la aprobación de tamaña autoridad. Este mismo ejemplo, puesto en partitura con mi *bajo-tipométrico* y *Cifrado comprobante*, se halla en la última Lámina de la obra con el número 84³⁰².

He aquí ambos:

Ejemplo 5-17. Virués, *La geneuphonía*: facsímil y análisis del canon de Rossini³⁰³.

EJ.84.

Bajo-tipométrico y comprobante de la Geneuphonía.

TIPOMETRO.

³⁰² *Ibid.*, p. viii, nota al pie.

³⁰³ *Ibid.*, [s.pag.] y lámina 37.

Obsérvese en primer lugar la diferencia de criterio respecto a la subdominante si lo comparamos con el ejemplo anterior: allí la trascendencia era uno de los acordes esenciales, pero ahora el IV del primer compás se etiqueta como cadencia (I) de La, en lugar de trascendencia (IV) de Mi, sin que en realidad se haya producido modulación alguna desde el tono principal de Mi mayor. Recordemos que Virués empezaba dando los tres acordes básicos, pero luego los reducía a sólo dos, cadencia y precadencia, como subraya en el comentario de su análisis de esta pieza:

[...] el lector admirará con mucha satisfacción la facilidad y exactitud con que la Geneuphonía le demuestra la artificiosa simplicidad de esta linda composición improvisada en obsequio de la nueva teoría. Verá además el lector que no hay una sola doctrina en toda mi obra que no se halle seguida y justificada en este breve ejemplo. Lo primero en el empleo exclusivo de dos solos acordes³⁰⁴.

Ello implica el inconveniente obvio de señalar cambios de tonos más teóricos que efectivos. Pero además, el propio Virués sigue utilizando el tercer acorde (trascendencia) en el último compás, que por otra parte no corresponde en realidad a un IV como debería, sino a un acorde de 2º grado con 7ª, lo que explica como una trascendencia “adulterada”:

[...] la trascendencia (primer acorde del quinto compás) se adultera con la adición de la nota 2 [señalada por esta causa con un asterisco], produciendo el acorde de tercera, quinta y sexta (invertido así, 6, 1, 2, 4), que lo hace precadencial de la precadencia por su segunda Miⁿ [Mi natural] Fa^s [Fa sostenido], caracterizados de 4 y 5 del tono de Siⁿ, fundamental de la precadencia de Miⁿ³⁰⁵.

Es decir, que la 2ª mayor Mi-Fa# identifica al acorde como dominante con 7ª de Si M –según una peculiar teoría de Virués por la que toda 2ª mayor representa a un acorde de V7–, aunque imperfecta en este caso al llevar La en lugar de La#³⁰⁶. No queremos dejar de subrayar un aspecto positivo bajo esta explicación de escasa consistencia: la intuición de una función de pre-dominante (reuniendo los acordes habituales de subdominante –sean IV o II–, de dominante de la dominante e incluso de 6ª aumentada) que

---

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 103.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ El nombre de trascendencia de Mi en lugar de precadencia de Si se mantiene porque Virués –según otra original teoría suya– interpreta todo acorde de IV como una precadencia alterada de V. Véase *Ibid.*, p. 57.

actualmente manejan numerosos teóricos. Sin embargo, la interpretación del importante acorde de 6ª añadida como “adulteración” lo sitúa en el mismo plano que otras muchas variantes teóricamente posibles pero prácticamente muy improbables.

Señala también Virués respecto a este ejemplo “que los movimientos del bajo-tipométrico por *cuartas* y *quintas* (que son una misma cosa invertidas) y por grado conjunto, afianzan antes de oír la composición que su canturía es delicada, tranquila y simple, encerrando la expresión más *comunicativa* y *excitante a cantar*”,³⁰⁷. Con estas indicaciones sobre los intervalos entre fundamentales, se apunta ahora hacia una teoría de las progresiones fundamentales a la que nunca otorgó importancia en su libro, formulada además en unos términos que difieren de lo habitual en los tratados de armonía (pues privilegia, por ejemplo, las progresiones por 2^{as} frente a las frecuentes por 3^{as} descendentes).

La interpretación de las alteraciones accidentales sí se muestra –en este ejemplo simple– acertada, pues el La# corresponde a la nueva sensible y el Re natural al nuevo 4 (como 7ª de un acorde de dominante), siguiendo las prescripciones dadas por Virués.

Otras pruebas –más claras incluso– de los problemas ocasionados por la voluntad de reducir a sólo dos todos los acordes y la consiguiente interpretación laxa de la tonalidad las encontramos en el siguiente fragmento, extraído de un cuarteto de Franz Krommer que se halla “fácilmente en Madrid”,³⁰⁸ pero que Virués no identifica³⁰⁹:

---

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 103.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 102.

³⁰⁹ Añadimos la numeración de los compases para facilitar las referencias que haremos.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) with extensive fingerings and a row of harmonic analysis symbols below. The systems are numbered 18, 24, and 30.

- System 18:** The first system shows a complex melodic line in the treble clef with many accidentals and a dense accompaniment in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Below the staff is a row of symbols: P...C...P...R...P...C...T...C...R...C...P...C...C...
- System 24:** The second system continues the musical piece. It features similar melodic and harmonic complexity. The row of symbols below is: C...P...C...C...C...P...T...P...P...C...P...T...C...P...C...P...C...P...
- System 30:** The third system shows further development of the musical ideas. The row of symbols below is: C...P...C...P...C...C...P...P...C...C...R...C...P...

Puede verse que Virués etiqueta como “cadencia” los VI que aparecen repetidamente tras la dominante (cc. 17, 18 y 22) en una frase que fluctúa entre Do m y su relativo mayor –la tonalidad principal Mib M–, sugiriendo así unas improbables

oscilaciones hacia el tono de Lab M. Más chocante aún resulta la misma clasificación como cadencia (en el c. 4) del acorde secundario (que elabora la dominante de Mib M mediante el floreo del bajo) Do-Sib-Mib-Sib, pues la 7ª de este VI7 dificulta adicionalmente la posibilidad (teórica) de un momentáneo paso por el tono de Do menor.

Por contra, el acorde de Do m sugerido al dar del compás 26 por el violín 2º y la viola (con las notas Do-Mib) y que sería VI en Mib M, es interpretado en esta ocasión por Virués como trascadencia de Mib M, a pesar de señalar como precadencia en la misma tonalidad el acorde anterior (interpretando así una progresión V7-IV contraindicada por Virués).

La inconsistencia en el uso del término trascadencia queda de manifiesto nuevamente en otros lugares, pues habiéndolo aplicado en el caso antes mencionado, Virués lo evita sin embargo en otros lugares donde la función de subdominante es muy clara. Así, el último acorde del compás 23, que actúa como ostensible II6 en la cadencia a Mib del compás siguiente, es interpretado como tónica (“cadencia”) en Fa m; y el acorde Lab-Do-Mib-Fa de la última parte del compás 9 se etiqueta como “cadencia” de Lab (como se deduce de la cifra 1 para el Lab M y demás números), cuando en realidad la tonalidad está aquí oscilando entre Do m y Mib M.

Como ya apuntamos antes, el problema no es sólo atribuir estas dudosas tonalidades –lo cual quizás cabría hacer desde un punto de vista exclusivamente teórico–, sino la ausencia de pautas para manejar tales tonalidades teóricas, que impide la adecuada comprensión del uso de estos acordes.

Por otra parte, la reducción de un acorde de 6ª aumentada a una precadencia alterada (como señala el símbolo P* en el compás 14), aunque responda a una lógica razonable, tiende de nuevo a una visión excesivamente simplista que no distingue entre este significativo acorde (al que Virués no otorga ninguna atención en toda *La geneuphonía*) y otras muchas posibles alteraciones.

Un último aspecto que puede señalarse en estos análisis es el abusivo uso del acorde de 7ª disminuida, derivado sin duda del relevante papel que Virués concede a este acorde –denominándolo “raíz armónica”– como principio esencial en la justificación teórica de su sistema (véase el apartado 5.1.2.2.). Si ya es discutible considerar toda la 2ª mitad del compás 8 como un acorde de 7ª disminuida (pues la 7ª –en el bajo– resuelve inmediatamente en el Fa, dándole a este acorde su frecuente carácter de apoyatura del de V7/+ que se forma sobre el 4º tiempo), más extraño parece

interpretar el acorde de la 2ª mitad del compás 33 como una “raíz armónica” alterada (como indica el símbolo R*), pues se trata de un claro IV en el tono de Sib m que domina en ese momento (o en todo caso IV7 contabilizando el Reb usado como retardo).

Algo parecido ocurre en varias ocasiones en el fragmento de “una fuga-doble a cuatro de Hayden [*sic*]”³¹¹, que hemos podido identificar como el 4º movimiento del Cuarteto nº 23 (op. 20, nº 5, compuesto en 1772) de Joseph Haydn. Véase el ejemplo:

---

³¹¹ *Ibid.*, p. 102.

Ejemplo 5-19. Virués, *La geneuphonía*: análisis del comienzo del Cuarteto n° 23 de Haydn³¹².

The image displays a musical score for the beginning of Haydn's Quartet No. 23, with fingerings and harmonic analysis. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and a Bass line. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems, with measures 1-11 in the first system and measures 12-20 in the second system. Fingerings are indicated by numbers 1-7 and * for natural harmonics. The analysis below the staves includes a 'Bajo tipométrico' (typometric bass) line, a sequence of 'Acordos' (chords) labeled P, C, R, and T, and a sequence of 'Tonos' (tones) labeled FA, UT, and MIB. The analysis is written in a shorthand notation that corresponds to the harmonic structure of the music.

Violin I.
Violin II.
EJ. 74.
Viola.
Violoncello.
Bajo tipométrico
Acordos..... P...C...R...P...C...R...R...C...C...P...C...T.C...R...R...
Tonos..... FA.FA.FA.....FA.....FA.....FAFA.FA.....FA.....FA.....FA.....UT.....UT.....UTUT...UT...

12
20
C.....P.....C...T...R...P...C.....C.....P...C...P...C...R...P...C.....P...P.....P...P...
UT..... FA... FA...FA...FA.FA...FA.....FA.....UT...UT...FA...FA...FA...FA...FA...FA...FA...sib...mib...lab.

³¹² Ibid., lámina 32.

Aquí se recurre con improbable frecuencia al acorde de 7ª disminuida sobre la sensible (señalado siempre con la R de “raíz armónica”): nada más empezar, en los compases 2 (bajo un Reb sin revestimiento armónico alguno), 5, 6, 10 y 11. Es dudoso que el acorde principal del compás 4 (elaborado con un floreo hacia la armonía de la tónica en la 2ª negra) sea el mismo de 7ª disminuida del compás siguiente, pues más bien parecería implicar una armonía de subdominante, tal y como el mismo Virués viene a reconocer al comienzo del compás 10 sin darse cuenta de que se trata exactamente del mismo pasaje transportado desde la tonalidad inicial de Fa m hasta su dominante menor Do m (aunque en la 2ª mitad del compás insiste en sugerir el acorde de 7ª disminuida); y lo mismo podría decirse de la 2ª mitad del compás 19. También parece exagerado analizar la 1ª parte del compás 14 con este acorde (antes de resolver en la dominante, como se señala adecuadamente), pues ni siquiera aparece la 7ª (Reb) sobre la sensible.

No obstante, debemos observar que, aparte de tales detalles discutibles, este análisis identifica en general correctamente los acordes y tonalidades por los que se va pasando (incluida la serie de acordes de 7ª de dominante de los últimos compases), por lo que tampoco parece justo negar la utilidad pedagógica del método de Virués, especialmente en los estadios iniciales del estudio de la composición para los que fue utilizado.

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

TESIS DOCTORAL

EL TRATAMIENTO DE LA SINTAXIS ARMÓNICA
EN LOS PRINCIPALES TRATADOS ESPAÑOLES SOBRE TEORÍA
MUSICAL (HASTA LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX)

VOLUMEN 2

AUTOR: CRISTÓBAL L. GARCÍA GALLARDO
DIRECTOR: DR. YVAN NOMMICK

Granada, 2012

EL TRATAMIENTO DE LA SINTAXIS ARMÓNICA
EN LOS PRINCIPALES TRATADOS ESPAÑOLES SOBRE TEORÍA MUSICAL
(HASTA LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX)

VOLUMEN 2

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

TESIS DOCTORAL

EL TRATAMIENTO DE LA SINTAXIS ARMÓNICA
EN LOS PRINCIPALES TRATADOS ESPAÑOLES SOBRE TEORÍA
MUSICAL (HASTA LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX)

VOLUMEN 2

AUTOR: CRISTÓBAL L. GARCÍA GALLARDO
DIRECTOR: DR. YVAN NOMMICK

Granada, 2012

6. SEGUNDA MITAD DEL XIX: EL TRATADO DE ARMONÍA DE ESLAVA

Durante la primera mitad del siglo XIX podría haberse producido en España la normalización y estandarización de la enseñanza de la armonía en la formación musical práctica –como de hecho ocurrió en otros países europeos–, pues su estatus como disciplina básica se había consolidado ya en la teoría. Seguramente, la influencia en este sentido de una institución emblemática como el Conservatorio de Madrid habría sido determinante si desde su apertura en 1831 hubiera escogido un método contrastado y en consonancia con los más difundidos en el resto de Europa, pero justamente la adopción del controvertido sistema de Virués por el Conservatorio (bajo la cátedra de Carnicer) supuso un serio obstáculo en este proceso. Indalecio Soriano Fuertes explicó certeramente, en un artículo que ya citamos en el capítulo anterior, esta gran oportunidad perdida:

Se perdió la ocasión más favorable, en la que adoptando las mejores obras de enseñanza publicadas en Europa y traducidas a nuestro idioma, se hubiesen extendido por toda la nación, mandando al mismo tiempo que sirviesen de texto en todos los colegios para que hubiese unidad de escuela, para que todos disfrutasen del beneficio de una instrucción más perfecta de la que antes se conocía¹.

Los tratados del propio Indalecio, de Andreví y de Gil –analizados en el capítulo 5– vendrían a cubrir en parte esta laguna. Pero sería precisamente el sucesor de Carnicer como profesor de composición en el Conservatorio de Madrid, Hilarión Eslava, el autor del tratado de armonía que se convertiría rápidamente en el texto de referencia en toda España, gracias tanto a la solidez y eficacia de su método como al prestigio personal de Eslava y la autoridad que alcanzó durante su largo e intenso periodo de docencia en dicha institución.

---

¹ SORIANO FUERTES, Indalecio. “Origen de la música y sus épocas principales (Conclusión)”. *La Iberia musical y literaria*, 17-9-1842, pp. 17-19.

6.1. Eslava en el Conservatorio de Madrid

Hilarión Eslava sucedió a Carnicer en la cátedra de composición del Conservatorio de Madrid a la muerte de éste en 1855, aunque ya desde el año anterior había estado dando clases en el centro².

Todas las fuentes coinciden en resaltar la trascendencia de su labor en el Conservatorio tanto en el plano organizativo como en el pedagógico, que marcó por muchos años el rumbo del mismo. Dos circunstancias concretas contribuyeron especialmente a hacer de Eslava el personaje esencial de aquella institución.

En primer lugar, Eslava llegó al Conservatorio ya con una edad madura (47 años) y un sólido prestigio dentro del mundo musical. Su valía como compositor, pedagogo y organizador había quedado reflejada en su labor de maestro de capilla en las catedrales de El Burgo de Osma y Sevilla, y últimamente en la Capilla Real. De hecho, su fama como profesor de composición atrajo a numerosos estudiantes desde que fijara su residencia en Madrid en 1844³, lo que le permitió vivir principalmente de las clases particulares mientras ocupaba plaza sin sueldo de maestro de capilla “supernumerario” –ayudante del titular– hasta que se produjo la vacante en 1847 por la jubilación del ya impedido Mariano Rodríguez de Ledesma y pudo tomar posesión. Por otra parte, su nombre era también reconocido por su actividad como recuperador de la música histórica española (sobre todo en la *Lira Sacro-Hispánica* y el *Museo orgánico español*) y dinamizador de la vida musical de su época con, entre otras iniciativas, la creación de

---

² Para la biografía de Eslava, véanse especialmente ANSORENA, José Luis (coord.). *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1978 y ANSORENA, José Luis. “Eslava Elizondo, Miguel Hilarión [Hilarión Eslava]”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 4, pp. 748-759. Alguna información más puede encontrarse, por ejemplo, en la muy elogiosa entrada que le dedica Parada y Barreto (la más extensa de todo su Diccionario, según ANSORENA, José Luis. “Biografía de D. Hilarión Eslava”. En: *Monografía de Hilarión Eslava*, p. 3): PARADA Y BARRETO, José. “Eslava (Miguel Hilarión)”. En: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: Gran Fábrica de Pianos y Casa Editorial de B. Eslava, 1867, pp. 141-149. Muy al contrario, Saldoni apenas ofrece datos sobre Eslava (SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de Pérez Dubrull, 1868-1881, 4 vols), lo que probablemente esté relacionado con sus roces en el Conservatorio (véase más adelante). Sobre la actividad de Eslava en el Conservatorio, pueden verse también LAFOURCADE SEÑORET, Octavio. “Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX”. Dirigida por Rogier Alier Aixalà. Universidad Autónoma de Madrid: tesis doctoral, 2004. En Internet: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=33997&portal=0>> (Último acceso 5-3-2010) y SOPEÑA, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

³ Véanse CASARES RODICIO, Emilio. “Aranguren de Aviñarro, José”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, pp. 558-559 y ARANA MARTÍJA, José Antonio. “Eslava, músico vasco”. En: *Monografía de Hilarión Eslava*, p. 323.

la sociedad “El Orfeo Español”, que desde 1855 editaría el semanario *Gaceta Musical de Madrid*.

En segundo lugar, el puesto de profesor de composición en el Conservatorio conllevaba en aquel tiempo numerosas funciones que hoy se asocian al cargo de director. Tras la discutida gestión del primer director Francesco Piermarini, la gerencia de la institución se dejó en manos de un cargo (denominado vice-protector o director) encomendado a personas de alta categoría social que no eran músicos pero tenían contacto directo con la corona. Obviamente, muchos pormenores de la organización del centro –en especial todos los asuntos pedagógicos– quedaban fuera del alcance de esta figura externa al centro y eran competencia de la Junta Facultativa formada por varios profesores entre los que tenía especial peso el de composición. Este último se encargaba no sólo de suplir al vice-protector en su ausencia, sino que desempeñaba habitualmente la función de “inspector de estudios”⁴.

No es extraño, por tanto, que algunos profesores vieran con reticencias la llegada de Eslava a un cargo de tanta autoridad, pues apenas llevaba un año dando clases en el centro frente a otros con experiencia mucho más prolongada. Éste fue el caso de Baltasar Saldoni, quien declaró a finales de 1855 que el nombramiento de Eslava como inspector era contrario a los derechos de la Junta y renunció poco después a su puesto en la Junta Facultativa invocando supuestas injerencias de Eslava en las clases⁵.

La gestión de Eslava se hizo sentir bien pronto. En colaboración con Rafael Hernando (secretario desde 1852 y profesor de armonía varios años más tarde, aparte de famoso compositor de zarzuelas), emprendió una reforma del centro que se reflejaría en el nuevo reglamento de diciembre de 1857 y en la elaboración de programas para todas las asignaturas desglosadas por cursos, encargándose Eslava del programa de composición y Hernando del de armonía, según comenta este último:

Tampoco fueron menos ímprobos los [trabajos] realizados para el adelanto docente; mas a este fin, tanto el Conservatorio y mi amistad contaban con un poderoso elemento en el sabio maestro Eslava, así es que cuando en virtud de la ley de Instrucción pública de 1857 [la

⁴ Véanse LAFOURCADE SEÑORET, O. “Ramón Carnicer en Madrid...” y SOPEÑA, F. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Eslava llegó a ser nombrado director en 1866, pero este intento de modificar tal figura asignándola a un profesor del centro provocó fuertes resistencias y acabó con su dimisión dentro de ese mismo año (véase ANSORENA, J. L. “Biografía de D. Hilarión Eslava”, pp. 80-81).

⁵ LAFOURCADE SEÑORET, O. “Ramón Carnicer en Madrid...”, pp. 599-600. Es posible que Saldoni, que llevaba largos años en el centro como profesor de solfeo, había sido gran colaborador de Carnicer (además de entusiasta de la *geneuphonía* de Virués, véase el capítulo anterior) y era también compositor, hubiera aspirado a la plaza de profesor de composición.

conocida ley Moyano] quedó incorporado el Conservatorio a los demás establecimientos de enseñanza, pasando a depender del ministerio de Fomento, nos propusimos la formación de programas, puntualizando los estudios de cada año, cosa desusada en Bellas Artes. Eslava formó el de composición y yo el de armonía⁶.

El Conservatorio mejoró en el aspecto organizativo según señalan numerosos testimonios, pero aquí nos interesa mucho más la completa reforma que Eslava llevó a cabo en el terreno pedagógico. Su método de solfeo –publicado en 1845– se introdujo con gran éxito (desplazando, por cierto, al de Saldoni) y se extendió por toda España perdurando durante más de un siglo⁷. También sus textos de composición, reunidos bajo el título *Escuela de composición*, fueron pronto adoptados en las aulas.

Los programas mencionados por Hernando quedarían reflejados en las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid* de 1861⁸. Respecto a la enseñanza de la armonía, la distribución en tres cursos que expone puede haber sido desarrollada por Hernando según su propio testimonio, pero el contenido es desde luego de Eslava; así lo expresa con claridad el artículo 74 de dichas *Instrucciones*, en el que se mencionan también los tratados de Gil y Soriano Fuertes entre los otros que pueden utilizarse⁹ (junto al de Reicha¹⁰, que había sido traducido al español en 1845, y dos franceses): “El texto adoptado respecto al tecnicismo, orden y división de materias, es la escuela de *Eslava*; y además podrá hacerse uso de los tratados de *Gil*, *Soriano Fuertes*, *Reycha* [sic], *Barbureau* y *Panseron*”¹¹. Igualmente, en la “Enseñanza de Armonía elemental y de Acompañamiento” para pianistas no compositores se usará el método de Eslava según el artículo 70: “Para estas enseñanzas se seguirá el tecnicismo de la escuela de *Eslava*”¹².

---

⁶ Carta de Hernando a Peña y Goñi, 11-5-1882. Citado en PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Con introducción de Luis G. Iberni. Facsímil de Madrid: Imprenta y Estereotipia de El Liberal, 1881. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004. Aunque la fecha de 1881 es la que aparece en la edición original, Iberni afirma en su introducción que en realidad se publicó por 1ª vez por entregas desde 1881 hasta 1885.

⁷ ESLAVA, Hilarión. *Método completo de solfeo*. Madrid: [s.n.], 1845.

⁸ Madrid: Imprenta de J. M. Ducazcal, 1861.

⁹ Sobre estos tratados, véase el capítulo anterior de esta tesis.

¹⁰ Suponemos que se trata de REICHA, Anton. *Curso de composición musical, o sea Tratado completo y razonado de armonía práctica*. Trad. de Eduardo Domínguez. Barcelona: Imprenta musical de don José Vilar y de Mas, 1845.

¹¹ *Instrucciones para el buen desempeño...*, p. 21.

¹² Suele decirse que los métodos de Eslava fueron adoptados oficialmente por el Conservatorio de Madrid en 1861, suponemos que a raíz de estas *Instrucciones*. Esto no impide, sin embargo, que con anterioridad

La reputación que adquirió la pedagogía de la composición de Eslava, tanto en sus textos publicados como en su enseñanza directa en el aula, se evidencia en cuantiosos testimonios de la época y en la devoción que le guardaron siempre sus numerosos alumnos. Sobre la gran influencia y el prestigio de su tratado de armonía, en particular, hablaremos más adelante. Sin embargo, factores diversos ocasionaron que en épocas posteriores se produjera un rechazo hacia los métodos de Eslava (véase el apartado 5 de este capítulo), que no pareció afectar a su imperecedero manual de solfeo.

Los agitados acontecimientos políticos de la Revolución de 1868 tendrían consecuencias drásticas sobre Eslava. En el clima antimonárquico dominante, la Capilla Real –de la que aún era maestro Eslava– fue suprimida y el Conservatorio de Madrid –vinculado desde su creación a la corona– sufrió sustanciales cambios (incluida la nueva denominación como Escuela Nacional de Música) que minaron su posición en la institución y provocaron su dimisión, como veremos más adelante en el relato de Julio Gómez. Ese mismo año sería nombrado director del centro Emilio Arrieta (quien ocupaba una segunda cátedra de composición desde 1857), reinaugurando una tradición desde entonces ininterrumpida de regentes pertenecientes al claustro de profesores.

Con la restauración monárquica fueron rehabilitados los miembros de la Capilla Real en 1875. Eslava no volvió ya al Conservatorio a causa de sus problemas de salud, pero fue nombrado consejero de instrucción pública. En los tres años que siguieron hasta su muerte, el maestro recibió continuos homenajes y muestras de aprecio.

6.2. La Escuela de Composición de Eslava

Eslava recogió su completa pedagogía de la composición en una magna obra titulada *Escuela de Composición* que abarca desde la enseñanza elemental de la armonía hasta los estudios más avanzados de composición, pasando desde luego por el contrapunto y la fuga. Se distribuye en cinco tratados, abordando progresivamente las cinco materias que él estimaba debían ser estudiadas. Ésta es su propia descripción:

---

fueran utilizados en las clases de Eslava (así lo afirma, por ejemplo, ANSORENA, José Luis. “Eslava Elizondo, Miguel Hilarión...”, p. 753) o en las de otros profesores.

Esta *Escuela de Composición* se divide en cinco Tratados: 1º, *De la Armonía*; 2º, *Del Contrapunto y Fuga*; 3º, *De la Melodía y Discurso musical*; 4º, *De la Instrumentación*, y 5º, *De los géneros populares, dramático, religioso y puramente instrumental*¹³.

El primero de ellos fue publicado en 1857 con el título *Escuela de armonía y composición*¹⁴ y sucesivamente fueron apareciendo los restantes, aunque el quinto y último quedó inédito a la muerte del autor.

Obviamente, aquí nos centraremos en el tratado de armonía, que analizaremos en el próximo apartado. Fue reeditado en numerosas ocasiones con cambios mínimos y ya con el título *Escuela de Composición*, completado por la descripción de este primer tratado como *De la armonía*. La 2ª edición, probablemente de 1861, añade un apéndice “acerca del último grado de perfeccionamiento que puede darse en el arte de armonizar bajetes” que se mantuvo en ediciones posteriores¹⁵. Nosotros hemos utilizado principalmente un ejemplar –de una edición posterior de principios del siglo XX– conservado en el Conservatorio Superior de Música de Málaga, del que proceden las citas incluidas en este capítulo, a no ser que se indique lo contrario¹⁶.

Se abre con un Prólogo general a toda la *Escuela de Composición*. Eslava explica que esta obra es fruto de su larga experiencia docente en “todos los ramos que abraza el arte de la Composición musical”¹⁷ durante los 30 años que lleva ya como maestro de capilla. En este tiempo ha “examinado y practicado todas las mejores obras que se han publicado sobre esta materia en Europa” y finalmente, “hallándome ya en

---

¹³ ESLAVA, Hilarión. *Escuela de composición. Tratado primero. De la armonía*. Madrid: Sucesores de Hernando, ¿entre 1908-1922?, p. 8.

¹⁴ Madrid: Imp. de Beltrán y Viñas, 1857.

¹⁵ En la Biblioteca Nacional de España hay un ejemplar en cuya portada aparece la fecha de 1869 y el dato “2ª edición”; sin embargo, la aparición de la 2ª edición parece haber ocurrido en 1861, pues en ediciones posteriores (incluida la de 1869) el apartado preliminar titulado “Plan del Tratado de Armonía” está fechado en 15-8-1861, y en él se afirma que “en esta edición se ha añadido un apéndice acerca del último grado de perfeccionamiento que puede darse en el arte de armonizar bajetes” (ESLAVA, H. *Escuela de composición [...] De la armonía*, p. 16), que según hemos comprobado no aparece en la 1ª edición. Por otra parte, en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla figura el siguiente registro de un volumen: ESLAVA, Hilarión. *De la armonía: escuela de composición, tratado primero*. 2ª ed. Madrid: [s.n.], 1861 (Imprenta de Luis Beltrán).

¹⁶ Se trata del ya citado en la nota 13: ESLAVA, Hilarión. *Escuela de composición. Tratado primero. De la armonía*. Madrid: Sucesores de Hernando, ¿entre 1908-1922? Estas fechas la hemos deducido del periodo de actividad de la editorial Hernando bajo ese nombre, según ANTÓN PUEBLA, Pilar, Estrella CALLEJA DÍAZ y Almudena DE LA TORRE ADRADOS. “Victoriano Hernando. Historia de una Editorial”. *Editorial Hernando*. Guía de la exposición. Ayuntamiento de Aldeanueva de la Serrezuela (Segovia), 2006. <<http://www.editorialhernando.es/files/guia.pdf>> (Último acceso 31-5-2010); y “Editorial Hernando”. *Editorial Hernando*. <<http://www.editorialhernando.es/files/INTRODUCCION-EDITORIA-HERNANDO.pdf>> (Último acceso 31-5-2010).

¹⁷ ESLAVA, H. *Escuela de composición [...] De la armonía*, p. 3.

una edad madura y con convicciones fijas y permanentes”¹⁸, ofrece sus propias conclusiones.

Su opinión es que el sistema habitual de enseñanza de la composición que se daba “tanto en escuelas particulares como en los conservatorios más acreditados” había quedado desfasado respecto a la música práctica de su tiempo y debía ser reformado¹⁹. Afirmó que “la escuela de composición es hoy en el fondo la misma que era hace trescientos años”, a pesar de los significativos “progresos” y las abundantes “modificaciones y mejoras” que ha experimentado la música desde el siglo XVI hasta el XIX²⁰. Eslava resume estos cambios en el siguiente fragmento, añadiendo una valoración anacrónica sobre la “belleza convencional” y la escasa expresividad de la música renacentista que hoy es difícilmente asumible:

Los compositores de aquellos tiempos no conocían la melodía propiamente dicha, ni las frases, ni los períodos que constituyen hoy nuestro discurso musical. Ellos no admitían acordes disonantes sino por el artificio del retardo. Ellos no conocían la verdadera modulación, que entre nosotros hace un papel tan importante. Era prohibido entre ellos el género que llamamos cromático, que tanto usamos en el día. No era entonces la expresión del sentimiento el objeto principal del Arte, como lo es entre nosotros. Sus composiciones eran el producto del frío cálculo y del trabajo del entendimiento, sin que tomase parte alguna el corazón; mientras que las obras verdaderamente bellas de los compositores modernos son principalmente el fruto de la inspiración y del sentimiento. Los antiguos no conocían más que una belleza, que yo llamo convencional, y que consistía solamente en la biensonancia de los intervalos, en los movimientos de las voces y en las imitaciones de ellas entre sí; mientras que hoy tenemos una belleza natural, independiente de toda convención, y que consiste en la expresión, en la verdad, en el buen gusto, elegancia, simetría y buena disposición de las partes del discurso musical²¹.

Eslava sostiene que en realidad el sistema tradicional de enseñanza del contrapunto y la fuga sí ofrecía una buena formación al compositor de la época en que se creó, pues respondía a las

[...] diversas clases de composiciones que se conocían en aquellos tiempos [...], que eran: 1ª, la de acompañar con varias voces bien concertadas a una que llevaba el canto llano; 2ª, la de

---

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 4.

acompañar a este mismo canto llano con varias voces, imitándose ellas entre sí o haciéndose las imitaciones de esas mismas voces sin sujeción a canto llano alguno²².

Para la primera clase de obras “inventaron el arte que llamaron *contrapunto*” y para la segunda “inventaron el arte del *canon* y *fuga*”²³.

Semejante sistema pedagógico, que tuvo sentido en su día, quedaría desfasado con los cambios que se produjeron en la historia de la música, aunque se mantuvo entre los profesores por pura inercia: “Las añejas y rancias prácticas de la enseñanza de cualquier ramo del saber humano, por equivocadas y erróneas que ellas sean, llegan a tener tal fuerza y dominio sobre la generalidad de los profesores, que es muy difícil hacerles cambiar de sistema”²⁴.

De ahí las críticas “contra los vicios de la enseñanza de la Composición” de algunos “hombres pensadores y de gran penetración”: Tartini, Arteaga, Rodríguez de Hita (del que extrae una larga cita con la que cierra este prólogo), Eximeno (quien “impugnó con razones incontestables la falsedad de muchas reglas del contrapunto, y lo vicioso que era tomar como fundamento el canto llano para los estudios del compositor” a pesar de “los errores que cometió por no conocer bien la práctica del Arte”) y “varios escritores modernos”²⁵.

Reconoce que se han producido algunos cambios importantes: la incorporación de los estudios de armonía y la práctica del contrapunto y la fuga en la tonalidad moderna (en lugar de los modos antiguos). Pero le parece que son insuficientes por las siguientes razones.

En primer lugar, cree que la misma enseñanza del contrapunto y la fuga debería ser reformada para adecuarse a los tiempos modernos. Por un lado, estima perjudicial que en estos estudios “el alumno, además de no ejercitarse en ideas propias, sólo pone en juego el entendimiento y el frío cálculo”²⁶. Por otro lado, opina que es un error mantener para el contrapunto reglas diferentes a las aplicadas en la armonía y que además no se respetan en las obras, de manera que el estudiante “concluye por embrollarse completamente y obrar por su solo instinto” resultando en la “anarquía que se nota hoy en los compositores respecto a la corrección y manera de escribir”²⁷. Afirma

---

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 4.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁷ *Ibid.*, pp. 5-6.

que el contrapunto debería haberse modificado con la moderna aparición de la armonía: “El estudio de la armonía, que es el fundamento del arte de la composición, y que se regularizó en el siglo pasado, debió haber ocasionado una reforma en los estudios sucesivos de *contrapunto y fuga*”²⁸. Eslava resume así las principales contradicciones entre lo aprendido en el antiguo contrapunto y la armonía:

La *armonía* se enseña por acordes, y el *contrapunto*, principalmente por intervalos. Aquélla admite acordes disonantes, y éste no. Aquélla prohíbe únicamente las falsas relaciones de octava y unísono, y éste, sin embargo de admitir la tonalidad moderna, prohíbe hasta la relación del tritono, que es inherente a ella y constitutiva de su naturaleza. [...] En fin, el *contrapunto y fuga* se enseñan como si no existiese el estudio de la *armonía*²⁹.

Por supuesto, Eslava desarrollará su idea del contrapunto reformado o “escuela moderna” en la 2ª parte de la *Escuela de Composición*, dedicada al contrapunto y la fuga³⁰. Allí se refiere a la escuela moderna como la que

[...] enseña el contrapunto y fuga, practicando, no sólo los elementos que poseía el arte en el siglo XVI, sino también todos aquellos con que se ha mejorado y enriquecido el arte moderno.

---

²⁸ *Ibid.*, p. 5.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ La disparidad entre este contrapunto moderno y el contrapunto antiguo que otros profesores como Arrieta siguieron enseñando en el mismo Conservatorio de Madrid, queda reflejada en el siguiente testimonio de Julio Gómez, quien siguió el sistema de Eslava con Emilio Serrano y lo consideraba más adecuado que el otro:

“Es muy interesante que yo diga, acerca de la enseñanza de Eslava, porque lo sé por mi maestro Serrano que seguía el mismo procedimiento, que nunca trabajaron sus discípulos esa disciplina abstracta y casi fantástica que se llama contrapunto antiguo o severo sobre cantollano. Eslava decía a sus alumnos que leyeran el capítulo de su tratado en que se estudian las especies del contrapunto antiguo sobre cantollano, para que no ignorasen que en el mundo imaginario de los pedagogos había existido la práctica de tales inútiles chinerías.

Y empezaba su enseñanza con el estudio de lo que llama contrapunto sobre canto de órgano según la escuela moderna, que es el único verdadero y vivo contrapunto de Bach y de todos los compositores que han usado el contrapunto en el mundo.

Ni yo he escrito jamás un contrapunto sobre cantollano según la escuela antigua, ni me remuerde la conciencia de [no] habérselo hecho escribir a mis discípulos. Entre otras razones, porque eso que llaman cantollano los tratadistas de contrapunto no ha existido nunca en la realidad. Por lo tanto, ni Palestrina, ni Victoria, ni Orlando de Lasso, ni Fernando de las Infantas, escribieron ese contrapunto de especies ilusorias, sino el real y efectivo sobre el verdadero canto llano o gregoriano usado en la liturgia católica, que en nada se parece al de las escuelas.

En cambio, los que se matriculaban en la clase de Arrieta sí que practicaban el contrapunto antiguo, pero no bajo su dirección, sino bajo la férula bonachona de su auxiliar, Tomás Fernández Grajal. En esta clase preparatoria permanecían los alumnos tres cursos y pasaban a manos de Arrieta en los dos últimos”. GÓMEZ, Julio. “Recuerdos de un viejo maestro de composición”. En: *Escritos de Julio Gómez*. Antonio Iglesias (ed.). Madrid: Alpuerto, 1986, p. 260. Publicado originalmente en la revista *Harmonía*, 34 (1959), pp. 3-36.

Tales son: 1º los acordes disonantes y los alterados; 2º las modulaciones a tonos lejanos; 3º el género cromático y otros varios procedimientos desconocidos por el arte antiguo³¹.

El resultado final será la fuga en estilo moderno a la que denomina “fuga bella”.

En definitiva, la separación artificial entre un estilo severo y otro libre le parece a Eslava perjudicial: “Para cohonestar, sin duda esa manera de escribir se han inventado tal vez las calificaciones de estilo *severo* y estilo *libre*; pero yo creo que acerca de corrección no debe haber más que *malo* y *bueno*, correcto e incorrecto”³².

Lo cierto es que tanto la continuada pérdida de peso de la música religiosa durante todo el siglo XIX (acentuada ahora por las dificultades económicas causadas por los procesos desamortizadores y otros factores) como su giro cada vez más ostensible hacia el estilo operístico italiano (claramente perceptible por ejemplo en las más famosas obras sacras del mismo Eslava) seguramente harían cuestionarse a muchos sobre la utilidad –incluso en los estudios avanzados de composición– del aprendizaje del contrapunto y la fuga que se mantenían por tradición pero que tenían ya una escasa aplicación práctica directa. Desde entonces, y hasta el día de hoy, la defensa de esta materia se basará más en la adquisición de ciertas destrezas abstractas, útiles al compositor sólo de manera indirecta, que en su uso inmediato en la música real (lo que no mucho más tarde ocurrirá también en el terreno de la armonía, como veremos). A pesar de su insistencia en un contrapunto moderno, Eslava parece acercarse ya a este argumento cuando afirma que “el contrapunto y fuga es la gimnástica mental del compositor, y la parte casi mecánica del arte”³³.

---

³¹ ESLAVA, Hilarión. *Escuela de Composición. Tratado II. Del Contrapunto y Fuga*. Madrid: [s.n.], 1864, p. 2. Citado en ANZALDÚA GONZÁLEZ, Luis Carlos. “La tratadística española del contrapunto severo desde el siglo XVIII al XX. Su metodología de enseñanza y los elementos que influyeron en su evolución hasta la conformación de los grandes tratados españoles”. Dirigida por Yvan Nommick. Universidad Autónoma de Madrid: tesis doctoral, 2007, p. 470, n. 218. En Internet: <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/38094957.html> (Último acceso 8-2-2010). Puede verse aquí un análisis del tratado de contrapunto.

³² ESLAVA, H. *Escuela de composición [...] De la armonía*, p. 6. Sin embargo, el propio Eslava considerará pedagógicamente adecuado comenzar a estudiar con las restricciones del contrapunto “antiguo” antes de abordar el “moderno”: “¿El estudio del contrapunto y fuga debe hacerse con los elementos del arte antiguo o con los del moderno? [...] [C]onviene mucho al discípulo trabajar al principio bajo leyes claras, precisas y restrictivas, entendiéndose la restricción respecto a los elementos que deben practicarse; y de consiguiente, que debe empezar a estudiar el contrapunto y fuga según la escuela antigua [...] [y] después de haberse acostumbrado a él y vencido sus dificultades, emprenda esos mismos estudios según la escuela moderna. [...]. [T]odas las materias de contrapunto y fuga, deben practicarse primeramente según la escuela antigua, y después según la moderna”. ESLAVA, Hilarión. *Escuela de Composición [...] Del Contrapunto y Fuga*, pp. vi-ix. Citado en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto severo...”, pp. 467-468.

³³ *Ibid.*, p. xiv. Citado en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto severo...”, p. 468.

Precisamente, el segundo aspecto que Eslava considera muy criticable en la enseñanza tradicional de la composición es que los estudios ulteriores a la armonía se centran excesivamente en las obras “de imitación” (especialmente la fuga), que son las que “tienen menos uso”, frente a las “de melodía predominante” o mezclas de ambas³⁴. Se muestra en desacuerdo con quienes opinan “que basta el estudio del *contrapunto* y *fuga* para componer bien toda clase de piezas; porque la *fuga*, según ellos, contiene en sí la sustancia y médula de toda composición bien hecha, y que estudiado bien ese ramo, lo demás pertenece al genio y es asunto de mera práctica”³⁵. Aunque le parece útil la práctica de la fuga, cree que debe otorgarse mucha más atención al “género suelto” y la “composición ideal” (término que entonces se empleaba para la asignatura que hoy se conoce más bien como composición a secas):

El estudio de la fuga es bueno para aprender a componer piezas en el género fugado; pero el discurso musical en el género suelto, sus períodos, sus frases y sus melodías, constituyen otro género enteramente diverso, y que es necesario estudiarlo por separado. El que, como yo, haya presenciado el trabajo y apuro en que se ven la generalidad de los fuguistas cuando por primera vez se les manda componer una canción sencilla o una melodía simple, conocerá cuán fundada es mi convicción³⁶.

Coincide por tanto con aquellos que “creen necesario y conveniente el estudio de la composición ideal”, como de hecho ya se viene haciendo últimamente: “se le ha dado [...] la denominación de *composición ideal* al curso práctico que, como fin de carrera escolar, hace el discípulo, componiendo con ideas propias toda clases de piezas bajo la dirección de su maestro”³⁷. Sin embargo, hasta el momento no existe un tratado en el que se aborde adecuada y sistemáticamente este campo (“sobre esta interesante materia

---

³⁴ “Todas las obras o piezas de música pertenecen a una de tres clases, que son: 1ª, de melodía predominante; 2ª, de imitación, y 3ª, de mezcla de la primera y segunda. Casi todas las obras que en el día se componen, y las más verdaderamente bellas que se conocen, corresponden a la primera y tercera clases; pero en las escuelas no se ejercitan los alumnos más que en las que pertenecen a la segunda, que son las que con razón tienen menos uso, porque en general no constituyen más que una belleza convencional”. ESLAVA, H. *Escuela de composición* [...] *De la armonía*, p. 5.

³⁵ *Ibid.*, p. 6.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.* En efecto, la “composition idéale” aparece como broche de los estudios de composición en el Conservatorio de París desde 1850 (véase GROTH, Renate. *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1983, p. 17), y también en el proyecto de nuevo reglamento que estaba elaborando en 1854 la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid se distingue entre los profesores de “composición ideal” y de “contrapunto y fuga”, otorgando mayor autoridad al primero (LAFOURCADE SEÑORET, O. “Ramón Carnicer en Madrid...”, p. 586).

muy poco se ha escrito”³⁸); puesto que dicho estudio no puede hacerse “sin un cuerpo de doctrina ni una ordenada y progresiva serie de trabajos”, sería necesario “un curso de Composición en que esas materias se enseñasen teórica y prácticamente de la manera didáctica que conviene hacerlo en una escuela”³⁹. A falta de “plumas más autorizadas” que la suya⁴⁰, deberá Eslava emprender semejante tarea. El resultado lo tenemos en los tres últimos tratados de su *Escuela de Composición* (véase arriba), de los que el último quedó incompleto e inédito.

Finalmente, señalemos que Eslava hace también en este prólogo general a la *Escuela de Composición* una crítica a la enseñanza de la armonía, aunque mucho más leve que la desarrollada hacia el contrapunto y la fuga y la escasa atención hacia la composición libre. En la deseada convergencia entre armonía y contrapunto, parece sugerir que no en todo debe ser el segundo el que se acerque a la primera: “Los Tratados de *Armonía* que explican los movimientos de las voces, no lo hacen en conformidad con las reglas que se dan en el *contrapunto*”⁴¹. Retomaremos este asunto en el siguiente apartado.

6.3. El tratado de armonía

Hemos comentado ya que el tratado de armonía de la *Escuela de Composición* de Eslava fue publicado por primera vez en 1757⁴² con el título de *Escuela de armonía y composición*, el cual sería ligeramente modificado en ediciones posteriores. Sin embargo, una primera versión de la *Escuela de Composición* estaría ya escrita en 1845, según explica el autor a Barbieri en una carta de ese año:

[...] tengo varias obras para publicar y una de ellas es un tratado completo de Armonía, Contrapunto y Composición, pero no saldrán hasta concluir con la publicación del Método de

---

³⁸ ESLAVA, H. *Escuela de composición* [...] *De la armonía*, p. 6.

³⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 5.

⁴² Anzaldúa sugiere que algunos tratados de la *Escuela de Composición* se habían publicado ya en 1854 en base a una cita del mismo Eslava en la 2ª parte de su *Museo orgánico*, al que supone la fecha de edición de 1854 (ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto severo...”, pp. 457-458). Sin embargo, el año de publicación de esta 2ª parte del *Museo orgánico* varía según las fuentes que se consulten. Más fiable nos parece la de 1864, según el anuncio de la época que hemos podido encontrar y que recogemos en la cita correspondiente a la nota 183.

Solfeo [que entonces estaba saliendo por entregas] y otro de Canto. Todas mis obras serán originales y tratadas de diverso modo que las publicadas hasta aquí en el extranjero, y que, vistas y examinadas por personas inteligentes, han lisonjeado mi amor propio más de lo que merezco⁴³.

La originalidad de su visión de la pedagogía de la composición hemos podido comprobarla en el apartado anterior. Recordemos, no obstante, que Eslava llegó a sus propias conclusiones tras una dilatada experiencia como profesor, y que sólo después de haber conocido y probado los métodos más utilizados en Europa –según su propio testimonio que recogimos más arriba– se decidió a formular su propuesta particular. Seguramente, gran parte de lo explicado en el siguiente fragmento de su método de solfeo es aplicable a toda su producción didáctica: “en este tiempo, no sólo he analizado todo lo mejor que se ha publicado en este ramo, sino que también lo he practicado con mis discípulos, para conocer a fondo lo bueno y lo malo que estas obras contienen”⁴⁴.

De hecho, sus obras están llenas de referencias a otros tratadistas. Por un lado, hace gala de erudición al citar a numerosos autores antiguos, como los mencionados Tartini, Arteaga, Rodríguez de Hita y Eximeno además de Ramos de Pareja⁴⁵ en el prólogo general de la *Escuela de Composición*, Salinas⁴⁶ y Torres⁴⁷ en el tratado de armonía o Cerone, Montanos, Lorente, Tebo, Nassarre, Fux y Martini en el repaso histórico que lleva a cabo en el de contrapunto⁴⁸.

Por otro lado, recurre a menudo a autores modernos para apoyar sus afirmaciones o bien para disentir de ellos. Así, en el tratado de armonía por ejemplo encontramos referencias a Durute⁴⁹, Busset⁵⁰, Barbereau⁵¹, Panseron⁵² y Fétis⁵³, y entre los españoles a Gil⁵⁴, Soriano Fuertes⁵⁵ y Andreví⁵⁶. Recordemos que durante su

---

⁴³ 13-6-1845. Recogida íntegra en PRECIADO, Dionisio. “Don Hilarión Eslava y su ‘Método completo de solfeo’”. En: *Monografía de Hilarión Eslava*, p. 247.

⁴⁴ ESLAVA, H. *Método completo de solfeo*, p. 3. Citado en PRECIADO, D. “Don Hilarión Eslava y su ‘Método completo de solfeo’”, p. 250.

⁴⁵ ESLAVA, H. *Escuela de composición [...] De la armonía*, p. 4.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 9 y 10.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 2, n. 1. Este número de página corresponde a la paginación que se reinicia desde 1 en el capítulo 1º en lugar de seguir con la utilizada en los apartados preliminares anteriores. En lo sucesivo (excepto en el próximo subapartado 6.3.1) nos referiremos a esta nueva numeración, a no ser que indiquemos expresamente que se trata de los preliminares.

⁴⁸ Véase ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto severo...”, pp. 463-466.

⁴⁹ ESLAVA, H. *Escuela de composición [...] De la armonía*, p. 11, n. 1.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 2, n. 1.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 11, n. 1 (preliminares) y 2, n. 1.

⁵² *Ibid.*, p. 2.

⁵³ *Ibid.*, pp. 11 (preliminares), 26-27 y 72.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 2.

estancia en el Conservatorio de Madrid estaban autorizados, además del suyo, los manuales de Gil, Soriano Fuertes, Reicha, Barbereau y Panseron (véase más arriba).

Pero Eslava, lejos de supeditarse a una línea previa, realiza su propia síntesis incorporando algunas ideas originales, aun en un terreno tan trillado como el de la armonía. Es cierto que su perspectiva de la composición, y en especial del contrapunto y la fuga, se inspiran en buena medida en Reicha⁵⁷; esta influencia ya fue señalada por Subirá: “Tenía por mentor al tratadista Anton Reicha, si bien apuntó ciertos desacuerdos en determinadas materias con este magno expositor de la primera mitad del siglo XIX. Uno y otro escribieron tratados de melodía, de armonía, de contrapunto y de fuga”⁵⁸. Por su parte, Preciado afirma que “las obras didácticas de Eslava están inspiradas, sobre todo, en Reicha y Fétis”⁵⁹. Sin embargo, en el tratado de armonía de Eslava no se observa ninguna influencia aparente del correspondiente de Reicha (que no cita en ningún momento), el cual fue clasificado por Chevaillier y Bartoli entre los textos conservadores que siguieron a principios del siglo XIX las “écoles d’Italie”⁶⁰. Casi obligada parece, por otro lado, la alusión a Fétis como probable inventor del concepto de “tonalidad” que recoge Eslava⁶¹, pero en lo demás no le sigue especialmente y de hecho en las otras dos ocasiones en que lo menciona⁶² es para disentir de sus teorías.

---

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁷ Compárese por ejemplo el resumen de las teorías de Reicha contenido en STONE, Peter Eliot. “Reicha [Rejcha], Antoine(-Joseph) [Antonín, Anton]”. *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-5-2010), con las que hemos comentado de Eslava en el apartado anterior. Véanse también las significativas referencias a Reicha en el tratado de contrapunto de Eslava, según se recoge en ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto severo...”.

⁵⁸ SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953, p. 762.

⁵⁹ PRECIADO, D. “Don Hilarión Eslava y su ‘Método completo de solfeo’”, p. 224; Anzaldúa asume esta opinión de Preciado, citándolo (ANZALDÚA GONZÁLEZ, L. C. “La tratadística española del contrapunto severo...” , p. 460).

⁶⁰ Véanse CHEVAILLIER, Lucien. “Les théories harmoniques”. En: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie: Technique, esthétique et pédagogie. Tendances de la musique; technique générale*. Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie (eds.). París: C. Delagrave, 1925, p. 568. En Internet: *Internet Archive*. <<http://www.archive.org/details/encyclopiedel06lavi>> (Último acceso 28-3-2010), y BARTOLI, Jean-Pierre. *L’harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. [París]: Minerve, 2001, pp. 25-26.

⁶¹ ESLAVA, H. *Escuela de composición [...] De la armonía*, p. 11 (preliminares).

⁶² *Ibid.*, pp. 26-27 y 72.

6.3.1. Fundamentación

El tratado de armonía de Eslava se inicia, tras el prólogo general a la *Escuela de Composición* comentado arriba, con un “Discurso preliminar” de gran interés que pretende “manifestar de antemano mi sistema de *Armonía*, sentar los principios que me propongo seguir en esta obra, y presentar el plan de ella”⁶³. Aunque el libro quiere ser esencialmente práctico, ve necesario establecer “un cuerpo de doctrina en que, sentados los principios fundamentales del Arte, se deduzcan de ellos las razones de los hechos y las reglas todas que deben observarse”⁶⁴, tarea con la que comienza este discurso preliminar que estará dirigido “más a los maestros que a los discípulos”⁶⁵. Para ello, buscará un sistema que a la vez sea completo y conforme con la práctica:

Yo me propongo, pues, en este Tratado establecer un sistema completo que responda a todas las exigencias del Arte en su parte especulativa, y que al mismo tiempo no contraríe la *práctica constante* de los más célebres compositores, que es la guía que deben seguir los preceptistas⁶⁶.

Eslava comienza estableciendo el típico paralelismo entre música y lenguaje apoyándose en una cita de Francisco Salinas con la que encabezó este discurso preliminar: “La Música –dice Salinas– es *hermana del lenguaje*; y no sólo hermana, sino *casi gemela*”⁶⁷.

Además de señalar las habituales coincidencias en cuanto a su finalidad comunicativa y estructuración del discurso, resalta el papel del pueblo en la configuración de ambos:

Los elementos primordiales del lenguaje los ha formado el pueblo, lo mismo que los del sistema musical. Los hombres de letras y los músicos dedicados al cultivo de éste y aquél los han mejorado y perfeccionado. Los gramáticos han venido últimamente y han establecido las reglas de hablar y escribir bien sobre los elementos que dio el pueblo y sobre la autoridad de los buenos hablistas, y los preceptistas musicales deben seguir ese mismo procedimiento⁶⁸.

---

⁶³ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

Éste será el eje central de la fundamentación armónica de Eslava. Lejos de las especulaciones físico-matemáticas, se basa en la música popular:

Abandonando desde luego toda clase de especulaciones acerca del sonido y de la formación de las escalas, y dejando a un lado todas las cuestiones de los sistemas del cálculo aritmético, de la resonancia y de la división del monocordio, tomo como primer punto de partida los elementos primordiales que residen en la Música popular⁶⁹.

La apelación a la vinculación entre música y lenguaje y a la música popular como fundamento del sistema armónico, y el rechazo hacia la importancia de las teorías físico-matemáticas, recuerdan desde luego a Eximeno⁷⁰, aunque Eslava no nombre en este momento más que a Salinas. Observamos otra coincidencia en el estatus otorgado a los acordes de tónica, dominante y subdominante, que eran para Eximeno las “armonías primarias” y son para Eslava “los únicos que deben llamarse tonales y naturales”⁷¹. Encuentra confirmada su teoría en los toscos acompañamientos guitarrísticos usados tanto para los “cantares” de “la aldea más infeliz” como para la “música popular” con que se ganaban la vida numerosos “ciegos o desvalidos” de “las grandes poblaciones”, que nunca se apartan de esos tres acordes (poniendo en alguna ocasión la 7ª sobre el de dominante)⁷². También aquí la música popular simboliza la naturaleza frente a la música culta: “Esos cantares del pueblo, sin instrucción musical alguna, y de consiguiente sin preocupaciones de escuela, son los que, inspirados únicamente por la Naturaleza, nos dan las mejores y más seguras lecciones de tonalidad”⁷³.

Por otra parte, Eslava muestra una perspectiva claramente etnocéntrica, frecuente en la época, que sitúa a la moderna tonalidad occidental como el único sistema verdadero:

Esta tonalidad es el lenguaje musical de todas las naciones más cultas e ilustradas del mundo, y uno de los principios más luminosos del Arte. Los sistemas musicales de los chinos y otros pueblos de Asia y África, que están fundados en otras diversas tonalidades, sea que éstas

---

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁷⁰ Véase el capítulo 4 de esta tesis.

⁷¹ ESLAVA, H. *Escuela de composición [...] De la armonía*, p. 11. La comparación con Virués en este punto resulta, también, evidente.

⁷² *Ibid.*, p. 11.

⁷³ *Ibid.*

existan realmente, o sean efecto del atraso y del grosero estado en que se halla su Música, son para nosotros lenguaje más incomprensible todavía que los idiomas que hablan⁷⁴.

En la tonalidad, por tanto, reside el primero de los tres principios en que se fundamenta la armonía (como la composición en general): “El principio tonal, el principio rítmico y el principio estético de la unidad y variedad, son los fundamentos de la Armonía y los principales de todos los ramos que abraza la Composición”⁷⁵.

Este principio tonal lo concreta de una manera que, de nuevo, se asemeja significativamente a la formulación de Eximeno, aunque es cierto que no pocos teóricos se aproximan a esta idea:

La ley o principio tonal consiste en que todas las canturías, todos los acordes y todas las combinaciones de ellos deben hacerse de modo que conserven la idea y sentimiento del tono anteriormente determinado, o que, destruyendo éste, determinen otro nuevo. De aquí se deduce que toda canturía, todo acorde y toda combinación de los mismos acordes que no conservan la idea del tono primitivo ni determinan otro nuevo, son antitonaes, contrarias a la tonalidad, malas, y de consiguiente, prohibidas⁷⁶.

El principio rítmico se refiere a la articulación del discurso musical en frases, periodos y otras unidades, delimitadas por cadencias. La comparación con el lenguaje resulta otra vez inevitable: “Tanto el lenguaje como el idioma musical tienen su ritmo [...]. Uno y otro marchan por frases y periodos que se separan entre sí por medio de cadencias”⁷⁷. Aquí Eslava nos introduce en un asunto esencial para la armonía, pero al que con frecuencia se ha prestado poca atención: los diversos procedimientos armónicos sólo podrán interpretarse adecuadamente situándolos en su contexto dentro del discurso musical. Él lo expresa en el nivel de la frase de la siguiente manera:

El principio rítmico está fundado en la estructura de frase y en sus cadencias, y la aplicación de las reglas que se dan acerca del enlace de los acordes, de la marcha de las partes de la Armonía en general y de las falsas relaciones, octavas y quintas en particular, dependen del lugar o parte de la frase en que se efectúan⁷⁸.

---

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

Lógicamente, deja el desarrollo de esta cuestión para más adelante, pero adelanta ya algunas consideraciones que resultan bastante aclaratorias y tocan de lleno el asunto de la sintaxis armónica:

La frase tiene su principio, medio y fin, y las combinaciones de los acordes no se pueden hacer del mismo modo en cada uno de estos tres tiempos. En el fin no se pueden hacer más combinaciones que las que conocemos con el nombre de cadencias; en el principio no podemos empezar por cualquier acorde, sino por los que determinan bien el tono, y en el medio es donde caben toda clase de combinaciones, con tal que se dirijan a la cadencia inmediata⁷⁹.

Si estos dos principios constituyen “la base natural del Arte”, el tercero parece adscribirse más bien al campo de la música culta, pues es común “a todas las bellas artes” y su concurso ha sido necesario para alcanzar el actual “grado de perfección y los diversos procedimientos con que se ha enriquecido el Arte”⁸⁰. Se trata del “*principio estético*, y consiste en el enlace o casamiento de la *unidad* con la *variedad*”⁸¹.

Eslava esboza la aplicación de este principio a cada una de las cuatro “materias principales que contiene el estudio de la *Armonía*”, y que para él son: “1ª, el enlace de los acordes entre sí; 2ª, el enlace de los tonos, o sea *modulación*; 3ª, el movimiento de las partes de la *Armonía*; 4ª, las notas accidentales o extrañas a los acordes”⁸².

Su explicación parece bastante evidente en el campo de la modulación, donde la variedad se consigue con “transiciones a otros tonos; pero éstas deben practicarse de modo que se enlacen naturalmente con el tono primitivo, y que éste reine y domine sobre todos los demás”⁸³.

De las otras materias nos detenemos sólo en la 1ª, que afecta directamente al tema de nuestra tesis. Según Eslava la unidad tonal la proporciona el uso de los tres acordes tonales, mientras que la variedad se consigue incorporando los demás acordes de la tonalidad:

Enlace de los acordes.- Si el enlace de los acordes se hiciera con solos los acordes tonales, habría, sí, *unidad tonal*, pero faltaría la variedad. Por esta razón, en el tono de *do mayor*, por ejemplo, no sólo se hace uso de los acordes tonales *do mi sol*, *fa la do* y *sol si re*, sino también de otros que no lo son, como *la do mi*, *re fa la*, *mi sol si*. Para hacer, pues, uso de estos últimos,

---

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

que esparcen *variedad* en la *armonía*, es necesario enlazarlos con los tonales de modo que se conserve la *unidad tonal*. De aquí la necesidad de prescribir para el enlace de los acordes ciertas reglas fundadas en el *principio estético* de que se trata, y que hasta ahora no han sido, a mi parecer, debidamente explicadas⁸⁴.

6.3.2. Estructura y resumen del tratado

Concluido el discurso preliminar, Eslava dedica unas pocas páginas a esbozar el plan del tratado de armonía y ofrecer algunas consideraciones metodológicas antes de iniciar el capítulo 1º.

El tratado se divide en cuatro partes más un complemento y un apéndice añadido desde 1861. La primera se ocupa de los intervalos, las bases generales de la armonía, la formación de los acordes y las reglas para enlazarlos; en ella nos detendremos en el próximo subapartado, pues se adentra en el terreno de la sintaxis.

La segunda parte se centra en la modulación. Lleva aquí a cabo un pormenorizado estudio del asunto con aportaciones originales, cuyo planteamiento general se repetiría en tratados posteriores al de Eslava. Divide la modulación en tres clases según los procedimientos utilizados. Modulación por relación “es la que se hace a los tonos relativos”⁸⁵, que incluyen tanto el acostumbrado relativo como aquellos cuyas armaduras que se diferencian en una sola alteración respecto al original; se realiza simplemente introduciendo un acorde con función de dominante de la tonalidad de llegada.

Sin embargo, cuando antes de tal acorde (de dominante) modulante se pasa por otro que tampoco pertenece al tono de partida pero sí al de llegada, se recurre al segundo tipo de modulación: “por transformación”. Este concepto de Eslava se asemeja al actual de acorde puente, común o pivote, pero con una aplicación más amplia, pues no implica necesariamente que haya un acorde común a las tonalidades inicial y final, sino que basta con que “el enlace del último acorde del tono primitivo con el 1º de otro nuevo no siendo éste el modulante [de dominante]” se haga “de modo que ambos puedan suponerse de un mismo tono [aunque no sea el de partida ni de llegada], o que el

---

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 15 (preliminares).

segundo pueda pertenecer al tono relativo inmediato”⁸⁶. Mediante este proceso puede modularse a tonos con hasta 6 alteraciones de diferencia.

La última clase es la modulación por enarmonía, concepto que se usa en el mismo sentido que hoy. Como es habitual, los procesos principales son el de la enarmonización del acorde de 7ª disminuida con sus propias inversiones y del acorde de 7ª de dominante con el de 6ª aumentada “acompañada con 3ª y 5ª” (es decir, alemana)⁸⁷.

Todavía se dedica un capítulo más de esta 2ª parte a la “modulación por resolución excepcional de algunos acordes”, que se centra en la resolución de los acordes de pre-dominante (en especial los de 7ª disminuida en función de dominante de la dominante y los de 6ª aumentada, introducidos a menudo de manera bastante sorprendente respecto al tono inicial) en el 6/4 cadencial antes de llegar a la correspondiente dominante, cuya marcha hacia la nueva tónica corrobora el tono de llegada.

En el último capítulo dedicado a la modulación se ofrece una nueva clasificación de las modulaciones, en esta ocasión según “los grados de decisión que caben en la determinación del nuevo tono”⁸⁸. Las cuatro posibles categorías, de mayor a menor importancia, son: “1º *modulación completa*; 2º *modulación simple*; 3º *semimodulación*; 4º *indicación pasajera de modulación*”⁸⁹. También aquí se tratan los cambios repentinos de tono.

La metodología indicada para el aprendizaje de estas dos partes iniciales excluye la práctica de ejercicios escritos. En el plan original de Eslava, el alumno se dedicaría aquí exclusivamente a memorizar, oír y tocar los ejemplos, incluso transportándolos a otras tonalidades (en este caso sí valiéndose de la escritura, si fuera necesario):

En la 1ª y 2ª partes, el discípulo no tiene que hacer más que aprender de memoria los acordes, las combinaciones de ellos y las modulaciones. Todo esto lo ha de hacer sobre los ejemplos que contiene el Tratado, cuidando no sólo de ejercitar la memoria, sino también el oído, de modo que llegue a fijar en su imaginación el efecto y fisonomía de cada acorde, de cada combinación y de cada modulación. Para conseguir esto es necesario que el discípulo toque al piano repetidas veces los ejemplos, y si fuese necesario, los transporte también a otros tonos,

---

⁸⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁹ *Ibid.*

escribiéndolos antes. Si no lo hace así y se contenta únicamente con ver los acordes y sus combinaciones en el papel, no los comprenderá jamás⁹⁰.

Sólo en la tercera parte aborda Eslava la escritura a cuatro voces, incluyendo una serie de bajos cifrados “en que se practican todas las combinaciones armónicas y modulaciones que incluyen la 1ª y 2ª partes”⁹¹. Para ello se exponen antes “todos los conocimientos necesarios acerca de los movimientos de las partes [voces]”⁹². Se tratan también aquí otros asuntos como el uso de la 4ª, progresiones o secuencias, resoluciones excepcionales y “todo cuanto tiene relación inmediata con el movimiento de las voces o partes de la *Armonía*”⁹³, incluyendo por ejemplo las series de sextas.

Resulta muy significativo que todos estos ejercicios escritos se realicen en cuatro pentagramas con las correspondientes cuatro claves antiguas de las voces (Do en 1ª, 3ª y 4ª y Fa en 4ª), mientras que en las dos primeras partes los ejemplos, pensados principalmente para ser tocados al piano, iban siempre a dos pentagramas (con las dos claves modernas, por supuesto); Eslava explica que la elección de la práctica con cuatro partes vocales obedece a un criterio pedagógico, pues “se ha creído conveniente obligar a los alumnos desde un principio a que hagan marchar a las partes de la armonía con la naturalidad que aquellas exigen. El alumno que llegue a manejar bien el *cuatro* de voces, poca dificultad hallará en manejar los instrumentos”⁹⁴. Al mismo tiempo, emprende un detallado estudio de los movimientos de las voces que incluye extensas explicaciones sobre asuntos como 5ª y 8ª (no sólo seguidas, sino también “ocultas” o por movimiento directo), “giros impropios” y “puestos de las voces”.

Esta atención hacia el tratamiento de las voces se corresponde con su declarada intención de compatibilizar las normas seguidas en las materias de armonía y contrapunto que comentamos en el apartado anterior; recordemos que aunque Eslava ponía el énfasis en la reforma del contrapunto, también apuntaba que “[l]os Tratados de *Armonía* que explican los movimientos de las voces, no lo hacen en conformidad con las reglas que se dan en el *contrapunto*”⁹⁵. Sin embargo, tal convergencia en las normas no impide una clara diferenciación entre las competencias abordadas en cada asignatura.

---

⁹⁰ *Ibid.*, p. 16 (preliminares).

⁹¹ *Ibid.*, p. 15.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 5 (preliminares).

Muy al contrario, Eslava –a diferencia de la tendencia que se iría imponiendo desde finales del siglo– separa con nitidez los contenidos de ambas materias, excluyendo de los estudios de armonía el interés melódico de las voces y cualquier intento de imitaciones por ser objeto de los de contrapunto:

Algunos preceptistas de armonía quieren que el discípulo, al final de los estudios de este ramo [la armonía], no sólo armonice bajetes, sino que en ellos haga también ciertas imitaciones, dando interés a cada una de las voces acompañantes; pero yo creo que este proceder no es razonable. El estudio de dar interés a cada una de las voces es propio del arte del contrapunto, porque ése es su principal objeto; y el de la imitación pertenece a los preliminares de la fuga. Yo creo que, para el buen orden de los diversos ramos que abraza el estudio de la composición, conviene conocer y respetar los límites que separan a uno de otro, según su objeto y naturaleza. Por esta razón, yo no exijo en los bajetes que el armonista dé interés de movimiento a las voces acompañantes, ni haga imitaciones entre ellas. Lo único que le exijo es que haga alguna vez uso de notas de paso y de floreo, para evitar malos encuentros entre las voces y ciertas faltas de ritmo⁹⁶.

De hecho, el estudio del movimiento de las voces no llega hasta la 3ª parte cuando ya se han visto todos los contenidos principales puramente armónicos⁹⁷. E incluso entonces se limitará a buscar una conducción de las voces lo más simple y natural posible, sin que el interés melódico de cada una de ellas sea un objetivo en los trabajos de armonía, según hemos visto en la cita anterior y se refleja también en otras como la siguiente: “las notas que haga cualquiera de las partes de la armonía en una frase armónica, deben formar un *canto* que, aunque tenga la monotonía propia de toda parte puramente acompañante, *no contraríe la tonalidad ni la naturalidad*”⁹⁸. En realidad, las realizaciones a cuatro partes de Eslava nunca pretenden ser pequeñas piezas con sentido en sí mismas; más bien, constituyen el esbozo del acompañamiento a una hipotética melodía (que iría en un pentagrama separado), aparezca ésta o no:

[...] generalmente se escribe la melodía separada de las cuatro voces que la acompañan; algunas veces, escribiéndose a solas cuatro voces, se coloca dicha melodía en la más aguda de

---

⁹⁶ *Ibid.*, p. 157.

⁹⁷ En el apéndice añadido en 1861, Eslava admite otra posible ordenación de su método, alternando la práctica a cuatro voces con las dos primeras partes. Este sistema había sido adoptado en el Conservatorio de Madrid “con excelentes resultados” (*Ibid.*, p. 179) y quedó plasmado en la *Guía práctica* de Aranguren –profesor de armonía del centro y antiguo alumno de Eslava– que comentaremos en el próximo apartado (ARANGUREN, José. *Guía práctica a su Tratado de armonía* [de Hilarión Eslava]. [S.l.: s.n., s.a.]).

⁹⁸ ESLAVA, H. *Escuela de composición* [...] *De la armonía*, p. 83.

ellas, en cuyo caso tiene ésta la doble importancia de parte melódica y armónica a un mismo tiempo. [...] [P]or ahora me desentiendo de la melodía, y sólo voy a tratar de las partes de la armonía⁹⁹.

Estos son los dos ejemplos con que ilustra Eslava ambas modalidades.

Ejemplo 6-1. Los dos modelos de texturas armónicas para el aprendizaje según Eslava (p. 75)¹⁰⁰.

The musical score is presented in four systems, each with a melody line (MELODIA.) and an accompaniment line (ARMONIA.). The first system is marked 'Moderato.' and includes labels for '1er fragmento.', '1er miembro.', '2o fragmento.', and '2o miembro.' in the melody, and 'Pequeña cadencia.' and 'semicadencia.' in the accompaniment. The second system shows '1er miembro.' and '2o miembro.' in the melody, with 'Pequeña cadencia.' and 'Cadencia imperfecta.' in the accompaniment. The third system shows '1er fragmento.', '1er miembro.', '2o fragmento.', and '2o miembro.' in the melody, with 'Pequeña cadencia.' and 'Cadencia interrumpida.' in the accompaniment. The fourth system shows 'Repetición del miembro anterior.' and 'Coda.' in the melody, with 'Cadencia perfecta.' and 'Cadencia plagal.' in the accompaniment.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 73-74.

¹⁰⁰ Aquí se refiere expresamente a los ejemplos que puso en las pp. 11 y 22, que son los que recogemos aquí por ese orden.

N° 1.
Andante.

N° 2.
Andantino.

(1) He cambiado los dos últimos acordes del 3.^{er} compás del 1.^{er} ejemplo, porque modulaban á sol mayor, y no convenían á mi propósito en la presente materia.

(2) El antepenúltimo acorde del 1.^{er} ejemplo, y el mismo del segundo, son los únicos no explicados todavía de cuantos contienen los dos ejemplos mencionados.

La segunda prácticamente no vuelve a aparecer en todo el libro, pues sólo será abordada en el apéndice de 1861. En cuanto a la primera, la textura de cuatro voces acompañantes será efectivamente la utilizada en casi todos los ejemplos y ejercicios escritos (ya sea a dos pentagramas para piano o a cuatro para voces), aunque la melodía se suprime habitualmente. En el último capítulo de la 3ª parte se estudian específicamente las relaciones de la melodía con las voces acompañantes¹⁰¹.

Aun así, Eslava no deja de dar ciertas indicaciones sobre el interés de algunas de estas cuatro partes acompañantes, destacando en primer lugar el bajo y en segundo lugar la voz superior:

El bajo que acompaña a la melodía es la más importante de las cuatro voces de la armonía. Él, con sus movimientos ordinariamente mesurados y sus naturales saltos de 4ª y 5ª, decide principalmente las cadencias, y separa entre sí las frases y periodos. Él en fin, aunque dependiente de la melodía, se presenta también a nuestros oídos en primer término detrás de aquella.

Las tres partes de la armonía, que acompañan al bajo, tienen una importancia secundaria respecto a éste y a la melodía. Ellas dependen del bajo, con quien tienen una relación íntima. Ellas en fin se presentan a nuestros oídos en segundo término. Sin embargo de esto, es necesario tener presente que entre estas tres partes de la armonía que acompañan al bajo, la

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 114-115.

más importante es la más aguda; porque las partes extremas afectan a nuestros oídos de un modo más pronunciado que las intermedias¹⁰².

En resumen, Eslava elude tratar el movimiento de las voces durante su exposición de los contenidos armónicos de las dos primeras partes de su tratado para evitar al “discípulo una complicación de materias que podría ocasionarle muchas dificultades e inconvenientes; pero reducido a ejercitar solamente la memoria y el oído, se hace fácil su estudio”¹⁰³. Luego, en la tercera, limita los ejercicios escritos a la práctica de cuatro voces acompañantes. De esta manera pospone al contrapunto, lo que desde el final del siglo XIX y durante casi todo el XX se convertiría en uno de los principales objetivos de la armonía de escuela en España, y de hecho más tarde se le criticaría por ello (véase el apartado 5). Sin embargo, precisamente esa desatención hacia el interés melódico de las voces –que será suficientemente trabajado en el contrapunto– le permite centrarse en asuntos puramente armónicos, aportando numerosas enseñanzas de notable interés para nuestra tesis, más difíciles de encontrar en los tratados posteriores.

La 4ª parte se ocupa de las “notas accidentales o extrañas a los acordes”, dedicando un apartado a cada una de las siguientes: floreo, paso, apoyatura, retardo, pedal, anticipación, elisión (parecida a la escapada) y síncopa (variedad de retardo ascendente). Eslava presenta una exposición teórica de cada una de ellas con los correspondientes ejemplos, pero sólo estima necesario realizar ejercicios escritos (bajos cifrados) sobre el retardo, por su especial dificultad e importancia. El resto, por tanto, serán practicadas por los alumnos en este nivel exclusivamente mediante el análisis¹⁰⁴: “Se presentan [...] los ejemplos convenientes de cada una de las clases de notas extrañas, para que el discípulo reconozca ésta bien y pueda después analizar armónicamente cualquier obra que se le presente”¹⁰⁵.

Precisamente, el último capítulo de esta parte se centra en el análisis armónico, pues llegados a este punto “el armonista conoce todos los elementos que encierra en sí el arte de la armonía” y “tiene los conocimientos necesarios en las materia que ella

---

¹⁰² *Ibid.*, p. 73.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 17 (preliminares).

¹⁰⁴ Ya que, según aclara, las notas extrañas “pertenecen esencialmente a la melodía” (*Ibid.*, p. 126), cuyo estudio de momento se está dejando de lado.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 16 (preliminares).

abrazar”¹⁰⁶. Eslava valora la importancia “de analizar armónicamente cualquiera clase de obras, cuyo ejercicio es muy conveniente hasta llegar a comprenderlas”¹⁰⁷, y es de los pocos tratadistas que ofrecen algunas indicaciones al respecto. También se preocupa por recomendar algunas obras para esta práctica: “Las obras más útiles y cómodas para hacer este estudio son las de piano que reúnan al interés armónico la pureza y corrección convenientes”; en concreto, cita los estudios de Cramer, los de Nicolás Ledesma y “las 24 Melodías de D. Eugenio Gómez”, además de unas reducciones para piano recién publicadas de los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven¹⁰⁸. El paso esencial para analizar será extraer el esqueleto armónico subyacente en la pieza, lo que Eslava ejemplifica sobre “la 1ª frase de la 1ª melodía del Sr. Gómez” (véase el Ejemplo 6-10).

Tras la 4ª parte, sigue un “Complemento” que no incorpora ya más contenidos armónicos, pero sí un nuevo tipo de ejercicios escritos: la armonización de un bajo no cifrado o de una melodía (separada de las cuatro voces acompañantes). Se dan aquí consejos sobre el reconocimiento de las frases y las cadencias a emplear, de las modulaciones, las notas propias y extrañas (con especial atención a los retardos del bajo, más difíciles de identificar) y sobre el orden y tratamiento de las voces, concretándolo en el análisis de numerosos ejercicios propuestos. Finalmente da una serie de bajos y melodías para armonizar, recomendando practicar con otras que pongan los mismos profesores o se extraigan de métodos de solfeo. La presentación de estos ejercicios diferirá según se trate de un bajo o una melodía:

La armonización de los bajos debe hacerse a cuatro voces y en 4 pentagramas, colocando en la armonía todos los retardos que naturalmente quepan, y poniendo el cifrado correspondiente. Las melodías se armonizarán con simple acompañamiento de piano [a cuatro voces en dos claves]¹⁰⁹.

Aún plantea Eslava un tipo de trabajos diferentes concluido el estudio del tratado, pues aconseja repasar toda la obra instando al alumno ahora a componer de dos maneras: escribiendo sus propios bajos cifrados inspirándose en los ofrecidos por Eslava desde la 3ª parte y añadiendo ejemplos para la práctica de cada una de las notas

---

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 152.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 17 (preliminares).

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 153.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 158.

extrañas en la 4ª parte. Con ello persigue no sólo consolidar “la teoría y práctica de todas las materias armónicas, que constituyen la base y fundamento de todos los estudios ulteriores del que aspira a ser compositor”, sino iniciar al discípulo en la composición libre de manera que el maestro pueda descubrir si posee “las disposiciones necesarias” para “emprender los estudios superiores de Composición”¹¹⁰.

Eslava hace un preciso resumen de la metodología seguida a lo largo de todo el tratado en el siguiente párrafo:

El estudio de la Armonía según el plan, orden y forma que he manifestado, es el más cómodo y conveniente, porque las dificultades se suceden gradualmente. Al principio el discípulo ejercita únicamente la memoria y el oído con el conocimiento de los acordes, sus combinaciones y la modulación. Luego añade a ese estudio el movimiento de las voces. Después añade también la determinación de la armonía y el cifrado a melodías y bajos dados. Y últimamente compone ejemplos y lecciones a imitación de los que se hallan en el Tratado. De este modo la educación del armonista será fácil, sólida y completa¹¹¹.

Sin embargo, todavía añadirá Eslava desde la edición de 1861 un apéndice “acerca del último grado de perfeccionamiento que puede darse en el arte de armonizar bajetes”¹¹². Éste va dirigido especialmente a la resolución de ciertos ejercicios que solían exigirse “en España en exámenes de oposiciones a plazas de maestros de capilla, de organistas o de profesores de armonía”, los cuales se atienen a unas “condiciones dadas” que “llevan consigo dificultades graves, y que requieren estudios especiales”¹¹³. Aunque sería imposible atender a “todas las dificultades caprichosas que sobre esta materia pueden presentarse”, sí explicará al menos “dos procedimientos importantes, que son los más principales y los de mayor utilidad en la materia”¹¹⁴.

En concreto, Eslava trata aquí dos nuevas modalidades en la práctica de la armonización que no fueron abordadas en el complemento anterior: el “*bajete con Tiple melódico-armónico*” y la “*melodía de Tiple* o simplemente *Tiple*”¹¹⁵. El primero consiste en la armonización a cuatro voces de un bajo dado, con la particularidad de que ahora no se trata ya de voces acompañantes, pues debe buscarse un tiple con interés

---

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 17 (preliminares).

¹¹² *Ibid.*, p. 16 (preliminares).

¹¹³ *Ibid.*, p. 168.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

melódico aunque esté incluido en la textura vocal a cuatro, lo que a su vez obliga a un mayor movimiento en el resto de las voces:

El Tiple ha de ser una de las cuatro partes de la armonía, y ha de ser además una parte melódica por sus movimientos y sus cadencias, haciendo algún uso de notas de floreo y de paso, y también alguna vez de figuras de poco valor como corcheas y aun semicorcheas [...]. El Contralto y el Tenor harán también algún uso de notas de floreo y de paso; porque moviéndose el Tiple como parte melódica, obliga a aquellos a moverse también para llenar la armonía; y debiéndose tratar de que canten bien, conviene de vez en cuando hacer uso de dichas notas extrañas a los acordes¹¹⁶.

En el segundo, en cambio, se parte de un tiple dado, el cual, a diferencia de las melodías trabajadas anteriormente, será de carácter vocal y habrá de armonizarse añadiendo las otras tres voces en lugar del acompañamiento para piano usado hasta aquí. Éstas son las condiciones enunciadas por Eslava:

1º. El Tiple dado debe ser del género vocal y de menos movimiento que las que se llaman simplemente melodías, que participan del género instrumental y que se armonizan con acompañamiento de Piano, como las doce que se hallan en el *complemento* de este tratado. 2º. El bajo de la melodía-Tiple ha de escribirse de modo que entre aquél y ésta determinen bien la armonía, moviéndose el Bajo como tal y haciendo oportuno uso de notas de floreo y de paso, para que forme buen canto. 3º. El Contralto y Tenor deben escribirse del mismo modo que se ha dicho en los bajetes con Tiple melódico-armónico¹¹⁷.

Resulta ciertamente llamativo que estos dos tipos de ejercicios –que se convertirían luego en el objetivo principal de la armonía escolástica– fueran excluidos del tratado de Eslava en su primera versión, y que sólo años después los abordara en este apéndice añadido, más como preparación a las pruebas específicas de oposiciones que como práctica importante para la formación del alumno de armonía¹¹⁸. Se confirma

---

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 170.

¹¹⁸ De hecho, la *Guía práctica* de Aranguren (que desarrolla una extensa serie de ejercicios siguiendo los contenidos del tratado de Eslava y contó con la aprobación de éste: véase más abajo), reduce a menos de dos páginas –situadas al final del cuadernillo correspondiente al 3º curso– las prácticas propuestas para este Apéndice, y las introduce de manera que sugiere que tal tipo de trabajos no se abordaban ni siquiera en el 3º y último curso de la asignatura, al presentarlos como opcionales y dirigirlos sólo hacia aquéllos que no quieran seguir estudiando composición (probablemente porque allí se adquirirían destrezas similares mediante el contrapunto): “Los alumnos que, no dedicándose al estudio de la composición musical, quieran llegar al mayor grado de perfección posible como armonistas, podrán practicar los *tiples*

así el interés de Eslava por centrarse en materias esencialmente armónicas, que en tratadistas más tardíos –sobre todo desde Arín y Fontanilla– se desviaría hacia una mayor atención al interés melódico de cada una de las voces, como veremos.

Por otro lado, esta deriva posterior de la armonía de escuela contribuiría a alejar notablemente los estudios de armonía del contacto con las obras reales. En nuestra opinión, uno de los aspectos más positivos del tratado de armonía de Eslava radica en que su enfoque fomenta la aplicación directa de lo aprendido en las clases de armonía a la música práctica. Varios elementos contribuyen a ello: la nítida separación entre las reglas generales de la armonía (expuestas en las partes 1ª y 2ª) y las convenciones de la escritura a cuatro partes vocales (abordadas ya en la 3ª); la búsqueda de unas normas básicas siempre “conformes con la *práctica constante* de los célebres clásicos compositores”¹¹⁹; el énfasis en el análisis armónico de obras, mostrando el camino para reducirlas a un esqueleto armónico fácilmente estudiable; el trabajo habitual con cuatro voces acompañantes simples, verdaderos esqueletos armónicos (a partir de los cuales, presumiblemente, podrían obtenerse piezas reales por un proceso inverso al anterior –aunque esto lógicamente no se aborde aquí al pertenecer a los estudios de composición–); las explicaciones sobre la relación de la melodía aparte con las voces acompañantes y otros asuntos como el uso de diferentes tipos de arpeggios¹²⁰; y finalmente, la aplicación de estos elementos a la armonización de melodías que discurren en un plano aparte del acompañamiento pianístico.

Muy al contrario, autores postreros se centrarían en ejercicios a cuatro voces cuya búsqueda prioritaria del interés melódico de cada parte plantea pretensiones de piezas –supuestamente vocales– acabadas en sí mismas, si bien por sus peculiares características no se aproximan a ningún género real fuera del mundo abstracto de la armonía de escuela (al igual que venía sucediendo con la llamada fuga de escuela).

En este sentido se manifestó claramente mucho tiempo después Julio Gómez, quien, según veremos más adelante, elogia el método de armonía de Eslava –con el que había aprendido– frente al de Arín y Fontanilla que luego se impondría en el Conservatorio, y que sin duda pudo conocer bien a fondo durante el largo periodo en el que trabajó en dicho centro. Suyas son las siguientes palabras sobre el cambio de uno a otro sistema:

---

y bajos con tiple melódico-armónico que a continuación se indican” (ARANGUREN, J. *Guía práctica...*, p. 95).

¹¹⁹ ESLAVA, H. *Escuela de composición* [...] *De la armonía*, p. 18 (preliminares).

¹²⁰ *Ibid.*, p. 116-118.

También es preciso reconocer, como principal inexcusable condición de la enseñanza de la armonía, el hacer que el alumno se convenza de que todo aquello que va aprendiendo tiene una inmediata utilidad aplicándolo a la práctica de la Composición musical. En las primeras lecciones del segundo curso, de los tres en que la asignatura se dividía por aquel sistema, se empezaba a aplicar la armonía al acompañamiento de la melodía. Es decir, se empezaba a hacer música viva, apartándose oportunamente, sin abandonarlas por completo, de las abstracciones del eterno escribir a cuatro partes reales. El continuar cuatro interminables cursos por ese sistema abstracto, es enseñar Armonía, como se pueden enseñar los nobles juegos del tresillo o del ajedrez.

Dejemos esta aparente divagación, no del todo ociosa, ya que nos ha recordado los motivos de la desviación que sufrieron en el Conservatorio los estudios preparatorios del compositor, cuyas consecuencias aún padecemos¹²¹.

Volveremos sobre ello en el próximo capítulo al estudiar el tratado de Arín y Fontanilla. Concluamos ahora este subapartado con dos últimos asuntos de interés que aparecen en el de Eslava. En primer lugar, ratifica en numerosas ocasiones la importancia otorgada a la armonía como materia esencial para la formación del compositor que ya reivindicara en el prólogo general a la *Escuela de Composición*. Las siguientes citas dan buena prueba de ello:

La Armonía es la parte más importante del arte de la composición musical. El que merezca el título de buen armonista, tal cual se le considera en este Tratado, ha andado seguramente gran parte del camino que debe recorrer para llegar a ser compositor¹²².

[...] me he propuesto coleccionar todos los diversos ramos de la Composición musical, sirviendo de base y fundamento para todos ellos el estudio de la *Armonía*. Todos los estudios han de hacerse observando las mismas reglas y procedimientos que en la *Armonía*, exceptuándose ciertas condiciones restrictivas propias del contrapunto y fuga. Bajo este supuesto, es necesario que el discípulo, antes de emprender trabajos ulteriores, sea perfecto armonista y tenga la práctica conveniente de manejar bien el cuatro y armonizar con facilidad y corrección, porque sobre esta base han de hacerse todos los demás estudios¹²³.

[...] la teoría y práctica de todas las materias armónicas [...] constituyen la base y fundamento de todos los estudios ulteriores del que aspira a ser compositor¹²⁴.

---

¹²¹ GÓMEZ, J. “Recuerdos...”, p. 258.

¹²² ESLAVA, H. *Escuela de composición* [...] *De la armonía*, p. 16 (preliminares).

¹²³ *Ibid.*, p. 17 (preliminares).

¹²⁴ *Ibid.*, p. 167.

En segundo lugar, la novedosa y eficaz visión de la pedagogía de la composición de Eslava contrasta con el conservadurismo de sus preferencias musicales. Éste es un asunto que aunque no afecta significativamente al contenido de su tratado de armonía, sí pudo perjudicar en gran manera al prestigio posterior del mismo (véase el apartado 6.5.) y en ocasiones aflora en determinadas cuestiones. Así por ejemplo, parece razonable que extraiga las reglas de la práctica habitual de los compositores más que de procedimientos puntuales que persiguen la originalidad apartándose de lo usual, pero mucho más discutible es su condena implícita de tales exploraciones en el campo de la armonía (a diferencia del de la forma) al considerar incorrecto cualquier alejamiento de la práctica habitual:

Las reglas que doy [...] están conformes con la *práctica constante* de los célebres clásicos compositores. La autoridad de éstos es para mí de mucho más valor que la de los tratadistas; pero es necesario tener gran cuidado de distinguir en las obras de los mismos clásicos lo que está sancionado por la *práctica constante*, de lo que es efecto del descuido o de un arrebato genial poco feliz. Apenas hay autor, por grave y correcto que sea, que no haya cometido en el curso de su vida alguna extravagancia; pero se juzga tal al ver que no la practicó *constantemente*, y que no fue después sancionada por el Arte ni por él mismo. Los hombres de genio y de talento pagan también de vez en cuando su tributo a la humana debilidad y limitado alcance del hombre. Bajo estos principios es como yo considero la corrección e incorrección de cualquiera obra respecto de la *Armonía*. Yo no admito estilo severo y libre en esta materia, sino correcto e incorrecto. Esta diferencia podrá hacerse en Composición respecto a la forma y estructura de una pieza, pero no en lo que corresponde a la combinación de los acordes, movimientos de las voces y demás materias propias de la *Armonía*. Respecto a éstas, sólo deben considerarse correctas aquellas obras que estén conformes con la *práctica constante* de los autores clásicos, que es la norma que yo me he propuesto al establecer los principios y reglas que deben regir en este Tratado¹²⁵.

En este sentido, Eslava opina que en el terreno de la modulación ya no parece posible ir más allá de lo que lo han hecho los compositores de la época, según explica tras rechazar ciertos procedimientos expuestos en los tratados de armonía de Fétis y Andreví:

Esperemos, pues, que algún genio de primer orden abra alguna nueva fuente de modulación, si es posible, y entonces la aceptaremos. Digo *si es posible*, porque tengo la convicción de que

---

¹²⁵ *Ibid.*, p. 18 (preliminares).

respecto a modulación, ha recibido el arte todo el desarrollo de que es capaz nuestro sistema musical¹²⁶.

Lo cierto es que las más representativas obras de Eslava muestran que sus inclinaciones estéticas permanecieron próximas al lenguaje de los operistas italianos de la 1ª mitad del siglo XIX (como Donizetti o Bellini, quienes por cierto pertenecen casi a su misma generación), y que mostró sus reticencias incluso hacia ciertas obras de Verdi, según menciona Sopeña: “recordemos su animadversión hacia el Verdi del *Requiem*, ¡por sus atrevimientos armónicos!”¹²⁷. Por su parte, Subirá extrae un pasaje del tratado de la melodía de Eslava en el que evidencia sus reticencias ante la libertad formal de que hacían gala los compositores románticos en numerosas piezas para piano:

‘Suelen presentarse algunas veces composiciones de una estructura caprichosa, que llevan títulos que por sí solos absuelven a sus autores de todas las incorrecciones y aun desatinos que hayan podido cometer. Tales son algunas piezas instrumentales, en especial de piano, que suelen publicarse con los títulos de fantasía, miscelánea o potpurri, sueños, insomnios, recuerdos de baños, de viajes, de campañas, etc.; obras en que el autor, por mero capricho o por ignorancia encubierta, ha procedido libremente respecto a la estructura.’ Eslava, comprensivo e indulgente para lo que consideró erróneo por tal causa, encontró muy lógica la incorrección estructural que expresaba el sueño, el delirio o la locura, aunque, fiel a la sinceridad, consideróse también obligado a exponer que semejantes obras deberían ser calificadas, ‘si no de malas, de románticas’¹²⁸.

Sobre este interesante asunto volveremos más adelante, pues debemos pararnos antes en el núcleo de la aportación de Eslava a la sintaxis armónica, situado en la 1ª parte del tratado que aquí estamos analizando.

6.3.3. Sintaxis armónica en la 1ª parte del tratado

La primera parte del tratado de armonía de Eslava se distribuye en siete capítulos. El primero se titula “Conocimientos preliminares” y contiene numerosas ideas de interés, muchas ya esbozadas en el discurso preliminar. Se define aquí la

---

¹²⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹²⁸ SUBIRÁ, J. *Historia de la música española...*, p. 762.

armonía como la formación y combinación de los acordes, descritos como los grupos de sonidos que acompañan a una melodía:

*Una sucesión de sonidos bien ordenados constituyen la MELODÍA, que es el alma del discurso musical. Esta melodía llega a ser más interesante cuando es acompañada con ciertos grupos de sonidos simultáneos o arpegiados, que llamamos ACORDES. La formación de estos acordes y la combinación sucesiva de los mismos, constituyen la ARMONÍA*¹²⁹.

Eslava ratifica una vez más la importancia que otorga a la armonía: “Siendo, pues, la Armonía el fundamento de todo género de composición, ella es la que debe constituir el primer curso de los diversos estudios que debe hacer el que aspira a ser compositor”¹³⁰.

E insiste en la relación entre música y lenguaje y en la apelación a la música popular como base de la esencia de la armonía:

Considero desde luego que, así como tenemos un idioma para hablar, cuyos elementos los ha formado el pueblo, tenemos también un idioma para cantar o un lenguaje musical, cuyos principios fundamentales, sean o no debidos también al pueblo, existen puros en la música popular¹³¹.

En cambio, la acústica no puede dar razón de las sucesiones de acordes (con lo que se descarta la fundamentación de la teoría de las progresiones de Rameau) aunque sí del grado de consonancia de los intervalos (en razón de la “proporción de las vibraciones de los sonidos”¹³²) y por tanto de los acordes aislados:

Por lo que acaba de decirse se ve que la acústica nos da la razón de la consonancia o disonancia de los intervalos, y que de ella puede deducirse también la de los acordes naturales; pero sería en vano buscar en esa ciencia los principios de la sucesión de los intervalos y acordes, sean consonantes o disonantes. La acústica podrá juzgarlos bien, considerándolos aislados; pero por más esfuerzos que han hecho algunos distinguidos escritores modernos, no han podido, a mi parecer, explicar por ella ni por las matemáticas el modo de enlazarlos en la frase, ni establecer sólidamente los principios que deben regir en esta importante materia. Para hallar estos

---

¹²⁹ ESLAVA, H. *Escuela de composición* [...] *De la armonía*, p. 1.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 4.

¹³² *Ibid.*

principios, no recurro yo a lo sistemas de la división del monocordio, de la resonancia, del cálculo aritmético ni a las investigaciones diversas de la formación de la escala¹³³.

En su lugar, acude a su teoría ya comentada de los tres principios: tonal, rítmico y estético (véase arriba).

La determinación de los acordes naturales recuerda a Fétis y Gil: “El arte musical, considerados sus elementos naturales, no tiene más que dos acordes, uno consonante y otro disonante. El consonante [...] se coloca sobre la *tónica*, *subdominante* y *dominante*. El disonante [de 7ª] [...] se coloca sobre la dominante”¹³⁴. Pero va más allá al fundamentarlos en la música popular, al tiempo que considera el resto de acordes como artificios más sofisticados:

Los acordes que aparecen en el ejemplo anterior [I, IV, V y V7] constituyen el principal elemento del arte musical. Ellos bastan para acompañar todo género de melodías verdaderamente populares. De ellos hacen uso por solo instinto los aficionados, los ciegos y músicos de calle, al acompañarse los cantares y tocatas que componen. Ellos son los únicos que deben llamarse *naturales*; porque son inspirados por la naturaleza misma de la tonalidad. Ellos son los verdaderamente tonales; porque conservan la idea y sentimiento del tono. Ellos son los únicamente *cadenciales*; porque sin ellos no puede hacerse cadencia alguna. Ellos son finalmente los que, sin instrucción alguna, practica el pueblo, en quien radican, a mi parecer, los elementos principales, tanto del arte musical como del lenguaje. Todos los acordes consonantes y disonantes que se colocan sobre otros grados de la escala o que aparecen bajo cualquiera otra forma de la que tienen en el anterior ejemplo, son procedimientos *artificiales* y recursos que el arte ha inventado para esparcir variedad y enriquecer la armonía¹³⁵.

La exposición de los tres principios básicos desarrolla las ideas que ya conocemos. Al explicar el principio tonal da una definición de tonalidad claramente deudora de Fétis (“TONALIDAD *es la relación sucesiva y simultánea de los sonidos que comprende la escala del sistema musical*”), sin dejar de aclarar que el contenido del concepto es muy anterior al término: “Aunque la palabra tonalidad es de invención moderna, su significado es de larga fecha”¹³⁶.

En cuanto al principio rítmico, “consiste en la estructura de las frases, miembros que las componen y cadencias que tienen”; toma aquí la siguiente acepción de la palabra

---

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 5.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹³⁶ *Ibid.*

ritmo: “la división simétrica de un todo en varias partes”¹³⁷. En este punto nos resulta especialmente interesante su particular clasificación de las cadencias, que se repetiría en numerosos tratados posteriores; la resumimos a continuación y ofrecemos los ejemplos correspondientes:

- Cadencia perfecta: V-I.
- Cadencia plagal: IV (admite inversión) – I.
- Cadencia imperfecta: V invertido – I.
- Semicadencia: I (admite inversión) – V; con posibles acordes añadidos entre estos dos.
- “Pequeña cadencia es el reposo hecho al fin de un miembro o fragmento de frase, sobre el 4º grado, y todos los que se hacen sobre la tónica y dominante sin las condiciones prescritas en las cadencias anteriores”¹³⁸.
- “Cadencia interrumpida es el presentimiento de la cadencia perfecta burlada en su último acorde”¹³⁹.

Ejemplo 6-2. Tipos de cadencias según Eslava¹⁴⁰.

TABLA DE LAS CADENCIAS.

NOTA: Las cadencias interrumpidas tienen otras formas muy diversas; pero las tres que se han puesto son suficientes para que se entienda su naturaleza.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Obsérvese la errata contenida en el número 2, donde el Do en el acorde de dominante deberá ser Re.

El capítulo 2º se ocupa de los acordes naturales, que “se llaman así porque nos son inspirados por la naturaleza misma de la tonalidad”¹⁴¹. Una vez establecida la diferencia entre los perfectos mayores (sobre I y IV del modo mayor y V de ambos modos), menores (sobre I y IV del modo menor) y disonante (V7) pasa a examinar las características de las progresiones entre ellos. De las combinaciones del IV y V (con o sin 7ª, opción indicada con una cabeza negra en el ejemplo) con la tónica surgen las sucesiones o enlaces esenciales, que constituyen las cadencias y son las únicas “que pueden practicarse libremente y sin condición alguna restrictiva”¹⁴². Véase la ilustración:

Ejemplo 6-3. Eslava: Enlaces de IV y V con I.

De aquí obtiene Eslava la siguiente conclusión que se aproxima a una teoría de las progresiones fundamentales, la cual en todo caso ejerce un papel secundario en su sistema armónico: “De esto se deduce: 1º que los únicos movimientos *naturales* del bajo fundamental son los de 4ª y los de 5ª subiendo o bajando; 2º que los movimientos de 2ª o 7ª y los de 3ª o 6ª son *artificiales*”¹⁴³.

Como sabemos, tal teoría acarrea dificultades al tratar progresiones frecuentes como IV-V. También Eslava plantea que “el enlace del acorde subdominante con el dominante, consonante o disonante” es “una de las materias más delicadas de cuantas abraza el arte de la Armonía”, y que de hecho “la falsa relación que hay entre el *fa* de un acorde y el *si* del otro” era “el *diabolus in musica* de los antiguos”¹⁴⁴. En principio, sin

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴² *Ibid.*, p. 15.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

embargo, puesto que esta relación de tritono es en la tonalidad moderna “propia de su natural constitución”, “desaparece la razón de la prohibición de este enlace”¹⁴⁵. Aun así, no deja de resultar problemática tanto por el carácter “artificial” antes mencionado de la sucesión de 2ª –que “no se puede practicar libremente”– como por la “tendencia natural” del tritono y del acorde disonante hacia su “resolución natural” en el acorde de tónica¹⁴⁶.

Por tanto, establece dos reglas para enlazar estos acordes. Según la 1ª de ellas, IV-V y IV-V7 podrá hacerse cuando siga cadencia perfecta o interrumpida. En los ejemplos, considera correcto resolver la dominante en I y VI, pero no en IV. La 2ª permite V-IV sólo cuando la dominante no lleva 7ª y “con la condición de pasar inmediatamente al acorde tónico, formando el bajo fundamental la marcha de la cadencia plagal”, único modo de que “desaparezca la vaguedad tonal de este enlace”¹⁴⁷. Así, Eslava aborda detalladamente esta cuestión –importante dentro de la sintaxis armónica– que “no se ha tratado hasta ahora, a mi parecer, de un modo suficiente”¹⁴⁸.

Estos tres acordes principales proporcionan la “unidad tonal” necesaria según el principio tonal, pero el principio estético exige, para evitar “una monotonía armónica desagradable”, el uso de otros acordes diatónicos que “sin ser verdaderamente tonales, sirven para variar y amenizar la armonía, mezclándolos debidamente con los que lo son”¹⁴⁹. A tales acordes los llama Eslava “acordes vagos o de tonalidad vaga”, ya que sin combinarse con los anteriores “no pueden ellos solos conservar la tonalidad”¹⁵⁰. Son II, III y VI en el mayor y II y VI en el menor (cuyos acordes se forman con los sonidos de la escala armónica); en principio, el VII se excluye por la 5ª disminuida y el III del menor por la 5ª aumentada. Véase el ejemplo correspondiente:

Ejemplo 6-4. Eslava: Acordes sobre todos los grados.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

El II del menor, en cambio, sí se utiliza como acorde consonante a pesar de ser disminuido. Ello se debe a las “anomalías melódicas y armónicas” del modo menor, cuya “escala natural [o sea, armónica] tiene un intervalo de 2ª aumentada entre el 6º y 7º grado, defecto que en la melodía remediamos artificialmente, alterando el 6º a la subida y el 7º a la bajada”¹⁵¹. Aunque sea disonante, este acorde aparece como consonante por su “analogía” con el II del mayor –ya que “en la frase hace en el modo menor el mismo oficio que el perfecto menor sobre la 2ª del modo mayor”¹⁵²– y porque “ninguna de las notas de que se compone tiene una tendencia determinada”¹⁵³.

Para el uso de los acordes “vagos” dentro de la frase da Eslava las siguientes reglas:

1. Mientras no se module, se debe “conservar la idea y sentimiento del tono anteriormente determinado”;
2. “Los *acordes vagos* [...] no sirven por sí solos para armonizar frase alguna, ni pueden usarse en el 1º, penúltimo y último acorde de ella”;
3. “Dado un *acorde vago*, deben seguir inmediatamente los *acordes cadenciales*”, ya sea en las cadencias perfecta, plagal, semicadencia o interrumpida. “De este modo la vaguedad tonal es momentánea”;
4. “Pueden colocarse algunas veces 2 y aun 3 *acordes vagos* seguidos, viniendo después de ellos igualmente los acordes cadenciales”¹⁵⁴.

Debe tenerse en cuenta, no obstante, que estas reglas no se aplican en “ciertos procedimientos armónicos excepcionales, que llamamos *marchas* y *progresiones*”¹⁵⁵.

La frecuencia de estos acordes varía según el género musical de que se trate: “En el género *religioso*, que requiere gran variedad y riqueza de armonía, se hace más uso de ellos que en el puramente *instrumental*; en éste más que en el dramático (no tratándose de alguna escena religiosa) y en las piezas concertantes de éste más que en las *arias*, *canciones*, *etc.*”¹⁵⁶. Para demostrarlo, se ofrecen los fragmentos que reproducimos en el Ejemplo 6-1, procedentes el primero “de un coro religioso del *Templario*, ópera de Nicolay [Otto Nicolai, 1840]” y el segundo “de un motete mío”¹⁵⁷

---

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

(las cabezas negras pequeñas en el bajo indican la fundamental de los acordes invertidos).

Los siguientes capítulos se ocupan de los “acordes disonantes artificiales”, es decir, todos los disonantes a excepción del ya mencionado de 7ª de dominante; como vimos en el capítulo 5 de esta tesis, tal distinción entre acordes naturales y artificiales se remonta a Catel y fue seguida por Fétis entre otros muchos, aunque no siempre coincidan en los acordes concretos que se incluyen en cada grupo.

Acordes artificiales para Eslava son aquellos que añaden a sus notas propias o “esenciales” algunas notas extrañas (notas de paso, retardos o apoyaturas exclusivamente), que pasan entonces a denominarse “notas accidentales”¹⁵⁸. Por supuesto, las combinaciones posibles son innumerables, pero la mayor parte convierten al acorde en “ininteligible a nuestro oído, y de consiguiente contrario al *principio tonal*”¹⁵⁹, de manera que “sólo un pequeño número de ellas han llegado a constituirse como verdaderos acordes”¹⁶⁰.

Eslava los clasifica según la nota extraña de la que proceden, dedicando un capítulo a cada categoría. El capítulo 4º se titula “De los acordes disonantes artificiales que provienen de apoyatura”, que son los derivados del de 7ª dominante y que por tanto pueden usarse sin necesidad de preparar las disonancias: “acorde de 9ª mayor dominante”, “de 7ª de sensible”, “de 9ª menor dominante” y “de 7ª disminuida”. En cuanto a la sintaxis, el enlace de estos acordes con los demás sigue “las mismas reglas que el de 7ª de dominante de quien proceden”, a saber: “pueden ser precedidos de cualquier acorde *tonal* o *vago* del mismo modo [...], y deben ser seguidos de su acorde tónico, descendiendo de grado las notas disonantes”¹⁶¹; sin embargo, tanto el de 9ª menor como el de 7ª disminuida pueden usarse también en el modo mayor.

En el capítulo 5º “De los acordes disonantes artificiales que provienen de retardo”, se tratan el “acorde de 7ª de 2ª” del modo mayor y del modo menor (II7), y “de 7ª mayor” (VI7 en m y IV7 en M). Su enlace con otros acordes debe respetar dos reglas: la preparación de la disonancia y su resolución en el acorde siguiente “moviéndose el bajo fundamental y la nota disonante del mismo modo que en el acorde disonante natural: aquél subiendo de 4ª o bajando de 5ª y la nota disonante bajando de grado”¹⁶².

---

¹⁵⁸ Véase *Ibid.*, pp. 23-24.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 30 y 32.

¹⁶² *Ibid.*, p. 34.

Se obliga por tanto a que la fundamental de estos acordes se mueva hacia la 5ª descendente.

El 6º explica el origen de los “acordes alterados” en la nota de paso “por alteración” [cromática] que sustituye a la 5ª del acorde de dominante. Incluye cinco acordes: “de 5ª aumentada”, “de 7ª dominante con 5ª aumentada”, “de 7ª de sensible con 3ª mayor”, “de 7ª de dominante con 5ª menor [disminuida]” (más practicado en su 1ª inversión como “6ª *aumentada* con 3ª y 4ª”) y “de 7ª disminuida con 3ª disminuida” (más practicado en su 1ª inversión como “6ª *aumentada* con 3ª y 5ª”) ¹⁶³. Los tres primeros “corresponden exclusivamente al modo mayor”, mientras que los otros “pertenecen a ambos modos y principalmente al menor” ¹⁶⁴. Todos estos acordes se enlazan “del mismo modo que los inalterados de quienes proceden” ¹⁶⁵. Aunque cumplen función de dominante, los de 6ª aumentada (que son los más importantes de todos ellos) se ponen casi siempre sobre “el 2º grado de ambos modos mayor y menor” resolviendo en la dominante ¹⁶⁶. Eslava reconoce así su habitual papel como acordes de pre-dominante, y llega a identificarlos como una variante del II7: “El acorde de 7ª dominante con 5ª menor colocado sobre la 2ª es casi siempre un verdadero acorde de 7ª de 2ª del modo menor con 3ª alterada, pero le doy aquel nombre por no introducir este nuevo y aumentar denominaciones que no son enteramente necesarias” ¹⁶⁷.

Pueden verse resumidos todos estos acordes en la siguiente tabla, que Eslava ofrece más adelante:

---

¹⁶³ Véase *Ibid.*, pp. 36-43.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 39 y 41.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶⁷ *Ibid.*

Ejemplo 6-5. Eslava: Tablas de tipos de acordes.

TABLA GENERAL DE LOS ACORDES DEL MODO MAYOR EN EL TONO DE DO.

TABLA GENERAL DE LOS ACORDES DEL MODO MENOR EN EL TONO DE DO.

(1) Este acorde y el anterior se han colocado sobre el fundamento del 2º grado, y en inversión de 6ª aumentada, porque así se practican más generalmente.

(2) Este acorde y el anterior se han colocado en 1ª inversión, porque así se usan generalmente.

(3) Este acorde se ha puesto en 1ª inversión, porque ese es su uso más común.

(4) Este acorde está precedido primeramente del inalterado de 7ª de 2ª del modo menor y después del de 7ª dominante, porque puede provenir de la alteración de uno ó de otro. Tanto este acorde como el siguiente tienen por nota fundamental el 2º grado, y están en inversión de 6ª aumentada, porque así se usan generalmente.

El último capítulo de esta parte, titulado “Observaciones varias”, toca asuntos de interés para la sintaxis armónica. En primer lugar, explica el acorde de sensible como “acorde incompleto de 7ª dominante con supresión de la nota fundamental”¹⁶⁸, y justifica el uso del acorde de 5ª disminuida sobre VII del modo mayor como consonante en la serie por 5ªs descendentes sólo porque aquí “el oído presiente modulación al relativo menor” de manera que “la nota sensible se convierte en 2ª de la escala del modo menor”¹⁶⁹ (cuyo acorde de 5ª disminuida, como vimos, sí considera que puede comportarse como consonante). Este acorde “se practica casi exclusivamente en

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 44.

inversión de 6ª y se llama *acorde incompleto de 6ª sensible*”¹⁷⁰. Admite alteración como “acorde de 6ª aumentada con 3ª sola” [6ª aumentada italiana]¹⁷¹.

En segundo lugar, apunta hacia una concepción más amplia de la tonalidad incorporando los acordes de dominante de la dominante cuando afirma que todos los acordes derivados de la dominante, “aunque tienen naturalmente por nota fundamental la dominante, se presentan algunas veces colocados excepcionalmente teniendo por nota fundamental la 2ª de la escala”¹⁷².

En tercer lugar, explica lo que hoy suelen llamarse acordes tomados del menor de la siguiente manera: “Hay tres acordes correspondientes al modo mayor que por medio de la alteración se convierten en otros que, aunque por su naturaleza pertenecen al modo menor, se usan como alterados en dicho modo mayor”¹⁷³; se trata de II del m, II7 del m y el acorde de 7ª disminuida o (V)-7. Se refiere luego también al acorde de 6ª napolitana –aunque no le aplique tal denominación–, producto de una alteración “en la 1ª inversión del acorde sobre la 2ª”¹⁷⁴.

Por último, aborda “ciertos enlaces poco usados” que resultan del movimiento de 2ª entre fundamentales, el cual “es el menos natural”¹⁷⁵. Eslava presenta estos casos en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 6-6. Eslava: Progresiones por intervalos de 2ª.

Los cuatro primeros sí “se usan bastante” (nºs 1-4 del ejemplo: VI-V, V-VI, II-I y I-II), pero en el resto concurren otras circunstancias agravantes que desaconsejan la utilización de algunos de ellos. Así, la “diversa tendencia tonal” de V y III –que “tienen tendencia y natural relación con los tonos de *sol* mayor y *mi* menor”– respecto a IV y II –que “la tienen por el contrario con los de *fa* mayor y *re* menor”– conlleva que “al enlazar uno de los 1ºs con otro de los 2ºs hay cierta dureza y que parecen repelerse ellos

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 45.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 46-47.

entre sí¹⁷⁶; cuando ambos acordes son tonales, pueden sucederse con los requisitos expresados más arriba (n^{os} 5-6 del ejemplo: V-IV y IV-V), pero el resto se desaconsejan al incluir además el acorde “más vago de todos, que es el que se coloca sobre la 3^a” (n^{os} 7-10 del ejemplo: IV-III, III-IV, III-II y II-III), especialmente si éste es el último de la progresión “porque entonces la vaguedad es mayor, y llega a ser casi antitonal”¹⁷⁷.

Resumiendo, las indicaciones de Eslava referentes a la sintaxis armónica se derivan sobre todo de su diferenciación entre acordes tonales (I, IV y V) y vagos (II, VI y III sólo en mayor). A estos últimos se asigna un papel armónico secundario, limitando su uso a posiciones intermedias dentro de la frase y siempre vinculados a acordes tonales; también entre ellos se sugiere una jerarquización al afirmar que el III es “el más vago de todos”¹⁷⁸. Por contra, la importancia de los acordes tonales queda de manifiesto en la definición de las cadencias en función de ellos exclusivamente.

En segundo plano queda la distinción entre progresiones naturales (de 4^a o 5^a) y artificiales (de 2^a, 7^a, 3^a o 6^a) del bajo fundamental. Aunque se formule claramente como hemos visto, en la práctica queda después desvirtuada por consideraciones de otros tipos. Así, las limitaciones al enlace entre IV y V son justificadas tanto por la falsa relación de tritono como por el movimiento de 2^a, y aun así luego se permite utilizar libremente IV-V con la única limitación de continuar el gesto cadencial (lo que de hecho no supone más que el reconocimiento de la tendencia resolutive del acorde de dominante); desde luego, más restrictivo es el uso de la infrecuente progresión V-IV, a la que no obstante Eslava concede legitimidad siempre que desemboque en una cadencia plagal V-IV-I. Respecto a los enlaces VI-V, V-VI, II-I y I-II simplemente se reconoce que “se usan bastante”¹⁷⁹ sin más explicaciones, mientras que otros como IV-III, III-IV, III-II y II-III son desaconsejados por razones de naturaleza diferente: el peculiar carácter de III antes mencionado y la diversa afinidad tonal de V y III frente a IV y II. En cuanto a las progresiones por 3^{as} o 6^{as}, nada se vuelve a mencionar sobre ellas.

En realidad, incluso estas escasas consecuencias de la tímida sugerencia de una teoría de las progresiones fundamentales podrían explicarse en gran parte acudiendo una vez más a la diferenciación básica entre acordes tonales y vagos, pues el predominio de

---

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷⁷ *Ibid.* Eslava reconoce no obstante que los enlaces 7 y 10 “se encuentran practicados por buenos autores del siglo XVI”, pero cree que éstos no son buenos modelos para “nuestra actual tonalidad”.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

los movimientos de 4ª y 5ª resulta obligado de la relación de IV o V con I (aparte del caso especial que conecta directamente a IV con V), mientras que los movimientos por 2ªs y 3ªs enlazan habitualmente a estos acordes con los vagos.

Sobre este y otros asuntos seguiremos hablando en el último apartado, cuando apliquemos a la práctica la teoría armónica de Eslava.

6.4. Otros tratados de Eslava

Aparte de su *Escuela de Composición* (y del método de solfeo), Eslava publicó otros dos tratados más escuetos y elementales: un *Prontuario de contrapunto, fuga y composición*¹⁸⁰ y un *Breve tratado de armonía*¹⁸¹.

El ejemplar de este último que pudimos consultar en la Biblioteca Nacional de España no lleva indicación alguna sobre la fecha de edición, aunque en el registro de esta institución se sugiere “186?” a partir de *La edición musical española hasta 1936* de Gosálvez Lara; dicho musicólogo señala que la editorial B. Eslava tuvo como domicilio el que aparece en esta edición durante el periodo 1861-68¹⁸². Sin embargo, hemos podido precisar la fecha a partir de un anuncio publicado en el periódico madrileño *La Esperanza* el 27-08-1864, donde se informa lo siguiente:

En los almacenes de música de esta corte se halla de venta la segunda parte del *Museo orgánico* del maestro Eslava, que acaba de publicarse, y cuyo precio es 50 rs. Esta obra contiene, entre otras cosas, un *Breve tratado de armonía*, que se vende también por separado en el precio de 20 rs.¹⁸³.

Consta de 40 páginas y consiste esencialmente en un sucinto resumen del tratado que hemos analizado en el apartado anterior. Como cabía esperar, no hemos encontrado en él novedad alguna respecto al tratamiento de la sintaxis armónica y por tanto no nos detendremos a analizar su contenido.

---

¹⁸⁰ ESLAVA, Hilarión. *Prontuario de contrapunto, fuga y composición*. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán, 1860.

¹⁸¹ ESLAVA, Hilarión. *Breve tratado de armonía*. Madrid: B. Eslava, 1864.

¹⁸² GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995, p. 156.

¹⁸³ *La Esperanza*, 27-08-1864, p. 4.

6.5. Influencia del tratado de armonía de Eslava

Hemos hecho referencia antes al inmenso prestigio de que gozó la pedagogía de la composición de Eslava, ya fuera mediante su enseñanza directa o a través de sus tratados, los cuales durante mucho tiempo seguirían siendo los textos básicos utilizados en toda España. Así lo señala, por ejemplo, Julio Gómez:

Es de advertir que el magisterio de Eslava no solamente hay que valorarle [sic] por su directa actuación en el Conservatorio, sino que tuvo aún mayor eficacia por medio de sus tratados didácticos, que durante más de cuarenta años han sido casi los únicos textos usados en la enseñanza de los músicos españoles¹⁸⁴.

Y veremos que el tratado de armonía (y mucho más el de solfeo) siguió utilizándose en numerosos casos hasta bien entrado el siglo XX, aunque ya al margen del Conservatorio de Madrid.

Siendo todavía Eslava profesor del Conservatorio, Parada le dedicó una larga entrada en su *Diccionario*, en la que elogia su labor de reforma pedagógica en dicha institución:

Nombrado algún tiempo después profesor de la primera clase de composición del Real Conservatorio de música, y más tarde inspector de dicho establecimiento, comenzó desde luego a introducir mejoras en la enseñanza, haciendo desaparecer las antiguas prácticas y el empirismo, que hasta su época había dominado completamente en la enseñanza de la composición musical. Formóse una escuela verdaderamente nueva, cuyos buenos resultados se vieron justificados en el gran número de discípulos aventajados que se formaron bajo su dirección, y de los cuales algunos figuran hoy a la cabeza de los primeros compositores españoles, tanto en el género lírico-dramático como en el religioso¹⁸⁵.

El mismo Arrieta, quien como veremos no se encontraba entre sus partidarios, no dejó de reconocer la calidad de su producción didáctica y su utilidad en las aulas del Conservatorio, según afirmó en el discurso de inauguración del curso 1878-79 pocos meses después de la muerte de Eslava:

---

¹⁸⁴ GÓMEZ, J. “Recuerdos...”, p. 254.

¹⁸⁵ PARADA Y BARRETO, J. “Eslava...”, p. 146.

Las obras didácticas de Eslava constituyen una de sus más legítimas glorias: la experiencia de muchos años nos ha demostrado la bondad de los principios que contienen. Continuaremos educando con ellas a nuestros alumnos, por conveniencia de la enseñanza y en honra del venerable maestro¹⁸⁶.

Más laudatoria aún es la siguiente opinión que encontramos dos años después, firmada por José Valderrama en el semanario *Crónica de la música*:

Su reputación como director y primer profesor de composición del Conservatorio y como maestro de la Real capilla, y los justos y merecidos triunfos que en todas sus composiciones ha obtenido, no son más que irradiaciones de un centro lumínico cuya refulgente masa se llama *Escuela de composición*, y cuyos satélites son los tratados de armonía, de melodía, de contrapunto y fuga y de instrumentación.

No es éste el momento de hacer un detenido examen de tan colosales obras, sancionadas ya por el público en general y por los grandes maestros en particular. [...] El maestro Eslava, en cada uno de sus tratados y como base o introducción, discurre sobre el asunto que va a tratar, con razonamientos tan lógicos, con tan atinadas observaciones, con tal claridad y sencillez y con una modestia y franqueza tan poco comunes, que muy descontentadizo ha de ser el que no se predisponga ya en su favor.

[...]

Una vez parapetado en tan sólidas y firmes trincheras, da comienzo a su obra, con paso lento pero seguro, con un orden y precisión tan admirables, y resolviendo con tal claridad las dudas y escollos que se van presentando, que al finalizar la jornada no puede uno menos de sorprenderse agradablemente volviendo la vista atrás y viendo en pos de sí dificultades tan superiores vencidas con tan asombrosa facilidad. Sin temor a que se nos tache de exagerados, podemos asegurar que sin necesidad de maestro y con sólo dicha escuela de composición, ayudada por el análisis y audición de buenas partituras, puede muy bien imponerse en los secretos y extraordinarios recursos que el arte ofrece a aquel que posea las especialísimas condiciones que todo artista necesita¹⁸⁷.

También sus alumnos suelen expresar veneración hacia el maestro, según revela de nuevo Julio Gómez al mencionar “aquellas nobles declaraciones de Zubiaurre o Fernández Caballero, proclamando que todo se lo debían a su maestro Eslava”¹⁸⁸.

Célebres autores como Tomás Bretón estudiaron armonía y composición por el sistema de Eslava fuera de las aulas del Conservatorio, según relata él mismo en una

---

¹⁸⁶ Citado en PEÑA Y GOÑI, A. *La ópera española...*, p. 236.

¹⁸⁷ VALDERRAMA, JOSÉ. “Dos obras póstumas”. *Crónica de la música*, 74 (19-02-1880), p. 2.

¹⁸⁸ GÓMEZ, J. “Recuerdos...”, p. 252.

entrevista hecha en 1916: “devoré la escuela de composición de Eslava; me dio lección particular el maestro Aranguren, y en cinco meses me declararon apto de [los tres cursos de] armonía y tres años de composición, siendo aprobado [en 1871]”¹⁸⁹.

Otros testimonios nos han llegado sobre el uso y la estima en concreto del tratado de armonía entre los profesores de esta materia. Vimos antes que se convirtió en texto oficial del Conservatorio de Madrid en 1861 y que Hernando, secretario y profesor de armonía por entonces, colaboró estrechamente con Eslava; precisamente sobre la enseñanza de éste diría Parada:

Nombrado profesor de Armonía superior en el mismo Conservatorio, organizó la enseñanza de este ramo importante, siguiendo la gran escuela del famoso maestro Eslava, habiendo llegado a montar su cátedra de armonía a la altura de ser hoy una de las primeras de Europa, por el crecido número de aventajados alumnos que todos los años se forman bajo su dirección¹⁹⁰.

Y era habitual que los manuales de armonía publicados en la 2ª mitad del siglo XIX por otros maestros españoles citaran al de Eslava –deteniéndose a menudo en señaladas alabanzas–, como ocurre en los de José Aranguren, Emilio Serrano (ambos antiguos alumnos de Eslava y profesores del Conservatorio), Cosme José de Benito o José María Varela Silvari. Sobre la influencia de Eslava en los tratados posteriores trataremos en el próximo apartado.

Sin embargo, el tratado de armonía de Eslava sería sustituido en las clases del Conservatorio por el sucesor de Hernando en una de las cátedras de armonía –Valentín de Arín– en favor del *Traité complet d'harmonie théorique et pratique* de Durand¹⁹¹ a su llegada al centro en 1889. La musicóloga Martínez del Fresno describe tal hecho y la subsecuente polémica de la siguiente manera:

Esta introducción del sistema francés supuso una radical transformación de la enseñanza que hasta entonces venía siguiendo los métodos de Eslava, y desencadenó una disputa entre “eslavistas” y “durandistas” que se prolongaría durante años, y en la que uno de los argumentos de los detractores era que el tratado de Durand era demasiado largo y estaba sin traducir. En lo sucesivo Arín encarnaría en el Conservatorio de Madrid la escuela francesa de la armonía, frente a Cantó, que representaba el antiguo régimen de Eslava y Aranguren¹⁹².

¹⁸⁹ “El maestro Bretón”. *La Esfera*, 149 (04-11-1916), p. 12.

¹⁹⁰ PARADA Y BARRETO, José. “Hernando (Rafael José María)”. En: *Diccionario técnico...*, p. 226.

¹⁹¹ DURAND, Émile. *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*. París: Leduc, 1881.

¹⁹² MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Arín Goenaga, Valentín de”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, p. 679.

En realidad, no sólo Cantó, sino también el mismo Pedro Fontanilla –que más tarde se asociaría con Arín para escribir un nuevo manual– utilizó en sus clases el método de Eslava a pesar de su declarado escepticismo hacia cualquier texto pedagógico, como relata irónicamente Julio Gómez –quien estudió con él armonía en el Conservatorio de Madrid hacia 1900– en el siguiente fragmento:

En los primeros días de clase, Fontanilla nos dijo que no había ningún tratado de Armonía que sirviese para algo y que por lo tanto no podía recomendarlo. Que solamente tenía algún valor el de Richter, precisamente por ser el más corto de todos. Pero, por fortuna y como le ocurría con frecuencia, sus hechos no tenían la más leve concordancia con sus palabras. Porque seguía al pie de la letra, sin la más mínima desviación, adición ni enmienda, el tratado de Eslava, con la complementaria Guía de Aranguren. Su conocimiento de esos libros, que para mí son un modelo difícilmente superable de libros didácticos, era perfecto. Su seguridad de mano en las correcciones era de infalible precisión. Siempre he reconocido la eficacia de su enseñanza y le he guardado constante gratitud¹⁹³.

La disputa causaría momentos de gran tensión dentro del Conservatorio, cuyos efectos alcanzaron en alguna ocasión las páginas de los periódicos de la época; así sucedió a finales del curso 1892-93 cuando los alumnos de Arín, que “vienen estudiando desde hace cuatro años por el método Durand”, se vieron “sorprendidos por una orden del director del establecimiento para que sean examinados por el método Eslava, equivalente a que ninguno pueda examinarse, como así ha ocurrido”¹⁹⁴.

Arín comenzó a publicar su propio tratado en los últimos años del siglo XIX aunque sólo salieron unas pocas entregas¹⁹⁵. Mucho más éxito tuvo el manual que elaboró conjuntamente con Fontanilla (sobre el cual trataremos en el próximo capítulo) y que desplazó definitivamente al tratado de Eslava en el Conservatorio de Madrid a principios del siglo XX.

Lo cierto es que durante la 1ª mitad del siglo XX se produjo una intensa reacción en contra de las múltiples facetas de la figura de Eslava¹⁹⁶ que alcanzó el extremo

---

¹⁹³ GÓMEZ, J. “Recuerdos...”, pp. 257-258.

¹⁹⁴ “La enseñanza española”. *El día*, 4-6-1893, p. 2.

¹⁹⁵ Véase MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. “Arín...”, p. 679, que no da la fecha de esta publicación. Pedrell informa que se estaba publicando, de donde deducimos que sería hacia 1897 (PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Tipografía de Don Víctor Berdós y Feliu, 1897, vol. I, p. 89).

¹⁹⁶ Véase ANSORENA, J. L. “Biografía de D. Hilarión Eslava”, donde se hace un repaso de las críticas negativas hacia Eslava (especialmente sobre su música religiosa) en las pp. 4-6, encabezadas por Pedrell, Otaño y Donostia.

opuesto de los frecuentes panegíricos anteriores que igualmente solían caer en la exageración.

La intensa campaña en contra de su música alcanzó su cénit con la prohibición en 1945 de la interpretación de su celeberrimo *Miserere* en la Catedral de Sevilla, cerrándose así una tradición de más de un siglo. El principal argumento era el carácter profano, cercano a la ópera italiana, de sus más conocidas obras religiosas, que chocaba con el nuevo modelo de música sacra establecido en el *Motu Proprio* de 1903, aunque pesaba también la discutida calidad de esta obra en concreto y, seguramente, el rechazo hacia el estilo romántico ampuloso –propio de aquella música religiosa de la 1ª mitad del siglo XIX– y hacia su italianismo, que contrastarían con la moderna corriente nacionalista en un plano más general¹⁹⁷.

Sin duda, esto afectó también a la consideración de su pedagogía de la composición, que sería objeto de fuertes críticas, como señala por ejemplo el investigador Preciado: “Toda la producción de Eslava ha tenido sus detractores. Todos sus métodos pedagógicos, en concreto, han sido blanco de críticas negativas. Algunos de ellos muy fuertes. De todos estos impactos, un método se ha salvado: el de *Solfeo*”¹⁹⁸.

Probablemente, la mayor virtud de la *Escuela de Composición* de Eslava se convirtió con el tiempo en su mayor debilidad: su íntima conexión con la música real de su época. El método fue eficazmente concebido para enseñar a componer en un estilo determinado, que Sopena identifica como “el italianismo [...] desde la especialidad de la música religiosa”, es decir, con “cierta ambición formal” y “un manejo muy expeditivo de la fuga y del contrapunto”; el mismo Sopena confirma que “[l]os métodos de Eslava son muy buenos como expresión de un estilo y el criterio que rige el de solfeo es valedero siempre: que el aprendizaje de la música sea música verdadera”¹⁹⁹. Teniendo en cuenta además que Eslava era más bien conservador ya en la época en que publicó sus tratados (véase más arriba lo que dijimos al respecto sobre el de armonía), es lógico

---

¹⁹⁷ En tiempos más recientes, en los que predomina una lectura más positiva de Eslava, se tiende por contra a subrayar otras obras religiosas suyas de un carácter más acorde con el posterior *Motu proprio* y algunos de sus escritos en los que defiende esta tendencia, hasta el punto de considerársele un precursor en este sentido. Véase por ejemplo LÓPEZ-CALO, José. “Hilarión Eslava, compositor de música sagrada”. En: *Monografía de Hilarión Eslava*, pp. 119-150; LÓPEZ-CALO, José. “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”. *Príncipe de Viana*, 238 (2006), pp. 577-608. En Internet: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2070757&orden=84854> (Último acceso 3-6-2010); y ANSORENA, José Luis. “Eslava Elizondo, Miguel Hilarión...”.

¹⁹⁸ PRECIADO, D. “Don Hilarión Eslava y su ‘Método completo de solfeo’”, p. 231.

¹⁹⁹ SOPEÑA, F. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, p. 60.

que éstos envejecieran rápidamente. En este sentido, parece razonable –al menos para la composición (y obviando la comparación con el método de solfeo, cuestión que habría que analizar más a fondo)– la siguiente afirmación de Ansorena: “Para muchos, su ‘Escuela de Composición’, que contenía menos méritos que su ‘Método de Solfeo’, ha perdurado excesivamente en las aulas de enseñanza musical, convirtiéndose así en auténtico freno para la evolución de las teorías de Armonía y Composición”²⁰⁰.

Esta misma idea fue sugerida ya a principios de la década de 1880 por Peña y Goñi, aunque resaltando al mismo tiempo las grandes cualidades e importancia de las obras didácticas de Eslava:

En cuanto a la *Escuela de Composición* de Eslava, aun suponiendo que las teorías del maestro hayan quedado estacionarias al lado de los sacudimientos terribles que han señalado los más recientes progresos del arte; dando por supuesto que hoy se insiste poco sobre ciertas reglas de doctrina y se anda muy de prisa, quizá demasiado de prisa; juzgando algo anacrónica en su contextura artística la obra general del sabio didáctico, no por eso dejan de saltar a la vista sus preciosas cualidades y los grandes servicios que ha prestado a la enseñanza.

[...]

Sufra la composición todas las reformas que se quiera, los tratados que en adelante se escriban en España deberán necesariamente tener por fundamento los de D. Hilarión Eslava. Falta en ellos, es cierto, ese espíritu ecléctico que hace simpáticas y atractivas las doctrinas más atrevidas, pero el fondo es inmutable, porque es la inspiración de todo cuanto la ciencia musical contiene de más sano, verdadero y eficaz. Éste es su mayor elogio²⁰¹.

Y se repite, formulada en términos más radicales, en una crónica de Mitjana publicada en el diario madrileño *La época* en 1901, en la que achaca a las “rancias teorías” de Eslava el retraso de la música española, aunque tampoco deje de reconocerle su indiscutible habilidad pedagógica:

[...] es notorio que el insigne maestro de la Real Capilla era un gran didáctico, por más que su escuela de enseñanza fuera un tanto retrógrada y completamente cerrada a los progresos indiscutibles del arte musical. La influencia de sus rancias teorías tiene gran culpa del marasmo en que hoy se encuentra la música española, que en arte, más que en ninguna rama del saber humano, es imposible permanecer estacionario, y todo lo que no sea progresar es retroceder²⁰².

---

²⁰⁰ ANSORENA, J. L. “Biografía de D. Hilarión Eslava”, p. 117.

²⁰¹ PEÑA Y GOÑI, A. *La ópera española...*, p. 241.

²⁰² “Crónica musical. *Marcia*. Ópera en tres actos, poema de D. Gonzalo Cantó, música del maestro D. Cleto Zavala”. *La época*, 23-8-1901, p. 1.

Probablemente tal opinión negativa sobre Eslava sea la causa de la sorprendente escasísima presencia de su obra teórica en el apartado que dedicó Mitjana a los teóricos del siglo XIX en *La música en España* en 1920, sobre la que se limita a decir lo siguiente tras dedicar un considerable espacio a las teorías de Virués: “Durante un largo período la ciencia musical española iba a eclipsarse; durante casi todo el resto del siglo, a pesar de los loables intentos de Eslava, se puede afirmar que vivió de préstamos hechos de los teóricos extranjeros”,²⁰³.

Curiosamente, el ferviente progresista Adolfo Salazar se opuso a la moda de “desdeñar la obra de Eslava” que imperó “durante bastante tiempo” según Sopena²⁰⁴; también la labor didáctica de Eslava le merecía un gran respeto frente a la impotencia de la enseñanza oficial de su tiempo para formar compositores sólidos y con una estética propia:

Tras de cien años de existencia, nuestro Conservatorio Nacional (y lo pongo como ejemplo por ser la entidad pedagógica más eminente) ha demostrado que, mientras puede crear buenos instrumentistas, ningún compositor que aspire a cierto grado de notabilidad puede pasarse sin ir a otros países donde la música y su enseñanza son funciones normales y espontáneas. [...] Ni en el terreno instrumental ni en el de la composición existen hoy métodos de enseñanza que equivalgan a lo que [los] del buen (y grande) Eslava significaban en su tiempo. Un método supone la asimilación de una cultura. En Eslava era italiana. Después, lo alemán, lo francés, lo ruso, han entrado atropelladamente. [...] Existen manualitos, ensayos didácticos. Nada personal que acredite una escuela. Ni un tratado original de armonía, ni, naturalmente, de contrapunto y fuga²⁰⁵.

Pero, en nuestra opinión, es dudoso que tales críticas hacia la pedagogía de la composición de Eslava en general puedan trasladarse sin más al terreno específico de la armonía. Parece obvio que la enseñanza de la composición ha tenido que modificarse significativamente para acercarse a los nuevos estilos nacidos en el siglo XX (aunque a menudo lo haya hecho mucho menos de lo esperable); sin embargo, el aprendizaje de la armonía sigue basándose aun hoy en la tonalidad clásica, sin que se haya impuesto un

---

²⁰³ MITJANA, Rafael. *La música en España: arte religioso y arte profano*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.), con prólogo de Antonio Martín Moreno. Trad. de “La musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)”. En: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac y L. Laurencie (eds.) (París: Librairie Delagrave, 1920). Madrid: Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1993, p. 373.

²⁰⁴ SOPEÑA, F. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, p. 60.

²⁰⁵ Citado en *Ibid.*, p. 149, donde no se indica la procedencia.

sistema alternativo sustentado en el uso moderno de las sonoridades verticales²⁰⁶ (cuyo estudio en este nivel suele limitarse, en el mejor de los casos, a añadir un escueto apéndice sobre recursos novedosos tras el tratamiento de la armonía tonal). Las razones para ello son complejas e imposibles de abarcar aquí, pero no queremos dejar de señalar algunas probables: el predominio de obras de siglos anteriores en el repertorio de los intérpretes, quienes constituyen el grueso de los destinatarios de la asignatura; la conveniencia de iniciarse en la composición mediante piezas fáciles dentro del marco tonal; la gran diversidad de estilos contemporáneos, que incluyen concepciones opuestas de la dimensión armónica e impiden cualquier intento de sistematización homogénea, etc.

Algunas críticas más concretas se han hecho al tratado de armonía en particular. Una de ellas se refiere a la consideración de una sola escala diatónica para el modo menor –la escala armónica– y otra para el modo mayor (aun cuando esto último es lo más habitual). Así, el compositor y teórico Beltrán Pagola señalaba “la estrechez y servilismo de las dos escalas modales con su rígida nota sensible” en el método de Eslava²⁰⁷, mientras que el *Tratado de armonía* de la Sociedad Didáctico-Musical –en su empeño por introducir los modos de la música popular tradicional²⁰⁸– lamentaba el sometimiento “al rigorismo de las dos únicas escalas, mayor y menor”²⁰⁹.

Dejando a un lado de momento la posibilidad de considerar varias escalas para el modo mayor (de escasa tradición en la teoría de la armonía y sobre la que hablaremos en el próximo capítulo), sí es cierto que la delimitación del espacio tonal habitual del modo menor –materializada habitualmente en una determinada escala– ha sido a menudo problemática para los teóricos. Desde un punto de vista melódico, es normal aceptar dos opciones tanto para el 7º grado (sensible y 7º natural) como para el 6º (6º elevado y 6º natural), pero desde la perspectiva armónica la cuestión se complica, pues en la práctica algunos de estos sonidos raramente aparecen como notas reales en los

---

²⁰⁶ Intentos como los de Paul HINDEMITH en el volumen 1º de su *Unterweisung im Tonsatz* (Mainz: Schott, 1937; traducido al inglés por Arthur Mendel como *The craft of musical composition. Book 1. Theoretical Part*. Nueva York: Associated Music Publishers, 1942) de crear un nuevo sistema armónico para la música moderna quedarían pronto obsoletos ante la acelerada evolución de las vanguardias, por lo que su aplicación ha sido escasa y limitada a ciertos estilos concretos.

²⁰⁷ Cita recogida en ANSORENA, J. L. “Biografía de D. Hilarión Eslava”, p. 117, quien señala la siguiente procedencia: PAGOLA, Beltrán. Conferencia por Radio San Sebastián. Abril de 1941. Pagola fue durante mucho tiempo (desde 1902) profesor de armonía y composición en la Academia de Bellas Artes de San Sebastián y publicó un tratado de armonía que mencionaremos en el próximo capítulo.

²⁰⁸ Sobre este asunto, véase el próximo capítulo.

²⁰⁹ SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL (PÉREZ CASAS, Bartolomé, Conrado del CAMPO y Benito GARCÍA DE LA PARRA). *Tratado de armonía. Primera parte (Armonía elemental)*. Madrid: Sociedad Didáctico-Musical, 1972, p. 4. La 1ª edición parece ser de 1928 (véase el próximo capítulo).

acordes. Las soluciones adoptadas por los armonistas han sido variadas y no podemos profundizar en ellas en esta tesis. Eslava optó por utilizar únicamente la escala armónica en los acordes sin llegar a discutir el problema. Sólo al hablar de las notas de paso analiza la conveniencia de utilizar las otras variantes del 6º y 7º grados, pero siempre como notas extrañas al acorde²¹⁰.

Desde luego, esta postura presenta el inconveniente de ignorar los acordes que se forman con el 6º grado elevado y el 7º natural. Pero también es cierto que estos acordes son mucho menos frecuentes y suelen utilizarse en contextos muy específicos, exceptuando los más comunes de VII y III con el 7º natural, que habitualmente implican una flexión hacia el relativo mayor y suelen ser analizados (y así lo haría Eslava) como una modulación (o enfatización) momentánea. Por otro lado, el tratado de Arín y Fontanilla, principal sustituto del de Eslava, mantendría en esto la misma postura que su antecesor.

Otra crítica sí responde a una diferencia evidente entre estos dos tratados. Beltrán Pagola la formuló en la misma cita anterior –que ahora ofrecemos más extensamente–, cuando censuraba el sistema de Eslava por “su servidumbre del bajo continuo, la estrechez y servilismo de las dos escalas modales con su rígida nota sensible y, sobre todo, el poco movimiento que da a las voces”²¹¹. Efectivamente, hemos comentado más arriba que la armonía escolástica posterior a Eslava daría un énfasis mucho más acusado al interés melódico de cada una de las partes, dejando de considerar el ejercicio de armonía como el esbozo de un acompañamiento para tratar de crear una pequeña pieza con valor por sí misma. Esto supuso un notable cambio de enfoque de la asignatura que, si bien proporciona una soltura más temprana en el manejo de las voces (que Eslava posponía al aprendizaje del contrapunto), tiene como contrapartida una menor concentración en los aspectos puramente armónicos y una pérdida del contacto con la música real que para Eslava fue siempre prioritario, según comentamos antes coincidiendo con la citada opinión de Julio Gómez (véase el subapartado 6.3.2.) .

Justamente, el testimonio de Julio Gómez resulta de excepcional interés para valorar el tratado de armonía de Eslava, pues, en primer lugar, no sólo pudo conocer a fondo tanto éste como los que le sucedieron, sino que desde sus cargos como bibliotecario y docente (sobre todo en las materias de composición) en el Conservatorio

---

²¹⁰ Véase ESLAVA, H. *Escuela de composición [...] De la armonía*, pp. 149-150.

²¹¹ Véase la nota 207.

de Madrid observó directamente los efectos de aquellos métodos sobre los alumnos; en segundo lugar, tanto su sólida formación musical y humanística como su afinado espíritu crítico y su posición oficial como bibliotecario (había ganado la oposición al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos) le permitieron opinar con gran libertad e imparcialidad sobre el ejercicio y la docencia de la composición, más aún al escribir sus “Recuerdos de un viejo maestro de composición” en 1959²¹², cuando estaba ya oficialmente jubilado aunque siguiera dando clases.

Este largo y jugoso artículo fue publicado en el último número de la revista *Harmonía* que él mismo dirigió. Unos meses antes había salido una versión más reducida del mismo con el título “La enseñanza de Composición en el Conservatorio madrileño y su profesorado” en *Academia* –el boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando–, en la que no figuran algunas de las más afiladas críticas de Gómez, censuradas según Antonio Iglesias por José Subirá²¹³.

Julio Gómez conoció el sistema de armonía de Eslava por varias vías. Hemos comprobado ya que él mismo lo estudió en el Conservatorio hacia 1900 con Fontanilla, quien “seguía al pie de la letra, sin la más mínima desviación, adición ni enmienda, el tratado de Eslava, con la complementaria Guía de Aranguren”²¹⁴. Y también su padre lo aprendió con Hernando sin aquella guía, según nos informa en el siguiente fragmento, donde se refleja la trascendencia que otorgaba a esta disciplina previa a la composición y el prolongado influjo de Eslava sobre ella (minimizando por cierto el peso de los “durandistas” de Arín a finales del siglo XIX, no mencionados aquí):

Es de la mayor importancia justipreciar la preparación de los alumnos en sus estudios técnicos al llegar a la clase de Composición. Hasta principios de siglo, todos los estudiantes de Música de España aprendían Armonía en el tratado de Eslava, unos con el auxilio de la Guía de Aranguren y otros sin él. Yo conservo en mi biblioteca los trabajos de mi padre (II premio en 1878), que estudió con Hernando, y se ve que, sin usar la Guía de Aranguren, el orden y los ejercicios complementarios eran muy parecidos.

Después, el único método empleado en el Conservatorio ha sido el de Arín Fontanilla²¹⁵.

---

²¹² En este mismo capítulo ya hemos utilizado algunas citas procedentes de este artículo.

²¹³ “La enseñanza de Composición en el Conservatorio madrileño y su profesorado”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 8 (1959), pp. 29-58. En Internet en: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68061696090373498754491/026372.pdf?incr=1>> (Último acceso 24-11-2007). Iglesias lo explica en su comentario: *Escritos...*, p. 290.

²¹⁴ GÓMEZ, J. “Recuerdos...”, p. 257.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 261.

Por otra parte, aporta en este artículo datos sobre el tratado de Arín y Fontanilla y el de la Sociedad Didáctico-Musical (véase el capítulo siguiente), ambos usados en el Conservatorio durante su estancia en él. Desde luego, en su opinión el método de Eslava aventaja claramente a los otros; lo hemos visto ya en una cita sobre la mayor vinculación a la práctica del primero y en otra calificando el tratado de armonía y la guía de Aranguren como “modelo difícilmente superable de libros didácticos”²¹⁶. Su estimación se extiende a las fases siguientes de la pedagogía de la composición de Eslava, que practicó con su maestro Emilio Serrano (“mi maestro Emilio Serrano fue discípulo suyo, aunque de los que terminaron con Arrieta, y nos transmitía muy fielmente sus procedimientos de enseñanza”²¹⁷) y que compara aquí con manuales procedentes de otros países, aunque por supuesto los nuevos tiempos hubieran podido dejar obsoletos algunos de sus planteamientos:

Entre los muchos méritos que Eslava puede ostentar en la historia de la Música española, no es el menor el de haber sistematizado la enseñanza en todos sus grados. Y en algunas materias, el de haber sido el primero en España que entendió que de ellas podía darse una enseñanza sistemática. Por ejemplo, de la melodía y discurso musical. Tiene esto una importancia tan grande, que es preciso reconocérsela aun a través de lo que se dice en algunos libros extranjeros, aunque sin nombrarnos, como ocurre en otras ramas de la cultura. Por ejemplo, Toch, en su tratadito de Melodía, se extraña de que sobre tan interesante materia no se haya escrito nada o casi nada. Ignora que hacía medio siglo que Eslava había escrito su tratado.

Y del desconocimiento entre nuestros músicos de hoy de la sistemática Escuela de Eslava, nace el excesivo aprecio hacia algunos libros extranjeros, que no pasan de ser manuales corrientes, sin nada que les sitúe fuera de la mediocridad. Por ejemplo, el tratado de Composición de Lobe, que circula entre un sector de nuestros estudiantes con un prestigio muy superior a sus merecimientos²¹⁸.

Serrano, como su maestro Eslava, prescindía por completo del contrapunto sobre canto llano según la escuela antigua. En cambio, trabajaba con minuciosidad el contrapunto sobre canto de órgano y la fuga. Al mismo tiempo empezaba a pedir trabajos de composición, siguiendo paso a paso, aunque no al pie de la letra, la marcha del tratado de Melodía y Discurso Musical de Eslava.

No ha faltado quien vitupere a Serrano por este procedimiento de hacer componer con los modelos de Eslava, aquella abundancia de periodos de música con condiciones dadas. [...]

---

²¹⁶ *Ibid.*, p. 257.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 258.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 263.

Y no es, entiéndase bien, que yo preconice el sistema como inmejorable o insustituible. Es que para enseñar la Composición, como para enseñarlo todo en el mundo, hace falta un orden. Y sobre todo, saber hacer lo pequeño antes de emprender lo grande. Querer hacer óperas y sinfonías, antes de saber hacer canciones, es un absurdo, que ha llevado a muchos descalabros²¹⁹.

Gómez explica la sustitución de los tratados de Eslava en el Conservatorio (en especial los de solfeo y armonía) no por supuestas mejoras introducidas por sus sucesores, que él desde luego no percibía, sino más bien por motivos externos de índole política y económica que expone crudamente:

Sería muy largo analizar en este momento las causas de que los tratados de Eslava hayan desaparecido de la enseñanza, pero no puedo dejar de apuntarlas ligeramente.

Desde luego, afirmo con toda sinceridad que entre esas causas no hay ni una siquiera que tenga serio fundamento artístico. Siempre ha funcionado la envidia, el criterio de creer mejor lo que está escrito en idioma extranjero que se entiende chapucemente o la conveniencia personal de montar un mezquino y ruin negocio en el campo pedagógico, ya de suyo bastante ruin y mezquino.

En el desplazamiento para la enseñanza del Solfeo del Método de Eslava tuvo parte activa el odio y la envidia de Arrieta. [...]

Del desplazamiento en la enseñanza de la Armonía del Tratado de Eslava, con el indispensable complemento de la Guía práctica de Aranguren, fue primero y principal actor el profesor don Valentín de Arín y Goenaga, con el apoyo y la colaboración después de don Pedro Fontanilla y Miñambres. Los dos eran discípulos de Arrieta²²⁰.

El rencor de Arrieta hacia Eslava se remontaría, sugiere Gómez, hasta la época en que ambos eran profesores de composición en el Conservatorio, pues el primero trató de mermar la autoridad del segundo aprovechando los cambios políticos de 1868. Consiguió dejar a Eslava como profesor sólo de armonía, de manera que éste dimitió y Arrieta fue nombrado director del centro. Gómez relaciona su mala conciencia hacia Eslava con su traición a la monarquía (a la que ambos compositores estuvieron muy vinculados):

Eslava, como Carnicer, había sido nombrado profesor de Armonía y Composición; Arrieta fue desde luego profesor solamente de Composición, circunstancia que aprovechó para dejar a

---

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 265-266. Véase también la cita de la nota 184 y, sobre el contrapunto de Eslava en particular, la nota 30.

²²⁰ *Ibid.*, pp. 254-255.

Eslava, en las turbulencias que siguieron a la revolución de septiembre, como profesor solamente de Armonía.

Eslava se retiró a su casita de Aravaca, dejando solo a su rival. Y aconsejó a sus alumnos, entre los cuales había varios que no lo aceptaron sin protesta, que pasasen a continuar sus estudios a la clase de Arrieta.

También fue consecuencia de la revolución de septiembre la elevación de Arrieta a la dirección del Conservatorio. Además de sus indiscutibles méritos musicales, tenía el político de haber puesto en música una letra de García Gutiérrez para un himno ramplón que se titulaba “¡Abajo los Borbones!”.

Ni la lírica sensiblera del soneto a la muerte de la reina Mercedes del uno, ni la abundancia de actos musicales y personales de servil adulación del otro a la Real Familia, les pueden absolver de aquel bajo gesto de fea ingratitud con quienes les habían colmado de mercedes y honores²²¹.

A esta disputa se superponía otra más reciente que enfrentaba a los partidarios de Chapí con otros compositores como Bretón (quien fue nombrado comisario regio del Conservatorio de Madrid en 1901) o Emilio Serrano. Gómez sugiere que esto influyó también en la intención de Arín y Fontanilla –ambos alumnos de Arrieta y partidarios de Chapí– de unirse para sustituir al tratado de Eslava (a pesar de que, recordemos, el segundo lo había estado utilizando en sus clases), aparte por supuesto de la motivación económica:

Y los dos eran, principalmente Arín, banderizos muy esforzados de la hueste partidaria de Chapí, con Manrique de Lara, Zurrón, González de la Oliva y otros de menor cuantía. Eran estos señores, con otros que no hay para qué recordar, fanáticos de tan exclusiva manera, que no retrocedían ante las más flagrantes injusticias, con tal de situar a Chapí en el más alto puesto de la música española. Si se hubieran limitado a la glorificación de Chapí, no merecerían sino alabanzas. Pero no se contentaron con eso y, cuando intervinieron en la música de su tiempo, desarrollaron campañas de descrédito y menosprecio contra Bretón, Pedrell o Emilio Serrano, que hoy han de merecer la más enérgica repulsa de todo entendimiento recto y bien nacido.

[...]

En la adopción para la enseñanza del tratado de Durand en la clase de Arín del Conservatorio, se ve la sombra de Chapí, heredero del rencor de Arrieta hacia Eslava. Y después del rencor, el negocio. Del deseo de negocio surge la colaboración de Arín con Fontanilla, en una especie de abrazo de Vergara, que unificó para muchos años la enseñanza de la Armonía en el Conservatorio. No faltará quien crea que esto fue un bien para la enseñanza.

---

²²¹ *Ibid.*, p. 254.

Yo creo que fue un progreso del mismo estilo que aquel otro Progreso Musical [el nuevo método de solfeo –sustituto del de Eslava– al que Gómez criticó antes]²²².

Queda claro por tanto que Julio Gómez consideraba muy superior el tratado de Eslava respecto al de Arín y Fontanilla, cuya resistencia en las aulas ante posteriores intentos renovadores no obsta para que lo descalifique de la siguiente manera, llegando a compararlo con un mosquito:

Después, el único método empleado en el Conservatorio ha sido el de Arín [y] Fontanilla. Y cuando se ha intentado sustituirle ha sido imposible, porque su vitalidad es tan extraordinaria, que sigue empleándose como continuación inconexa y arbitraria de los dos primeros tomos del de la Sociedad Didáctico Musical.

Ha ocurrido en esto como en la naturaleza. Los seres fuertes mueren de repente, de un ataque al cerebro o al corazón. Los debiluchos, enclenques y cacoquimios, se hacen centenarios entre potingues y cataplasmas.

La Escuela de Composición de Eslava, que había formado varias generaciones de compositores, entre los que estaban, sin contar más que a los excelentes, Caballero, Bretón y Chapí, murió a consecuencia de picaduras de cínifes²²³.

Julio Gómez no sería ni mucho menos el único en reconocer los méritos del tratado de armonía de Eslava en el siglo XX, a pesar de su desaparición del Conservatorio de Madrid y la reacción generalizada en contra de su autor. Hemos visto antes la valoración positiva de Adolfo Salazar, y el mismo Manuel de Falla lo utilizó como principal fuente al elaborar sus extensos *Apuntes de armonía*²²⁴. Éstos fueron escritos desde 1900 a 1906 según el investigador Yvan Nommick²²⁵; el contenido sobre teoría armónica que incluye se reparte principalmente en cuatro bloques distintos, de los que el 2º y el 3º –únicos en los que se señala la procedencia– son copia casi literal del tratado de Eslava²²⁶, primero en el orden original y luego siguiendo el plan propuesto por Aranguren. El otro manual de armonía que se nombra es el *Tratado de armonía* de

---

²²² *Ibid.*, p. 256.

²²³ *Ibid.*, pp. 261-262.

²²⁴ FALLA, Manuel de. “Apuntes de armonía”. Facsímil de los apuntes manuscritos en 1900-1906. Yvan Nommick (ed.). En: Manuel de Falla. *Apuntes de armonía. Dietario de París (1908)*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2001, pp. 49-276.

²²⁵ NOMMICK, Yvan. “*Apuntes de Armonía* de Manuel de Falla: el diario de un autodidacta”. En: Manuel de Falla. *Apuntes de armonía...*, p. 13.

²²⁶ FALLA, M. de. “Apuntes de armonía”, pp. 22-34 y 36-63. Puede verse una detallada descripción del contenido de todo el cuaderno en NOMMICK, Y. “*Apuntes de Armonía...*”, pp. 15-41, que incluye una útil tabla-resumen.

Richter, del que se toman anotaciones aisladas más breves. Es posible que con estos *Apuntes de armonía* Falla estuviera tratando de elaborar un tratado propio de armonía, y quizás se esté aludiendo a ellos cuando en una entrevista publicada en 1915 se menciona un tratado de armonía de su autoría: “En mi constante curiosidad he llegado a escribir tratados de composición, de fuga, de armonía, en los que hacía la comparación de escuelas, etc., etc.”²²⁷.

Igualmente, el texto de Eslava es el único español nombrado en la introducción del *Tratado de armonía* de la Sociedad Didáctico-Musical en 1928, eludiendo significativamente referirse al de Arín y Fontanilla a pesar de que era por entonces hegemónico. A él se refiere en los siguientes términos elogiosos, reproduciendo incluso algún párrafo, si bien critica cierto aspecto que comentábamos más arriba:

No ha dejado de contribuir España a este intenso movimiento de producción [de obras teóricas sobre armonía], que tan ligeramente comentamos, con obras de positivo valor didáctico. Entre ellas, descuella por el elevado y noble sentido estético que la inspira, la de don Hilarión Eslava [...] Prepara en ella el autor la exposición de su trabajo didáctico, con un discurso preliminar, inspirado en el más amplio y decidido espíritu musical. Hay en él párrafos de una tan espontánea, luminosa y gallarda sinceridad de juicio en cuanto al natural fundamento de la Armonía, que no podemos sustraernos al impulso de copiarlos²²⁸.

En concreto, cita a continuación uno de los párrafos en los que Eslava encuentra el fundamento de la armonía en la música popular, que como veremos es también uno de los principales argumentos de esta obra didáctica que analizaremos en el próximo capítulo.

Años más tarde Julián Bautista expresa su admiración hacia el tratado de Eslava en su *Estudio comparativo de los principales tratados de armonía* (trabajo que escribió para su oposición a la cátedra de armonía en el Conservatorio de Madrid), sin dejar de advertir que la evolución de la música exige también de cambios en la enseñanza de la composición:

---

²²⁷ BENEDITO, Rafael. “En Lara. *El amor brujo*. Hablando con Manuel de Falla”. *La Patria* (Madrid), 14-4-1915. Citado en NOMMICK, Yvan. “Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid”. En: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Javier Suárez-Pajares (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 43. Así lo sugiere el propio Nommick cuando señala a continuación: “De hecho, no llegó Falla a publicar ningún método o tratado, en cambio, sí elaboró, para su propio uso, síntesis de diferentes obras teóricas. A modo de ejemplo, entre los papeles del compositor que han llegado hasta nosotros existen esbozos de métodos de armonía” (p. 43).

²²⁸ SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL. *Tratado de armonía...*, p. 4.

[...] lo mismo que la obra viva evoluciona constantemente (... y con qué ritmo vertiginoso), también debe evolucionar la enseñanza. Y este ‘problema’ es constante. Un tratado puesto al día (en lo posible), resultará anticuado dentro de veinte años; o tal vez antes. [...] Si bien el ‘Tratado’ [de Eslava] en su totalidad es útil al discípulo, este ‘prólogo’ lo debe ser antes, ahora y mañana, al profesor. El plan de desarrollo del Tratado, está trazado con singular acierto y, aunque basada en las escuelas anteriores, contiene valores personales y consejos con una amplia visión ‘artística’. [...]

[...] Esta obra didáctica tiene cualidades poco frecuentes, por cierto, inestimables. Es sobrio y eficaz, sencillo y bien dosificado, breve y conciso.

[...]

Desde luego, [desde] la publicación de este tratado, la enseñanza ha evolucionado, pero es innegable que la visión que tenía Eslava de la enseñanza se conserva fresca, lo que demuestra hasta qué punto significaba esta obra un avance en la pedagogía musical²²⁹.

Por contra, su opinión sobre el método de Arín y Fontanilla sería bastante más crítica (véase el capítulo siguiente).

Otros destacados testimonios posteriores como los de Subirá y Sopena coinciden en señalar el carácter conservador de Eslava (recordemos las citas de ambos que ofrecimos más arriba), sin dejar de reconocer sus grandes méritos pedagógicos. Así, el primero afirma en su *Historia de la música española e hispanoamericana* que “Eslava representa el esfuerzo más sólido, amplio, perseverante y eficaz de cuantos efectuó nuestro país durante el siglo anterior”²³⁰. Y recogemos del segundo el siguiente fragmento:

Eslava es el espíritu del Conservatorio, es el creador de un método nuevo de enseñanza. [...] Los métodos de Eslava son muy buenos como expresión de un estilo [...]. Ahora bien, el punto de partida de Eslava nace ya con cierto retraso. [...] Para el Conservatorio, sin embargo, la existencia de un plan serio, de un método real supuso algo casi ‘fundacional’; no menos lo fue la autoridad indiscutible, el extraordinario prestigio del Eslava alejado ya de las polémicas operísticas²³¹.

El mismo Sopena confirma la pervivencia del método de Eslava en la enseñanza musical española al menos hasta bien entrado el siglo XX –aunque hubiera desaparecido

---

²²⁹ BAUTISTA, Julián. *Estudio comparativo de los principales tratados de armonía: a partir de Jean-Philippe Rameau 1683-1764*. Documento mecanografiado. Madrid, 1934-1935. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M.Bautista/52, pp. 45-46.

²³⁰ SUBIRÁ, J. *Historia de la música española...*, p. 705.

²³¹ SOPEÑA, F. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, p. 60.

del Conservatorio de Madrid—, pues afirma en su libro de 1967 que “el método de Eslava, como ‘método de un estilo’, se prolonga demasiado tiempo y la prueba es que yo, hace cuarenta y cuatro años, estudié por él”²³².

Señalemos, por último, que Eslava es uno de los escasísimos autores españoles que Chevaillier mencionó en su repaso de 1925 de las principales teorías armónicas europeas, adscribiendo su tratado de armonía a “la escuela de Savard, Bazin, Reber”²³³.

6.6. Teóricos posteriores en la segunda mitad del siglo XIX

La intensa influencia del tratado de armonía de Eslava queda de manifiesto en numerosas publicaciones sobre la materia que vieron la luz durante la 2ª mitad del siglo XIX.

Como aplicación directa del método de Eslava surgió la *Guía práctica a su Tratado de armonía* de José Aranguren, cuya portada va encabezada con las siguientes palabras: “Al Exmo. Sr. Hilarión Eslava”²³⁴. Aranguren había sido alumno de Eslava y desde 1861 fue profesor de armonía en el Conservatorio de Madrid. Tal y como sugiere el título, se trata de un complemento al tratado de Eslava que se limita a proponer una gran cantidad de ejercicios, remitiéndose para las explicaciones teóricas a los párrafos correspondientes de aquél. La única novedad destacada consiste en que no sigue el mismo orden del libro de su maestro, sino que alterna las dos primeras partes con la tercera, posibilidad que el mismo Eslava contempló en ediciones sucesivas de su obra —según vimos más arriba— recomendando expresamente esta *Guía práctica* en la última página²³⁵. Recordemos también las frecuentes alusiones de Julio Gómez a este libro, al que considera complemento indispensable del tratado de Eslava.

Como cabía esperar, el prólogo de Aranguren está lleno de elogios hacia Eslava, al tiempo que explica la génesis de la obra:

---

²³² *Ibid.*, p. 60.

²³³ CHEVAILLIER, L. “Les théories harmoniques”, p. 575.

²³⁴ El ejemplar que hemos consultado, depositado en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga, no indica ningún dato de edición. Casares apunta los siguientes: Madrid: Antonio Romero / BE [¿?], 1872 (CASARES RODICIO, E. “Aranguren de Aviñarro, José”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, p. 559); y el registro de la Biblioteca Nacional de España: Madrid: [s.n.], 1887 para la 2ª edición, tomando los datos de *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*.

²³⁵ ESLAVA, H. *Escuela de composición* [...] *De la armonía*, p. 179.

Entre las obras didácticas de reconocido mérito con que el arte musical cuenta, pocas de tanta importancia y utilidad como la ESCUELA DE ARMONÍA del eminente maestro, el Excmo. Sr. D. Hilarión Eslava.

Los principios *tonal*, *rítmico* y *estético* en que esta obra admirable está fundada, y las *leyes* y *reglas* que de ellos deduce su autor, son otras tantas antorchas luminosas, que aclaran del modo más satisfactorio y completo todas las dudas y cuestiones que pueden suscitarse [...].

Convencido, pues, de que esta obra filosófica, cuyas materias están tratadas magistralmente, contribuirá cual pocas a que el arte músico español se distinga algún día por su pureza y corrección, y habiendo observado al mismo tiempo que su sabio e insigne autor no podía ocuparse de la minuciosa y detallada progresión que debe seguirse en la práctica de su *Escuela*, si había de desarrollar su vasto plan con el acierto y claridad con que lo ha desempeñado, concebí la idea de confeccionar la presente *Guía* [...].

[...] [E]scribo la presente obrita en la que he reunido todos los ejercicios, bajetes, etc., que compuse con este objeto, y de los cuales hice uso en una de las clases de *armonía superior* del CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA, que por espacio de siete años tuve el honor de desempeñar.

[...] [S]ólo me resta manifestar que los tres objetos que en este mi insignificante trabajo me he propuesto son: rendir el debido homenaje al ilustre maestro a quien va dedicado, facilitar algún tanto el estudio de su ESCUELA DE ARMONÍA, y contribuir, por último, con mis débiles fuerzas a que su enseñanza se generalice²³⁶.

Similares alabanzas a Eslava se articulan en el *Curso de armonía elemental* de Cosme José de Benito, publicado al parecer en 1879 y dedicado a Emilio Arrieta, director ya del Conservatorio de Madrid que entonces recibía el nombre de Escuela nacional de Música. Benito era, según reza en la portada, “organista 1º y maestro en la Real Basílica del Escorial, profesor honorario de dicha Escuela Nacional, Caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III y académico corresponsal de la de Bellas Artes de San Fernando”²³⁷.

Es un tratado sin grandes aspiraciones, dirigido a aquellos que “viviendo en pequeñas poblaciones carecen de maestros”; justifica su conveniencia en que “[h]oy, no se considera suficientemente instruido en el arte musical el que no posee, siquiera elementalmente, la parte científica de él, la *armonía*”²³⁸.

Pretende por tanto ser mucho más simple y fácil de entender que el de Eslava, sobre el que dice lo siguiente:

---

²³⁶ ARANGUREN, J. *Guía práctica...*, p. 1.

²³⁷ BENITO, Cosme José de. *Curso de armonía elemental*. Madrid: Romero y Marzo, 1879, portada.

²³⁸ *Ibid.*, p. 1.

Pensar en nuevas teorías sería ridícula pretensión después de lo escrito sobre esta materia recientemente por muchos distinguidos y laboriosos profesores y sobre todos, el sapientísimo Mtro. e incomparable didáctico el Exmo. Sr. D. Hilarión Eslava, cuya pérdida siempre será sentida [había fallecido el año anterior]. Sabido es sin embargo que el gran tratado de armonía de este ilustre Mtro., obra colosal y llena de erudición histórica, filosófica y científica no está al alcance de muchas inteligencias y la verdadera aplicación de ella es, o para las clases superiores de armonía (acompañada de la Guía práctica del Mtro. Sr. Aranguren) o más bien como obra de consulta para los Sres. Maestros²³⁹.

En efecto, las ideas de Eslava están muy presentes en este libro de Benito, a pesar de que afirma en los últimos párrafos haber consultado muchas otras obras teóricas: “He terminado esta obra *elemental*, para la cual he tenido a la vista los Tratados de Armonía de FENAROLI, FÉTIS, BARBERAU, SAVARD y otros menos importantes, y los de nuestros respetables Mtros. Españoles SOLER (Fr[ay] Antonio), ANDREVÍ, SORIANO FUERTES, GIL y ESLAVA”²⁴⁰.

Así, sigue de cerca a Eslava –a veces casi literalmente– en muchas cuestiones, como por ejemplo la división de los acordes (en consonantes naturales y vagos y disonantes natural y artificiales)²⁴¹, la regla para enlazar el acorde de subdominante con el de dominante y viceversa²⁴² y los acordes vagos con los tonales²⁴³, los tipos de modulación (por relación, transformación o enarmonía)²⁴⁴, los principios tonal y rítmico, la clasificación de las cadencias en las mismas seis categorías²⁴⁵, etc.

De interés para uno de los asuntos que hemos abordado aquí resultan algunas indicaciones que da en el penúltimo apartado, “Empleo de la armonía para con la melodía”. En él inicia al lector en la armonización de una melodía independiente del acompañamiento y define “otra clase de melodía”, el “*Tiple melódico-armónico*”, en los mismos términos de Eslava, señalando que “por medio de las notas extrañas, y muy especialmente *por las de apoyatura, de paso y de floreo* pueden hacerse melódicas todas las partes de la armonía y el bajo, verificando entre sí imitaciones, que contribuyen a embellecer y dar mayor interés a la armonía”²⁴⁶. Parece secundar la opinión de Eslava respecto a la conveniencia de relegar estos recursos a los estudios

---

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 94.

²⁴¹ Véase *Ibid.*, pp. 4-8.

²⁴² Véase *Ibid.*, p. 10.

²⁴³ Véase *Ibid.*, pp. 10-11.

²⁴⁴ Véase *Ibid.*, p. 12.

²⁴⁵ Véase *Ibid.*, pp. 15-16.

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 82-83.

posteriores de contrapunto, pues si los menciona aquí es especialmente para quienes no piensan continuar con las siguientes fases de la enseñanza oficial de la composición: “Esta clase de estudios armónicos es de suma utilidad, sobre todo para aquellos armonistas que no traten de estudiar el contrapunto y fuga, que son muchos”²⁴⁷.

El mismo objetivo que Benito perseguiría pocos años después José María Varela Silvari en su *Manual teórico-práctico de Armonía*. Declara expresamente que sus pretensiones son “muchísimo más modestas” que las de autores como “Rameau, Berlioz, Fétis, Eslava y tantos otros que han ilustrado el arte y enriquecido la ciencia con sus luminosos trabajos” enfocados hacia “una Escuela completa de Armonía, composición e instrumentación”²⁴⁸. Por contra, su intención es

[...] difundir por cuantos medios estén a nuestro alcance los principios básicos de aquélla [la armonía] y nos proponemos conseguirlo publicando el presente *Manual* fruto de curiosas observaciones y no pocas vigiliass, escrito y puesto al alcance de todas las inteligencias, que viene a llenar un inmenso vacío si se atiende a que la mayor parte de los que se dedican a estudios y ensayos de esta índole no pretenden ser grandes compositores y ¡sin embargo! dadas las dificultades y dimensiones y a veces poca claridad de algunos métodos, los alumnos se aburren por completo y abandonan el estudio antes de llegar a comprender una pequeña parte de aquello que en sus modestas aspiraciones se proponían²⁴⁹.

Reconoce que ya existen numerosas obras elementales, citando a “Cosme de Benito con su excelente ‘Curso elemental’, Andreví con su ‘Tratado teórico práctico’ escrito expresamente para sus discípulos, Lleys con su ‘Tratado de armonía y composición’, Elwart con su ‘Manual de armonía’ y el mismo Fétis con su ‘Manual de compositores’”²⁵⁰. No obstante, opina que éstas “no se han propuesto, según parece, difundir la enseñanza de la armonía y ensanchar la esfera de los conocimientos inherentes a este importante ramos de la música, al menos con la amplitud y claridad que nosotros anhelamos”²⁵¹.

Para conseguirlo, Varela se centrará en “lo más indispensable”, exponiéndolo “de una manera clara, precisa y concluyente” para que el alumno penetre

---

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 83.

²⁴⁸ VARELA SILVARI, José María. *Manual teórico-práctico de Armonía*. Madrid: Antonio Romero y Andía, 1888, p. i.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. i-ii.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. i, n. 1.

²⁵¹ *Ibid.*, pp. i-ii, n. 1.

[...] con agrado y sin esfuerzo en el espinoso laberinto de la composición musical, contenido y *encerrado sigilosamente* en nuestros antiguos y voluminosos tratados de armonía y contrapunto, escritos según parece con el deliberado propósito de arredrar a los principiantes o de acortar el vuelo a los que intentan poseer en alto grado los recónditos secretos de la ciencia armónica”²⁵².

Y tratará de que las reglas tengan inmediata aplicación en la práctica, siguiendo en este punto la postura de Eslava: “El maestro Eslava tenía más fe y daba mayor asentimiento al compositor acreditado, que al más encopetado tratadista”²⁵³.

Tras el prólogo, emprende un recorrido histórico por la armonía en el apartado “Antigüedad, utilidad e importancia de la ciencia armónica”²⁵⁴ que se apoya a menudo en Fétis; se citan en él los teóricos españoles antiguos Eximeno, Roca y Bisbal y Rodríguez de Hita, mientras que de los tiempos recientes destaca los textos armónicos de Fétis, Soriano Fuertes, Andreví, Berlioz, Gil y Eslava.

Al final de su obra relaciona los tratados en que se ha basado, aunque subrayando la originalidad del suyo:

Aunque nuestro libro es COMPLETAMENTE NUEVO EN EL FONDO Y EN LA FORMA, y a pesar de que el sistema en él expuesto *diffiere bastante de todos los demás por la manera de apreciar y explicar ciertos procedimientos y aun por la novedad de algunas doctrinas*, conviene advertir que para su redacción hemos tenido a la vista los dos grandes *Tratados* de FÉTIS y ESLAVA, los *Tratados* de armonía de COLET y CHERUBINI, el *Diapasón Instructivo* de HITA, el *Curso elemental* de COSME DE BENITO; el *Tratado* teórico-práctico de ANDREVÍ, el *Tratado* de LLEYS, los *Manuales* de ELWART y CONCONE, y algunas otras obras de menor importancia²⁵⁵.

Sin embargo, a menudo sus exposiciones parafrasean a Benito o directamente a Eslava, como ocurre por ejemplo en los apartados “Enlace del acorde dominante con el subdominante”, “De los acordes vagos” o “De las cadencias”²⁵⁶.

En otros lugares, Varela se refiere también puntualmente a los tratados de Parada y Barreto y Cano que mencionaremos más adelante.

---

²⁵² *Ibid.*, p. ii.

²⁵³ *Ibid.*, p. iii, n. 1.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. v-xiii.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 140.

²⁵⁶ *Ibid.*, pp. 23-25, 32-33 y 33-37, respectivamente.

La estima de Varela por las obras didácticas de Eslava quedaría reflejada aún más claramente casi 30 años después, cuando publicó en 1917 un número del *Boletín Musical* que dirigía “dedicado como homenaje al sapientísimo maestro español D. Hilarión Eslava”²⁵⁷:

Dos salientes figuras brillaron en la Europa musical en el pasado siglo: Fétis y Eslava.

[...] Los tratados de Eslava establecieron jurisprudencia musical en España y fuera de ella. En ellos nos hemos todos inspirado, y con ellos se educaron nuestros grandes maestros; circunstancia que bastaría, ciertamente para erigirle una estatua para enseñanza y saludable ejemplo de las futuras generaciones.

Su Tratado de armonía y el de contrapunto escritos en una época que poco o nada existía –razonado y en forma– son la mejor diadema del didáctico eminente, del profesor insigne.

Loemos, pues, su sabia labor y glorifiquemos la memoria del gran tratadista, a quien tanto debe la España musical contemporánea²⁵⁸.

Otro tratado elemental de la época fue el *Tratado fácil y breve de armonía e instrumentación* de Félix Bellido, que busca “manifestar sencilla y brevemente la armonía en general”²⁵⁹. Va dirigido especialmente a los músicos militares que aspiren a “ascender a la categoría de directores o músicos mayores”²⁶⁰, pues el propio Bellido era, según reza en la portada, “músico mayor del Regimiento Infantería de Asturias nº 31”. Como cabía esperar, el libro es demasiado simple para aportar nada nuevo en el terreno que nos interesa, pero nos permite comprobar una vez más la influencia de las teorías de Eslava, pues refleja por ejemplo la clasificación de los acordes en “tonales” y “de tonalidad vaga o vagos” (aunque con reticencias)²⁶¹ y los seis tipos de cadencias habituales, a los que añade la cadencia evitada (que ejemplifica como V-I6)²⁶².

Igualmente breve es el *Prontuario teórico de la armonía* publicado en 1884 por Emilio Serrano, quien años más tarde sería nombrado profesor de composición del Conservatorio de Madrid. Su objetivo es “prestar un servicio a la juventud estudiosa, que con entusiasmo y fe se dedica al estudio de la Armonía, y merecer la aprobación de

---

²⁵⁷ VARELA SILVARI, José María. “Eslava”. *Boletín Musical* (Madrid), 7 (7-4-1917), p. 97.

²⁵⁸ *Ibid.*, pp. 97-98.

²⁵⁹ BELLIDO, Félix. *Tratado fácil y breve de armonía e instrumentación. Dedicado a los aspirantes a directores de música militar y orquesta*. Madrid: [s.n.], [s.a.], prólogo [s.pag.].

²⁶⁰ *Ibid.*, prólogo [s.pag.].

²⁶¹ *Ibid.*, p. 3.

²⁶² *Ibid.*, p. 26.

nuestros comprofesores”²⁶³. Para ello, recopila en este “libro poco voluminoso” las “principales leyes de tan importante estudio”, procurando expresarse “en un lenguaje claro y preciso”²⁶⁴. Serrano fue, según comentamos arriba, alumno de Eslava, y por supuesto algunas de sus teorías afloran en este sencillo texto. Así, se repiten los seis tipos de cadencias de aquél y la distinción entre acordes tonales y vagos. En determinados momentos se refiere expresamente al tratado de su maestro, como ocurre al ocuparse de los acordes alterados, asunto en el que la postura de Eslava era más restrictiva que la de Fétis según sugiere Serrano:

[...] en el tratado de Armonía del eminente Eslava, nuestro querido maestro, se determina cierto número de acordes alterados que explicaremos, por ser ésta la escuela que se sigue en nuestra patria; pero campo más ancho ofrece la explicación que por medio de la alteración de notas, da Mr. Fétis. [...]

Los explicaremos [...] según las leyes que determina el maestro Eslava, haciendo no obstante las observaciones que creamos oportunas y convenientes²⁶⁵.

Ya en el siglo XX, el mismo tratado de Arín y Fontanilla, que tanto mencionamos en el apartado anterior, toma mucho de la teoría armónica de Eslava aunque siga una metodología sustancialmente diferente a la suya según hemos apuntado. Sobre ello hablaremos en el próximo capítulo.

Otras publicaciones de la 2ª mitad del siglo XIX se ocupan de aspectos puntuales de la armonía que presentan poco interés para la sintaxis, por lo que no nos detendremos aquí en ellos. Es el caso del *Opúsculo de armonía sobre la marcha de los acordes y el bajo fundamental* de José Parada Barreto²⁶⁶, que desarrolla un peculiar método para evitar movimientos prohibidos entre las voces (básicamente, 5ª y 8ª seguidas); o del folleto titulado *Un nuevo acorde por medio del cual se puede modular a cualquier tono* de Luis Mariani²⁶⁷, en el que afirma inventar un nuevo acorde (que podríamos definir como un acorde de 7ª disminuida con la 3ª mayor en lugar de menor) con abundantes posibilidades modulantes.

---

²⁶³ SERRANO, Emilio. *Prontuario teórico de la armonía*. Madrid: Imprenta de F. Maroto e Hijos, 1884, prefacio, [s.pag.].

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*, pp. 40-41.

²⁶⁶ PARADA BARRETO, José. *Opúsculo de armonía sobre la marcha de los acordes y el bajo fundamental*. Madrid: Imp. de Gabriel Alhambra, 1857.

²⁶⁷ MARIANI, Luis Leandro. *Un nuevo acorde por medio del cual se puede modular a cualquier tono*. Sevilla: Tomás Sanz, 1881.

Por último, señalemos la publicación en 1892 del *Tratado de armonía teórico y práctico* de Richter traducido por Pedrell²⁶⁸, que alcanzaría una notable difusión también en España según Julián Bautista²⁶⁹ y que hemos visto ya citado tanto por Falla como por Fontanilla.

6.7. La teoría en la música: aplicación de la teoría armónica de Eslava a varias obras

A diferencia de Eximeno y Virués –tratados en los dos últimos capítulos–, el sistema de análisis armónico aplicado por Eslava es tan parecido al más frecuente actualmente que apenas merece la pena detenerse en él. Como hoy, Eslava se limita a ordenar las simultaneidades sonoras por terceras y asignar el sonido más grave como fundamental del acorde (con la salvedad, todavía habitual, del acorde de sensible); la principal diferencia es de carácter secundario: en lugar de utilizar números romanos (práctica que aún no se había extendido tampoco en Francia), señala la fundamental mediante una cabeza negra añadida, colocando el cifrado encima del bajo.

Poco habrá que decir, por tanto, en este sentido, aunque sí obtendremos algunas conclusiones de la única reducción armónica que Eslava presenta de una pieza real (escrita en concreto para piano), paso intermedio para el análisis armónico que, según vimos, aborda someramente en su apartado sobre este asunto. Esta frase inicial de la 1ª de las “24 Melodías de D. Eugenio Gómez” nos permitirá también poner de relieve las diferencias que Eslava señala entre la música instrumental y la música religiosa.

Precisamente hemos escogido en este apartado dos motetes a voces solas de Eslava para examinarlos a la luz de sus teorías, pues por una parte, según él mismo los géneros religiosos se caracterizan por una mayor riqueza en el uso de acordes sobre diferentes grados (incluyendo abundantes acordes vagos), y por otra, la habitual formación del coro mixto a cuatro voces se aproxima a los ejercicios de armonía y nos evita consideraciones de índole diferente que pudieran desviarnos de lo puramente

---

²⁶⁸ RICHTER, Ersnt Friedrich. *Tratado de armonía teórico y práctico*. Trad. de Felipe Pedrell. Barcelona: Juan Bautista Pujol y C^a, 1892.

²⁶⁹ “Este tratado de armonía de RICHTER, muy difundido, del cual se han hecho en castellano varias ediciones, –la más reciente en 1912–, ha sido durante mucho tiempo base de la enseñanza de la materia en muchos países” (BAUTISTA, J. *Estudio comparativo de los principales tratados de armonía...*, p. 40).

armónico²⁷⁰. El propio Eslava escogió un fragmento de otro de sus motetes (junto a un coro religioso de *Il Templario* de Nicolai) para ejemplificar las diferencias armónicas entre géneros profanos y religiosos²⁷¹; éstos son los dos únicos casos de música real que analiza armónicamente en su tratado, y en ellos podemos observar la presentación de las fundamentales de la manera descrita arriba, que aquí se completa con la distinción entre acordes tonales y vagos mediante las iniciales “t” y “v” (véase el Ejemplo 6-1).

Los motetes que utilizaremos son *O sacrum convivium* y *Bone Pastor*, ambos recogidos en la *Lira Sacro-Hispana* publicada por Eslava, en la que seleccionó numerosas obras religiosas de toda la historia de la música española desde el siglo XVI hasta el XIX inclusive²⁷².

Como cabía esperar, poco hay que comentar sobre el frecuente uso de los acordes tonales y su papel básico en las cadencias, sean perfectas, imperfectas (con V invertido), semicadencias e incluso plagales (tan típicas de la música religiosa y sobre las que nos extenderemos más adelante). En cuanto a la progresión IV-V, ésta se sugiere en efecto seguida de I (como aconseja Eslava) en el c. 29 de *Bone Pastor* (luego repetido en c. 58 transportado a la 3ª inferior), en la forma IV6-V6-I, aunque en cc. 15-16 de *O sacrum convivium* (luego repetidos en cc. 61-62) se detiene en V en semicadencia como I-IV6-V (lo que por otra parte se ajusta a la definición de Eslava de semicadencia como I-V con posibles acordes insertos entre ambos).

Menos acorde con sus indicaciones, parece el único caso en que encontramos la sucesión V-IV, pues en lugar de resolverla en cadencia plagal en I (lo que ya comentamos que nos parecía bastante improbable²⁷³) vuelve a V en cc. 36-37 de *O*

²⁷⁰ Resulta muy significativo que Eslava, teniendo tan próximo este tipo de piezas que pudieron haberle servido de modelo para crear ejercicios de armonía con interés en sí mismos, evitara esta posibilidad y prefiriera centrarse en la práctica con esqueletos armónicos a cuatro voces acompañantes; ello se debe sin duda a su interés en que esta asignatura pudiera aplicarse a todos los estilos de la música de su tiempo.

²⁷¹ Sobre ello hablamos en el apartado 6.3.3., p. 554-555.

²⁷² ESLAVA, Hilarión (dir.). *Lira sacro-hispana. Gran colección de obras de música religiosa, compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*. Madrid: M. Martín Salazar, 1852-1860, 10 vols. Estas dos obras en concreto figuran en las pp. 51-52 y 53-54 del vol. 8 (siglo XIX, serie 2ª, tomo 1º). Pueden verse las partituras completas en el Anexo 12.

²⁷³ Es curioso que varios teóricos otorguen cierta relevancia a la progresión V-IV-I –incluyendo a Eximeno en el siglo XVIII [véase EXIMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Trad. de Francisco Antonio Gutiérrez de *Dell'origine e delle regolle della musica* (Roma: Michel'Angelo Barbiellini, 1774). Madrid: Imprenta Real, 1796, vol. II, pp. 28-29. En Internet: *Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico*. <<http://bvpb.mcu.es>> (Último acceso 17-6-2009)], Eslava en el XIX y Zamacois en el XX (véase ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonía. Libro I*. 11ª ed. Barcelona: Labor, 1989 [1ª ed.: Barcelona: Labor, 1945], pp. 124-125)–, llevados probablemente más por el impulso teórico de enlazar los tres acordes esenciales también en la cadencia plagal (imitando el modelo IV-V-I de la perfecta) que por la observación de la práctica habitual, pues esta sucesión se encuentra raramente en la armonía tonal (clásica), aunque sí es habitual en la armonía

sacrum convivium, formando la frecuente progresión V-IV6-V6-I (con la 7ª en ambas dominantes aquí). Lo cierto es que la consideración de la sucesión V-IV ha sido bastante problemática en los tratados de armonía, pues a su sonoridad poco clásica –cuando ambos son acordes importantes– se opone la frecuencia de su uso cuando el IV funciona como acorde secundario que prolonga al de dominante²⁷⁴ –lo que ocurre en este caso– o cuando el compositor utiliza el recurso de repetir varias veces seguidas el gesto de llegada a la cadencia dando lugar a IV-V – IV-V. El mismo pasaje se reitera más adelante (cc. 64-65) pero ahora ya no en la tonalidad principal de Mib sino transportado a su relativo Do m, lo que plantea otra cuestión interesante. Éste es el ejemplo:

Ejemplo 6-7. *O sacrum convivium* de Eslava, cc. 60-71.

El uso aquí del IV mayor con 6 elevado obedece, como es habitual, a la voluntad de evitar el salto de 2ª aumentada en la línea melódica del bajo. Sin embargo, vimos más arriba que esta posibilidad no fue contemplada por Eslava en su tratado, pues allí utilizaba siempre la escala armónica y sólo consideró el uso de otras variantes de 6 (y 7) como notas extrañas al acorde.

---

moderna del jazz y sus derivados (recordemos que con ella se cierra el omnipresente patrón armónico del blues).

²⁷⁴ Estos casos son mucho más adecuadamente tratados cuando se adoptan en la armonía tradicional algunos útiles conceptos schenkerianos, diferenciando entre acordes estructurales y otros de menor importancia –secundarios o “de adorno”– cuya función armónica queda debilitada por el papel melódico de las notas que los componen (véase por ejemplo CLOUGH, John y Joyce CONLEY. *Basic Harmonic Progressions*. New York: Norton, 1984). De esta manera se evitan generalizaciones poco afortunadas como la de Piston cuando afirma que aparte de I, IV es el acorde que con más frecuencia sigue a V, lo que si en términos estadísticos puede ser correcto, contradice sin embargo el sentido común de la práctica armónica [PISTON, Walter. *Armonía*. Trad. de *Harmony* (5ª ed. revisada y ampliada por Mark DeVoto. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1987). Cooper City: SpanPress, 1998, p. 21].

El empleo de los acordes vagos se ajusta por lo general a la teoría de Eslava. En efecto, habitualmente éstos aparecen con menor frecuencia que los tonales, en posiciones intermedias de las frases y seguidos inmediatamente por “acordes cadenciales”²⁷⁵. Tales son los casos por ejemplo de las sucesiones VI-V (cc. 3-4 en Fa m de *Bone Pastor*, repetidos luego en Fa M en cc. 50-51), VI-IV-I en las cadencias plagales que estudiaremos más adelante y la frecuente II-V (en cc. 32, 36, 61 y 65 de *Bone Pastor* y 20, 21-11, 25, 30 y 74-75 de *O sacrum convivium*), que en una ocasión se amplía con otro acorde vago –como admitía Eslava– tomando la forma VI-II-V-I en cc. 27-28 de *O sacrum convivium* (que en cualquier caso cobra sentido también como secuencia). Incluso el acorde “más vago de todos”, III, se utiliza en una ocasión y en posición preeminente en la progresión III-V+6-I (cc. 23-24 de *Bone Pastor*), si bien es verdad que en un contexto tonal más bien inestable: tras una incipiente modulación desde la tonalidad principal Fa m hasta el relativo mayor Lab y amagando la repetición a la 5ª alta de la frase contenida en cc. 19-22, de manera que se llega a insinuar un comienzo en Do menor que no llega a confirmarse (por lo que podemos interpretar que tal acorde de Do m actúa en definitiva como un peculiar III de Lab).

Ejemplo 6-8. *Bone pastor* de Eslava, cc. 10-29.

10

mi - se - re - re mi - se - re - re. *p*tu nos

mi - se - re - re mi - se - re - re. *p*tu nos

nos - tri Je - su nos - tri *f*mi - se - re - re. *p*tu nos

mi - se - re - re *f*mi - se - re - re. *p*tu nos

11

pas - ce nos tu e - re *f*tu nos pas - ce *p*nos tu e - re:

pas - ce nos tu e - re *f*tu nos pas - ce *p*nos tu e - re:

pas - ce nos tu e - re *f*tu nos pas - ce *p*nos tu e - re: *mf*Tu nos bo - na fac vi -

pas - ce nos tu e - re *f*tu nos pas - ce *p*nos tu e - re: *mf*Tu nos bo - na

²⁷⁵ ESLAVA, H. *Escuela de composición [...] De la armonía*, p. 20.

Sin embargo, las indicaciones de Eslava no siempre se adaptan bien a la realidad musical. Por un lado, las usuales progresiones VI-IV-V (que puede verse en estas obras en c. 6 de *O sacrum convivium*) y VI-IV-II (en cc. 35-36 y 64-65 de *Bone Pastor* y 43-44 de *O sacrum convivium*) quedan fuera de sus prescripciones pues, en rigor, IV es sólo acorde cadencial en la cadencia plagal, que no aparece en ninguno de estos casos. Por otro lado, el abundante uso de II (habitualmente para ir a V) supera incluso al de IV; esto suscita dudas sobre el estatus otorgado a IV sobre II, más aún cuando la cadencia plagal (que se realiza con IV pero no con II normalmente) era poco frecuente en la época y su aparición en estas obras se justifica más bien por la sonoridad arcaizante buscada en la música religiosa. Debe tenerse en cuenta que la teoría armónica de Eslava no dispone ya de los recursos de Rameau y Eximeno para interpretar las numerosas apariciones de II como una variante de IV (a través del acorde de 6ª añadida, que como vimos en el capítulo 4 podía reconocerse incluso de manera implícita).

Éste es posiblemente el punto más débil de la rígida división en acordes tonales y vagos, que por lo demás se adapta bien a un gran número de casos. Semejante dificultad podría superarse mediante la adopción de un enfoque funcional que reconociera la intercambiabilidad entre los acordes IV y II en su papel de subdominante que conduce a la dominante.

Ambos motetes finalizan con una cadencia plagal que refuerza el efecto conclusivo de la cadencia perfecta inmediatamente anterior mediante esta sonoridad arcaizante típica de las obras sacras. *O sacrum convivium* presenta la versión más estandarizada de los dos, pues se limita a añadir cuatro compases sobre la palabra “Amen” tras la última cadencia perfecta en la tonalidad principal de Mib; se desarrolla en valores largos con la típica ida y vuelta desde la tónica a la subdominante, aunque intercalando el VI en la bajada: I-VI-IV-I.

Más elaborada es la de *Bone Pastor*, donde el cambio de la tonalidad inicial Fa m hacia su homónimo Fa M en la recapitulación en la última sección de la pieza empuja a Eslava a buscar un recuerdo de las sonoridades menores en la coda final. Así, después de la cadencia perfecta en Fa M se produce una flexión hacia Sib menor (no exenta del color frigio proporcionado por el giro melódico protagonista Fa-Solb-Fa) que concluye de nuevo con la fórmula estereotipada anterior de cadencia plagal en Fa M, aunque usando los acordes del menor (I-VIb-IVm-I) y añadiendo el trillado retardo de 4ª sobre el acorde de tónica con floreo inferior incluido:

Ejemplo 6-9. *Bone pastor* de Eslava, cc. 67-75²⁷⁶.

Una cadencia plagal más aparece en el mismo *Bone Pastor* en cc. 21-22 (véase el

Ejemplo 6-8), que sirve para iniciar la modulación desde el tono principal Fa m hacia su relativo mayor Lab M. En este caso se vale también del IV del menor (recurso colorístico frecuente en este tipo de cadencias), pues, aunque se produce como resultado de un simple paso cromático en la voz del contralto, no deja de reforzar el alejamiento de Fa m y la tendencia hacia Lab M que la cadencia plagal sugiere siempre mucho más débilmente que la perfecta.

Algún caso más de acordes tomados del menor –que, recordemos, Eslava trató expresamente en p. 46– encontramos en estas obras. Se trata del II^o7 que aparece en c. 74 de *O sacrum convivium*, en concreto en 3^a inversión. De nuevo, se origina en una nota de paso cromático y se utiliza en un contexto modulante que en este caso sí se resuelve inmediatamente mediante la progresión II2-II^o2-V6- V6/5-I.

Otro aspecto interesante es el uso de dominantes secundarias, que en estas dos obras sacras es mucho menos frecuente que en la que veremos a continuación. En efecto, Eslava se limita a utilizar la dominante de la dominante, que como vimos había reconocido de manera implícita en su tratado²⁷⁷; la encontramos por ejemplo en cc. 17, 34, 46 y 63 de *Bone Pastor* y c. 12 y 58 de *O sacrum convivium*. Sólo en una frase más tonalmente fluctuante de *Bone Pastor* (cc. 27-37, luego repetidos transportados en cc. 56-66) acumula varias (III* en tres ocasiones –una de ellas mediante un acorde de 7^a disminuida–, VI* en dos y II* en una), casi siempre obtenidas mediante un paso

²⁷⁶ Obsérvese que hemos corregido el Lab del contralto en c. 73 por Sib, pues el contexto indica que debe tratarse de un error; lo mismo hacen otras ediciones y grabaciones de esta pieza.

²⁷⁷ Véase ESLAVA, H. *Escuela de composición [...] De la armonía*, p. 45.

cromático en alguna de las voces pero que habrían de ser explicadas de acuerdo con su tratado como “indicaciones pasajeras de modulación”²⁷⁸.

Un asunto interesante es que el tratado de Eslava no se detiene en el importante acorde de 6/4 cadencial (que aparece en estas obras en el c. 8 de *Bone Pastor* y 77 de *O sacrum convivium*, si bien aquí la 6ª se alcanza tras percutir antes la 5ª), aunque sí lo trata implícitamente al abordar la “modulación por resolución excepcional de algunos acordes”²⁷⁹ según comentamos más arriba. No obstante, a pesar de que este acorde desarrolla una destacada función en la modulación, su papel no es menos notable en contextos tonales estables, que de hecho son los que se producen en los ejemplos mencionados.

Significativas diferencias armónicas entre música vocal religiosa e instrumental profana podemos encontrar comparando las dos obras anteriores con el corto fragmento que Eslava presenta del inicio de la *Melodía* nº 1 de Eugenio Gómez con su correspondiente reducción armónica:

Ejemplo 6-10. Eslava: Reducción armónica del comienzo de la *Melodía* nº 1 de Eugenio Gómez.

The image displays a musical score for the beginning of 'Melodía nº 1' by Eugenio Gómez. The score is presented in four systems. The first system is the original notation, marked 'Andante con espresion.' in 3/4 time. The second system, labeled 'ANALISIS.', shows the harmonic structure with block chords. The third system, labeled 'ARMÓNICO.', provides a more detailed harmonic reduction, including dynamic markings such as 'cres.', 'f', and 'dim.'. The fourth system continues the harmonic reduction. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

²⁷⁸ Véase *Ibid.*, p. 70.

²⁷⁹ Véase *Ibid.*, pp. 65ss.

Efectivamente, la presencia de acordes vagos es aquí sensiblemente menor como anunciaba Eslava. De hecho, prácticamente todos los acordes desempeñan la función de dominantes y tónicas, aunque a menudo sean momentáneas. Sólo en una ocasión encontramos un II, que además se presenta cromatizado puesto que está tomado del menor (II^o7 en c. 4, 2ª parte); y podríamos considerar también un VI en c. 5, 3ª parte, aunque aparece tonalizado por su dominante y actúa también como II en la inmediata modulación hacia Sol.

Destaca por otra parte la fuerte cromatización del fragmento (a pesar de tratarse del comienzo de la pieza), debida sobre todo a la profusión de dominantes secundarias, algunas de ellas resueltas irregularmente, pero también por el uso continuo de acordes de 7ª disminuida –ya sea en función de dominante principal (como en el 1^{er} compás, sobre la pedal de tónica) o secundaria– y de acordes tomados del menor como el mencionado II^o7 o la novena menor sobre la dominante (de Sol) que se forma en la última corchea del penúltimo compás.

Resulta interesante analizar la reducción armónica efectuada por Eslava, que le obliga, lógicamente, a separar las que considera notas reales pertenecientes a los acordes de las notas extrañas a ellos. Un primer paso obvio es eliminar todos aquellos sonidos que producen agregados no ordenables por terceras (como ocurre por ejemplo con el Mi-Do-Sol-Re del dar del 4º compás, en el que se prescinde acertadamente del Re que actúa como retardo).

Sin embargo, son muchas las sonoridades ordenables por terceras provocadas por fenómenos melódicos en alguna de las voces y cuya importancia armónica es secundaria; la postura de Eslava ante ellas varía en cada caso, según unos criterios que trataremos de desvelar.

En primer lugar, las mantiene en su reducción siempre que la nota sea tomada por salto, aunque luego las interprete como notas de paso cromáticas indirectas o con intercambio entre voces (c. 3 3ª parte y c. 7 3ª parte).

En segundo lugar, suele evitar reconocer aquellas dominantes secundarias que resuelven de manera irregular, como el acorde de Re#-Fa#-Do del c. 4, 1ª parte, que debería ir a Mi-Sol-Si pero lo hace a Re-Fa-Lab-Do, o el de Do#-Mi-Sol que se forma sobre la pedal de dominante en c. 7, 1ª parte, que desemboca en Sol#-Si-Re-Fa.

Y en tercer lugar, privilegia los acordes de 7ª disminuida sobre los de 7ª de sensible. Así ocurre en el c. 3, 2ª parte, donde opta por considerar Mi como retardo de Mib en lugar de tomar este último como nota de paso cromática, o incluso en c. 6, 3ª

parte, donde prefiere tomar el Si como retardo del La# a pesar de que la armonía resultante La#-Do#-Mi-Sol difícilmente encaja con la siguiente de Re-Sol-Si, mientras que la interpretación alternativa como Do#-Mi-Sol-Si proporciona la frecuente resolución de la dominante de la dominante en el acorde de 6/4 cadencial del tipo que el propio Eslava explicó en el mencionado capítulo sobre “modulación por resolución excepcional de algunos acordes”.

7. EL DOMINIO DE LA ARMONÍA ESCOLÁSTICA EN EL SIGLO XX

Estas certeras palabras de Hindemith, publicadas en su manual de armonía tradicional de 1943, resumen bien la situación a que había llegado la enseñanza de la armonía durante la primera mitad del siglo XX, cuando se hizo evidente que el distanciamiento entre la práctica real y lo aprendido en la asignatura era tan drástico como irreversible:

La Armonía, nuestra vieja amiga, considerada antaño como el método indispensable e inmejorable de enseñanza, ha tenido que descender del pedestal sobre el cual el respeto general la había colocado. [...] La práctica musical se ha encaminado por sendas por las que la enseñanza de la armonía no la ha podido seguir¹.

Pocos años más tarde, Zamacois expresaba en España sus inquietudes en el mismo sentido:

Existe una concepción armónica que podría denominarse *tradicional*, puesto que sus reglas y sistemas descansan sobre la base de la herencia que nos legaron los contrapuntistas medievales. El reinado de esta concepción armónica ha sido largo y fecundo y dentro de ella se han desenvuelto, con mayores o menores discrepancias de criterio, los tratados de Armonía, durante mucho tiempo. Mas la aparición de nuevas escuelas, estéticas, tendencias, etc., en franca contradicción con muchos de los postulados fundamentales de la concepción tradicional, ha puesto sobre el tapete las siguientes preguntas: ¿Ha caducado ya la concepción tradicional? ¿Deben subsistir los métodos y sistemas de enseñanza basados en tal concepción, o han de ceder el lugar a otros completamente nuevos?²

---

¹ HINDEMITH, Paul. *Curso condensado de armonía tradicional con predominio de ejercicios y un mínimo de reglas*, libro 1º. Trad. de Emilio Argel de *A Concentrated Course in Traditional Harmony with emphasis on exercises and a minimum of rules* (Nueva York: Associated Music Publishers, 1943). Buenos Aires: Ricordi Americana, [s.a.], prefacio [s.pag.].

² ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonía. Libro I*. 11ª edición. Barcelona: Labor, 1989 [1ª ed.: Barcelona: Labor, 1945], pp. 11-12.

Zamacois llega a la conclusión de que debe mantenerse “una educación escolástica dentro de la concepción armónica tradicional”, completándola después “con un posterior estudio de todas las tendencias y procedimientos al margen de ella”³. Sin embargo, la utilidad de tales estudios tradicionales para el compositor moderno no es en absoluto obvia, pues éste hará caso omiso de las reglas que se enseñan en ellos: “Si de la lectura de la 2ª parte [que se ocupa de las nuevas tendencias] de este libro saca el alumno la conclusión de que los compositores proceden con absoluta libertad, de que –según la expresión vulgar– ‘hacen lo que quieren’, la conclusión es exacta”⁴.

Lo cierto es que cierta separación entre los tratados de armonía y las obras musicales era inevitable desde que los primeros se ocuparan de la fase elemental del aprendizaje de la composición, dejando las más avanzadas para otras asignaturas. Sin embargo, la brecha se fue ahondando a lo largo del siglo XIX conforme la búsqueda de la originalidad –también en el campo de la armonía– por los compositores románticos fuera ampliando los procedimientos armónicos clásicos que, no obstante, seguían dominando en lo esencial. Si bien los teóricos conservadores (como Eslava en ocasiones: véase el capítulo anterior) tachaban de incorrectas tales innovaciones, aún era posible interpretarlas como transitorias “desviaciones” de la armonía clásica, la cual por otro lado proporcionaba todavía una explicación convincente de la mayor parte de los fenómenos armónicos. Desde finales del siglo XIX, la aparición de nuevos estilos –como el impresionismo y más tarde la atonalidad– aumentó esta distancia (hasta convertirla, de hecho, en insalvable), según expresa de nuevo Zamacois: “Desde que se manifestaron las nuevas tendencias [...] la natural distancia que siempre ha existido entre los compositores y la enseñanza académica –en el sentido de ser la escritura de aquéllos mucho más libre que las leyes de ésta–, ha aumentado considerablemente”⁵.

El notorio alejamiento de las modernas corrientes respecto a la tonalidad clásica fue acompañado por una fuerte tendencia en la enseñanza de la armonía –iniciada ya anteriormente– a crear en sus ejercicios un mundo aparte cuyas convenciones no respondían a ningún estilo histórico concreto, pues aunque se basaban en tradiciones anteriores podían asumir ciertos rasgos más modernos (como nuevos acordes disonantes) e incorporaban otros muchos aludiendo a motivos didácticos. Es lo que suele llamarse “armonía de escuela” o “armonía escolástica” (término que el propio

---

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonía. Libro III*. 5ª edición. Barcelona: Labor, 1982 [1ª ed.: Barcelona: Labor, 1948], p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 375.

Zamacois utiliza con frecuencia). Diether de la Motte se refiere a una variante alemana de la misma (aunque aplicándole otro término) en el siguiente fragmento, criticándola para luego proponer un sistema histórico de estudio de la armonía:

Partiendo de los tratados de armonía se ha enseñado una denominada *composición estricta* que, si bien jamás será composición propiamente dicha, ha servido excelentemente en los exámenes. [...] Distler⁶ (a pesar de que también la enseña) siempre honrado, la ha llamado *armonía de composición*. Al hacerlo –por poner sólo un ejemplo– introduce el acorde de séptima y novena de dominante –que como tal sólo se utiliza en la composición desde tiempos de Schumann–, en una composición coral estricta a cuatro voces, cuyas reglas de conducción de voces se han tomado de la música pre-bachiana, sin aclarar al estudiante el hecho de cómo se ha gestado semejante mezcla estilística⁷.

El resultado de este proceso sería que la armonía acabaría convirtiéndose, como ocurrió antes con el contrapunto, en una disciplina cuya utilidad dejó de residir en su inmediata aplicación práctica para al compositor, persiguiendo más bien la adquisición de ciertas destrezas abstractas mediante la imposición de reglas cuyo objetivo, a menudo, no es más que establecer limitaciones que obligan al alumno a ejercitar su escritura (y que por lo tanto pueden no estar justificadas por la práctica real, sin perder por ello efectividad). Algo así viene a reconocer Zamacois cuando se apoya en la siguiente cita de Koechlin:

Las reglas de la Armonía no son dogmas infalibles. [...] El número de licencias es infinito y las excepciones que confirman las reglas son tan numerosas que llega uno a preguntarse si, realmente, tales reglas existen. Por lo menos, veamos en ellas una convención siempre útil en la escuela: la de la ‘regla de juego’, entrenamiento al cual deben someterse la pluma y el estilo del discípulo. Todas las prohibiciones derivadas de las reglas constituyen obstáculos que hay que saber salvar con gracia, y que dan al estilo flexibilidad y variedad⁸.

En realidad, el contenido abordado en el presente capítulo probablemente sea el de menor interés para el asunto central de esta tesis –la sintaxis armónica–, debido principalmente a dos razones. Por un lado, las indicaciones que se den en esta materia

---

⁶ De la Motte no indica la referencia. Probablemente se trate de DISTLER, Hugo. *Funktionelle Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter, 1941.

⁷ MOTTE, Diether de la. *Armonía*. Trad. de Luis Romano Haces de *Harmonielehre* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1976). 1ª ed. Barcelona: Labor, 1989, p. xv.

⁸ KOEHLIN, Charles. *Traité de l'Harmonie*. París: Eschig, 1927-1930, 3 vols. Citado en ZAMACOIS, J. *Tratado de armonía*, vol. I, p. 14, quien no indica la localización exacta.

difícilmente podrán responder a la música de su tiempo, pero tampoco suelen referirse a una época determinada y por tanto pueden adolecer de falta de contacto con las obras reales.

Por otro lado, los tratados de esta época –representativos de la armonía escolástica– se ocupan mucho del movimiento de las voces pero otorgan menos atención a los aspectos sintácticos. Ciñéndonos ya al caso de España, apuntamos en el capítulo anterior que, si bien Eslava se centró en ejercicios simples con voces acompañantes a una (supuesta o dada) melodía y sólo tardía y marginalmente empleó otros en los que la inclusión de un tiple melódico entre ellas forzaba a una mayor atención al movimiento de cada una de las partes, estos últimos se convertirían en esenciales en los tratados posteriores desde Arín y Fontanilla (véase el siguiente apartado). A partir de aquí, el ejercicio de armonía no se verá ya como un mero boceto o esqueleto armónico (que debería ser desarrollado posteriormente para convertirse en música real), sino que, mediante el cuidado en la línea de cada una de las voces se persigue crear una pequeña pieza con sentido en sí misma, aunque en un estilo ficticio que no existe fuera de la clase de armonía.

Recordemos también la crítica que Julio Gómez formulaba a este alejamiento de la música real que suponía el método de Arín y Fontanilla respecto al de Eslava:

En las primeras lecciones del segundo curso, de los tres en que la asignatura se dividía por aquel sistema [de Eslava], se empezaba a aplicar la armonía al acompañamiento de la melodía. Es decir, se empezaba a hacer música viva, apartándose oportunamente, sin abandonarlas por completo, de las abstracciones del eterno escribir a cuatro partes reales. El continuar cuatro interminables cursos por ese sistema abstracto, es enseñar Armonía, como se pueden enseñar los nobles juegos del tresillo o del ajedrez⁹.

Precisamente, el tratado de Arín y Fontanilla fue el que predominó hasta mediados del siglo XX, aunque siguió utilizándose en muchos sitios bastante más tarde; a él le dedicaremos el primer apartado de este capítulo. En la segunda mitad del siglo, probablemente el más influyente ha sido el de Zamacois, cuyo origen en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona y no ya en el de Madrid demuestra el creciente peso de los otros centros oficiales superiores que fueron desarrollándose en

---

⁹ GÓMEZ, Julio. “Recuerdos de un viejo maestro de composición”. En: *Escritos de Julio Gómez*. Antonio Iglesias (ed.). Madrid: Alpuerto, 1986, p. 258. Publicado originalmente en la revista *Harmonía*, 34 (1959), pp. 3-36.

España; lo abordaremos en el tercer apartado. Entre ambos tratados, el de la Sociedad Didáctico-Musical fue adoptado como libro de texto en el Conservatorio de Madrid, pero no llegó a tener la importancia de los anteriores, por lo que sólo nos centraremos en algunos de sus más significativos aspectos en el correspondiente apartado.

Al igual que durante el siglo anterior, los modelos seguidos por los españoles proceden en su mayoría de Francia: desde la combativa adopción por Arín del manual de Durand frente al de Eslava (véase el capítulo anterior) hasta el predominio de tratados franceses (o belgas) entre las frecuentes citas de Zamacois (cuya erudición alcanza también a otros españoles, italianos, o incluso alemanes publicados en traducción al francés o español), pasando por las (escasas) referencias que aparecen en el tratado de la Sociedad Didáctico-Musical.

Cerraremos el capítulo comentando algunas otras aportaciones de especial interés, sin pretender desde luego ser exhaustivos; no serán pocos, por tanto, los tratados en los que no nos detendremos, como el *Nuevo sistema de numéricas de los acordes* de Manuel Barasoain Julbe¹⁰, el *Tratado práctico de armonía* de Beltrán Pagola¹¹, las *Nociones de Harmonía* de Jacinto Ruiz Manzanares¹², o el *Tratado de composición musical* de Joaquín Turina¹³.

Dadas las peculiares circunstancias de la teoría armónica de esta época apuntadas más arriba (es decir, su distanciamiento de la práctica), prescindiremos en este caso del habitual apartado destinado a verificar sobre algunos ejemplos de música real lo estudiado en la teoría.

---

¹⁰ BARASOAIN JULBE, Manuel. *Nuevo sistema de numéricas de los acordes*. Barcelona: Joaquín Mora, ca. 1940.

¹¹ PAGOLA, Beltrán. *Tratado práctico de armonía*. San Sebastián: Erviti, 1912. Pagola fue durante muchos años desde 1902 profesor de armonía y composición en la Academia de Bellas Artes de San Sebastián y más tarde ganó la cátedra de piano en el Conservatorio de la misma ciudad (véase ANSOARENA, José Luis. “Pagola Goya, Beltrán”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, p. 353).

¹² RUIZ MANZANARES, Jacinto. *Nociones de Harmonía*. Madrid: Unión Musical Española, [s.a.].

¹³ TURINA, Joaquín. *Tratado de composición musical*. Madrid: Unión Musical Española, ¿1946-1950?, 2 vols. Contiene una brevísima exposición de la armonía de apenas un par de páginas.

7.1. El tratado de Arín y Fontanilla

Tanto Valentín de Arín como Pedro Fontanilla fueron profesores de armonía en el Conservatorio de Madrid desde finales del siglo XIX hasta principios del XX. Hemos visto en el capítulo anterior que Arín adoptó a su llegada al centro en 1889 el *Traité complet d'harmonie théorique et pratique* de Durand¹⁴ en lugar del método de Eslava que continuaron utilizando otros profesores –incluido Fontanilla–, lo que causó una polémica entre partidarios de uno y otro sistema. Comentamos también que Arín comenzó a publicar su propio tratado de armonía a finales de la década de los 1890, aunque sólo salieron unas pocas entregas.

Sería ya en el siglo XX cuando se unieron para escribir conjuntamente y dar a la luz los *Estudios de armonía. Lecciones teórico-prácticas para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación*. Éstos se dividían en 4 volúmenes, uno por cada curso de los que constaba la enseñanza de la asignatura. Parece que la 1ª edición tuvo lugar en 1905-07¹⁵, y poco después se imprimieron también las realizaciones de los ejercicios propuestos en ellos.

Las razones que les impulsaron a ello serían, sin duda, variadas. Ansorena señala la voluntad de Arín de superar las críticas que se habían hecho a su adopción del libro de Durand por ser muy extenso y estar en francés, lo que solucionó con este nuevo texto “más manual y en castellano”¹⁶. Por su parte, vimos ya que Julio Gómez apuntaba más bien hacia intereses económicos y rencores personales para explicar la sustitución del tratado de Eslava por el de Arín y Fontanilla; pero lo cierto es que, al margen de estos factores, las diferencias entre los planteamientos metodológicos son evidentes –como hemos resaltado antes–, aunque bastante menores en el contenido propiamente teórico.

---

¹⁴ DURAND, Émile. *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*. París: Leduc, 1881.

¹⁵ A juzgar por los datos de algunos volúmenes conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid; sin embargo, algunos investigadores dan la fecha de 1910 (véase por ejemplo MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Arín Goenaga, Valentín de”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, pp. 680. Por tanto, la referencia completa sería: ARÍN, Valentín de y Pedro FONTANILLA. *Estudios de armonía. Lecciones teórico-prácticas para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación*. Madrid: A. Pontones, 1905-1907, 4 vols. El 3^{er} volumen se ha editado a menudo con un título algo diferente: *Ejercicios teórico-prácticos de armonía. Curso tercero. Para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declaración*; aquí nos referiremos indistintamente con el mismo título a todos ellos. Nosotros hemos consultado principalmente una edición moderna (de la que hemos obtenido las citas puestas en este capítulo) cuyos volúmenes proceden de Madrid: Gráficas Alberdi, 1981, excepto el 2º, de 1977; el 3º lleva el mencionado título de *Ejercicios teórico-prácticos de armonía*....

¹⁶ ANSORENA, José Luis. “Biografía de D. Hilarión Eslava”. En: *Monografía de Hilarión Eslava*. José Luis Ansorena (coord.). Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1978, p.117.

Los *Estudios de armonía* alcanzaron una gran difusión y así lo demuestra la gran cantidad de ediciones (con cambios mínimos) que alcanzaron hasta tiempos recientes, de manera que todavía hoy pueden encontrarse con facilidad. Sin embargo, se da la paradoja de que este manual, tan popular en las aulas de los conservatorios, ha recibido a menudo críticas muy negativas¹⁷.

La pobre opinión que Julio Gómez tenía de él quedó clara en el capítulo anterior. Más duro incluso se muestra Rodolfo Halffter. Éste había conocido el método de Arín y Fontanilla en las pocas clases que recibió de armonía (ya que fue esencialmente autodidacta), según relata él mismo:

Ya en esta situación, pensé en recibir algunas lecciones musicales y, a través de un primo de mi madre, el pintor Rafael Argelés (Premio de Roma), conocí a Esbrí [también Premio de Roma y director de banda militar], con quien estudié el célebre método de Arín y Fontanilla... Aconsejados por Argelés trabajamos (Ernesto [Halffter] y yo) durante un año, poco más o menos, con Francisco Esbrí, que sería nuestro único profesor y esto vendría a ocurrir hacia 1918¹⁸.

Pero sería en un artículo sobre Julián Bautista donde expresara sin ambages su opinión, al relatar la dura experiencia que para éste habían supuesto las clases de armonía con García de la Parra (que más adelante colaboraría en un nuevo tratado) siguiendo el método que nos ocupa:

A la vez que cursaba los estudios superiores de piano, el joven Bautista tuvo que someterse a la dura prueba de enfrentarse con los libros de texto del Conservatorio; con aquel celeberrimo “TRATADO DE ARMONÍA”, de Arín y Fontanilla, compendio magnífico de ineptitud pedagógica, capaz de desanimar y, lo que es peor, de desorientar al alumno mejor dotado. Para Bautista, cuya despierta imaginación se alimentaba en aquel momento con las fantásticas novelas de Julio Verne y Emilio Salgari, el aprendizaje de la armonía por el citado método, constituyó el más terrible tormento. No es extraño que el entonces profesor de la materia Benito García de la Parra, le considerara un pésimo estudiante. Al muchacho no se le alcanzaba la necesidad de resolver, en frío, aquellos problemas, auténticos rompecabezas; ni la de

---

¹⁷ Aún hoy pueden encontrarse algunos profesores de armonía que aconsejan estos libros, mientras otros no dudan en rechazarlos radicalmente.

¹⁸ Citado en IGLESIAS, Antonio. *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto, 1979, pp. 14-15. Éste no indica la procedencia exacta, pero parece estar tomado de una conversación personal de Rodolfo Halffter con Iglesias en 1976.

someterse a una disciplina, cuya maraña intrincada de reglas no se veía luego confirmada en las obras maestras del repertorio pianístico, interpretado en la clase de D^a. Pilar¹⁹.

No deja de resultar irónico que Bautista acabara ganando plaza de profesor de armonía en el mismo Conservatorio de Madrid; para esta oposición escribió en 1934-35 un estudio sobre los principales tratados de armonía, incluyendo, por supuesto, el de Arín y Fontanilla. Sin duda, Bautista debió ser aquí muy cauto en sus opiniones (pues es de suponer que aún habría en el Conservatorio partidarios de este método), y se limita a hacer un extenso y neutro resumen de sus contenidos, que contrasta con los comentarios elogiosos expresados sobre otros tratados como los de Eslava (véase el capítulo anterior) y de la Sociedad Didáctico-Musical (véase el próximo apartado). Aunque no deja de esbozar alguna velada crítica cuando afirma lo siguiente:

Este tratado o Método de Armonía de Arín y Fontanilla, no se aparta del dogmatismo escolástico, siendo no obstante, obra muy importante, dentro de las producidas en nuestro país. No se basa, por decirlo así, en una teoría científica ya que no se habla de ella para nada, ni de la producción de armónicos ni de la formación de la escala diatónica. Se limita a presentar los hechos sin explicar las causas²⁰.

Otra opinión negativa era la de Fernando Remacha –destacado miembro de la Generación del 27 como Bautista y los Halffter–, quien preparó a la compositora M^a Dolores Malumbres para los exámenes libres de armonía en el Conservatorio de Música de Zaragoza, y le expresó a ésta su desagrado con los libros de Arín y Fontanilla que allí se seguían²¹. Tampoco el profesor del compositor Vicente García Julve (en el Seminario de Tortosa), José M^a Peris, sentía aprecio alguno por ellos según nos cuenta aquél: “Mn. Peris prefería para sus estudios musicales métodos de autores franceses. Por ejemplo, en España se daba el método de armonía de Arín y Fontanilla pero era este método muy flojo; entonces él estudiaba y nos daba el método francés de Durand”²².

---

¹⁹ HALFFTER, Rodolfo. “Julián Bautista”. En: *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*. Emilio Casares (ed.). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986. Publicado originalmente en *Música*, 1 (1938), pp. 9-23.

²⁰ BAUTISTA, Julián. *Estudio comparativo de los principales tratados de armonía: a partir de Jean-Philippe Rameau 1683-1764*. Documento mecanografiado. Madrid, 1934-1935. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M.Bautista/52, p. 60.

²¹ BLANCO RUIZ, Carlos. *Las claves de la música de M^a Dolores Malumbres*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009, p. 30. Parcialmente disponible en Internet: <<http://www.carlosblancoruiz.com/pdf2/Malumbrextracto35pp.pdf>> (Último acceso 22-6-2010).

²² RIPOLLÉS MANSILLA, Antoni F. “Vicent García Julbe: Estudi i catalogació de la seua obra”. Dirigida por Francesc Bonastre Bertran. Universitat Autònoma de Barcelona: tesis doctoral, 2002, p. 35. En

Lo cierto es que algunas virtudes debe tener este tratado pues ni siquiera la inercia y la apatía (frecuentes en la enseñanza de esta asignatura en el siglo XX en España, dada su escasa utilidad práctica) explican que haya perdurado durante tanto tiempo. Probablemente, su propia falta de ambición –que criticara Bautista– lo convierte en un libro fácil de utilizar en las aulas, pues reduce a lo indispensable las explicaciones teóricas y adopta un enfoque esencialmente práctico. Por otra parte, es posible que las más duras críticas (como las de Rodolfo Halffter) se dirijan más bien contra el sistema de la armonía escolástica en general, del que este tratado fue durante la primera mitad del siglo XX el máximo representante en nuestro país.

La diferencia de enfoque entre Eslava y Arín y Fontanilla queda patente desde la misma ordenación de las materias. Si Eslava relegaba la detallada exposición de la escritura a cuatro voces a la 3ª parte de su tratado, tras haber abordado los aspectos puramente armónicos como sintaxis y modulación, Arín y Fontanilla en cambio emprenden un minucioso estudio de la realización a cuatro voces (deteniéndose en tesituras, duplicaciones, disposiciones, etc.) antes de adentrarse en la sintaxis ya en la lección 20 dedicada a las cadencias.

Resulta muy significativo que en las primeras lecciones en que se escriben series de acordes, se den instrucciones para el “enlace de los acordes” que se ocupan exclusivamente del movimiento de las voces y la disposición de cada acorde, sin mencionar en ningún momento el efecto sintáctico de tales sucesiones. De hecho, los títulos de las lecciones 13 a 17 del curso 1º parecerían sugerir en principio el acercamiento a una teoría de las progresiones fundamentales tan habitual en tratados de otras épocas (teniendo en cuenta que hasta ahora sólo se emplean acordes en estado fundamental): “Movimientos de tercera en el bajo”; “Movimientos de cuarta en el bajo”; “Movimientos de segunda en el bajo”; “Movimientos de quinta en el bajo”; “Movimientos de sexta en el bajo”. Sin embargo, lo único que se aborda aquí son las diferentes posibilidades de duplicaciones de notas y el movimiento que se produce en las voces, sin entrar en el uso y características de cada una de estas progresiones. Bastará el siguiente fragmento como ejemplo:

Lección 13.- Movimientos de tercera en el Bajo.

El enlace de estos acordes puede hacerse de tres modos:

1º *Duplicando la fundamental* en los dos acordes y conservando dos notas comunes en las mismas voces.

2º *Duplicando la tercera* en uno de los dos acordes.

a) En el caso de verificarse esta *duplicación*, en el *primer acorde*, siendo movimiento *ascendente* el del *Bajo*, o en el *segundo acorde*, si el movimiento fuese *descendente*, resultarán dos notas comunes y un salto de *cuarta* en sentido *contrario* a la marcha del *Bajo*²³.

Expresamente al interés melódico de las voces se dedica la lección 22, en la que se dan instrucciones concretas sobre este asunto como la siguiente: “Conviene *evitar* también la *repetición inmediata* de un mismo *giro* si produce *monotonía*”²⁴.

Más tarde, se dedicará gran parte de los cursos 3º y 4º al estudio de las notas de adorno o “artificios melódicos”²⁵ que, a diferencia de lo que ocurría en el método de Eslava, serán utilizadas profusamente en todas las partes armónicas en los abundantes ejercicios escritos que se dedican a ellas.

Sólo al final del último curso se aborda la textura de cuatro voces acompañantes (pasando por tanto su interés melódico a un plano muy secundario) de una melodía aparte (frente al “tiple melódico” utilizado hasta ahora), que para Eslava era la usada casi exclusivamente en todo su método. Éste es el único momento en que se abandona en los ejercicios la escritura a cuatro claves para adoptar la típica para piano. Arín y Fontanilla lo explican de la siguiente manera:

LECCIÓN 30.- DEL ACOMPAÑAMIENTO A LA MELODÍA.

El *Tiple melódico* es indudablemente una *melodía vocal* más; al ser armonizado [*sic*] a cuatro partes, no puede considerarse a las otras *tres* como un *acompañamiento* del *Tiple*, sino lo que real y efectivamente son: integrantes de un tono [todo] *armónico*, cada cual en la medida y lugar que le corresponde.

El *acompañamiento* a la *Melodía*, que comúnmente se realiza para *Piano*, ha de ser de forma que el interés predominante sea exclusivo de aquélla²⁶.

Esto tampoco significa que la sintaxis armónica no se trate en estos libros, pues hay significativas indicaciones sobre el particular dispersas en ellos. Sin embargo, tal asunto queda en un segundo plano frente a la atención al movimiento melódico de las

²³ ARÍN, V. de y P. FONTANILLA. *Estudios de armonía...*, vol. I, p. 25.

²⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 43.

²⁵ *Ibid.*, vol. III, p. 3.

²⁶ *Ibid.*, vol. IV, p. 101.

voces, y por otro lado se estudia de manera poco sistemática e incluso contradictoria en diversos lugares, como veremos a continuación.

En principio, Arín y Fontanilla respetan la diferenciación de Eslava entre grados tonales y otros de mayor “vaguedad tonal”. Sin embargo, subdividen los segundos en dos grupos: VI y II por un lado –que “aportan *variedad*” combinados con los tonales– y III (sólo en el mayor, pues, como Eslava, desestiman el acorde de 5ª aumentada que se forma en el menor con la escala armónica, única que utilizan) y VII o sensible por otro, puesto que “el del *tercer grado* del *modo mayor*, por su *vaguedad tonal*, se usa poco, y el que se coloca sobre la *sensible* exige estar seguido inmediatamente de la *tónica*”²⁷. De esta manera, los acordes se reparten en tres grupos reflejados en la siguiente figura:

Ejemplo 7-1. Arín y Fontanilla: Clasificación de los acordes²⁸.

Obsérvese que se utilizan aquí los números romanos para señalar cada grado, lo que hasta ahora no habíamos encontrado en los tratados españoles que hemos estudiado. Ésta podría ser una útil herramienta para adentrarse en la sintaxis armónica, especialmente desde la perspectiva de una teoría de los grados²⁹. Y en efecto, más adelante encontramos una tabla de las progresiones permitidas, sobre la que se dice lo siguiente:

En la siguiente tabla se encontrarán ordenadamente colocados todos los *enlaces* de *acordes* que pueden *realizarse*, ya *fundamentales*, ya *invertidos*. En los casos en que falte la *realización*, el enlace es *impracticable*. La mayor parte de los ejemplos pueden *transportarse* al modo *menor*,

²⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 22.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ De hecho, los números romanos se popularizaron en Alemania casi cien años antes con Gottfried Weber, uno de lo máximos exponentes de esta corriente (véase la Introducción de esta tesis). En cambio, su generalización en Francia (de donde probablemente los tomen Arín y Fontanilla) sería bastante más tardía.

siempre que no resulten *giros melódicos defectuosos* o enlaces con el acorde del *tercer grado*, cuyo uso en *menor* no es aceptable³⁰.

He aquí la tabla:

Ejemplo 7-2. Arín y Fontanilla: Tabla de enlaces practicables³¹.

The image displays four musical staves, each representing a different harmonic progression. Each staff consists of a treble and a bass clef. The progressions are labeled above the staves: I-V-I, I-IV-I, IV-V-IV, and I-II-I. The notes are written in a simplified manner, often using block letters for chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The first staff (I-V-I) shows a progression from I to V and back to I. The second staff (I-IV-I) shows a progression from I to IV and back to I. The third staff (IV-V-IV) shows a progression from IV to V and back to IV. The fourth staff (I-II-I) shows a progression from I to II and back to I. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the fourth at the bottom.

³⁰ ARÍN, V. de y P. FONTANILLA. *Estudios de armonía...*, vol. I, p. 79.

³¹ *Ibid.*, vol. I, pp. 79-82.

The image displays five musical staves, each illustrating a specific harmonic progression with figured bass notation. The staves are labeled as follows:

- IV - VI - IV**: Shows a progression from a D major chord (IV) to an F major chord (VI) and back to D major (IV). The figured bass notation includes figures like 6, 6 4, 6 5 6, and 6 6 6.
- IV - VII**: Shows a progression from a D major chord (IV) to a C major chord (VII). The figured bass notation includes figures like 5 5, 5 5, 6 6, and 6 6 6.
- V - VI - V**: Shows a progression from a G major chord (V) to an F major chord (VI) and back to G major (V). The figured bass notation includes figures like 6, 6, 6 6, and 6 6 6.
- V - VII**: Shows a progression from a G major chord (V) to a C major chord (VII). The figured bass notation includes figures like 6 6, 6 6, 6 6, and 6 6 6.
- VI - VII**: Shows a progression from an F major chord (VI) to a C major chord (VII). The figured bass notation includes figures like 6, 6, 6 6, and 6 6 6.

Sin embargo, se presentan varios obstáculos para que ésta resulte efectiva. En primer lugar, se distingue simplemente entre enlaces practicables y no practicables, sin más matizaciones. De esta manera, junto a progresiones básicas como I-V-I o I-IV-I se sitúan otras mucho más dudosas como I-II-I, II-V-II o III-VI-III, que se dan raramente y en todo caso con acordes secundarios que prolongan a otros más importantes, mientras se omiten otras esenciales como IV-V-I, II-V-I o VI-II-V. En segundo lugar, no se proporcionan criterios ningunos que fundamenten esta clasificación ni que ayuden a recordarla, lo que posiblemente afectará a su eficacia en la práctica.

Y en tercer lugar, el empleo de los números romanos y del concepto de “grado” al que se aplican no es nada consistente, ya que en otros lugares en que se trata la sintaxis no se usan en absoluto (véase más abajo), e incluso, lo que es peor, llegan a emplearse con un sentido bien diferente para referirse al bajo del acorde en lugar de la

fundamental. Es lo que ocurre por ejemplo en la siguiente ilustración, donde se muestran los “acordes de sexta más usuales”³²:

Ejemplo 7-3. Arín y Fontanilla: Acordes de 6ª más usuales³³.

En la habitual sección sobre cadencias, la clasificación es bastante típica, y presenta algunas variantes respecto a la de Eslava: la denominación de cadencia rota, la definición de semicadencia y la desaparición de la llamada “pequeña cadencia”:

- Cadencia perfecta: V-I.
- Cadencia plagal: IV-I.
- Cadencia rota: V-VI.
- Semicadencias: “pueden hacerse en la *Dominante* o en la *Subdominante*, precediéndoles un acorde cualquiera”³⁴.
- Cadencia imperfecta: V-I con alguno de ellos invertido o (V) en lugar de V³⁵.

En dos ocasiones (para las cadencias plagal y rota) se señala la posibilidad de intercambiar entre sí los acordes de IV, II y VI, lo que apunta ligeramente hacia una teoría funcional. También el intercambio modal se prevé en la cadencia plagal, ya que se explica que en “*modo mayor* esta cadencia puede tomar su [pen]último acorde al modo menor” y en “*modo menor* el último acorde puede ser mayor”, e igualmente en la cadencia rota³⁶.

³² *Ibid.*, vol. II, p. 19.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 39.

³⁵ Véase *Ibid.*, vol. I, p. 52.

³⁶ Véase *Ibid.*, vol. I, p. 38.

Por otra parte, ni siquiera este apartado de contenido eminentemente sintáctico está exento de prolijas consideraciones respecto al movimiento de las voces y la disposición del acorde, como las siguientes para la cadencia perfecta:

Todas las *posiciones* pueden ser buenas, según el lugar que ocupe la *Cadencia* en el discurso musical; para una *terminación* se prefieren aquellas en que la parte *superior* concluye con la *Tónica*. En este último caso se permite la *octava directa* que resulta entre las *partes extremas* cuando el *segundo grado* baja al *primero* en la *parte superior*, en *movimiento directo* con el *Bajo*, debiendo quedar el último acorde *sin quinta* por hallarse *triplicada* la *Tónica*. Esta *supresión* de la *quinta* se usa con cierta frecuencia en los *finales* de frases importantes³⁷.

Otras lecciones se dedican a explicar el empleo de los acordes de los diferentes grupos, cuyo contenido nos recuerda los consejos dados por Eslava sobre el mismo asunto. Respecto a los acordes del “grupo principal” o tonales (I, IV y V), se afirma que “[e]stos tres *acordes fundamentales* pueden emplearse *mezclándolos indistintamente*”³⁸, sin expresar precaución alguna respecto al controvertido enlace V-IV (aunque más adelante sí se mostrará alguna reticencia cuando uno de ellos está invertido³⁹). En cuanto a VI y II, se comienza con unas recomendaciones muy parecidas a las de Eslava (quien los llamaba acordes vagos), aunque luego se completan siguiendo por otros derroteros:

Los *acordes* del *sexto* y del *segundo grado*, que son los clasificados en este grupo [secundario], no deben prodigarse *solos*, sino *mezclados* convenientemente, como elemento de variedad, con los del grupo *principal*.

Estos acordes, por su falta de *carácter tonal* propio, no se emplean para *principiar* ni para *concluir*.

Su *segunda inversión* apenas es *practicable*.

El acorde del *sexto grado* puede enlazarse perfectamente a *todos* los demás de la escala, en este orden de preferencia: *quinto*, *segundo* y *tercero*; *cuarto*, *séptimo* y *primero*.

[...]

El acorde del *segundo grado* puede también enlazarse a los demás de la escala, exceptuando el *tercero*, en el orden siguiente: *quinto* y *sexto*; *primero*, *cuarto* y *séptimo*⁴⁰.

---

³⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 37.

³⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 72.

³⁹ Véase *Ibid.*, vol. I, p. 73.

⁴⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 75.

En cuanto al tercer grupo de acordes, recomienda usar III “en estado fundamental y entre acordes del grupo principal”, siendo los mejores enlaces III-IV, III-VI y VI-III, aceptables III-I, I-III, III-V y V-III, e impracticables III-II y III-VII en estado fundamental; por su parte, el “acorde de *quinta menor* de *séptimo grado* puede usarse sin restricción alguna, enlazándolo con el de la *Tónica*, ambos *fundamentales* o *invertidos*”⁴¹.

Más instrucciones sobre sintaxis aparecen en el comienzo del curso 2º al abordar la armonización de bajos. Lo curioso es que éstas se dan siguiendo un sistema totalmente distinto del usado hasta ahora, sin que haya ninguna intención de conectarlo con la anterior clasificación en grupos, ni la tabla de progresiones factibles, ni los símbolos con números romanos. Aquí se parte de cada nota del bajo (identificándola, por cierto, con un grado determinado, que por tanto no coincide con la fundamental) y se indica el cifrado más conveniente, a la manera de una regla de la 8ª. Así, por ejemplo, se aconseja poner habitualmente 5 (acorde de 5ª) sobre 1 –aunque también contempla 6/4 o 6 en algunos casos–, 5 sobre 2 cuando se mueva por salto –pero 6 o 6/4 cuando resuelve en 1–, etc⁴².

Otra serie de consejos se encuentra más adelante al tratar la armonización del tiple, entre los que destacamos los siguientes:

Para evitar la *monotonía* que forzosamente ha de producir el uso exclusivo de los acordes del *primer grupo*, convendrá mezclar entre éstos algunos de los correspondientes a los grupos *segundo* y *tercero*. [...]

Con el mismo objeto será conveniente no emplear una misma forma en dos cadencias que se hallen inmediatas, empleando para dar variedad la *Rota*, *Imperfecta* y *Semicadencias* en el curso de las frases, y reservando únicamente la *Perfecta* o la *Plagal* para las terminaciones⁴³.

Por último, el estudio de la modulación se halla disperso entre los volúmenes 2º a 4º y se emprende de manera más bien desordenada, siguiendo en gran parte la terminología usada por Eslava y añadiendo en ocasiones explicaciones sobre procedimientos modulantes concretos.

---

⁴¹ *Ibid.*, vol. III, p. 78.

⁴² Véase *Ibid.*, vol. II, pp. 3-6.

⁴³ *Ibid.*, vol. II, p. 16.

7.2. El Tratado de armonía de la Sociedad Didáctico-Musical

Si a comienzos del siglo XX los profesores de armonía del Conservatorio de Madrid decidieron colaborar para producir el texto conjunto que analizamos en el anterior apartado, una veintena de años más tarde harían lo propio sus sucesores –Bartolomé Pérez Casas, Conrado del Campo y Benito García de la Parra–, dando lugar al *Tratado de armonía* de la Sociedad Didáctico-Musical.

Aunque se publicó anónimamente, la autoría parece haber sido bien conocida desde el principio, pues ya en 1934-35 Julián Bautista –que pronto sería también profesor de armonía en el mismo centro– afirma sobre el mismo: “De autor o autores anónimos, cabe suponer que está hecho por los profesores del Conservatorio Nacional de Madrid”⁴⁴. Más tarde, Julio Gómez identifica a los tres creadores⁴⁵. Ambos proporcionan interesante información que reflejaremos más adelante. Las ediciones más recientes (desde la de 1972) indican ya en la portada los nombres de los escritores. Los tres fueron, además de compañeros en el Conservatorio, fundadores de la Sociedad Didáctico-Musical, dedicada a la formación musical profesional y editora de éste y otros textos pedagógicos.

Sólo se publicaron los dos volúmenes que constituyen la parte llamada “Armonía elemental”. En principio, estaba previsto continuar con otros tomos sobre “Armonía superior”, como se deduce de las palabras de los propios autores al final del 2º volumen:

Interrumpimos aquí el presente estudio para continuar en el Tratado de Armonía Superior cuanto queda por tratar acerca de los acordes de séptima. Lo consignado hasta aquí, lo más elemental de esta materia, creemos que es lo conveniente para la extensión que deben tener estos estudios hasta este momento⁴⁶.

También Bautista se refiere a la continuación prevista:

Estas dos primeras partes que abarcan ampliamente la enseñanza de la Armonía elemental, son una halagüeña promesa de lo que será en su totalidad, en la parte de armonía superior que

---

⁴⁴ BAUTISTA, J. *Estudio comparativo...*, p. 68.

⁴⁵ GÓMEZ, J. “Recuerdos...”, p. 262.

⁴⁶ SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL (PÉREZ CASAS, Bartolomé; Conrado del CAMPO y Benito GARCÍA DE LA PARRA). *Tratado de armonía*. Madrid: Sociedad Didáctico-Musical, 1972, vol. II, p. 336.

ahondará indudablemente en los problemas que la armonía moderna ha planteado con las obras geniales de los compositores actuales⁴⁷.

No hemos podido encontrar datos exactos sobre las fechas de la 1ª edición. Los ejemplares más antiguos que hemos localizado carecen de esta información o proceden de la década de los 1940 en adelante. Sin embargo, ambos volúmenes habían salido ya en 1934-35 según la mencionada cita de Bautista, escrita en esos años. Sí podemos fijar la aparición del 1^{er} volumen en 1928 según el siguiente artículo que hemos hallado en el *Boletín Musical* de Córdoba, y es de suponer que el 2º se publicaría poco después y en todo caso antes de 1935: “La ‘Sociedad Didáctico Musical’, atenta siempre a cuanto signifique mejora y perfeccionamiento de la enseñanza, acaba de publicar la primera parte de un ‘Tratado de Armonía’ (Armonía elemental)”⁴⁸.

Nosotros hemos consultado principalmente una edición más reciente fechada en 1972, de la que proceden la cita anterior y las siguientes. En cualquier caso, hemos comprobado que el contenido es el mismo que en otras ediciones de la 1ª mitad del siglo.

Julián Bautista en su mencionado estudio muestra una opinión muy favorable sobre este tratado, de la que ya hemos visto un fragmento. Sin embargo, cabe dudar de la imparcialidad de su escrito en este punto, pues precisamente fue creado para las oposiciones a profesor de armonía del Conservatorio y sabía que estaba enjuiciando la labor de quienes desempeñaban ya ese puesto (y que con toda seguridad estarían en el tribunal). Antes de emprender su largo resumen del texto (pp. 68-73) declara:

Está sólidamente construido y enfocado con un criterio amplio y claro, dentro claro está de la escuela tradicional, pero no con horizontes estrechos o dogmatismos enraizados —como la mayoría de los tratados—, sino con una visión más amplia de lo que debe ser la enseñanza en la época actual. Sus consejos están ilustrados con fragmentos de obras de los compositores más prestigiosos, y por lo tanto, las reglas que establecen son de la más positiva garantía⁴⁹.

Finaliza afirmando que “este Tratado de Armonía Elemental” es “el más importante producido en España hasta la fecha”⁵⁰, lo que se nos antoja ciertamente discutible.

---

⁴⁷ BAUTISTA, J. *Estudio comparativo...*, p. 68.

⁴⁸ *Boletín musical* (Córdoba), 1 (Marzo 1928), p. 18.

⁴⁹ BAUTISTA, J. *Estudio comparativo...*, p. 68.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 73.

Desde luego, no fue del mismo parecer Julio Gómez, quien consideraba mejor el tratado de Eslava (véase el capítulo anterior) y creía que el de la Sociedad Didáctico-Musical pecaba de exceso de ambición:

Esta excesiva estimación por los libros teóricos, ha sido a mi entender la principal causa de que el tratado de Armonía de la Sociedad Didáctico musical se haya frustrado. Quisieron sus autores hacer una obra descomunal y nunca vista, que superase a cuantos tratados de Armonía en el mundo han sido. Como aquellos célebres canónigos de la catedral de Sevilla, que dijeron: “Hagamos una obra de la que digan los venideros que quienes la proyectaron estaban locos.” Y esto es muy bueno para las catedrales; pero no para los tratados didácticos, libros de enseñanza y manuales de ciencia y artes, familia modesta y de obligatoria humildad, a la que debe estar prohibido todo conato de sublimidad en la expresión⁵¹.

En cualquier caso, parece que la acogida del tratado fue discreta, pues incluso hoy día se conoce bastante más el anterior de Arín y Fontanilla que éste. Tampoco en su época consiguió sustituirlo totalmente siquiera en el Conservatorio de Madrid, por no hablar del resto de España, según explica Gómez con su peculiar ironía en el siguiente fragmento que ya hemos citado antes parcialmente:

Después [del de Eslava], el único método empleado en el Conservatorio ha sido el de Arín Fontanilla. Y cuando se ha intentado sustituirle, ha sido imposible, porque su vitalidad es tan extraordinaria, que sigue empleándose como continuación inconexa y arbitraria de los dos primeros tomos del de la Sociedad Didáctico Musical.

[...]

El empuje de personalidades tan eminentes como Conrado del Campo, compositor de inspiración torrencial; Pérez Casas, director de orquesta de técnica perfecta, maestro consumado en cuantas actividades musicales ejerció, y García de la Parra, eminente pedagogo, puro y sin mezcla ni aleación de ningún otro metal musical, no ha bastado para matar el Arín Fontanilla, que sigue dominando impertérrito el campo de la enseñanza de la Armonía en España. Y lo que te rondaré...⁵²

En este apartado nos centraremos en algunas importantes novedades que pretende introducir el tratado en la enseñanza de la armonía respecto de los métodos anteriores.

---

⁵¹ GÓMEZ, J. “Recuerdos...”, pp. 262-263.

⁵² *Ibid.*, pp. 261-262.

La más notable de ellas procede del interés, entonces generalizado, en adoptar en la música culta rasgos distintivos tomados de la música popular tradicional del país. Parece que éste fue uno de los más destacados principios inspiradores del libro, a cuya explicación se dedica más de la mitad de la breve introducción inicial. Se recuerda aquí que ya Eslava aludía a la música popular como fuente de la armonía básica, pero lamentan los autores que se limitara a las habituales escalas mayor (natural) y menor armónica, sin tener en cuenta la variedad de gamas utilizadas en el folclore español. Ésta es la laguna que ellos pretenden cubrir. Citamos un extenso fragmento que describe bien la intención de los autores:

“En la aldea más infeliz de España, dice Eslava, se encontrarán quienes canten al son de un guitarrillo diversos cantares, que contienen los elementos de arte musical moderno”. Y más adelante añade el ilustre maestro: “Estas tonadas sencillas contienen el fundamento de todos los procedimientos que han servido y servirán todavía para el progreso del arte”. ¡Lástima grande que el venerable maestro no haya sido en la práctica, al desarrollar su Tratado, decidido y consecuente con los abiertos principios en que fundaba su doctrina, sometiéndose al rigorismo de las dos únicas escalas, mayor y menor, habitualmente empleadas en su tiempo, cimiento estrecho, convencional y limitado, en desacuerdo con el origen y la naturaleza del canto popular y de la tradición de nuestra música!; principio arbitrario, nacido de una rígida serie cadencial, en oposición frecuente con el libre espíritu del pueblo y la sorprendente y maravillosa riqueza de sus expresivas cadencias, inspirados acentos y originalísimos giros, que prestan a los dos modos variantes típicas de una intensidad, de una gracia, a veces de un dolor reconcentrado y hondo, de un vivo humorismo en ocasiones, y siempre de un poder evocador de ambiente, de raza, de “lugar”, que es fuente inagotable de inspiración para el artista y del que brotar puede, porque en la pureza de sus aguas se contienen el misterio y sutil encanto de un verdadero y siempre soñado Arte nacional.

Tal sentimiento dicta este libro. Así, pues, desde el primer momento se aborda en él el problema de la tonalidad, desenvolviéndolo sobre un amplio, y en nuestro sentir, perfectamente lógico campo de Escalas mayores y menores, cuatro para cada modo. Que no es caprichoso el intento, ni con ellos se hace otra cosa que escuchar con oído atento al “son del guitarrillo”, que descubría el maestro Eslava, “los elementos del arte musical”, lo revela la cantidad enorme de “modelos”, la ejemplificación inagotable que en cada uno de los diferentes “tipos” de escalas modales ofrece el cantar del pueblo.

Siendo la Armonía una consecuencia lógica, algo como un perfume que se exhala de la misma melodía, entendemos que es necesario obtener de la Armonía, medios, matices, cadencias, en fin, que natural e íntimamente reflejan el sentido estético e intensifican la

acentuación expresiva del pensamiento musical que brotó libremente con plenitud de sentimiento no sometido a prejuicio alguno sistemático, del alma vibrante de la raza⁵³.

Desde luego, esta mitificación del canto popular como expresión genuina de una raza obedece a una época de intenso nacionalismo, que en la música culta española de la época se estaba reflejando en la búsqueda de sus características más exóticas respecto a la tonalidad clásica para crear un estilo propio español.

En realidad, el objetivo de los autores de este tratado no difiere excesivamente del de otros de la época que intentaban teorizar sobre los rasgos modales utilizados en numerosas obras modernas. Así ocurre en varios libros dedicados a la armonía moderna en la primera mitad del siglo XX (alguno de ellos traducido al español) e incluso en manuales de armonía tradicionales, que a veces añaden una sección sobre estos recursos novedosos tras haberse ocupado de la armonía tradicional, como sucede en el de Zamacois (véanse los apartados siguientes). También el conocido *Traité de l'Harmonie* de Koechlin, publicado hacia las mismas fechas que el de la Sociedad Didáctico-Musical, se refiere al empleo de las escalas modales, que él asocia a los modos gregorianos más que a la música popular:

Hasta aquí hemos empleado tan sólo la escala mayor ordinaria y la menor con sensible. Pero ello no constituye todos los modos de la música y particularmente de la música moderna. Algunos profesores consideran vagos los modos gregorianos y, por esa causa, de un estudio inútil e incluso peligroso en las clases de Armonía. Los tratados al uso no hacen de ello alusión más que para calificarlos de *medios de un estilo arcaico*. [...] Son maneras íntimas, reservadas, serenas, de expresar las cosas –como en la penumbra del claustro– y que resultan opuestas a lo crudo y un poco primario (popular, en el mal sentido de la palabra) de ciertas séptimas o novenas de dominante cuando sirven de acompañamiento a melodías vulgares. El sentimiento gregoriano es, desde luego, muy distinto al habitual de las lecciones de Armonía e incluso al de la música de Mozart o Beethoven. [...]

Ha habido, desde Fauré hasta Debussy y Ravel, un considerable número de compositores conquistados por el encanto tan profundo (a despecho de su aparente austeridad) de las armonías del *canto llano*⁵⁴.

En el caso español (por otra parte tan influido por la música francesa en autores insignes como Albéniz o Falla), este asunto cobra incluso mayor importancia dado el

---

⁵³ SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL. *Tratado de armonía*, vol. I, pp. 4-5.

⁵⁴ KOEHLIN, C. *Traité de l'Harmonie*. Citado en ZAMACOIS, J. *Tratado de armonía*, vol. III, pp. 398-399, quien no indica la localización exacta.

papel atribuido a los rasgos modales usados en los cantos populares, cuya armonización e imitación eran frecuentes en la música culta. Resulta significativo que ya unos años antes, en la conocida *Revista musical hispano-americana*, se reivindicara un tratado de armonía que contemplase las peculiaridades del canto popular, tras elogiar la reciente aparición de un método de solfeo que incluye este tipo de piezas junto a otras cultas del Renacimiento hispano:

Las lecciones de carácter popular (algunas de *folk-lore*), y las de los maestros de los siglos XV y XVI, incluidas en los dos primeros cuadernos, familiarizarán al alumno con el canto popular y le iniciarán en el conocimiento del estilo noble de los clásicos españoles. La tendencia pedagógica y cultural de esta *Escuela del Solfeo*, le dan un carácter de originalidad que no tienen la publicaciones similares. ¡Qué falta hace un tratado de armonía orientado en este sentido!⁵⁵

Sin embargo, la postura adoptada para abordar este asunto diferencia a nuestro tratado del resto de autores. En lugar de estudiar tales escalas peculiares aparte de la tonalidad clásica y adentrarse en el sistema modal antiguo, prefiere construir un híbrido entre ambos mediante la ampliación de las escalas mayor y menor tradicionales a cuatro tipos distintos, que se introducen ya en el capítulo 2º titulado “Tonalidad, Modos, Escalas, Consonancias y Disonancias”. El siguiente cuadro resume bien las escalas consideradas y los acordes que se forman a partir de ellas:

---

⁵⁵ “Escuela del Solfeo”. *Revista musical hispano-americana*, 7 (Julio 1914), p. 22. El artículo está sin firmar; por cierto, que entre los numerosos colaboradores de la revista aparece el propio Conrado del Campo.

Ejemplo 7-4. Tratado de la Sociedad Didáctico-Musical: Cuadro de escalas y acordes⁵⁶.

**CUADRO DE LAS ESCALAS PERTENECIENTES A LOS MODOS MAYOR Y MENOR,
CON SUS DIFERENTES ESPECIES O VARIEDADES**

The top section of the image displays musical notation for scales. It is organized into two main columns: 'MODO MAYOR' (Major Mode) on the left and 'MODO MENOR' (Minor Mode) on the right. Each column contains four staves, numbered 1º, 2º, 3º, and 4º. Above the staves, there are labels for '1er Tetracordo' and '2º Tetracordo'. Below the staves, there are labels for 'Invariable' and 'Variable' sections. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, and accidentals.

ARMONIAS NATURALES CORRESPONDIENTES A CADA ESCALA

The bottom section of the image displays musical notation for natural harmonies. It is organized into two main columns: 'MODO MAYOR' (Major Mode) on the left and 'MODO MENOR' (Minor Mode) on the right. Each column contains four staves, numbered 1º, 2º, 3º, and 4º. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, and accidentals.

A diferencia del modo menor, en el que era tradicional contemplar variantes melódicas, la diversidad de escalas mayores resulta más sorprendente. Los autores la justifican apelando a una concepción armónica más amplia que permita acercarse especialmente a “los diversos cantos regionales” españoles:

⁵⁶ SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL. *Tratado de armonía*, vol. I, p. 42.

La adopción por nuestra parte de estas tres variantes de la escala mayor, como contraposición a las cuatro formas del modo menor, empleadas constantemente por los compositores modernos, y muy características también en la concepción de nuestros cantos populares, responde principalmente a dos cosas: primera, sentar una base más amplia, más rica, más variada para el estudio de la Armonía general, y segunda, inculcar y encauzar a los alumnos hacia un estilo más genuinamente nuestro en la armonización de los diversos cantos regionales, cuya *importancia y amor trataremos* de cultivar teórica y prácticamente desde los comienzos de esta obra⁵⁷.

Pero tampoco la presentación de las escalas menores coincide con la habitual. De entrada, se concede mayor importancia a la escala natural que a la armónica –cosa poco frecuente en los tratados de armonía hasta la época–, presentándola como punto de partida de las otras y ensalzando su peculiar sonoridad frente a la “imposición” de la sensible proveniente de la “dictadura del mayor”:

No ha sido estudiado, en general, por los tratadistas de la Armonía, el modo menor [aquí mencionan en nota al pie a Gevaert, quien sí lo hace] en un sentido amplio en cuanto se refiere a su naturaleza y a sus relaciones y contrastes con el modo mayor. Parece, en verdad, a juzgar por lo expuesto en muchos Tratados de Armonía, que fuera el Menor un relativo sin independencia, sin personalidad apenas, sumiso en cuanto a la formación y engranaje de sus acordes a la dictadura del Mayor. La alteración ascendente del séptimo grado (sensible), impuesta con carácter absoluto, ha arrebatado al modo menor una de sus más bellas expresivas y naturales características. Esta alteración a que obedece el empleo exclusivo de las dos escalas menores conocidas bajo los nombres de “normal armónica” y “mixta melódica”, es, en principio, una alteración de la naturaleza del modo, y, por consiguiente, habremos de considerar como escala propia, pura y fundamental, la llamada *natural* (tipo 1º), con su noble y firme terminación del tono, y a la que debe la música popular su más primitivo y evocador carácter; forma melódica que guarda entre sus notas perfume de antigüedad, de poesía medieval, de arcaísmo melódico, intenso, penetrante⁵⁸.

A diferencia de las escalas mayores, a las que se denomina simplemente como 1º a 4º tipos, las menores sí reciben los nombres mencionados: natural, normal armónica, mixta-melódica y dórica, por este orden. Puede observarse que se añade la escala dórica a las habituales, y que la acostumbrada escala melódica (cuya forma ascendente difiere de la descendente) no aparece como tal, por lo que debe entenderse como una mezcla entre los tipos 1º y 3º:

---

⁵⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 19.

⁵⁸ *Ibid.*, vol. I, pp. 37-38.

La escala tipo tercero [...] se emplea frecuentemente convertida en forma natural al descender (de aquí su denominación mixta) [...]. Pero su rigurosa constitución deberá ser conservando, al descender, las mismas alteraciones del 6º y 7º grados que en ella se introdujeron a la subida. Múltiples ejemplos de esta disposición hallamos en música⁵⁹.

Ejemplos concretos de algunas de estas variantes de la escala mayor los obtienen de melodías populares y obras de Glazunov, Grieg e incluso Bach⁶⁰ (dudosamente, como veremos), y del menor de Borodin, Fauré, Bizet y de nuevo una melodía popular y Bach⁶¹.

A pesar de la continua apelación a la práctica, el componente especulativo de esta novedosa teoría tonal es evidente: las posibilidades dadas para un modo son simétricas a la del otro, y los cuatro tipos de escalas de cada uno responden a las posibilidades combinatorias de la alteración de los grados 6º y 7º. La teoría puede resumirse en el carácter básico del 3º grado para definir el modo, frente al uso expresivo de las variantes sobre los grados 6º y 7º, tal y como se refleja en las siguientes “observaciones importantes”:

1ª. El *Modo* se afirma y caracteriza por la tercera del primer tetracorde [*sic*], que es la que determina la naturaleza y expresión modal, según sea mayor o menor.

2ª. Los dos grados, sexto y séptimo de la escala, segundo y tercero del tetracorde segundo o variable, son los que imprimen al Modo flexibilidad y expresión, constituyendo un medio espléndido de variedades y matices melódicos de que hallamos modelos bellísimos en nuestra música popular.

3ª. No es necesario que cada período musical se halle estrechamente realizado dentro de un solo tipo de escala mayor o menor⁶².

En cualquier caso, se defiende que nada de esto destruye la lógica tonal tradicional, y que todos los tipos de escalas tienen el mismo estatus, ya que ninguno de ellos se basa en fenómenos acústicos (como a menudo se pretendía) sino en la práctica de los compositores:

En rigor, no existe ninguna ley fundamental inmutable que justifique y regule la desigualdad de intervalos existente entre un sonido y otro de la escala [mayor natural o “tonal”]. [...] A pesar

---

⁵⁹ *Ibid.*, vol. I, pp. 36-37.

⁶⁰ Véanse *Ibid.*, vol. I, pp. 19-21.

⁶¹ Véanse *Ibid.*, vol. I, pp. 37-39.

⁶² *Ibid.*, vol. I, pp. 42-43.

de los estudios fisicoacústicos de hombres eminentes como Stum[p]f, Helmholtz [Helmholtz], etc., después de las múltiples tentativas o ensayos para la formación de la escala tonal a través de los tiempos, hasta llegar progresivamente a la escala moderna, entre nosotros, los músicos, la principal y casi única razón para su adopción, es aquella que nace del estudio analítico y de las obras producto de los grandes genios, cuya estructura melódica obedece y responde, en general, al sistema empleado en nuestros días, con algunas variantes, basadas más que nada en principios de estilo, y justificado su empleo más frecuente en las obras de los compositores modernos, por un laudable anhelo de buscar nuevos horizontes estéticos con que poder avalorar más y más la riqueza armónica, tomando dichas variantes de las tonalidades antiguas unas veces, de los modos religiosos antiguos y modernos otras, y características del canto popular propiamente dicho las más. Nada de esto destruye la norma predominante en la escala tonal, cuyo empleo toman como base la mayoría de los compositores, teóricos y tratadistas modernos para fundamentar los estudios de la Armonía⁶³.

Sin embargo, este loable intento de incorporar a la enseñanza de la armonía algunos recursos novedosos de la música de su tiempo adolece, en nuestra opinión, de varios defectos importantes.

En primer lugar, si el objetivo es integrar las escalas utilizadas en las músicas populares tradicionales del país, debería partirse de un estudio al menos aproximado de las mismas que difícilmente coincidirá con las ocho posibilidades obtenidas de las combinaciones al alterar los grados 6º y 7º. Seguramente, algunas de estas ocho escalas apenas aparecerán en la práctica, mientras que por ejemplo la correspondiente al modo frigio o modo andaluz –de uso frecuente en determinadas zonas– no está contemplada entre ellas. Tampoco se incluyen todos los modos tradicionales, usados tanto en la música antigua como en la más moderna.

En segundo lugar, al derivar todos los acordes presentados en el Ejemplo 7-4 de los varios tipos de escalas que supuestamente sólo difieren entre sí en la diversa expresividad otorgada por la alteración de los grados 6º y 7º, se están equiparando fenómenos de naturaleza bien diferente desde la perspectiva de la armonía tonal (que aquí se pretende mantener en lo esencial)⁶⁴. Así, poco tiene en común el uso

---

⁶³ *Ibid.*, vol. I, p. 17.

⁶⁴ Tampoco parece muy adecuado presentar en plano de igualdad, como se hace en dicho ejemplo, todos los acordes resultantes de la combinaciones posibles independientemente de su estructura interválica, pues, aunque así se facilita la exposición teórica, se está obviando la escasa aparición en la práctica y la peculiar sonoridad de los acordes de 5ª aumentada y algunos de los de 5ª disminuida. De hecho, prácticamente ninguno de los tratados analizados en esta tesis hasta ahora presentan de entrada todos los acordes obtenidos por la mera combinatoria de superposiciones de 3ª sobre cada uno de los grados, aunque esta tendencia se irá imponiendo de aquí en adelante.

–habitualmente expresivo– de acordes tomados del menor, derivados de los tipos 2º o 3º de la escala mayor, con la casi obligada dominante mayor –acorde básico donde los haya– procedente de los tipos 2º o 3º de la escala menor, o con la eventual utilización de la escala dórica, que nos conduciría a un espacio armónico ciertamente alejado de la tonalidad clásica.

En realidad, el recurso a estos tipos de escalas suele ofrecer una explicación bastante menos convincente que otros medios más habituales de la teórica armónica convencional, como podemos comprobar en el siguiente ejemplo. Para mostrar la pertinencia de sus tipos de escalas mayores, los autores afirman: “Ya los compositores clásicos, como Bach y Beethoven y también Schubert, emplean con frecuencia la sexta menor en la escala mayor (2º tipo)”⁶⁵. Y ofrecen como ejemplo el siguiente fragmento de la Pasión según San Mateo de J. S. Bach:

Ejemplo 7-5. Tratado de la Sociedad Didáctico-Musical: conclusión del aria “Sehet, Jesus hat die Hand” de la Pasión según San Mateo de J. S. Bach⁶⁶.

Antes de comentarlo, señalemos que parece haber un error en el Do del bajo, que debe ser bemol, tal y como aparece en la edición de Dover (republicación de la de la Bach-Gesellschaft de Leipzig) de esta obra, la cual por supuesto también presenta el bajo cifrado original, que proporciona relevante información omitida en el ejemplo anterior:

⁶⁵ SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL. *Tratado de armonía*, vol. I, p. 19.

⁶⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 19.

Ejemplo 7-6. J. S. Bach: conclusión del aria “Sehet, Jesus hat die Hand” de la *Pasión según San Mateo*⁶⁷.

Oboe da caccia I.

Oboe da caccia II.

Alto.

Organo e Continuo.

Desde luego, este fragmento se explica mucho más claramente como coloración al menor o empleo de acordes del menor que como procedente del 2º tipo de escala mayor (lo que ni siquiera se ajusta a la realidad, puesto que el uso del Solb lo impide), cuya diferencia de expresividad con los tipos 3º y 4º (supuestamente tan utilizables como el 2º) nunca queda aclarada. Por otra parte, mucho más difícil sería encontrar algún caso atribuible al 4º tipo de escala mayor en los autores clásicos que no obedezca concretamente a una enfatización de la subdominante mediante su respectiva dominante secundaria.

En tercer lugar, a pesar de la proclamada intención de los autores de incorporar estas variantes de escalas dentro de la armonía tonal, lo cierto es que la utilización en posición prominente de algunos de los acordes que de ellas se derivan minaría irreversiblemente ciertos elementos básicos de la misma, en especial la efectividad de la función de dominante, que queda completamente desvirtuada por el empleo de la subtónica en lugar de la sensible en dos de los tipos de cada uno de los modos. Más adelante en el tratado, en la explicación de la cadencia perfecta, se reconoce por supuesto la preeminencia del acorde mayor en la dominante también del modo menor, pero no deja de aconsejarse la dominante menor por su “buen efecto”:

En el *modo menor* se usa generalmente, en la práctica, el acorde *perfecto mayor* de la *dominante*, lo que, si bien significa una usurpación del organismo primitivo, contribuye a que

⁶⁷ BACH, Johann Sebastian. *St. Matthew Passion in Full Score*. Nueva York: Dover, 1990, p. 245.

el sentimiento cadencial quede enteramente satisfecho; sin embargo, el empleo del acorde *perfecto menor del mismo grado*, conforme a los “tipos” *primero* y *cuarto* del *modo menor*, es de muy buen efecto por su sentido evocador, tan característico de los cantos populares y religiosos⁶⁸.

Lo cierto es que la armonía modal (con sus múltiples variantes) presenta características bien diferentes del sistema tonal, y que el sistema híbrido construido en este tratado difícilmente podrá ir más allá de un uso superficial y colorístico de elementos modales, que si bien pudo alcanzar una considerable difusión en un momento histórico específico y en determinados estilos de aromas folclóricos, pronto se vio sobrepasado por una utilización más consistente en la música de Falla (o Bartók), y en cualquier caso tampoco alcanza a explicar adecuadamente obras del siglo anterior con intenso carácter modal de compositores como Debussy⁶⁹.

En cuarto lugar, la conveniencia pedagógica de exponer desde el principio todas las variantes de las escalas mayores y menores es bastante discutible, pues probablemente ocasionaría que el alumno no distinguiera adecuadamente los elementos básicos de la armonía tonal de otros secundarios o propios de épocas más antiguas o modernas⁷⁰. Parece contradictorio que mucho más adelante, cuando ya se ha trabajado en abundancia con los diferentes recursos armónicos procedentes de los cuatro tipos de escalas, todavía se eluda la discusión de la armonización de corales basados en “los antiguos modos o escalas gregorianas”⁷¹ precisamente por la razón que hemos apuntado:

No abordaremos, ciertamente, en esta parte elemental de nuestro Tratado de Armonía, el importantísimo estudio [...] de la aplicación adecuada de la armonía constituida sobre la base de la tonalidad moderna, sistema de los modos mayor y menor, a las melodías anteriores, o la

---

⁶⁸ SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL. *Tratado de armonía*, vol. I, p. 148.

⁶⁹ La necesidad de construir un sistema diferente al tonal para acercarse a la armonía modal la encontramos expresada en España ya en una extensa crítica de varias obras de Debussy fechada en 1916: “cada modalidad tiene sus leyes de concierto, requiere un tratado de armonía particular. Hoy no se han escrito tratados de armonía sino para el modo mayor y menor actuales, y por consiguiente fuera de ellos ha de hacerse instintivamente una polifonía cuyos ejes de atracción están fuera de los lugares de esos dos únicos tonos que se manejan” [VILLALBA, Luis. “Debussy. La música nueva”. *Arte Musical. Revista Iberoamericana*, 45 (15-11-1916), p. 3].

⁷⁰ Mucho más sorprendente resulta la pervivencia de este peculiar sistema en numerosos manuales elementales de teoría de la música, incluso recientes, que se utilizan actualmente en conservatorios y escuelas de música, que suelen reproducir los ocho tipos de escalas sin proporcionar información alguna al respecto. Esta repetición acrítica y descontextualizada de tal sistema, cuyo valor pedagógico era discutible ya en su tiempo, resulta de una utilidad sumamente dudosa.

⁷¹ SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL. *Tratado de armonía*, vol. II, p. 246.

afirmación definitiva en la historia de nuestro fundamental principio tonal. Cuestión tan honda como delicada, será tratada en el grado superior, en ocasión y momento en que el alumno, en posesión ya de los elementos fundamentales de la Armonía, se halle en condiciones de comparar y discernir con claro juicio las diferencias expresivas y cadenciales de uno y otro sistema⁷².

Otra aportación novedosa de este tratado reside en la voluntad de acercarse más a la práctica que sus predecesores Arín y Fontanilla. Esta intención se materializa principalmente en la inclusión de numerosos ejemplos tomados de música real, valorados muy positivamente en la cita de Bautista que ofrecimos más arriba. Ciertamente, ello constituye un paso importante hacia el contacto con la práctica. Sin embargo, la utilidad de tales ejemplos resulta muy mermada por el enfoque dado a prácticamente todos los ejercicios escritos propuestos por el libro, que difiere poco de los usados por Arín y Fontanilla. Una vez más, el trabajo de armonía otorga gran importancia al movimiento de las voces y su objetivo es elaborar una pequeña pieza con valor en sí misma más que un esqueleto armónico. De esta manera, los ejemplos ofrecidos (casi siempre instrumentales) presentan texturas absolutamente desemejantes de las practicadas en los ejercicios, sin que se haga ningún esfuerzo por mostrar las conexiones entre uno y otro mundo (el real frente al de la armonía escolástica); obviamente, la conducción de las voces (a la que se dirigen la mayoría de las reglas prescritas) es bien diferente en texturas tan diversas.

Por otro lado, los autores son conscientes del problema inherente a este tipo de ejercicios: concentrarse excesivamente en el movimiento de las voces, que al fin y al cabo es la materia del contrapunto, descuidando los asuntos propiamente armónicos. Así lo expresan en el siguiente párrafo:

Si bien el género polifónico (contrapunto; superposición de melodías; varias melodías ejecutadas simultáneamente), cuyo desarrollo y pujanza precedió a la Armonía, está relacionado íntimamente con ella, sin embargo, son cosas diferentes, aun cuando en el procedimiento para la enseñanza de la armonía *per se*, difieran los autores didácticos, pues mientras unos se preocupan más de la forma externa (cuidando desde el principio con especial interés la línea melódica en cada una de las partes armónicas integrantes de un todo, descuidando con esto, o no dando, por lo menos, la importancia debida a lo que es esencial, lo interno, la riqueza e intensidad armónica), otros, por el contrario, prescinden en absoluto del movimiento melódico de las voces, concretándose única y exclusivamente al enlace de los

---

⁷² *Ibid.*, vol. II, pp. 247-248.

acordes entre sí y sucesión armónica, rica e interna, sí, pero desprovista, no solamente de sentido melódico, sino rítmico⁷³.

Como puede verse, tampoco se decantan por la opción opuesta, y de hecho jamás proponen usar una textura de cuatro voces acompañantes como la de Eslava.

Sobre este asunto se extendería García de la Parra en un breve artículo publicado mucho más tarde (póstumamente) el mismo año de su muerte (1953) y titulado “Breves observaciones respecto de la enseñanza de la Armonía”. Aquí se vuelve a insistir en la diferencia entre los dos enfoques mencionados de la enseñanza de la armonía, identificando el “vertical” (centrado en los acordes) con los tratadistas alemanes y el “horizontal” (centrado en las líneas melódicas) con los franceses y reconociendo los inconvenientes pedagógicos de este último y el peligro de confusión con el contrapunto. Citamos un extenso fragmento por su interés:

Limítome ahora, sencillamente, a comentar las diferentes formas en que suele practicarse esta enseñanza, desde el punto de vista dinámico, en relación con la de Contrapunto; es decir, que en tanto unos profesores de Armonía se atienen casi exclusivamente a inculcar en los alumnos el conocimiento progresivo y enlace de los acordes –armonía vertical–, otros tienden, además, a imprimir interés melódico a todas y cada una de las partes integrantes del conjunto armónico –armonía horizontal–, llegando estos últimos, a veces, a invadir el campo del Contrapunto propiamente dicho, con menoscabo de la riqueza e intensidad armónica.

El sistema de “armonía vertical”, carente de toda variedad rítmico-melódica, resulta, quizá, relativamente fácil, en tanto que el de “armonía horizontal” dificulta grandemente el estudio de la Armonía, dando como resultado un amalgama [*sic*] de estilo armónico-contrapuntístico un poco prematuro para el alumno.

Es indudable que en el empleo de uno u otro procedimiento han influido notoriamente, sobre todo, los tratadistas alemanes y franceses, ya que los primeros deslindan más corrientemente el estudio de ambas enseñanzas, mientras que los segundos suelen optar, en general, por una más amplia libertad melódico-rítmica en cada una de las partes armónicas, que da lugar a la citada fusión armónico-contrapuntística⁷⁴.

García de la Parra propone, aunque sin mucha convicción, adoptar una postura intermedia, restringiendo la atención al movimiento de las voces sólo al bajo y al tiple: “quizá me inclinaría por la opción de un sistema ‘mixto’ en la práctica; es decir, por

---

⁷³ *Ibid.*, vol. I, p. 13.

⁷⁴ GARCÍA DE LA PARRA TÉLLEZ, Benito. “Breves observaciones respecto de la enseñanza de la Armonía”. *Música*, 5 (1953), pp. 17-18.

limitar, de momento, el interés melódico al tiple –parte superior– cuando de armonizar ‘bajos dados’ se trata, y al bajo –parte grave– cuando a ‘tiples melódico-armónicos’ se refiere”⁷⁵. Y más adelante sugiere –presumiblemente para compensar ese déficit de movimiento de las voces respecto a la habitual enseñanza escolástica– añadir un curso de armonía tras finalizar los estudios de contrapunto: “El ideal sería [...] la creación de un curso superior de Armonía después de cursado el Contrapunto [...] en el que practicarse pudiera ya, con sólido fundamento, la unión plena de los citados procedimientos armónico-contrapuntísticos”⁷⁶.

El tratado de la Sociedad Didáctico-Musical contiene otra innovación respecto al de Arín y Fontanilla que, en cierto sentido, también puede interpretarse como un intento de aproximación a la práctica real, aunque sea a un género muy específico. Nos referimos al coral (en las conocidas armonizaciones de J. S. Bach), al que se dedica la lección 20ª del segundo volumen⁷⁷. Resulta significativo que sea justo ahora cuando se aborda el estudio de las notas de adorno (empezando por las más importantes: retardo y nota de paso), vinculándolas así a la imitación de este tipo de piezas concretas en lugar de a los típicos ejercicios escolásticos irreales. Sin embargo, es probable que el peso que estos profesores otorgaran al coral en su enseñanza no fuera acusado, pues se introduce ya bien entrado el 2º volumen y poco más se utilizaría luego si, como informaba Julio Gómez, los libros de Arín y Fontanilla seguían usándose como continuación de éste. En cualquier caso, esta novedad tuvo éxito en España, pues a lo largo del siglo se acentuó la presencia de los corales de Bach en los estudios de armonía (también Zamacois incluye un capítulo sobre ello).

En cuanto al asunto de la sintaxis, este tratado ofrece escasa información y añade poco a los de Arín y Fontanilla y Eslava. Mantiene la habitual distinción entre acordes tonales (I, IV y V) y el resto, a los que llama “complementarios”, aunque con la notable ampliación que suponen las variantes obtenidas a partir de los diferentes tipos de escalas, como puede verse en el siguiente ejemplo, correspondiente al modo mayor:

---

⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁷ Esta atención al coral parece relacionada con la influencia de ciertos libros franceses; en este punto se cita el “interesante estudio analítico sobre los Corales de Bach” (SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL. *Tratado de armonía*, vol. II, p. 254) de Charles Gounod (probablemente procedente de su edición de los corales de Bach).

Ejemplo 7-7. Tratado de la Sociedad Didáctico-Musical: Acordes tonales y complementarios en el modo mayor⁷⁸.

Por supuesto, se incluye el correspondiente apartado sobre cadencias, cuya única novedad significativa radica otra vez en el empleo de algunos acordes procedentes de las diversas escalas.

Sobre el uso de los dos grupos de acordes se ofrecen unas pocas indicaciones genéricas en las lecciones dedicadas a la armonización de bajos y tiples, de las que extractamos lo más interesante:

Los tres *acordes tonales*, cimentados sobre la *Tónica*, *Dominante* y *Subdominante*, en ambos modos, son, como ya sabemos, los firmes sillares que sostienen el edificio tonal. Entre éstos, y como elementos flexibles de variedad expresiva, aparecen los “complementarios” *grado segundo*, *sexto* y *tercero*, que con sus bellas oposiciones modales logran evitar la posible monotonía derivada del estricto y riguroso empleo de los acordes propios, *tonales* o *esenciales del modo correspondiente*⁷⁹.

Los *acordes complementarios* significan, por el contrario, la variedad, la independencia y hasta, si se quiere, añadiremos que la ruptura momentánea de la unidad tonal sostenida por los llamados *tonales*. De aquí su encanto, de aquí su indeterminación o vaguedad poética, tan chispeante y atractiva cuando son empleados con oportunidad y buen gusto y distribuidos con fino sentido armónico entre los *tonales*, soportes firmes éstos, insistimos, del imprescindible e interno equilibrio tonal⁸⁰.

⁷⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 31.

⁷⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 208.

⁸⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 232.

Puntualmente se sugieren ciertas afinidades entre acordes que apuntan muy ligeramente hacia ciertos aspectos de la teoría funcional de Riemann, aunque en ningún momento se profundiza más de lo ofrecido en el siguiente “esquema de los acordes tonales y complementarios y sus más naturales afinidades”:

Ejemplo 7-8. Tratado de la Sociedad Didáctico-Musical: Afinidades entre acordes⁸¹.

Por último, se ofrece esta armonización de las escalas básicas mayor y menor dentro del capítulo de armonización de bajos, a la manera de las antiguas reglas de la octava:

Ejemplo 7-9. Tratado de la Sociedad Didáctico-Musical: Armonización de las escalas⁸².

Armonización de la *escala mayor* (tipo 1.º) con los *acordes tonales* en sus diferentes estados:

Armonización de la *escala menor* (tipo 2.º) en la misma forma:

⁸¹ *Ibid.*, vol. II, p. 208.

⁸² *Ibid.*, vol. II, p. 209.

7.3. El Tratado de armonía de Zamacois

Hemos comentado ya que probablemente el de Joaquín Zamacois haya sido el tratado de armonía más influyente durante la segunda mitad del siglo XX. Zamacois fue profesor en el Conservatorio del Liceo de Barcelona desde 1914, y director del Conservatorio Superior Municipal (antes Escuela Municipal) de la misma ciudad desde 1945 hasta su jubilación en 1965⁸³, época en la que publicó casi toda su ingente producción didáctica que abarca la mayoría de las materias no instrumentales que integraban el currículo oficial. Como miembro del Consejo Nacional de Educación, tomó parte en la reordenación de los estudios musicales en España llevada a cabo en 1966⁸⁴. A su retiro como director fue nombrado “delegado permanente del Estado en el Conservatorio Superior de Barcelona”⁸⁵.

El *Tratado de armonía* se publicó en tres volúmenes entre 1945 y 1948, y ha sido desde entonces reeditado en numerosas ocasiones hasta la actualidad (la última de ellas en 2002)⁸⁶. No cabe duda de que su enorme éxito se debe principalmente a la vastedad y clara sistematización de los conocimientos que encierra el tratado, recogidos de una enorme cantidad de fuentes (listadas al comienzo de cada volumen), que lo convierten prácticamente en una enciclopedia de la armonía escolástica⁸⁷; pero tampoco deben olvidarse los importantes cargos oficiales que desempeñó su autor y la notable influencia que alcanzó sobre el mundo de la enseñanza oficial de la música en España.

Fue escrito, según declara Zamacois en las advertencias previas, “conforme al programa de ‘Armonía y Melodía acompañada’ del Conservatorio Superior de Barcelona, aprobado por la Dirección General de Bellas Artes”⁸⁸. También en este apartado preliminar expresa su convicción de que el alumno debe formarse mediante el sistema tradicional, abordando sólo al final de los estudios las innovaciones armónicas

---

⁸³ Pueden verse algunas breves reseñas biográficas de Zamacois en SOBRINO, Ramón. “Zamacois Soler, Joaquín”. En: *Diccionario de la música española...*, vol. 10, p. 1080 y *La Vanguardia española*, 3-12-1965, p. 25 y 9-9-1976, p. 23.

⁸⁴ Zamacois publicó dos artículos anunciando las novedades más destacadas contenidas en la legislación aprobada en aquella época: *La Vanguardia española*, 2-11-1966, p. 49 y 25-8-1968, p. 15.

⁸⁵ La noticia apareció en *La Vanguardia española*, 19-11-1966, p. 64.

⁸⁶ ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonía*. Barcelona: Labor, 1945-48, 3 vols.

⁸⁷ En nuestra opinión, tal afán enciclopédico pone precisamente en riesgo en ocasiones la eficacia pedagógica del tratado. Mucho más adecuados en este sentido son los tres libros de ejercicios correspondientes a cada uno de los volúmenes, en los que se lleva a cabo una completa reordenación de las materias abordadas: véase ZAMACOIS, Joaquín. *Ejercicios correspondientes al Tratado de armonía*. Barcelona: Boileau, 1958, 3 vols.

⁸⁸ ZAMACOIS, J. *Tratado de armonía*, vol. I, p. 15.

de la música moderna; así, manifiesta su preferencia por “una educación escolástica dentro de la concepción armónica tradicional, completada por un posterior estudio de todas las tendencias y procedimientos al margen de ella”⁸⁹.

En efecto, Zamacois se mueve en el escolasticismo típico de los tratados franceses, adoptado también en España desde Arín y Fontanilla. Entre sus numerosas citas abundan las procedentes de libros franceses de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX como los de Dubois, Durand, Gevaert, d’Indy, Koechlin, Reber o Caussade, aunque no son raros tampoco otros autores como Bas, Scholz, Richter, Riemann, Rimsky-Kórsakov o Setaccioli.

Curiosamente, la presencia de los tratados de armonía españoles es mínima. Ni Arín y Fontanilla ni Eslava son citados hasta el 3^{er} volumen, y entonces sólo de manera muy puntual. En el primer caso probablemente se deba a la escasa entidad de sus contenidos teóricos y su dudoso prestigio; y en el segundo, que sí presenta una sustanciosa fundamentación, a la distancia en el tiempo y, quizás especialmente, la coincidencia con la época de su mayor descrédito (véase el capítulo anterior).

Algo más recurre al de la Sociedad Didáctico-Musical, si bien no sigue su principal aportación: el intento de ampliar el espacio tonal mediante las mencionadas variantes de las escalas mayores y menores.

Muy al contrario, Zamacois se sitúa siempre dentro del terreno de la tonalidad clásica, partiendo de las habituales escalas natural para el mayor y armónica para el menor, aunque sí contempla en este último la posibilidad de utilizar el 6º grado elevado y el 7º natural en determinados contextos (especialmente vinculados a la escala melódica). Su análisis de las nuevas posibilidades armónicas se producirá en la segunda parte del 3^{er} volumen a la manera de un apéndice que poca relación tiene ya con todo lo estudiado anteriormente. Será aquí donde se ocupe, entre otras tendencias, de la música modal tanto antigua como reciente, basándose en la clasificación tradicional de los modos (y añadiendo luego la escala de tonos enteros y otras) y nunca en los cuatro tipos de escalas mayores y menores.

El enfoque didáctico de la armonía es, por tanto, el habitual en los tratados de armonía escolástica, y en esencia difiere poco del seguido por Arín y Fontanilla. La preocupación por los detalles de la realización a cuatro voces y el movimiento de éstas es constante durante todo el libro, y con una minuciosa exposición de estos asuntos se

---

⁸⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 12.

inicia, tras la explicación de los conceptos básicos, el estudio de la asignatura, ocupando los capítulos 3º, 4º y 5º. Para Zamacois, éste es uno de los objetivos esenciales de la armonía: “El ‘hacer cantar las voces’, el moverlas con independencia y fluidez, de modo que el movimiento melódico de cada una sea lo más interesante posible, es una de las metas que debe alcanzarse con el estudio”⁹⁰. De hecho, incluso en los ejercicios de armonización la elección de los acordes dependerá en parte de criterios exclusivamente melódicos: “Al armonizar un *B. D.* [bajo dado] debe elegirse, cuando son posibles varios, aquel cifrado *que proporcione una marcha melódica más interesante al Soprano*, a la vez que una realización más natural a las demás voces”⁹¹.

Aquí ya la textura con una melodía aparte de las cuatro voces armónicas es prácticamente excluida de la esencia del método, pues se aborda sólo brevemente al final de la 1ª parte del 3º volumen dentro del capítulo “La escritura dentro del ‘género libre’” y ni siquiera se ofrecen trabajos de este tipo en el libro de *Ejercicios correspondientes al Tratado de armonía* que acompaña al 3º volumen.

De esta manera, los límites entre el objeto de la armonía y del contrapunto se hacen más difusos que nunca. Zamacois parece consciente de este problema y de las posibles posturas ante el mismo, sin llegar a explicitar cuál es la suya propia:

Es absolutamente imposible establecer una frontera entre la “Armonía” y el “Contrapunto”. En la Armonía el protagonista principal es el acorde; el movimiento melódico de las voces es el resultado ocasional de la sucesión de los acordes, y está sujeto a las limitaciones que impone el mejor engranaje de aquéllos entre sí. En el Contrapunto es a la inversa; el protagonista principal es el movimiento melódico de las voces, y las simultaneidades sonoras son el resultado ocasional de tal movimiento. Pero, claro está, como que la armonía no puede dejar de tener en cuenta el movimiento melódico de las voces, ni el contrapunto los resultados armónicos, los puntos de contacto y las interferencias entre ambas especialidades son constantes. Ello se refleja en la enseñanza, pues mientras en unas escuelas reducen la Armonía a lo más indispensable y simple, en lo que atañe al movimiento melódico de las voces, dejando, en cambio, todo lo que afecta a su desenvolvimiento, independencia y personalidad, para el Contrapunto, otras, en cambio, van tan allá, en este aspecto, que desarrollan en la Armonía un estilo contrapuntístico moderno, y reducen, entonces, el estudio del Contrapunto al género y estilo de escritura que era característico en la época en que el Contrapunto fue único, por no haber nacido el concepto actual de la Armonía, o sea, al denominado *Contrapunto severo*⁹².

---

⁹⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 221, n. K.

⁹¹ *Ibid.*, vol. I, p. 140.

⁹² *Ibid.*, vol. I, p. 219, n. E. Probablemente, Zamacois se vería a sí mismo en un punto intermedio entre ambas posturas, pues, a pesar de que –según lo que hemos visto hasta ahora– parece inclinarse más por la

La diferenciación entre las dos disciplinas cuando se opta por su enfoque de la armonía es tan dudosa que incluso puede resultar necesario apelar a un criterio tan artificial como el número de voces, según parece reconocer implícitamente el mismo Zamacois al añadirlo a su intento de separación entre ambas en la siguiente nota al pie con que se inicia su capítulo supletorio sobre “Armonía a menos y a más de cuatro partes reales”:

Estamos decididamente al lado de los que opinan que pese a la imposibilidad de establecer una frontera entre la Armonía y el Contrapunto corresponde a éste todo cuanto se refiere a una escritura francamente polifónica –sobre todo a menos y más de 4 partes [!]- e imitativa. Sin embargo, respetuosos con los que no opinan así, daremos algunas nociones de lo apuntado, escudándonos en el proverbial “lo que abunda no daña”⁹³.

Por otro lado, un notable inconveniente que conlleva la armonía escolástica es que construye un complejo sistema de reglas basadas en gran medida en convenciones pedagógicas procedentes sobre todo de las restricciones típicas de la textura vocal en que se mueve, sin establecer una delimitación nítida entre éstas y aquellas otras indicaciones aplicables a la armonía tonal en general (independientemente de la textura desarrollada). Consciente también de este problema, Zamacois afirma en su capítulo “La escritura dentro del ‘género libre’”:

[...] al dejar los estudios escolásticos realizados para *Coro a voces reales* hay que saber desprenderse de todo el lastre que representen las reglas basadas concretamente en dicho género de escritura y tener en cuenta sólo las que realmente conciernen a la Armonía, independizándolas de las que se refieren al estilo, a la ejecución, al ritmo, etc. Únicamente en tal estado de agilidad es posible adentrarse con provecho en el campo de experimentación de ese vastísimo imperio denominado con la convencional etiqueta de “género libre”⁹⁴.

---

segunda que por la primera, tampoco se decantaría por el contrapunto severo al elaborar su manual sobre esta materia publicado mucho más tarde: “[...] no es en el denominado contrapunto severo –que se encierra en un estrechísimo ámbito, al prescindir de determinados acordes y notas extrañas– en el que vamos a centrar la atención [...]. Nos limitaremos al contrapunto armónico, esto es: contrapunto que atiende principalmente al juego melódico de las partes o voces en acción, pero hecho de forma que se desarrolle sobre un contexto armónico satisfactoriamente analizable” (ZAMACOIS, Joaquín. *Ejercicios de contrapunto*. Barcelona: Boileau, 1977. Citado en ANZALDÚA GONZÁLEZ, Luis Carlos. “La tratadística española del contrapunto severo desde el siglo XVIII al XX. Su metodología de enseñanza y los elementos que influyeron en su evolución hasta la conformación de los grandes tratados españoles”. Dirigida por Yvan Nommick. Universidad Autónoma de Madrid: tesis doctoral, 2007, p. 535, n. 44. En Internet: <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/38094957.html> [Último acceso 8-2-2010]).

⁹³ ZAMACOIS, J. *Tratado de armonía*, vol. III, p. 293, n. 1.

⁹⁴ *Ibid.*, vol. III, p. 315.

Sin embargo, esta tarea esencial (de la que depende nada menos que la utilidad real de los estudios de armonía para dominar la música tonal) será muy difícil de realizar si tales reglas se han interiorizado durante un largo tiempo sin ser consciente de su verdadera naturaleza. Y los manuales escolásticos raramente dedican los esfuerzos necesarios para llevarla a cabo.

Esto no significa que Zamacois no se ocupe de la sintaxis armónica. Más bien al contrario, su afán enciclopédico le lleva a extenderse también sobre esta materia, abordándola desde diversas perspectivas. Casi todo su estudio al respecto se encierra en el extenso capítulo 6º “Armonización”⁹⁵, y se aplica exclusivamente a la práctica de la armonización de tiples o bajos en la textura habitual a cuatro voces.

Tras aclarar algunos conceptos básicos (en especial sobre la articulación rítmica de la música), se inicia con el habitual apartado sobre cadencias, que define de la siguiente manera⁹⁶:

- Cadencia auténtica: V-I. Reconoce que los teóricos suelen dividirla en perfecta e imperfecta según sea conclusiva o “suspensiva”.
- Cadencia plagal: “es el reposo sobre el *acorde de tónica*, al cual se llega desde un acorde que *no es el de dominante*”. Tipo básico: IV-I.
- Cadencia rota: “es un proceso de cadencia auténtica en el cual *se sustituye el acorde de tónica por uno inesperado*, que trunca el sentido de la misma”. Tipo básico: V-VI.
- Semicadencia: “es un reposo momentáneo sobre un acorde *que no es de tónica*”. Tipo básico: -V.

Su carácter dependerá también del estado de los acordes, de su situación rítmica en el compás y de si la voz superior termina o no en la tónica⁹⁷.

Algo más novedoso para los armonistas españoles resulta el apartado “Funciones tonales”, que como su nombre sugiere supone un tímido acercamiento a la teoría funcional de Riemann⁹⁸. Comienza con la siguiente explicación:

---

⁹⁵ *Ibid.*, vol. I, pp. 110-155.

⁹⁶ *Ibid.*, vol. I, pp. 118-119.

⁹⁷ *Ibid.*, vol. I, pp. 120-121.

⁹⁸ Aunque Zamacois cita con cierta frecuencia a Riemann (cuyo tratado *Armonía y modulación* había sido publicado en traducción española en 1930: véase el último apartado) entre otros muchos autores para cuestiones rutinarias de la realización a cuatro voces, lo cierto es que nunca se adentra en la esencia de su teoría funcional o su peculiar simbología. Ni siquiera cuando menciona puntualmente la hipótesis de los

Los acordes –cual individuos de una organización– desempeñan, dentro de la misma, del sistema, que representa la *tonalidad*, un *papel*, un *cargo*, al cual muchos teóricos denominan *función tonal*. La importancia y características de la función tonal de cada acorde es diversa y, en esencia, *queda determinada por el grado de la escala que le sirve de fundamental*⁹⁹.

Zamacois expone los tres acordes básicos de I, IV y V, la relación de 5^{as} entre sus fundamentales, la determinación de la escala natural de cada tonalidad a partir de los sonidos que contienen, la constitución interválica de cada uno de ellos y su participación decisiva en las principales cadencias (auténtica y plagal). Luego define las tres funciones tonales a partir de su papel en la cadencia auténtica (completada como IV-V-I):

[...] el acorde de tónica, el último del grupo, es el soberano, el centro, alrededor de cuya órbita giran todos los demás, hacia el que convergen las actividades de los otros acordes. Función *pasiva* la suya: de acorde *receptor*, de acorde *reposo*. El acorde de *dominante*, el penúltimo del grupo, representa el elemento *activo* por excelencia del sistema tonal, el más íntimo colaborador de tónica y al cual la nota sensible (3^a del acorde) confiere su especial condición¹⁰⁰, por la tendencia melódica de dicha nota hacia la tónica. Y, finalmente, el acorde de *subdominante*, antepenúltimo acorde de la sucesión, representa el pórtico de la cadencia, el delantero que da la debida solemnidad y empaque a la unión de los dos acordes siguientes¹⁰¹.

Sin embargo, el desempeño de estas funciones por otros acordes –esencial en la teoría de Riemann– está aquí sólo ligeramente insinuado al indicar la posibilidad de que II y VI sustituyan al acorde de subdominante, mientras que la también apuntada opción de que estos mismos acordes y III (en el modo mayor) precedan a la cadencia IV-V-I parece situarlos en un limbo funcional sobre el que nada se explica¹⁰². Véase el siguiente ejemplo:

---

armónicos inferiores y la formación del acorde menor a partir de la nota superior en lugar de la inferior, se refiere a Riemann, sino al francés (aunque considerablemente germanizado) d'Indy, seguidor en este punto de Riemann (véase *Ibid.*, vol. I, p. 218-219, n. C).

⁹⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 123.

¹⁰⁰ Obsérvese que en este punto se obvia el papel de la 7^a, que desde Rameau se asociaba intrínsecamente al acorde de dominante. Esta omisión sólo parece explicable por una convención pedagógica: hasta que se aborden los acordes de 7^a (lo que no sucederá antes del 2º volumen), todas las explicaciones se harán exclusivamente con acordes tríadas. Sobre esto hablaremos algo más próximamente.

¹⁰¹ *Ibid.*, vol. I, pp. 125-126.

¹⁰² *Ibid.*, vol. I, p. 126.

Ejemplo 7-10. Zamacois: uso de otros acordes en la cadencia auténtica¹⁰³.

Sustituyendo al acorde del IV.º grado en sus funciones tonales de subdominante

II.º grado   Funciones de D. y T.   VI.º grado   Funciones de D. y T.

Antecediendo al acorde del IV.º grado en sus funciones tonales de subdominante

II.º grado   Funciones de Sd. D. y T.   VI.º grado   Funciones de Sd. D. y T.   III.º grado   Funciones de Sd. D. y T.

Al final de este apartado se menciona la habitual (desde Eslava) clasificación de los acordes en dos (o tres) grupos, implícita ya en los párrafos anteriores:

Los acordes no incluidos en el grupo de los esenciales son calificados por unos teóricos como *complementarios* o *secundarios*, mientras otros teóricos los subdividen en dos grupos: en uno incluyen los acordes de los grados IIº y VIº, y lo denominan *de segundo orden*, y en el otro, los de los grados IIº y VIIº, que denominan *de tercer orden*¹⁰⁴.

Zamacois no profundiza en este asunto, que como vimos era central en la teoría de Eslava y aún recibió cierta atención en los tratados españoles posteriores; de hecho, ni siquiera se recogen las denominaciones utilizadas por éste (acordes tonales y vagos). En cambio, recurre a Gevaert para proporcionar alguna información más, aunque limitándose a reflejarla textualmente sin hacer comentario alguno al respecto:

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 127.

Gevaert explica así, en su *Tratado de Armonía*, la función tonal de estos acordes:

“En el funcionamiento ordinario del organismo tonal, el grupo complementario sirve principalmente para ensanchar el cuadro de los periodos polifónicos, evitando la caída, con excesiva frecuencia, en los finales de frase, en las cadencias. Mezclados hábilmente con los esenciales, los acordes complementarios proporcionan a las fundamentales de los acordes los movimientos de 3ª que no pueden obtener con los esenciales”.

“En los pasajes episódicos del discurso polífono, el lazo de sujeción que une las cinco tríadas consonantes a su soberana, la de tónica, tiende a aflojarse, incluso a desatarse. Las fórmulas de cadencia desaparecen: los seis acordes consonantes se mueven bajo un pie de igualdad absoluta, y su encadenamiento está entonces únicamente reglamentado por los principios generales de realización”.

“La distinción entre acordes esenciales y complementarios deja de existir en los desarrollos episódicos de la composición que se sustraen de la soberanía de la tónica”¹⁰⁵.

El siguiente apartado, “El proceso cadencial”, resulta de gran importancia en la práctica, puesto que se ocupa del uso de cada tipo de cadencia, explicando su jerarquía, sus posibles combinaciones y la ampliación en ellas de la dominante mediante el acorde de 6/4 cadencial. Sigue una sección (“Características armónicas de los distintos estados de los acordes y de sus encadenamientos”) sobre las diferencias cualitativas entre el estado fundamental y las inversiones de los acordes en general, así como las ocasiones en que pueden usarse los tres estados. Se dan aquí algunos consejos que apuntan hacia una teoría de las progresiones fundamentales, aunque centrados especialmente en los acordes directos:

El encadenamiento de un acorde con el que tiene por fundamental la 5ª inferior (o 4ª superior) es considerado el principal de todos los posibles, cuando tal 5ª es justa. [...]

El encadenamiento en sentido contrario que el anterior (a la 5ª superior o 4ª inferior) es de iguales características. [...]

El encadenamiento de un acorde con el de la 3ª inferior y con el de la 3ª superior es el más suave de todos los encadenamientos, por ser el que tiene más notas comunes (*dos*; mientras en el caso anterior era *una*). Pero, por esto mismo, resultan débiles. Son transparentes, mas sin vigor; por lo cual sólo deben usarse cuando sus características no están fuera de lugar. Entre acordes en estado fundamental, el por 3ª ascendente es de mucho menos interés que el por 3ª descendente, por lo que convendrá no hacerlos sucesivos. [...]

Los encadenamientos entre acordes cuyas fundamentales representan *grados conjuntos* (los cuales no tienen notas comunes), no son siempre buenos *entre acordes directos*, [...]; pero

---

¹⁰⁵ *Ibid.*

sí lo son *cuando interviene el acorde de 6ª*. Sólo en algunos casos aceptan la intervención del 6/4¹⁰⁶.

Todavía se ofrece una larga serie de recomendaciones que atañen a la sintaxis en el extenso apartado “Consejos para la armonización de bajos y cantos dados”, que se divide a su vez en las siguientes secciones: “Normas de carácter general”, “Normas particulares para el empleo del cifrado 5”, “Normas particulares para el empleo del cifrado 6”, “Normas particulares para el empleo del cifrado 6/4” y “Cifrados más usuales, teniendo en cuenta los movimientos más corrientes del bajo y todos los acordes explicados en este libro”. La última es la habitual explicación del acorde que debe ponerse según el grado de la escala que aparezca en el bajo y teniendo a menudo en cuenta si éste continúa con movimiento conjunto o disjunto. De la segunda resaltamos algunas indicaciones que tratan sobre el mismo asunto que el largo fragmento que ofrecimos en la cita anterior pero llegan a nuevas conclusiones. En efecto, aquí se obvian las distinciones antes expresadas para concluir que, aparte ciertas reticencias hacia el II del modo menor por ser acorde disminuido, “todos los demás encadenamientos entre acordes directos en que el bajo hace un movimiento disjunto, son buenos”, aunque se recuerda la inconveniencia de hacer varias 3^{as} ascendentes seguidas; por otra parte, se aconseja evitar “las sucesiones de acordes directos correspondientes a los grados IIº-IIIº, IVº-IIIº y IIIº-IIº” y, en menor medida, I-II y II-I¹⁰⁷.

En realidad, la relegación de la sintaxis armónica a un plano secundario –que según hemos visto resulta frecuente en la armonía escolástica– no obedece en este tratado en concreto a la falta de indicaciones sobre el asunto, pues Zamacois ofrece, también en esta materia (como en casi todas las que toca), una ingente cantidad de reglas a seguir. Más bien se deriva aquí, por un lado, de la atención prioritaria otorgada a los detalles de la realización a cuatro voces y el cuidado de las mismas y, por otro, de la falta de un sistema integral y coherente que articule aquellas numerosas reglas, dotándolas de una fundamentación adecuada o al menos de la conexión necesaria para facilitar su aprehensión y aplicación práctica por el alumno.

En general, la búsqueda de la exhaustividad por Zamacois (siempre dentro del terreno de la armonía de escuela, claro está) a menudo obstaculiza más que apoya la

---

¹⁰⁶ *Ibid.*, vol. I, pp. 134-135.

¹⁰⁷ *Ibid.*, vol. I, pp. 144-145.

utilidad pedagógica de su tratado, pues con frecuencia el estudiante tienen dificultades para distinguir, entre las innumerables reglas proporcionadas, los asuntos básicos de los secundarios¹⁰⁸. La misma ordenación de las materias pretende responder a criterios estrictamente racionales a veces poco acordes con la práctica, lo que puede llegar a tener efectos contraproducentes en el aprendizaje. Es el caso del primordial acorde de séptima de dominante que, lejos de ser presentado al comienzo del tratado como acorde “natural” en la tradición habitual del siglo XIX, queda relegado al 2º volumen dentro del capítulo “Acordes cuatríadas o de séptima”, donde será abordado junto al resto de acordes de 7ª (incluidos los más infrecuentes de ellos); como consecuencia, el contacto con este acorde se produce cuando ya se ha practicado abundantemente con otros mucho menos fundamentales como los de sensible o los de 5ª aumentada.

Por último, el tratamiento de la modulación por Zamacois se separa del de sus predecesores desde Eslava, difundiendo en España la clasificación en diatónica, cromática y enarmónica que a partir de él conocería aquí una notable popularidad. Esta diferenciación convierte en criterio determinante el factor –más bien superficial– de la existencia o no de un paso cromático entre dos acordes (véase el capítulo 12 del 1º volumen, titulado “Modulación”), pero en cualquier caso sirve igualmente para emprender una exploración sistemática de variados procesos modulatorios.

Más información se ofrece en los capítulos 7º y 8º del 2º volumen, que se detienen en el papel de los acordes de 7ª en la modulación, las modulaciones introtonales (interesante análisis del fenómeno de las dominantes secundarias, sin utilizar este término, aparte de la “dominante de la dominante” tratada más adelante en el cap. 9) y compuestas o indirectas, y determinados recursos como los cambios de modo, cambios de tono (“paso de un tono a otro sin proceso modulante ni conducción de ninguna clase”¹⁰⁹) y progresiones modulantes. Sobre la modulación enarmónica se profundiza en el capítulo 1º (“La tonalidad cromática”) del 3º volumen.

---

¹⁰⁸ Este problema se resuelve en gran medida en los libros de ejercicios antes citados al reordenar y reducir los contenidos del tratado, indicando exactamente los que se necesitan para cada trabajo.

¹⁰⁹ ZAMACOIS, J. *Tratado de armonía*, vol. II, p. 146.

7.4. Otras aportaciones

Una vez analizados los tratados más influyentes de esta época, comentaremos en este último apartado algunas aportaciones interesantes recogidas en otros de menor importancia (hemos mencionado algunos más al inicio de este capítulo).

En 1905 se anunciaba en Barcelona la publicación del *Tratado Teórico-Práctico de Armonía* de Antonio Sardá¹¹⁰, “profesor de composición, bien conocido por la claridad y justeza de su enseñanza”¹¹¹. Se divide en dos partes: “Acordes fundamentales y derivados” y “Armonía artificial” respectivamente. En la primera encontramos alguna información relevante sobre sintaxis, concretamente en el apartado “Enlaces de los acordes” (pp. 21-23) del capítulo 1º “Acordes de tres sonidos”. Aquí se dividen los grados en tres grupos, que coinciden con los considerados por Arín y Fontanilla: “grados de primer orden (I, IV y V), “grados de segundo orden” (II y VI) y “grados de tercer orden” (III y VII). Los de primer orden se califican como buenos –pues son los “que se emplean más frecuentemente que otros, a fin de establecer definitivamente el tono y el modo”¹¹²– y los demás como malos.

Luego se distingue también entre tres órdenes de enlaces: “enlaces de primer orden” son aquéllos cuyas fundamentales se mueven por 3ª, 4ª o 5ª inferiores; de segundo orden los que marchan por 2ª superior o inferior o 3ª superior, yendo “de un grado malo a otro bueno” pero exceptuando V-VI, “que es de buen efecto”¹¹³; y de tercer orden con igual movimiento que los anteriores aunque desde grado bueno a malo o entre dos malos. Sobre estos últimos enlaces se explica que “sólo se practican en tiempo *débil* del compás, o sea cuando no tienen importancia *rítmica*; y especialmente, si el segundo acorde se halla en *primera inversión*”¹¹⁴.

A pesar de tratarse de un libro de divulgación que se ocupa de temas variados, la *Síntesis de técnica musical* de Ricard Lamote de Grignon¹¹⁵ –compositor habitualmente encuadrado en la Generación del 27– contiene una extensa sección sobre armonía que se asemeja a un verdadero tratado. Algunas indicaciones sobre sintaxis musical se dan en el apartado “Armonización de una melodía”. Junto a los habituales “acordes tonales” –I,

---

¹¹⁰ SARDÁ, Antonio. *Tratado Teórico-Práctico de Armonía*. Barcelona: [s.n.], 1905.

¹¹¹ En *La Vanguardia*, 6-5-1905, p. 4. Este autor no tiene entrada en el *Diccionario de la música española*...

¹¹² SARDÁ, A. *Tratado Teórico-Práctico de Armonía*, p. 21.

¹¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. *Síntesis de técnica musical*. Barcelona: Labor, 1948.

IV y V– utilizados preferentemente, puede buscarse una mayor variedad o “nuevas coloraciones sonoras”, cuando “el canto propuesto sea algo más extenso”, con otros acordes “que designaremos como *sustitutos* de aquéllos” o “acordes secundarios, perfectos menores, que pueden en ciertas circunstancias reemplazar a los tonales”¹¹⁶. Aunque esta explicación parece aproximarse algo más a una teoría funcional, los acordes apuntados son los mismos que el tratado de la Sociedad Didáctico-Musical señalaba como “afines”:

Ejemplo 7-11. Lamote de Grignon: acordes tonales y sustitutos¹¹⁷.

Luego, en la práctica, no usa nunca el III, aunque apunta que “no es posible dar una fórmula fija” para ello¹¹⁸.

Por su carácter anecdótico reseñamos aquí el *Tratado de Armonía teórico y practico* de José Molina Amorós¹¹⁹, cuyas copias manuscritas estaban destinadas a la venta por 17,50 pesetas según consta en la portada. En el capítulo 2º “Del movimiento de los acordes” de su parte 3ª “Del análisis” se establece una peculiar clasificación de las progresiones en ocho tipos: “El movimiento de los acordes se verifica de ocho maneras”¹²⁰. La 1ª, “en forma cadencial tonal”, se refiere a la serie diatónica por 5ªs descendentes (con acordes tríadas o de 7ª); la 2ª, “en forma cadencial modulante”, a la serie de séptimas de dominantes por 5ªs; la 3ª, “en forma pasajera tonal”, implica el uso de los acordes II, III o VI; la 4ª, “en forma pasajera modulante” introduce acordes “pertenecientes a otra tonalidad” (normalmente tomados del homónimo menor) entre los acordes tonales; y las 5ª a 8ª consisten en mezclas de algunas de las anteriores¹²¹.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 142.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹¹⁹ MOLINA AMORÓS, José. *Tratado de Armonía teórico y práctico*. Manuscrito. Villajoyosa: 1913. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/3007.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 93-95.

Entre las traducciones de tratados de armonía publicadas en España durante la 1ª mitad del siglo XX destacamos *Compendio de armonía* de Scholz¹²² y *Armonía y modulación* de Riemann¹²³. La presencia de las obras de este último en nuestro país durante la primera mitad del siglo XX constituye un interesante asunto que aquí sólo podemos esbozar. Muchos de sus libros –que abarcan materias tan diversas como la historia de la música, el dictado musical, la reducción de partituras o los manuales para piano y órgano– fueron publicados (y reeditados a menudo) en castellano en esta época por la editorial Labor¹²⁴. Parece que en tal empresa desempeñó un papel esencial Antonio Ribera (o Rivera) y Maneja, traductor de casi todas estas obras en la década de los 1920¹²⁵ y alumno del propio Riemann; él fue también el encargado de seleccionar y traducir dos ensayos que aparecieron en el número de julio de 1929 del *Boletín Musical* de Córdoba, dedicado especialmente a conmemorar el 10º aniversario de la muerte de Riemann, incluyendo uno sobre el sistema musical de Riemann que por supuesto explica su teoría funcional¹²⁶. Se añaden sendos artículos de Rogelio Villar y Juan del Brezo (Juan José Mantecón) valorando elogiosamente las aportaciones de Riemann.

Lo cierto es que aunque algunos de estos manuales conocieron un notable éxito, su original sistema musical no parece que arraigara en España. Como hemos visto, la influencia de su teoría armónica funcional no es claramente perceptible en ninguno de los libros que hemos analizado en este capítulo. Pero por supuesto sus libros supondrían una valiosa información sobre asuntos sobre los que poco se había publicado en España; así lo reconoce Julio Gómez –con poco entusiasmo– en uno de sus artículos al repasar la formación que recibían los estudiantes de música españoles (con el objetivo de criticar el dominio de autores extranjeros):

En cuanto salen del Limbo de las lecciones de solfeo, [...] se sumergen en Bertini, Cramer, Clementi, etc., para ser pianistas; en Durand y sus trasplantadores españoles para ser

¹²² SCHOLZ, Hans. *Compendio de armonía*. 3ª ed. Trad. de Roberto Gerhard. Barcelona: Labor, 1933.

¹²³ RIEMANN, Hugo. *Armonía y modulación*. Trad. de A. Ribera y Maneja. Barcelona: Labor, 1930.

¹²⁴ Véanse los numerosos registros de obras traducidas de Riemann que aparecen por ejemplo en la Biblioteca Nacional de España.

¹²⁵ Aunque Eduardo Ovejero y Maury hizo lo propio ya en 1914 con un manual sobre estética, y más tarde Roberto Gerhard se sumaría también a la tarea.

¹²⁶ *Boletín musical* (Córdoba), 17 (Julio 1929). En Internet: <[http://hemerotecadigital.bne.es/datos1/numeros/internet/C%C3%B3rdoba/Bolet%C3%ADn%20musical%20\(C%C3%B3rdoba\)/1929/192907/19290700/19290700_00017.pdf](http://hemerotecadigital.bne.es/datos1/numeros/internet/C%C3%B3rdoba/Bolet%C3%ADn%20musical%20(C%C3%B3rdoba)/1929/192907/19290700/19290700_00017.pdf)> (Último acceso 22-6-2010). Los artículos sobre Riemann ocupan las pp. 1-10. El ejemplar se abre con una gran foto de Antonio Ribera en la portada con el siguiente pie: “D. Antonio Ribera. Director de Orquesta y traductor de las obras de H. Riemann”.

armonistas; en Dubois para dominar el contrapunto y la fuga; en las indigestas y pedregosas traducciones de Riemann para enterarse de otros secretos de la técnica musical¹²⁷.

Siguiendo con los autores germánicos, el famoso tratado de Schönberg no sería traducido hasta mucho más tarde, y poca influencia debió tener entre los músicos españoles, que raramente podían leer en alemán (de hecho, las escasas referencias que encontramos en los tratados de la Sociedad Didáctico-Musical y Zamacois parecen proceder de fuentes secundarias). Sin duda, una significativa excepción la constituye Rodolfo Halffter, quien dominaba la lengua por ser su padre de origen alemán. Hemos mencionado ya su fugaz experiencia con el método de Arín y Fontanilla. En su declarada formación como autodidacta, Rodolfo atribuye una especial influencia al tratado de Schönberg:

Por razones a las que no me referiré ahora, nunca concurrí a las clases del Conservatorio. Me formé yo solo; sin embargo, durante algunos meses, recibí lecciones de Armonía del maestro Francisco Esbrí, director de una banda militar. Adquirí tratados de Armonía y de Composición, que devoré. Mi gran descubrimiento, allá por el año de 1920, fue el *Tratado de Armonía*, de Schönberg, que me abrió la mente a una nueva concepción de la Armonía y me sirvió de guía durante mi aprendizaje¹²⁸.

A través de él, es probable que otros miembros del Grupo de Madrid de la Generación del 27 hayan tenido al menos un conocimiento superficial de esta obra de Schönberg, pues aunque Bautista no lo menciona en su estudio, sí lo hace por ejemplo Pittaluga en su famoso manifiesto considerado fundacional para esta generación, donde al hablar de la importancia de la aplicación de armónicos cada vez más alejados para la evolución de la música –asunto al que efectivamente Schönberg otorga un papel crucial– se dice lo siguiente: “De ellos [los armónicos] proceden todos los avances, desde la Edad de Piedra [...], desde que el señor Zarlino descubre todos los armónicos (los músicos anteriores se habían contentado con tres o cuatro) hasta el tratado de Schönberg”¹²⁹.

---

¹²⁷ “Nacionalismo”. *Harmonía* (Octubre-diciembre 1947), p. 3. Citado en MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Un contrapunto del modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez”. *Recerca musicològica*, 11-12 (1991), p. 381.

¹²⁸ Citado en IGLESIAS, A. *Rodolfo Halffter...*, p. 13, quien no indica la procedencia.

¹²⁹ PITTALUGA, Gustavo. “Música moderna y jóvenes músicos españoles”. En: *La música en la Generación del 27...*, p. 223. Publicado originalmente en *La Gaceta Literaria*, 15-12-1930. Este mismo asunto lo mencionará más tarde Mantecón (a quien, por cierto, Pittaluga interpela en la conferencia requiriendo su apoyo en este punto) en el libro que citamos a continuación (p. 107, n. 1).

En cuanto a la influencia gala, no debe extrañar la carencia de versiones en castellano de los manuales franceses, pues parece habitual que se conocieran en nuestro país en su lengua original. Son innumerables los casos en que se mencionan estos libros sin que exista traducción española. Por poner sólo un ejemplo, los tratados de Charles Koechlin nunca fueron publicados en nuestro país, pero son a menudo citados por Zamacois y a ellos se dedica un artículo en el *Boletín Musical* de Córdoba en 1929¹³⁰.

Mencionaremos, para finalizar este apartado, dos interesantes aportaciones en el terreno de la armonía moderna, al que nos hemos referido en alguna ocasión anteriormente. La primera de ellas consiste en la traducción de *La harmonía moderna* de Hull en la que colaboró el gran impulsor en España de las nuevas tendencias, Adolfo Salazar¹³¹.

La segunda consiste en la escueta sección que Juan José Mantecón dedica a la armonía moderna dentro de su *Introducción al estudio de la música*¹³², que a pesar de ser mucho más breve que la de Zamacois, ofrece un resumen de una claridad que aquél, con su prolijo tratamiento sistemático y numerosas citas de otros autores, no acierta a alcanzar. Se explican aquí procedimientos novedosos como la libertad en el empleo de las disonancias, la abundancia de resoluciones excepcionales, el uso de modulaciones lejanas y de otras escalas, las modificaciones en los acordes cadenciales (que llegan a quebrar la esencia de la tonalidad), la politonalidad, etc., ilustrándolos a menudo con ejemplos tomados de obras de famosos compositores.

---

¹³⁰ PALAU, Manuel. "Las obras didácticas de Mr. Charles Koechlin". *Boletín musical* (Córdoba), 14 (Marzo 1929), pp. 14-15. En Internet: <[http://hemerotecadigital.bne.es/datos1/numeros/internet/C%C3%B3rdoba/Bolet%C3%ADn%20musical%20\(C%C3%B3rdoba\)/1929/192904/19290400/19290400_00014.pdf](http://hemerotecadigital.bne.es/datos1/numeros/internet/C%C3%B3rdoba/Bolet%C3%ADn%20musical%20(C%C3%B3rdoba)/1929/192904/19290400/19290400_00014.pdf)> (Último acceso 24-6-2010).

¹³¹ HULL, Arthur Eaglefield. *La harmonía moderna. Explicada y aplicada*. Trad. de Ad. Salazar y A. Barrado de *Modern Harmony. It's Explanation and Applications* (Londres: Augner, 1914). Madrid: Imprenta de J. Fernández Arias, 1915.

¹³² MANTECÓN, Juan José. *Introducción al estudio de la música*. Barcelona: Labor, 1942.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis hemos realizado un recorrido histórico por las principales aportaciones de los tratados españoles a la teorización de la sintaxis armónica; la necesidad de situarlo en su contexto nos ha obligado en numerosas ocasiones –dada la escasez de estudios publicados sobre la materia– a detenernos en aspectos más generales, llevándonos a sugerir abundantes apuntes para una historia de la teoría de la armonía en España. En este apartado final recogeremos las principales conclusiones sobre ambos asuntos, ya avanzadas en los capítulos anteriores, añadiendo algunas nuevas y tratando de obtener de todas ellas otras de carácter más global.

El predominio de la perspectiva armónica en la teoría musical europea tuvo su origen principalmente en la difusión de las ideas de Rameau, y España no fue una excepción en ese sentido. Antecedentes del estudio de la armonía podemos encontrarlos en ciertas parcelas de los tratados de contrapunto habituales hasta entonces para iniciarse en la composición; según Cohn,

[l]os orígenes de la formación práctica en armonía pueden trazarse hasta los tratados de contrapunto italianos y alemanes del temprano siglo XVI que enumeran las combinaciones usables en la composición a cuatro voces. Un siglo más tarde, el concepto de inversión triádica estimuló una conciencia emergente de tales combinaciones como categorías primarias¹.

En los manuales de composición (o contrapunto, pues ambos términos pueden considerarse equivalentes en la época), este paso se daría en ciertos autores alemanes a comienzos del siglo XVII. Sin embargo, la mayoría continuó abordando las texturas a cuatro voces con un enfoque interválico como conjunciones de pares de voces; tal fue el caso de los tratados españoles durante el siglo XVII y gran parte del XVIII, según comentamos en el capítulo 4. Por cierto que los muy influyentes de Cerone y Lorente

---

¹ “The origins of practical training in harmony may be traced to Italian and German counterpoint treatises of the early 16th century that enumerate the combinations usable in four-voice composition. A century later, the concept of triadic invertibility stimulated an emerging awareness of such combinations as primary categories”. DAHLHAUS, Carl, Julian ANDERSON, Charles WILSON, Richard COHN y Brian HYER. “Harmony”. *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-5-2009).

recogieron el minucioso estudio de las armonías a cuatro partes realizado por Tomás de Santa María en su *Arte de tañer fantasía* en 1565² (al que Cohn no se refiere, pues no menciona otro autor español aparte de Amat³).

Si bien habría que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVIII para encontrar una clara perspectiva armónica en tratados de composición españoles, los manuales de guitarra rasgueada la desarrollan desde mucho antes, a partir de la tradición inaugurada brillantemente por Amat en 1596⁴ que analizamos en el capítulo 1. Sorprende la soltura con que Amat maneja ideas que aún tardarían en generalizarse en la teoría europea: el reconocimiento del acorde como unidad esencial primaria, identificando su fundamental, 3ª y 5ª y estableciendo la equivalencia entre inversiones; la afinación temperada; el uso de todas las transposiciones posibles en la escala cromática; los 24 acordes perfectos mayores y menores ordenados siguiendo el círculo de quintas; y (en el capítulo añadido posteriormente) el acompañamiento de una pieza a partir de la línea del bajo mediante la adición al mismo de un cifrado obtenido por la aplicación de una tabla.

La relevancia de Amat para la historia de la teoría armónica resulta, pues, obvia. En el campo de la sintaxis, sin embargo, su aportación no va más allá de resaltar la importancia de la progresión por 5^{as} descendentes que se desprende de su sistema de símbolos para los acordes, motivado a su vez por la importancia de esta sucesión en el repertorio para guitarra rasgueada en la época; tampoco su original técnica para cifrar bajos proporciona información alguna en este campo, pues se limita –como harían casi todos los tratados posteriores para guitarra rasgueada– a interpretar el bajo habitualmente como fundamental del acorde (aunque previendo, cuando esto no funcione, un procedimiento que permite probar la armonización como 3ª y 5ª para decidir cuál conviene).

En cualquier caso, no debemos olvidar la posición marginal que este tipo de manuales ocupaban dentro de la teoría de la música tradicional, pues pertenecen a un

---

² SANTA MARÍA, Tomás de. *Libro llamado Arte de tañer Fantasía, assí para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a más. Por el cual, en breve tiempo, y con poco trabajo, fácilmente se podría tañer Fantasía*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565.

³ Cuya obra cita sólo en la edición de 1639, pero no la más antigua conservada, de 1626, ni la original, desaparecida, de 1596 (véase nuestro apartado 1.3.).

⁴ CARLES AMAT, Joan. *Guitarra española de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo marauilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podra qualquier sin dificultad cifrar el tono, y despues tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la Guitarra de quatro órdenes*. Lérida: Viuda de Anglada y Andreu Llorens, 1627 [¿1ª ed.: Barcelona: 1596?].

campo –la guitarra rasgueada– menospreciado no sólo por su carácter instrumental, sino aún más por su descuido de la distinción entre semitonos mayores y menores y de los ricos matices de las texturas contrapuntísticas y por su proximidad a la música popular, que le valieron la fama de instrumento tosco. Por tanto, su influencia en los más prestigiosos tratados de composición españoles fue tan escasa que su visión claramente armónica no sería definitivamente adoptada por aquéllos hasta dos siglos más tarde, gracias a la penetración de nuevas ideas foráneas y no desde luego por la evolución autóctona desde los pioneros logros de Amat; es posible que incluso los prejuicios de los teóricos españoles hacia el popularísimo mundo de la guitarra rasgueada contribuyeran a retardar la adopción en nuestro país de la teoría de la armonía, cuyos fundamentos resultaban casi intrínsecos a aquella sencilla técnica interpretativa.

Curiosamente, en la formulación de tales ideas extranjeras sí pudo ejercer un papel esencial la guitarra rasgueada, pues su tremendo éxito durante el siglo XVII en Italia y otros países europeos como instrumento acompañante (ya fuera solo o incluido en el grupo del continuo) sería –posiblemente– un factor importante en la evolución hacia una concepción más acórdica de la música desde el comienzo del Barroco, y su tradición pedagógica llegaría quizás a colaborar en el nacimiento de las teorías de Rameau a través de su influjo en los tratados de bajo continuo (como atestigua, al menos, el conocido *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique* de François Campion⁵).

Precisamente, los manuales de bajo continuo aportarían algunas de las más significativas novedades en el campo de la teoría europea durante el siglo XVII y principios del XVIII. Aunque nacidos con un propósito eminentemente práctico –enseñar al instrumentista a elaborar un acompañamiento acórdico a partir de un bajo, cifrado o no– que en principio no pretendía adentrarse en la pedagogía de la composición, desarrollaron una especial atención hacia los fenómenos verticales –emprendiendo un detallado estudio de las simultaneidades sonoras que el continuo ponía de relieve– que tendría su impacto sobre la teoría de la música. Su influencia se dejaría sentir de manera indirecta en la adopción de algunos de sus conceptos y perspectivas en los tradicionales tratados de contrapunto (como sugerimos por ejemplo, en el capítulo 4, para ciertas secciones de Valls, Sayas, Francisco de Santa María y

---

⁵ CAMPION, François. *Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique*. París: G. Adam, 1716. En Internet: *Traité français sur la musique*. Indiana University. <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/CAMTRA_TEXT.html> (Último acceso 3-9-2008).

Solano en la Península Ibérica) o en su papel esencial para la formulación de las novedosas ideas de Rameau; pero también mucho más directamente en destacados autores alemanes que, basándose en el estudio del bajo continuo, articularon una propuesta de aprendizaje de la composición alternativa al contrapunto (y lo cierto es que, lo pretendieran o no los tratadistas, el dominio del bajo continuo serviría como atajo para aquellos aficionados a la composición que no deseaban introducirse en el complicado terreno del contrapunto imitativo, como denunciaban a menudo los detractores de los modernos estilos homofónicos⁶).

El peso de la tradición del continuo sobre la más moderna disciplina de la armonía puede observarse, por ejemplo, en la pervivencia de abundantes ejercicios de realización y armonización de bajos en esta última. Pero las diferencias entre ambas fueron mucho mayores de lo que hoy pueda parecer; en especial nos concierne la frecuente ausencia del concepto rameauiano de acorde, pues la mayoría de los tratados de continuo –hasta bastante después de Rameau– prescinde de la teoría de la formación de todo acorde por superposición de 3^{as} sobre una fundamental e incluso de la invertibilidad de los mismos, recurriendo en cambio a una perspectiva interválica que mide los intervalos siempre desde el bajo y da sus reglas según el carácter consonante o disonante de cada uno de ellos.

Nuestra atención hacia estos tratados en el capítulo 3 obedece a que, si bien no pueden abordar explícitamente la sintaxis armónica, sí suelen contener indirectamente información relevante al respecto, en especial cuando se ocupan de la realización de bajos no cifrados, pues ello supone proporcionar los criterios adecuados para armonizarlos. Los bajos no cifrados fueron muy frecuentes en la época, y los principales manuales españoles (al igual que muchos italianos y franceses, pero menos alemanes) los atienden detenidamente.

---

⁶ Es el caso de Feijoo en el siguiente fragmento: “Hoy le sucede a la música lo que a la cirugía. Así como cualquiera sangrador de mediana habilidad luego toma el nombre y ejercicio de cirujano, del mismo modo cualquiera organista o violinista de razonable destreza se mete a compositor [...]; forman el canto de la letra por aquel tono, y siguiendo aquel rumbo, luego, mientras que la voz canta, la van cubriendo por aquellas reglas generales con un acompañamiento seco, sin imitación, ni primor alguno”. FEIJOO, Benito. “Discurso sobre la música de los Templos”. En: *Theatro crítico universal, o Discursos varios, en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, vol. I. Madrid: Joaquín Ibarra, 1726. En Internet: *Biblioteca Feijoniana del Proyecto Filosofía en Español*. <<http://www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm>> (Último acceso 15-9-2007).

En aquel capítulo nos centramos en las publicaciones de Sanz y Torres. La *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz⁷ presentaba la particularidad de contener un tratado de guitarra rasgueada y otro de bajo continuo (esencialmente para guitarra punteada) en la misma obra, que además se ocupaba de otros aspectos de este instrumento y ofrecía un sustancioso número de piezas del autor. Si la parte sobre el rasgueado añadía poco a lo aportado por Amat, la dedicada al continuo en cambio se aleja del rudimentario tratamiento ofrecido tanto por aquél como por las numerosas fuentes italianas que Sanz conoció, aplicando a la guitarra la tradición desarrollada en los instrumentos de teclado (de hecho, su trabajo se dirige también a organistas y arpistas). La inusual confluencia en un mismo texto de la perspectiva acórdica típica del rasgueado con el estudio detallado de las sonoridades simultáneas y las implicaciones para la sintaxis armónica habituales en los manuales de continuo podría haber dado lugar a sustanciosas y precoces reflexiones teóricas en el campo de la armonía; sin embargo, para el propósito esencialmente práctico de Sanz –adiestrar al guitarrista en las variadas técnicas de su instrumento– tal esfuerzo especulativo hubiera sido innecesario, de manera que ambas parcelas se mantienen aisladas dentro de su tratado.

A diferencia de Sanz, las *Reglas generales de acompañar* de Torres⁸ se dedican exclusivamente al estudio del continuo y se convirtieron en el principal documento español sobre la materia. En ocasiones se ha señalado la modernidad de su tratado frente a los de sus contemporáneos españoles (como Nassarre, por ejemplo), aunque en realidad éste puede considerarse un rasgo común a casi todos los manuales de continuo de la época, que al igual que el de Torres suelen centrarse en su propósito práctico y alejarse en consecuencia de la erudición teórica y de las tradicionales reglas del contrapunto (creadas para la polifonía vocal y no para el acompañamiento instrumental). Lo que sí es cierto es que Torres mostró su conocimiento de las últimas tendencias –procedentes de Italia– tanto en su tratado (basado ampliamente en Penna y, para el capítulo añadido en la edición de 1736, en Gasparini) como en sus obras musicales.

---

⁷ SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Facsímil de la 3ª (Zaragoza: 1674; libros 1º y 2º) y 8ª (Zaragoza: 1697; libro 3º) eds. Luis García Abrines (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979 [1ª ed.: Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1952].

⁸ 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*. Facsímil de Madrid: Imprenta de Música, 1702 y Madrid: Imprenta de Música, 1736. Ed. con introducción de Gerardo Arriaga. Madrid: Arte Tripharia, 1983.

Los escritos de la época sobre el continuo utilizaron diversas estrategias para deducir el acompañamiento exclusivamente a partir de la línea del bajo (es decir, armonizarla) que en el capítulo 3 clasificamos de la siguiente manera: el sencillo sistema nota-acorde, que consistía simplemente en añadir a cualquier nota las consonancias básicas (3ª y 5ª) excepto cuando por su condición le correspondiera naturalmente una 5ª disminuida, en cuyo caso se sustituía por la 6ª; los patrones estándar, que persiguen la memorización del acompañamiento adecuado a ciertas fórmulas típicas en el bajo (especialmente en las cadencias); y el sistema interválico, según el cual se organiza gran parte del tratado de Torres, que proporciona las reglas para construir los acordes según el intervalo melódico por el que se mueve el bajo. Estas tres estrategias son usadas tanto por Sanz como Torres; ellos no recurren a la regla de la octava popularizada más tarde por François Champion, cuya versión no parece haberse difundido en España hasta las últimas décadas del siglo XVIII y que implica –a diferencia del sistema interválico– reconocer en todo momento la tonalidad vigente y la posición en ella de cada nota del bajo.

De manera muy general, podemos decir que una gran parte de las reglas prescritas proporcionan armonizaciones con progresiones de un marcado sentido tonal, favoreciendo el uso de los principales grados. No obstante, lo contrario puede suceder en ocasiones, como cuando Torres sugiere acompañar el salto de 3ª ascendente en el bajo con 3ª y 6ª sobre la primera nota y 3ª y 5ª sobre la segunda (lo que produce un movimiento de 5ª ascendente entre fundamentales de poca direccionalidad tonal) frente a las indicaciones de otros teóricos europeos de la época que asignaban 3ª y 5ª para la primera nota y 3ª y 6ª para la segunda (resultando en un simple cambio de posición del mismo acorde). Lo cierto es que al comprobar –en nuestro apartado 3.7.– la aplicación de esta regla por el mismo Torres en sus obras, suele inclinarse más por la segunda opción que por la suya propia, ya sea porque la continuación del bajo permite aplicar otras reglas que contradicen a ésta, porque se trate de notas breves que se acompañan con los sonidos del acorde anterior al considerarse como glosas o porque se especifique expresamente con el cifrado 6 sobre la segunda nota.

Un asunto especialmente interesante es el acercamiento a los modos en estos manuales de bajo continuo. Tanto Sanz como Torres describen –al comienzo de sus tratados de continuo– los ocho modos siguiendo la versión más habitual dada por los teóricos del Barroco para la polifonía de su tiempo. Según vimos en el capítulo 2 (donde nos referimos a ellos como los ocho tonos polifónicos barrocos), este sistema, muy poco

estudiado hasta hoy, se distanciaba significativamente de la modalidad tradicional aplicada desde la Edad Media, y gozó de un amplio consenso entre los autores españoles de la 2ª mitad del siglo XVII y gran parte del XVIII.

A diferencia de Torres, que proporciona la nota final (y la mediación), armadura, clave, escala e incluso fórmulas de ambas mitades del tono de salmo correspondientes a cada modo o tono polifónico, Sanz se limita a señalar el acorde de la nota final de cada uno (mediante el alfabeto italiano). Ninguno de ellos vuelve a mencionar tales tonos polifónicos a lo largo de su extensa exposición, pero tampoco sugieren nunca una posible teoría bimodal (lo que no resulta extraño, pues, como pudimos comprobar en el apartado 2.3., ésta no se impondría en España hasta la 2ª mitad del siglo XVIII).

Los acompañamientos indicados en muchas de sus reglas para el continuo discurren dentro de las armaduras señaladas en cada pieza y por tanto no interfieren en la constitución de los modos. Sin embargo, muchas otras –en especial, las que rigen las cadencias– señalan la clase exacta de los intervalos que deben ponerse sobre el bajo (por ejemplo, 3ª mayor), precisando a menudo de alteraciones accidentales que trastornan la configuración de la escala modal correspondiente. Es cierto que este fenómeno contaba ya con una larga y asentada tradición –aplicada mediante la *musica ficta*– y no se interpretaba como una contradicción con el sistema modal, sino que se percibía como un asunto de naturaleza diferente; recordemos que los modos no se caracterizaban sólo por la composición interválica de su escala (que por otra parte se mantenía inalterada en lugares no cadenciales), sino también por otros rasgos como las entradas de las voces en imitación, la estructura melódica de los temas o las notas más utilizadas como reposo cadencial. Como resultado, las principales fórmulas cadenciales⁹ de siete de los ocho tonos (o modos) polifónicos barrocos presentan acordes con idéntica constitución interválica con sólo dos posibles variantes que se aproximan a los modernos modos mayor y menor, pues difieren únicamente en el uso de la 3ª (y en menor medida la 6ª) nota de la escala formando un intervalo mayor o menor desde la final (según la configuración inicial de cada uno de los siete modos), ya sea en el último acorde (aunque aquí era frecuente usar siempre la 3ª mayor, produciendo la hoy llamada cadencia picarda), sobre el penúltimo –como adornos– o en los inmediatamente anteriores (que en rigor no formarían ya parte de la cadencia).

---

⁹ Las llamadas “cláusula del bajo”, “cláusula del tenor en el bajo” y “cláusula del tiple en el bajo”; se excluye aquí la cadencia plagal. Abordamos este asunto en varios lugares del capítulo 3.

La situación es bien distinta en el caso del tono 4º, caracterizado por su escala frigia desde la final Mi. Sus principales cadencias (aparte de la plagal) se separan notablemente del resto tanto por la imposibilidad de utilizar la cláusula del bajo –con su típico movimiento de 4ª ascendente o 5ª descendente– como por su constitución interválica en las cláusulas del tenor en el bajo y del tiple en el bajo. Precisamente por ello, su estudio constituye una buena evidencia sobre el grado de vigencia del sistema modal en la época.

A diferencia de Sanz –y de otros como Fernández de Huete o Murcia¹⁰– Torres no proporciona ningún modelo de la esencial cláusula del tenor en el bajo para el tono 4º (que hoy llamaríamos justamente cadencia frigia), y sólo secundariamente se ocupa de la cláusula del tiple en el bajo¹¹; por otra parte, tampoco proporciona explícitamente fórmula alguna para la cadencia plagal, frecuente también en el tono 4º. Sin embargo, pudimos comprobar (en nuestros análisis de varias obras de Torres en el apartado 3.7.) que en la práctica sí recurre a tales patrones cadenciales, incluso en momentos tan importantes como la conclusión del último movimiento (“Communio”) de su *Misa de Difuntos*.

Más dudosa resulta la aplicación de la teoría modal barroca al campo de la guitarra rasgueada, puesto que sus tratados no se preocupan de exponerla y tampoco sus piezas (casi siempre caracterizadas por un patrón armónico estándar) se refieren a los ocho tonos o modos en los títulos, que en cambio sí suelen indicar el acorde final (mayor o menor) con expresiones como “pasacalles por la B [acorde de Do mayor]”, “por el 3 [acorde de Fa mayor]”, etc. Por otro lado, algunos géneros europeos (sobre todo el *pasamezzo*) presentan dos alternativas que hoy clasificaríamos como en modo mayor y menor, y que ya en la época eran denominadas en las fuentes con términos específicos aludiendo a esta particularidad, en especial las etiquetas “*per B quadro*” y “*per B molle*”. Basándose en ello, Hudson adoptó una perspectiva bimodal para analizar

---

¹⁰ FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*. Facsímil de Madrid: Imprenta de Música, 1702-1704, 2 vols. María Rosa Calvo-Manzano (ed.). Madrid: Alpuerto, 1992, 2 vols. MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Facsímil de ¿Madrid: [s.n.], 1717 o Amberes: [s.n.], 1714? Ed. con introducción de Monica Hall. Mónaco: Chanterelle, 1980. Este último, sin embargo, señala que el 4º tono es poco usado (en p. 10).

¹¹ Cuando se refiere a la “cláusula remisa” (al abordar las ligaduras del bajo en el tratado 3º: TORRES, J. de. *Reglas generales de acompañar*, p. 64 de 1736) y, quizás, en una de las cuatro fórmulas suplementarias que propuso para la cláusula del tiple en el bajo en su estudio de las cadencias (*Ibid.*, p. 82 de 1736).

obras italianas de la primera mitad del siglo XVII¹² que nosotros confrontamos en el apartado 1.8. con el repertorio español. En efecto, es probable que en el ámbito de la guitarra rasgueada, bastante alejado de la teoría musical tradicional (y de la música religiosa con la que ésta iba estrechamente asociada) y basado en sencillas fórmulas armónicas, se produjera una tendencia hacia la polarización en dos modos y el uso de progresiones con fuerte lógica tonal (señalados por los análisis de Hudson) más temprana que en otras áreas del mundo musical (en especial las graves obras sacras, que con frecuencia se ordenaban según los ocho modos o tonos). Sin embargo, según pudimos comprobar, el modelo de Hudson resulta excesivamente reduccionista para ciertas piezas españolas que despliegan sonoridades típicas del modo frigio (como algunos pasacalles de Briceño o Ruiz de Ribayaz) o muestran otros rasgos difíciles de encuadrar en aquel sistema bimodal.

Parece que el continuado predominio en España de la música religiosa y sus instituciones (como las capillas musicales, las escuelas asociadas a ellas o la teoría que éstas enseñaban), en comparación con otros países europeos, retrasó la llegada de nuevas corrientes teóricas más relacionadas con la evolución de la música profana y con mayor protagonismo de los instrumentos. Esto puede aplicarse tanto a la pervivencia de los ocho tonos barrocos frente al sistema bimodal (todavía en 1778 Francisco de Santa María sostiene que “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”¹³) como a la tardía aceptación de una teoría armónica que sustituyese al tradicional contrapunto (además de otros aspectos de los que no nos hemos ocupado en esta tesis, como el sistema hexacordal de solmisación).

Resulta razonable establecer una vinculación entre la tradición teórica del contrapunto y el estilo vocal polifónico imitativo que gran parte de la música religiosa tomó como modelo a partir del Renacimiento, frente a las sucesivas tendencias modernizadoras que apuntaban hacia una concepción más vertical de la composición. Son numerosos los testimonios de nuestros tratadistas de la 2ª mitad del siglo XVIII en este sentido –algunos de los cuales recogimos en el capítulo 4–, pero posiblemente fuera Eximeno quien lo explicara más certeramente; poco partidario de los “artificios” (“contrastes de voces, de fugas, cánones y trocados”) que “amontonan” “los

---

¹² HUDSON, Richard. “The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the First Half of the 17th Century”. *Acta musicologica*, 42/3-4 (Julio-diciembre 1970), pp. 125-183.

¹³ SANTA MARÍA Y FUENTES, Francisco de. *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*. Madrid: Joachin Ibarra, 1778, p. 171.

contrapuntistas” de la “vieja escuela”¹⁴, Eximeno asegura que los habituales tratados de contrapunto se equivocan al extender a toda la música sus reglas creadas para el arcaico estilo *a cappella* y juzgar en base a ellas géneros muy diferentes como la música de cámara, teatral o incluso religiosa en otros estilos:

Llaman estos tales [“los contrapuntistas”] *música de fondo* la diatónica, dicha *de capilla*, usada particularmente en la Iglesia; y suponen que para poner en música *de capilla* una misa, se necesita más fondo que para poner en música el drama de la Dido. Y así a toda la música de cámara y de teatro y aun al mismo *Stabat Mater* de Pergolesi conceden como de gracia que es a lo más música de bellísimo gusto, pero superficial, llena de libertades y de caprichos y de poquísimo estudio; solamente se quedan embobados y como en éxtasis cuando oyen un estrépito de voces que sin expresión ni gusto entonan el *Kyrie eleison*¹⁵.

Bastante más tarde, el maestro de capilla Blas Hernández afirma que los modernos métodos de armonía “son muy buenos para la música suelta de teatro [...]; pero para la música mística del templo, que se requiere más patética, seria y ligada y de un género de composición enteramente distinto, como nada dicen de ellas, de ningún modo son adaptables”¹⁶; ésta debe seguir estudiándose por el “método antiguo” contrapuntístico, aunque él sugiere en su tratado comenzar aprendiendo armonía para luego adentrarse en aquél: “antes se principiaba por la música ligada de contrapuntos, y ahora es por la de armonía suelta, siguiendo luego con aquella de cantollanos, tan útil para quedar con lucimiento en las oposiciones rigurosas de catedrales”¹⁷.

Pero lo cierto es que los mismos tratados de composición tradicionales –circunscritos a la tradición contrapuntística– fueron desarrollando una mayor atención hacia las texturas acórdicas a cuatro voces, recurriendo en las secciones que dedicaban a su estudio –crecientemente conforme nos adentramos en el siglo XVIII– a conceptos externos al contrapunto y procedentes de la teoría del bajo continuo y de la armonía, lo

¹⁴ EXIMENO, Antonio. *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-1873, vol. I, p. 36.

¹⁵ EXIMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Trad. de Francisco Antonio Gutiérrez de Dell'origine e delle regolle della musica (Roma: Michel'Angelo Barbiellini, 1774). Madrid: Imprenta Real, 1796, 3 vols. En Internet: *Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico*. <<http://bvpb.mcu.es>> (Último acceso 17-6-2009), vol. II, pp. 117-118.

¹⁶ HERNÁNDEZ [DOMINGO], Blas. *Manual armónico o Método teórico elemental de la composición de Música que enseña a más de los primeros rudimentos del divino arte para los filarmónicos, la armonía natural y artificial tan útil a todos los organistas, abrazando a más sus infinitas y universales reglas, la composición de música suelta y ligada hasta ocho voces, la de canto florido según el nuevo estilo, la imitativa, la concertada con instrumentos, con todo lo demás que es imprescindible para formar un maestro de capilla &ª. &ª*. Logroño: Imp. Félix Delgado, 1837, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 142-143.

que puede interpretarse como un intento de abordar las modernas tendencias hacia un estilo más homofónico y libre en el tratamiento de la disonancia –muy influido por el lenguaje instrumental– junto a la tradicional polifonía vocal religiosa.

Sin embargo, la penetración de las novedosas ideas de Rameau en España desde mediados del siglo XVIII sería mucho más contundente entre los ilustrados aficionados a la música –siempre atentos a las noticias procedentes de Francia y dispuestos a abrazar una teoría bien fundamentada aunque se apartara de la tradición– que entre los profesionales de este arte, más apegados a una doctrina y un sistema de enseñanza cuyas líneas esenciales se habían mantenido durante siglos. Desde luego, no faltaron entre estos últimos quienes se acercaran a la teoría armónica –aunque de manera incompleta y más bien confusa– ya fuera presentándola como una innovación revolucionaria (Rodríguez de Hita), tratando de conciliarla con la tradición contrapuntística (Francisco de Santa María) o valiéndose de ella indirectamente sin llegar a exponerla (Soler)¹⁸. Ninguno de ellos llegó a explicar la moderna armonía con la claridad y profundidad con que lo hicieron los intelectuales Bails –en sus traducciones de las *Leçons de Clavecin et Principes d'harmonie* de Bemetzrieder¹⁹ y los *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau* de D'Alembert²⁰– y, sobre todo, Eximeno en *Del origen y reglas de la música*.

La publicación de la obra de Eximeno causó un gran revuelo tanto en Italia, donde salió el original en 1774, como en España cuando apareció la traducción al castellano en 1796. Fueron sus agudas –hasta rayar en lo ofensivo– críticas al método aún habitual de enseñanza de la composición basado en el contrapunto²¹ las que más enojaron a numerosos músicos, molestos por semejantes ataques provenientes de un aficionado, mientras que otros muchos se adhirieron con entusiasmo a su postura,

¹⁸ RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio. *Diapasón instructivo. Consonancias músicas y morales, documentos a los profesores de música, carta a sus discípulos, de don Antonio Rodríguez de Hita [...] sobre un breve y fácil método de estudiar la composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. Madrid: Impta. de la Vda. de Juan Muñoz, 1757; SANTA MARÍA Y FUENTES, F. de. *Dialectos músicos...*; SOLER, Antonio. *Llave de la modulación y antigüedades de la música*. Facsímil de Madrid: Oficina de Joachin Ibarra, 1762. Nueva York: Broude Brothers, 1967.

¹⁹ BEMETZRIEDER, Anton. *Lecciones de Clave y Principios de Harmonía*. Trad. de Benito Bails de *Leçons de Clavecin et Principes d'harmonie* (París: Bluet, 1771). Facsímil de Madrid: Joachin Ibarra, 1775. Valencia: Librerías París-Valencia, 2004.

²⁰ BAILS, Benito. “Elementos de Música especulativa”. En: *Elementos de Matemáticas*. ¿Madrid?: Joaquín Ibarra, 1775, tomo 8, pp. 581-662. Es trad. parcial de ALEMBERT, Jean le Rond d'. *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. 2ª edición revisada y ampliada. Lyon: Jean Me. Bruyset, 1762 [1ª ed.: París: David, 1752].

²¹ Que luego se prolongaron en su *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini* (Roma: Michelangelo Barbiellini, 1775) en respuesta al famoso Giambattista Martini; también quedarían reflejadas en su mencionada novela satírica *Don Lazarillo Vizcardi*.

insatisfechos con un anticuado sistema que poco se ajustaba ya a la práctica de su tiempo y que desechaba tanto los modernos estilos musicales como las nuevas teorías procedentes de Francia.

La censura de Eximeno se extiende a la arraigada vinculación entre música y matemáticas, ya fuera dentro de la larga tradición pitagórica o de la fundamentación física defendida por Rameau, pues la tesis principal de su libro es que el origen de la música está en el lenguaje (que a su vez procedería del instinto y no de la razón). Sin embargo, su teoría musical se basa ampliamente en los hallazgos de Rameau (especialmente en la versión reformada de D'Alembert, a la que manifiesta su admiración), si bien modificó ciertos aspectos y, sobre todo, la cimentó en unos principios de procedencia muy distinta: el instinto musical del hombre.

El extenso y heterogéneo texto de Eximeno no sólo contiene una completa exposición de su teoría (incluyendo su verificación mediante el análisis de varias obras musicales de Palestrina, Nanini o Nanino, Clari, Corelli, Pergolesi y la princesa Walpurgis, aunque esta última fue excluida en la edición española), sino también una original propuesta de aplicación pedagógica de la misma (aparte de otras secciones de carácter histórico, un diccionario musical, etc.). Esta última difiere radicalmente del contrapunto tradicional, pues aunque se le aproxime en la ordenación de los ejercicios escritos (que comienzan por la práctica a dos voces nota contra nota), su realización se atiene a las leyes armónicas del bajo fundamental –previamente aprendidas por el alumno–, bien distintas de las habituales reglas contrapuntísticas.

Entre los impugnadores españoles de Eximeno destacó el maestro de capilla Iranzo, que llegó a publicar en 1802 un extenso escrito titulado *Defensa del arte de la música*²². Especialmente reveladores sobre las diferencias entre las concepciones de ambos resultan sus comentarios a los análisis y los ejercicios escritos de Eximeno, que estudiamos en el apartado 4.6. Dos conclusiones principales obtenemos de ellos. En primer lugar, el entusiasmo de Eximeno hacia la teoría armónica y el sistema bimodal le lleva a querer aplicarlos incluso a la polifonía vocal renacentista de Palestrina y Nanini, incurriendo en una perspectiva anacrónica que le impide explicar adecuadamente importantes rasgos de aquel estilo (incluyendo, cómo no, la peculiar cadencia frigia). También la postura de Iranzo adolece de cierto anacronismo, pues se acerca a ellas

---

²² IRANZO Y HERRERO, Agustín. *Defensa del arte de la música, de sus verdaderas reglas, y de los maestros de capilla. Impugnación al Origen y reglas de la música, obra escrita por el abate español don Antonio Eximeno*. Murcia: Juan Vicente Teruel, 1802.

desde los ocho tonos barrocos en lugar de la teoría modal del siglo XVI; sin embargo, la mayor similitud entre ambos sistemas que con la tonalidad moderna y el aquí apropiado enfoque interválico característico del contrapunto, le sitúan en una mejor posición para comprender numerosas características de esta música.

En segundo lugar, no debe olvidarse que Eximeno dirige su crítica esencialmente no a la música de épocas anteriores, sino a la utilización en su propio tiempo de una teoría y un sistema pedagógico ciertamente inadecuados a la práctica musical moderna. Ahí la obstinada refutación de Iranzo pierde toda consistencia, pues nunca supo emprender la tarea de demostrar la ineficacia de una teoría armónica que en realidad no parece que alcanzara a entender plenamente (véase su confusión en torno al mismo concepto de bajo fundamental), limitándose en cambio a aplicar sus propias reglas contrapuntísticas (justificadas sólo por la tradición) y rechazar las deducciones de Eximeno por no ajustarse a ellas.

Este significativo episodio nos muestra que, tras medio siglo de progresiva penetración de la teoría armónica entre los músicos españoles (aunque menos intensa que entre los intelectuales aficionados), aún podían encontrarse veteranos maestros de una capilla musical mediana como Iranzo (nacido en 1748) que no la conocían bien y seguían aferrándose al enfoque interválico contrapuntístico –útil para el estilo vocal imitativo cada vez más en desuso, pero mucho menos para la música más moderna–. Probablemente sería un error pensar que la de Iranzo era una postura aislada, pues el dominio de los recursos contrapuntísticos seguía siendo esencial en España para obtener una de las deseadas plazas de maestro de capilla mediante el vigente sistema de oposiciones (para cuyas pruebas, señala certeramente Iranzo, el método de Eximeno no prepara adecuadamente) y para consolidar el prestigio de estos compositores.

Sin embargo, tras la traducción del libro de Eximeno serán ya pocos en nuestro país los que rechacen la teoría armónica. Atenuada la polémica con el paso de los años, Eximeno sería citado junto a otras autoridades en numerosos tratados españoles. Esto no significa que su obra fuera la única fuente (tal vez, ni siquiera, la principal) para el conocimiento de la armonía en España, pues aparte de las mencionadas publicaciones de Rodríguez de Hita y Francisco de Santa María y de las traducciones de Bails²³,

---

²³ Recordemos también la existencia de otras dos versiones en castellano de los *Eléments de musique* de D'Alembert en 1778 (por Francisco Javier de Sarriá, con dictámenes censorios de Rodríguez de Hita y titulada *Elementos de música, teóricas o prácticas*) y 1815 (en NONÓ, José. *Escuela completa de música. Sistema fundado en la naturaleza, en la experiencia de los mejores profesores y en las observaciones de*

sabemos que no era raro leer directamente en francés escritos como los *Elémens de musique* de D'Alembert y el *Dictionnaire de musique* de Rousseau²⁴, a los que se sumarían los posteriores manuales de armonía (como el de Catel²⁵) que irían llegando desde el país vecino. Pero la controversia sobre Eximeno debió atraer la atención de mucha gente sobre aquellas ideas que ya se habían impuesto en casi toda Europa, haciendo aflorar a la vez numerosas críticas de los descontentos con una teoría contrapuntística incapaz de explicar convincentemente la música de su tiempo.

Puede decirse, por tanto, que en el cambio de siglo la aceptación de una u otra versión de la teoría armónica estaría bastante generalizada en España. Más lenta sería la traslación de este cambio de paradigma teórico al campo de la enseñanza cotidiana de la composición. La mencionada propuesta pedagógica de Eximeno –basada en un contrapunto reformado con leyes procedentes de la armonía– parece haber tenido escaso éxito y el modelo que acabaría imponiéndose en los manuales de armonía sería el de los ejercicios escritos a cuatro voces, en lugar de seguir el plan contrapuntístico que empezaba por la práctica a dos voces nota contra nota para luego ir incrementado las dificultades.

Durante gran parte de la primera mitad del siglo XIX aún sería frecuente iniciarse en la composición, especialmente en las capillas eclesiásticas, mediante el antiguo sistema del contrapunto, aunque incorporando algunas nociones armónicas. Un buen ejemplo es el tratado manuscrito de Aranaz y Olivares creado en 1807 “para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música, y principalmente en las catedrales de España” (según se dice en el título)²⁶, que de acuerdo con Hernández era aún de uso habitual “en todos los colegios y escuelas de música en España” hacia

---

los filósofos más ilustrados. Madrid: Fuentenebro, 1814), la segunda desconocida hasta ahora por los investigadores modernos y la primera casi nunca mencionada.

²⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. París: Imprimerie de la Veuve Ballard, 1768. En Internet: <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/18th_Index.html> (Último acceso 24-11-2009).

²⁵ CATEL, Charles Simon. *Traité d'harmonie*. París: Imprimerie du Conservatoire, 1802.

²⁶ ARANAZ Y VIDES, Pedro y Francisco OLIVARES. *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música; y principalmente en las catedrales de España*. Manuscrito. Salamanca: 1807. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1244.

1837²⁷. Publicaciones en esta línea fueron las de Solano/Almeida en 1818²⁸ y Joaquín Montero de 1815²⁹.

Pero poco a poco se iría imponiendo la disciplina de la armonía como medio más eficaz en las primeras fases del aprendizaje de la composición. El cambio sería más evidente en las nuevas instituciones de educación musical, que nacieron en este siglo al margen de la centenaria tradición de las capillas y podrían por tanto asimilar los nuevos métodos con menor dificultad. Destaca entre ellos el Conservatorio de Madrid abierto en 1831, que adoptó desde sus inicios el sistema armónico de Virués; antes que éste estuvo funcionando en la misma ciudad el conservatorio fundado por Nonó en 1816, y si bien no sabemos con seguridad cómo se organizó la enseñanza de la composición, podemos deducir a partir de sus publicaciones en este terreno³⁰ que optaría por un enfoque claramente armónico.

Los intentos de aplicar la teoría armónica a la práctica pedagógica fueron cristalizando en la aparición de tratados de armonía dirigidos a la iniciación en la composición, a imitación de los llegados desde Francia a partir del de Catel; probablemente puede considerarse el primer ensayo sólido en este terreno el publicado en 1824 por López Remacha³¹, muy influido precisamente por Catel.

La relevancia adquirida desde su creación por el Conservatorio de Madrid pudo haber contribuido significativamente a la estandarización de la enseñanza de la armonía como fase elemental de la composición si no hubiera escogido un método tan controvertido como la *geneuphonía* de Virués³² –de nuevo un intelectual aficionado a la música–, que proporcionaba un rápido y excesivamente rudimentario acercamiento a la composición poco adecuado a las necesidades de un conservatorio, basándose además en una peculiar teoría de escasa consistencia y utilizando una insólita jerga innecesariamente rebuscada; comentamos en el apartado 5.4. los factores, con especial

²⁷ HERNÁNDEZ, B. *Manual armónico...*, p. 11.

²⁸ SOLANO, Francisco Ignácio. *Examen instructivo sobre la música multiforme, métrica, y rítmica*. Trad. de Pedro Almeida y Motta de *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica* (Lisboa: Regia officina typografica, 1790). Madrid: Imprenta de Collado, 1818. En Internet: *Google libros*. <http://books.google.es/books?id=YJfaLJYrC_EC&source=gb_s_navlinks_s> (Último acceso 8-1-2010).

²⁹ MONTERO, Joaquín. *Tratado teórico-práctico sobre contrapunto*. Sevilla: Imprenta Real y Mayor, 1815.

³⁰ NONÓ, José. *Escuela completa de música...; Explicación [sic] del Gran mapa armónico que contiene todos los materiales de la ciencia de la música o la composición moderna*. Madrid: Imp. de Repullés, 1829.

³¹ LÓPEZ REMACHA, Miguel. *Tratado de armonía y contrapunto o composición*. Madrid: Imp. de D. León Amarita, 1824.

³² VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín de. *La geneuphonía, o Generación de la bien-sonancia música*. Madrid: Imprenta Real, 1831.

protagonismo de los de índole política, que llevaron al profesorado del centro (encabezado por el responsable de las clases de composición, Ramón Carnicer) a asumir tal sistema, el cual fue objeto de duras críticas. Más solventes serían los tratados de armonía publicados por otros pedagogos de la composición como Andreví³³ o Indalecio Soriano Fuertes³⁴, pero habría que esperar hasta la muerte de Carnicer en 1855 para que se adoptaran en el Conservatorio de Madrid nuevos libros de texto, como el de Gil³⁵ –muy influido por su maestro Fétis– o el de Eslava³⁶, que se convertiría rápidamente en el tratado de armonía de referencia en toda España hasta el cambio de siglo.

En cualquier caso, también las escuelas eclesiásticas fueron asumiendo durante la primera mitad del XIX métodos armónicos para la enseñanza básica de la composición, pues incluso los maestros de capilla defensores del sistema contrapuntístico tradicional como Hernández acabaron reconociendo sus ventajas: en su mencionado tratado de 1837, Hernández desarrolla según vimos un plan de estudios que comienza por la armonía para luego seguir con el contrapunto.

Como resultado de este proceso, el contrapunto acabó convirtiéndose en una materia reservada a estudios más avanzados de composición que la armonía³⁷, especialmente útiles para quienes necesitasen componer en el estilo polifónico vocal típico de la música sacra –exigido además en las pruebas para acceder a los puestos eclesiásticos–. La coordinación entre estas disciplinas, procedentes de tradiciones diferentes y creadas ambas para iniciarse en la composición, ha sido siempre un difícil problema³⁸ que aún hoy se plantea. Quizás fuera Eslava quien más se esforzara por solucionarlo en su *Escuela de Composición*³⁹, optando por un contrapunto moderno (sujeto a las mismas reglas de la armonía) que conducía a la llamada “fuga bella”.

Resumiendo, puede decirse que la penetración de la disciplina de la armonía en España estuvo condicionada por el notable peso de las instituciones musicales

---

³³ ANDREVÍ, Francisco. *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*. Barcelona: Imprenta y librería de D. Pablo Riera, 1848.

³⁴ SORIANO FUERTES, Indalecio. *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto libre moderno, del trocado o contrapunto doble, triple y cuádruple a la 8ª, de la imitación y cánones, del ritmo, la melodía y el fraseo y del canto retrógrado o cangrizante*. Madrid: Almacén de música Lodre, 1845.

³⁵ GIL, Francisco de Asís. *Tratado elemental teórico-práctico de armonía*. Madrid: Casimiro Martín, 1856.

³⁶ ESLAVA, Hilarión. *Escuela de armonía y composición*. Madrid: Imp. de Beltrán y Viñas, 1857.

³⁷ Así aparecía ya en la estructuración de la enseñanza de la composición que desde 1816 se siguió en el Conservatorio de París, añadiendo una tercera materia sobre estilos o géneros de composición. Véase GROTH, Renate. *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1983, p. 17.

³⁸ Véase sobre este punto lo que dijimos en el primer apartado de nuestro Marco teórico de referencia.

³⁹ ESLAVA, Hilarión. *Escuela de Composición. Tratado II. Del Contrapunto y Fuga*. Madrid: [s.n.], 1864.

eclesiásticas en comparación a otros países europeos, que prolongó la vigencia de las obras en estilo polifónico imitativo y de la teoría contrapuntística asociada a ellas frente a las recientes ideas de Rameau que venían a desafiar a una tradición fuertemente arraigada. La generalización de estilos modernos más homofónicos procedentes del ámbito profano (aunque introducidos también en numerosas obras religiosas) y la irrupción, en el campo de la teoría, de intelectuales imbuidos de las innovaciones francesas, contribuirían a la progresiva difusión de las nociones armónicas en España durante la 2ª mitad del siglo XVIII, de manera que tras la polémica provocada por Eximeno, pocos se atreverían ya a rechazar el paradigma de la armonía en favor del enfoque interválico del contrapunto.

La definitiva consumación de tal cambio se vería probablemente favorecida por los traumáticos acontecimientos políticos y sociales a comienzos del siglo XIX, pues si la ocupación napoleónica incrementaría la influencia cultural francesa, los estragos causados por la Guerra de la Independencia pudieron obligar a reconstruir numerosas parcelas de la vida musical española. Además, la devastación producida por la guerra y las sucesivas medidas tomadas por diversos gobiernos contra el poder económico de la iglesia (iniciadas en el siglo XVIII e intensificadas en el XIX, culminando con la famosa desamortización de Mendizábal) mermaron significativamente su riqueza y provocaron un acentuado declive de las capillas musicales eclesiásticas, lo que afectó sensiblemente tanto a su producción artística como a su actividad pedagógica, que hasta entonces había dominado la enseñanza de la composición; hasta el extremo de que Indalecio Soriano Fuertes se lamentaba en 1842 de que “la enseñanza de la armonía quedará muy en breve reducida al Conservatorio de Música [de Madrid], porque los maestros de capilla que eran los que generalmente se empleaban en este ramo de instrucción desaparecerán muy pronto de la nación española”⁴⁰. Precisamente, la sustitución de las escuelas eclesiásticas por los nuevos conservatorios civiles contribuiría al desarrollo de aplicaciones pedagógicas de la teoría armónica adaptadas a sus condiciones concretas de enseñanza (que trataban de reproducir en gran medida las del admirado Conservatorio de París); así, durante la primera mitad del siglo XIX se extenderá la adopción de métodos armónicos para la iniciación en la composición (reflejados en los “tratados de armonía”, tipo de literatura que se inicia en la época),

---

⁴⁰ “Origen de la música y sus épocas principales (Conclusión)”. *La Iberia musical y literaria*, 17-9-1842, p. 18. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 2-6-2010).

quedando el contrapunto relegado a estudios más avanzados y especializados. Este proceso sería probablemente retardado a causa de la inexistencia en España de un sistema eficiente y prestigioso que pudiera servir como modelo, circunstancia que no se dio en nuestro país prácticamente hasta el éxito de Eslava al haber adoptado el Conservatorio de Madrid en las décadas anteriores el controvertido método de Virués.

Desde el momento en que aparece la teoría armónica en nuestro país, pueden abordarse ya explícitamente cuestiones de sintaxis. Éstas apenas aparecen en Rodríguez de Hita y son tratadas poco sistemática y consistentemente por Francisco de Santa María, pero la extensa exposición teórica de Eximeno sí hace abundantes e interesantes aportaciones, que en determinados puntos se apartan de las ofrecidas por el conocido libro de D'Alembert (que estudiamos en el subapartado 4.3.2. siguiendo la traducción de Bails) y en general de las teorías de Rameau.

Tanto D'Alembert (y Rameau) como Eximeno destacan la preeminencia del intervalo de 5ª entre las fundamentales de los acordes (es decir, en el bajo fundamental, utilizando sus propios términos); sin embargo, difieren notablemente en la justificación que proporcionan a este hecho y la importancia que le otorgan dentro de sus sistemas teóricos. Para D'Alembert y Rameau, éste proviene del fenómeno físico de los armónicos, que produce la 5ª (o más bien la 12ª) como 3^{er} parcial –tras la 8ª que forma el 2º–; a partir de aquí, obtienen los principales acordes aplicando una 5ª ascendente y descendente respecto a la tónica, aunque en la explicación del mecanismo de las principales cadencias (V-I y IV-I) apelan en gran medida al impulso proporcionado por la resolución de la disonancia (recurso típico del contrapunto), pues cada uno de estos acordes queda caracterizado mediante una configuración interválica propia (I como perfecto, V con 7ª y IV con 6ª añadida). También en el fenómeno de los armónicos se basan la importancia concedida a las progresiones de 3ª (intervalo producido por el 5º parcial) y la prohibición de las de 2ª (que no se da hasta un armónico muy alejado), la cual obligaba a elaborar complejas explicaciones para sucesiones frecuentes como IV-V o I-II.

En cambio, Eximeno rechaza la influencia en este asunto del fenómeno de los armónicos. En su lugar, él sustenta su sistema en el presunto origen natural de la escala diatónica (ordenada por 3^{as}) y del acorde consonante perfecto, que pretende demostrar mediante respectivos “experimentos” u observaciones empíricas: la primera procede de la clasificación habitual de las voces humanas en siete tesituras y el segundo del canto instintivo a varias voces; éste es el verdadero fundamento de las tres “armonías

primarias” (I, IV y V): “[...] el modo más perfecto que se saca de los dos experimentos es el agregado de tres armonías perfectas de tercera mayor [Do-Mi-Sol, Sol-Si-Re y Fa-La-Do], cuyas fundamentales son la primera, cuarta y quinta, que por lo mismo serán también cuerdas fundamentales del modo”⁴¹. De aquí se derivan los principios esenciales de la armonía: la música se desarrolla siempre en alguna tonalidad concreta (cuyas relaciones abordará Eximeno en su extenso tratamiento de la modulación), definida por las funciones armónicas básicas I, IV y V principalmente mediante los movimientos estereotipados de las cadencias perfecta (V-I) e imperfecta (IV-I). El movimiento de 5ª que se produce en ambas (y por tanto el predominio de la progresión de 5ª) sería, pues, una consecuencia y no una causa de las cadencias, cuya fundamentación se halla principalmente en el análisis de la música, o, en todo caso, indirectamente en las relaciones entre tales acordes primarios contenidos en la serie por 3ª del primer experimento. Del mismo modo, las progresiones de 3ª (a las que Eximeno otorga menor importancia que Rameau) sólo se justifican por la existencia de notas comunes entre ambos acordes, y de ninguna manera se prohíben las de 2ª.

Podemos deducir, por tanto, que Eximeno se aleja de la teoría de las progresiones fundamentales desarrollada por Rameau. Por contra, al situar en el centro de su sistema los tres acordes primarios, se aproxima más a una teoría funcional (cuyo germen, por otra parte, puede identificarse en el mismo Rameau). Esta idea queda reforzada por los análisis musicales de Eximeno que estudiamos en el apartado 4.6., al establecerse en ellos a menudo la equivalencia entre IV y II cuando actúan como subdominantes y entre I y VI (e incluso IV6) en el papel de tónica, invocando en ocasiones el mecanismo de las disonancias implícitas en los acordes de subdominante (y dominante) usado ya por Rameau.

Otra significativa diferencia entre las teorías de Eximeno y Rameau/D’Alembert se deriva de la convicción del primero de que es en la melodía, por su proximidad al lenguaje, donde radica la capacidad de la música para mover los afectos. Esto le lleva a buscar cierta justificación melódica de sus leyes armónicas, como cuando define el bajo fundamental o las cadencias en términos melódicos, aunque su aplicación sea luego indudablemente armónica. Ello acarrea unas pocas consecuencias menores para sus consideraciones sintácticas, tales como dar alguna relevancia teórica al acorde de

---

⁴¹ EXIMENO, A. *Del origen y reglas de la música...*, vol. II, pp. 19-20.

sensible y su cadencia en tónica, que en la práctica sin embargo interpretará siempre como dominante implícita.

Por otra parte, todos recurren puntualmente –especialmente fuera de las cadencias– a otros tipos de criterios secundarios para deducir de ellos sus indicaciones sintácticas, que se suman a las mencionadas teorías de las progresiones fundamentales y funcional. Así, D’Alembert justifica ciertas progresiones por su uso en la generación de la escala mediante el bajo fundamental (que podríamos interpretar como una versión armónica de la regla de la 8ª), la necesidad de preparar las disonancias o la conveniencia de mantener notas comunes en los enlaces de acordes; Eximeno comparte, en sus consejos para los escasos momentos protagonizados por los acordes secundarios, este último criterio, apoyándose además en la adecuada resolución de las disonancias.

En cualquier caso, las indicaciones de Eximeno se basan principalmente en la práctica musical, concediendo un especial valor simbólico a la que considera instintiva por su procedencia popular frente al refinamiento del arte. Una actitud parecida en este punto encontraremos en dos nombres que, según vimos más arriba, marcaron el desarrollo de la teoría armónica durante el siglo XIX en España: Virués y Eslava.

Virués adopta una postura atípica en la teoría de la música al basar su sistema en la preeminencia del intervalo de 3ª menor, asociada al estatus privilegiado que concede al acorde de 7ª disminuida y a la supremacía del modo menor sobre el mayor. Como prueba de ello acude a la música popular, que estima –al igual que Eximeno– más natural que la culta: afirma que en ella domina el modo menor y el ritmo ternario (al que también privilegia con respecto al binario en su teoría), tomando como ejemplo el omnipresente fandango.

Lo cierto es que esta dudosa fundamentación especulativa en poco afecta a las indicaciones sintácticas derivadas de su sencillo método para la enseñanza de la armonía. En principio, éste se reduce a la armonización de cualquier melodía mediante tres únicos acordes o “grupos armónicos”, que redenomina como cadencia (tónica), trascadencia (subdominante) y precadencia (dominante con 7ª); luego, en la práctica, se añade algún criterio adicional derivado de la adopción del patrón I-IV-V-I como modelo para cualquier frase musical. Tal método podría haber conducido fácilmente a una teoría funcional, y de hecho en la *Cartilla harmónica*⁴² se apuntaba la posibilidad de usar II en lugar de IV para el segundo grupo, mientras que en *La geneuphonía* se utilizan con

---

⁴² VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín de. *Cartilla harmónica o El contrapunto explicado en seis lecciones*. Madrid: Imprenta Real, 1824.

frecuencia los conceptos de precadencia “alterada” y trascadencia “adulterada” para referirse a otros acordes que desempeñan funciones similares a V7 y IV respectivamente. Sin embargo, este aspecto nunca es adecuadamente sistematizado e incluso resulta a menudo neutralizado por la ambigüedad en la determinación de la tonalidad en los análisis, ya que, en su afán por reducir la armonía a un principio lo más sencillo posible, llega a etiquetar como cadencia (o tónica) de un hipotético nuevo tono a cualquier acorde que se aparte de los tres principales aunque no haya habido indicio alguno de modulación, hasta el punto de reducir en un momento determinado a dos los acordes posibles, al estimar que cualquier trascadencia (IV) supone una nueva tonalidad y debe ser por tanto analizado como nueva cadencia (I).

En la práctica, esto conduce a la inconsistencia en la asignación de acordes y tonalidades en los análisis de obras realizados por Virués, según pudimos comprobar en el apartado 5.8. Por otra parte, Virués apela en uno de estos análisis a cierta jerarquía de las progresiones entre fundamentales (“bajo tipométrico”, según su peculiar terminología) cuando estima como especialmente naturales los movimientos por 4^{as} (y su inversión en 5^{as}) y por grados conjuntos, afirmación que no justifica en toda su exposición teórica y que confiere al intervalo de 2^a una posición bien diferente –contraria en realidad– de las clásicas teorías de las progresiones fundamentales.

La personal propuesta de Virués parece situarse, a pesar de sus abundantes menciones al *Traité d'harmonie* de Catel, bastante al margen de las corrientes francesas de la época. En cambio, la línea marcada por este autor galo –abandonando la teoría de las progresiones del bajo fundamental de Rameau y limitando prácticamente el tratamiento de la sintaxis armónica al frecuente apartado sobre cadencias– sería seguida fielmente por López Remacha⁴³ y ejercería una notable influencia sobre posteriores teóricos franceses y españoles, frente al destacado papel que numerosos armonistas germánicos otorgaron a la sintaxis durante el siglo XIX, ya fuera asumiendo la teoría de los grados (como Vogler y Gottfried Weber), la teoría de la progresión fundamental (como Sechter) o, a finales de siglo, la teoría funcional (como Riemann).

Aun así, los tratados españoles del siglo XIX no dejan de contener algunas interesantes aportaciones en el terreno de la sintaxis. Una de las más originales fue la de Indalecio Soriano Fuertes, que emprendió en su completo *Tratado de armonía* un estudio de las posibles sucesiones entre dos acordes (que recuerda, por su minuciosidad,

---

⁴³ LÓPEZ REMACHA, Miguel. *Tratado de armonía y contrapunto o composición*. Madrid: Imp. de D. León Amarita, 1824.

al realizado por Gottfried Weber⁴⁴), aunque los casos son incontables y sólo puede hacer un escueto comentario de cada uno. Su clasificación según el intervalo por el que se mueven las fundamentales sugiere cierta jerarquía entre ellos (por el siguiente orden: 5ª descendente, 5ª ascendente, 3ª descendente, 3ª ascendente, 2ª ascendente y descendente) que apunta en principio hacia una teoría de las progresiones del bajo fundamental; sin embargo, el uso de muchos otros criterios difumina tal efecto, pues igual o mayor importancia se concede a la constitución interválica de los acordes (mayores o menores), el grado representado por éstos (acercándose así a una teoría de los grados) e incluso la conducción de las voces en cada sucesión. La tendencia hacia una teoría de los grados se acentúa al establecer el orden de prioridad entre ellos (I, V, IV, VI, II y III) aunque sin usar los números romanos. En otro lugar distingue claramente entre los tres acordes principales (I, IV y V) y el resto.

Bastante más breve es el tratamiento de la sintaxis en el *Tratado teórico-práctico de armonía y composición* de Andreví (copiado ampliamente por Lleys⁴⁵), quien conserva igualmente algo de una teoría de las progresiones fundamentales al ordenar los movimientos entre fundamentales según el intervalo y apuntar escuetamente que “el movimiento de tercera, de cuarta y de quinta bajando es regular, por contener notas comunes que ligan los dos intervalos”⁴⁶. No obstante, otorga mucho más peso a los grados de cada acorde, estableciendo la sucesión básica I-IV-V-I y señalando una serie de progresiones posibles y prohibidas según éstos. Andreví incluye también una sección titulada “Acompañamiento de la escala” en la que se sigue el tradicional procedimiento de la regla de la 8ª dando recomendaciones para la armonización de cada nota de la escala en el bajo; y por supuesto dedica otra a las cadencias (haciendo siempre referencia a los principales grados).

En cambio, en los tratados de Gil⁴⁷ –quien sigue en esencia a su maestro Fétis– no se aprecian ya ecos de ninguna teoría de las progresiones fundamentales, cobrando aquí especial protagonismo el antiguo mecanismo de la regla de la 8ª, pues la noción de

---

⁴⁴ WEBER, Gottfried. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere*. Mainz: B. Schott, 1817-1821.

⁴⁵ LLEYS [O LLEIS], Juan. *Tratado teórico-práctico de armonía y composición musical: extracto [sic] de lo más útil que contienen las obras últimamente publicadas en Europa, con adiciones y un gran número de ejemplos demostrativos de todas las materias tratadas en esta obra*. Barcelona: Juan Budó, 1850.

⁴⁶ ANDREVÍ, F. *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*, p. 16.

⁴⁷ GIL, F. de A. *Tratado elemental teórico-práctico de armonía; La armonía puesta al alcance de todas las inteligencias o Exposición abreviada de todo lo que es necesario saber para analizar y apreciar artísticamente este ramo importante de la composición musical. Obra escrita expresamente para el uso de los alumnos de las clases de Canto e Instrumental del Real Conservatorio de Música de Madrid*. Madrid: Casimiro Martín, 1858.

la tonalidad de Fétis (máximo divulgador de este concepto) le induce a atribuir un carácter determinado a cada nota de la escala, el cual se manifiesta en su propensión a ser armonizada con una u otra inversión del acorde. La aportación de Gil con respecto al trabajo de su profesor consiste principalmente, en cuanto a la sintaxis, en reorganizar y complementar las limitadas indicaciones de éste sobre tal asunto. Como era de esperar, los acordes más favorecidos resultan ser I, IV y V (casi siempre con 7^a), ya sea en estado fundamental o invertidos, pero en ciertos casos pueden usarse otros que en ocasiones califica como de efecto “vago” (término también muy utilizado por Eslava).

Apuntamos antes que Eslava (cuya ingente obra didáctica, incluyendo el tratado de armonía, prevaleció en España hasta el fin del siglo XIX) fue otro de los teóricos que fundamentan su sistema en la música popular (“tomo como primer punto de partida los elementos primordiales que residen en la Música popular”), en lugar de las “especulaciones acerca del sonido y de la formación de las escalas” y “los sistemas del cálculo aritmético, de la resonancia y de la división del monocordio”⁴⁸. A partir de aquí establece una decisiva distinción entre acordes “naturales” o “tonales” (I, IV, V y V7), usados en la música popular y en los que reside la esencia de la tonalidad, y “acordes vagos o de tonalidad vaga” (II, VI y III), que son (junto al resto de acordes disonantes y alterados) “procedimientos *artificiales* y recursos que el arte ha inventado para esparcir variedad y enriquecer la armonía”⁴⁹.

El tratamiento de la sintaxis de Eslava se basa en la asignación a todo acorde de uno de los grados de la escala y en la clasificación de éstos dentro de los dos grupos mencionados; se enmarca por tanto en una auténtica teoría de los grados, aunque tampoco utilice aún los números romanos (que en los textos españoles estudiados en esta tesis no aparecen hasta principios del siglo XX con Arín y Fontanilla⁵⁰). De hecho, los análisis armónicos de Eslava se limitan a señalar las fundamentales resultantes de la simple ordenación por 3^{as} de cada acorde (excepto para el de sensible, cuya fundamental se considera implícita) y situarlas en la tonalidad vigente, sin hacer otras interpretaciones como las que encontrábamos en Eximeno o Virués.

La orientación funcional de Eximeno se pierde aquí al no contemplar Eslava la posibilidad de equivalencias entre diversos grados (aparte de la habitual entre VII y V).

---

⁴⁸ ESLAVA, Hilarión. *Escuela de composición. Tratado primero. De la armonía*. Madrid: Sucesores de Hernando, ¿entre 1908-1922? [1ª ed. como: *Escuela de armonía y composición*. Madrid: Imp. de Beltrán y Viñas, 1857], pp. 10-11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁰ ARÍN, Valentín de y Pedro FONTANILLA. *Estudios de armonía. Lecciones teórico-prácticas para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación*. Madrid: A. Pontones, 1905-1907, 4 vols.

Tampoco la teoría de las progresiones fundamentales desempeña un papel destacado, pues si Eslava distingue entre movimientos naturales (de 4ª o 5ª) y artificiales (de 2ª o 7ª y de 3ª o 6ª) del bajo fundamental, lo hace sólo, como antes Eximeno, a partir de la observación de las principales cadencias; éstas se justifican en el análisis de la práctica habitual y en el estatus privilegiado de los acordes tonales, cuyas combinaciones producen las diferentes cadencias. Es cierto que en ocasiones vuelve a invocar el carácter irregular de la progresión de 2ª para calificar ciertas sucesiones de acordes como problemáticas, pero cuando lo hace intervienen también otros factores y a menudo acaba aceptándolas igualmente. Así ocurre con las progresiones IV-V y V-IV, afectadas también por la falsa relación de tritono y que sin embargo se permiten en numerosas ocasiones; con VI-V, V-VI, II-I y I-II, cuyo frecuente uso se admite sin más explicaciones; o con IV-III, III-IV, III-II y II-III, que sí se desaconsejan al concurrir en ellas circunstancias de naturaleza diferente: el carácter especial de III (el acorde “más vago de todos”⁵¹) y la distinta afinidad tonal de V y III respecto a IV y II.

Las indicaciones sintácticas de Eslava se centran desde luego en las cadencias, definidas exclusivamente mediante los acordes tonales. Su particular clasificación en seis tipos alcanzaría una notable influencia en nuestro país: perfecta, plagal, imperfecta (V-I con la dominante invertida), semicadencia, interrumpida y “pequeña cadencia” (reposos momentáneos sobre otros acordes o inversiones). Sin embargo, se preocupó también por regular el uso de los acordes “vagos” (de mayor uso, según él, en el género religioso –pues “requiere gran variedad y riqueza de armonía”– que en el instrumental o dramático⁵²) que no forman parte del proceso cadencial, y tampoco olvidó otros asuntos como las sucesiones IV-V y V-IV (según vimos en el párrafo anterior).

Puede decirse, por tanto, que, a partir de un enfoque centrado en los grados, Eslava procura abordar la sintaxis de manera organizada y sencilla pero relativamente completa, al tiempo que fomenta su estudio con su elección de la metodología de la enseñanza de la armonía que describiremos más adelante. No obstante, la confrontación de sus reglas sintácticas con la práctica seguida en dos de sus propias obras religiosas (tarea que emprendimos en el apartado 6.7.) pone de relieve ciertos desencuentros, como la importancia de II (negada por la rígida división entre acordes tonales y vagos), la aparición de sucesiones como VI-IV-V y VI-IV-II (al margen de las prescripciones dadas), la relevancia teórica otorgada a la infrecuente progresión V-IV-I o la escasez de

---

⁵¹ ESLAVA, H. *Escuela de composición... De la armonía*, p. 47.

⁵² *Ibid.*, p. 21.

explicaciones sobre el destacado acorde de 4ª y 6ª cadencial. Probablemente, muchos de ellos podrían haber sido evitados completando con algunas consideraciones funcionales su perspectiva basada en los grados, como más tarde haría por ejemplo Zamacois.

Resumiendo la visión de la sintaxis en los tratados españoles durante el siglo XIX, vemos que aquí, al igual que en Francia en la misma época, la teoría de las progresiones fundamentales de Rameau tuvo una presencia escasa y secundaria; pero, a diferencia del país vecino, ésta tampoco parece haber alcanzado un notable peso en el siglo anterior en nuestros autores, pues sólo las traducciones de los *Eléments de musique* de D'Alembert se adhieren claramente a ella (y, en menor medida, los *Dialectos músicos* de Francisco de Santa María), mientras que Eximeno rechazó tanto el papel medular como algunos importantes elementos de esta parte concreta de la teoría del bajo fundamental de Rameau.

Es posible que el limitado eco de la teoría de las progresiones fundamentales en España se deba, además de a la evolución francesa al respecto, a la tardía generalización de las ideas de Rameau. Recordemos que, según Dahlhaus, esta teoría “se orienta principalmente hacia la armonía del temprano siglo XVIII (a saber, hacia el modelo armónico de la serie por 5^{as}), mientras que la teoría de las funciones [...] está desarrollada a partir de la música de Beethoven”⁵³. Conforme avance el siglo XVIII, será cada vez más difícil conciliar la práctica de la armonía con el predominio de ciertos intervalos entre fundamentales. Y la situación se complicaría sensiblemente a causa de la evolución de la armonía durante el siglo XIX, que acabaría por dificultar cualquier intento de teorización de la sintaxis cuando la tendencia romántica a buscar efectos originales y el frecuente rechazo de las fórmulas armónicas estereotipadas entorpeciera la tarea de distinguir entre prácticas “extravagantes” (que Eslava denunciara severamente) y aquellas otras “sancionadas por el arte”⁵⁴.

No es extraño, por tanto, que los teóricos españoles acudieran a otros recursos para tratar la sintaxis, tales como teorías de los grados, acercamientos a ciertos aspectos de la teoría funcional o incluso procedimientos que recuerdan a la regla de la 8ª. En general, sus tratados incluyen variadas e interesantes indicaciones sobre sintaxis armónica, formuladas principalmente (sobre todo desde el siglo XIX en adelante) desde

---

⁵³ “[...] the theory of fundamental progressions is primarily orientated to early 18th-century harmony (namely to the harmonic model of the sequence of 5ths), while the theory of functions, in common with Riemann's doctrine of metre and rhythm, is developed from the music of Beethoven”. DAHLHAUS, Carl. “Harmony”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres: Macmillan, 1980, vol. 8, p. 186.

⁵⁴ ESLAVA, H. *Escuela de composición... De la armonía*, p. 18 (preliminares).

la identificación de los acordes por la posición de su fundamental dentro de la escala diatónica correspondiente –típica de la teoría de los grados–. Pero, a diferencia de sus contemporáneos alemanes y a semejanza de los franceses, no desarrollaron durante el siglo XIX una tradición teórica consistente que se ocupara sistemática y detalladamente del campo de la sintaxis armónica. Precisamente la tendencia hacia un enfoque centrado en los grados puede haber obstaculizado tal tarea, pues éste conlleva significativas desventajas para ello en relación a las teorías funcional y de la progresión fundamental.

Es obvio que, frente a la sencillez que supone establecer ciertas progresiones entre fundamentales como prioritarias o la reducción de todos los acordes a tres grupos funcionales, la consideración de siete grados con cualidades diferentes complica el estudio de la sintaxis a causa de las innumerables combinaciones posibles. En este sentido, resulta muy ilustrativa la postura de uno de los principales exponentes europeos de la teoría de los grados, el alemán Gottfried Weber, cuyo rechazo al simplismo de la teoría de las progresiones fundamentales le obligó a examinar un enorme número de progresiones de acordes, teniendo que dejar aún otras muchas “a la correcta sensibilidad musical de cada individuo”⁵⁵; ello supone, en nuestra opinión, un reconocimiento de la ampliación del vocabulario armónico respecto a épocas anteriores. Un acercamiento similar sólo sería llevado a cabo en España por Indalecio Soriano Fuertes, aunque en su clasificación de las sucesiones utilizara, además de los grados, otros criterios como el intervalo entre fundamentales, la constitución interválica de cada acorde y la conducción de las voces (véase más arriba).

Dada la dudosa eficacia pedagógica de este farragoso procedimiento, no es extraño que la mayoría de los tratados que aplicaban la teoría de los grados se limitaran a reseñar unas pocas progresiones muy habituales (en un apartado sobre cadencias), mientras daban algunos consejos dispersos y poco sistematizados para otros casos, aumentándose así sensiblemente aquéllos dejados a la intuición del alumno. La renuncia a amplias parcelas de la sintaxis armónica que ello implica podría haber sido subsanada, al menos en parte, con la aparición a finales del siglo XIX de la teoría funcional de Riemann, pero ésta alcanzó –como explicaremos luego– una escasa resonancia en España (y Francia).

---

⁵⁵ “All the rest we leave to each individual's own correct musical feeling”. WEBER, Gottfried. *Theory of musical composition, treated with a view to a naturally consecutive arrangement of topics*. Trad. de James F. Warner de *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere* (3ª ed. rev. Mainz: Schott Sohnne, 1832, 4 vols. [1ª ed.: Mainz: B. Schott, 1817-1821, 3 vols]). Boston: Wilkins, Carter, and Company, and O. C. B. Carter, 1846, vol. 2, p. 430.

Algunos cambios sustanciales se producirían en la enseñanza de la armonía en España en el siglo XX, iniciados ya en 1889 con la llegada al Conservatorio de Madrid de Arín, quien provocó una sonada polémica al sustituir en sus clases el texto de Eslava por el *Traité complet d'harmonie théorique et pratique* de Durand⁵⁶. Hasta entonces había dominado indiscutido el sistema de Eslava⁵⁷, completado en muchas ocasiones por la reordenación y los ejercicios propuestos por Aranguren⁵⁸; fue utilizado en muchos centros de enseñanza y su influencia se hizo notar en casi todos los tratados publicados hasta comienzos del siglo XX, como los de Aranguren (que acabamos de mencionar), De Benito, Varela Silviri, Serrano, Bellido, los propios Arín y Fontanilla y el de la Sociedad Didáctico-Musical⁵⁹. La prolongada pervivencia de sus métodos ocasionaría en el nuevo siglo una reacción contra ellos (que también se dio contra su música) de quienes los acusaban de anticuados, siendo desbancados por otros textos escritos por los profesores del Conservatorio⁶⁰.

Probablemente, la modificación más importante para nosotros fue la que se produjo en la metodología de la disciplina, pues afectaría a la atención prestada en la práctica a la sintaxis, mientras que los contenidos incluidos sobre este asunto no difieren tanto de los de Eslava. Éste había adoptado un plan de enseñanza que, evitando la búsqueda del interés melódico de las voces en los ejercicios escritos, permitía centrarse en los asuntos más puramente armónicos, entre ellos la sintaxis. Así, postergó la habitual escritura a cuatro voces a la 3ª parte de su tratado, tras haber estudiado a fondo (utilizando el oído y la memoria) las materias esenciales de la asignatura (aunque la ordenación alternativa de Aranguren modificaría este aspecto); pero, sobre todo, limitó la práctica escrita a ejercicios en texturas sencillas para cuatro voces que supuestamente acompañaban a una melodía aparte, apareciera ésta o no. Sólo en un apéndice incluido en la 2ª edición añadió otros tipos de ejercicios por su frecuente uso “en España en

⁵⁶ DURAND, Émile. *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*. París: Leduc, 1881.

⁵⁷ También en las demás áreas de la pedagogía de la composición y en la enseñanza del solfeo.

⁵⁸ ARANGUREN, José. *Guía práctica a su Tratado de armonía* [de Hilarión Eslava]. [S.l.: s.n., s.a.].

⁵⁹ BENITO, Cosme José de. *Curso de armonía elemental*. Madrid: Romero y Marzo, 1879; VARELA SILVARI, José María. *Manual teórico-práctico de Armonía*. Madrid: Antonio Romero y Andía, 1888; SERRANO, Emilio. *Prontuario teórico de la armonía*. Madrid: Imprenta de F. Maroto e Hijos, 1884; BELLIDO, Félix. *Tratado fácil y breve de armonía e instrumentación. Dedicado a los aspirantes a directores de música militar y orquesta*. Madrid: [s.n.], [s.a.]; ARÍN, V. de y P. FONTANILLA. *Estudios de armonía...*; SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL (PÉREZ CASAS, Bartolomé; Conrado del CAMPO y Benito GARCÍA DE LA PARRA). *Tratado de armonía*. Madrid: Sociedad Didáctico-Musical, 1972 [1ª ed.: Madrid: Sociedad Didáctico-Musical, 1928-ca. 1930], 2 vols.

⁶⁰ Que según defensores tardíos de Eslava como Julio Gómez en poco mejoraban a los de éste, pero servían bien a los intereses económicos de aquéllos. Véase GÓMEZ, Julio. “Recuerdos de un viejo maestro de composición”. En: *Escritos de Julio Gómez*. Antonio Iglesias (ed.). Madrid: Alpuerto, 1986, pp. 249-289. Publicado originalmente en la revista *Harmonía*, 34 (1959), pp. 3-36.

exámenes de oposiciones a plazas de maestros de capilla, de organistas o de profesores de armonía”⁶¹, apartándose del anterior modelo para dotar a la voz superior de las cuatro de un interés melódico que a su vez obligaba a las otras a un mayor movimiento.

Curiosamente, este último tipo de texturas, que constituían una excepción para Eslava (quien relegaba la práctica del movimiento de las voces a los posteriores estudios de contrapunto), se convertirían en el objetivo principal de la armonía escolástica de ascendencia francesa que alcanzó una extensísima difusión en nuestro país con el tratado de Arín y Fontanilla. A partir de aquí, el ejercicio típico de armonía no será ya un simple esqueleto armónico a cuatro partes acompañantes, sino que pretende crear una pequeña pieza con sentido en sí misma gracias al interés melódico de cada voz, aunque en un estilo “de escuela” que no existe fuera de la clase de armonía; por supuesto, esta dedicación al movimiento de cada parte resta atención a otras materias exclusivamente armónicas. Por otro lado, el alejamiento de la música real es inevitable, pues se crea un modelo de ejercicios cuyo complejo sistema de reglas procede en buena medida de las texturas vocales u otras convenciones pedagógicas (sin identificarlas explícitamente en la mayoría de los casos), poco útiles a la hora de analizar verdaderas obras.

En cambio, el tratado de Eslava establecía numerosas conexiones entre la asignatura de armonía y la práctica real mediante el mencionado uso habitual de las cuatro voces acompañantes (que proporcionan un esqueleto armónico ajustable a una variedad de texturas) pero también mediante otros factores: la clara separación entre las reglas generales de la armonía (conformes con las obras de los compositores clásicos) y las convenciones de la escritura a cuatro partes vocales, el análisis armónico de piezas, la práctica de armonización de melodías con un acompañamiento pianístico y las explicaciones sobre asuntos diversos como arpeggios, relaciones de la melodía con las voces acompañantes, etc.

Seguramente, el alejamiento durante la primera mitad del siglo XX de la armonía escolástica (continuada en los tratados de la Sociedad Didáctico-Musical y de Zamacois) respecto a la música real está estrechamente relacionado con el acelerado cambio del estilo durante ese tiempo. La música de vanguardia fue poniendo en cuestión muchos de los principios más elementales de la armonía tonal, lo que acabó reduciendo la utilidad de la disciplina tradicional para el compositor a la adquisición de ciertas

---

⁶¹ ESLAVA, H. *Escuela de composición... De la armonía*, p. 168.

destrezas abstractas que proporcionaban una fluida técnica de escritura (camino que siguió mayormente la armonía escolástica) o, en todo caso, a aprender a componer y analizar las músicas del pasado (vía que, aparte de cierta exploración del coral barroco, no sería desarrollada seriamente por los teóricos españoles de esta época).

El tratamiento de la armonía moderna (en la medida en que ésta fuera más o menos sistematizable) sería relegado, en el mejor de los casos, a un apéndice final añadido a los estudios tradicionales de la disciplina, como quedaría plasmado en el tratado de Zamacois⁶² (o en obras de pretensiones más divulgativas como la *Introducción al estudio de la música* de Mantecón⁶³).

Estos tratados de armonía de la 1ª mitad del XX no prescindieron, sin embargo, de indicaciones sobre la sintaxis, e incluso alguno ofrece numerosas prescripciones en dicho terreno (especialmente Zamacois), pero este asunto queda en un segundo plano frente a la atención a la realización a cuatro voces y a su interés melódico, y no se organiza en un sistema integral y coherente que articule las reglas dadas y las dote de una fundamentación adecuada, llegando incluso a abordarse (como ocurre en Arín y Fontanilla) de manera contradictoria en distintos lugares de un mismo tratado.

El manual de Arín y Fontanilla obtuvo una enorme difusión gracias a su enfoque eminentemente práctico particularmente idóneo para su aplicación en las aulas, aunque concitó el rechazo de numerosos críticos autorizados, probablemente por su endeblez teórica y su discutible enfoque. En principio, sigue la diferenciación de Eslava entre grados tonales y otros de mayor vaguedad tonal, aunque subdivide los segundos en dos grupos (VI y II por un lado y III y VII o sensible por otro), dando como aquél algunas instrucciones sobre su empleo. Por otro lado, ofrece una tabla de las progresiones permitidas identificadas mediante la asignación de números romanos para las fundamentales; sin embargo, el uso de estos símbolos y el mismo concepto de “grado” varía a lo largo del tratado (tal vez a causa de la coautoría), pues en otros lugares se prescinde de ellos e incluso se emplean con sentido diferente para referirse al bajo en lugar de la fundamental. Aparte de la habitual sección sobre cadencias, otras indicaciones sobre sintaxis se dan al abordar la armonización de bajos (empleando ahora un sistema muy distinto que se aproxima al de la regla de la 8ª, sin conectarlo nunca con las explicaciones anteriores) y triples.

---

⁶² ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonía*. Barcelona: Labor, 1945-1948, 3 vols.

⁶³ MANTECÓN, Juan José. *Introducción al estudio de la música*. Barcelona: Labor, 1942.

Poco interesante añadiría el tratado de la Sociedad Didáctico-Musical –que no alcanzó el éxito del anterior– respecto a la sintaxis armónica. Su aportación más novedosa consiste en la extensión de las escalas disponibles para cada tonalidad a cuatro tipos mayores y cuatro menores, combinando el uso de la 6ª y 7ª notas naturales o alteradas. Se pretende con ello incluir la variedad de escalas utilizadas en la música popular tradicional española, pues su armonización e imitación eran un medio esencial para el objetivo nacionalista que orienta a los autores de este tratado. Este intento de incorporar rasgos modales al sistema tonal clásico adolece de algunas importantes deficiencias, que apuntamos en el apartado 7.2., y tendría poco éxito en posteriores tratados de armonía (aunque se mantendría sorprendentemente hasta hoy en numerosos manuales elementales de teoría de la música). En cualquier caso, no deja de resultar llamativo el contraste entre el uso de la música popular hecho aquí –buscando sus rasgos más exóticos respecto a la tonalidad clásica para crear un estilo propio español– frente al de teóricos anteriores como Eximeno y Eslava, que encontraban en ella los fundamentos de la propia armonía tonal clásica.

Más extenso, sólido y erudito que los anteriores es el texto de Zamacois, que se convertiría en el más influyente durante la segunda mitad del siglo XX. Aunque su enfoque se mantiene dentro de la línea de la armonía escolástica, su afán enciclopédico le hace extenderse también en la sintaxis y abordarla desde perspectivas variadas. Entre ellas se incluye la proporcionada en un apartado –novedoso entre los teóricos españoles– titulado “Funciones tonales”, que representa un tímido acercamiento a la teoría de Riemann aunque no vaya más allá de definir las tres funciones básicas y apuntar la posibilidad de que II y VI sustituyan al acorde de subdominante. Sin embargo, aquí más que nunca se echa en falta una sistematización de la información sobre la sintaxis, pues en la búsqueda de la exhaustividad a menudo es difícil distinguir los asuntos básicos de los secundarios entre las incontables reglas prescritas.

En resumen, podemos afirmar que los principales tratados españoles de la primera mitad del siglo XX se encuadran dentro de la armonía escolástica de influencia francesa, con su limitada atención hacia la sintaxis y su enfoque centrado en los grados. En cambio, fue muy escasa en nuestro país la presencia de la tradición germana, que desde el siglo anterior se había caracterizado por una intensa dedicación a los asuntos puramente armónicos y por tanto a la sintaxis. Así, la influencia de Riemann sería bastante débil a pesar de la publicación de uno de sus manuales de armonía en

castellano en 1930⁶⁴; lo cierto es que la difusión de su teoría funcional se veía notablemente obstaculizada por su adopción de un sistema armónico radicalmente distinto al tradicional (empezando por la construcción de los acordes menores por intervalos descendentes en lugar de ascendentes) y reflejado en unos símbolos difíciles de interpretar para quien no lo conociera a fondo. Tampoco el *Tratado de armonía* de Schönberg (descendiente de la línea de defensores de la teoría de las progresiones fundamentales, casi desconocida en España, de Sechter y Bruckner) fue apenas divulgado aquí, y de hecho no se tradujo hasta 1974⁶⁵. Y lo mismo ocurriría con el *Tratado de armonía* de Schenker (publicado en español en 1990)⁶⁶, cuya amplia obra teórica sólo recientemente cobraría cierto relieve en nuestro país a raíz de su éxito en los Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo.

A lo largo de esta tesis, que aquí concluimos, hemos intentado explicar la evolución de la teoría de la armonía en España y su relación con el entorno europeo, centrándonos en el asunto de la sintaxis armónica. Relatamos la sustitución del enfoque interválico propio del contrapunto por el acórdico típico de la armonía, que ocurrió primero en la teoría hacia la segunda mitad del siglo XVIII en un proceso paralelo a la adopción del moderno sistema bimodal, y luego en la práctica de la enseñanza elemental de la composición ya bien entrado el siglo XIX.

Observamos la continua influencia francesa en este proceso, desde la penetración inicial de las ideas de Rameau –aunque la teoría de las progresiones fundamentales tuviera aquí poco eco– hasta las repercusiones de los modelos pedagógicos de Catel y de posteriores autores franceses, que alejándose de aquella propuesta de Rameau se decantaron principalmente por la teoría de los grados frente a los modelos alemanes, que seguían ocupándose mucho más de las cuestiones sintácticas. No obstante, ciertos tratados como el de Eslava, hegemónico durante la segunda mitad del siglo XIX, abordaban la sintaxis con bastante profundidad y mantenían una relación directa con la práctica musical. La situación cambiaría cuando con el cambio de siglo se optara por un sistema de enseñanza de la armonía – representado por Arín y Fontanilla– que prestaba menos atención a las cuestiones

---

⁶⁴ RIEMANN, Hugo. *Armonía y modulación*. Trad. de A. Ribera y Maneja. Barcelona: Labor, 1930.

⁶⁵ SCHÖNBERG, Arnold. *Tratado de armonía*. Trad. y prol. de Ramón Barce, de *Harmonielehre* (3ª ed. Viena: Universal Edition, 1922 [1ª ed.: Viena: Universal Edition, 1911]). Madrid: Real Musical, 2000 [1ª ed.: Madrid: Real Musical, 1974].

⁶⁶ SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonía*. Trad. y prol. de Ramón Barce, de *Harmonielehre* (Viena: Universal Edition, 1906). Madrid: Real Musical, 1990.

puramente armónicas para ocuparse más del movimiento de las voces, al tiempo que se alejaba de la música real para adentrarse en una abstracta armonía de escuela, posiblemente como reacción a la extensión de las nuevas corrientes vanguardistas que parecían desafiar toda regla armónica tradicional.

Finalmente, recordemos que hemos debido realizar este trabajo basándonos esencialmente en fuentes primarias –los propios tratados–, dada la escasez de estudios previos sobre esta materia.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- ABREU, Antonio y Víctor PRIETO. *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha*. Salamanca: Imprenta de la calle del Prior, 1799.
- AGAZZARI, Agostino. *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*. Siena: Domenico Falcini, 1607. En Internet: *Italian Music Treatises*. <http://euromusicology.cs.uu.nl:6334/dynaweb/tmiweb/a/agadel/@Generic_BookView;cs=default;ts=default;lang=es> (Último acceso 17-4-2009).
- AGUADO, Dionisio. *Escuela de guitarra*. Madrid: en la imprenta que fue de Fuentenebro, 1825. Publicado en francés como *Méthode complète pour la guitare [...] traduite en français sur le manuscrit corrigé et augmenté de la 2^e édition espagnole par F. de Fossa*. Trad. de François de Fossa. París: Richault, 1826.
- ALEMBERT, Jean le Rond d'. "Discours préliminaire" a los *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. 2^a edición revisada y ampliada. Lyon: Jean Me. Bruyset, 1762.
- . "Discours Préliminaire". En: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 1. París: Briasson, etc., 1751. En Internet: <<http://diderot.alembert.free.fr>> (Último acceso 24-10-2009).
- . "Fondamental". En: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 7. París: Briasson, etc., 1757. En Internet: <<http://diderot.alembert.free.fr>> (Último acceso 24-10-2009).
- . *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. París: David, 1752. En Internet: *Traité français sur la musique*. Indiana University. <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/ALEMEL_TEXT.html> (Último acceso 7-1-2010).
- AMAT: véase CARLES AMAT, Joan.
- ANDRÉS, Juan. *Origen, progresos y estado actual de toda la Literatura*. Pedro Aullón de Haro (dir.). Trad. de Carlos Andrés de *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (Parma: Stamperia reale, 1782-1789). Madrid: Verbum, 1997-2002 [1^a ed. en español: Madrid: Antonio de Sancha, 1784-1806], 10 vols.
- ANDREVÍ, Francisco. *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*. Barcelona: Imprenta y librería de D. Pablo Riera, 1848.
- ANDREVÍ, Francisco. *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*. Manuscrito. 1835. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14060/13.
- ARANAZ Y VIDES, Pedro y Francisco OLIVARES. *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la*

música; y principalmente en las catedrales de España. Manuscrito. Salamanca: 1807. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1244.

ARANGUREN, José. *Guía práctica a su Tratado de armonía* [de Hilarión Eslava]. [S.l.: s.n., s.a.].

ARÍN, Valentín de y Pedro FONTANILLA. *Estudios de armonía. Lecciones teórico-prácticas para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación*. Madrid: A. Pontones, 1905-1907, 4 vols.

AVIANIUS, Johannes. *Isagoge in libros musicae poeticae*. Erfurt: G. Baumann, 1581.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín: C.F. Henning/George Ludewig Winter, 1753-1762, 2 vols. Publicado en inglés como: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Trad. de William J. Mitchell. Nueva York: W. W. Norton, 1949.

BAILS, Benito. “Elementos de Música especulativa”. En: *Elementos de Matemática*. ¿Madrid?: Joaquín Ibarra, 1775, tomo 8, pp. 581-662. Es trad. parcial de ALEMBERT, Jean le Rond d'. *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. 2ª edición revisada y ampliada. Lyon: Jean Me. Bruyset, 1762 [1ª ed.: París: David, 1752].

———. *Elementos de Matemática*. ¿Madrid?: Joaquín Ibarra, 1772-1776, 11 vols.

BANCHIERI, Adriano. *Cartella musicale*. Venecia: G. Vicentini, 1614.

BANCHIERI, Adriano. *L'organo suonarino*. Venecia: R. Amadino, 1605.

BARASOAIN JULBE, Manuel. *Nuevo sistema de numéricas de los acordes*. Barcelona: Joaquín Mora, ca.1940.

BATTEUX, Charles. *Les beaux-arts réduits à un même principe*. París: Durand, 1746. En Internet: <<ftp://ftp.ac-toulouse.fr/pub/philosophie/batteuxbeauxartsreduitsaunmemeprincipe.rtf>> (Último acceso 6-12-2009).

BAUTISTA, Julián. *Estudio comparativo de los principales tratados de armonía: a partir de Jean-Philippe Rameau 1683-1764*. Documento mecanografiado. Madrid, 1934-1935. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M.Bautista/52.

BELLIDO, Félix. *Tratado fácil y breve de armonía e instrumentación. Dedicado a los aspirantes a directores de música militar y orquesta*. Madrid: [s.n.], [s.a.].

BEMETZRIEDER, Anton. *Lecciones de Clave y Principios de Harmonía*. Trad. de Benito Bails de *Leçons de Clavecin et Principes d'harmonie* (París: Bluet, 1771). Facsímil de Madrid: Joachin Ibarra, 1775. Valencia: Librerías París-Valencia, 2004.

BEMETZRIEDER, Anton. *Leçons de Clavecin et Principes d'harmonie*. París: Bluet, 1771. En Internet en: “Oeuvres complètes de Diderot [...] Tome douzième, 3”. *Gallica*. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23399t#>> (Último acceso 11-1-2010).

BENITO, Cosme José de. *Curso de armonía elemental*. Madrid: Romero y Marzo, 1879.

BERMUDO, Juan. *Comiença el libro llamado declaracion de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555. En Internet: *Biblioteca Digital Hispánica*. <<http://bdh.bne.es/bnearch/>> (Último acceso 2-5-2010).

- BÉTHIZY, Jean Laurent de. *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique, suivant les nouvelles découvertes*. París: M. Lambert, 1754.
- BIANCIARDI, Francesco. *Breve regola per imparare a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Instrumento*. Siena: Falcini, 1607.
- BONONCINI, Giovanni Maria. *Musico Prattico*. Bologna: Monti, 1673.
- BRICEÑO, Luis de. *Método muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Facsímil de París: Pedro Ballard, 1626. Ginebra: Minkoff, 1972.
- BROSSARD, Sébastien de. *Dictionaire des termes grecs, latins et italiens*. París: Christophe Ballard, 1701. Reeditado y ampliado como *Dictionaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois*. París: C. Ballard, 1703.
- BURMEISTER, Joachim. *Musica poetica*. Rostock: Stephanus Myliander, 1606. En Internet: *Thesaurus Musicarum Latinarum*. <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/17th/BURPOE_TEXT.html> (Último acceso 8-8-2009).
- CAMPION, François. *Addition au traité d'accompagnement et de composition par la règle de l'octave; Où est compris particulièrement le Secret de l'accompagnement du Théorbe, de la Guitare et du Luth. avec La manière de transposer instrumentalement, et de solfier facilement la Musique vocale sans l'usage de la Gâme*. París: La Veuve Ribou, 1730. En Internet: *Traité français sur la musique*. Indiana University. <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/CAMADD_TEXT.html> (Último acceso 3-9-2008).
- . *Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique*. París: G. Adam, 1716. En Internet: *Traité français sur la musique*. Indiana University. <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/CAMTRA_TEXT.html> (Último acceso 3-9-2008).
- CAMPION, Thomas. *A New Way to Making Fowre Parties in Counter-point*. Londres: Snodham, ca. 1613.
- CARBONCHI, Antonio. *Le dodici chitarre spostate*. Florencia: Francesco Sabatini, 1643.
- CARLES AMAT, Joan. *Guitarra española de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo marauilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podra qualquier sin dificultad cifrar el tono, y despues tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la Guitarra de quatro órdenes*. Lérida: Viuda de Anglada y Andreu Llorens, 1627 [¿1ª ed.: Barcelona: 1596?].
- . *Guitarra española*. Facsímil de Gerona: Joseph Bró, ca. 1761 [¿1ª ed.: Barcelona: 1596?]. Ed. con introducción de Monica Hall. Mónaco: Chanterelle, 1980.
- Carta de José Virués a Ángel Villalobos [...] Lección única necesaria para componer correctamente la armonización u acompañamiento de cualquiera canturía, sea propia, sea agena [sic], sin tener el menor conocimiento del confuso e interminable arte antiguo del contrapunto, y para modular de todo tono a todo tono sin más intermedio que el de un solo acorde: deducida de la Cartilla armónica del señor Virués y publicada por un discípulo de la misma*. Madrid: [s.n.], 1827.

- CATEL, Charles Simon. *Traité d'harmonie*. París: Imprimerie du Conservatoire, 1802. Disponible en Internet la traducción inglesa: *A treatise on harmony: written and composed for the use of the pupils at the Royal Conservatoire of Music in Paris*. Trad. de Lowell Mason. Boston: J. Loring, 1832. Google Libros. <http://books.google.es/books?id=hOwsAAAAYAAJ&dq=inauthor:catel&lr=&as_drrb_is=q&as_minm_is=0&as_miny_is=&as_maxm_is=0&as_maxy_is=&as_brr=1&source=gbs_navlinks_s> (Último acceso 28-3-2010).
- . *Tratado de armonía por Catel, miembro del conservatorio de música; adaptado por el conservatorio para servir al estudio en este establecimiento; traducido del idioma francés al castellano por Dn. José Guelbenzu, organista de la parroquia de Sn. Saturnino de Pamplona para el uso de Dn. Francisco Ygaralde, profesor de música*. Manuscrito. 1850? Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1285.
- CAVAZA, Manuel. *El músico censor del censor no músico o Sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lira*. Madrid: Alfonso López, 1786.
- CAVAZA, Manuel. *Rudimentos y elementos de la música práctica*. Manuscrito. 1786. Madrid, Biblioteca Nacional de España, manuscrito M/1759.
- CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber*. Nápoles: J. B. Gardano y L. Nucci, 1613. En Internet: *Biblioteca Digital Hispánica*. <<http://bdh.bne.es/bnearch/>> (Último acceso 2-5-2010).
- CHORON, Alexandre. *Principes de composition des écoles d'Italie*. París: Imbault, 1808.
- CORBETTA, Francesco. *[Guitarra española y sus diferencias de sonos]: zwischen 1650 und 1660*. Facsímil. Matthias Otto Schneider (ed.), con prol. de Monica Hall y Lex Eisenhardt. Emmendingen: Deutsche Lautengesellschaft, 2006.
- . *La guitarre royalle dediée au roy de la Grande Bretagne*. París: Bonneuil, 1671.
- . *Varii capricii*. Milán: [s.n.], 1643.
- . *Varii scherzi di sonate*. Bruselas: [s.n.], 1648.
- CORREA DE ARAUJO, Francisco. *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano [intitulado Facultad orgánica]*. Facsímil de Alcalá: Antonio Arnao, 1626. Ginebra: Minkoff, 1981.
- CRUZ BROCARTE, Antonio de la. *Médula de la Música Theórica. Cuya inspección manifiesta claramente la execución de la Práctica, en división de quatro discursos; en los quales se da exacta noticia de las cosas más principales, que pertenecen al Cantollano, Canto de Órgano, Contrapunto, y Composición, con toda brevedad y claridad*. Salamanca: Eugenio Antonio García, 1707.
- DELAIR, Denis. *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin*. París: [n.d.], 1690.
- DIDEROT, Denis. “Leçons de clavecin et principes d'harmonie, par M. Bemetzrieder”, *Correspondance littéraire*, 1 y 15 septiembre 1771. En Internet en: “Oeuvres complètes de Diderot [...] Tome douzième, 3”. *Gallica*. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23399t#>> (Último acceso 11-1-2010).

- DILETSKY, Nikolay. *Grammatika musikiyskago peniya* [Gramática de la canción musical]. Smolensk: [n.d.], 1677.
- DOIZI [o DÍAZ o DIAS] DE VELASCO, Nicolás. *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo*. ¿Nápoles: Egidio Long, 1640?
- DRESSLER, Gallus. *Praecepta musicae poeticae*. Manuscrito. 1563. En Internet: *Traités français sur la musique*. Indiana University. <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/DREPRA_TEXT.html> (Último acceso 1-1-2009).
- DUBOIS, Théodore. *Traité de contrepoint et de fugue*. París: Heugel, 1901, p. vii. En Internet: *Internet Archive*. <<http://www.archive.org/details/traitecontrepoint00dub>> (Último acceso 9-7-2010).
- DURAND, Émile. *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*. París: Leduc, 1881.
- ELWART, Antoine. *Manual de armonía, de acompañamiento de bajo numerado, de reducción de la partitura al piano, y de la transposición musical conteniendo además reglas para llegar a escribir el bajo o acompañamiento de piano a toda especie de melodía. Obra especialmente útil a los pianistas principiantes*. Trad. de Francisco Frontera de Valldemosa [Francisco Frontera y Laserra]. Madrid: Imprenta de Suárez, 1845.
- ESLAVA, Hilarión (dir.). *Lira sacro-hispana. Gran colección de obras de música religiosa, compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*. Madrid: M. Martín Salazar, 1852-1860, 10 vols.
- . *Breve tratado de armonía*. Madrid: B. Eslava, 1864.
- . *Escuela de Composición. Tratado II. Del Contrapunto y Fuga*. Madrid: [s.n.], 1864.
- . *Escuela de composición. Tratado primero. De la armonía*. Madrid: Sucesores de Hernando, ¿entre 1908-1922? [1ª ed. como: *Escuela de armonía y composición*. Madrid: Imp. de Beltrán y Viñas, 1857].
- . *Método completo de solfeo*. Madrid: [n.d.], 1845.
- . *Prontuario de contrapunto, fuga y composición*. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán, 1860.
- EXIMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Trad. de Francisco Antonio Gutiérrez de Dell'origine e delle regolle della musica (Roma: Michel'Angelo Barbiellini, 1774). Madrid: Imprenta Real, 1796, 3 vols. En Internet: *Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico*. <<http://bvpb.mcu.es>> (Último acceso 17-6-2009).
- . *Dell'origine e delle regolle della musica*. Roma: Michel'Angelo Barbiellini, 1774. En Internet: *Google libros*. <http://books.google.es/books?id=1WUOAAAAQAAJ&source=gbs_navlinks_s> (Último acceso 11-1-2010).
- . *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-1873, 2 vols.
- . *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el Ensayo fundamental práctico de contrapunto del M.R.P.M. Fr. Juan Bautista Martini*. Trad. de Francisco Antonio Gutiérrez de *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio*

- fondamentale pratico di contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini* (Roma: Michelangelo Barbiellini, 1775). Madrid: Imp. Real / Pedro Julian Pereira, 1797.
- FALLA, Manuel de. “Apuntes de armonía”. Facsímil de los apuntes manuscritos en 1900-1906. Yvan Nommick (ed.). En: Manuel de Falla. *Apuntes de armonía. Dietario de París (1908)*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2001, pp. 49-276.
- FEIJOO, Benito. “Discurso sobre la música de los Templos”. En: *Theatro crítico universal, o Discursos varios, en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, vol. I. Madrid: Joaquín Ibarra, 1726. En Internet: *Biblioteca Feijoniana del Proyecto Filosofía en Español*. <<http://www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm>> (Último acceso 15-9-2007).
- FERANDIERE, Fernando. *Arte de tocar la guitarra española por música*. Facsímil de Madrid: Pantaleón Aznar, 1799. Brian Jeffery (ed.). Londres: Tecla Editions, 1977.
- FERANDIERE, Fernando. *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor*. Málaga: Imp. de la Catedral de Málaga, 1771.
- FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*. Facsímil de Madrid: Imprenta de Música, 1702-1704, 2 vols. María Rosa Calvo-Manzano (ed.). Madrid: Alpuerto, 1992, 2 vols.
- FERREÑAC, Ramón y José PRECIADO. *Método teórico-práctico para aprender a acompañar con el bajo numerado y sin numerar*. [S.l.]: [s.n.], ¿1858?
- FÉTIS, François-Joseph. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. París: Brandus et Compagnie, 1853 [1ª ed.: Bruselas: Conservatoire de Bruxelles / París: Schlesinger, 1844]. En Internet: *Traité français sur la musique*. Indiana University. <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/19th/19th_Index.html> (Último acceso 3-4-2010).
- . *Tratado completo de la teoría y práctica de la armonía*. Trad. de Francisco de Asís Gil. Madrid: [s.n.], 1850.
- FOSCARINI, Giovanni Paolo. *Il primo, secondo, e terzo libro della chitarra spagnola*. ¿Roma?: [s.n.], ca. 1630.
- . *Li cinque libri della chitarra alla spagnola nelle quali si contengono tutte le sonate ordinarie semplici e Passeggiate [...] con il modo per sonare sopra la parte*. Roma: [s.n.], 1640.
- GALILEI, Vincenzo. “Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'enharmonio, con la solutione di essi”. Manuscrito. 1591. Florencia, Biblioteca Nazionale, MSS Galileiani, Anteriori a Galileo.
- . *Fronimo: dialogo... nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del intavolare la musica nel liuto*. Venecia: Girolamo Scotto, 1568.
- GARCÍA RUBIO, Juan Manuel. *Arte, Reglas y Escalas Armónicas para aprehender a templar y puntear la guitarra española de seis órdenes según el estilo moderno*. Manuscrito. 1799. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1236.

- GASPARINI, Francesco. *L'Armonico pratico al Cimbalo. Regole, osservazioni di avvertimenti per ben suonare il Basso, e accompagnare sopra il Cimbalo, Spinetta de Organo*. Venecia: Antonio Bortoli, 1708.
- GIL, Francisco de Asís. *La armonía puesta al alcance de todas las inteligencias o Exposición abreviada de todo lo que es necesario saber para analizar y apreciar artísticamente este ramo importante de la composición musical. Obra escrita expresamente para el uso de los alumnos de las clases de Canto e Instrumental del Real Conservatorio de Música de Madrid*. Madrid: Casimiro Martín, 1858.
- . *Tratado elemental teórico-práctico de armonía*. Madrid: Casimiro Martín, 1856.
- GRANATA, Giovanni Battista. *Soavi concenti di sonate musicali per la chitarra spagnuola [...] Opera Quarta*. Bolonia: Giacomo Monti, 1659.
- GUERAU, Francisco. *Poema harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española (Madrid, 1694)*. Con facsímil. Thomas Schmitt (ed.). Madrid: Alpuerto, 2000.
- GUERRERO, Joseph. “Arte de la guitarra”. En: *Libro autógrafo de D. Macario Fariñas del Corral*. Manuscrito. Ca. 1680. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 5917.
- GUIJARRO Y RIPOLL, Antonio. *Principios de armonía y modulación dispuestos en doce lecciones para instrucción de los aficionados que tengan conocimiento de las notas y de su valor, con un breve diccionario de música a continuación para la más fácil inteligencia*. Valencia: Oficina de Manuel López, 1831.
- HARNISH, Otto. *Artis musicae delineatio*. Frankfurt: Stein, 1608.
- HEINICHEN, Johann David. *Der General-Bass in der Composition, oder Neue und gründliche Anweisung*. Dresde: Heinichen, 1728.
- . *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses*. Hamburgo: B. Schiller, 1711.
- HERBST, Johann Andreas. *Arte prattica & poëtica*. Frankfurt: Anton Humm, 1653.
- HERNÁNDEZ [DOMINGO], Blas. *Manual armónico o Método teórico elemental de la composición de Música que enseña a más de los primeros rudimentos del divino arte para los filarmónicos, la armonía natural y artificial tan útil a todos los organistas, abrazando a más sus infinitas y universales reglas, la composición de música suelta y ligada hasta ocho voces, la de canto florido según el nuevo estilo, la imitativa, la concertada con instrumentos, con todo lo demás que es imprescindible para formar un maestro de capilla &ª. &ª*. Logroño: Imp. Félix Delgado, 1837.
- HERRANDO, José. *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad*. París: Joannes a Cruce, 1756. En Internet: *Biblioteca Digital Hispánica*. <<http://bdh.bne.es/bnearch/>> (Último acceso 24-7-2010).
- HINDEMITH, Paul. *Armonía tradicional. II Parte. Ejercicios de Armonía para cursos superiores*. Trad. de Walter Liebling de *A concentrated course in traditional harmony, Book II: exercises for advanced students* (Londres: Schott, 1949). Buenos Aires: Ricordi Americana, 1959.

- HINDEMITH, Paul. *Curso condensado de armonía tradicional con predominio de ejercicios y un mínimo de reglas*, libro 1º. Trad. de Emilio Argel de A *Concentrated Course in Traditional Harmony with emphasis on exercises and a minimum of rules* (Nueva York: Associated Music Publishers, 1943). Buenos Aires: Ricordi Americana, [s.a.].
- HINDEMITH, Paul. *The craft of musical composition. Book 1. Theoretical Part*. Trad. de Arthur Mendel de *Unterweisung im Tonsatz: Theoretischer Teil* (Mainz: Schott, 1937). Nueva York: Associated Music Publishers, 1942.
- HULL, Arthur Eaglefield. *La armonía moderna. Explicada y aplicada*. Trad. de Ad. Salazar y A. Barrado de *Modern Harmony. It's Explanation and Applications* (Londres: Augner, 1914). Madrid: Imprenta de J. Fernández Arias, 1915.
- Intavolatura d'organo facilissima accomodata in versetti sopra gli otto tuoni ecclesiastici*. Venecia: Giacomo Vincenti, 1598.
- IRANZO Y HERRERO, Agustín. *Defensa del arte de la música, de sus verdaderas reglas, y de los maestros de capilla. Impugnación al Origen y reglas de la música, obra escrita por el abate español don Antonio Eximeno*. Murcia: Juan Vicente Teruel, 1802.
- IRIARTE, Tomás de. *La Música*, poema. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1779. En Internet: Google libros. <http://books.google.es/books?id=yZg3A8jsscAC&dq=iriarte+%22elementos+del+arte+musico%22&source=gbs_navlinks_s> (Último acceso 12-12-2009)
- JUNCÀ, Melcior. *La Melopea desconocida*. Manuscrito. Ca. 1796-1809. Facsímil en Joana Crespi. “La melopea desconocida de M. Juncá”. *Nassarre*, 11/1-2 (1995), pp. 493-561.
- KAPSBERGER, Girolamo. *Libro primo di villanelle*. Roma: [s.n.], 1610.
- KELLER, J. Gottfried. *A Compleat Method for Attaining to Play Thorough Bass upon either Organ, Harpsicord or Theorbo-Lute*. Londres: J. Walsh and J. Hare, 1705.
- KIESEWETTER, Raphael Georg (ed.). *Der neuen Aristoxener zurstreute Aufsätze*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1846.
- KOECHLIN, Charles. *Traité de l'Harmonie*. París: Eschig, 1927-1930, 3 vols.
- LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. *Síntesis de técnica musical*. Barcelona: Labor, 1948.
- LIPPIUS, Johannes. *Disputatio musica tertia*. Wittenberg: Johann Gormann, 1610.
- . *Synopsis musicae novae omino verae atque methodicae universae*. Estrasburgo: Paul Ledertz (Carl Kieffer), 1612.
- LLEYS [O LLEIS], Juan. *Tratado teórico práctico de armonía y composición musical: extracto [sic] de lo más útil que contienen las obras últimamente publicadas en Europa, con adiciones y un gran número de ejemplos demostrativos de todas las materias tratadas en esta obra*. Barcelona: Juan Budó, 1850.
- LÓPEZ REMACHA, Miguel. *Arte de cantar y compendio de documentos músicos respectivos al canto*. Madrid: Oficina de Don Benito Cano, 1799.
- . *Melopea, instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1815.

- . *Tratado de armonía y contrapunto o composición*. Madrid: Imp. de D. León Amarita, 1824.
- LÓPEZ, Félix Máximo. *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave*. Facsímil del manuscrito. ¿Ca. 1780? Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1188. En: FERNÁNDEZ, Nohema del Carmen. *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, pp. 145-290.
- LORENTE, Andrés. *El Por qué de la Música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672)*. Facsímil. José Vicente González Valle (ed.). Barcelona: Institución Milá y Fontanals, 2002.
- MANTECÓN, Juan José. *Introducción al estudio de la música*. Barcelona: Labor, 1942.
- Manuscrito. ¿Ca. 1790? Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mp/1659. Incluye “Explicación y conocimiento de los 24 tonos, escritos por un profesor de mérito” y obras de Fernando Ferandiere copiadas en Cádiz, 1790.
- MARCOS Y NAVAS, Francisco. *Arte o compendio general del canto llano, figurado y órgano*. Madrid: Imprenta de Joseph Doblado, 1776.
- MARIANI, Luis Leandro. *Un nuevo acorde por medio del cual se puede modular a qualquier tono*. Sevilla: Tomás Sanz, 1881.
- MARÍN, José. “No puede amor”, “De la sierra morena” y “Ya desengaño mío”. En: *Música barroca española. Volumen IV. Canciones a solo y dúos del siglo XVII*. Transcripción y realización del acompañamiento por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1988, pp. 57-63.
- MARTÍN Y COLL, Antonio. *Arte de canto llano, y breve resumen de sus principales reglas para cantores de choro*. Madrid: Viuda de Juan García Infançón, 1714. 2ª ed. revisada y aumentada: Madrid: Bernardo Peralta, 1719.
- . *Tonos de palacio y canciones comunes*. Julián Sagasta (ed.). Madrid: Unión Musical Española, 1984.
- MARTINI, Giovanni Battista. *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*. Bolonia: Lelio dalla Volpe Impressore dell' Instituto delle Scienze, 1774-1776.
- MATTEIS, Nicola. *Le false consonanze della musica per poter apprendere a toccar da se medesimo la chitarra sopra la parte*. Londres: [s.n.], ca. 1680.
- MATTHESON, Johann. *Critica Musica*, vol. 1. Hamburgo: el autor, 1722-1723.
- MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburgo: Benjamin Schillers Witwe, 1713.
- . *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburgo: Christian Herold, 1739.
- MILANUZZI, Carlo. *Primo scherzo delle ariose vaghezze commode da cantarsi a voce sola nel clavicembalo, chitarrone, arpa doppia, & altro simile stromento. Con le littere dell'alfabetto, con l'intavolatura, e con la scala di musica per la chitarra alla spagnola. Di Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia*. Venecia: Magni, 1622.

- MINGUET E YROL, Pablo. *Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, clavicordio, órgano, arpa, cithara ò qualquier otro instrumento*. Madrid: Joachin Ibarra, ¿1753?
- . *Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple y vandola con variedad de sonos, danzas, y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes láminas finas, por música y cifra al estilo castellano, italiano, catalán y francés, para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad y sin maestro*. Madrid: Joachin Ibarra, ¿1753?
- MOLINA AMORÓS, José. *Tratado de Armonía teórico y práctico*. Manuscrito. Villajoyosa: 1913. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/3007.
- MONTERO, Joaquín. *Compendio Harmónico que contiene las Definciones de las quatro partes en que se divide la Música sacado de los autores más antiguos por Joaquin Montero organista de la Iglesia Parroquial de San Pedro el Real de Sevilla*. Sevilla: Vázquez Hidalgo, 1790.
- . *Tratado teórico-práctico sobre contrapunto*. Sevilla: Imprenta Real y Mayor, 1815.
- MONTESARDO, Girolamo. *Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola, senza numeri, e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare*. Florencia: Christofano Farescotti, 1606.
- MORALES, Cristóbal de. *Opera Omnia. Vol. IV. Magnificat (Venecia, 1545)*. Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, pp. 42 y 57.
- MORETTI, Federico. *Gramática razonada musical compuesta en forma de diálogos para los principiantes*. Madrid: Libr. de I. Sancha, 1821.
- . *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de los Elementos generales de la música*. Madrid: Libr. de I. Sancha, 1799.
- . *Principj per la Chitarra*. Nápoles: Luigi Marescalchi, 1792.
- MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Facsímil de ¿Madrid: [s.n.], 1717 o Amberes: [s.n.], 1714? Ed. con introducción de Monica Hall. Múnaco: Chanterelle, 1980.
- MURGUÍA, Joaquín Tadeo de. *Respuesta al dictamen que sobre el plan propuesto para la oposición al Magisterio de Capilla de la Santa Iglesia de Málaga, se publicó baxo el nombre de Don Felipe Ocón y Heredia, á solicitud de Don Pablo Blasco, Presbítero, Músico tiple de la Real Capilla de S.M.* Madrid: Repullés, 1807.
- NASSARRE, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. Facsímil de Zaragoza: Herederos de Manuel Román / Herederos de Diego de Larumbe: 1723-1724, 2 vols. Con estudio preliminar de Lothar Siemens. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980, 2 vols.
- . *Fragmentos músicos*, vol. 1. Facsímil de la 2ª ed.: Madrid: Imprenta de música, 1700 [1ª ed.: Zaragoza: Tomás Gaspar Martínez, 1683]. Álvaro Zaldívar Gracia (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988.
- NIEDT, Friedrich Erhard. *Musicalische Handleitung oder: Gründlicher Unterricht*. Hamburgo: Nicolaus Spiering / Benjamin Schiller, 1700-1717, 3 vols.

- NIVERS, Guillaume-Gabriel. *Dissertation sur le chant gregorien*. París : Christophe Ballard, 1683. En Internet : Gallica. <<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58113j.modeAffichageimage.r=ecclesiastici.langES.fl.pagination>> (Último acceso 2-12-2008).
- NONO, José. *Escuela completa de música. Sistema fundado en la naturaleza, en la experiencia de los mejores profesores y en las observaciones de los filósofos más ilustrados*. Madrid: Fuentenebro, 1814.
- . *Esplicación [sic] del Gran mapa armónico que contiene todos los materiales de la ciencia de la música o la composición moderna*. Madrid: Imp. de Repullés, 1829.
- OCÓN Y HEREDIA, Felipe. *Dictamen sobre el plan propuesto para la oposición al Magisterio de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, en que se demuestra su insuficiencia y notabilísimos defectos en los principios primeros de música*. Salamanca: Francisco de Tójar, 1806.
- OLIVARES, Francisco. *Llave maestra de la modulación estraña*. Manuscrito. Madrid, Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, FJIM-1137.
- PARADA BARRETO, José. *Opúsculo de armonía sobre la marcha de los acordes y el bajo fundamental*. Madrid: Imp. de Gabriel Alhambra, 1857.
- PENNA, Lorenzo. *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*. Bolonia: Monti, 1672.
- PÉREZ CASAS, Bartolomé; Conrado DEL CAMPO y Benito GARCÍA DE LA PARRA: véase SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Bernardo. *Instituciones elementales de música para el uso de los niños: dispuestas en lecciones breves, ilustradas con notas y algunos avisos a los maestros*. Madrid: Imprenta Real, 1801.
- PITA DE ROCHE, Joao Lieté. *Liçam instrumental da viola portugueza ou de ninfas, de cinco ordens*. Lisboa: Francisco da Silva, 1752.
- PLUCHE, Antoine. *Espectáculo de la Naturaleza*. Trad. de Esteban de Terreros y Pando de *Le Spectacle de la nature* (París: Estienne, 1732-1750). Madrid: 1753-1755. En Internet: “Espectaculo de la naturaleza, ò Conversaciones a cerca de ..., Volúmenes 13-14”. Google libros. <http://books.google.es/books?id=vP04AAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false> (Último acceso 22-12-2009).
- PODIO, Guillermo de. *Ars musicorum*. Valencia: Peter Hagenbach & Leonhard Hutz, 1495.
- PONZOA CEBRIÁN, Félix. *Sucintas nociones de armonía y composición aplicadas a la guitarra*. Manuscrito. 1854. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1003.
- PRELLEZO [PRELLERO], Mariano de. *Curso completo de música teórico-práctica por un método sencillo y claro, en estilo familiar y en forma de diálogo, con el que se facilita y abrevia la enseñanza desde los primeros rudimentos hasta la composición inclusive*. Madrid: Imprenta de los Sres. Martínez y Minuesa, 1851 / Imprenta de Manuel Minuesa, 1857, 2 vols.
- RABASSA, Pedro. *Guía Para los Principiantes; que dessean Perfeccionarse en la Compossición de la Mússica*. Facsímil del Ms. del Real Colegio del corpus

- Christi de Valencia, ca. 1767. Ed. con introducción de Francesc Bonastre, Antonio Martín Moreno y Josep Climent. Bellaterra: Institut Universitari de Documentació i d'Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas", 1990.
- RAMEAU, Jean-Philippe. "L'Art de la Basse Fondamentale". Manuscrito. Entre 1737 y 1744. París, Bibliothèque de l'Institut de France (d'Alembert archive), 2474.
- . *Code de musique pratique*. París: Imprimerie royale, 1760.
- . *Démonstration du principe de l'harmonie*. París: Durand et Pissot, 1750.
- . *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement*. París: Boivin-Leclair, 1732.
- . *Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique*. París: Prault fils (Charles Osmont), 1737.
- . *Nouveau système de musique théorique où l'on découvre le Principe de toutes les Règles nécessaires à la Pratique. Pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie*. París: Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1726. En Internet: *Traités français sur la musique*. Indiana University. <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAMNOU_TEXT.html> (Último acceso 3-1-2010).
- . *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. París: Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.
- REICHA, Anton. *Curso de composición musical, o sea Tratado completo y razonado de armonía práctica*. Trad. de Eduardo Domínguez. Barcelona: Imprenta musical de don José Vilar y de Mas, 1845.
- RICHTER, Ersnt Friedrich. *Tratado de armonía teórico y práctico*. Trad. de Felipe Pedrell. Barcelona: Juan Bautista Pujol y C^a, 1892.
- RIEMANN, Hugo. *Armonía y modulación*. Trad. de A. Ribera y Maneja. Barcelona: Labor, 1930.
- . *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*. Londres: Augener, 1893.
- ROCA Y BISBAL, Juan Bautista. *Gramática musical dividida en catorce lecciones*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1837.
- RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio. *Diapasón instructivo. Consonancias músicas y morales, documentos a los profesores de música, carta a sus discípulos, de don Antonio Rodríguez de Hita [...] sobre un breve y fácil método de estudiar la composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. Madrid: Impta. de la Vda. de Juan Muñoz, 1757.
- ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura. *Institución harmónica o Doctrina música theórica y práctica, que trata del canto llano, y de órgano, exactamente, y según el moderno estilo explicada, de suerte que escusa casi de maestro*. Madrid: Herederos de la viuda de Juan García Infanzón, 1748.
- . *Institución Harmónica ô Doctrina Musical Theórica y Práctica*. Manuscrito. 1766. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss. 9318.
- . *Razón natural i científica de la música en muchas de sus más importantes materias. Carta a Don Antonio Rodríguez de Hita [...] Sobre su "Breve i fácil*

- méthodo de estudiar la composición*". Santiago: Ignacio Aguayo i Aldemunde, 1760.
- . *Reparos músicos, precisos a la Llave de la modulación, &c. del P. Fr. Antonio Soler, maestro de capilla en el Real Monasterio del Escorial*. Madrid: Antonio Muñoz del Valle, 1764.
- ROMERO, Joaquín. *Tratado elemental de la música que comprende los conocimientos teóricos del canto y armonía, lo más interesante sobre contrapunto y composición [sic], con un apéndice sobre el canto eclesiástico*. Madrid: [s.n.], 1841.
- ROUSSEAU, Jean. *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*. París: Ballard, 1683.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. París: Imprimerie de la Veuve Ballard, 1768. En Internet: <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/18th_Index.html> (Último acceso 24-11-2009). Traducción al español (e introducción) de José Luis de la Fuente Charfolé: *Diccionario de Música*. Madrid: Akal, 2007.
- RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. *Luz y Norte musical*. Facsímil de *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por cante de órgano; y breve explicación del arte con preceptos fáciles, indubitables y explicados como claras reglas por teórica y práctica*. Madrid: Melchor Álvarez, 1677. Rodrigo de Zayas (ed.). Madrid: Alpuerto, 1982.
- RUIZ MANZANARES, Jacinto. *Nociones de Harmonía*. Madrid: Unión Musical Española, [s.a.].
- SAINT LAMBERT, Monsieur de. *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*. París: Christophe Ballard, 1707.
- SANTA MARÍA Y FUENTES, Francisco de. *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*. Madrid: Joachin Ibarra, 1778.
- SANTA MARÍA, Tomás de. *Libro llamado Arte de tañer Fantasía, assí para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a más. Por el cual, en breve tiempo, y con poco trabajo, fácilmente se podría tañer Fantasía*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565.
- SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Facsímil de la 3ª (Zaragoza: 1674; libros 1º y 2º) y 8ª (Zaragoza: 1697; libro 3º) eds. Luis García Abrines (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979 [1ª ed.: Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1952].
- SARDÁ, Antonio. *Tratado Teórico-Práctico de Armonía*. Barcelona: [s.n.], 1905.
- SAYAS, Juan Francisco de. *Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas. La veneración, respeto y modestia, con que la debemos todos los sacerdotes practicar en su santo templo, cantando los divinos oficios con la mayor perfección. Respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas deydades, en sus templos profanos; contra la aplaudida y celebrada con el renombre de la moda, por agena [sic], theatral y prophana: fundado en las escrituras divinas, concilios sagrados, decretos y bulas pontificias, santos padres y autores los más graves de la facultad*. Pamplona: Martín de Rada, 1761.

- SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonía*. Trad. y prol. de Ramón Barce, de *Harmonielehre* (Viena: Universal Edition, 1906). Madrid: Real Musical, 1990.
- . *Free Composition*. Trad. y ed. de Ernst Oster de *Der freie Satz* (2ª ed. Viena: Universal Edition, 1956 [1ª ed.: Viena: Universal Edition, 1935]). Nueva York: Longman, 1979.
- SCHOENBERG, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. Trad. de Juan Luis Milán Amat de *Structural Functions of Harmony* (Londres: H. Searle, 1954). Barcelona: Idea Books, 1999.
- SCHOLZ, Hans. *Compendio de armonía*. 3ª ed. Trad. de Roberto Gerhard. Barcelona: Labor, 1933.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Tratado de armonía*. Trad. y prol. de Ramón Barce, de *Harmonielehre* (3ª ed. Viena: Universal Edition, 1922 [1ª ed.: Viena: Universal Edition, 1911]). Madrid: Real Musical, 2000 [1ª ed.: Madrid: Real Musical, 1974].
- SECHTER, Simon. *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853-1854, 3 vols.
- SERRANO, Emilio. *Prontuario teórico de la armonía*. Madrid: Imprenta de F. Maroto e Hijos, 1884.
- SIENRA, Ramón de la. *Rudimentos de la música teórico-práctica: melodía y armonía para el uso de las Señoritas del Colegio de la calle de la Salud*. Madrid: Imp. de J. Cruz González, 1838.
- SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL (PÉREZ CASAS, Bartolomé; Conrado del CAMPO y Benito GARCÍA DE LA PARRA). *Tratado de armonía*. Madrid: Sociedad Didáctico-Musical, 1972 [1ª ed.: Madrid: Sociedad Didáctico-Musical, 1928-ca. 1930], 2 vols.
- SOLANO, Francisco Ignácio. *Examen instructivo sobre la música multiforme, métrica, y rítmica*. Trad. de Pedro Almeida y Motta de *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica* (Lisboa: Regia officina typografica, 1790). Madrid: Imprenta de Collado, 1818. En Internet: [Google libros. <http://books.google.es/books?id=YJfaLJYrC_EC&source=gb_s_navlinks_s>](http://books.google.es/books?id=YJfaLJYrC_EC&source=gb_s_navlinks_s) (Último acceso 8-1-2010).
- SOLER, Antonio. *Llave de la modulación y antigüedades de la música*. Facsímil de Madrid: Oficina de Joachin Ibarra, 1762. Nueva York: Broude Brothers, 1967.
- . *Satisfacción a los reparos precisos hechos por D. Antonio Roel del Río a la Llave de la Modulación*. Madrid: Antonio Marín, 1765.
- SORIANO FUERTES, Indalecio. *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto libre moderno, del trocado o contrapunto doble, triple y cuádruple a la 8ª, de la imitación y cánones, del ritmo, la melodía y el fraseo y del canto retrógrado o cangrizante*. Madrid: Almacén de música Lodre, 1845.
- SOTOS, Andrés de. *Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templar y tañer rasgueado la guitarra de cinco órdenes o cuerdas, y también la de quatro o seis órdenes, llamadas guitarra española, bandurria y vandola, y también el tiple*. ¿Madrid?: Imprenta de López y compañía, ¿1760?

- TEIXIDOR Y BARCELÓ, José. *Tratado fundamental de la música (1804c)*. Josep Pavía i Simó (ed.). Barcelona: Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología, 2009.
- TELEMANN, Georg Philipp. *Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch*. Hamburgo: Stromer, 1730.
- 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*. Facsímil de Madrid: Imprenta de Música, 1702 y Madrid: Imprenta de Música, 1736. Ed. con introducción de Gerardo Arriaga. Madrid: Arte Tripharia, 1983.
- TORRES, José de. “¿Para qué son esas flores?”. En: *Música barroca española. Volumen IV. Canciones a solo y dúos del siglo XVII*. Transcripción y realización del acompañamiento por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1988, pp. 68-72.
- . *Cantada al Smo. “O, quién pudiera alcanzar”*. En: *Música barroca española. Vol. V. Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*. Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1973, pp. 102-127.
- . *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del Rey Luis I. Palacio Real, Madrid 1724*. Estudio, edición y transcripción por Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.
- . *José de Torres's Treatise of 1736: General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only how to Sing the Part, Or a Bass in Canto Figurado*. Edición, introducción, traducción y transcripciones de Paul Murphy. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- TOSCA, Tomás Vicente. *Compendio matemático en que se contienen todas las materias mas principales de las ciencias que tratan de la cantidad [...]. Tomo II que comprehende Aritmética superior, álgebra o arte analytica, música especulativa y práctica*. Valencia: [s.n.], 1709.
- TRESPUENTES, José. “De la enseñanza de la armonía”. Carta fechada en La Habana, 13-6-1856. *Gaceta Musical de Madrid*, 30-33 (27-7-1856, 3-8-1856, 10-8-1856 y 17-8-1856), pp. 227-229, 233-236, 239-241 y 245-246. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 2-3-2010).
- TURINA, Joaquín. *Tratado de composición musical*. Madrid: Unión Musical Española, ¿1946-1950?, 2 vols.
- ULLOA, Pedro de. *Música Universal, o Principios Universales de la Música*. Madrid: Imprenta de Música de Bernardo Peralta, 1717.
- UREÑA, Marqués de [Gaspar Molina y Saldívar]. *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del Templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1785.
- VALDAMBRINI, Francesco. *Libro primo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini*. Roma: [s.n.], 1646.

- . *Libro secondo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini*. Roma: [s.n.], 1647.
- VALLS, Francesc. *Mapa Armónico Práctico (1742a)*. Facsímil del manuscrito de Barcelona, Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 783. Josep Pavía i Simó (ed.). Barcelona: Institución Milá y Fontanals, 2002.
- VARELA SILVARI, José María. *Manual teórico-práctico de Armonía*. Madrid: Antonio Romero y Andía, 1888.
- VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*. Ángel Medina Álvarez (ed.), a partir del Ms. de la Biblioteca Medina, Oviedo. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.
- VIRUES E SPINOLA, José Joaquim de. *A geneuphonia ou Geração da consonancia musical*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1876.
- VIRUÉS SPÍNOLA, José Joaquín. *Éléments d'harmonie ou Le contre-point expliqué en six leçons*. Trad. de Melchior Emmanuel Núñez de Taboada. París: Imprimerie de H. Fournier, 1825.
- VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín de. *An original grammar of harmony, counterpoint and musical composition, or, The generation of euphony reduced to natural truth*. Trad. de F. T. A. Chaluz de Vernevil. Londres: Longman and Co., 1851, 2 vols.
- . *Cartilla harmónica o El contrapunto explicado en seis lecciones*. Madrid: Imprenta Real, 1824.
- . *La geneuphonía, o Generación de la bien-sonancia música*. Madrid: Imprenta Real, 1831.
- . *Manual geneuphónico del Real conservatorio de Música de María Cristina*. Madrid: [s.n.], 1833.
- WEBER, Gottfried. *Theory of musical composition, treated with a view to a naturally consecutive arrangement of topics*. Trad. de James F. Warner de *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere* (3ª ed. rev. Mainz: Schott Söhne, 1832, 4 vols. [1ª ed.: Mainz: B. Schott, 1817-1821, 3 vols.]). Boston: Wilkins, Carter, and Company, and O. C. B. Carter, 1846, 2 vols.
- . *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere*. Mainz: B. Schott, 1817-1821, 3 vols.
- WERCKMEISTER, Andreas. *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden*. Aschersleben: Gottlob Ernst Struntz, 1715 [1ª ed. Aschersleben: Gottlob Ernst Struntz, ca. 1698].
- WERCKMEISTER, Andreas. *Harmonologia musica*. Frankfurt y Leipzig: Theodor Philipp Calvisius, 1702.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Ejercicios correspondientes al Tratado de armonía*. Barcelona: Boileau, 1958, 3 vols.
- . *Ejercicios de contrapunto*. Barcelona: Boileau, 1977.

- . *Tratado de armonía. Libro I*. 11ª ed. Barcelona: Labor, 1989. *Libro II*. 6ª ed. Barcelona: Labor, 1981. *Libro III*. 5ª edición. Barcelona: Labor, 1982 [1ª ed.: Barcelona: Labor, 1945-1948, 3 vols].
- ZARLINO, Gioseffo. *Le istituzioni harmoniche*. Venecia: [s.n.], 1558. En Internet: *Thesaurus musicarum italicarum*. <http://euromusicology.cs.uu.nl:6334/dynaweb/tmiweb/z/zarih58/@Generic_BookView;cs=default;ts=default;lang=es> (Último acceso 21-5-2008).
- ZAYAS, Rodrigo de. *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*. Madrid: Alpuerto, 1985.
- ZUOLA, Gregorio de. *Libro de varias curiosidades*. Manuscrito. Ca. 1670-1709. Buenos Aires, Museo Ricardo Rojas, sin signatura.

Bibliografía

Diccionarios, enciclopedias, catálogos y calendarios

- ANSORENA, José Luis. “Eslava Elizondo, Miguel Hilarión [Hilarión Eslava]”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 4, pp. 748-759.
- . “Pagola Goya, Beltrán”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, pp. 352-353.
- BECKER, Danièle. “Cancionero. I. Cancioneros poéticos”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 3, pp. 29-33.
- BONASTRE, Francesc. “Andreví Castellá, Francisco”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 1, pp. 457-458.
- . “Rabassa, Pere”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 9, pp. 1-2.
- CASARES RODICIO, Emilio. “Aranguren de Aviñarro, José”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 1, pp. 558-559.
- . “Soriano Fuertes, Indalecio”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 10, p. 11.
- CHEVAILLIER, Lucien. “Les théories harmoniques”. En: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie: Technique, esthétique et pédagogie. Tendances de la musique; technique générale*. Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie (eds.). París: C. Delagrave, 1925. En Internet: *Internet Archive*. <<http://www.archive.org/details/encyclopdiedel06lavi>> (Último acceso 28-3-2010)

- CHRISTENSEN, Thomas. "Rameau, Jean-Philippe. 5. Theoretical writings". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-11-2009).
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Turner, 1977 [1ª ed.: Madrid: Luis Sanchez, 1611].
- DAHLHAUS, Carl, Julian ANDERSON, Charles WILSON, Richard COHN y Brian HYER. "Harmony". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-5-2009).
- DAHLHAUS, Carl. "Counterpoint" (12-17). *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-6-2010).
- . "Harmony". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres: Macmillan, 1980, vol. 8, pp. 175-188.
- Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Cuarta edición*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1803. En Internet: *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)*. <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>> (Último acceso 5-1-2010).
- Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Tercera edición*. Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1791. En Internet: *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)*. <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>> (Último acceso 5-1-2010).
- Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Séptima edición*. Madrid: Imprenta Real, 1832. En Internet: *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)*. <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>> (Último acceso 5-1-2010).
- Diccionario de la lengua española*. 21ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1992, 2 vols.
- FÉTIS, François-Joseph. "Gil". *Biographie universelle des musiciens, et bibliographie générale de la musique*. 2ª ed. corregida y ampliada. París: Libraire de Firmin Didot frères, fils et Cie, 1866, vol. 4, pp. 4-5.
- FÉTIS, François-Joseph. "Virués y Spinola". En: *Biographie universelle des musiciens, et bibliographie générale de la musique*. 2ª ed. corregida y ampliada. París: Libraire de Firmin Didot frères, fils et Cie, 1867, vol. 8, p. 365.
- GERBINO, Giuseppe y Alexander SILBIGER. "Passamezzo [pass'e mez(z)o, passo e mezzo, passomez(z)o]". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-6-2008).
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. "Sanz Celma, Gaspar [Francisco Bartolomé]". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 9, pp. 813-816.
- HYER, Brian. "Key (i)". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 2-6-2008).
- . "Tonality". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-6-2010).

- LIGUEUX, Guy Bour. "Virués (Espinola) [y Spinola], José (Joaquín)". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-3-2010).
- MARÍN, Miguel-Ángel. "Rabassa, Pedro [Pere]". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 3-11-2009).
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. "Arín Goenaga, Valentín de". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 1, pp. 679-680.
- PALATÍN, Fernando. *Diccionario de música (Sevilla, 1818)*. Ángel Medina Álvarez (ed.), a partir del manuscrito de Oviedo, Archivo A. Medina, Ms. Palatín. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990.
- PARADA Y BARRETO, José. "Eslava (Miguel Hilarión)". En: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: Gran Fábrica de Pianos y Casa Editorial de B. Eslava, 1867, pp. 141-149.
- . "Hernando (Rafael José María)". En: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: Gran Fábrica de Pianos y Casa Editorial de B. Eslava, 1867, pp. 224-226.
- . "Secanilla (Francisco)". En: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: Gran Fábrica de Pianos y Casa Editorial de B. Eslava, 1867, p. 352.
- . "Virués y Spínola (José Joaquín de)". En: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: Gran Fábrica de Pianos y Casa Editorial de B. Eslava, 1867, pp. 383-385.
- PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Tipografía de Don Víctor Berdós y Feliu, 1897, 2 vols.
- . *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals y facsímils dels documents més importants pera la bibliografía espanyola*. Barcelona: Palau de la Diputació, 1908-1909, 2 vols. En Internet: *Internet Archive*. <<http://www.archive.org/details/catlechdelabib01barc>> (Último acceso 28-7-2010).
- . *Diccionario técnico de la música*. 2ª ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, ca. 1894 [1ª ed.: Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós, 1894].
- POWERS, Harold S. "Mode". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres: Macmillan, 1980, vol. 11, pp. 376-450.
- RADONSKY, James. "Nonó, José". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 7, pp. 1055-1056.
- REY, Juan J. "Guitarra". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 6, pp. 90-129.
- ROBERTO [Mariano SORIANO FUERTES]. *Calendario musical para el año bisiesto de 1860*. Madrid: Mariano Martín / Barcelona: Luis Tasso, 1859.

- RUSSELL, Craig H. "Amat, Joan Carles [Carles y Amat, Joan]". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 2-9-2008).
- . "Amat, Joan Carles". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 1, pp. 395-397.
- SACHS, Klaus-Jürgen y Carl DAHLHAUS. "Counterpoint". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-5-2008).
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de Pérez Dubrull, 1868-1881, 4 vols.
- SANHUESA FONSECA, María. "Bails, Benito [Pedro]". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 2, pp. 60-61.
- . "Eximeno Pujades, Antonio". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 4, pp. 847-855.
- SOBRINO, Ramón. "Gil, Francisco de Asís". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 5, pp. 601-602.
- . "Zamacois Soler, Joaquín". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 10, p. 1080.
- STONE, Peter Eliot. "Reicha [Rejcha], Antoine(-Joseph) [Antonín, Anton]". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-5-2010).
- TYLER, James. "Guitar. 4. The five-course guitar". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 6-1-2009).
- WILLIAMS, Peter y David LEDBETTER. "Continuo". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 6-3-2009).
- . "Generalbass". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 6-3-2009).
- . "Thoroughbass". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 6-3-2009).

Monografías y artículos en publicaciones conjuntas

- ALDWELL, Edward y Carl SCHACHTER. *Harmony and Voice Leading*. 2ª ed. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- ANSORENA, José Luis (coord.). *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1978.
- . "Biografía de D. Hilarión Eslava". En: *Monografía de Hilarión Eslava*. José Luis Ansorena (coord.). Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1978, pp. 1-118.

- ARANA MARTIJA, José Antonio. “Eslaba, músico vasco”. En: *Monografía de Hilarión Eslava*. José Luis Ansorena (coord.). Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1978, pp. 307-343.
- ARNOLD, Franck T. *The Art of Accompaniment From a Thorough-Bass*. Nueva York: Dover, 1965 [1ª ed.: Oxford University Press, 1931], 2 vols.
- BARTOLI, Jean-Pierre. *L’harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. París: Minerve, 2001.
- BERNSTEIN, David W. “Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy”. En: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Thomas Christensen (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 778-811.
- BLANCO RUIZ, Carlos. *Las claves de la música de M^a Dolores Malumbres*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009. Parcialmente disponible en Internet: <<http://www.carlosblancoruiz.com/pdf2/Malumbreseextracto35pp.pdf>> (Último acceso 22-6-2010).
- BUELOW, George J. *Thorough-Bass Accompaniment According to Johann David Heinichen*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 1992 [1ª ed.: Ann Arbor: UMI Research Press, 1966].
- BURNEY, Charles. *A General History of Music*, vol. IV. Londres: el autor, 1789.
- BURNEY, Charles. *The Present State of Music in France and Italy*. Londres: T. Becket & Co., 1771.
- CARNERERO, José María de. *Cartas españolas, o sea Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria*. Tomo I. Madrid: Imprenta de I. Sancha, 1831.
- CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- . *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- CLOUGH, John y Joyce CONLEY. *Basic Harmonic Progressions*. Nueva York: Norton, 1984.
- COHEN, Albert. “Performance theory”. En: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Thomas Christensen (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 534-553.
- DAHLHAUS, Carl. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Trad. de Robert O. Gjerdingen de *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel/Nueva York: Bärenreiter, 1968). Princeton: Princeton University Press, 1990.
- DAMSCHRODER, David. *Thinking about Harmony: Historical Perspectives on Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- DAVID, Hans T. y Arthur MENDEL. *The Bach Reader*. Nueva York: Norton, 1945.
- DISTLER, Hugo. *Funktionelle Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter, 1941.
- DODDS, Michael R. “Tonal types and modal equivalence in two keyboard cycles by Murschhauser”. En: *Tonal Structures in Early Music*. Cristle Collins Judd (ed.). Nueva York: Garland, 1998, pp. 341-372.

- ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental Differencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*. Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press, 1992-1994, 3 vols.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan Fernando y NIETO FERNÁNDEZ, Natividad. “Tendencias de la traducción de obras francesas en el siglo XVIII”. En: *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. M.^a Luisa Donaire, Francisco Lafarga (eds.). Oviedo: Universidad de Oviedo, 1991, pp. 579-591. En Internet: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25006>> (Último acceso 12-2-2009).
- FERNÁNDEZ, Nohema del Carmen. *A late eighteenth century spanish figured-bass method: “Reglas generales o escuela de acompañar al órgano o clave” by Félix Máximo López (1742-1821)*. Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services, 2006.
- FORTE, Allen y GILBERT, Steven E. *Análisis musical. Introducción al análisis schenkeriano*. Trad. y prol. de Pedro Purroy Chicot de *Introduction to Schenkerian Analysis* (Nueva York: W. W. Norton & Company, 1982). Barcelona: Labor, 1992.
- GALLICO, Claudio. *Historia de la música, 4. La época del humanismo y del Renacimiento*. Trad. de Verónica y Beatriz Morla de *Storia della musica, vol. III. L’età dell’Umanesimo e del Rinascimento* (Turín: E.D.T., 1978). Madrid: Turner, 1986.
- GARCÍA-ABRINES, Luis. Prólogo y notas a *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979 [1^a ed.: Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1952], pp. xiii-xliv.
- GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1984.
- GÓMEZ, Julio. “Recuerdos de un viejo maestro de composición”. En: *Escritos de Julio Gómez*. Antonio Iglesias (ed.). Madrid: Alpuerto, 1986, pp. 249-289. Publicado originalmente en la revista *Harmonía*, 34 (1959), pp. 3-36.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995.
- GRETRY, André-Ernest-Modeste. *La correspondance générale de Grétry*. Georges de Froidcourt (ed.). Bruselas: Brepols, 1962.
- GROTH, Renate. *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1983.
- HALFFTER, Rodolfo. “Julián Bautista”. En: *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*. Emilio Casares (ed.). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986, pp. 89-93. Publicado originalmente en *Música*, 1 (1938), pp. 9-23.
- HARRISON, Daniel. *Harmonic Function in Chromatic Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- HILL, John Walter. *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*. Trad. de Andrea Giráldez (y rev. de Jesús Espino Nuño) de *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580-1750* (Nueva York: Norton, 2005). Madrid: Akal, 2008.

- . *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*. Oxford: Oxford University Press, 1997, 2 vols.
- HUDSON, Richard. *Jumping to Conclusions: The Falling-third Cadences in Chant, Polyphony, and Recitative*. Aldershot y Burlington: Ashgate Publishing, 2006.
- . *The folia, the saraband, the passacaglia, and the chaconne : the historical evolution of four forms that originated in music for the five-course Spanish guitar*. Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982, 4 vols.
- IGLESIAS, Antonio. *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto, 1979.
- Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid*. Madrid: Imprenta de J. M. Ducazcal, 1861.
- KARG-ELERT, Sigfrid. *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre*. Leipzig: F.E.C. Leuckart, 1931.
- LEÓN TELLO, Francisco José. *Historia de la teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC, 1974.
- LESTER, Joel. “Rameau and eighteenth-century theory”. En: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Thomas Christensen (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 753-777.
- . *Between Modes and Keys: German Theory, 1592-1802*. Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press, 1989.
- . *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. 3ª reimpr. Londres: Harvard University Press, 1996.
- LOLO HERRANZ, Begoña. *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*. Madrid: Universidad Autónoma, 1990.
- LÓPEZ-CALO, José. “Hilarión Eslava, compositor de música sagrada”. En: *Monografía de Hilarión Eslava*. José Luis Ansorena (coord.). Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1978, pp. 119-150.
- . *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1983.
- MARTÍN MORENO, Antonio. “Hilarión Eslava polemista: La polémica en torno a la historia de la música española”. En: *Monografía de Hilarión Eslava*. José Luis Ansorena (coord.). Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1978, pp. 265-306.
- . *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1976.
- . *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1985.
- MEIER, Bernhard. *The Modes of Classical Vocal Polyphony. Described According to the Sources, with Revisions by the Author*. Trad. de Ellen S. Beebe de *Die Tonarten der klassischen Vokalphonie* (Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974). Nueva York: Broude Brothers, 1988.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. “Historia de las ideas estéticas en España. III: Siglo XVIII. Capítulo V”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29152&portal=0>> (Último acceso 4-1-2010) [1ª ed.: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Madrid: A. Pérez-Dubrull, 1883-1891, 5 vols].

- MITJANA, Rafael. *La música en España: arte religioso y arte profano*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.), con prólogo de Antonio Martín Moreno. Trad. de “La musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)”. En: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac y L. Laurencie (eds.) (París: Librairie Delagrave, 1920). Madrid: Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1993.
- MOLINA, Emilio, Ignacio CABELLO y Daniel ROCA. *Armonía 1 y Armonía 2*. Madrid: Real Musical, 2000.
- MOTTE, Diether de la. *Armonía*. Trad. de Luis Romano Haces de *Harmonielehre* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1976). Barcelona: Labor, 1989.
- MURPHY, Paul. Introducción a *José de Torres's Treatise of 1736: General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only how to Sing the Part, Or a Bass in Canto Figurado*. Bloomington: Indiana University Press, 2000, pp. xi-xxii.
- NOMMICK, Yvan. “Apuntes de *Harmonía* de Manuel de Falla: el diario de un autodidacta”. En: FALLA, Manuel de. *Apuntes de armonía. Dietario de París (1908)*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2001, pp. 9-48.
- . “Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid”. En: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Javier Suárez-Pajares (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 39-70.
- PAGÁN, Víctor y Alfonso de VICENTE. *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid: Caja de Madrid / Alpuerto, 1997.
- PAGOLA, Beltrán. *Tratado práctico de armonía*. San Sebastián: Ertiti, 1912.
- PENNINGTON, Neil Douglas. *The Spanish Baroque Guitar with a Transcription of De Murcia's Passacalles y obras*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Con introducción de Luis G. Iberní. Facsímil de Madrid: Imprenta y Estereotipia de El Liberal, 1881. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel. *El padre Eximeno*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2003.
- PISTON, Walter. *Armonía*. Trad. de *Harmony* (5ª ed. revisada y ampliada por Mark DeVoto. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1987). Cooper City: SpanPress, 1998.
- PITTALUGA, Gustavo. “Música moderna y jóvenes músicos españoles”. En: *La música en la Generación del 27...*, pp. 222-223. Publicado originalmente en *La Gaceta Literaria*, 15-12-1930.
- POWERS, Harold S. “From Psalmody to Tonality”. En: *Tonal Structures in Early Music*. Cristle Collins Judd (ed.). Nueva York: Garland, 1998, pp. 275-340.
- PRECIADO, Dionisio. “Don Hilarión Eslava y su ‘Método completo de solfeo’”. En: *Monografía de Hilarión Eslava*. José Luis Ansorena (coord.). Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1978, pp. 215-263.

- QUEVEDO, Francisco de. "El Sueño de la Muerte" [o "La visita de los chistes"]. En: *Sueños y discursos*. Barcelona: Esteban Liberos, 1627. En Internet: *Proyecto Ensayo Hispánico*. <<http://www.ensayistas.org/antologia/XVII/quevedo/muerte.htm>> (Último acceso 8-9-2008).
- RAMOS, Pilar. "Antonio de Eximeno y la historiografía feminista de la música". En: *Campos interdisciplinarios de la musicología*. Begoña Lolo (ed.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. II, pp. 1061-1076.
- REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- REY MARCOS, Juan José. "Estudio analítico y comparativo de la 'Instrucción de Música' de Gaspar Sanz". En: *Estudios de Musicología Aragonesa*. Zaragoza: edición propia, 1977, pp. 9-34.
- ROBLEDO, Luis. *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989.
- RUBIO, Samuel. *Historia de la música española. 2. Desde el "ars nova" hasta 1600*. Madrid: Alianza, 1988.
- RUEDA, Enrique. *Armonía*. 3ª ed. Madrid: Real Musical, 1998.
- SALZER, Felix. *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Trad. de Pedro Purroy Chicot de *Structural hearing. Tonal coherence in music* (Nueva York: Charles Boni, 1952). Barcelona: Labor, 1990.
- SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel. *Arte poética en romance castellano*. Alcalá de Henares: Juan Iñíguez de Lequerica, 1580.
- SCHMITT, Thomas. Estudio introductorio al *Poema harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española (Madrid, 1694)* de Francisco Guerau. Madrid: Alpuerto, 2000, pp. 11-66.
- SOPEÑA, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid: Martín y Salazar / Barcelona: Narciso Ramírez, 1855-1859, 4 vols.
- SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873-1880, 2 vols.
- STEIN, Louise. "Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music". En: *España en la música de occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*. José López-Caló, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio (coords.). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. I, pp. 357-370.
- SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.
- . *Historia de la música*. Barcelona: Salvat Editores, 1947, 2 vols.
- TORRENTE, Álvaro. "Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740". En: *La música en España en el siglo XVIII*. Malcolm Boyd y Juan

- José Carreras (eds.). Ed. española de José Máximo Leza. Trad. de *Music in Spain during the Eighteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 87-94.
- TYLER, James y Paul SPARKS. *The guitar and its music from the Renaissance to the Classical Era*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- 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.
- WASON, Robert W. “*Musica practica: music theory as pedagogy*”. En: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Thomas Christensen (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 46-77.
- . *Viennese Harmonic Theory from Albrechtberger to Schenker and Schoenberg*. Ann Arbor: U.M.I. Research Press, 1985.
- ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. “Tratados y tratadistas musicales en la Llave de la modulación y antigüedades de la Música del P. Fr. Antonio Soler”. En: *La música en el Monasterio del Escorial: Actas del simposium (1/4-IX-1992)*. El Escorial, Madrid: Ediciones Escorialenses, 1993, pp. 665-671.
- ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. *Pablo Nassarre. Fragmentos musicales. Volumen II. Anexo. Estudio general introductorio de la vida y obra de Nasarre*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006.

Publicaciones periódicas

Desde 1950

- AGMON, Eytan. “Functional Harmony Revisited: A Prototype-Theoretic Approach”. *Music Theory Spectrum*, 17/2 (Otoño 1995), pp. 196-214.
- ARRIAGA, Gerardo. “El acompañamiento en la guitarra barroca española. Breve reflexión histórica”. *Musica antiqua*, 3 (1986), pp. 3-13.
- ATCHERSON, Walter. “Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books”. *Journal of Music Theory*, 17/2 (Otoño 1973), pp. 204-232.
- BARNETT, Gregory. “Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the end of the Seventeenth Century”. *Journal of the American Musicological Society*, 51/2 (Verano 1998), pp. 245-281.
- . “Tonal organization in seventeenth-century music theory”. En: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Thomas Christensen (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 407-455.
- BARON, John H.. “Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish Sources, 1599-1640”. *Journal of the American Musicological Society*, 30/1 (Primavera 1977), pp. 20-42.
- BONASTRE, Francisco. “Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita”. *Revista de Musicología*, 2/1 (1979), pp. 47-88.

- CASTRO Escudero, José y Daniel DEVOTO. "La Méthode pour la guitare de Luis Briceño". *Revue de Musicologie*, 51 (1965), pp. 131-148.
- CHAILLEY, Jacques. "Rameau et la théorie musicale". *La Revue Musicale*, 260 (1964), pp. 65-95.
- CHARNASSÉ, Hélène. "À propos d'un récent article sur la méthode pour la guitare de Luis Briceño". *Revue de Musicologie*, 52 (1966), pp. 204-207.
- CHRISTENSEN, Thomas. "Music Theory as Scientific Propaganda: The Case of D'Alembert's *Éléments de musique*". *Journal of the History of Ideas*, 50/ 3 (Julio-septiembre 1989), pp. 409-427.
- . "The 'Règle de l'Octave' in Thorough-Bass Theory and Practice". *Acta Musicologica*, 64/2 (Julio-diciembre 1992), pp. 91-117.
- . "The History of Music Theory". *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 2-3/2 (2005), n° dedicado a "Nordamerikanische Musiktheorie". <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/201.aspx>> (Último acceso 4-7-2010)
- . "The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory". *Journal of Music Theory*, 36/1 (Primavera 1992), pp. 1-42.
- CRESPI, Joana. "La melopea desconocida de M. Juncá". *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 11/1-2 (1995), pp. 493-561.
- DIGUERHER, Nancy. "Les Encyclopédistes face à Rameau après 1750: de l'objet d'un procès au sujet du *Neveu de Rameau*". *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris X – Nanterre*. <http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_130.pdf> (Último acceso 30-11-2009).
- DRUESEDOW, John. "Aspectos teóricos modales de un libro español de misas de principios del siglo XVIII de José de Torres y Martínez Bravo". *Revista musical chilena*, 132 (Octubre-diciembre 1975), pp. 40-55. En Internet: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_132.pdf> (Último acceso 2-5-2010).
- FUENTE CHARFOLE, José Luis de la. "Jean Jacques Rousseau en la lexicografía musical española del s. XIX: el Diccionario de música de Fernando Palatín". *Nassarre*, 18/1-2 (2002), pp. 437-449.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. "La teoría modal polifónica en el Barroco español y su aplicación en los pasacalles de Gaspar Sanz". *Revista de Musicología*, 32/1-2 (2010), pp. 83-100.
- GÓMEZ, Julio. "La enseñanza de Composición en el Conservatorio madrileño y su profesorado". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 8 (1959), pp. 29-58. En Internet: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68061696090373498754491/026372.pdf?incr=1>> (Último acceso 24-11-2007).
- 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*, 9-10 (1989-1990), pp. 303-325.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio y María Carmen MARTÍNEZ GARCÍA. "El Método teórico-práctico para aprender a acompañar de Ramón Ferreñac y José Preciado". *Nassarre*, 22 (2006), pp. 173-189.

- GRIBENSKI, Jean. "À propos des *Leçons de clavecin* (1771): Diderot et Bemetzrieder". *Revue de musicologie*, 66/2 (1980), pp. 125-178.
- HALL, Monica. "The 'Guitarra española' of Joan Carlos Amat". *Early Music*, 6 (1978), pp. 362-373.
- HANSELL, Sven Hostrup. "The Cadence in 18th-Century Recitative". *The Musical Quarterly*, 54/2 (Abril 1968), pp. 228-248.
- HARRISON, Daniel. "Review of Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)". *Music Theory Online*, 11/2 (Junio 2005). <<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.harrison.html>> (Último acceso 20-7-2010).
- HASTY, Christopher F. "Review [of *Harmony* by Walter Piston; Mark DeVoto]". *Journal of Music Theory*, 26/1 (Primavera 1982), pp. 155-165.
- HOWELL, Almonte C. "French Baroque Organ Music and the Eight Church Tones". *Journal of the American Musicological Society*, 11-2/3 (Verano-Otoño 1958), pp. 106-118.
- HUDSON, Richard. "Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona". *Journal of the American Musicological Society*, 23/2 (Verano 1970), pp. 302-314.
- . "The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the First Half of the 17th Century". *Acta musicologica*, 42/3-4 (Julio-diciembre 1970), pp. 125-183.
- ISUSI FAGOAGA, Rosa. "Pedro Rabassa en la teoría musical del siglo XVIII. Algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su *Guía de principiantes*". *Revista de Musicología*, 20 (1997), pp. 401-416.
- JENSEN, Richard d'A. "The Guitar and Italian Song". *Early Music*, 13/3 (Agosto 1985), pp. 376-383.
- KRAMER, Richard. "The New Modulation of the 1770s: C. P. E. Bach in Theory, Criticism, and Practice". *Journal of the American Musicological Society*, 38/3 (Otoño 1985), pp. 551-592.
- LEÓN TELLO, Francisco J. "D'Alembert en España. Los 'Elementos de música especulativa' de Benito Bails". *Nassarre*, 11/1-2 (1995), pp. 275-298.
- LESTER, Joel. "J. S. Bach nos enseña a componer: cuatro preludios modelo de *El Clave Bien Temperado*". *Quodlibet. Revista de especialización musical*, 18 (Junio 1997), pp. 85-99.
- LÓPEZ-CALO, José. "Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España". *Príncipe de Viana*, 238 (2006), pp. 577-608. En Internet: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2070757&orden=84854> (Último acceso 3-6-2010).
- MARTÍN MORENO, Antonio. "Algunos aspectos del Barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)". *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), pp. 157-194.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. "Un contrapunto del modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez". *Recerca musicològica*, 11-12 (1991), pp. 363-388.

- MEEÛS, Nicolas. "Toward a Post Schoenbergian Grammar of Tonal and Pre-tonal Harmonic Progressions". *Music Theory Online*, 6/1 (Enero 2000). <<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.meeus.html>> (Último acceso 20-7-2010).
- . "Une approche cognitive de la tonalité. Transivité, rection et fonctions tonales". *Analyse musicale* (1^{er} trimestre 1992), pp. 26-29.
- MITCHELL, William J. "Chord and Context in 18th-Century Theory". *Journal of the American Musicological Society*, 16/2 (Verano 1963), pp. 221-239.
- MUNETAS, Jesús M^a. "Evolución de la modalidad desde el Gregoriano al siglo XVIII". *Nassarre*, 11/1-2, (1995), pp. 345-366.
- MURPHY, Paul. "Thoroughbass Accompaniment in the Rigorous Spanish Style and the Italian Style: José de Torres's *Reglas generales* (1702, 1736)". *Theoria. Historical Aspects of Music Theory*, 9 (2001).
- NELSON, Bernadette. "Alternatim Practice in 17th-Century Spain: The Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles". *Early Music*, 22/2, "Iberian Discoveries II" (Mayo 1994), pp. 239-259.
- PALISCA, Claude V. "Vincenzo Galilei and Some Links between 'Pseudo-Monody' and Monody". *The Musical Quarterly*, 46/3 (Julio 1960), pp. 344-360.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel. "Una seguidilla española transcrita por el P. José Antonio Eximeno ¿patrón de la musicología española feminista? Algunas puntualizaciones en torno a unas afirmaciones vertidas en el V Congreso de la Sociedad Española de Musicología". *Revista de Folklore*, 268 (2003), pp. 141-142. En Internet: <<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=2072>> (Último acceso 24-12-2009).
- POULIN, Pamela L. Reseña de "José de Torres's *Treatise of 1736: General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only How to Sing the Part, or a Bass in Canto Figurado*. Translated and edited by Paul Murphy. (Publications of the Early Music Institute.) Bloomington: Indiana University Press, 2000". *Notes*, 58/2 (Diciembre 2001), pp. 348-349.
- PREITANO, Massimo. "Gli albori della concezione tonale: Aria, ritornello strumentale e chitarra spagnola nel primo Seicento". *Rivista italiana di musicologia*, 29/1 (1994), pp. 27-88.
- PUJOL, Emilio. "Significación de Joan Carlos Amat (1572-1642) en la historia de la guitarra". *Anuario Musical*, 5 (1950), pp. 125-146.
- RIVERA, Benito V. "Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries". *Music Theory Spectrum*, 1 (Primavera 1979), pp. 80-95.
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. "En torno a la figura y la obra de Tomás de Santa María. Aclaraciones, evaluaciones y relación con la música de Cabezón". *Revista de musicología*, 15/1 (1992), pp. 55-85.
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Ángel. "Playing in consonances: A Spanish Renaissance technique of chordal improvisation". *Early music*, 23/3 (Agosto 1995): "Iberian discoveries", pp. 461-471.

- RUBIO, Samuel. “Las consonancias (acordes) en el ‘Arte de tañer fantasía’ de Fray Tomás de Santa María”. *Revista de musicología*, 4/1 (1980), pp. 5-40.
- SCHULENBERG, David. Reseña de “*José de Torres's Treatise of 1736: General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only How to Sing the Part, or a Bass in Canto figurado*. An annotated bitextual edition by Paul Murphy. Publications of the Early Music Institute. Bloomington: Indiana University Press, 2000”. *Music Theory Spectrum*, 24/1 (Primavera 2002), pp. 154-158.
- STRIZICH, Robert. “L'accompagnamento di basso continuo sulla chitarra barocca”. *Il Fronimo*, 34 (1981), pp. 15-26; y 35 (1981), pp. 8-27.
- TOLKOFF, Lyn. “French Modal Theory before Rameau”. *Journal of Music Theory*, 17/1 (Primavera 1973), pp. 150-163.
- TORRENTE, Álvaro y Pablo-L. RODRÍGUEZ. “The ‘Guerra Manuscript’ (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain”. *Journal of the Royal Musical Association*, 123/2 (1998), pp. 147-189.
- TYLER, James. “The Role of the Guitar in the Rise of Monody: The Earliest Manuscripts”. *Journal of Seventeenth-Century Music*, 9/1 (2003). <<http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/v9/no1/tyler.html>> (Último acceso 15-6-2008).
- TYMOCZKO, Dmitri. “Progressions fondamentales, fonctions, degrés: une grammaire de l'harmonie tonale élémentaire”. *Musurgia*, 10 (2003), pp. 35-64.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso. “Los cancioneros poéticos con cifra de rasgueado de la Biblioteca Nacional de España”. *Revista de Musicología*, 31/2 (2008), pp. 387-434.
- VERBA, E. Cynthia. “Rameau's Views on Modulation and Their Background in French Theory”. *Journal of the American Musicological Society*, 31/3 (Otoño 1978), pp. 467-479.
- WALKER, Thomas. “Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History”. *Journal of the American Musicological Society*, 21/3 (Otoño 1968), pp. 300-320.
- WASON, Robert W. Reseña de *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*. Renate Groth. Wiesbaden: Franz Steiner, 1983. *Journal of Music Theory* 30/2 (1986), pp. 295-304.
- WASON, Robert. “Schenker's Notion of Scale Step in Historical Perspective: Non-Essential Harmonies in Viennese Fundamental Bass Theory”. *Journal of Music Theory*, 27/1 (1983), pp. 49-73.
- WILLIAMS, Peter. “The Harpsichord Acciaccatura: Theory and Practice in Harmony, 1650-1750”. *The Musical Quarterly*, 54/4 (Octubre 1968), pp. 503-523.
- WUENSCH, Gerhard. “Hugo Riemann's Theory”. *Studies in Music from the University of Western Ontario*, 2 (1977), pp. 108-124.
- YAKELEY, June y Monica HALL. “El estilo castellano y el estilo catalán: An introduction to Spanish guitar chord notation”. *The Lute. The journal of the Lute Society*, 35 (1995), pp. 28-61.
- YAKELEY, M. June. “New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar”, *Revista de musicología*, 19/1-2 (1996), pp. 267-286.

Hasta 1950

Arte Musical. Revista Iberoamericana. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 2-6-2010):

- VILLALBA, Luis. “Debussy. La música nueva”. 45 (15-11-1916), pp. 1-3.

Boletín musical (Córdoba). En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 22-6-2010):

- 1 (Marzo 1928), p. 18.
- PALAU, Manuel. “Las obras didácticas de Mr. Charles Koechlin”. 14 (Marzo 1929), pp. 14-15.
- 17 (Julio 1929).

Boletín Musical (Madrid). En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 2-6-2010):

- VARELA SILVARI, José María. “Eslava”. 7 (7-4-1917), pp. 97-98.

Crónica de la música

- VALDERRAMA, José. “Dos obras póstumas”. 74 (19-02-1880), p. 2.

Diario de Madrid. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 6-1-2010):

- 08-06-1796
- 12-07-1796
- 14-10-1796
- 05-11-1796
- 09-11-1796
- 20-11-1796
- 21-11-1796
- 29-11-1796
- 30-11-1796
- 04-12-1796
- 07-12-1796
- 26-1-1797
- 28-03-1798
- 13-12-1798
- 14-02-1803
- 15-02-1803
- 9-03-1803
- 10-03-1803
- 10-05-1803
- 09-06-1803
- 12-06-1803
- 20-06-1803
- 04-11-1803
- 05-11-1803
- 04-01-1804

- 05-01-1804

El Contemporáneo. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 26-1-2010):

- 19-3-1861, p. 4.

El Correo

- 7-9-1832, p. 3.

Gaceta literaria y musical de España. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 6-1-2010).

- 1-11-1843, p. 32.

Gaceta Musical de Madrid. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 2-3-2010).

- GIL, Francisco de Asís. “De la melodía. Séptimo artículo”. *Gaceta Musical de Madrid*, 9-9-1855, p. 250.
- 18-11-1855, p. 334.
- 16-12-1855, p. 366.
- 1-6-1856, p. 176.
- 2-3-1856, p. 69.
- TRESPUENTES, José. “De la enseñanza de la armonía”. Carta fechada en La Habana, 13-6-1856. 30 (27-7-1856), pp. 227-229, 31 (3-8-1856), pp. 233-236, 32 (10-8-1856), pp. 239-241 y 33 (17-8-1856), pp. 245-246.
- GIL, Francisco de Asís. “De la enseñanza de la armonía. Observaciones a la carta III de D. José Trespuentes”. 34 (28-8-1856), pp. 251-253.
- 19-10-1856, p. 307.
- 9-11-1856, p. 326.
- TRESPUENTES, José. “Carta IV. Contestación a las observaciones de F. de A. Gil”. 49 (7-12-1856), pp. 347-348 y 50 (14-12-1856), pp. 353-355.
- SORIANO FUERTES, Mariano. “Real Conservatorio de Música y Declamación. II”. 16 (18-1-1866), p. 64
- ———. “Real Conservatorio de Música y Declamación. V”. 19 (8-2-1866), p. 75

Gazeta de Madrid. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 6-1-2010).

- 31-5-1796
- 27-9-1796
- 10-1-1797
- 31-3-1797
- 20-10-1797
- 7-5-1831, pp. 239-240

Harmonía

- GÓMEZ, Julio. “Nacionalismo”. Octubre-diciembre 1947, pp. 3-4.

La época. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 2-6-2010).

- MITJANA, Rafael. “Crónica musical. *Marcia*. Ópera en tres actos, poema de D. Gonzalo Cantó, música del maestro D. Cleto Zavala”. 23-8-1901, p. 1.

La Esperanza. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 6-1-2010).

- 27-08-1864, p. 4.

La Esfera. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 2-6-2010).

- “El maestro Bretón”. 149 (04-11-1916), p. 12.

La Iberia musical y literaria. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 2-6-2010).

- 28-4-1844, pp. 1-2.
- SORIANO FUERTES, Indalecio. “Origen de la música y sus épocas principales (Conclusión)”. 17-9-1842, pp. 17-19.

La Vanguardia. En Internet: *Hemeroteca*. *La Vanguardia*. <<http://www.lavanguardia.es/hemeroteca/>> (Último acceso 24-6-2010).

- 6-5-1905, p. 4

La Vanguardia española. En Internet: *Hemeroteca*. *La Vanguardia*. <<http://www.lavanguardia.es/hemeroteca/>> (Último acceso 24-6-2010).

- 3-12-1965, p. 25
- 19-11-1966, p. 64.
- 9-9-1976, p. 23.

Música. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España <<http://www.bne.es/opencms/es/Catalogos/HemerotecaDigital/index.html>> (Último acceso 24-6-2010).

- GARCÍA DE LA PARRA TÉLLEZ, Benito. “Breves observaciones respecto de la enseñanza de la Armonía”. 5 (1953), pp. 17-19.

Revista musical hispano-americana. En Internet: *Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> (Último acceso 2-6-2010).

- GASCUE, F. “Escuela del Solfeo”. *Revista musical hispano-americana*, 7 (Julio 1914), p. 22.

Tesis doctorales

ANZALDÚA GONZÁLEZ, Luis Carlos. “La tratadística española del contrapunto severo desde el siglo XVIII al XX. Su metodología de enseñanza y los elementos que influyeron en su evolución hasta la conformación de los grandes tratados españoles”. Dirigida por Yvan Nommick. Universidad Autónoma de Madrid:

- tesis doctoral, 2007. En Internet: <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/38094957.html> (Último acceso 8-2-2010).
- DODDS, Michael R. "The Baroque Church Tones in Theory and Practice". Dirigida por Kerala J. Snyder. University of Rochester: tesis doctoral, 1999.
- DRUESEDOW, John Edward. "The 'Missarum Liber' (1703) of José de Torres y Martínez Bravo (1665-1738)". Indiana University: tesis doctoral, 1971.
- GAVITO, Cory Michael. "Carlo Milanuzzi's *Quarto Scherzo* and the Climate of Venetian Popular Music in the 1620s". University of North Texas: tesina de máster, 2001. En Internet: *University of North Texas*. <http://www.library.unt.edu/theses/open/20012/gavito_cory/thesis.pdf> (Último acceso 21-7-2010)
- GAVITO, Cory Michael. "The Alfabeto Song in Print, 1610 – ca. 1665: Neapolitan Roots, Roman Codification, and 'il Gusto Popolare'". Dirigida por Andrew Dell'Antonio. University of Texas at Austin: tesis doctoral, 2006.
- LAFOURCADE SEÑORET, Octavio. "Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX". Dirigida por Rogier Alier Aixalà. Universidad Autónoma de Madrid: tesis doctoral, 2004. En Internet: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=33997&portal=0>> (Último acceso 5-3-2010)
- MURPHY, Paul Thomas. "The thoroughbass theory of José de Torres y Martínez Bravo with an annotated translation of 'Reglas Generales' (1736)". Dirigida por Patrick McCreless. University of Texas at Austin: tesis doctoral, 1995.
- REBOLLO, Yvonne Levasseur de. "The Life and Works of Joseph de Torres y Martínez Bravo". Dirigida por Robert Lord. University of Pittsburgh: tesis doctoral, 1975.
- RIPOLLÉS MANSILLA, Antoni F. "Vicent García Julbe: Estudi i catalogació de la seua obra". Dirigida por Francesc Bonastre Bertran. Universitat Autònoma de Barcelona: tesis doctoral, 2002. En Internet: <http://www.tdr.cesca.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0514103-185944/afirm01de10.pdf> (Último acceso 22-6-2010).
- 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 músicos' de fray Pablo Nassarre y su aplicación en las publicaciones prácticas coetáneas". Dirigida por Román de la Calle y Salvador Seguí Pérez. Universidad de Valencia: tesis doctoral, 2002.

Trabajos inéditos

- ILLARI, Bernardo. "Los modos en la teoría española del barroco y su posible aplicación al análisis". Comunicación a las *VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, Córdoba (Argentina), 1992. Inédita.
- MURPHY, Paul. "A Frenchman in Madrid: Jean-Philippe Rameau's Influence on Speculative Music Theory in Spain". Comunicación inédita al *Thirty-second*

Annual Meeting of the Society for Music Theory, Montréal, Quebec, Canada, 30 de octubre de 2009.

Páginas de Internet

- “Editorial Hernando”. *Editorial Hernando*. <<http://www.editorialhernando.es/files/INTRODUCION-EDITORIA-HERNANDO.pdf>> (Último acceso 31-5-2010).
- ANTÓN PUEBLA, Pilar, Estrella CALLEJA DÍAZ y Almudena DE LA TORRE ADRADOS. “Victoriano Hernando. Historia de una Editorial”. *Editorial Hernando*. Guía de la exposición. Ayuntamiento de Aldeanueva de la Serrezuela (Segovia), 2006. <<http://www.editorialhernando.es/files/guia.pdf>> (Último acceso 31-5-2010).
- BOYE, Gary R. *The Baroque Guitar: Printed Music from 1606-1737*. <<http://www.library.appstate.edu/music/guitar/home.html>> (Último acceso 10-7-2008).
- Center for the History of Music Theory and Literature*. Indiana University. <<http://www.chmtl.indiana.edu>> (Último acceso 19-7-2010).
- Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España <<http://www.bne.es/opencms/es/Catalogos/HemerotecaDigital/index.html>> (Último acceso 24-6-2010).
- MURPHY, Paul. “Jean-Philippe Rameau and speculative music theory in eighteenth-century Spain”. Resumen de la comunicación a la Eleventh Biennial International Conference on Baroque Music, Manchester, 14-18 de julio de 2004. <<http://www.music.qub.ac.uk/tomita/11baroque/abstracts/Murphy.htm>> (Último acceso 15-2-2009).
- Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)*. <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>> (Último acceso 5-1-2010).
- RECASENS BARBERÁ, Albert. “Antonio Rodríguez de Hita”. *Valverde de Alcalá*. 2002. <<http://www.valverdedealcala.es/descargas/hita2.pdf>> (Último acceso 3-1-2010).
- REY, Pepe. “Puntos y notas al músico Juan Ruiz”. *Centro Virtual Cervantes*. Ponencia en el Congreso Internacional “Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el *Libro de buen amor*”, organizado por el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles en Alcalá la Real en mayo de 2002. <http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/rey.htm> (Último acceso 5-5-2008).
- TYMOCZKO, Dmitri. “Root motion, function, scale-degree: a grammar for elementary tonal harmony”. *Department of Music at Princeton*. <<http://music.princeton.edu/~dmitri/tonaltheories.pdf>> (Último acceso 20-7-2010).

Índice de ejemplos

Ejemplo 1. Cristóbal de Morales: <i>Magnificat Tertii toni</i> “ <i>Et exsultavit</i> ”, cc. 25-26 y <i>Magnificat Quarti toni</i> “ <i>Et exsultavit</i> ”, cc. 20-21.....	43
Ejemplo 2. Proceso de transformación <i>Parallele</i> (paralelo) en Riemann.	55
Ejemplo 3. Proceso de transformación <i>Leittonwechsel</i> (cambio de sensible) en Riemann.	55
Ejemplo 1-1. Santa María: Diferencias de cada consonancia.	62
Ejemplo 1-2. Tabla con la realización en la guitarra de los 24 acordes.	75
Ejemplo 1-3. Transcripción de los acordes de Amat.	77
Ejemplo 1-4. Pieza cifrada por Amat y transcripción de Hall.	85
Ejemplo 1-5. Tabla de Amat para el acompañamiento.	86
Ejemplo 1-6. La regla de la octava de Campion 1716.	104
Ejemplo 1-7. “Scala di Musica per B. Quadro” y “Scala di Musica per B. Molle”.	105
Ejemplo 1-8. Laberinto 1º en Sanz.	110
Ejemplo 1-9. Transcripción del final del laberinto 2º de Sanz.	113
Ejemplo 1-10. Esquemas básicos de los modos <i>per B quadro</i> y <i>per B molle</i> según Hudson.	119
Ejemplo 2-1. “Tonos de salmo y cánticos” según Valls.	136
Ejemplo 3-1. Fernández de Huete: Diapasón de 2º tono.	213
Ejemplo 3-2. Transcripción del Diapasón de 2º tono de Fernández de Huete.	213
Ejemplo 3-3. Bails: Escalas de Do mayor y menor.	214
Ejemplo 3-4. López: Diapasones de Fa mayor o 6º tono y Do menor o 1º tono punto bajo.	215
Ejemplo 3-5. Ferreñac y Preciado: Escala de Do mayor.	216
Ejemplo 3-6. Manuscrito Mp/1659: Escalas con posturas de 2º tono o Sol menor y 5º tono o Do menor.	216
Ejemplo 3-7. La regla de la octava de Campion.	217
Ejemplo 3-8. Sanz: Ejemplos de las cadencias del bajo.	219
Ejemplo 3-9. Torres: cláusula del bajo.	220
Ejemplo 3-10. Torres: Círculo con la cláusula del bajo.	220
Ejemplo 3-11. Fernández de Huete: Cláusulas de 2º tono.	222
Ejemplo 3-12. Murcia: Demostración de los tonos 1º a 5º.	223
Ejemplo 3-13. López: Círculo de tonalidades mayores.	224
Ejemplo 3-14. Sanz: un ejemplo de cláusula de tenor.	224
Ejemplo 3-15. Sanz: Otro dos ejemplos de cláusula de tenor.	225
Ejemplo 3-16. Torres: Cláusula de tenor en el bajo.	225
Ejemplo 3-17. Torres: Círculo de cláusulas de tenor en el bajo.	226
Ejemplo 3-18. Torres: Círculo de cláusulas del tiple en el bajo.	227
Ejemplo 3-19. Sanz: 2 ejemplos de cláusulas de tiple.	228
Ejemplo 3-20. Torres: Modelos adicionales de cláusula del tiple en el bajo.	229
Ejemplo 3-21. Torres: Ascenso de semitono menor.	230
Ejemplo 3-22. Torres: Descenso de semitono incantable.	231
Ejemplo 3-23. Torres: Ascenso de tono.	231
Ejemplo 3-24. Torres: Excepción a la 4ª regla sobre el ascenso y descenso de tono.	232
Ejemplo 3-25. Torres: Excepción a las reglas de ascenso y descenso de tono.	232
Ejemplo 3-26. Torres: 3 ejemplos de la ligadura de 5ª.	233

Ejemplo 3-27. Torres: Ascenso de semitono.....	233
Ejemplo 3-28. Torres: 4 ejemplos de la ligadura de 5ª menor.	234
Ejemplo 3-29. Torres: Un ejemplo de la ligadura del bajo.	234
Ejemplo 3-30. Torres: Descenso de tono y de semitono.	235
Ejemplo 3-31. Torres: 4ª regla del descenso de tono y semitono.	235
Ejemplo 3-32. Torres: Excepción a las reglas de ascenso y descenso de semitono (tres primeros casos).	236
Ejemplo 3-33. Torres: Excepción a las reglas de ascenso y descenso de semitono (último caso).	237
Ejemplo 3-34. Sanz: 2 ejemplos de la 6ª regla.	237
Ejemplo 3-35. Torres: Un ejemplo de la ligadura de 4º mayor o del bajo.	238
Ejemplo 3-36. Sanz: un ejemplo de bajo sincopado.	238
Ejemplo 3-37. Torres: Dos ejemplos de cláusula remisa.	239
Ejemplo 3-38. Torres: Ejemplo de “ligadura remisa”.	240
Ejemplo 3-39. Torres: Descensos de grado.	240
Ejemplo 3-40. Torres: Ejemplo 1º del ascenso de 3ª.....	241
Ejemplo 3-41. Torres: Ejemplo 3º y 2º del ascenso de 3ª.....	242
Ejemplo 3-42. López: Movimiento de 3ª descendente.	242
Ejemplo 3-43. Torres: Movimiento de 3ª mayor bajando.	243
Ejemplo 3-44. Torres: Salto de 4ª descendente (1ª regla).	243
Ejemplo 3-45. Torres: Salto de 4ª descendente (2ª regla).	244
Ejemplo 3-46. Sanz: Salto de 4ª abajo.....	245
Ejemplo 3-47. Torres: Salto de 4ª menor descendente.	246
Ejemplo 3-48. Torres: Salto de 5ª descendente o de 4ª ascendente.....	246
Ejemplo 3-49. Sanz: Salto de 4ª arriba o 5ª abajo.	247
Ejemplo 3-50. Torres: Ejemplos de la ligadura de 7ª.....	248
Ejemplo 3-51. Torres: Salto de 5ª menor descendente o 4ª mayor ascendente.	249
Ejemplo 3-52. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Kyrie”, cc. 38-9.....	251
Ejemplo 3-53. Torres: “¿Para qué son esas flores?”, cc. 66-67.....	251
Ejemplo 3-54. Marín: “Ya desengaño mío”, cc. 10-11.	251
Ejemplo 3-55. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Kyrie”, cc. 29 y 34-35.....	252
Ejemplo 3-56. Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Aria 1ª, cc. 10-11.	252
Ejemplo 3-57. Torres: Ejemplo resumen de ligaduras, cc. 17-18.	253
Ejemplo 3-58. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Credo”, cc. 66-67.	253
Ejemplo 3-59. Torres: <i>Misa de Difuntos</i> , “Requiem”, cc. 8-11.	254
Ejemplo 3-60. Torres: <i>Misa de Difuntos</i> , “Kyrie2, cc. 34-35.	254
Ejemplo 3-61. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Kyrie”, cc. 41-42.....	254
Ejemplo 3-62. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Kyrie”, cc. 18-24.....	255
Ejemplo 3-63. Marín: “De la sierra morena”, cc. 20-22.....	255
Ejemplo 3-64. Torres: <i>Misa de Difuntos</i> , “Comunio2, cc. 56-60.....	256
Ejemplo 3-65. Torres: <i>Misa de Difuntos</i> , “Requiem”, cc. 45-46.	256
Ejemplo 3-66. Torres: <i>Misa de Difuntos</i> , “Sequentia (Ingemisco)”, cc. 173-174.....	257
Ejemplo 3-67. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Agnus Dei”, cc. 22-23.....	257
Ejemplo 3-68. Marín: “De la sierra morena”, cc. 6-8.....	257
Ejemplo 3-69. Fernández de Huete: Cláusulas de primer tono, cc. 10-12 y 20-22.	258
Ejemplo 3-70. Murcia: Ejemplos de cifrados sobre las notas La y Lab.	259
Ejemplo 3-71. Fernández de Huete: Cláusulas de 4º tono, cc. 4-6.....	260
Ejemplo 3-72. Torres: <i>Misa de Difuntos</i> , “Agnus Dei”, cc. 21-24 y 27-30.	260
Ejemplo 3-73. Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Fuga “Y así viendo”, cc. 16-17.....	261

Ejemplo 3-74. Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Aria 1ª, cc. 54-56.....	261
Ejemplo 3-75. Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Aria “Si amando”, cc. 15-16.	261
Ejemplo 3-76. Torres: <i>Misa de Difuntos</i> , “Sequentia (Rex tremendae)”, cc. 117-121.	261
Ejemplo 3-77. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Kyrie”, cc. 3-4.....	262
Ejemplo 3-78. Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Aria “Si amando”, cc. 2-4.	262
Ejemplo 3-79. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Agnus Dei”, cc. 15-16.....	263
Ejemplo 3-80. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Gloria”, cc. 49-52.....	263
Ejemplo 3-81. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Kyrie”, cc. 24-26.....	263
Ejemplo 3-82. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Kyrie”, cc. 12-13.....	264
Ejemplo 3-83. Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Despacio “Aves, fieras”, cc. 20-21.	264
Ejemplo 3-84. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Kyrie”, cc. 4-5.....	264
Ejemplo 3-85. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Credo”, cc. 7-8.	264
Ejemplo 3-86. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Credo”, cc. 72-73.	265
Ejemplo 3-87. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Credo”, cc. 40-41.	265
Ejemplo 3-88. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Gloria”, cc. 64-65.....	265
Ejemplo 3-89. Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Aria 1ª, cc. 3-4.	265
Ejemplo 3-90. Marín: “Ya desengaño mío”, cc. 32-33.	265
Ejemplo 3-91. Torres: <i>Misa de Difuntos</i> , “Offertorium”, cc. 6-8.	266
Ejemplo 3-92. Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Grave “¡O inmenso Adonay!”, cc. 40-43.....	267
Ejemplo 3-93 Torres: Cantada “O, quién pudiera alcanzar”, Despacio “Aves, fieras”, cc. 62-65.	267
Ejemplo 3-94. Torres: <i>Misa de Difuntos</i> , “Sequentia (Rex tremendae)”, cc. 120-123.	267
Ejemplo 3-95. Torres: <i>Misa Ludovicus</i> , “Gloria”, cc. 18-22.....	268
Ejemplo 3-96. Torres: Tiple y bajo de <i>Misa de Difuntos</i> , “Sequentia (Lacrimosa)”, cc. 178-179.	268
Ejemplo 3-97. Torres: <i>Misa de Difuntos</i> , “Offertorium”, cc. 28-38.	269
Ejemplo 4-1. Valls: Ejercicio a cuatro voces sobre bajo cifrado.....	285
Ejemplo 4-2. Rodríguez de Hita: Clasificación de los “diapasones” o acordes.	292
Ejemplo 4-3. Soler: Las seis “consonancias” o acordes de la música.	296
Ejemplo 4-4. Soler, <i>Satisfacción</i> : transcripción de un ejemplo de la <i>Llave</i> (puesto abajo) con fundamentales añadidas	298
Ejemplo 4-5. Transcripción de las cuatro realizaciones de Santa María para un bajo descendente de semitono	306
Ejemplo 4-6. D’Alembert: Generación de las escalas mayor y menor a partir de un bajo fundamental.	328
Ejemplo 4-7. D’Alembert: Otra versión de la generación de la escala mayor a partir de un bajo fundamental.	329
Ejemplo 4-8. Eximeno: Aplicación de la “anticipación”.	363
Ejemplo 4-9. Eximeno: Aplicación de la “suspensión”.	364
Ejemplo 4-10. Eximeno: Análisis de Corelli, cc. 1-2.....	386
Ejemplo 4-11. Rameau: Análisis de Corelli, cc. 1-2.	387
Ejemplo 4-12. Eximeno: Análisis de Clari, cc. 1-8.	388
Ejemplo 4-13. Eximeno: Análisis de Pergolesi, cc. 29-31 y transcripción moderna. ..	390
Ejemplo 4-14. Eximeno: Análisis de Clari, cc. 21-23.	390
Ejemplo 4-15. Eximeno: Análisis de Corelli, cc. 45-47.....	392
Ejemplo 4-16. Eximeno: Análisis de Pergolesi, cc. 11-15 y transcripción moderna. ..	395

Ejemplo 4-17. Eximeno: Ejemplos de cadencia hacia Mi.....	403
Ejemplo 4-18. Eximeno: Análisis de Nanini, cc. 27-31, nuestra transcripción y reducción de la cadencia.....	404
Ejemplo 4-19. Eximeno: Análisis de Palestrina, cc. 38-40 y transcripción.	406
Ejemplo 4-20. Eximeno: Ejercicio de contrapunto en el modo de Mi.	407
Ejemplo 4-21. Eximeno: Análisis de Palestrina, cc. 3-5 y transcripción	410
Ejemplo 4-22. Transcripción del ejemplo 27 de Eximeno, cc. 1-16.	416
Ejemplo 4-23. Transcripción del ejemplo 28 de Eximeno, cc. 12-15.	418
Ejemplo 5-1. Los dos acordes básicos de López Remacha con todos sus acordes triadas derivados.....	435
Ejemplo 5-2. Los tres acordes de la <i>Cartilla</i> de Virués.....	439
Ejemplo 5-3. Procedimiento de la adición en la <i>Cartilla</i> de Virués.	441
Ejemplo 5-4. Los tres acordes en <i>La geneuphonía</i> de Virués.	449
Ejemplo 5-5. Virués, <i>La geneuphonía</i> : Interpretación de los tipos de cadencia de Catel.	458
Ejemplo 5-6. Esquema de la explicación de la modulación deducida de la <i>Cartilla</i> de Virués.....	460
Ejemplo 5-7. Soriano Fuertes, <i>Tratado de armonía</i> : sucesiones II-V.....	476
Ejemplo 5-8. Soriano Fuertes, <i>Tratado de armonía</i> : “oraciones armónicas” comenzando con 2ª ascendente desde la tónica.	477
Ejemplo 5-9. Andreví, <i>Tratado teórico-práctico de armonía y composición</i> : ilustraciones del apartado “Movimiento del bajo fundamental”.	482
Ejemplo 5-10. Andreví, <i>Tratado teórico-práctico de armonía y composición</i> : ilustraciones del capítulo VII “Acompañamiento de la escala” (nº 24) y cadencias (nº 25).....	483
Ejemplo 5-11. Gil, <i>Tratado elemental</i> : uso de II y VI.	494
Ejemplo 5-12. Gil, <i>Tratado elemental</i> : uso de la 1ª inversión.	496
Ejemplo 5-13. Gil, <i>Tratado elemental</i> : uso de la 1ª inversión sobre la tónica.	496
Ejemplo 5-14. Gil, <i>Tratado elemental</i> : uso de la 2ª inversión.	497
Ejemplo 5-15. Gil, <i>Tratado elemental</i> : resoluciones del acorde de 7ª de dominante (cadencias).	498
Ejemplo 5-16. Virués, <i>La geneuphonía</i> : análisis del comienzo de “Nel cor piu non mi sento”.	501
Ejemplo 5-17. Virués, <i>La geneuphonía</i> : facsímil y análisis del canon de Rossini.....	503
Ejemplo 5-18. Virués, <i>La geneuphonía</i> : análisis del comienzo de un cuarteto de Krommer.....	506
Ejemplo 5-19. Virués, <i>La geneuphonía</i> : análisis del comienzo del Cuarteto nº 23 de Haydn.....	510
Ejemplo 6-1. Los dos modelos de texturas armónicas para el aprendizaje según Eslava (p. 75).....	539
Ejemplo 6-2. Tipos de cadencias según Eslava.....	551
Ejemplo 6-3. Eslava: Enlaces de IV y V con I.....	552
Ejemplo 6-4. Eslava: Acordes sobre todos los grados.....	553
Ejemplo 6-5. Eslava: Tablas de tipos de acordes	557
Ejemplo 6-6. Eslava: Progresiones por intervalos de 2ª	558
Ejemplo 6-7. <i>O sacrum convivium</i> de Eslava, cc. 60-71	586
Ejemplo 6-8. <i>Bone pastor</i> de Eslava, cc. 10-29.....	587
Ejemplo 6-9. <i>Bone pastor</i> de Eslava, cc. 67-75.....	589
Ejemplo 6-10. Eslava: Reducción armónica del comienzo de la <i>Melodía</i> nº 1 de Eugenio Gómez	590

Ejemplo 7-1. Arín y Fontanilla: Clasificación de los acordes.....	603
Ejemplo 7-2. Arín y Fontanilla: Tabla de enlaces practicables.....	604
Ejemplo 7-3. Arín y Fontanilla: Acordes de 6ª más usuales.	607
Ejemplo 7-4. Tratado de la Sociedad Didáctico-Musical: Cuadro de escalas y acordes.	616
Ejemplo 7-5. Tratado de la Sociedad Didáctico-Musical: conclusión del aria “Sehet, Jesus hat die Hand” de la <i>Pasión según San Mateo</i> de J. S. Bach.	620
Ejemplo 7-6. J. S. Bach: conclusión del aria “Sehet, Jesus hat die Hand” de la <i>Pasión según San Mateo</i>	621
Ejemplo 7-7. Tratado de la Sociedad Didáctico-Musical: Acordes tonales y complementarios en el modo mayor.....	626
Ejemplo 7-8. Tratado de la Sociedad Didáctico-Musical: Afinidades entre acordes...	627
Ejemplo 7-9. Tratado de la Sociedad Didáctico-Musical: Armonización de las escalas.	627
Ejemplo 7-10. Zamacois: uso de otros acordes en la cadencia auténtica.	634
Ejemplo 7-11. Lamote de Grignon: acordes tonales y sustitutos.	639

Índice de tablas

Tabla 1-1. Denominaciones de los acordes.	70
Tabla 1-2. Nomenclatura de los acordes en Amat.	80
Tabla 1-3. Alfabeto italiano en Sanz.	109
Tabla 2-1. Tonos polifónicos barrocos.	130
Tabla 2-2. Diferencias entre los modos y los tonos de salmo.	136
Tabla 2-3. Transportes habituales de los tonos de salmo.	138
Tabla 2-4. Presentación de los ocho tonos polifónicos barrocos en autores españoles.	143
Tabla 2-5. Finales y mediaciones según Nassarre 1683.	158

ANEXOS

ANEXO 1

Transcripción del laberinto 2º de la *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz. Extraído de ZAYAS, Rodrigo de. *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*. Madrid: Alpuerto, 1985, pp. xxx-xxxiii.

LABERINTO 2º DE LAS FALSAS Y PUNTOS EXTRAÑOS Y DIFÍCILES QUE TIENE LA GUITARRA.
(las "falsas" están transcritas entre paréntesis).

Staff 1: C major. Measures 1-6. Notes: C4, E4, G4, A4, B4, C5. Chords in parentheses: (C#4, E#4, G#4), (F#4, A#4, C#5). Labels: K, G, M, P, B, A, E, D, (1).

Staff 2: D major. Measures 1-6. Notes: D4, F#4, A4, B4, C#5, D5. Chords in parentheses: (D#4, F##4, A#5), (E#4, G#4, B#4). Labels: K, G, M, P, B, A, E, D, (1).

Staff 3: E major. Measures 1-6. Notes: E4, G#4, B4, C#5, D#5, E5. Chords in parentheses: (E#4, G##4, B#5), (F##4, A#5, C#6). Labels: K, G, M, P, B, A, E, D, (1).

Staff 4: F major. Measures 1-6. Notes: F4, A4, C5, D5, E5, F5. Chords in parentheses: (F#4, A#4, C#5), (G#4, B#4, D#5). Labels: K, G, M, P, B, A, E, D, (1).

Staff 5: G major. Measures 1-6. Notes: G4, B4, D5, E5, F#5, G5. Chords in parentheses: (G#4, B#4, D#5), (A#4, C#5, E#5). Labels: K, G, M, P, B, A, E, D, (1).

Staff 6: A major. Measures 1-6. Notes: A4, C#4, E4, F#4, G#4, A5. Chords in parentheses: (A#4, C##4, E#5), (B#4, D#5, F##5). Labels: K, G, M, P, B, A, E, D, (1).

① Sanz omitió la semínima; se deduce de los rasgueos.

2+ M

4+ M

6+ M

6 P

8 P

5 K

2+ M

① Sanz omitió la semínima; se deduce de los rasgueos.

② Sanz omitió la semínima, además de las rayitas de los rasgueos; se deducen por la presencia del acorde "malo" y de los demás compases.

① La lógica de este pasaje del "laberinto" permite pensar que $\tilde{P}$ es un error, y que Sanz quiso decir $\tilde{P}$; es decir

② Sanz grabó una semibreve en lugar de la mínima que corresponde a este acorde.

OTRAS FALSAS DE 7^{ma}.

① Salvo el primer y el último compases, este ejemplo no tiene valores, y está escrito en tablatura "de punteado".

Las once reglas para tocar «de punteado».

Regla 1.ª: Sanz resume las reglas básicas de la tablatura «de punteado» o tablatura italiana de cifras, cuyo origen parece remontar a las tablaturas de laúd de la segunda mitad del siglo XV. Aquellas reglas son harto conocidas y no merecen más comentario. Por «quarto dedo», Sanz quiere decir, aparentemente, el meñique. Eso se deduce de cuanto dice, en la segunda regla, del pulgar que también podía ser aquel misterioso «quarto dedo». La famosa técnica del «dedillo» (el índice utilizado como un plectro), practicada por ciertos vihuelistas (Mudarra), está descartada aquí, cuando Sanz insiste en que hay que alternar la pulsación de los dedos (entiéndase el índice y el medio) de la mano derecha. Esa técnica de la mano derecha se parece mucho a la actual.

Regla 2.ª: Cierta confusión podría resultar de esta regla si no se entiende que Sanz llama «rayas mas baxas» a las líneas inferiores del pentagrama y aplica los términos «voz baxa» y «bagete» a lo mismo; es decir la más grave de cualquier combinación de notas, incluso si están en el tiple. El ejemplo que cita de la jácara está en la p. 7 del libro primero, primer pentagrama, último compás. En el caso concreto de una guitarra afinada sin bajos, como la de Sanz, el papel del dedo pulgar no es tanto de expresar el bajo como lo entendemos nosotros, sino de dar una continuidad melódica al sonido específico que produce, por lo que el salto desde el quinto al segundo orden (ejemplo citado por Sanz en la jácara) se justifica perfectamente por su *continuidad*. Sanz insiste en que este ejemplo ha de aplicarse a todos los casos similares.

Regla 3.ª: Cuanto dice Sanz sobre la mano izquierda podría repetirse en cualquier clase actual de guitarra en los conservatorios: la posición flexible del dedo pulgar, sin pasarse de medio mástil; los dedos arqueados y paralelos por el hecho de «inclinarse la muñeca hacia las clavijas». Sin embargo, termina describiendo cuatro tipos de ornamentos, lo cual resulta muy pobre si se sabe que el siglo XVII practicaba la ornamentación como una de las partes importantes de la música. Estos consejos son visiblemente para principiantes: por ejemplo, Sanz no entra en la variedad *necesaria* entre ornamentos que se siguen. Esa regla elemental de la ornamentación barroca pertenece al ámbito más amplio de la improvisación en general como rama musical de la retórica: antes que nada, se debía evitar la monotonía o dar la impresión de desconocer las reglas de la elocuencia musical ⁽¹⁾. Puede ser que me equivoque, pero Sanz da la impresión de dar las bases de la ornamentación, tal como irá representada explícitamente dentro de su obra haciéndolo, no como regla estricta y cerrada, sino a modo de marco abierto de lo que se ha de hacer como *mínimo*. En una obra de claro matiz didáctico como la «Instrucción», dadas las circunstancias del contexto, aquello parece mucho más aceptable que interpretar las

(1) Fuentes sobre teoría musical: «Caccini, Giulio «Romano» (Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle).

ANEXO 2

Pasacalles rasgueados de Briceño (facsimil) y Ruiz de Ribayaz (transcripción). Extraídos de BRICEÑO, Luis de. *Método muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Facsimil de París: Pedro Ballard, 1626. Ginebra: Minkoff, 1972, pp. 14r-v; y RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. *Luz y Norte musical*. Facsimil de *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por cante de órgano; y breve explicación del arte con preceptos fáciles, indubitables y explicados como claras reglas por teórica y práctica*. Madrid: Melchor Álvarez, 1677. Rodrigo de Zayas (ed.). Madrid: Alpuerto, 1982, pp. 1-3.

DOZE PASACALLES PARA COMENCAR A CANTAR.

Primero Pasacalle. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Segundo Pasacalle. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Terçero Pasacalle. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Quarto Pasacalle. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Quinto Pasacalle. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Sexto Pasacalle. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Estos son los Pasacalles contenidos en la Guitarra con ellos se cantaran toda suerte de tonos Españoles y Franceses graves y agudos.

PAGINA n.º.9 - PASSACALLE PARA TAÑER DE RASGADO POR EL CRUZADO

OTRO

PASSACALLE POR PROPORCION MENOR PARA TAÑER DE PUNTEADO

P.10 - PASSACALLE POR COMPASILLO

P.14 - POR EL UNO

POR EL DOS

POR EL TRES

POR EL QUATRO

POR EL SEIS

Musical notation for 'POR EL SEIS' in 3/8 time. The melody consists of eighth notes with upward and downward arrows indicating fingerings. A circled '4' is placed above the final measure.

POR EL CINCO

Musical notation for 'POR EL CINCO' in common time (C). The melody consists of eighth notes with upward and downward arrows indicating fingerings. A circled '4' is placed above the final measure.

POR EL OCHO

Musical notation for 'POR EL OCHO' in 3/8 time. The melody consists of eighth notes with upward and downward arrows indicating fingerings. A circled '4' is placed above the final measure.

POR EL SIETE

Musical notation for 'POR EL SIETE' in common time (C). The melody consists of eighth notes with upward and downward arrows indicating fingerings. A circled '4' is placed above the final measure.

POR EL NUEVE

Musical notation for 'POR EL NUEVE' in common time (C). The melody consists of eighth notes with upward and downward arrows indicating fingerings. A circled '4' is placed above the final measure.

POR EL DIEZ

Musical notation for 'POR EL DIEZ' in 3/8 time. The melody consists of eighth notes with upward and downward arrows indicating fingerings. A circled '4' is placed above the final measure.

POR PATILLA

Musical notation for 'POR PATILLA' in common time (C). The melody consists of eighth notes with upward and downward arrows indicating fingerings. A circled '4' is placed above the final measure.

POR EL UNO BEMOLADO

P.17-PASSACALLE POR EL UNO Y NO SE CIFRA POR EL CRUZADO. PORQUE QUEDA ATRAS

P.18-POR EL DOS

POR EL TRES

POR EL QUATRO

POR EL CINCO

POR EL SEIS

ANEXO 3

Varias piezas de Martín y Coll. Extraídas de MARTÍN Y COLL, Antonio. *Tonos de palacio y canciones comunes*. Julián Sagasta (ed.). Madrid: Unión Musical Española, 1984.

III. Obra de primer tono por B Fa Be Mi blanca

Anónimo

f. 177

(1) Manuscrito: Tiple sin ligar.

First system of musical notation, measures 177 to 180. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings. A forte dynamic marking 'f. 177 v' is present at the beginning of the system.

Second system of musical notation, measures 181 to 184. The notation continues with treble and bass staves, featuring various notes, rests, and dynamic markings.

Third system of musical notation, measures 185 to 188. The notation continues with treble and bass staves, featuring various notes, rests, and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, measures 189 to 192. The notation continues with treble and bass staves, featuring various notes, rests, and dynamic markings.

f. 178

(1)

f. 178^v

(2)

(1) Manuscrito: Tiple sin ligar.

Handwritten musical score for Tenor and Piano, measures 176-180. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The Tenor part is in the upper staff, and the Piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Measure 176: Tenor has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Piano has a half note G3, a half note A3, and a half note B3.

Measure 177: Tenor has a half note C5, a half note B4, and a half note A4. Piano has a half note C4, a half note B3, and a half note A3.

Measure 178: Tenor has a half note G4, a half note F#4, and a half note E4. Piano has a half note G3, a half note F#3, and a half note E3.

Measure 179: Tenor has a half note D5, a half note C5, and a half note B4. Piano has a half note D4, a half note C4, and a half note B3.

Measure 180: Tenor has a half note A4, a half note G4, and a half note F#4. Piano has a half note A3, a half note G3, and a half note F#3.

(1) Manuscrito: Tenor Do, Re.

First system of a musical score in G major (one sharp). It consists of two staves. The upper staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including a trill on G4. The lower staff provides harmonic support with chords and single notes, including a prominent sustained chord on D4.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with various intervals and a trill on G4. The lower staff continues the harmonic accompaniment with sustained chords and moving lines.

f. 179^v

Third system of the musical score, marked with a forte 'f' dynamic. The upper staff features a more active melodic line with sixteenth-note runs. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Fourth system of the musical score. The upper staff includes a trill on G4 and a melodic phrase. The lower staff features a complex harmonic texture with multiple chords and a trill on D4 in the bass line.

(2) Manuscrito: Alto, Sol sostenido.

f. 180

(1)

(2)

(3)

- (1) Manuscrito: Alto, sin ligar.
 (2) Manuscrito: Bajo, sin ligar.
 (3) Manuscrito: Tiple, sin ligar.

f. 180^v

f. 181

(1)

(1) Manuscrito: Alto, sin ligar.

Handwritten musical score for piano and voice, page 22. The score consists of four systems of music. Each system has a piano accompaniment on the left (treble and bass staves) and a vocal line on the right (treble staff). The key signature is two sharps (F# and C#). The first system shows a vocal line with a slur over two measures. The second system also has a slur. The third system includes a dynamic marking 'f' and a tempo marking '181v'. The fourth system includes three numbered vocal entries: (1) Manuscrito: Bajo, Mi sostenido; (2) Manuscrito: Alto, Si bemol; and (3) Manuscrito: Alto, Sol sostenido. The piano accompaniment features various chords and melodic lines, with some measures containing slurs and ties.

- (1) Manuscrito: Bajo, Mi sostenido.
 (2) Manuscrito: Alto, Si bemol.
 (3) Manuscrito: Alto, Sol sostenido.

IV. Medio registro de un tiple, primer tono mano derecha

Anónimo

f. 22

22272

*
 (sic)
 (1)
 (2)
 f. 23

(1) Manuscrito: Tiple, sin Mi.

(2) Manuscrito: Tenor, sin Mi.

The musical score is written for a Tenor voice and a La. instrument. It consists of four systems of staves. The first system has two staves with a key signature of one flat and a common time signature. The second system has two staves with a key signature of one flat and a common time signature. The third system has two staves with a key signature of one sharp and a common time signature. The fourth system has two staves with a key signature of one sharp and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

(1) Manuscrito: Tenor, La.

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff, using a treble clef. The key signature consists of one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The piece is titled "Sexquialtera", indicated by a bracketed section of six eighth notes in the first system. The notation includes various rhythmic values: eighth notes, sixteenth notes, and dotted rhythms. There are several dynamic markings, including "p." (piano) and "f." (forte). The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system shows the beginning of the piece with a key signature change to one sharp. The second system features a bracketed section of six eighth notes. The third system continues the melodic development. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

This musical score page contains measures 22 through 27 of a piano piece. The music is written for the right and left hands on a grand staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/2. Measure 22 features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a sustained chord in the left hand. Measure 23 begins with a forte dynamic marking (**f**) and includes a fermata over a chord in the left hand. Measures 24 and 25 continue the melodic development in the right hand with various rhythmic patterns, while the left hand provides harmonic support with chords and occasional single notes. Measure 26 shows a continuation of the right-hand melody, and measure 27 concludes the system with a final chord in the left hand and a melodic phrase in the right hand.

(1) Manuscrito: Tiple, repite dos veces La, Si.

The musical score is written for two parts: Tenor (Treble Clef) and Fa. (Bass Clef). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score consists of four systems of music. The first system shows the Tenor part with a melodic line and the Fa. part with a bass line. The second system continues the Tenor part with a melodic line and the Fa. part with a bass line. The third system shows the Tenor part with a melodic line and the Fa. part with a bass line. The fourth system shows the Tenor part with a melodic line and the Fa. part with a bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

(1) Manuscrito: Tenor, Fa.

V. Obra de segundo tono

Anónimo

P. 7

P. 8

This page contains three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a more active line featuring many beamed sixteenth notes. The second system continues this pattern, with the treble staff showing a melodic phrase and the bass staff providing a rhythmic accompaniment. The third system concludes the page with similar melodic and accompanimental lines. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (one flat), time signatures, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

p.9

(2)

- (1) Manuscrito: Tenor: Mi en vez de Re.
 (2) Manuscrito: Alto sin nota.

Handwritten musical score for a piece in G major, 2/4 time. The score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on G4 and a bass staff with a whole note G2. The second system continues the melody in the treble staff and adds a bass line. The third system features a key signature change to one sharp (F#) in the treble staff. The fourth system concludes the piece with a final cadence in the treble staff and a sustained bass note. The handwriting is in dark ink on aged paper.

(1) Manuscrito: Bajo, sin nota.

The image displays four systems of musical notation, likely for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation is written in a standard musical notation style, featuring various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system continues the piece, showing a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The third system shows a key signature change to one flat (B-flat). The fourth system continues the piece, showing a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The notation is complex, with many beamed notes and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. Each system has a piano accompaniment on the left and a vocal line on the right. The piano part is in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is in G major and 4/4 time. The first system shows the vocal line with a fermata and a slur. The second system shows the vocal line with a slur and a fermata. The third system shows the vocal line with a slur and a fermata. The fourth system shows the vocal line with a slur and a fermata. The piano part features various chords and melodic lines. The vocal line includes various notes and rests. The score is marked with "P. 11" in the third system.

(1) Manuscrito: Tenor, sin nota.

(2) Manuscrito: Re.

P.12

(1) Manuscrito: Alto, silencio.

(2) Manuscrito: Alto, sin nota.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with quarter and half notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef melody includes some rests and eighth notes, while the bass clef accompaniment remains steady with quarter notes.

Third system of musical notation. The treble clef melody features a series of eighth notes, and the bass clef accompaniment includes some half notes and quarter notes.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. The treble clef melody concludes with a half note, and the bass clef accompaniment ends with a half note.

Handwritten musical score for two staves, measures 1-4. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and accidentals. Measure 1 shows a complex chordal structure in the right hand and a simple bass line in the left. Measure 2 continues the right-hand melody with a sharp sign. Measure 3 features a long note in the right hand and a half note in the left. Measure 4 concludes with a final chord in the right hand and a half note in the left.

P. 13

Handwritten musical score for two staves, measures 5-8. The key signature has one flat. Measure 5 shows a half note in the right hand and a half note in the left. Measure 6 features a half note in the right hand and a half note in the left. Measure 7 includes a first ending bracket (1) in the right hand. Measure 8 concludes with a final chord in the right hand and a half note in the left.

(1) Manuscrito: Hasta la terminación la figuración en semicorchea.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a series of eighth-note chords, starting with a D major triad and moving through various intervals. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a whole note chord in the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with eighth-note chords, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The system ends with a whole note chord in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand features a more complex chordal texture with some sixteenth-note patterns. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a whole note chord in the right hand.

Fourth system of musical notation. The right hand plays eighth-note chords, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment. The system ends with a whole note chord in the right hand.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melody starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. The left hand (bass clef) plays a bass line starting on G3, moving up stepwise to D4, then down to G3. The key signature has one flat (B-flat).

P. 14

Second system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melody starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. The left hand (bass clef) plays a bass line starting on G3, moving up stepwise to D4, then down to G3. The key signature has one flat (B-flat).

Third system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melody starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. The left hand (bass clef) plays a bass line starting on G3, moving up stepwise to D4, then down to G3. The key signature has one flat (B-flat).

Fourth system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melody starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. The left hand (bass clef) plays a bass line starting on G3, moving up stepwise to D4, then down to G3. The key signature has one flat (B-flat).

(1)

(2)

+

+

- (1) Manuscrito: Tiple, 8.^a alta.
(2) Manuscrito: Tiple, Si bemol.

The image displays a handwritten musical score for guitar, consisting of four systems of music. Each system is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a bass line. The second system continues the melody and bass line, with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with a bass line. The third system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The fourth system concludes the piece with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with a bass line. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

(1) Manuscrito: Bajo, Sol.

f. 34^v

(1) Manuscrito: Voces inferiores tacent.

This page contains four systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system begins with a treble staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a half note C5. The bass staff contains a half note G3 and a half note F3. The second system features a treble staff with a half note G4, a half note A4, and a half note B4, followed by a half note C5. The bass staff contains a half note G3 and a half note F3. The third system shows a treble staff with a half note G4, a half note A4, and a half note B4, followed by a half note C5. The bass staff contains a half note G3 and a half note F3. The fourth system displays a treble staff with a half note G4, a half note A4, and a half note B4, followed by a half note C5. The bass staff contains a half note G3 and a half note F3. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

The image displays a handwritten musical score for a piano piece, organized into four systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols: eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano). The first system features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff. The second system continues the melodic development. The third system shows a more complex melodic line with some accidentals. The fourth system concludes with a melodic phrase and a final chord in the bass staff. A small number '(1)' is written above the first staff of the fourth system.

(1) Manuscrito: Tiple 8.ª alta.

First system of a musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a sustained chord of G2, B2, and D3. A first ending bracket labeled (1) encompasses the final two measures of the system.

Second system of the musical score. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody starts with a quarter note Bb3, followed by quarter notes A3, G3, and F3. The bass line features a sustained chord of Bb1, D2, and F2. A first ending bracket labeled (2) covers the final two measures of the system.

Third system of the musical score. It continues with the same key signature of one flat. The melody begins with a quarter note F3, followed by quarter notes E3, D3, and C3. The bass line has a sustained chord of F1, A1, and C2. A first ending bracket labeled (2) covers the final two measures of the system.

Fourth system of the musical score. The melody starts with a quarter note Bb3, followed by quarter notes A3, G3, and F3. The bass line features a sustained chord of Bb1, D2, and F2. A first ending bracket labeled (2) covers the final two measures of the system.

- (1) Manuscrito: Tiple, Sol.
 (2) Manuscrito: Falta signo de compás.

This musical score is written for piano and consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

System 1: The treble staff begins with a series of eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present.

System 2: The treble staff features a melodic line with a dashed line indicating a continuation or a specific articulation. The bass staff continues with a steady accompaniment.

System 3: The treble staff has a melodic line with a slur, and the bass staff includes a long, sustained note with a slur, indicating a pedal point or a long hold.

System 4: The final system shows the treble staff with a melodic line and the bass staff with a complex accompaniment, including a long, sustained note with a slur.

This page contains four systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system features a treble staff with a complex, rapid melodic passage and a bass staff with a more active accompaniment. The third system continues the melodic development in the treble and provides a steady accompaniment in the bass. The fourth system concludes the page with a final melodic phrase in the treble and a sustained accompaniment in the bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

VIII. Obra de cuarto tono

Anónimo

P. 64

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. The lower staff is in bass clef and contains a bass line starting with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a series of eighth notes: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, starting with a half note C6, followed by a quarter note D6, and then a series of eighth notes: E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7. The lower staff continues the bass line, starting with a half note C4, followed by a quarter note D4, and then a series of eighth notes: E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melody, starting with a half note F#7, followed by a quarter note G7, and then a series of eighth notes: A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8. The lower staff continues the bass line, starting with a half note F#4, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

P. 65

This musical score is for P. 65, measures 222-272. It is written for a piano in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- **System 1 (Measures 222-225):** The right hand plays a descending eighth-note scale (G4-F#4-E4-D4-C4-B3-A3-G3) in measure 222, followed by a half-note chord (G3-B3) in measure 223. The left hand plays a half-note chord (G2-B2) in measure 222 and a half-note chord (G2-B2) in measure 223.
- **System 2 (Measures 226-229):** The right hand plays a half-note chord (G4-B4) in measure 226, followed by a half-note chord (G4-B4) in measure 227. The left hand plays a half-note chord (G2-B2) in measure 226 and a half-note chord (G2-B2) in measure 227.
- **System 3 (Measures 230-233):** The right hand plays a half-note chord (G4-B4) in measure 230, followed by a half-note chord (G4-B4) in measure 231. The left hand plays a half-note chord (G2-B2) in measure 230 and a half-note chord (G2-B2) in measure 231.
- **System 4 (Measures 234-237):** The right hand plays a half-note chord (G4-B4) in measure 234, followed by a half-note chord (G4-B4) in measure 235. The left hand plays a half-note chord (G2-B2) in measure 234 and a half-note chord (G2-B2) in measure 235.

This musical score consists of four systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

- System 1 (Measures 62-63):** The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present.
- System 2 (Measures 64-65):** The right hand continues the melodic line with some grace notes. The left hand features a more active bass line with eighth notes. A dynamic marking of *p* is present.
- System 3 (Measures 66-67):** The right hand has a more complex melodic passage with sixteenth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.
- System 4 (Measures 68-69):** The right hand plays a descending melodic line. The left hand has a more active bass line. A dynamic marking of *p* is present.

The score concludes with a final measure in the fourth system, marked with a double bar line.

Four systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' (piano). The first system shows a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line. The second system features a more active right hand with many sixteenth notes and a melodic phrase in the left hand. The third system has a right hand with a descending scale-like pattern and a left hand with a melodic line. The fourth system shows a right hand with a series of chords and a left hand with a melodic line. The page number 63 is in the top left corner.

Handwritten musical score for piano, measures 64-67. The score is written on four staves, two for the right hand and two for the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Measure 64: The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of quarter notes. The melody is in the right hand, starting on G4 and moving up stepwise.

Measure 65: The right hand continues the eighth-note pattern, and the left hand plays quarter notes. The melody is in the right hand, starting on A4 and moving up stepwise.

Measure 66: The right hand continues the eighth-note pattern, and the left hand plays quarter notes. The melody is in the right hand, starting on B4 and moving up stepwise.

Measure 67: The right hand continues the eighth-note pattern, and the left hand plays quarter notes. The melody is in the right hand, starting on C5 and moving up stepwise.

The score is marked with a rehearsal mark "P. 67" above the first staff of measure 67. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

This musical score is written for piano and voice. It consists of four measures. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a series of chords and single notes, with some notes beamed together. The voice part consists of a single melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. The notation includes standard musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and various note and rest values.

P.68

The musical score for P.68 consists of four systems of staves. The first system has two staves, with the upper staff containing a treble clef and the lower staff a bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. A first ending bracket labeled (1) is present. The second system also has two staves, with the upper staff in treble clef and the lower in bass clef. The third system features two staves, with the upper staff in treble clef and the lower in bass clef. The fourth system has two staves, with the upper staff in treble clef and the lower in bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. A second ending bracket labeled (2) is present.

- (1) Manuscrito: Alto, sin La.
(2) Manuscrito: Tiple, sin Sol.

This musical score consists of four systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs).
System 1 (Measure 67): The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.
System 2 (Measure 68): The right hand continues the melodic development with a series of eighth notes, and the left hand features a prominent, sustained chord in the bass.
System 3 (Measure 69): The right hand has a melodic phrase with a slur, and the left hand continues with a steady accompaniment.
System 4 (Measure 70): The right hand concludes with a melodic line, and the left hand features a final chord. A dynamic marking 'p. 68 bis' is placed above the first staff of this system.

IX. Obra de cuarto tono

Anónimo

f. 69^v

5^a

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music begins with a forte dynamic (f). The first measure of the upper staff contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The second measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The third measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The fourth measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The fifth measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The sixth measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The seventh measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The eighth measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The system ends with a double bar line.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music continues from the first system. The first measure of the upper staff contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The second measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The third measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The fourth measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The fifth measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The sixth measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The seventh measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The eighth measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The system ends with a double bar line.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music continues from the second system. The first measure of the upper staff contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The second measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The third measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The fourth measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The fifth measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The sixth measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The seventh measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The eighth measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The system ends with a double bar line.

This musical score consists of four systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure 69 begins with a treble clef and a key signature change to one sharp. Measure 70 is marked with a forte dynamic 'f' and a tempo change to 70. Measure 71 features a key signature change to two sharps (F# and C#). Measure 72 concludes the system with a key signature change to one sharp. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

This musical score consists of four systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clef) and a vocal line. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The first system (measures 70-71) features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line enters in measure 71. The second system (measures 72-73) continues the piano accompaniment and the vocal line. The third system (measures 74-75) shows the piano accompaniment and the vocal line. The fourth system (measures 76-77) concludes the page with the piano accompaniment and the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f* and *70*.

t.71

f. 71^v

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The notation is written in black ink on a white background. The first system begins with a key signature change to one sharp (F#). The second system shows a key signature change to two sharps (F# and C#). The third and fourth systems continue the piece with various musical notations, including notes, rests, and accidentals (sharps and naturals). The notation is complex, featuring many beamed notes and rests, suggesting a fast or intricate piece of music.

This musical score consists of four systems, each with a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in treble and bass staves, while the vocal part is in a single staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system (measures 1.72-1.73) shows the piano playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with the voice entering in measure 1.73. The second system (measures 1.74-1.75) continues the piano's rhythmic pattern, with the voice line featuring a melodic phrase. The third system (measures 1.76-1.77) shows the piano playing a more complex rhythmic pattern, with the voice line featuring a melodic phrase. The fourth system (measures 1.78-1.79) shows the piano playing a rhythmic pattern, with the voice line featuring a melodic phrase. The score ends with a double bar line in measure 1.79.

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure 72 is marked with a 'f' (forte) and a '72' with a superscript 'v'. The vocal line in measure 72 has a slur over the first two notes, and the piano accompaniment has a slur over the first two notes. Measure 73 has a slur over the first two notes of the vocal line and a slur over the first two notes of the piano accompaniment. Measure 74 has a slur over the first two notes of the vocal line and a slur over the first two notes of the piano accompaniment. Measure 75 has a slur over the first two notes of the vocal line and a slur over the first two notes of the piano accompaniment. The piano accompaniment in measure 75 has a final chord marked with a 'f'.

(1) Manuscrito: Tenor, sin ligar.

ANEXO 4

Transcripción de los pasacalles “por 8º tono punto alto” de la *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz. Extraído de ZAYAS, Rodrigo de. *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*. Madrid: Alpuerto, 1985, pp. 121-126.

The main musical score consists of eight staves. The first staff is a single line with a treble clef, containing a sequence of notes and rests with various rhythmic values (e.g., 2, 4, 2, 2, 0, 2, 3, 4, 2, 6, 4, 0, 3, 2, 0, 3, 2, 5, 3, 2, 0, 3). The subsequent staves are pairs of staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a complex, rhythmic style, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. The notation includes various accidentals (sharps, flats) and dynamic markings (e.g., *ff*).

PASSACALLES
 POR LA I
 POR PATILLA
 Y POR OCTAVO
 TONO PUNTO
 ALTO

The P. 3 section is a short musical phrase. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of notes and rests, with various rhythmic values. The phrase ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

122

The image displays a page of musical notation, likely for guitar, consisting of six systems. Each system includes a guitar-specific staff (top) and a standard musical staff (bottom).

- System 1:** The guitar staff shows fret numbers (9, 9, 9, x, 9, 7, 7, x, x, 9, x, 7, 9, 7, 7, 5, 4, 5). The musical staff has notes in a key of one sharp (F#).
- System 2:** The guitar staff shows fret numbers (4, 4, 5, 4, 5, 2, 2, 0, 3, 0, 2, 0, 2, 3, 3, 0, 3, 0, 2, 2, 2, 2, 4). The musical staff continues the melody.
- System 3:** The guitar staff shows fret numbers (2, 0, 2, 0, 2, 2, 4, 0, 0, 7, 9, 7, 8, 7, 8, 0). The musical staff continues the melody.
- System 4:** The guitar staff shows fret numbers (9, 0, 0, 2, 4, 2, 3, 2, 3, 0, 2, 0, 4, 0, 2, 0, 7, 9, 0). The musical staff continues the melody.
- System 5:** The guitar staff shows fret numbers (7, 0, 2, 3, 0, x, 9, x, 0, 7, 0, 2, 4, 0, 0, 3, 5, 3, 0, 2). The musical staff continues the melody.
- System 6:** The guitar staff shows fret numbers (9, 0, 0, 2, 4, 2, 3, 0, x, 9, x, 0, 7, 0, 2, 4, 0, 0, 3, 5, 3, 0, 2). The musical staff continues the melody.

2 6 7 7 5 7 0

PASSO

0 0 3 2 2 2 0 4 4 3 3 2 0 3 3 2

4 4 2 1 2 2 2 0 4 2 2 5 4 4 2

0 0 3 2 2 2 0 3 5 5 3 2 0 2 2 0

1 0 0 3 2 2 2 0 4 0 0 4 2 2 2 0 4 5 x x 8

7 x x 9 9 9 9 7 6 9 9 9 7 7 7 7 5 4 7 7 7 5

First system of musical notation. The upper staff contains rhythmic notation with notes and rests. The lower staff contains a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Second system of musical notation. The upper staff contains rhythmic notation. The lower staff continues the melodic line from the first system.

Third system of musical notation. The upper staff contains rhythmic notation. The lower staff continues the melodic line.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains rhythmic notation. The lower staff continues the melodic line.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains rhythmic notation. The lower staff continues the melodic line. The word "grave" is written below the lower staff.

Sixth system of musical notation. The upper staff contains rhythmic notation. The lower staff continues the melodic line, ending with a double bar line.

PASSACALLES
 POR LA E Y D
 POR EL CINCO
 Y SEIS Y POR
 PRIMERO Y
 CUARTO TONO

ANEXO 5

Láminas de ejemplos de las reglas del tratado de acompañamiento de Sanz. Extraído de SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Facsímil de la 3ª (Zaragoza: 1674; libros 1º y 2º) y 8ª (Zaragoza: 1697; libro 3º) eds. Luis García Abrines (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979 [1ª ed.: Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1952], pp. 33r-34r.

Exemplo I.º de las Reglas para Acompañar sobre la parte con la Guitarra y demas Instrumentos.

[illegible]

Exemplo 2.º de los susenidos y Bemoles. Exem^o de las Cadencias del Bajo de la 3.^a regla. 65
43

[illegible]

Gaspar Sanz Inventor Sculpst.

Estas Son	clausulas de Tenor	Seliga	la 7 ^a resuelta en 6 ^a mayor	Estas Son de Triple con 2 ^a y 6 ^a
3 2 0	3 2 0 2 0	3 3 1 0	10 10 0	2 3 0 1 0 2 3
2 2 1	3 2 0 2 0	2 0	3 1 0	0 1 0 0 0 1 0
3 2 0	3 3 2 3 1 0 1	1 0 1 1 0 4	3 1 0	0 1 0 0 0 1 0
0 0 0	3 3 2 2 3 1 0	1 1 0 4 5 3 2 13	3 1 3	0 1 0 0 0 1 0

Exemplo della quarta Regla.

Exemplo della quinta Regla.

[illegible]

Exem.^o del 7.^a regla. Exemplo 8.^o Exemplo de la regla decima.

Jabie on 46

Exemplo de las reglas Últimas de los Cromáticos.

El Músico Curioso atiende al acompañamiento de la Sra. con cuidado

14.

Gaspar Sanz Inventor Sculpit.

I4.

ANEXO 6

Ejemplos utilizados en el apartado 3.7

Anexo 6.1

“Kyrie” de la *Misa Ludovicus Primus Rex Hispaniarum* de Torres. Extraído de TORRES, José de. *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del Rey Luis I. Palacio Real, Madrid 1724*. Estudio, edición y transcripción por Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

Solo

OBOE I-II

SOPRANO I
Ky - ri - e

SOPRANO II

ALTO

TENOR

SOPRANO

ALTO

TENOR

BAJO

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

BAJO

Ky - ri - e - lei-son,
Ky - ri - e - lei-son,
Ky - ri - e - lei-son,
Ky - ri - e - lei-son,
Ky - ri - e - lei-son,

Misa Ludovico Primos

Solo

lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, e - lei - son,

Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son,

4 3#

Despacio

Ky - ri - e - lei - son.

Je - su Chri - te Je - su Chri - te Je - su Chri - te

Musical score for "L'Espresso" by Frédéric Chopin, Op. 10, No. 3. The score is in 3/4 time, key of E major, and consists of 16 measures. It features a treble and bass staff with a grand staff. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The lyrics "c - lei - son, c - lei - son, c - lei - son, c - lei - son" are written below the notes.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line (treble and bass clef), and a guitar line (treble clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line consists of a single melody line. The piano accompaniment includes a bass line and a treble line with chords and arpeggios. The guitar line provides a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios. The score is divided into three systems, each containing a measure of the vocal line, a measure of the piano accompaniment, and a measure of the guitar line.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are several handwritten annotations in red ink:

- Annotations in red ink:**
  - "2" above the first measure.
  - "I" above the second measure.
  - "I" above the third measure.
  - "I" above the fourth measure.
  - "I" above the fifth measure.
  - "I" above the sixth measure.
  - "I" above the seventh measure.
  - "I" above the eighth measure.
  - "I" above the ninth measure.
  - "I" above the tenth measure.
  - "I" above the eleventh measure.
  - "I" above the twelfth measure.
  - "I" above the thirteenth measure.
  - "I" above the fourteenth measure.
  - "I" above the fifteenth measure.
  - "I" above the sixteenth measure.
  - "I" above the seventeenth measure.
  - "I" above the eighteenth measure.
  - "I" above the nineteenth measure.
  - "I" above the twentieth measure.
  - "I" above the twenty-first measure.
  - "I" above the twenty-second measure.
  - "I" above the twenty-third measure.
  - "I" above the twenty-fourth measure.
  - "I" above the twenty-fifth measure.
  - "I" above the twenty-sixth measure.
  - "I" above the twenty-seventh measure.
  - "I" above the twenty-eighth measure.
  - "I" above the twenty-ninth measure.
  - "I" above the thirtieth measure.
  - "I" above the thirty-first measure.
  - "I" above the thirty-second measure.
  - "I" above the thirty-third measure.
  - "I" above the thirty-fourth measure.
  - "I" above the thirty-fifth measure.
  - "I" above the thirty-sixth measure.
  - "I" above the thirty-seventh measure.
  - "I" above the thirty-eighth measure.
  - "I" above the thirty-ninth measure.
  - "I" above the fortieth measure.
  - "I" above the forty-first measure.
  - "I" above the forty-second measure.
  - "I" above the forty-third measure.
  - "I" above the forty-fourth measure.
  - "I" above the forty-fifth measure.
  - "I" above the forty-sixth measure.
  - "I" above the forty-seventh measure.
  - "I" above the forty-eighth measure.
  - "I" above the forty-ninth measure.
  - "I" above the fiftieth measure.
  - "I" above the fifty-first measure.
  - "I" above the fifty-second measure.
  - "I" above the fifty-third measure.
  - "I" above the fifty-fourth measure.
  - "I" above the fifty-fifth measure.
  - "I" above the fifty-sixth measure.
  - "I" above the fifty-seventh measure.
  - "I" above the fifty-eighth measure.
  - "I" above the fifty-ninth measure.
  - "I" above the sixtieth measure.
  - "I" above the sixty-first measure.
  - "I" above the sixty-second measure.
  - "I" above the sixty-third measure.
  - "I" above the sixty-fourth measure.
  - "I" above the sixty-fifth measure.
  - "I" above the sixty-sixth measure.
  - "I" above the sixty-seventh measure.
  - "I" above the sixty-eighth measure.
  - "I" above the sixty-ninth measure.
  - "I" above the seventieth measure.
  - "I" above the seventy-first measure.
  - "I" above the seventy-second measure.
  - "I" above the seventy-third measure.
  - "I" above the seventy-fourth measure.
  - "I" above the seventy-fifth measure.
  - "I" above the seventy-sixth measure.
  - "I" above the seventy-seventh measure.
  - "I" above the seventy-eighth measure.
  - "I" above the seventy-ninth measure.
  - "I" above the eightieth measure.
  - "I" above the eighty-first measure.
  - "I" above the eighty-second measure.
  - "I" above the eighty-third measure.
  - "I" above the eighty-fourth measure.
  - "I" above the eighty-fifth measure.
  - "I" above the eighty-sixth measure.
  - "I" above the eighty-seventh measure.
  - "I" above the eighty-eighth measure.
  - "I" above the eighty-ninth measure.
  - "I" above the ninetieth measure.
  - "I" above the ninety-first measure.
  - "I" above the ninety-second measure.
  - "I" above the ninety-third measure.
  - "I" above the ninety-fourth measure.
  - "I" above the ninety-fifth measure.
  - "I" above the ninety-sixth measure.
  - "I" above the ninety-seventh measure.
  - "I" above the ninety-eighth measure.
  - "I" above the ninety-ninth measure.
  - "I" above the hundredth measure.

[illegible]

The musical score is presented in a multi-measure rest format, with measures grouped by brackets. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment are shown across several systems. The lyrics are: "Chris - te - e - lei - son." The score includes a variety of musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The piano part features a prominent melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The score is written for a four-part vocal ensemble and piano accompaniment.

Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

V⁶

re

6

scd

scd.

Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

V⁷

4

4

4

4

4

4

4

4

4

4

4

Anexo 6.2

Fragmentos del “Gloria” de la *Misa Ludovicus Primus Rex Hispaniarum* de Torres: cc. 18-22, 49-52 y 64-65. Extraído de TORRES, José de. *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del Rey Luis I. Palacio Real, Madrid 1724*. Estudio, edición y transcripción por Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

Handwritten musical score for "Gloria in excelsis Deo" by J. S. Bach. The score is written on ten staves, organized into three systems. The first system (staves 1-3) includes a vocal line with lyrics "glo - ri - am tu - am," and two instrumental parts. The second system (staves 4-6) continues the vocal line with lyrics "prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am," and the instrumental parts. The third system (staves 7-9) features a vocal line with lyrics "prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am," and two instrumental parts. The final staff (staff 10) shows a figured bass line with figures 6b, 4b, 3#, 6, 4#, 6, and 6, and a vocal line with lyrics "prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am,". The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked "Allegro". The score is handwritten in black ink on white paper.

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

<

[illegible]

Andante

62

Fi - li - us Pa - tris.

63

Fi - li - us Pa - tris.

Musical score for the vocal and piano parts of the "Qui tollis" section from Giuseppe Verdi's opera *Il Trovatore*. The score is written for a vocal line (Soprano/Alto) and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian: "Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,". The tempo is marked "Allegretto" and the key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and a "Solo" instruction for the vocal part. The score is divided into measures, with some measures containing rests for the vocal part. The score is numbered 67 at the bottom left.

Anexo 6.3

Fragmentos del “Credo” de la *Misa Ludovicus Primus Rex Hispaniarum* de Torres: cc. 7-8, 40-41, 66-67 y 72-73. Extraído de TORRES, José de. *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del Rey Luis I. Palacio Real, Madrid 1724*. Estudio, edición y transcripción por Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

3

Handwritten musical score for "Te igitur" in G major, 4/4 time. The score is written on ten staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, clear style. The lyrics are written below the notes. The score is divided into two systems of five staves each. The first system contains staves 1 through 5, and the second system contains staves 6 through 10. The lyrics are: "Te igitur qui cum Patre et Spiritu Sancto regnas in unitate dei Patris Amen". The score is written in ink on a piece of paper with a light blue grid. There are some handwritten annotations in the right margin, including "V. 1/2" and "I. 1/2".

Todas'

12

sum — Chris - tum,
Je - sum — Chris - tum,
Solo
Je - sum Chris
Je - sum — Chris - tum,
Fi - li-um De - i — u - ni - ge-ni-tum. Et ex Pa-tre na - tum

tum,
tum,
Solo
tum,
tum,
tum,

Chris
sum — Chris
Chris
— sum Chris
Chris
tum,

Solo
tum,
tum,
tum,
tum,
tum,

6

F_A V E_b D_b F

12

[illegible][illegible]
$$V_{(5)}^{(5)}$$

62

62

59

Anexo 6.4

Fragmentos del “Agnus Dei” de la *Misa Ludovicus Primus Rex Hispaniarum* de Torres: cc. 15-16 y 22-23. Extraído de TORRES, José de. *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del Rey Luis I. Palacio Real, Madrid 1724*. Estudio, edición y transcripción por Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

[illegible][illegible]

[illegible]

24

do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem.

7 6 3#

25

Anexo 6.5

Fragmentos del “Requiem” de la *Misa de Difuntos* de Torres: cc. 8-11 y 45-46. Extraído de TORRES, José de. *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del Rey Luis I. Palacio Real, Madrid 1724*. Estudio, edición y transcripción por Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

7

Re - qui - em ae - ter - nam

Re - qui - em a - ctus

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. Each system consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The treble staff contains the melody, which is written in a simple, folk-like style. The middle staff contains a single note, likely a sustained bass line. The bass staff contains a single note, likely a sustained bass line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is written in a simple, folk-like style, with a range of one octave. The lyrics are written below the treble staff.

[illegible]

$\sqrt{1 + \frac{v^2}{c^2}}$

141

[illegible][illegible]

I
II
III
IV
V
VI
VII
VIII
IX
X
XI
XII

I am

penicillin

The image shows a page from a musical score, likely a vocal score for a church service. It features four staves of music, each with a vocal part (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The music is in G major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The lyrics are in Latin, and the page number '44' is visible in the bottom left corner.

om - nis cae - les - tius de - i pa - ter in ex - cel - sis de - i

§ al requiem

Djunktos: Kyrie

[illegible]

Anexo 6.6

Fragmento del “Kyrie” de la *Misa de Difuntos* de Torres: cc. 34-35. Extraído de TORRES, José de. *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del Rey Luis I. Palacio Real, Madrid 1724*. Estudio, edición y transcripción por Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

[illegible]

33

Handwritten musical score for "Kyrie eleison" in G major, 3/4 time. The score is written on 11 staves. The first three staves are for a vocal part (likely Soprano or Alto), and the remaining eight staves are for a piano accompaniment. The lyrics are "Kyrie eleison" repeated. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are some handwritten corrections and markings, including a "7" above a measure on the 10th staff and a "33" at the bottom right.

Anexo 6.7

Fragmento de la “Sequentia (Rex tremendae)” de la *Misa de Difuntos* de Torres: cc. 117-121. Extraído de TORRES, José de. *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del Rey Luis I. Palacio Real, Madrid 1724*. Estudio, edición y transcripción por Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

Anexo 6.8

Fragmento de la “Sequentia (Ingemisco)” de la *Misa de Difuntos* de Torres: cc. 173-174. Extraído de TORRES, José de. *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del Rey Luis I. Palacio Real, Madrid 1724*. Estudio, edición y transcripción por Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

[illegible][illegible]

(2)

Anexo 6.9

Fragmento de la “Sequentia (Lacrimosa)” de la *Misa de Difuntos* de Torres: cc. 178-179. Extraído de TORRES, José de. *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del Rey Luis I. Palacio Real, Madrid 1724*. Estudio, edición y transcripción por Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

6. Lacrimosa

Despacio

175

6. Lacrimosa

La - cri - mo - sa di - es il - la, La - cri - mo - sa di - es il - la, La - cri - mo - sa di - es il - la, La - cri - mo - sa di - es il - la,

Vivo

[illegible]

Prof. Dr. J. J. van der Kolk

Anexo 6.10

Fragmentos del “Offertorium” de la *Misa de Difuntos* de Torres: cc. 6-8 y 28-38. Extraído de TORRES, José de. *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del Rey Luis I. Palacio Real, Madrid 1724*. Estudio, edición y transcripción por Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

Offertorium

FLAUTA I

FLAUTA II

CLARIN

SOPRANO I

SOPRANO II

ALTO

TENOR

SOPRANO

ALTO

TENOR

BAJO

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

BAJO

5

[illegible][illegible]

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Umberto Battiato. The score is written on ten staves, with the first three staves in treble clef and the remaining seven in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Italian. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano). There are also handwritten annotations in the right margin, including "V", "sc", "5th", "6", and "V".

[illegible][illegible]

Anexo 6.11

Fragmentos del “Agnus Dei” de la *Misa de Difuntos* de Torres: cc. 21-24 y 27-30. Extraído de TORRES, José de. *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del Rey Luis I. Palacio Real, Madrid 1724*. Estudio, edición y transcripción por Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

[illegible][illegible]

28

7 6 7 6 7 6 7 6

6

Handwritten: *Handwritten notes and markings on the right margin of the first system.*

32

6 6 6 6 6 6

5 6 5 6

Handwritten: *Handwritten notes and markings on the right margin of the second system.*

Anexo 6.12

Fragmento de la “Communio” de la *Misa de Difuntos* de Torres: cc. 56-60. Extraído de TORRES, José de. *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del Rey Luis I. Palacio Real, Madrid 1724*. Estudio, edición y transcripción por Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

Anexo 6.13

Fragmentos del Aria 1ª de la *Cantada al Smo. “O, quién pudiera alcanzar”* de José de Torres: cc. 3-4, 10 y 54-56. Extraído de *Música barroca española. Vol. V. Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*. Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1973.

14. Cantada al Smo.

"O, quién pudiera alcanzar"

Torres

Grave ARIA

Oboe

Violin 1^o

Violin 2^o

(Soprano)

Acompto.

ff

5

6

10

O, quién pu - die - ra al - can - zar

105
50

cho a llo - rar   aun llo - rar

3b

55

pa - ra re - ir,   a un llo - rar,

6

a un llo - rar   pa - ra re - ir

2 7

Anexo 6.14

Fragmentos del Aria “Si amando” de la *Cantada al Smo. “O, quién pudiera alcanzar”* de José de Torres: cc. 2-4 y 15-16. Extraído de *Música barroca española. Vol. V. Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*. Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1973.

ARIA

107

4

7

6

Sia_mandoen_ter-ne - zi - do,   sia_man_doen_ter-ne

6

11 108

Solo

Solo

zi - do, mi co-ra-zón he - ri - do ha de ven - zer,

14

Todos

Todos

Todos

ha de pe - nar,

17

Solo

Solo

Solo

sí a man - do en ter - ne - zi - do, mi co-ra-zón he -

Anexo 6. 15

Fragmento del Despacio “Aves, fieras” de la *Cantada al Smo.* “*O, quién pudiera alcanzar*” de José de Torres: cc. 20-21. Extraído de *Música barroca española. Vol. V. Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*. Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1973.

112

tron - cos, bru -

16

- tos, cie - lo,

21

es - tre - lla, lu - na, lu -

Anexo 6.16

Fragmento de la Fuga “Y así viendo” de la *Cantada al Smo. “O, quién pudiera alcanzar”* de José de Torres: cc. 16-17. Extraído de *Música barroca española. Vol. V. Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*. Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1973.

13

tos contra quien mal sus ta-len

16

tos, sus ta-len - los gas-tó.

19

Y to-do se a es-pan-to, a-som-bro,

Anexo 6.17

Fragmento del *Solo humano* “¿Para qué son esas flores?” de José de Torres: cc. 66-67. Extraído de *Música barroca española. Volumen IV. Canciones a solo y dúos del siglo XVII*. Transcripción y realización del acompañamiento por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1988.

Para

54

lle - van la des - di - cha en co - rrer por no mi - rar -

60

te, sie - llos te han vis - to, de - ja que hu - yan,

66

de - ja que sal - ten, de - ja sus on - das, pier - dan tui - ma - gen,

72

pier - dan tui - ma - gen. *Copla* La la - bra - dor -

Anexo 6.18

Transcripción del ejemplo resumen de ligaduras de las *Reglas generales de acompañar* (1736) de José de Torres, pp. 70-71. Extraído de TORRES, José de. *José de Torres's Treatise of 1736: General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only how to Sing the Part, Or a Bass in Canto Figurado*. Edición, introducción, traducción y transcripciones de Paul Murphy. Bloomington: Indiana University Press, 2000, p. 160.

THIRD TRATADO

12

23

34

Anexo 6.19

Tono humano “De la sierra morena” de José Marín. Extraído de Música barroca española. Volumen IV. Canciones a solo y dúos del siglo XVII. Transcripción y realización del acompañamiento por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1988.

DE LA SIERRA MORENA

J. Marín-M. Querol

Copla

De la sie - rra mo - re - na con - tem - pla - ba los

ris - cos me - nos fir - mes al vien - to que mi a - mor al ol -

vi - do, que mi a - mor, mi a - mor al ol - vi - do.

Estribillo

16

¡Ay, del que sin sen-ti - do, Ay, del que sin sen-ti-

24 (1)

do tie-ne le-jos el bien, tie-ne le-jos el bien, y el mal

32

ve - ci - no, tie-ne le-jos el bien, y el mal, ve - ci -

40

no, tie-ne le-jos el bien, y el mal ve - ci - - - no!

(1) — Original: Do #

Anexo 6.20

Fragmentos del *Tono humano “Ya desengaño mío”* de José Marín: cc. 10-11 y 32-33. Extraído de *Música barroca española. Volumen IV. Canciones a solo y dúos del siglo XVII*. Transcripción y realización del acompañamiento por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1988.

7

puer to, don - de per - di - doy ro - to days a la
ries gos de las in - quie - tas o - las del mar de a -

13

Estribillo

ve - la el re - mo. Ay de mí, ay
mor y ce los.

19

de mí, ay de mí, pues lle - go a es - tar tan

24

cie - go, pues lle - go a es - tar tan cie - go, que en tan - tos des - en - ga - ños, que en

29

tan - tos des - en - ga - ños no lo - gro un es - car - mien - to.

27. En lamentables tinieblas

Anónimo
Trans. M. Querol

En la - men - ta - bles ti - nie - blas
Cual ma - ri - po - sa en tor - ne - os

vi - vo sin ser fe - liz, que es di - cho -
bus - co la luz por mo - rir, que fe - liz -

so quien se pue - de lla - mar a - man - te fe - liz.
men - te se mue - re, quien se mue - re por vi - vir.

Anexo 6.21

Fragmentos de las “Cláusulas de primer tono” del *Compendio numeroso de zifras armónicas* de Diego Fernández de Huete: cc. 10-12 y 20-22. Extraído de FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*. Facsímil de Madrid: Imprenta de Música, 1702-04, 2 vols. María Rosa Calvo-Manzano (ed.). Madrid: Alpuerto, 1992, vol. II, pp. 182-183 de la edición moderna.

Measures 1-3 of a musical score. Measure 1: Treble clef, two eighth notes (F4, G4), two eighth notes (A4, B4), two eighth notes (C5, B4), two eighth notes (A4, G4). Bass clef, two eighth notes (F3, E3), two eighth notes (D3, C3), two eighth notes (B2, A2), two eighth notes (G2, F2). Measure 2: Treble clef, two eighth notes (F4, G4), two eighth notes (A4, B4), two eighth notes (C5, B4), two eighth notes (A4, G4). Bass clef, two eighth notes (F3, E3), two eighth notes (D3, C3), two eighth notes (B2, A2), two eighth notes (G2, F2). Measure 3: Treble clef, two eighth notes (F4, G4), two eighth notes (A4, B4), two eighth notes (C5, B4), two eighth notes (A4, G4). Bass clef, two eighth notes (F3, E3), two eighth notes (D3, C3), two eighth notes (B2, A2), two eighth notes (G2, F2).

CLÁUSULAS DE PRIMER TONO

Measures 4-6 of a musical score. Measure 4: Treble clef, two eighth notes (F4, G4), two eighth notes (A4, B4), two eighth notes (C5, B4), two eighth notes (A4, G4). Bass clef, two eighth notes (F3, E3), two eighth notes (D3, C3), two eighth notes (B2, A2), two eighth notes (G2, F2). Measure 5: Treble clef, two eighth notes (F4, G4), two eighth notes (A4, B4), two eighth notes (C5, B4), two eighth notes (A4, G4). Bass clef, two eighth notes (F3, E3), two eighth notes (D3, C3), two eighth notes (B2, A2), two eighth notes (G2, F2). Measure 6: Treble clef, two eighth notes (F4, G4), two eighth notes (A4, B4), two eighth notes (C5, B4), two eighth notes (A4, G4). Bass clef, two eighth notes (F3, E3), two eighth notes (D3, C3), two eighth notes (B2, A2), two eighth notes (G2, F2).

Measures 7-9 of a musical score. Measure 7: Treble clef, two eighth notes (F4, G4), two eighth notes (A4, B4), two eighth notes (C5, B4), two eighth notes (A4, G4). Bass clef, two eighth notes (F3, E3), two eighth notes (D3, C3), two eighth notes (B2, A2), two eighth notes (G2, F2). Measure 8: Treble clef, two eighth notes (F4, G4), two eighth notes (A4, B4), two eighth notes (C5, B4), two eighth notes (A4, G4). Bass clef, two eighth notes (F3, E3), two eighth notes (D3, C3), two eighth notes (B2, A2), two eighth notes (G2, F2). Measure 9: Treble clef, two eighth notes (F4, G4), two eighth notes (A4, B4), two eighth notes (C5, B4), two eighth notes (A4, G4). Bass clef, two eighth notes (F3, E3), two eighth notes (D3, C3), two eighth notes (B2, A2), two eighth notes (G2, F2).

12

18

23

Anexo 6.22

Fragmento de las “Cláusulas de cuarto tono” del *Compendio numeroso de zifras armónicas* de Diego Fernández de Huete: cc. 4-6. Extraído de FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*. Facsímil de Madrid: Imprenta de Música, 1702-04, 2 vols. María Rosa Calvo-Manzano (ed.). Madrid: Alpuerto, 1992, vol. II, p. 142 de la edición moderna.

Measures 1-3 of a musical score. The top staff (treble clef) contains a whole note chord of D4, F#4, and A4 in measure 1, followed by a whole note chord of D4, F#4, and A4 in measure 2, and a whole note chord of D4, F#4, and A4 in measure 3. The middle staff (bass clef) contains a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 1, followed by a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 2, and a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 3. The bottom staff (bass clef) contains a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 1, followed by a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 2, and a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 3.

Measures 4-6 of a musical score. The top staff (treble clef) contains a whole note chord of D4, F#4, and A4 in measure 4, followed by a whole note chord of D4, F#4, and A4 in measure 5, and a whole note chord of D4, F#4, and A4 in measure 6. The middle staff (bass clef) contains a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 4, followed by a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 5, and a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 6. The bottom staff (bass clef) contains a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 4, followed by a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 5, and a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 6.

CLÁUSULAS DE CUARTO TONO

Measures 7-9 of a musical score. The top staff (treble clef) contains a whole note chord of D4, F#4, and A4 in measure 7, followed by a whole note chord of D4, F#4, and A4 in measure 8, and a whole note chord of D4, F#4, and A4 in measure 9. The middle staff (bass clef) contains a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 7, followed by a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 8, and a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 9. The bottom staff (bass clef) contains a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 7, followed by a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 8, and a whole note chord of D3, F#3, and A3 in measure 9.

Anexo 6.23

Ejemplos de cifrados sobre las notas La y Lab en el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia. Extraído de MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Facsímil de ¿Madrid: [s.n.], 1717 o Amberes: [s.n.], 1714? Ed. con introducción de Monica Hall. Mónaco: Chanterelle, 1980, pp. 14 y 15.

En Alamire Natural.

The musical score is written on two staves. The notation includes notes, rests, and various numerical annotations. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a bass clef. The score is divided into measures by vertical bar lines. Numerical annotations are placed above and below the notes, often with asterisks. The first staff contains several measures of music, including a measure with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff contains several measures of music, including a measure with a bass clef and a key signature of one flat. The score concludes with a double bar line.

Enlamine Subterisio.

En Alamire Bemolazo.

ANEXO 7

Transcripción de los acordes usados en la clasificación del *Diapasón instructivo* de Rodríguez de Hita. Extraído de BONASTRE, Francisco. “Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita”. *Revista de Musicología*, 2/1 (1979), pp. 67-70.

20.^a—Normas para las especies imperfectas (acordes de 3.^a y 6.^a), cuya progresión debe evitar la nimiedad; aconseja el paso de la 3.^a mayor a la 8.^a, por grados, y lo mismo de la 6.^a a la 3.^a. (Con excepciones.)

21.^a—Conveniencia de procurar la gracia y la facilidad en las cadencias.

22.^a—Advertencias para el uso de las pausas: evitar el deslizar antes de tiempo, no usarlas después de figuras diminutas, y mirar que no rompan el texto.

23.^a—Recomendación de utilizar las cláusulas en síncope y ligadura.

(Con excepciones.)

24.^a—Obligación de terminar la obra en la tónica correspondiente, doblando la octava.

36-37.—Descripción de los ejercicios y prácticas necesarias para el perfecto conocimiento y dominio del sistema propuesto; señalando que sólo así será posible de llegar a ser un buen maestro en un espacio relativamente corto de tiempo. Con ello justifica también el desprecio que anteriormente había demostrado hacia los tratados antiguos, haciéndolo más como estrategia que como ostentación de fatuidad:

«Todo lo que desprecio de las lecciones antiguas, y aquellos rodeos con que dilataban la patria de el saber, y los misterios que con cien cortinas ocultaban el Santo, no es por otra cosa, que por la especial devoción que tengo a lo llano, y claro.» (Pág. 30)

VIII, 38.—Exposición de las razones teóricas que fundamentan las veinticuatro reglas anteriores. A este fin, enumera cuatro postulados o proposiciones básicas:

1. Sólo hay cuatro especies simples; las compuestas lo son desde la quinta.
  2. No hay ligaduras (= notas de paso), sino *especies consonantes y disonantes, libres para practicarse*. Esta es una proposición evidentemente revolucionaria, porque da fe del amplio sentido armónico de Rodríguez de Hita; asimismo, debo señalar que es el primer compositor español que hace tal tipo de aseveraciones, que exigen a la vez una visión diferente de su obra, atendiendo explícitamente el valor de este postulado.
  3. Son admisibles las quintas y octavas paralelas.
  4. La cuarta es especie consonante y perfecta.
- 39.—He aquí la argumentación:

«En la Música no se busca nada mas que el sonar bien: para sonar, no es menester mas que ruido: para sonar bien, son menester tonos: para

[20]

usar bien los tonos, son menester reglas. Las reglas de los tonos se reducen à enseñar colocación de las especies, y cadencia. Toda la Música es diapasones; suponiendo, que diapason llamamos la postura perfecta de quatro voces, como se verá». (Pág. 31)

40.—Exposición de los diapasones (todos los ejemplos están escritos con notación alfabética, por falta de caracteres para explicarla).

Diapasones sonoros o consonantes:

Tercera menor:

Tercera mayor:

Diapasones disonantes:

Segunda mayor, con 4.^a perfecta o superflua:

Segunda menor, con 4.^a perfecta:

[21]

Séptima mayor: 1.^a mitad, natural, 2.^a, su mixto o la mayor parte.

Séptima menor: con 3.^a menor o mayor:

Obscurecimiento o entristecimiento:

Por 4.^a remisa:

Por 5.^a superflua:

Alteración por sextas:

Mayores:

[22]

Menores:

Extrañamiento:

Por 5.^a remisa o menor:

Por 7.^a remisa:

41.—*Las combinaciones que se hacen de los diapasones, es toda la composición, y para ellas son las reglas que ha dictado la experiencia. Esta es toda la Música.*

42.—Explicación de los acordes compuestos, tal como ha dicho antes, desde la cuarta:

- La 5.^a de la 4.^a.
- La 6.^a de la 3.^a.
- La 7.^a de la 2.^a.
- La 8.^a del unísono.

Por esta razón se admiten las quintas, que no son sino fruto de la variedad en la colocación de los acordes. Significativa y expeditivamente, Rodríguez de Hita apostilla:

[23]

«Vamos por práctica, qué diferencia hay en

Bien se vé, que substancialmente ninguna; y que solo es material, como lo manifestan las letras (= notas); y así, por qué será malo

Yo no lo alcanzo, dígamelo quien lo alcance. Se sigue también, que para haver buena Música, no son menester ligaduras, sino mezclar especies y diapasones.» (Págs. 33-34)

Explica luego la conmutación de especies, es decir, lo que entendemos actualmente como *modulación*; insiste en el carácter absolutamente novedoso de esta exposición; según él, las conmutaciones puecen ser:

- De alteración: paso de mayor a menor, o viceversa.
- De semejanza: inversión (3.^a por 6.^a, 5.^a por 4.^a, etc.)
- De contrariedad: oposición de mayor a menor, o viceversa, por movimiento contrario.

En cuanto a los diapasones, pueden ser:

- Simples: a) bemolado; b) sostenido; c) natural.
- Compuestos: sonoro (consonante), y disonante.

Todo ello debe ser gobernado por la libre elección: ...y se hallará abono de las prácticas que hoy se usan, y que hasta aquí tuvieron por misteriosas, viendo su buen efecto, y no alcanzando la razón de su bondad.

43.—Sobre la consonancia de la cuarta: es una simple cuestión de colocación; es absurdo que se admita en las demás voces y no

[24]

en el bajo. Da fe del continuo confusioismo de músicos y no músicos sobre lo que entienden tradicionalmente por «expresión»:

«Ríeme de que el primero punto baxo es triste, y de que el octavo es alegre: lo que hace alegres, y tristes los tonos, es la colocación de las especies, y figuras: quedase lo demás para quento del tiempo de Lino, Amphion, y Orpheo, quando se explicaba por símiles, y parábolas. Lo más que confesaré es, que hay voces como genios, y semblantes naturalmente tristes, y alegres; pero por mucho que accidente una composición la voz que la executa, no podrá variarla su substancia.» (Pág. 35)

44-45.—Consideración final: en las reglas anteriormente expuestas no se ataca simplemente lo antiguo por notoriedad; Rodríguez de Hita reconoce haber sido uno de los pocos que se dio cuenta de la docotomía entre una teoría y una práctica; trató, pues, de normalizar y consolidar estos supuestos. No me resisto a copiar, porque es absolutamente necesario para valorar la posición de Hita, el párrafo 44:

«Nuevo es este método, y nuevos son estos documentos; ni los juzguéis malos por nuevos, ni yo por ellos me opongo à los viejos. La práctica es el tezígo con quien acoto. Todos los Artes han tenido sus descubrimientos, y novedades, no se deberán por ello extrañar estos, que aquí ponemos. Gastar solo la memoria por veneración de las antigüedades, grande necesidad. Usar del entendimiento con respeto de los antiguos, profesión loable. Tres son las Potencias, y cinco los Sentidos. Quieren que sean menos algunos, porque nos buscan sin entendimiento, y ciegos. Es preciso, y natural ver, y discurrir mas, quanto mas enseña el tiempo. Por esto no debemos tampoco despreciar à los que hasta oy han escrito; pues no les podemos negar, que no huvieramos llegado à esto, si no fuera por aquello. No es verdad innegable, que está oy la Música con la práctica mucho mas adelante de lo que enseña la Theorica de sus Libros? Pues por qué se deberá extrañar, que se busquen nuevas razones de lo que se hace de nuevo? Yo no dudo, que si oy escribieran los que antes escribieron, que lo harían de otro modo. El tiempo muda las cosas, y todo lo Physico tiene muchas mudanzas con el tiempo. Estoy firmemente persuadido à que vosotros con él, y con estas lecciones, me dexareis a mi muy atrás, llegando à donde yo no llego; pero si essò lográis, logro yo lo que quiero. Este mundo assi se hermosea con lo variado de que se compone: Unos nacen, y otros mueren, y todos nos vamos haciendo lugar unos à otros.» (Págs. 35-36)

[25]

ANEXO 8

Ejemplos de los acordes de las dos clasificaciones de los *Dialectos músicos* de Francisco de Santa María. Extraído de SANTA MARÍA Y FUENTES, Francisco de. *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*. Madrid: Joachin Ibarra, 1778, pp. 202-205 y 296-300.

Demostración práctica de las reglas de las consonancias.

A. B. C.

Consonancias perfectas. Consonanc. menos perf. Consonanc. imperfectas.

D.

D. E. F.

Consonancia de 7.^a Consonancia de 5.^a y 6.^a Consonancia de 4.^a

G.

G. H. I.

Consonancia de 4.^a y 6.^a Consonanc. de 3.^a menor y 4.^a Consonancia de 9.^a

J.

J. I.

Cláusula imperfecta C, ó final perfecto.

Dd

SU-

Consonancias.

I. 5 II. 6 III. 6 IV. 5

ut mi sol ut. mi sol ut mi. sol ut mi sol. re fa la re.
 Modo mayor. Con. de sexta. Con. de 4. y 6. Modo menor.

8 8 8 8 8

Baxos fundamentales que suponen las consonancias.

V. 6 VI. 6 VII. 7

fa la re fa. la re fa. sol si re fa.
 Con. de sexta. Con. de 4. y 6. Con. de 7. dominante.

8 8 8 8 8

VIII. 8 9b IX. 6 6x X. 4+ 4* XI. 7

si re fa sol. re fa sol si. fa sol si re. re fa la ut.
 Con. de 5. falsa. Con. de 3. 4. y 6. Con. de 2. trit. y 6. Con. de simple 7.

7 7 7 7 7

XII. 6 6 6 XIII. 6 6 XIV. 2 XV. 7 7

fa la ut re. la ut re fa. ut re fa la. ut mi sol si.
 Con. de grande 6. Con. de pequeño 6. Con. de 2. 4. y 6. Con. de 7. mayor.

6 6 6 6 6

XVI. $\frac{6}{5}$ XVII. $\frac{4}{3}$

XVIII. 2

XIX. $\frac{7}{v}$

mi sol si ut. sol si ut mi. si ut mi sol. si re fa la.

Con. de 5. y 6. Con. de 3. 4. y 6. Con. de 2. 4. y 6. Con. de 5. falsa y 7.

7 $\frac{1}{4}$ 7 $\frac{1}{4}$ 7 $\frac{1}{4}$ $\frac{9}{7}$ XX. $\frac{6}{5}$ XXI. $\frac{4+}{3}$ XXII. $\frac{6\frac{1}{2}}{2}$ XXIII. $\frac{7}{v}$

re fa la si. fa la si re. la si re fa. sol si re fa.

Con. de grande 6. Con. de 3. trit. y 6. Con. de 2. 4. y 6. Con. de 7. diminuta.

 $\frac{6}{5}$ $\frac{7}{y}$ $\frac{7}{y}$ $\frac{9}{7}$ XXIV. $\frac{6}{v}$ $\frac{6}{v}$ XXV. $\frac{4}{3}$ XXVI. $\frac{2}{v}$ XXVII. $\frac{6}{5}$

si re fa sol. re fa sol si. fa sol si re. ut mi sol la.

Con. de 5. falsa y 6. Con. de 3. y trit. Con. de 2. superf. Con. de 6. superflua.

 $\frac{7}{v}$ $\frac{7}{v}$ $\frac{7}{v}$ $\frac{6}{5}$ XXVIII. $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ XXIX. $\frac{5}{v}$

XXX. 9

XXXI. $\frac{5}{4}$

ut mi fa la. ut mi sol ut. ut mi sol re. ut fa sol ut.

Con. de trit. y 6. sup. Con. de 5. superf. Con. de novena. Con. de quarta y 5.

 $\frac{6}{v}$ $\frac{4}{v}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{3}{v}$

9

 $\frac{7}{y}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{4}$

muy áspera. natural v. natural v.

XXXII. $\frac{9}{4}$ XXXIII. $\frac{9}{7}$ XXXIV. $\frac{7}{12}$ XXXV. $\frac{9}{9}$

ut fa sol re. ut mi sol sib la. ut sol si re fa. ut mi sol si re.
 Con. de 4. y 9. Con. de 7. y 9. Con. de 7. superf. Con. de novena
 por suposicion. por suposicion.

 $\frac{9}{7}$ $\frac{7}{9}$ $\frac{7}{7}$ $\frac{7}{7}$ XXXVI. $\frac{5^{**}}{4}$ XXXVII. $\frac{7^{**}}{6}$ XXXVIII. $\frac{6}{6}$ XXXIX. $\frac{7^{**}}{7^{**}}$

ut sol si re fa. la sol si re fa. reb ut fa sol si. la sol ut re sol.
 Con. de 5. y 11. Con. de 7. superf. Con. de 7. superf. Con. de 7. superf.
 por suposicion. y 6. por suposicion.

 $\frac{9}{7}$ $\frac{9}{7^{**}}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4^{**}}$

Sexta superflua
 en substancia.

6. superflua en
 substancia.

XL.

Modulaciones de quinta superflua.

XLI.

Modulaciones.

 $\frac{6}{6}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{7^{**}}{7^{**}}$

Qq

ANEXO 9

Ejemplos de *Del origen y reglas de la música* de Antonio Eximeno utilizados en el apartado 4.6

Anexo 9.1

Transcripciones de Eximeno de las piezas analizadas por él. Extraído de EXIMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Trad. de Francisco Antonio Gutiérrez de *Dell'origine e delle regolle della musica* (Roma: Michel'Angelo Barbiellini, 1774). Madrid: Imprenta Real, 1796, vol. II, láminas 5-9. En Internet: *Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico*. <<http://bvpb.mcu.es>> (Último acceso 17-6-2009).

Fragmento de la Misa intitulada del Papa Marcelo *por* PALESTRINA.

Handwritten musical score for the piece "L'ALLEGRO I NFINITA." The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a steady, rhythmic pulse, with many notes beamed together in groups of four or six, suggesting a 4/4 or 6/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain numerical figures (e.g., 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59) which likely indicate measure numbers or fingerings. The handwriting is elegant and consistent throughout the piece.

Fragmento de una Lamentación de NANINI.

The musical score is written for a Baritone solo, indicated by the label *Baro fundamental* at the bottom. It consists of a single melodic line on a five-line staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, and 43 marked. There are also asterisks (*) and a '7' above some measures. The score is enclosed in a rectangular frame.

Fragmento del Duetto Volle speranza un di de **CLARI.**

The musical score consists of two staves, each representing a Clarinet part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first staff is labeled "Basso fondamentale." and the second staff is labeled "Basso fund.".

The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first staff has measures numbered 1 through 17, and the second staff has measures numbered 19 through 55. The music is written in a style typical of 19th-century musical notation, with a focus on melodic development and harmonic support.

Fragmento del STABAT MATER de PERGOLESI.

The musical score is written on two staves. The upper staff is for the vocal line, and the lower staff is for the basso continuo, indicated by the label "Basso fund." and the presence of figured bass notation (numbers 1-7 and flats/sharps). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, and 33 are marked at the beginning of their respective measures. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fragmento de la Obra 5.^a de CORELLI.

The musical score is written on ten staves. The first three staves are for the Violin, and the remaining seven staves are for the Bass (Basso). The music is in G major and 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The Bass part is marked "Basso fundam." at the beginning and end of the fragment.

Anexo 9.2

Comienzos del “Kyrie” y “Gloria” de la *Missa Papae Marcelli* de Palestrina. Extraído de PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. IV. Raffaele Casimiri (ed.). Roma: Fratelli Scalera, 1939.

Missa: "Papæ Marcelli,"

6 VOCUM.

Kyrie

CANTUS Ky - ri-ee - lé- - - i - son, e -

ALTUS Ky - ri-ee - léi- - son.

TENOR I. Ky - ri-ee - lé- - - i - son. Ky - ri-ee -

TENOR II. Ky - ri -

BASSUS I.

BASSUS II. Ky - ri-ee - léi- - - son.

lé- - - i - son. Ky - ri-ee - léi - son.

Ky - ri-ee - léi- - - son. Ky - ri-e..... e-lé-i - son. Ky -

léi- - - son. Ky - ri-e..... e-lé - i-son.

ee - lé- - - i - son. Ky - ri-e e - lé- - - i - son. Ky -

- ri-ee - léi- - - son..... Ky - ri-ee-lé-i - son. Ky - ri-

Ky - ri-ee - léi- - - son. Ky -

15

Ký - ri - ee - lé - i - son, e - léi - son, e - lé -

- ri - e ..... e - léi - son. Ký - ri - ee - lé - i - son.

Ký - ri - e e - léi - son, e - léi - son, e - lé - i -

- ri - e ..... e - léi - son. Ký - ri - e e - léi -

ee - léi - son, [e - lé - i - son, e - lé - i - son.]

ri - ee - lé - i - son, e - lé - i - son, [e - lé - i - son.] Ký - ri - ee -

20

- i - son.] ..... Chri - stee - lé - i -

Ký - ri - e e - léi - son. Chri - ste

son.] Ký - ri - ee - léi - son.

- son. Ký - ri - e e - léi - son.

Ký - ri - ee - léi - son, [e - léi - son.] Chri - ste e - lé -

léi - son, e - lé - i - son.....

25

30

son. Chri - ste ..... e - lé - i -

e - lé - i - son. Chri - ste e - lé - i - son.

Chri - ste e - léi - son. Chri -

Chri - ste e - lé - i -

- i - son, e - léi - son.

Chri - ste e - lé - i - son. Chri - ste e - léi -

75

lé - i - son. Ky - ri - ee - léi - son. e - léi - son. Ky - ri - ee - léi - son. (e - lé - i - son.) e - léi - son. Ky - ri - ee - léi - son. ri - ee - lé - i - son. Ky - ri - ee - lé - i - son. - i - son. Ky - ri - e e - léi - son. Ky - ri - ee - léi - son.

Gloria

25

CANTUS

ALTUS

TENOR I.

TENOR II.

BASSUS I.

BASSUS II.

Et in ter - ra pax ho - mí - ni - bus bo - næ vo - Et in ter - ra pax ho - mí - ni - bus bo - næ vo - Et in ter - ra pax ho - mí - ni - bus bo - næ vo - Et in ter - ra pax ho - mí - ni - bus bo - næ vo - Et in ter - ra pax ho - mí - ni - bus bo - næ vo - Et in ter - ra pax ho - mí - ni - bus bo - næ vo -

37

lun - tá - tis. Lau - dá - mus te. Be - ne - dí - ci - mus te. lun - tá - tis. Lau - dá - mus te. Be - ne - dí - ci - mus te. lun - tá - tis. Lau - dá - mus te. Be - ne - dí - ci - mus te. Ad - o - rá - mus Ad - o - rá - mus Ad - o - rá - mus Ad - o - rá - mus Ad - o - rá - mus Ad - o - rá - mus

38

Glo-ri-fi - cá - mus te. Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi pro-

Glo-ri-fi - cá - mus te. Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi

te. Grá - ti - as á - gi mus ti - bi

te. Glo-ri-fi - cá - mus te. Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi pro-

Glo-ri-fi - cá - mus te. Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi pro-

te. Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi

45

- pter ma - gnam gló-ri-am tu - am.

tu - am. Dó - mi - ne De - us, Rex cæ - lé -

Dó - mi - ne De - us, Rex cæ - lé -

- pter ma - gnam gló - ri - am tu - am.

- pter ma - gnam gló-ri-am tu - am. Dó - mi - ne De - us, Rex

Dó - mi - ne De - us, Rex cæ - lé -

52

De - us Pa - ter o - mní-po - tens. Dó - mi - ne Fi - li, Dó - mi - ne

stis, Dó - mi - ne Fi - li, Dó - mi - ne

stis, Dó - mi - ne Fi - li, Dó - mi - ne

De - us Pa - ter o - mní-po - tens. Dó - mi - ne

De - us Pa - ter o - mní-po - tens. Dó - mi - ne

stis, Dó - mi - ne Fi - li, Dó - mi - ne

59

Fi - li u - ni - gé - ni - te, u - ni - gé - ni - te, Je - su.....

Fi - li u - ni - gé - ni - te, u - ni - gé - ni - te, Je - su

Fi - li u - ni - gé - ni - te, Je - su

Fi - li u - ni - gé - ni - te, Je - su

Fi - li u - ni - gé - ni - te, Je - su

Fi - li u - ni - gé - ni - te, Je - su

Chri - ste, Je - su Chri - ste. Dó - mi - ne De - us, A - gnus De -

Chri - ste, Je - su Chri - ste. Dó - mi - ne De - us, A - gnus De -

Chri - ste, Je - su Chri - ste. Dó - mi - ne De - us, A - gnus De -

Chri - ste, Je - su Chri - ste. A - gnus De -

Chri - ste, Je - su Chri - ste. Dó - mi - ne De - us, A - gnus De -

Chri - ste, Je - su Chri - ste. Dó - mi - ne De - us, A - gnus De -

Dó - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fí - li - us Pa -

- i, Fí - li - us Pa -

- i, A - gnus De - i, Fí - li - us

i, Dó - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fí - li - us

- i, Fí - li - us Pa -

Dó - mi - ne De - us, A - gnus De - i,.....

Anexo 9.3

Primer número del *Stabat mater* de Pergolesi. Extraído de PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*. Gustav Schreck (ed.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.a.

Stabat mater

G.B. Pergolesi

1. Duett (Chor)

Grave

Violino I/II
Viola
Violoncello
Contrabasso
e Organo

Measures 1-5 of the musical score. The top staff is for the vocal duet, marked 'Grave'. The bottom staff is for the instruments, marked 'p' (piano). The tempo is 'Grave'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The word 'simile' is written below the instrumental staff at measure 4. The vocal part begins with a long note on 'Sta' in measure 1, followed by 'bat' in measure 2, 'ma' in measure 3, and 'ter' in measure 4. The instrumental part provides a rhythmic accompaniment.

Measures 6-10 of the musical score. The vocal parts (Soprano and Alto) enter in measure 6. The Soprano part has the lyrics 'Sta - bat ma -' and the Alto part has 'Stand - die Mut -'. The instrumental part continues with 'espr.' (espressivo) and 'p dol.' (piano dolente) markings. The tempo remains 'Grave'. The key signature has two flats. The time signature is common time. The word 'simile' is written below the instrumental staff at measure 6. The vocal part begins with a long note on 'Sta' in measure 6, followed by 'bat' in measure 7, 'ma' in measure 8, and 'ter' in measure 9. The instrumental part provides a rhythmic accompaniment.

Measures 11-15 of the musical score. The vocal parts (Soprano and Alto) continue with the lyrics 'ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem' and 'ter schmerz - ver - sun - ken an dem Kreu - ze'. The instrumental part continues with 'dim.' (diminuendo) and 'p sempre' (piano sempre) markings. The tempo remains 'Grave'. The key signature has two flats. The time signature is common time. The word 'simile' is written below the instrumental staff at measure 11. The vocal part begins with a long note on 'ter' in measure 11, followed by 'do' in measure 12, 'lo' in measure 13, 'ro' in measure 14, and 'sa' in measure 15. The instrumental part provides a rhythmic accompaniment.

8 30

la - cri - mo - sa,
lei - des - trun - ken,

jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,
an dem Kren - ze, lei - des - trun - ken,

dol. dum pen - de - bat
dran ihr Sohn litt

dol. dum pen - de - bat
dran ihr Sohn litt

dol.

12 38

fi - li - us, dum pen - de - bat fi - li - us.
To - des - pei - n, dran ihr Sohn litt To - des - pei - n.

fi - li - us, dum pen - de - bat fi - li - us.
To - des - pei - n, dran ihr Sohn litt To - des - pei - n.

sotto voce

p

17 46

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa
Stand die Mut - ter schmerz - ver - sun - ken

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa
Stand die Mut - ter schmerz - ver - sun - ken

pp

22 54

dol. jux - ta cruce - m la - cri - mo - sa, dum pen - de - bat
an dem Kren - ze, lei - des - trun - ken, an dem Kren - ze,

dol. jux - ta cruce - m la - cri - mo - sa, dum pen - de - bat
an dem Kren - ze, lei - des - trun - ken, an dem Kren - ze,

p

28 *39*

dum pen-de - bat fi - li-us, do - lo-ro - sa,
dran ikr Sohn litt To - despein; schmerzversun - ken,
dum pen-de - bat fi - li-us, la - cri-mo - sa,
dran ikr Sohn litt To - despein; lei - des-trun-ken,

p assai

32 *43*

sotto voce

dum pen-de - bat fi - li-us.
dran ikr Sohn litt To - despein.

sotto voce

dum pen-de - bat fi - li-us.
dran ikr Sohn litt To - despein.

sotto voce

dim. pp

2. Arie

Andante amoroso.

p dol.

pp

Anexo 9.4

Comienzo de la 1ª sonata del op. 5 de Corelli. Extraído de CORELLI, Arcangelo. *Sonate a Violino e Violono o Cimbalo. Opera quinta. Parte prima*. Londres: Preston & Son, s.a. [ca. 1789].

SONATA I.

Grave *Allegro*

Tasto Solo

4

Adagio *Grave* *Allegro*

Tasto Solo

12 *Adagio*

18 *Volta*

24

2

Allegro

31

37

43

48

Arpeggio

ANEXO 10

Ejercicios 27 y 28 de contrapunto de *Del origen y reglas de la música* de Antonio Eximeno. Extraído de EXIMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Trad. de Francisco Antonio Gutiérrez de *Dell'origine e delle regolle della musica* (Roma: Michel'Angelo Barbiellini, 1774). Madrid: Imprenta Real, 1796, vol. II, láminas 10-11. En Internet: *Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico*. <<http://bvpb.mcu.es>> (Último acceso 17-6-2009).

LIBRO IV.

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 24, and the second system contains measures 25 through 27. Each measure is marked with a number at the beginning of the staff. The notation includes various note values (e.g., eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and bar lines. The score is written on a single staff, with the notes and rests clearly visible. The measures are numbered 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27. The notation is in a historical style, with some measures containing multiple notes and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines. The measures are numbered 1 through 27. The notation is in a historical style, with some measures containing multiple notes and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines. The measures are numbered 1 through 27.

The image displays a handwritten musical score on aged paper, organized into four systems of staves. The staves are numbered 28, 29, 30, and 31. Each system contains two staves, likely representing a two-part setting. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and accidentals. Some staves include asterisks, possibly indicating specific performance instructions or corrections. The handwriting is clear and legible, typical of 18th or 19th-century musical manuscripts.

ANEXO 11

Apartado “Clasificación de los movimientos del bajo fundamental considerados armónicamente” del *Tratado de armonía* de Indalecio Soriano Fuertes. Extraído de SORIANO FUERTES, Indalecio. *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto libre moderno, del trocado o contrapunto doble, triple y cuádruple a la 8ª, de la imitación y cánones, del ritmo, la melodía y el fraseo y del canto retrógrado o cangrizante*. Madrid: Almacén de música Lodre, 1845, pp. 59-71.

to, y demostrándonos la experiencia que el oído da la preferencia á unos acordes sobre otros segun el movimiento del Bajo fundamental, y la naturaleza con que se suceden, clasificaremos los movimientos del espresado Bajo respecto a la sucesion de acordes, haciendo algunas observaciones por lo tocante á los efectos de estos, y á la marcha de voces que debe preferirse siempre que sea posible: pues no es indiferente usar la primera ó la segunda en muchos casos en que la una da mejores resultados que la otra

CLASIFICACION DE LOS MOVIMIENTOS DEL BAJO FUNDAMENTAL CONSIDERADOS ARMÓNICAMENTE.

El movimiento de 5.^a justa bajando y su inversion 4.^a subiendo ocupan el primer lugar en la sucesion de acordes fundamentales (1) y por cualquiera de ellos se hace el reposo absoluto ó cadencia perfecta armónica en las dos escalas yendo desde la 5.^a ó dominante á la tónica, y por el movimiento de grado que hacen la 3.^a y 5.^a de la dominante (que son la 7.^a y 2.^a de la escala) para ir á la 8.^a de la tónica se hacen las cadencias melódicas. El mismo movimiento debe hacer el Bajo fundamental (por ley general) para resolver la disonancia que hay en los acordes de cuatro y cinco sonidos.

En el espresado movimiento hay un sonido de relacion entre los dos acordes, pues la 8.^a del primer acorde es 5.^a del segundo, cuya 8.^a queda quieta al pasar las voces de un acorde á otro en la primera marcha de ellas, y dos suben un 2.^a grado. En la segunda marcha todas bajan.

EJEMPLO.

Cuando se suceden dos acordes mayores, ó mayor y menor, es mejor usar la primera marcha que la segunda. El efecto de la sucesion de acorde mayor á ma-

(1) El movimiento de 5.^a disminuida bajando, y su inversion 4.^a aumentada subiendo formado desde la 4.^a á la 7.^a de la escala mayor, lo mismo que el acorde disminuido sobre dicha 7.^a, solo se usan en una sucesion de acordes cuando el bajo marcha barítono movimientos uniformes de 5.^a bajando y 4.^a subiendo, ó á la inversa, ó cuando sube una 4.^a y baja una 5.^a alternativamente, ó baja una 5.^a y sube una 4.^a.

EJEMPLOS ESTANDO EL BAJO EN UN MISMO GRADO.

EJEMPLOS RECORRIENDO EL BAJO LOS SONIDOS DEL ACORDE BAJANDO Y SUBIENDO.

Tambien pueden subir las melodias usando la segunda marcha cuando el Bajo desciende una 4.^a y una 3.^a, y bajarlas cuando el referido Bajo sube una 4.^a ó un tono del modo que se demuestra.

EJEMPLOS SUBIENDO LAS MELODIAS CUANDO DESCIENDE EL BAJO.

EJEMPLOS BAJANDO LAS MELODIAS CUANDO SUBE EL BAJO.

SUCESION DE ACORDES.

Los acordes y sus inversiones se suceden unos á otros, ó uniéndose entre sí por medio de sonidos que hagan parte en dos acordes llamados sonidos de enlace ó relacion, lo cual se verifica cuando los fundamentales hacen movimiento de 3.^a, 4.^a, 5.^a y 6.^a (como dejamos dicho varias veces), ó sucediéndose sin que haya entre ellos ningun sonido comun, porque el fundamental suba ó baje una 2.^a. Esto supues-

des en mejor que el Bajo y las voces usen el movimiento contrario (si es posible) descendiendo el Bajo en la 1.^a marcha de las voces, y subiendo en la segunda, porque así es mas grato el resultado.

Para succulom.

EJEMPLOS DE LAS SEIS OBSERVACIONES ANTERIORES.

Para sucesion.

De menor a maior, Yd.

CONSERVACIONES SOBRE LA SUCCESION DE ACORDES Y MARCHA DE LAS VOCES.

dale.
 :: :: sorprendente.

[illegible]

De mayor á disminuido, Ya, De disminuido á mayor.

Tocada en el Piano la siguiente sucesion de acordes, donde se usan los que naturalmente se forman con los sonidos de la escala, podrá observarse cuanto dejenos dicho respecto á sus efectos. En la espresada sucesion de acordes se usan

la primera y segunda marcha de las voces alternativamente, por lo mejor á causa del movimiento contrario que hacen el Bajo y las voces, aunque el efecto de la sucesion de acorde mayor.

puede usarse solamente la primera. En efecto, *yo* puede usarse á mayor, y de mayor á menor haciendo la segunda marcha en las voces, ba-

des en mejor que el Bajo y las voces usen el movimiento contrario (si es posible) descendiendo el Bajo en la 1.^a marcha de las voces, y subiendo en la segunda, porque así es mas grato el resultado.

6. El efecto de la sucesion de acorde mayor á mayor por movimiento de 5.^a disminuida bajando ó 4.^a aumentada subiendo, usando en las voces la segunda marcha, es extraordinario y sorprendente, aunque de buen efecto, por la sucesion de los dos acordes mayores.

EJEMPLOS DE LAS SEIS OBSERVACIONES ANTERIORES.

Efectos.

Marcha de las voces.

Observacion.

2.^a de la 2.^a de la

Algo apuro por la 4.^a marcha de las voces

Agradable por la 2.^a

Yá.

De menor á mayor.

Yá.

[illegible]

Tocada en el Piano la siguiente sucesion de acordes, donde se usan los que naturalmente se forman con los sonidos de la escala, podrá observarse cuanto dejamos dicho respecto á sus efectos. En la espresada sucesion de acordes se usan la primera y segunda marcha de las voces alternativamente, porque el efecto es mejor á causa del movimiento contrario que hacen el Bajo y las voces, aunque puede usarse solamente la primera. El efecto de la sucesion de acorde mayor menor y de mayor á menor haciendo la segunda marcha en las voces, ba-

jando la 3.^a del primer acorde a la 5.^a del segundo, es bueno, pero menos brillante que cuando se hace la primera; porque el descenso de 3.^a mayor que hace dicha 3.^a para ir a la 5.^a es poco grato.

SUCESION DE ACORDES EN LA ESCALA MAYOR POR MOVIMIENTO DE 5.^a BAJANDO Y 4.^a SUBIENDO.

Esta sucesion se forma con los sonidos correspondientes a una sola escala: pero si se hace en la escala menor, no sucede así: porque careciendo la 3.^a de ella de acorde perfecto, hay que modular a la escala mayor relativa, bajando la 7.^a de dicha escala menor, haciendola dominante de la escala mayor y 5.^a de la tónica

SUCESION DE ACORDES EN LA ESCALA MENOR POR MOVIMIENTO DE 5.^a BAJANDO Y 4.^a SUBIENDO.

MOVIMIENTO DE 5.^a SUBIENDO O 4.^a BAJANDO INVERSION UNO DE OTRO.

El movimiento de 5.^a subiendo y su inversion 4.^a bajando ocupan el segundo lugar en la sucesion de acordes fundamentales, y por cualquiera de ellos se hace el medio reposo sobre la dominante en ambas escalas viniendo a ella desde la tónica, y

tambien la cadencia plagal o relijiosa, desde la 4.^a a la tónica usando en las voces la primera marcha. Hay un sonido de relacion entre los dos acordes, pues la 5.^a del primero es 3.^a del segundo, cuya 5.^a queda quieta al pasar las voces de un acorde a otro en la primera marcha de ellas, y dos bajan. En la segunda marcha todas suben.

EJEMPLOS.

El efecto de la sucesion de acorde mayor a mayor desde la tónica de la escala la mayor a la dominante haciendo medio reposo y usando la primera marcha, es majestuoso; usando la segunda no es tanto, aunque es buena; pero no debe hacerse el medio reposo armónico por ella.

El de la sucesion de acorde menor a mayor desde la tónica de la escala menor a la dominante haciendo medio reposo, y usando para ello la primera marcha de las voces, es dulce y patético. La segunda marcha de las voces es buena para sucesion, pero no para hacer por ella el medio reposo armónico

EJEMPLOS DEL MEDIO REPOSO ARMÓNICO.

CONSERVACIONES.

1.^a El efecto de la sucesion de acorde mayor a menor desde la dominante a la 2.^a de la escala mayor, es mucho mas áspero que cuando se hace a la inversa haciendo en las voces la primera marcha: y así es necesario usar la segunda, aunque tambien resulta alguna aspereza, y una y otra marcha se procura hacerlas por movimiento contrario.

2.^a El de la sucesion de acorde menor a menor es lánguido por cualquiera

marcha que hagan las voces, baje ó suba el Bajo.
 3.^a y 4.^a La sucesion de acorde menor á disminuido desde la 3.^a á la 7.^a, y la de disminuido á mayor desde dicha 7.^a á la 4.^a de la escala mayor, no deben usarse, porque producen mal efecto, y el oído no las aprueba, porque el movimiento de 5.^a subiendo y 4.^a bajando no ofrece tan buenos resultados en la sucesion de acordes como el de 5.^a bajando. Por lo mismo no se hace mas que la sucesion siguiente, y ésta en la escala mayor por movimiento de 3.^a subiendo y 4.^a bajando, y ésta modulada, porque en vez de ir al Bajo desde la 6.^a de la escala á la 3.^a 7.^a 4.^a, y tónica para seguir un movimiento uniforme, vá desde la 6.^a á la 4.^a, y tónica, dejando la sucesion de acorde menor á disminuido y de este á mayor por el mal efecto, que resulta.

EJEMPLOS DE LAS CUATRO OBSERVACIONES ANTERIORES.

Efectos.	1. ^o de la 1. ^a observacion.	2. ^o de la 2. ^a	3. ^o de la 3. ^a	4. ^o de la 4. ^a
Musica de las voces.	Algo aspero por la 1. ^a marcha de las voces.	Lánguido.	Yrta.	De peor efecto.
Succession de acordes.	De mayor á menor.	De menor á menor.	De menor á disminu.	De disminu. á may.

SUCESION DE ACORDES EN LA ESCALA MAYOR POR MOVIMIENTO DE 5.^a SUBIENDO Y 4.^a BAJANDO Y A LA INVERSA.

Usando la primera marcha de las voces solamente, es poco grato el efecto, y así es mejor usar la primera y segunda alternadas por movimiento contrario.

MOVIMIENTO DE 3.^a MAYOR Y MENOR BAJANDO O 6.^a SUBIENDO, INVERSION UNO DE OTRO.

El movimiento de 3.^a bajando ocupa el tercer lugar en la sucesion de acordes fundamentales. Hay dos sonidos de relacion entre los dos acordes cuando estos se forman con sonidos de una misma escala, pues la 3.^a y 3.^a del primero son 3.^a y 5.^a del segundo, quedando ambas quietas cuando en las voces se hace la primera marcha, y una sube al pasar de un acorde á otro. En la segunda marcha todas suben.

EJEMPLOS.

Cuando los acordes se forman con sonidos de dos escalas diversas con el objeto de modular, (1) suben ó bajan cromáticamente uno ó los dos sonidos de relacion que hay entre los dos acordes; pero el que sube un grado, no deja de hacerlo, porque en este caso siempre se hace en las voces la primera marcha, como podrá observarse a bajo.

Puede hacerse una sucesion por 3.^a descendentes en ambas escalas desde la tónica hasta la dominante en la escala mayor, y aun cuando en la escala menor

(1) Modular es pasar de una escala á otra de un modo agradable, como se verá mas adelante.

puede hacerse la misma, solo se baja hasta la 2.^a dirigiéndose a la dominante, como puede observarse en los ejemplos siguientes.

SUCESION DE ACORDES EN LA ESCALA MAYOR Y MENOR POR MOVIMIENTO DE 3.^a DESCENDENTES.

Todas las sucesiones hechas por este movimiento con los sonidos de una sola escala son buenas; pero la de acorde menor a mayor es la mas sonora.

OBSERVACIONES.

El efecto de la sucesion de acorde mayor a mayor por movimiento de 3.^a menor bajando, en la que una voz sube cromáticamente, es de buen efecto.

El de la menor a mayor por movimiento de 3.^a menor bajando, en la que dos voces suben cromáticamente, es algo extraño.

El de la mayor a mayor por movimiento de 3.^a mayor bajando, en la que una voz baja cromáticamente, es agradable y sorprendente, y conduce a tonos remotos, pues el segundo acorde puede ser tónica o dominante.

Para hacer todas estas sucesiones, es mejor que sea con acordes de cuatro sonidos, para que la 7.^a sobre la dominante anuncie la tónica de un modo positivo.

EJEMPLOS.

La sucesion de acorde menor a menor por movimiento de 3.^a mayor y menor

bajando lo mismo que la de acorde mayor a menor por el espresado movimiento de 3.^a mayor, las reprueba enteramente el oído, y por lo mismo están proscriptas de la armonia.

EJEMPLO

de tres sucesiones reprobadas por el oído, aun cuando en las dos primeras hay relacion entre los acordes.

MOVIMIENTO DE 3.^a MAYOR Y MENOR SUBIENDO.

El movimiento de 3.^a subiendo ocupa el cuarto lugar en la sucesion de acordes fundamentales. Hay dos sonidos de enlace entre los dos acordes, cuando estos se forman con sonidos de una misma escala, pues la 3.^a y 5.^a del primero son 8.^a y 3.^a del segundo, cuya 3.^a y 5.^a quedan quietas cuando en las voces se hace la primera marcha, y una baja al pasar de un acorde a otro. En la segunda marcha todas bajan.

EJEMPLOS DE LA 1.^a, 2.^a Y 3.^a MARCHA DE LAS VOCES EN EL MOVIMIENTO DE 3.^a SUBIENDO.

Por el movimiento de 3.^a ascendentes no puede hacerse una larga sucesion de acordes fundamentales con sonidos de una sola escala, (como se hace por movimiento de 3.^a descendentes) porque el oído no la aprueba: por cuya causa solo se sube una 3.^a haciendo los dos acordes fundamentales; y para que el efecto sea mejor, se hace mayor el segundo acorde, y luego baja el fundamental una 5.^a. Pero aun cuando este sea el mejor modo de usar los acordes por el movimiento de 3.^a subiendo, no es una regla general. Cuando los acordes se forman con sonidos de

En los ejemplos siguientes se ponen las sucesiones que pueden usarse por el movimiento de 3.^a subiendo, y los acordes con que pueden enlazarse para el mejor resultado. La segunda marcha de las voces es muy poco usada en este movimiento.

Hemos tenido que rozarnos algún tanto con la modulación sin haberla dado. A conocer todavía; pero como tratamos de la sucesión de acordes por todos los movimientos que puede hacer el fundamental, hemos creído que no debíamos dejar esta materia incompleta, y creemos que por esta causa no lo estranarán nuestros lectores.

El movimiento de 2.^o subiendo y bajando, ocupa el último lugar en la sucesión de acordes fundamentales, porque no hay sonidos de relación entre los dos acordes, por cuya causa no aprecia tanto el oído la sucesión de ellos hecha por este

movimiento como por los demas en que se halla la expresada relacion. En la primera marcha de las voces, todas bajan cuando el Bajo sube, y cuando este baja todas suben; pero como en esto hay alguna variacion segun la naturaleza de los acordes, se comprenderá mejor con los siguientes

Primera marcha de acorde mayor á menor subiendo, y de vice á mayor bajando.

De mayor á mayor subiendo
y bajando.

Segunda marcha de acorde mayor á menor subiendo, y á la inversa bajando.

De mayor á mayor
subiendo.
De mayor á menor
bajando.

ó al

ó no me has buena
marcha.

usada.
poco usada.
poco

Aun cuando pueden hacerse cuatro ó cinco acordes fundamentales sin enlace en la escala mayor, todos los autores modernos estan contestes en que solo se usen en ambas escalas desde la tónica á la 2.^a y desde ésta á la tónica: desde la 4.^a á la 5.^a y vice-versa, y desde la 5.^a á la 6.^a y al contrario, no debiendo usarse mayor sucesion que desde la 4.^a á la 5.^a y 6.^a subiendo, bajando no es tan grata la sucesion de la 6.^a 5.^a y 4.^a, como no sea en inversion, porque es necesario advertir que los acordes sin enlace subiendo producen mejor efecto que bajando. Desde la 2.^a á la 3.^a y vice-versa y desde la 3.^a á la 4.^a y al contrario, se usan muy poco los acordes sin enlace, como no sea en una marcha armónica en la escala mayor solamente. La sucesion de acorde mayor á mayor por movimiento de 2.^a mayor y menor subiendo, es la mas brillante en los acordes sin enlace: bajando una 2.^a mayor, es algo dura; pero si la 2.^a es menor, el efecto es bueno. La de menor á mayor por el movimiento de 2.^a mayor subiendo, es grata, y la de mayor á menor bajando, la misma 2.^a es agradable. Todas las demas sucesiones carecen de interes, y solo invirtiendo los acordes dan algo mejores resultados. Para usar los acordes sin enlace desde la tónica á la 2.^a y desde esta á la tónica, es mejor invertir los

del espresado tono menor, como de Mi á Do.

EJEMPLO.

Es necesario que las voces esten en la 1.^a ó 2.^a posicion de la tónica menor nuna, en la 3.^a

Para terminar un periodo, siempre debe ir el Bajo desde la dominante á la tónica para hacer la cadencia perfecta; pero si en vez de hacerlo así, sube el Bajo desde la dominante al acorde fundamental de la 6.^a, se hace la cadencia llamada rota: y si desde la 6.^a baja á la dominante, se llama cadencia rota á la inversa, y se vá regularmente á la tónica.

EJEMPLOS.

ESCALA MAYOR.

ESCALA MENOR.

La cadencia rota en la escala menor produce mejor efecto que en la mayor, pero en esta puede romperse como si fuera menor.

Concluida la explicacion de los acordes fundamentales que pueden sucederse en todos los movimientos, restanos decir el grado de superioridad que tienen los espresados acordes unos sobre otros segun el sonido de la escala donde se forman, cuyo orden de superioridad es el que se manifiesta en la demostracion

acordes haciendo movimiento contrario, debiendo poner las voces en la segunda ó tercera posicion, como se puede ver.

EJEMPLO.

Modo de usar la sucesion de acordes sobre la 4.^a 5.^a y 6.^a subiendo y bajando en ambas escalas.

Hemos invertido el acorde de la 4.^a en el sexto acorde en la escala mayor, porque así el efecto es mas grato, pues el paso de la 5.^a á la 4.^a siendo los dos acordes fundamentales, es algo duro. En la escala menor es mas agradable, y por lo mismo no hay necesidad de invertir el acorde, si no se quiere.

La sucesion de acorde menor á menor bajando una 2.^a mayor, apenas se usa, porque su efecto es pobrisimo, pero invirtiendo el segundo acorde, es bastante usado, y el efecto regular. Esta sucesion se hace generalmente para ir de un tono menor á otro mayor, que está la tónica una 3.^a mayor bajo de la tónica

ANEXO 12

Motetes *O sacrum convivium* y *Bone Pastor* de Hilarión Eslava. Extraídos de ESLAVA, Hilarión (director). *Lira sacro-hispana. Gran colección de obras de música religiosa, compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*. Madrid: M. Martín Salazar, 1852-1860, vol. 8 [tomo 1º de la segunda serie, siglo XIX], pp. 51-54.

1

AL SANTISIMO.

el Maestro de la Real Capilla

N.^o 1.

Andante.

12.

The musical score consists of four staves, each representing a different voice part: Soprano (top), Alto (second from top), Tenor (third from top), and Bass (bottom). The music is written in G major (one sharp, F#) and common time (C). The lyrics are printed below each staff, aligned with the notes. The lyrics are: "Cris-tus su-mi-tur re-co-li-tur me-mo-ri-a re-co-li-tur me-mo-ri-a re-co-li-tur me-mo-ri-a". The melody is simple and homophonic, with all voices moving in parallel motion. The piece ends with a double bar line.

Cris-tus su-mi-tur re-co-li-tur me-mo-ri-a re-co-li-tur me-mo-ri-a re-co-li-tur me-mo-ri-a

24

tur me mo-ri a pa-si-o-nis e-jus ff mensim ple-tur

ri a me mo-ri a pa-si-o-nis e-jus ff mensim ple-tur

a me mo-ri a pa-si-o-nis e-jus ff mensim ple-tur

tur me mo-ri a pa-si-o-nis e-jus ff mensim ple-tur

36

ple - tur gra - ti - æ mensim ple - tur gra - ti - æ

ple - tur gra - ti - æ mensim ple - tur mensim ple - tur gra - ti - æ

mensim ple - tur gra - ti - æ mensim ple - tur mensim ple - tur gra - ti - æ

mensim ple - tur gra - ti - æ mensim ple - tur gra - ti - æ

48

p et fu - tu - ræ glo - ri - æ no - bis pig - nus

p et fu - tu - ræ glo - ri - æ no - bis pig - nus

p et fu - tu - ræ glo - ri - æ no - bis pig - nus

p et fu - tu - ræ glo - ri - æ no - bis pig - nus

60

da - tur et fu - tu - ræ glo - ri - æ et fu - tu - ræ glo - ri - æ

da - tur et fu - tu - ræ glo - ri - æ et fu - tu - ræ glo - ri - æ

da - tur et fu - tu - ræ glo - ri - æ et fu - tu - ræ glo - ri - æ

da - tur et fu - tu - ræ glo - ri - æ et fu - tu - ræ glo - ri - æ

72

æ *p* no - bis pig - nus da - tur. A - men A - men

æ *p* no - bis pig - nus da - tur. A - men A - men

æ *p* no - bis pig - nus da - tur. A - men A - men

æ *p* no - bis pig - nus da - tur. A - men A - men

BONE PASTOR.

Andante mosso.

TIPLE. *p* Bo - ne pas - tor pa - nis ve - re Je - su nos - tri mi - se - re - re

CONTRALTO. *p* Bo - ne pas - tor pa - nis ve - re Je - su nos - tri mi - se - re - re

TENOR. *p* Bo - ne pas - tor pa - nis ve - re Je - su nos - tri mi - se - re - re

HAJO. *p* Bo - ne pas - tor pa - nis ve - re Je - su nos - tri mi - se - re - re Je - su

p Bo - ne pas - tor pa - nis ve - re Je - su nos - tri mi - se - re - re

10 *mi - se - re - re* *f* *mi - se - re - re* *f* *Tu nos*

mi - se - re - re *cres* *f* *mi - se - re - re* *f* *Tu nos*

nos - tri *Je - su nos - tri* *f* *mi - se - re - re* *f* *Tu nos*

mi - se - re - re *f* *mi - se - re - re* *f* *Tu nos*

20 *pas - ce nos tu e - re* *f* *Tu nos pas - ce nos tu e - re:*

pas - ce nos tu e - re *f* *Tu nos pas - ce nos tu e - re:*

pas - ce nos tu e - re *f* *Tu nos pas - ce nos tu e - re:* *mf* *Tu nos bo - na fac vi -*

pas - ce nos tu e - re *f* *Tu nos pas - ce nos tu e - re:* *mf* *Tu nos bo - na*

30 *mf* *Tu nos bo - na fac vi - de re in terra in terra vi - ven ti - um.*

mf *Tu nos bo - na fac vi - de re in terra vi - ven ti - um.*

de re in ter - ra in ter - ra vi - ven ti - um. *p* *Je - su nos - tri*

fac vi - de re in ter - ra in ter - ra vi - ven ti - um.

2
40

p mi - se - re - re *f* mi - se - re - re *ff* Tu nos
p mi - se - re - re *f* mi - se - re - re *ff* Tu nos
p mi - se - re - re *f* mi - se - re - re *ff* Tu nos
p mi - se - re - re *f* mi - se - re - re *ff* Tu nos

49

pas - ce nos tu - e - re tu nos pas - ce nos tu - e - re
 pas - ce nos tu - e - re tu nos pas - ce nos tu - e - re *mf*
 pas - ce nos tu - e - re tu nos pas - ce nos tu - e - re Tu nos bo - na
 pas - ce nos tu - e - re tu nos pas - ce nos tu - e - re *mf* Tu nos

58

mf Tu nos bo - na fac vi - de - re in terra in terra vi - ven ti - um.
mf Tu nos bo - na fac vi - de - re in ter - ra vi - ven ti - um.
 fac vi - de re in ter - ra in ter - ra vi - ven ti - um.
 bo - na fac vi - de re in ter - ra in ter - ra vi - ven ti - um.

67

p mi - se - re - re *pp* Je - su nos - tri *f* mi - se - re - re *FIN.*
p mi - se - re - re *pp* Je - su nos - tri *f* mi - se - re - re *FIN.*
p mi - se - re - re *pp* Je - su nos - tri *f* mi - se - re - re *FIN.*
p Je - su nos - tri Je - su nos - tri mi - se - re - re