



TÍTULO

LA MODALIDAD POLIFÓNICA BARROCA EN ESPAÑA.
PRECEPTOS TEÓRICOS Y SU APLICACIÓN A LA PRÁCTICA
COMPOSITIVA A TRAVÉS DE UNA APROXIMACIÓN A LA
OBRA PARA ÓRGANO DE JOAN CABANILLES

AUTORA

Mercedes Sánchez Lucena

Esta edición electrónica ha sido realizada en 2018

Tutor	Cristóbal Luis García Gallardo
Instituciones:	Universidad Internacional de Andalucía ; Universidad de Granada ; Universidad de Oviedo
Curso	Máster Oficial en Patrimonio Musical (2016/2017)
ISBN	978-84-7993-647-1
©	Mercedes Sánchez Lucena
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadore (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.
- *Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
- *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.*
- *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*



Universidad de Oviedo



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

UNIVERSIDAD DE GRANADA

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

LA MODALIDAD POLIFÓNICA BARROCA EN ESPAÑA.
PRECEPTOS TEÓRICOS Y SU APLICACIÓN A LA PRÁCTICA
COMPOSITIVA A TRAVÉS DE UNA APROXIMACIÓN A LA
OBRA PARA ÓRGANO DE JOAN CABANILLES.

AUTORA: MERCEDES SÁNCHEZ LUCENA

TUTOR: CRISTÓBAL L. GARCÍA GALLARDO

GRANADA, 2017



Universidad de Oviedo



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

UNIVERSIDAD DE GRANADA

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

LA MODALIDAD POLIFÓNICA BARROCA EN ESPAÑA.
PRECEPTOS TEÓRICOS Y SU APLICACIÓN A LA PRÁCTICA
COMPOSITIVA A TRAVÉS DE UNA APROXIMACIÓN A LA
OBRA PARA ÓRGANO DE JOAN CABANILLES.

AUTORA: MERCEDES SÁNCHEZ LUCENA

TUTOR: CRISTÓBAL L. GARCÍA GALLARDO

GRANADA, 2017

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	7
1. Planteamiento del tema	11
2. Estado de la cuestión	12
3. Objetivos científicos.....	19
4. Metodología	20
5. Nomenclaturas y símbolos utilizados.....	21
1. LA TEORÍA MODAL POLIFÓNICA DEL BARROCO EN ESPAÑA	23
1.1 Contexto y generalidades	23
1.2 Origen y evolución de los tonos barrocos	26
1.3 El tratamiento de los tonos por Andrés Lorente.....	35
1.4 El tratamiento de los tonos por Pablo Nassarre.....	44
2. LA MODALIDAD POLIFÓNICA BARROCA EN LA PRÁCTICA COMPOSITIVA. OBRAS PARA ÓRGANO DE JOAN CABANILLES (1644-1712).	53
2.1 Versos de salmodia para órgano por todos los tonos.....	53
2.1.1 Análisis.....	55
2.1.2 Conclusiones	71
2.2 Tientos por todos los tonos.....	72
2.2.1 Análisis.....	73
2.2.1.1 Tiento lleno de 1º tono (O.O. Vol. III, nº 30).....	73
2.2.1.2 Tiento partido de mano derecha de 2º tono (O.O. Vol. V, nº 78)	76
2.2.1.3 Tiento de 3º tono (O.O. Vol. I, nº 10)	78
2.2.1.4 Tiento lleno de 4º tono (O.O. Vol. IV, nº 62)	81
2.2.1.5 Tiento partido de dos bajos de 5º tono (O.O. Vol. V, nº 83).....	83
2.2.1.6 Tiento de falsas de 6º tono (O.O. Vol. IV, nº 66).....	85

2.2.1.7 Tiento partido de mano derecha de 7º tono (O.O. Vol. III, nº 51)	88
2.2.1.8 Tiento partido de mano derecha de Batalla de 8º tono (O.O. Vol. V, nº 89) ...	91
2.2.2 Conclusiones	92
CONCLUSIONES	96
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	101

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Comparativa de tonos barrocos en la teoría española, italiana y francesa	24
Tabla 2. Diferencias entre modos gregorianos y tonos de salmo.....	28
Tabla 3. Diferencias entre modos gregorianos y tonos barrocos	29
Tabla 4. Tonos de salmo transportados de Banchieri.....	30
Tabla 5. Transposiciones de los tonos de salmo según Martín y Coll	31
Tabla 6. Comparativa de tonos de salmos, <i>tuoni</i> de Banchieri y tonos barrocos españoles	33
Tabla 7. Relaciones de filiación de los tonos barrocos con los modos gregorianos y tonos salmódicos en la teoría italiana y española	34
Tabla 8. Los tonos polifónicos según Andrés Lorente.....	36
Tabla 9. Exposición general de los tonos según Pablo Nassarre	47
Tabla 10. Los tonos en las composiciones para órgano por Nassarre.....	50
Tabla 11. Estructura de la octava de los tonos explicados por Nassarre versus Lorente	51
Tabla 12. Esquema de los tonos empleados en los versos seleccionados de Cabanilles, los tonos de Nassarre para el órgano en alternancia en los salmos y los tonos en general de Lorente	56
Tabla 13. Recogida de datos del análisis de los Versos de Joan Cabanilles	60
Tabla 14. Recogida de datos del análisis de los Tientos de Joan Cabanilles	95

ÍNDICE DE EJEMPLOS

Ejemplo 1. Modos gregorianos y tonos salmódicos.....	27
Ejemplo 2. Primer y segundo versos de órgano para acompañar los salmos de 7º tono. <i>Ramillete oloroso: suabes flores de mussica para organo</i> de Martín y Coll	32
Ejemplo 3. Fabordón de 7º tono con final en Re de Andrés Lorente.....	40
Ejemplo 4. Fabordón de 7º tono con final en Mi de Andrés Lorente.....	40
Ejemplo 5. Terminaciones posibles para el 7º tono de salmo.	41
Ejemplo 6. Clasificación realizada por Illari de los tipos de octavas y tonos españoles del siglo XVII respecto a la teoría de Lorente.	42
Ejemplo 7. Cláusulas sobre todas las notas del tono 1º expuestas por Lorente	44
Ejemplo 8. Verso 3 de 7º tono, cc. 14-20.....	61
Ejemplo 9. Verso 2 de 5º tono, cc. 1-5.....	64
Ejemplo 10. Verso 4 de 5º tono, cc. 1-4.....	64
Ejemplo 11. Verso 5 de 8º tono, cc. 1-8.....	64
Ejemplo 12. Verso 1 de 2º tono: puntos estructurales de la melodía, cc. 1-3.	65
Ejemplo 13. Verso 1 de 6º tono: puntos estructurales de la melodía, cc. 1-4.	66
Ejemplo 14. Verso 5 de 7º tono: puntos estructurales de la melodía, cc. 1-2.	66
Ejemplo 15. Verso 1 de 8º tono: puntos estructurales de la melodía, cc. 1-3.	66
Ejemplo 16. Comienzo y final del verso 1 de 1º tono, cc. 1-10.	67
Ejemplo 17. Comienzo del verso 3 de 2º tono, cc 1-5.	68
Ejemplo 18. Comienzo del verso 3 de 3er tono, cc. 1-4.	68
Ejemplo 19. Comienzo del verso 6 de 3er tono, cc. 1-4.	69
Ejemplo 20. Comienzo del verso 2 de 5º tono, cc. 1-5.	69
Ejemplo 21. Comienzo del verso 4 de 5º tono, cc. 1-6.	69
Ejemplo 22. Comienzo del verso 6 de 5º tono, cc. 1-4.	70
Ejemplo 23. Comienzo del verso 2 de 6º tono, cc. 1-5.	70

Ejemplo 24. Comienzo verso 1 de 8º tono: escala de Re Mayor, cc. 1-6.	71
Ejemplo 25. Tiento lleno de 1º tono: entrada del sujeto transportado a Sol con cadencia sobre dicha nota precedida de enfatización de su quinta, cc. 56-62.	74
Ejemplo 26. Tiento lleno de 1º tono: cadencia frigia seguida de cadencia perfecta en la cadencia final, cc. 68-74.....	75
Ejemplo 27. Tiento partido de mano derecha de 2º tono: notas estructurales de la melodía temática de la sección III, cc. 37-40.....	77
Ejemplo 28. Tiento partido de mano derecha de 2º tono: segundo tema de la sección III, cc. 70-73.....	77
Ejemplo 29. Tiento partido de mano derecha de tono 2º: enfatizaciones a Do y Fa, cc. 127-140.....	78
Ejemplo 30. Comienzo del tiento de 3er tono: puntos estructurales de la melodía , cc. 1-12.	79
Ejemplo 31. Tiento de 3er tono: cadencia perfecta sobre la mediación (c. 47) y comienzo de la sección II tipo tocata, cc. 46-51.....	80
Ejemplo 32. Final del tiento de 3er tono: proceso cadencial que enfatiza la cadencia plagal para concluir, cc. 127-137.....	81
Ejemplo 33. Sujeto del tiento de 4º tono, cc. 1-5.	82
Ejemplo 34. Cadencia final del tiento de 4º tono, cc. 132-137.....	83
Ejemplo 35. Sujeto y respuesta del tiento de 5º tono, cc. 1-7.	84
Ejemplo 36. Tiento de 5º tono: cadencia evitada sobre La, cc. 47-48.	84
Ejemplo 37. <i>Terminatio</i> del tono de salmo 6º.....	86
Ejemplo 38. Estructura melódica inicial del tiento de falsas de 6º tono, cc. 1-14.	86
Ejemplo 39. Contraexposición en el tiento de falsas de 6º tono, cc. 15-28.	87
Ejemplo 40. Tiento de falsas de 6º tono, cc. 40-43.....	88
Ejemplo 41. Verso 6 de 7º tono, cc. 54-56.....	89
Ejemplo 42. Final del tiento de 7º tono partido de mano derecha, cc. 159-165.....	90
Ejemplo 43. Sujeto del tiento partido de mano derecha de Batalla de 8º tono, cc. 1-3.....	92

INTRODUCCIÓN

1. Planteamiento del tema

El sistema modal ha estado ligado a la cultura musical en Occidente desde la Edad Media hasta el advenimiento de la tonalidad hacia finales del siglo XVII. De este modo, todo este período ha quedado perfectamente enmarcado por dos sistemas musicales de indudable peso histórico: la teoría modal y el sistema tonal bimodal.

Pero, ciertamente, el cambio de paradigma no ocurre de manera brusca, sino que se va produciendo poco a poco. Y es al volver la mirada al siglo XVII cuando se nos crea en mayor medida la confusión entre las nuevas sonoridades consolidadas en la práctica y la teoría existente heredada del Renacimiento, con la que, a menudo, entran en conflicto. En Europa, los teóricos de la época tratan de interpretar estos cambios buscando los preceptos musicales que den cabida a dicha práctica. Y el resultado no deja de ser un tanto confuso también, en la medida en que llegan a sostener posturas diferentes. De este modo, en la teoría del Barroco coexistirán los ocho modos medievales, los doce de Glareanus, el incipiente sistema tonal bimodal, y una nueva organización modal que, aunque estará sujeta a distintas designaciones y variabilidades, constituirá un paso intermedio entre la antigua y moderna estructura tonal.

Debido a la escasa repercusión que ha tenido este último sistema entre los estudios llevados a cabo sobre la música barroca, y en especial en referencia a la teoría y práctica de la música española, es por lo que queremos centrar nuestro trabajo sobre la asimilación de esta nueva sistematización modal en la teoría española del Barroco, sus antecedentes, génesis y estudio de aquellos aspectos que suponen su identificación y consolidación en la práctica.

2. Estado de la cuestión

La exploración del espacio modal del Barroco en Europa, tanto en su presentación teórica como práctica, parece ser un tanto desconcertante. La variabilidad con que este sistema fue aceptado entre los teóricos según el tiempo y el lugar supondrá que, al enfrentarnos al análisis de obras de este período, pudiéramos obtener resultados diferentes para establecer el espacio tonal en el que la obra se mueve. Esta propia coexistencia de diferentes sistemas modales, tanto los tradicionales heredados del Renacimiento así como el nuevo sistema modal que por modificación de los anteriores e influenciado por la práctica de la salmodia en *alternatim* intenta conciliar la teoría con la práctica, y el embrionario sistema tonal bimodal, ha llevado a considerar este período como un proceso de transición. Y esta línea de estudio es la que más atención había recibido por parte de la Musicología durante mucho tiempo. Pero, tal como apunta García Gallardo, un siglo y medio parece ser un espacio temporal demasiado amplio como para ser considerado como una transición¹, sobre todo cuando no sólo los tratados teóricos españoles de la segunda mitad del XVII y gran parte del XVIII, sino que los de otros países de tradición católica (principalmente Italia y Francia, y en menor medida Alemania) concuerdan en presentar un nuevo sistema de ocho tonos para la polifonía, que, si bien asoman con algunos rasgos comunes a sus predecesores, ciertamente discrepan en otros². Es cierto que en las últimas décadas se aprecia un interés de los investigadores por demostrar la existencia de un sistema autónomo, como apuntan García Gallardo y Murphy:

«Los tonos eclesiásticos no son una distorsión de los antiguos modos, ni el resultado de un periodo de confusión. Por el contrario, constituyen un sistema autónomo que tuvo completa validez durante un considerable período de tiempo, y que fue adaptado a una extensa tradición musical. Tampoco fueron un simple cuerpo de primitivas tonalidades mayores y menores; sin embargo, cuando la bitonalidad moderna se extendió en España, las distinciones entre ellos se desvanecieron lentamente hasta el punto de ser igualados con las tonalidades mayores y menores»³.

¹ Por establecer una analogía, difícilmente llamaríamos hoy período transicional al ecléctico siglo XX, con sus múltiples sistemas de organización tonal o atonal coexistentes.

² GARCÍA GALLARDO, Cristóbal Luis, «La teoría modal polifónica en el Barroco español y su aplicación en los pasacalles de Gaspar Sanz», en *Revista de Musicología*, Vol. 33, nº 1-2, 2010, p. 85.

³ «The church keys are not a distortion of the ancient modes, nor the result of a period of confusion. Rather, they constitute an autonomous system that had full validity for a considerable period of time, and which was adapted to an extensive musical tradition. Neither were they a simple body of primitive major and minor tonalities; however, as modern bimodality spread in Spain, the distinctions between them fade slowly to the point of simply being equated with major or minor keys». GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., MURPHY, Paul, «These are the tones commonly used: Los tonos de canto de órgano in Spanish Baroque Music Theory» [En línea], *Eighteenth Century Music*, 13, 2016, p 86. <<http://journals.cambridge.org/ECM>>

El consenso que, en general, manifestarían los teóricos españoles al adoptar este nuevo sistema de ocho modos o tonos para aplicarlo a la música polifónica de la época, sería un relevante punto de partida para refrendar la propia autonomía del sistema.

Parece evidente que este asunto ha recibido mayor atención por parte de los musicólogos fuera de nuestras fronteras que en nuestro país, en el que la mayoría de las aportaciones se centran, salvo escasas excepciones, en el aspecto casi exclusivamente teórico. Uno de los primeros acercamientos a la aplicación práctica de los planteamientos teóricos y que focaliza en concreto sobre la música española⁴, aparece en una publicación de la *Revista Musical Chilena* en 1975. El artículo, rubricado por John Druessedow Jr.⁵, aborda los aspectos teóricos modales de un libro de misas de principios del siglo XVIII, el *Missarum Liber* (Madrid, 1703) del compositor y organista de la Capilla Real de Madrid José de Torres y Martínez Bravo (Madrid 1670-1738). Partiendo de la idea de que durante el siglo XVII y parte del XVIII, el estilo musical en España parece experimentar algunos cambios con respecto al heredado de la polifonía clásica de la escuela romana del siglo precedente, poniéndose de manifiesto, entre otros asuntos, en ciertos aspectos de la modalidad teórica, Druessedow pretende demostrar estas modificaciones a través de la teoría y práctica de la época. De una manera un tanto dispersa, recoge los criterios modales establecidos por el propio Torres y por Nassarre⁶ y los pone en comparación con los que se desprenden de la práctica a través del ordinario de las siete misas del *Missarum Liber*. Estas obras, a excepción de dos *Asperges* y el *Requiem*, presentan el modo explicitado en la partitura, algo que había desaparecido en las misas del siglo XVI y que empezó a ser cada vez más común conforme avanzaba el siglo XVII⁷. Haciendo referencia a criterios de identificación modal (final, claves, armadura, cadencias) tomados de las fuentes primarias que aportan no sólo los teóricos antes mencionados, sino algunos previos como Giuseppe Zarlino y Pedro Cerone, realiza el análisis de las obras y llega a mostrar en qué elementos la nueva música se aparta de la

⁴ Otros trabajos pioneros, aunque no respecto a la música ni teoría española, se ven en 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; ATCHERSON, Walter, «Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books», *Journal of Music Theory*, 17, 2 (Otoño, 1973), pp. 204-232.

⁵ DRUESEDOW, John, «Aspectos teóricos modales de un libro español de misas de principios del siglo XVIII de José de Torres y Martínez Bravo» [En línea], *Revista musical chilena*, 29 (132), 1975, pp. 40-55. <<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11621/11980>> [Consultado el 24/2/2017].

⁶ TORRES, José de, *Reglas Generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa*, Madrid, Imprenta de Música, 1702, ed. rev. con introducción de Gerardo Arriaga, 1736; NASSARRE, Pablo, *Fragmentos músicos, repartidos en quatro tratados*, Facsímil de la 2ª ed.: Madrid, Imprenta de música, 1700, [1ª ed: Zaragoza: Tomás Gaspar Martínez, 1683]. La segunda edición fue preparada e impresa por Torres.

⁷ LLORENS, Josep Mª, «Versos para órgano de Joan Cabanilles», en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional: ponencias y comunicaciones*, Valencia, Palau de la Música, 1995, pp. 117-118.

concepción modal tradicional. Sin embargo, de sus conclusiones se deriva que estas desviaciones modales, tanto en la teoría de Nassarre y Torres como en el *Missarum Liber*, apuntan a las características del futuro sistema tonal bimodal, lo que, en definitiva, no deja de considerar el sistema tonal del Barroco como un proceso de transición entre el sistema modal tradicional y la tonalidad funcional.

Destacamos otro interesante acercamiento al sistema modal del Barroco realizado por el musicólogo Gregory Barnett veinticinco años después y publicado por el *Journal of the American Musicological Society* en su volumen 51 de 1998. Aunque no focaliza en la música española, sus aportaciones resultan realmente relevantes para nuestro propósito. Con muchos más datos y profundización que su precedente, Barnett centra su estudio en la teoría modal italiana y su cristalización en las sonatas de dos teóricos y compositores de la segunda mitad del siglo XVII, Giovanni Maria Bononcini (Sonatas op. 6, 1672) y Gulio Cesare Arresti (12 Sonatas op. 4, 1665). Su estudio pretende hacernos ver la existencia de un espacio tonal propio del Barroco, tratado por los teóricos y llevado a la práctica por los compositores. Al igual que Druesedow, las sonatas escogidas usan designaciones modales, práctica bastante extendida en la época, principalmente en la música instrumental. Pero el estudio no termina por circunscribirse únicamente a estas dos colecciones sino que Barnett lo extiende a otros géneros y compositores del mismo período con el fin de extraer resultados concluyentes de la tonalidad en la música instrumental de la época. Asimismo, tres son los tratados de finales del siglo XVII con los que compara los resultados obtenidos: el *Musico pratico* (1673) del propio Bononcini y dos de Berardi, *Miscellanea Musicale* (1689) y *Il perchè musicale* (1693). Se marca como objetivo el demostrar, a través de la composición musical de estos compositores y su enlace con la teoría mencionada, la existencia de una verdadera concepción tonal nueva a finales del siglo XVII. En respuesta a la propia confusión existente entre los teóricos italianos del *seicento* acerca de este tema, Barnett apunta que «debemos por tanto evaluar las perspectivas de finales del siglo XVII sobre la práctica tonal a través del lenguaje teórico de los modos»⁸. Dedicó una importante parte del artículo a presentar y comparar los esquemas tonales de hasta siete teóricos italianos del siglo XVII y principios del XVIII, llegando a la conclusión de que los compositores de finales del XVII llegaron a entender el espacio tonal de

⁸ BARNETT, Gregory, «Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century» [En línea], *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, N° 2, 1998, p. 251, <www.jstor.org/stable/831978>.

«We must therefore assess late seicento perspectives on tonal practice through the theoretical language of the modes»

una forma similar, concretándola en el set de las ocho tonalidades (final más armadura) presentadas por los teóricos y que discrepa de la presentación teórica de los 12 modos tanto de Bononcini como de Berardi, heredadas de la teoría de Zarlino. El estudio, a su vez, profundiza en el papel crucial que la transposición presenta en la práctica musical de esta época no sólo en las 12 sonatas de Bononcini sino en los *Versetti per tutti li tuoni tanto naturali, como trasportati per l'organo*, Op. 2 (1687) de Giovanni Battista Degli Antonii. Pero las irregularidades encontradas en algunos modos transportados en estos *Versetti* (que se acercan más a la moderna tonalidad) le hace pensar que identificar el tono exclusivamente por la final y la armadura no resulta un criterio totalmente fiable. Por ello considera necesario aplicar otros criterios, derivados de los tonos de salmo, como los puntos cadenciales y otros detalles compositivos, tomados de la teoría de Banchieri. Pero Barnett va más allá para conocer la aplicación del set tonal primario y sus transposiciones comparando su uso en las sonatas de Bononcini con las de Arcangelo Corelli y Giuseppe Torelli. Una de las conclusiones a las que llega es que determinadas focalizaciones sobre ciertos sonidos secundarios al tono, derivados de la salmodia y explicitados por Banchieri, hace que obras que aparentemente podrían ser explicadas en una tonalidad que apunta al sistema tonal moderno, tengan claros indicios de pensamiento modal. De este modo incita a tratar estos hallazgos no como evidencias tempranas de la tonalidad bimodal sino como tradición tonal de la que bebe, reclamando su espacio en la historia de la evolución tonal de la música⁹. Un estudio más profundo sobre la teoría modal del s. XVII en Italia, Francia e Inglaterra es llevado a cabo por Barnett unos años más tarde y publicado en el libro *The Cambridge History of Western Music Theory* en 2002 bajo el título «Tonal organization in seventeenth-century music theory»¹⁰.

En 2005 y más tarde en la edición en español de 2008, John Walter Hill trata someramente el tema de la composición modal durante el Barroco en el libro *La música Barroca*¹¹. De nuevo se hace eco de la confusión que reinaba entre la descripción modal en la teoría del siglo XVII y la práctica de la composición modal, y sitúa hacia 1680 el cambio a la “tonalidad armónica”¹². Si bien su estudio describe la primigenia nueva teoría modal barroca en la figura de Adriano Banchieri a través de sus aportaciones en *L'organo suonarino* (1605) y *Cartella Musicale* (1614), cuyas doctrinas se mantendrán en los teóricos del siglo XVII (como deducía Barnett en su trabajo previo ya comentado), su acercamiento a la práctica

⁹ *Ibidem*, pp. 280-281.

¹⁰ 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.

¹¹ HILL, John Walter, *La música barroca*, Giráldez, Andrea, trad., Madrid, Ediciones Akal, 2008, pp. 79-89.

¹² *Ibidem*, p.85.

resulta un tanto exigua. Los criterios descritos por Banchieri los pone de manifiesto en una canzona en modo 2º de sus *Fantansie over canzoni alla francese* (Fantasías o canzonas en el estilo francés) (1603) y en otra *Canzon quarti toni dopo il post comune* (Canzona en el 4º modo después de la poscomuni6n) (1635) de Frescobaldi. Uno de los aspectos en el que Hill manifiesta un cierto inter6s es en el cambio de modo, que reconoce en la canzona de Banchieri. Concluye que cuando el tono 2º (transportado a Sol con 1b) cadencia sobre Sib (mediaci6n del tono de salmo relacionado) no se considera cambio de modo. Pero si la cadencia en Sib viene acompa±ada de una enfatizaci6n sobre la nota Fa, entonces considera que moment6neamente la canzona cambia a modo 6º (transportado a Sib).

Un dato que nos llama la atenci6n es que Hill considera que «ni las claves ni las armaduras de clave deben entenderse como algo inherente a los modos», dato que no es compartido en la teor6a y pr6ctica espa±ola como nos da cuenta Crist6bal Garc6a Gallardo en una publicaci6n de 2010 titulada «La teor6a modal polif6nica en el Barroco espa±ol y su aplicaci6n en los Pasacalles de Gaspar Sanz»¹³ y que, m6s adelante se ver6 completada, en lo referente a la teor6a, en el cap6tulo segundo de su tesis doctoral¹⁴ y en un art6culo publicado en 2016 para el n6mero 13 de la revista *Eighteenth Century Music*, con la autor6a compartida de Paul Murphy¹⁵. Garc6a Gallardo expone, como pre6mbulo a su aplicaci6n pr6ctica, una presentaci6n con las caracter6sticas, origen y criterios de reconocimiento de los tonos barrocos en la teor6a espa±ola. Esta exposici6n se encuentra entre los primeros estudios sobre la teor6a modal en Espa±a, sin olvidar un destacado precedente en el tratamiento de dicha teor6a en la figura de Pablo Nassarre y su *Fragmentos m6sicos* en la tesis doctoral y posterior publicaci6n de 6lvaro Zald6var¹⁶ y el art6culo de Jes6s M^a Muneta¹⁷ de 1995 para la revista *Nassarre* en el que trata de forma somera los tonos en algunos relevantes te6ricos. Otro trabajo posterior, que tambi6n expone informaci6n aunque sin profundizar en el tema, es el de Luis A. Gonz6lez

¹³ GARC6A GALLARDO, Crist6bal Luis, «La teor6a modal polif6nica...», p. 86-87.

¹⁴ GARC6A GALLARDO, Crist6bal L., «El tratamiento de la sintaxis arm6nica en los principales tratados espa±oles sobre teor6a musical (hasta la primera mitad del siglo XX)», Yvan Nommick, dir. Tesis Doctoral [En l6nea], Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y M6sica, Granada, 2012, pp. 127-162. <<https://www.educacion.es/teseo/mostrarRef.do?ref=979356>>

¹⁵ GARC6A GALLARDO, Crist6bal L., MURPHY, Paul, «These are the tones commonly used...», pp. 73-93.

¹⁶ ZALD6VAR GRACIA, 6lvaro, «Est6tica y t6cnica de la modalidad polif6nica en los tratados musicales espa±oles impresos en torno a 1700: la aportaci6n de los “Fragmentos m6sicos” de fray Pablo Nassarre y su aplicaci6n en las publicaciones pr6cticas coet6neas», Rom6n de la Calle y Salvador Seguí P6rez, dir. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2002. Publicada parcialmente como *Pablo Nassarre. Fragmentos m6sicos, Volumen II. Anexo. Estudio general introductorio de la vida y obra de Pablo Nassarre*, Zaragoza, Instituci6n Fernando el Cat6lico, 2006.

¹⁷ MUNETA, Jes6s M^a. «Evoluci6n de la modalidad desde el Gregoriano al siglo XVIII», *Nassarre: Revista aragonesa de musicolog6a*, 11/1-2 (1995) (Ejemplar dedicado: En homenaje a Pedro Calahorra Mart6nez), pp. 345-366.

Marín «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», publicado entre 1989 y 1990¹⁸. En 2013, Bernardo Illari se une a este elenco de investigadores que estudian la modalidad barroca, centrándose con gran detalle en el primer teórico en presentar esta nueva concepción del espacio tonal en la teoría española que perdurará al menos durante el siglo XVIII e, incluso, se introducirá en el XIX¹⁹. Su estudio da buena cuenta de la aportación teórica que Andrés Lorente hace sobre los tonos (nomenclatura española para los modos) en su tratado *El porqué de la música* impreso en Alcalá en 1672. Esto lo completa con un análisis de algunos de los ejemplos prácticos que Lorente añade para ejemplificar su teoría modal.

Pero García Gallardo da un paso adelante aplicando esta teoría de los tonos polifónicos de origen eclesiástico a la música profana del género guitarrístico en el tercer libro de Pasacalles de Gaspar Sanz, el cual incluye sólo Pasacalles punteados que nombra usando las designaciones de los tonos barrocos. De su análisis, que atiende no sólo a criterios comunes de escalas usadas sino a focalizaciones armónicas y melódicas manifiestas en «giros basados en las escalas originales de los tonos»²⁰, deduce que presentan algunos rasgos que escapan a la tonalidad moderna, a la que sí pertenecen sus Pasacalles rasgueados. Pero tampoco parecen encuadrar en su totalidad en el esquema tonal barroco, como concluye García Gallardo.

En una publicación de 1981 sobre Joan Cabanilles, Klaus Speer²¹ presenta un monográfico en el que resume ciertos rasgos de la modalidad en los tientos de Cabanilles, mostrando el número de tientos por cada tono con su tonalidad predominante y tipos de cadencias finales que manifiestan. Miguel Bernal Ripoll, en su tesis presentada en 2003 bajo el título «Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles», dedica un capítulo al estudio de la modalidad en la obra de este compositor comparándola también con la teoría de la época, que centra principalmente en los tratados de Lorente, Nassarre y Torres²². Pero tan sólo atiende a los criterios de nota final y armadura para describir la

¹⁸ 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.

¹⁹ ILLARI, Bernardo, «¿Son modos? Tonos y Salmodia en Andrés Lorente», en Plesch, Melania, ed., *Analizar, interpretar, hacer música: de las cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo Huseby*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013, pp. 289-326.

²⁰ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., «El tratamiento de la sintaxis armónica...», p. 161.

²¹ SPEER, Klaus, «Designaciones de los tonos en los tientos de Juan Cabanilles», en *Juan Baptista Cabanilles, Músico valenciano universal*, Valencia, Asociación Cabanilles de amigos del órgano, 1981, pp. 203-210.

²² BERNAL RIPOLL, Miguel, «Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles», González Valle, José Vicente, González Marín, Luis Antonio, dir. Tesis Doctoral [En línea]. Universidad

representación de la modalidad en su obra organística. Sin embargo, sí pone especial énfasis en lo que los teóricos llamaron “salidas de tono” y cómo Cabanilles lo pone en práctica, para concluir sobre la frecuencia con que son usadas en unos tonos respecto a otros.

En esta línea de estudiar la teoría y aplicarla a la música coetánea nos encontramos, entre los trabajos más recientes, dos publicaciones de 2014 de sendos teóricos, Harold Powers y Michael R. Dodds, recogidos en el libro *Tonal Structures in Early Music*. Powers²³ propone trazar una línea que vaya desde la teoría modal de Banchieri hasta el sistema de 24 tonalidades mayores y menores de Mattheson. En este recorrido ocupa un lugar esencial los tonos de la salmodia polifónica y de órgano en Pietro Pontio y Banchieri en relación a los trabajos teóricos y musicales de la Europa católica de habla francesa y germana, concretándolo en colecciones organísticas ordenadas modalmente de B.G.G. Nivers, Jean Titelouze y Sebastian Anton Scherer. Además de los criterios analíticos esenciales de diferenciación de final y armadura (aludiendo especialmente a las transposiciones), destaca algunos rasgos que pudiesen dilucidar un tratamiento modal de obras que aparentemente podrían parecer tonales, como el uso de la fórmula salmódica relacionada con el tono como *cantus firmus* o simplemente dejándose entrever en determinados sonidos sobre los que se focalizan melódicamente o en cadencias.

Por su parte Dodds²⁴ trata el tema a través de una comparativa entre dos ciclos de obras para teclado del compositor alemán Franz Xaver Murschhauser (1663-1738). Su análisis aporta claridad sobre los paralelismos existentes entre los tonos que presenta cada colección, siendo uno etiquetado en los 8 tonos eclesiásticos y el otro en los 12 modos (aunque en este caso sólo emplea los que él considera los más frecuentemente usados en la música mensural), según se desprende de sus etiquetaciones modales. Estos ciclos le sirven a Dodds como ejemplo para demostrar el pluralismo en la teoría y práctica modal alrededor del siglo XVII. Al mismo tiempo, muestra cómo dos sistemas modales diferentes pueden ser correlacionados sobre la base de esquemas tonales comunes, atendiendo a criterios de clasificación de nota final, armadura, ámbito auténtico y plagal del tenor y cantus (que toma

Autónoma de Madrid, Departamento de Sociología y Antropología Social, Madrid, 2003, pp. 125-152. <<https://www.educacion.gob.es/tese/mostratRef.do?ref=292812>>

²³ POWERS, Harold, «From Psalmody to Tonality», en *Tonal Structures in Early Music*, Collins Judd, Cristle, ed., New York, Routledge, 2014, pp. 275-340.

²⁴ DODDS, Michael R., «Tonal Types and Modal Equivalence in Two Keyboard Cycles by Murschhauser», en *Tonal Structures in Early Music*, Collins Judd, Cristle, ed., New York, Routledge, 2014, pp. 341-381.

en consideración sólo en las obras basadas en modelos vocales), esquema melódico fundamental de la melodía del sujeto y tipo de cadencia final.

Como ya antecedimos, la falta de estudios sobre la teoría modal barroca española en la práctica de la época se hace evidente después de ver los trabajos más relevantes sobre el tema. Esperamos, por tanto, contribuir con nuestro estudio a ampliar los ya realizados y, con ello, aportar nuestro esfuerzo en despejar incógnitas que ayuden a clarificar el espacio tonal que condiciona la construcción musical de este período.

3. Objetivos científicos

Los objetivos científicos que nos proponemos son:

1. Estudiar la modalidad polifónica barroca vigente en España en la época.

Como punto de partida para una aplicación posterior se sitúa el estudio de la teoría modal, concretamente la que los teóricos reflejan para su uso en la composición polifónica, indagando tanto en sus aspectos técnicos como en su origen y evolución.

2. Formular unos criterios de identificación de los tonos barrocos, tomando como punto de partida los extraídos de los formulados teóricos descritos por los tratadistas de la época, concretándolos en Andrés Lorente y Pablo Nassarre.

En el estudio de la teoría modal polifónica, nos centraremos en recoger aquellos criterios de identificación de los modos y sus idiosincrasias que se explicitan en los tratados de estos teóricos, añadiendo los que consideremos oportunos y que pudiesen llevarnos a datos relevantes sobre su proyección en la creación musical.

3. Analizar, atendiendo a los criterios de identificación modal prefijados, una selección de versos y tientos para órgano de Joan Cabanilles.

Transcripciones llevadas a cabo de la obra de órgano de este compositor nos facilitan el acercamiento a dos géneros que se cultivaron en la producción organística del siglo XVII: los versos para acompañar la salmodia y los tientos. La ordenación de estas piezas por tonos nos garantiza un estudio más certero de todas las características e

idiosincrasia de cada una de ellas. La elección de estos dos tipos formales nos aportará información sobre las peculiaridades de la modalidad en la práctica de obras sujetas o no a los tonos de salmo.

4. Estudiar el uso que Cabanilles hace de la teoría modal coetánea en su obra organística.

El estudio pretende mostrar las características explicitadas por los teóricos que identifican al modo usado en las obras objeto de estudio.

5. Formular puntos de conexión o divergencia entre la práctica y la teoría modal barroca.

La comparación de los resultados obtenidos en el análisis modal de las obras con los preceptos de la teoría modal ya descritos nos llevará a dilucidar la fidelidad del compositor a la teoría, los elementos que la pudiesen complementar o simplemente, contradecir.

6. Determinar el origen de las posibles divergencias.

4. Metodología

Los principios metodológicos que nos guiarán serán los siguientes:

- Método científico (fundamentarse en datos objetivos demostrables).
- Respeto a las fuentes originales teóricas: obras teóricas de los siglos XVII y XVIII.
- Elección de transcripciones de manuscritos cuyos criterios den cuenta de los datos que se han modificado en dichas transcripciones a fin de tener todos los elementos necesarios en los casos que resulte complicado consultar las fuentes originales.
- Evitar anacronismos sobre todo basados en paradigmas posteriores, como la tonalidad bimodal, la armonía funcional y los esquemas formales diseñados a posteriori, salvo en el uso de algunas nomenclaturas que, bajo advertencia, nos servirán para simplificar o clarificar el discurso.
- Investigación encaminada a la recuperación de la música barroca en su dimensión compositiva.

- Necesidad de la experimentación en el campo del análisis del espacio tonal barroco.

Para cumplir estos principios nos proponemos usar preferentemente un método inductivo. Buscaremos en los tratados de la época y en la bibliografía los preceptos modales que los teóricos promulgan, y toda vez establecidos estudiaremos su presencia en una selección de versos y tientos para órgano de Cabanilles, aportando algunos criterios que, si bien no eran considerados por los teóricos, intuimos que pudieran aportar algún dato relevante a nuestro estudio.

Las líneas fundamentales del trabajo son:

- Establecimiento de un completo estado de la cuestión.

- Un estudio exhaustivo y crítico de las fuentes primarias y secundarias que manejemos.

- Un análisis de los procedimientos tonales empleados por Cabanilles en los versos y tientos para órgano seleccionados. Dicho análisis se hará siempre partiendo de los principios teóricos expuestos por la teoría española de la segunda mitad siglo XVII y principios del XVIII. Los criterios de búsqueda y los datos recogidos los plasmaremos en tablas con el fin de mostrar la información de una manera más gráfica y ordenada. A partir de esas tablas se valorarán los datos que aporten valor a nuestra investigación. A su vez, completaremos nuestras valoraciones con aquellos ejemplos musicales que consideremos oportunos para demostrar los datos reflejados. Dichos fragmentos serán tomados de las transcripciones llevadas a cabo por Higinio Anglés y José Climent para la colección *Musici Organici* publicada por la Diputación de Barcelona-Biblioteca de Cataluña con el nombre de *Opera Omnia* (O.O.).

- Una comparación entre la práctica y la teoría. Una búsqueda de las pautas novedosas en la práctica respecto a la teoría.

5. Nomenclaturas y símbolos utilizados

Teniendo en cuenta que cuando abordemos el análisis de las obras propuestas necesitaremos referirnos con frecuencia no sólo a notas melódicas sino a los acordes que constituyen las fórmulas armónicas que configuran las cadencias, aclararemos de antemano las designaciones o símbolos que adoptaremos para distinguirlas en los cuadros que nos

sirven para mostrar los datos recogidos, de manera que podamos aportar el máximo de información de la forma más simplificada y gráfica estimada.

Para indicar las notas melódicas escribiremos la primera letra en mayúscula y la segunda en minúscula, acompañada del índice acústico en el sistema franco-belga correspondiente a su altura en aquellos casos en que consideremos oportuno señalarlo, resultando de este modo: Re3. Para referirnos a los acordes emplearemos el nombre de la nota que se escribe en la voz de bajo y utilizaremos el cifrado de números arábigos como exponente para indicar la inversión, añadiendo el accidente cuando lo requiera (mi^{#6}). Si la tercera que se forma desde el bajo es mayor, ambas letras de la nota irán en mayúscula (RE), y si es menor irán en minúscula (re).

Para ganar eficacia y claridad en nuestra posterior explicación y valoración de estos datos usaremos las designaciones propias de la teoría de la tonalidad moderna al referirnos a las fórmulas cadenciales. Por una parte emplearemos los términos de cadencia plagal, frigia, perfecta, imperfecta y rota. Pero también usaremos los números romanos en mayúscula para indicar las fundamentales de los acordes en los enlaces que representan estas cadencias en algunas ocasiones, y necesariamente para referirnos a otros que no están incluidos en estos tipos cadenciales. De este modo, el símbolo V lo acompañaremos de "mayor o "menor" entre paréntesis, para distinguir entre el V(mayor) de la cadencia perfecta, rota, imperfecta - y el Vmenor para los enlaces V-I o V-VI sin sensibilizar, resultando cadencias remisas que quedarían expresadas como V(menor)-I (ó VI). Los acordes cuya fundamental corresponda al séptimo grado sensibilizado los trataremos como acordes de V con fundamental aparente y lo escribiremos entre paréntesis de este modo (V). Los enlaces de este acorde con el I quedan englobados dentro de las cadencias imperfectas. Cuando el séptimo grado esté sin sensibilizar, lo escribiremos como VII. Para las inversiones emplearemos los números arábigos como exponentes de los romanos.

Por otra parte al referirnos al tipo de octava que se configura para cada tono usaremos designaciones tomadas de los modos medievales aunque aplicándolas más bien con un concepto "neo-modal", como si fueran escalas parecidas a los modos mayores y menores de la tonalidad moderna. Asimismo, para simplificar, indicaremos la armadura del tono entre paréntesis al lado de la octava o nota final quedando del siguiente modo, Sol(b) .

1. LA TEORÍA MODAL POLIFÓNICA DEL BARROCO EN ESPAÑA

1.1 Contexto y generalidades

Los aires de renovación que empezaron a asomar en la teoría modal polifónica italiana a principios del siglo XVII y que la convertirían en pionera de un nuevo modelo de sistematización modal acorde a la práctica compositiva de la época, tardarían en reflejarse en los tratados teóricos españoles. Con una diferencia aproximada de 60 años, esta nueva teoría italiana surgida de la mano de Adriano Banchieri y su tratado *Cartella Musicale* (1614) se extiende a otros países de tradición católica romana, principalmente a Francia y Alemania, y aparece por primera vez en España en 1672 de la mano de Andrés Lorente y su publicación *El porqué de la música*²⁵. Podríamos citar un acercamiento previo de Correa de Araujo en la *Facultad orgánica*, publicada en 1626, donde, después de exponer los doce modos de Glareanus con la reordenación de Zarlino y aplicarlos a la práctica de sus doce primeros tientos y otras series de piezas, se presentan algunas modificaciones respecto a la teoría que se acercan al nuevo sistema que se irá consolidando en adelante en España, excepto en el caso del 3º tono que entroncaría más con la práctica italiana²⁶.

El reconocimiento y aceptación de los ocho nuevos modos, que en general fueron denominados “tonos de canto de órgano”²⁷, y que nosotros denominaremos a partir de ahora “tonos barrocos”, difiere entre los teóricos españoles posteriores. Si bien los tratados coincidían en presentar una teorización bastante completa de los ocho modos gregorianos, basada en la teoría heredada de los reconocidos autores precedentes por su uso en el canto llano que aún se interpretaba en la liturgia, y de los doce modos de Glareanus, puestos en práctica con la polifonía, no ocurría lo mismo con los tonos barrocos, que eran tratados de manera más práctica. Incluso algunos teóricos como Valls, se posicionaron en defensa de los

²⁵ LORENTE, Andrés, *El porqué de la música*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, citado en ILLARI, Bernardo, «¿Son modos?...», p. 299.

²⁶ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., «El tratamiento de la sintaxis armónica...», p. 142.

²⁷ Otras nomenclaturas más actuales incluyen términos como modalidad polifónica barroca, tonos eclesiásticos, tonos de canto de órgano, tonos barrocos, y algunas más que se pueden consultar en ILLARI, Bernardo, «¿Son modos?...», pp. 293-294, y en GARCÍA GALLARDO, Cristóbal Luis, «La teoría modal polifónica en el Barroco español...», p. 86.

Lo que sí parece generalizado es que los teóricos españoles desde el Renacimiento se inclinaron por usar la palabra tono en vez de modo, con alguna excepción de corte más tradicional representada en la figura de Valls.

doce modos en contra de la práctica moderna de los ocho tonos. No es el caso de otros como Correa de Araujo, Torres, Roel del Río, Rabassa y Vargas, que junto a Lorente, sí reconocieron la difusión y uso que estos tonos estaban teniendo entre los compositores²⁸. De este modo, la teoría española junto a la de otros países se suma a esta nueva sistematización modal, aunque podemos encontrar algunas leves diferencias entre ellos, subrayadas en la tabla 1.

Tonos	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
Nota final en la teoría española	Re	Sol	Mi	Mi	Do	Fa	La	Sol
Armadura	0	1b	1#	0	0	1b	0 (ó 1#)	0 (ó 1#)
Nota final en la teoría italiana de A. Banchieri, <i>Cartella musicale</i>, (Venecia,1614)	Re	Sol	<u>La*</u>	Mi	Do	Fa	<u>Re</u>	Sol
Armadura	0	1b	0	0	0	1b	1b	0
Nota final en la teoría francesa de G. G. Nivers, <i>Traité de la composition</i>, (París, 1667)²⁹	Re	Sol	<u>La</u>	Mi	Do	Fa	<u>Re</u>	Sol
Armadura	0	1b	0	0	0	1b	2#	0

*Se han subrayado las finales presentadas en el tratado italiano y francés que discrepan con las presentadas en la teoría española.

Tabla 1. Comparativa de tonos barrocos en la teoría española, italiana y francesa³⁰.

Algunos teóricos españoles incluso añaden algunos modos más como son el 8ª por el final (Re con un sostenido en la clave), y el segundillo (Si bemol).

Las notas finales aquí expuestas sobre los tonos españoles, los de Nivers y Banchieri representan los sonidos reales teniendo en cuenta que algunos de los tonos eran escritos en las

²⁸ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal Luis, «La teoría modal polifónica en el Barroco español...», pp. 88-89.

²⁹ POWERS, Harold, «From Psalmody...», p. 305.

³⁰ En esta tabla presentamos un resumen muy simplificado de los tonos más comunes en España. Una tabla más completa atendiendo a los descritos por más autores españoles la podemos consultar en GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., MURPHY, Paul, «These are the tones commonly used ...», pp. 90-91; los tonos por otros autores italianos se pueden ver en BARNETT, Gregory, «Modal Theory, Church Keys...», p. 258; por su parte, los escritos de Nivers representan la formulación teórica vigente en Francia hasta su sustitución por el sistema mayor-menor. ILLARI, «¿Son modos?...», p. 298.

claves altas como era el caso del 3º, 5º, 7º, 8º y los añadidos 8º por el final y segundillo³¹. Incluso el 1º podía aparecer en ambas combinaciones. El hecho de presentar estos tonos en claves altas probablemente obedezca a que la única alteración que ellos escribían en la armadura era el Si bemol, por lo que al escribirlos en dichas claves el resultado evitaba el uso de alteraciones o únicamente el empleo de Si bemol.

Algunos teóricos españoles amplían el número de tonos añadiendo variantes fuera de numeración, llegando incluso a reconocer hasta trece, algunos de los cuales terminarán por la mediación en vez de por la final (tonos por la mediación), admitiendo hasta dos (por la final y por la mediación) en determinados tonos.

El tratamiento que dan los teóricos al tema de los tonos no llega a ser homogéneo. Algunos, como Lorente, o Nassarre en su *Escuela Música* lo tratan con profusión, mientras que otros, como Guerau, Santiago de Murcia, Minguet e Yrol, Herrando o Rabassa presentan poco o nulo contenido teórico aunque los muestran de forma práctica. En algunos tratados del último cuarto del siglo XVIII, ya se presentarán en convivencia con las tonalidades modernas. Es el caso de Félix Máximo López, y García Rubio. Su presencia en los tratados se extenderá hasta la primera mitad del siglo XIX, en el *Diccionario de Música* de Palatín y en el *Manual armónico o Método teórico elemental de la composición de Música* de Domingo Hernández. Lo que sí se advierte en general es que los teóricos españoles convergieron en presentar un esquema tonal bastante similar en su presentación de finales y armaduras, aunque no todos entrarían en concretar detalles sobre la “mediación” (segunda nota en importancia después de

³¹ En los siglos XVI y XVII la polifonía se anotaba principalmente en dos sistemas de claves: las “claves altas” o “Chiavette” y las “standard” o “naturales”. Las altas presentaban la soprano en clave de sol en 2ª, alto en do en 2ª, tenor en do en 3ª y bajo en do en 4ª o fa en 3ª. Las “standard” escribían la clave de do en 1ª para la voz de soprano, do en 3ª para el alto, do en 4ª para el tenor y fa en 4ª para el bajo. Parece que hubo una clara relación entre el uso de estos sistemas de claves y la transposición. Según Sylvestro Ganassi (*Letzione seconda*, Chapter XXII, Venice, 1534) las obras escritas en claves altas debían tocarse transportando una 5ª descendente. Más tarde, Banchieri (*Cartella Musicale*, Venice, 1601, pp. 22-23) escribe que las claves altas debían transportarse en función de si tienen un bemol o no. Si no lo tienen, han de transportarse una quinta descendente y añadirles un bemol. En caso de estar el bemol, se transportaría una cuarta descendente, perdiendo el bemol. En España, sin embargo, según se deduce de los teóricos del XVII, el uso de las claves altas, que se hizo habitual al empleo de algunos tonos, implicaba en general tocar lo escrito una 4ª justa descendente. Para una información más detallada sobre este tema véase: BARBIERI, Patrizio, «Chiavette», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05567>> [Consultado el 1/5/2017].

ROTEM, Elam, KIRSCHENBAUM, Oren and KELLER, Johannes, «High clefs (so called Chiavetta) and transposition», *Early Music Sources*, [vídeo en línea] publicado el 10 de Enero de 2017. <<https://youtu.be/qBmBuMsiIt0>> [Consultado el 16/2/2017].

Sobre el asunto en España se pueden ver: IGLESIAS, Alejandro Luis, *En torno al Barroco musical español: el oficio y la misa de difuntos de Juan García de Salazar*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Colegio Universitario de Zamora, 1989, p. 49; ROBLEDO, Luis, *Juan Blas de Castro (ca1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989. pp.87-94; GONZÁLEZ MARÍN, «Notas sobre la transposición en voces e instrumentos...», pp. 303-325.

la final), cadencias principales y secundarias, notas de entrada en imitación y transposiciones más frecuentes.

Un acercamiento a cómo los teóricos llegan a establecer un nuevo modelo modal en el marco de la teoría del siglo XVII y XVIII nos ayudará a conocer determinados rasgos que se asociarán a su práctica.

1.2 Origen y evolución de los tonos barrocos

Como nos viene demostrando la historia de la música, su teorización está precedida en la mayoría de los casos de una práctica que va haciendo inviable la teoría con la que coexiste, y obliga a un reordenamiento del pensamiento musical. Este es el contexto en el que podríamos situar el origen de los tonos barrocos.

Dos fueron los elementos que los teóricos tuvieron en cuenta para sistematizar una nueva organización tonal: los modos gregorianos y los tonos de salmo. Mientras que los primeros eran categorías abstractas para componer cualquier tipo de obra, los segundos representaban melodías específicas e invariables para cantar los salmos.

Los tonos de salmo eran cantos recitativos que se presentaban en ocho fórmulas diferentes, a las que algunas veces se les añadía una novena, el tono peregrino. La longitud de cada fórmula se adaptaba al texto del salmo, que se dividía en versículos. Cada tono constaba de una fórmula de entonación (*intonatio*), una inflexión intermedia (*flexa*) que sólo se añadía cuando el versículo era muy largo, una inflexión (*mediatio*) que dividía el versículo en dos mitades llamadas hemistiquios y una fórmula de terminación (*terminatio*). Entre la *intonatio*, *flexa*, *mediatio* y *terminatio* se entonaba la recitación sobre la *repercussa*. La *repercussa*, tono de recitación, tenor o *tuba*, constituía la nota principal del tono y era la misma dentro de cada tono excepto en el peregrino, en el que la tercera recitación se entonaba un tono descendente de las dos primeras (Ej. 1). Esta estructura de los tonos era similar a la usada para el Magnificat y otros cánticos como el *Benedictus* y el *Nunc dimittis*³², con la salvedad de que en los salmos la entonación sólo se hacía al principio del primer versículo y no se repetía al entonar cada uno de los versículos del mismo salmo, mientras que en los otros cantos se repetía con cada versículo. En la presentación de los esquemas tonales salmódicos en los

³² Algunos teóricos convinieron en agrupar los salmos y cantos basados en los tonos de salmo bajo la denominación de Salmodia o *Saeculorum*.

tratados de la época, algunos teóricos³³ obvian la entonación inicial ya que, con la participación del órgano en su interpretación alternándose con el canto, algo que explicaremos más adelante, el asunto que más interesaba a los organistas era el final de cada hemistiquio, cuyo conocimiento les permitía cadenciar de manera adecuada.

Tanto los modos gregorianos como los tonos salmódicos coincidían en la nota de repercusión o *repercussa*. Sin embargo, existían ciertas diferencias en lo relativo a ámbito, finales³⁴ y especies interválicas como podemos observar continuación:

The image displays musical notation for Gregorian modes and psalm tones. On the left, eight modes are shown in a single staff: 1º modo (Finalis, Repercussa), 2º modo (F), 3º modo (F, R), 4º modo (F, R), 5º modo (F, R), 6º modo (F, R), 7º modo (F, R), and 8º modo (F, R). On the right, eight psalm tones are shown in a single staff, labeled Tono ① through Tono ⑧, plus a 'Tono peregrino'. Each tone is divided into sections: 'Intonatio', 'Flexa', 'Mediatio', and 'Terminatio'. The 'Notas recitativas' are indicated above the notes in the first two tones.

Ejemplo 1. Modos gregorianos y tonos salmódicos³⁵.

Los tonos de salmo, en su presentación natural, diferían en la nota final de los modos 3º, 5º y 7º de los gregorianos en los que se basaban. La razón de ello era que, en la práctica, el salmo iba precedido y seguido de una antífona. La necesidad de enlazar de una manera suave el final del salmo con la antífona hizo que se crearan algunas fórmulas melódicas terminales (llamadas “diferencias”) adecuadas al comienzo de la antífona que le seguía, pero sin el objetivo de crear una cadencia modal. Como explica Jeannetau, «el íncipit de la antífona

³³ Es el caso de teóricos españoles como Martín y Coll, Lorente, Torres y Rabassa. GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., MURPHY, Paul, «These are the tones commonly used...», p. 79.

³⁴ Algunos tonos salmódicos como el primero, presentaban hasta diez fórmulas de terminación diferentes con hasta cuatro notas finales distintas. Para verlo de forma más gráfica, visítese SCHOLA GREGORIANA BOGOTENSIS, «La salmodia», en *Lecciones de canto gregoriano* [En línea], <<http://interletras.com/canticum/salmodia01.htm>> [consultado el 18/1/2017].

De todas ellas Banchieri elegiría una de las terminaciones como modelo para su sistematización tonal. HILL, John Walter, *La música barroca*, p. 82.

³⁵ ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT, Eugène de, *Teoría de la música. Una guía*, Pérez Sáez, Alejandro, trad., 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 306.

determina la elección de la diferencia; es por tanto una cuestión melódica y no modal»³⁶. Con la práctica alternada del canto llano con la textura polifónica del órgano se fue estandarizando el uso de una única *terminatio* para cada tono de salmo³⁷.

Modos/Tonos de salmo	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°
Final de los modos gregorianos	Re	Re	Mi	Mi	Fa	Fa	Sol	Sol
Final de los tonos de salmo	Re	Re	<u>La</u>	Mi	<u>La</u>	Fa	<u>La</u>	Sol

Tabla 2. Diferencias entre modos gregorianos y tonos de salmo.

Visto esto, los tonos barrocos podrían derivar directamente de su abstracción más cercana, es decir, los modos gregorianos. De hecho, el 1°, 4° y 6° (teniendo en cuenta el uso habitual del Si bemol en este último modo) coinciden en sus finales. Sin embargo, el 3° y el 7° se presentan completamente diferentes y, como apunta García Gallardo, el hecho de presentar como modos naturales algunos modos transportados, como el 2°, el 5° y 8° por el final, el uso de armaduras de clave, e incluso, la modificación interválica interna en su presentación teórica, como ocurre con el 5° y 6°, subvierte la propia esencia de la teoría modal precedente³⁸. En la siguiente tabla se puede apreciar más claramente las similitudes y diferencias entre los dos sistemas:

³⁶ JEANNETEAU, Jean, *Los modos gregorianos*, Lara Lara Fco Javier, traduc. y colab., Abadía de Silos, Studia Silenti, 1985, p. 327.

³⁷ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., MURPHY, Paul, «These are the tones commonly used...», p. 79.

³⁸ *Ibidem*, p. 77.

	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°
Modos Gregorianos	Re ⌈ ⌋	Re ↓	Mi ⌈ ⌋	Mi ⌈ ⌋	Fa ↓	Fa ⌈ ⌋	Sol ⌈ ⌋	Sol ↓
Tonos Barrocos españoles*¹	Re	Sol 1b	Mi 1#	Mi	Do	Fa 1b	La* ² 0 ó 1#	Re 1#

Las llaves representan igualdad, las flechas transposición y el signo desigual, diferencia. *¹ Recogemos los más habituales y los presentamos en su tono de efecto. *² Tono por la mediación.

Tabla 3. Diferencias entre modos gregorianos y tonos barrocos.

También se podrían reconocer el modo jónico y eólico en el 5° tono (Do) y el 7° (La) respectivamente en los casos en que aparece sin armadura, pero como ya anteceditos, la mayoría de los teóricos españoles no toman en consideración el sistema de doce modos.

Lo que parece claro es que estas modificaciones atienden a razones prácticas que ya en el Renacimiento se empezaron a aplicar sobre la polifonía. El propio Gallus Dressler³⁹ en 1563, al hacer la presentación de los modos, pone de manifiesto la costumbre en polifonía de transportar el segundo modo a Sol con una armadura de un bemol, y de presentar esta misma armadura en los modos 5° y 6°.

Sin embargo, la mayoría de los teóricos coinciden en que la propia desvirtuación de los modos tradicionales deviene de la práctica de la salmodia⁴⁰ y otras formas de recitado ya mencionadas, como el magníficat, que se interpretaban en la liturgia alternando el canto llano con el órgano. Las partes polifónicas de órgano intercaladas entre el canto, llamadas versos, resultaban en su mayoría de la improvisación instrumental basada en los propios recitados⁴¹. Esta práctica se hizo especialmente relevante a comienzos del siglo XVII en el ejercicio diario

³⁹ DRESSLER, Gallus, *Praecepta musicae poeticae*, manuscrito, 1563, [En línea como *Traité français sur la musique*], Indiana University, <<http://boethius.music.indiana.edu/tml/16th/DREpra>> citado en, GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., MURPHY, Paul, «These are the tones commonly used...», p. 78.

⁴⁰ La salmodia no sólo fue una fuente para la composición de obras polifónicas durante el Renacimiento, adoptando sus modelos melódicos como *cantus firmus* o como variaciones en el contrapunto imitativo, sino que, como estamos viendo, generó todo un sistema de organización musical en el siglo XVII a través de estos tonos barrocos, por lo que su esencia (ahora en forma de abstracción teórica) siguió siendo un modelo en la composición musical durante el Barroco. POWERS, Harold, «From Psalmody to Tonality...», pp. 275-340.

⁴¹ García Gallardo alude a distintas fuentes europeas de información que corroboran este germen de los tonos, citando a Powers, Dodds, Barnett y Nelson. GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., «La teoría modal polifónica en el Barroco español...», p. 90.

de la liturgia de la Iglesia Católica de la Contrarreforma⁴². Mientras que el canto a *capella* permitía al coro cantar el salmo a cualquier altura, la introducción del órgano obligó al intérprete a transportar la música escrita para acomodarse a una tesitura cómoda para el coro, que en algunos tonos resultaba difícil de cantar⁴³.

Las fórmulas salmódicas con sus terminaciones más habituales se fueron convirtiendo desde ese momento en esquemas tonales independientes de sus melodías específicas y empezaron a tomarse en consideración como recurso compositivo para otro tipo de composiciones. Y de nuevo es la teoría italiana, de la mano de Banchieri, la que por primera vez da este paso, evidenciando la relación de las fórmulas salmódicas y los doce modos de Zarlino en la nueva configuración tonal⁴⁴. En la presentación de los tonos de salmo aplicados a la práctica polifónica en su *Cartella musicale*, Banchieri escribe algunos de ellos transportados para adaptarse más cómodamente al canto⁴⁵. Estos serían el 2º, 5º y 7º, como vemos a continuación en la siguiente tabla:

Tono salmódico	Transporte	Armadura	Terminación
2º	4ª ↑	b	Sol
5º	4ª ↓	0	Mi
7º	5ª ↓	b	Re

Tabla 4. Tonos de salmo transportados de Banchieri.

En consecuencia, en las estructuras tonales de Banchieri, el 1º, 4º, 6º y 8º tonos barrocos corresponderían con los homónimos gregorianos, mientras el 2º, 3º, 5º y 7º derivarían de los tonos salmódicos relacionados.

⁴² GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., MURPHY, Paul, «These are the tones commonly used...», p. 79.

⁴³ Valls, Martín y Coll y Nassarre se encuentran entre los teóricos españoles que tratan la conveniencia de transportar los salmos en el órgano para adecuarlos a la tesitura óptima del coro. VALLS, Francesc, *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito (1742) en Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms783, 19r., MARTÍN Y COLL, Antonio, *Arte de canto llano*, Madrid, Viuda de Juan García Infançon, 1714, pp. 68-71; NASSARRE, Pablo, *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Manuel Román/ Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724, volumen 1, pp. 313-314, citados en GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., MURPHY, Paul, «These are the tones commonly used...», p. 81.

⁴⁴ ILLARI, Bernardo, «¿Son modos?...», p. 295-296.

⁴⁵ BANCHIERI, Adriano, *Cartella musicale*, Venice, G. Vicentino, 1614, facs. Bologna, Forni, 1968, pp. 69-71.

En España, Martín y Coll concreta en su *Breve summa del canto llano*, que dicha transposición afectará a los tonos de salmo 2º, 3º, 5º y 7º⁴⁶. De este modo, podemos encontrar estas estandarizaciones en numerosos libros de versos organísticos para acompañar a la salmodia que se compusieron en el siglo XVII. En el ejemplo 2, vemos el primero y el comienzo del segundo verso compuestos para el 7º tono de salmo del *Ramillete oloroso: suabes flores de mussica para organo* de Martín y Coll. En este caso la final es Re y la armadura de un bemol, en lugar de la final La que le correspondería por teoría. Las transposiciones estandarizadas por Martín y Coll⁴⁷ para los tonos señalados anteriormente se pueden visualizar en la siguiente tabla:

Tonos de salmo	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
Final del tono de salmo	Re	Re	La	Mi	La	Fa	La	Sol
Transposiciones según Martín y Coll		2ª↑ 4ª↑	4ª ↓		4ª ↓		4ª↓ 5ª↓	4ª ↓
Final de los tonos y armadura resultantes en los versos de órgano.		Mi Sol	Mi		Mi		Mi Re	Re
		(#) (b)	(#)		(#)		(#) (b)	(#)

Tabla 5. Transposiciones de los tonos de salmo según Martín y Coll.

Como consecuencia de estas transposiciones las notas de recitación de todos los tonos salmódicos, que en la teoría se presentaban como La, Fa, Do, La, Do, La, Re y Do, terminaban reduciéndose a Sol, La, y, en ocasiones, a Sib para el 2º tono.

En el caso de los tonos españoles, ya vimos sus similitudes con los modos gregorianos, excepto en el modo 3º y 7º. En estos dos casos podemos ver la influencia de la práctica de la salmodia en su sistematización. Así, el modo 3º derivaría del tono salmódico homónimo (La)

⁴⁶ MARTÍN Y COLL, Antonio, *Breve summa del canto llano*, Madrid, Viuda de Juan García Infançon, 1714, pp. 68-71.

⁴⁷ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., MURPHY, Paul, «These are the tones commonly used...», p. 82.

en su versión práctica más habitual, es decir, una 4ª descendente (Mi con 1#), y el 7º tono barroco derivaría del 7º tono salmódico (La) sin transportar (ver Tabla 6).



Ejemplo 2. Primer y segundo versos de órgano para acompañar los salmos de 7º tono. *Ramillete oloroso: suabes flores de mussica para organo* de Martín y Coll⁴⁸.

⁴⁸ MARTÍN Y COLL, Antonio, *Ramillete oloroso: suabes flores de mussica para organo por Fray Antonio Martyn*, manuscrito 1709, p. 38 (del documento en pdf). [En línea] <<http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000113385>>

Tonos	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	Tono peregrino
Finales tonos salmódicos	Re	Re	La	Mi	La	Fa	La	Sol	Re (b)
Finales tonos salmódicos transportados según Martín y Coll	Re	Mi(#) ó Sol(b)	Mi(#)	Mi	Mi(#)	Fa	Mi(#) ó Re(b)	Re(#)	
Finales tuoni de Banchieri	Re	Sol(b)	La	Mi	Do	Fa(b)	Re(b)	Sol	
Finales tonos según teóricos españoles	Re	Sol(b)	Mi(#)	Mi	Do	Fa(b)	La	Sol	

Tabla 6. Comparativa de tonos de salmos, tuoni de Banchieri y tonos barrocos españoles.

Illari⁴⁹, en su estudio sobre la modalidad polifónica de Lorente, da a los tonos de salmo una influencia más decisiva en la génesis de los tonos barrocos presentados por este teórico que va más allá de la nota final. Al igual que ellos, los tonos de Lorente presentan una clara polarización melódica marcada por la *repercussa*, ahora denominada “mediación”, que pasa de ser un sonido de recitación textual a constituirse en un punto cadencial. El otro polo lo constituye la nota final, que si bien en los salmos no es necesariamente la última, en los tonos se erige como centro tonal, con su necesaria presencia al comienzo y al final. Estos dos polos, junto al diapasón de cada tono, serán los elementos que irán conformando las nuevas entidades sonoras, cumpliendo la mediación un papel decisivo para distinguir los tonos que

⁴⁹ ILLARI, Bernardo, «¿Son modos?...», p. 309.

comparten diapasón, por ejemplo el 3º, el 5º natural y el 7º (siempre refiriéndonos al sonido de efecto).

En la Tabla 7, presentamos de una forma más clara la relación de procedencia de los tonos barrocos, tomando en consideración sus homónimos gregorianos y salmódicos, tanto en la teoría de Banchieri como en la propia española:

Tonos Barrocos	Banchieri	Teóricos españoles
1º	<ul style="list-style-type: none"> • Modo gregoriano • Tono salmódico 	<ul style="list-style-type: none"> • Modo gregoriano • Tono salmódico
2º	<ul style="list-style-type: none"> • Modo gregoriano transportado al sistema bemol. • Tono salmódico transportado en su versión práctica. 	<ul style="list-style-type: none"> • Modo gregoriano transportado al sistema bemol. • Tono salmódico transportado en su versión práctica.
3º	Tono salmódico natural	Tono salmódico transportado
4º	<ul style="list-style-type: none"> • Modo gregoriano • Tono de salmo 	<ul style="list-style-type: none"> • Modo gregoriano • Tono de salmo
5º	Modo gregoriano transportado a Do	Modo gregoriano transportado a Do
6º	<ul style="list-style-type: none"> • Modo gregoriano con sistema bemol • Tono de salmo con sistema bemol 	<ul style="list-style-type: none"> • Modo gregoriano con sistema bemol • Tono de salmo con sistema bemol
7º	Tono salmódico transportado en su versión práctica	Tono salmódico natural
8º	<ul style="list-style-type: none"> • Modo gregoriano • Tono salmódico 	<ul style="list-style-type: none"> • Modo gregoriano • Tono salmódico

Tabla 7. Relaciones de filiación de los tonos barrocos con los modos gregorianos y tonos salmódicos en la teoría italiana y española.

Una de las variantes de los tonos barrocos españoles presentada por Lorente, el 8º tono por la mediación, correspondería con el tono de salmo homónimo pero en su transposición

práctica. A Hill⁵⁰, el hecho de que no todos coincidieran con los tonos salmódicos le hace pensar que esta sistematización modal no respondía sólo a la necesidad de adecuar la composición de órgano al tono salmódico, sino que buscaba plasmar teóricamente aquello que venía ocurriendo en la práctica y que desvirtuaba en gran medida la teoría tradicional existente.

El germen de esta práctica se extendió no sólo a otras obras litúrgicas sino que también recaló en obras profanas, como en numerosos pasacalles, canciones y danzas, desconectándose así de la música religiosa, donde radicaba su origen. La posterior difusión de estos tonos se trazaría en dos sentidos: uno práctico y otro pedagógico. El práctico lo llevarían a cabo los organistas, que aplicarían ciertos parámetros de la práctica de la salmodia a otras piezas religiosas, no sólo aquellas que se realizaban con alternancia canto-órgano, sino alcanzando a otros tipos de cantos religiosos. La difusión pedagógica procedería de los libros teóricos, escritos principalmente por organistas o maestros de capilla, y de las propias capillas musicales, que eran los principales centros de transmisión del conocimiento de aquella época⁵¹.

1.3 El tratamiento de los tonos por Andrés Lorente

Con la publicación en 1672 de su tratado *El porqué de la música*, Lorente aborda por primera vez en España la nueva teoría modal barroca heredada de la italiana. Al sistematizarla, Lorente parece que «se halla más orientado hacia la solución de problemas o dudas concretas que hacia la presentación de un sistema intelectual coherente»⁵². Su exposición se basa en una explicación para cada tono⁵³ de cómo formar el diapason, la final, claves que han de tener las cuatro voces, cláusulas principales en la final y sus mediaciones, y, de una forma genérica, las cláusulas intermedias. Su concreción parece responder a deducciones extraídas de la práctica cuando manifiesta que «estos son los tonos que comúnmente se usan, y las claves que les corresponden de ordinario, sobre los cuales son hechas las composiciones»⁵⁴. Aunque reconoce la existencia de doce tonos, presenta los ocho básicos y los amplía añadiendo hasta cinco variantes. A continuación vemos de cada tono su

⁵⁰ HILL, John Walter, *La música barroca...*, p. 83.

⁵¹ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal Luis, «La teoría modal polifónica en el Barroco español...», p. 93.

⁵² ILLARI, Bernardo, «¿Son modos?...», p. 300.

⁵³ Como tono es una palabra polisémica en música, Lorente llama al modo “tono armonioso” para distinguirlo de la distancia interválica de tono.

⁵⁴ LORENTE, Andrés, *El porque de la música...*, p. 565.

final, sistema de claves, propiedad (armadura), hasta dos mediaciones, diapasón, y sólo en los tonos 7º y 8º añade un sonido para hacer la cadencia intermedia, que en general sitúa en las mediaciones⁵⁵:

Tono	Final	Claves	Propiedad	Mediaciones	Cláusula intermedia ⁵⁶	Diapasón	Efecto
1º natural	Re	Bajas	Natura	La		Re-Re	Re
1º accidental	Sol	Altas	Bemol	Re		Sol-Sol	Re
2º	Sol	Bajas	Bemol	Re-Sib		Sol-Sol	Sol(1b)
Segundillo	Sib	Bajas	Bemol	Fa-Re		Sib-Sib	Sib
3º	La	Altas	Natura	Mi-Do		La-La	Mi(1#)
4º natural	Mi	Bajas	Natura	La		Mi-Mi	Mi
4º accidental	La	Altas	Bemol	Re		La-La	Mi
5º natural	La	Altas	Natura	Do-Fa		La-La	Mi(1#)
5º accidental	Fa	Altas	Bemol	Do		Fa-Fa	Do
6º	Fa	Bajas	Bemol	Do-La		Fa-Fa	Fa(1b)
7º	La	Altas	Natura	Re	Sol	La-La	Mi(1#)
8º	Sol	Altas	Natura	Do	Re	Sol-Sol	Re(1#)
8º alto u octavillo	Sol	Bajas	Natura	Do-Re		Sol-Sol	Sol

Tabla 8. Los tonos polifónicos según Andrés Lorente.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 562-566.

⁵⁶ A tal efecto, entendemos que con la abreviación “Intermed.” que Lorente emplea en la exposición de los tonos 7º y 8º, se refiere a la cadencia intermedia más usadas en estos tonos distinta a la mediación o final, que son consideradas las principales. *Ibid.*, p. 565. Por su parte, Illari las considera “cláusula internas” distintas a la mediación. ILLARI, Bernardo, «¿Son modos?... », pp. 302-303.

Los tonos 1º accidental y 2º, que comparten final y armadura, difieren en el juego de claves usado y en su mediación, situada a distancia de 5ª en el primero y de 3ª en el segundo, este último manteniéndose fiel a la tradición del 2º modo antiguo. El tono segundillo es presentado por Lorente como el 6º tono por natura transportado una cuarta ascendente. Además distingue entre 5º natural, cuya final en claves altas es La (de efecto Mi) y sus mediaciones Do-Fa, y 5º accidental con el Si bemol en la armadura, con final Fa y mediación Do, añadiendo que entre estas dos variantes, la accidental será la más usada. Para su última variante, el octavillo, Lorente escribe los mismos rasgos que para el octavo pero con la única diferencia del juego de claves, resultando el octavillo una 4ª más agudo que el 8º en su tono de efecto.

Lorente admite la transposición de cada tono hasta en ocho alturas a partir de cada nota del diapasón, llamándose “tonos transportados” (escapando a esta denominación el Octavillo, aún estando situado una 4ª arriba del 8º tono). De igual manera, considera que los tonos puedan finalizar en la mediación, acuñándoles el término de “Tonos por la mediación”. A este respecto, los tonos noveno, décimo, onceavo y doceavo los justifica como transposiciones o tonos por la mediación de los ocho descritos, no viendo la necesidad de añadirlos como diferentes y quedando de la siguiente manera:

Tono noveno= Tono 1º por la mediación, y si no es para salmos, Tono 3º transportado.

Tono décimo= Tono 2º

Tono undécimo=Tono 5º

Tono doceavo= Tono 6º

Pero, seguramente con la finalidad de justificar algunas “obras irregulares”, Lorente insinúa que además de que cada tono pueda formar diapasón por la final y por la mediación, también se podría formar a partir de cualquier nota de él⁵⁷, algo que, a nuestro entender, sería difícil de explicar en la teoría.

Las mediaciones respetan la interválica con respecto a la final que manifestaban los tonos de salmo (3ª, 4ª y 5ª). Pero Lorente parece querer enfatizar el sonido que se encuentra a distancia de quinta desde la nota final, para lo que establece dobles mediaciones en aquellos casos en que la mediación se da en la 3ª. Es el caso de los tonos 2º, segundillo, 3º y 6º. Una

⁵⁷ LORENTE, Andrés, *El porque de la música...*, p. 565.

excepción la constituye el 5º natural que presenta su segunda mediación a distancia de 6ª, constituyendo el rasgo que lo distingue del 3º. Las demás mediaciones, situadas a distancia de 4ª ó 5ª de la final, se mantienen como una única posibilidad, excepto el octavillo, que incluye las dos. La razón de que haya mediaciones a distancia de 4ª o 5ª de la final es justificada por Lorente con dos formas de dividir el diapasón: la división aritmética, que establece la mediación a distancia de cuarta, y la armónica, que la sitúa a la quinta como podemos deducir de lo siguiente:

«También se advierta, que la diversidad de los Tonos, nace de la mediación, y división de las especies de la Diapasón, porque unas veces se divide armónicamente; y otras con división aritmética: la octava está armónicamente mediada todas las veces que una cuerda la divide, de tal modo, que a la parte grave se queda la quinta, y en la aguda la cuarta. Dícese estar mediada aritméticamente, cuando la cuerda de medio se divide de tal manera, que la especie cuarta está en la cuarta inferior, y la especie quinta en la superior...»⁵⁸.

Lorente añade a su explicación teórica sobre los tonos una serie de fabordones a cuatro voces escritos en cada uno de ellos. Este género musical litúrgico era utilizado desde el Renacimiento en la salmodia del oficio de Vísperas de los domingos y de las festividades importantes y, en adelante, se amplió a la salmodia del Oficio de completas y para el canto del Miserere de Tinieblas. Resulta difícil establecer un patrón musical específico para este género que sirvió para nombrar piezas del siglo XVI y XVII con características diferentes, pero, en su forma más habitual, sí está clara su relación con la salmodia. De hecho se trata de una pieza breve que armoniza a cuatro voces un versículo salmódico, empleando como *cantus firmus* (habitualmente en el tiple) el tono salmódico que corresponda. Es característico que no incluya la entonación inicial del salmo sino que empiece directamente en la cuerda del recitado. Al igual que los salmos, presenta una estructura bipartita, y cada parte, en estilo homofónico, termina en una cadencia sobre la mediante y la final del tono, respectivamente⁵⁹. Aunque esta forma primaria dio paso a algunas modificaciones posteriores, nosotros nos detendremos aquí ya que, con la explicación dada, queda definido el fabordón ejemplificado por Lorente.

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 574.

⁵⁹ ZAUNER, Sergi, «El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626): fórmulas y fabordón elaborado en el marco del Oficio Divino», Muntané Gómez, Maricamen, Dir. Tesis doctoral [En Línea]. Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Arte y Musicología, 2014, pp. 10-17, <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_284967/sz1de1.pdf> [Consultado el 3/5/ 2017].

Cada tono está representado en un fabordón de Lorente excepto el segundillo. Del 7º y octavillo presenta hasta cuatro y tres ejemplos, respectivamente. Todos los fabordones del tono 1º al 6º están escritos con las características antes mencionadas, respetando el juego de claves, propiedad, nota final para la última cadencia y la mediación para cadencia intermedia (haciendo uso de la mediación que coincide con la de los tonos de salmo). En cuanto al 4º y 5º tono sólo los ejemplifica con las variantes naturales.

Menos claro queda definido el 7º tono y el octavillo. El 7º coincide en claves y propiedad, pero la nota final La, que aparece en los cuatro ejemplos, no siempre es usada en la cadencia final. En el primero, ambas cadencias se hacen sobre la final y en el cuarto sólo en la cadencia final. Sin embargo, en el segundo y tercero usa la nota final para la cadencia intermedia pero los finaliza con Re (mediación del tono) y Mi, nota ésta que no corresponde a ninguna mediación del tono 7º descrito por Lorente. Sin embargo, mientras que la nota Re es la cuerda de recitación del tono de salmo 7º, Mi es la última nota del primer hemistiquio, que en este tono salmódico es el único en el que no coincide con la cuerda de recitación. De este modo, Lorente usa como cadencias tanto Re, mediación del tono barroco y cuerda de recitación, como Mi, mediación del tono salmódico relacionado. A este respecto, tenemos que aclarar que el tono de salmo es tomado como *cantus firmus* en una de las voces, pero en este caso no figura en la voz del bajo en ninguno de los cuatro fabordones de este tono. Sin embargo, sí se aprecia que toma dos terminaciones de salmo diferentes. Para los salmos que finaliza con la final (La) o con la mediación del tono de salmo relacionado (Mi), emplea la terminación que finaliza en La, mientras que para el único que finaliza en la mediación del tono descrita por Lorente (Re), emplea la terminación del tono de salmo que finaliza en Re (Ej. 3, 4 y 5).

De los tres Fabordones que presenta por el tono octavillo, los dos primeros, que nombra como “Octavillo, punteado por octavo tono”, hacen la cadencia final en Sol y la cadencia intermedia sobre Fa en el primero y sobre Do en el segundo (mediación del 8º tono y una de las mediaciones del octavillo según Lorente). Ambos están escritos en claves altas y no en bajas como describe en su teoría. Sin embargo, en el tercer fabordón, que denomina “irregular”, lo apunta por claves bajas y ambas cadencias las hace por la segunda mediación que Lorente describe para este tono (Re)⁶⁰.

⁶⁰ LORENTE, Andrés, *El porqué de la música...*, p. 571.

FABORDON DE SEPTIMO TONO. A 4. Segunda Mediac.

The image shows a musical score for a seven-tone fabordón in A4, second mediation. It consists of four staves: a vocal line at the top and three lute tablature lines below. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The score is divided into two measures. The first measure is labeled 'Final' and the second 'Mediación de Lorente'. On the right side, a vertical line indicates the 'C.F. terminación en Re' (Final Cadence termination in D).

Ejemplo 3. Fabordón de 7º tono con final en Re de Andrés Lorente⁶¹.

OTRO FABORDON DE SEPTIMO TONO.

The image shows a musical score for another seven-tone fabordón. It consists of four staves: a vocal line at the top and three lute tablature lines below. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The score is divided into three measures. The first measure is labeled 'Final', the second 'Cccc Mediación del tono de salmo relacionado.', and the third 'FA'. On the right side, a vertical line indicates the 'C.F. terminación en La' (Final Cadence termination in A).

Ejemplo 4. Fabordón de 7º tono con final en Mi de Andrés Lorente⁶².

⁶¹ *Ibidem*, p. 570.

Seventh Tone.

The diagram illustrates the Seventh Tone with a main staff and five alternative termination staves labeled a through e. The main staff is divided into sections: 'Int.' (Introitus), 'Tenor and Flex' (Tenor and Flexa), 'Mediant' (Mediant), and 'Tenor'. Above the main staff, 'Mediant of 2 accents.' is indicated over the 'Int.' and 'Tenor and Flex' sections, and 'Terminations of 2 accents.' is indicated over the 'Mediant' and 'Tenor' sections. A dagger symbol (†) is placed below the main staff under the 'Tenor and Flex' section, and an asterisk (*) is placed below the main staff at the end. The five termination staves (a-e) show different ways to end the tone, with vertical dashed lines indicating the points of termination. Each termination staff has a bracket above it labeled 'Terminations.'.

Ejemplo 5. Terminaciones posibles para el 7º tono de salmo⁶³.

Lorente señala de este modo la importancia de la nota final, la mediación del tono de salmo y la *corda* o nota de recitación como ejes principales del tono cuando dice:

«...las clausulas que dexamos puestas en el final, y supuestas en la mediación, son las principales, y las que han de ser usadas en las Composiciones de los Tonos; y en las demás se podrá clausar a voluntad del Compositor, [...], volviéndose al final, ú mediación, o cuerda del Tono, por ser allí el norte donde siempre se ha de mirar, y venir a parar... »⁶⁴

La importancia de la mediación se pone de manifiesto cuando en referencia al villancico, Lorente admite la posibilidad de que algunos tonos se presenten por su mediación. Con ello quiere decir que la voz del bajo comenzará y finalizará en esta nota. Es el caso del 7º, así como del 4º y 8º, aunque para estos últimos hay más flexibilidad, especificando que se harán

⁶² *Ibid.*, p. 569.

⁶³ *The Liber Usualis* (Tournai, Benedictinos monasterio de Solesmes, 1951) [En línea], edición en inglés, New York, Desclee Company, 1961, p. 116. <<https://goo.gl/BzRVAd>>

⁶⁴ LORENTE, Andrés, *El porqué de la música...*, p. 565.

por la mediación, o cuerda y algunas veces por la final. Los demás (1º, 2º, segundillo, 3º, 5º, 6º y octavillo) se harán por la final⁶⁵.

Las relaciones de los tonos de Lorente con los tonos de salmo saltan a la vista. Ya lo manifestaría Illari con anterioridad cuando aludía al asunto de este modo: «Por detrás del sistema abstracto, se advierte una fuerte presencia de las melodías salmódicas, que aportan legitimidad a los tonos enumerados y les proporcionan un modelo estructural que diferencia uno de otro»⁶⁶.

Por otra parte, el estudio interválico de los diapasones descritos por Lorente nos da cuenta de las sonoridades preferidas en la práctica compositiva de la época. Atendiendo a ello, Illari acierta a agrupar los tonos en seis especies de octava⁶⁷ en su relación con el sistema tradicional de doce modos: dórica (el 1º y 2º), frigia (el 4º), eólica (el 3º, 5º natural y 7º, escritos en el tono de efecto de Mi), mixolidia (el 8º y octavillo), jónica (5º accidental y 6º), lidia (el segundillo) (Ej. 6). Esto nos lleva a deducir que las sonoridades frigia y lidia van perdiendo interés entre los compositores, que prefieren la dórica y las futuras sonoridades tonales jónica y eólica (modo mayor y menor de la tonalidad funcional bimodal).

Ejemplo 6. Clasificación realizada por Illari de los tipos de octavas y tonos españoles del siglo XVII respecto a la teoría de Lorente⁶⁸.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 621.

⁶⁶ ILLARI, Bernardo, «¿Son modos?...», p. 304.

⁶⁷ La denominación de octavas sobre nomenclaturas griegas corresponde a Illari, que en su artículo se disculpa por el anacronismo empleado al usar denominaciones actuales de los modos. La razón que argumenta es para «ganar claridad e inmediatez en el texto». *Ibidem*, p. 302.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 303.

Al relacionar la teoría modal de Lorente con su precursora italiana se puede deducir que, si bien se construyen sobre una base común, hay diferencias entre ambas que no sólo recaerán sobre algunas de las notas sobre las que se forman los diapasones, sino que se extenderán también a los criterios para su reconocimiento. Como hemos visto, Lorente clasifica sus tonos basándose en tres elementos: nota final, juego de claves utilizado para cada tono (claves altas para 3º, 5º, 7º, y 8º, bajas para 2º, 6º y octavillo, o posibilidad de ambas para 1º y 4º) y “propiedades” (armadura) natura o bemol (con el Si bemol). En Italia, por el contrario, se utilizó sólo la combinación de claves bajas, mientras que la escritura en claves altas y la propiedad eran usadas para transportar cualquier tono a otra altura, y no como identificativo tonal. Se deduce que la escritura en claves altas de los tonos españoles 3º, 5º natural, 7º y 8º se haría para evitar armar la clave con sostenidos, mientras que en el modo 5º accidental se le supone más una razón de similitud con el predecesor lidio, ya que su escritura en claves bajas evitaría armar la claves.

Otro aspecto que difiere entre los modos españoles de Lorente y, en concreto, los de Banchieri tiene que ver con la mediación. En el caso de Banchieri, que adopta la *repercussa* de los tonos de salmo, este sonido se encuentra a distancia de quinta desde la *finalis* en los modos 1º y 5º (accidental); de tercera en los modos 2º, 3º, y 6º, y de cuarta en los modos 4º, 7º y 8º. Lorente, como hemos visto, también mantiene las mediaciones de los tonos salmódicos, pero su interés en reforzar el intervalo de 5ª entre sus notas más importantes, le lleva a crear una doble mediación a esta distancia en los casos que ya hemos referido con anterioridad.

El ámbito y los puntos de entrada en imitación de cada tono, que fueron incluidos en la exposición bancheriana, parecen que no son un asunto que interese a Lorente, pues no menciona nada al respecto. En cuanto a las cadencias internas, que Banchieri concreta sobre cuatro notas para cada tono incluyendo sus alturas específicas, Lorente se limita a exponer que el tono puede “clausar” sobre cualquier nota del diapason no sin hacer notar la necesidad de volver a las notas consideradas como principales (final, mediación o cuerda del tono)⁶⁹. En el ejemplo que anota sobre las cadencias posibles para el primer tono, trasladables a los demás, sólo las considera sostenidas en aquellos casos en que la alteración requerida es Si bemol y Fa, Do o Sol sostenidos (Ej. 7). De este modo, sólo se hacen clausulas sostenidas sobre las notas Re, Sol y La, añadiendo las que resultan de forma natural sobre Fa, y sobre Si cuando aparece bemol para evitar el tritono. Todas las demás las concibe remisas.

⁶⁹ LORENTE, Andrés, *El porqué de la música...*, p. 565.

Curiosamente, para la mediación es para la única que admitirá las dos posibilidades de cadencia: remisa y sostenida. Esto tiene que ver con la teoría de la época, que permite ampliar el sistema hexacordal natural con los tres sonidos mencionados sostenidos cuando los tonos están escritos con propiedad natura, y con Fa sostenido, Do sostenido y Si becuadro en los que tienen propiedad bemol⁷⁰. De este modo al trasladarlo a las cadencias sobre otros tonos, que Lorente no ejemplifica, habrá que suponer que, al menos en teoría, se tendría en cuenta este tema para evitar “las salidas de tono”, algo que parece que no ocurre del todo en la práctica, como comprueba Illari a través del análisis de un ejemplo que proporciona el propio teórico donde muestra cómo salir de tono y volver a él⁷¹.

Exemplo, que enseña, todas las Clausulas que se pueden hazer en el Primero Tono, y en el se verá, como se puede clausular en todos los demás Tonos.



Ejemplo 7. Cláusulas sobre todas las notas del tono 1º expuestas por Lorente⁷²

1.4 El tratamiento de los tonos por Pablo Nassarre

Sólo una década después de que Lorente abordase los tonos barrocos, Nassarre hace su propia aportación al tema en *Fragmentos músicos*, cuya primera publicación data de 1683. Este primer tratado no haría más que presagiar el gran trabajo que abordaría en *Escuela*

⁷⁰ BERNAL RIPOLL, Miguel, «Procedimientos constructivos...», p. 140.

⁷¹ ILLARI, Bernardo, «¿Son modos? ...», p. 318.

⁷² LORENTE, Andrés, *El porqué de la música...*, p. 566.

Música, que tras más de “cincuenta años de tarea”, como él mismo apunta en el prólogo, salió a la luz en 1724⁷³. Mientras que en *Fragmentos Músicos* Nassarre hace una explicación bastante didáctica de los tonos presentando sus características principales en cuanto a final, claves, armadura, mediación, entradas en imitación y cadencias principales y secundarias, en *Escuela Música* se centra más en las variantes que pueden presentar, ya se usen para el canto o para el acompañamiento instrumental, especificando si es para salmos o no. Sin embargo, aspectos como entradas en imitación o cadencias secundarias no son contempladas en este segundo tratado, lo que evidencia que éste no sustituye al primero, sino que lo complementa. Teniendo en cuenta que nuestro objetivo final será el estudio de la modalidad en la práctica, focalizaremos nuestra atención en mayor medida sobre el segundo tratado (a no ser que indiquemos lo contrario) ya que, a diferencia de *Fragmentos músicos*, no ha sido objeto de un estudio profundo en publicaciones previas, aún siendo el que da un información pormenorizada sobre la modalidad polifónica en la práctica según el género de interpretación.

En general hace una presentación similar a la de Lorente aunque discrepa en algunos tonos y variantes, reconoce una única mediación que puede aparecer a distancia de 3ª, 4ª ó 5ª y añade las notas con las que se han de realizar las entradas imitativas y sobre las que se hacen las cadencias principales (final y mediación) y las menos principales que, según Nassarre, implican no salirse del tono (Tabla 5). Como Lorente, aprueba que no sean descritos más de ocho tonos por ser los que están en uso, y considera que los cuatro restantes hasta los doce ya están incluidos en los ocho⁷⁴.

Nassarre sitúa a la final y mediación como las notas en las que se han de hacer las entradas por imitación. Pero cuando la mediación se encuentra a distancia de tercera de la final, no introduce dobles mediaciones como Lorente, sino que aclara que se sustituirá la tercera por la diapente, justificando este proceder al explicar que la diapente (5ª) es un intervalo más principal del diapasón que la mediación (3ª), y el Arte no aprueba entradas fugadas por 3ª, sólo se admite el fugado a distancia de unísono, 4ª y 5ª⁷⁵. A esto añade que en aquellos tonos en los que la mediación está a distancia de 4ª, las entradas se pueden hacer con

⁷³ Si bien la presentación de los tonos en *Fragmentos músicos* es mucho más didáctica que en *Escuela Música*, no resulta tan completa como en esta última. Señalamos aquí las páginas en las que trata la modalidad polifónica. NASSARRE, Pablo, *Fragmentos músicos...*, pp. 107-116; NASSARRE, Pablo *Escuela música según la práctica moderna*, (Zaragoza, Herederos de Manuel Román/ Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724), Zaragoza, ed. Facsímil, Institución “Fernando el Católico”, 1980, pp. 313-322.

⁷⁴ NASSARRE, Pablo, *Escuela música...*, p. 307.

⁷⁵ NASSARRE, Pablo, *Fragmentos músicos...*, p. 110.

la combinación final-mediación o final-diapente, pero nunca en la combinación mediación-diapente, porque la imitación sería a distancia de 2ª y eso no está permitido⁷⁶.

Una de las novedades que avistamos en el tratamiento de la modalidad polifónica de Nassarre con respecto a Lorente es que al presentar los tonos distingue entre aquellos que se identifican en las composiciones para canto y los que se presentan en las obras para órgano que, en *alternatim* con la voz, interpretan los salmos. Al igual que Lorente, nos centraremos en primer lugar en mostrar los que se presentan de manera general. La tabla mostrada a continuación recoge las principales características

Tono	Diapasón	Final	Mediación	Notas de entrada en imitación	Cláusulas principales	Cláusulas menos principales	Efecto
1º por claves bajas* ¹	Re-Re (natura)	Re	(5ª) La	Re-La	Re La	Sol Mi Do Fa	Re
1º por claves altas* ²	Sol-Sol (armadura con si b)	Sol	(5ª) Re	Sol-Re	Sol Re	Do La Fa Sib	Re
2º	Sol-Sol (armadura con si b)	Sol	(3ª) Sib	Sol-Re	Sol Sib	Do La Fa Re	Sol (b)
3º por claves altas	La-La (natura)	La	(3ª) Do	La-Mi	La Do	Sol Fa Mi Re	Mi (1#)
3º por claves altas* ³ (en desuso)	Mi-Mi (armadura con si b)	Mi					Si
4º	Mi-Mi (natura)	Mi	(4ª) La	Mi-La* ⁴ ó Mi-Si	Mi La	Sol Fa Re Do	Mi
5º por claves altas	Fa-Fa (armadura con si b)	Fa	(5ª) Do	Fa-Do	Fa Do	Re Sib Sol La	Do
5º por claves bajas	Do-Do (natura)	Do	(5ª) Sol	Do-Sol	Do Sol	La Fa Re Mi	Do

⁷⁶ *Ibidem*, p. 112.

Tono	Diapasón	Final	Mediación	Notas de entrada en imitación	Cláusulas principales	Cláusulas menos principales	Efecto
5º en claves altas por el diapasón de entonación de los salmos	La-La (natura)	La	(3ª) Do	La-Do	La Mi	Sol Fa Mi Re	Mi (1#)
5º por punto bajo en claves bajas o segundillo	Sib-Sib	Sib	(5ª) Fa	Sib-Fa	Sib Fa	Sol Mib Do Re	Sib
6º por claves bajas	Fa-Fa (armadura con si b)	Fa	(3ª) La	Fa-Do	Fa La	Re Sib Sol Do	Fa
7º por claves altas	La-La (natura) (Salmos)	La	(4ª) Re	La-Re	La Re	Sol Fa Mi Do	Mi (1#)
	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____
	Sol-Sol	Sol	(5ª) Re	Sol-Re	Sol Re		Re (1#)
7º por la mediación por claves altas*⁵	Re-Re	Re					La (#)
8º por la final por claves altas	Sol-Sol (natura)	Sol	(4ª) Do	Sol-Do ó Sol-Re	Sol Do	La Fa Mi Re	Re (1#)
8º por la mediación por claves altas	Do-Do (natura)	Sol					Sol (1 #)

*¹ Usada para instrumentos.

*² La más usada “por los modernos” para el canto.

*³ La más usada por los antiguos pero en desuso en esa época.

*⁴ Si empieza por la final es preferible responder con la diapente. Si empieza por la mediación, entonces responder por la final.

*⁵ Según Nassarre, el séptimo tono es más común que se componga por la mediación que por su final para diferenciarlo del 3º.

Tabla 9. Exposición general de los tonos según Pablo Nassarre⁷⁷.

En cuanto a los diapasones, Nassarre describe también dos para el tono 1º, especificando que el escrito por claves bajas es el que se usa para la música instrumental mientras el que está por claves altas es el más usado “por los modernos” para el canto. Otras dos versiones dará para el 3º, ambas en claves altas: por La y por Mi, esta última considerada

⁷⁷ La información aportada pertenece en su mayoría a *Fragmentos musicales* aunque la hemos completado con la que añade cuarenta años después en *Escuela Música*.

ya obsoleta frente a la empleada por los modernos. La relación de este diapasón por La es aquí justificada por ser tomada de los salmos. Como Lorente, Nassarre admite para el 4º tono la posibilidad de terminar por la mediación manteniendo todas las demás características del tono (cadencias, puntos de entrada en imitación).

Tres son las variantes con que escribe el 5º tono en *Escuela Música*: por claves altas y propiedad bemol (Fa), por claves bajas y natura (Do), y por el tono de los salmos (La). Considera la primera como la más habitual, y la segunda es la que se emplea en música instrumental, especialmente en el órgano, y sólo en algunas ocasiones en piezas vocales. La tercera es específica de los Magníficats y algunos salmos. Esta última se apunta igual que el tono 3º, de modo que para distinguirlos Nassarre emplaza a mirar la fórmula de terminación del canto llano como único rasgo⁷⁸. Nassarre y Lorente discrepan en la presentación del 5º tono natural tanto en claves como en diapasón. Lorente lo presenta en La con claves altas, cuyo efecto sería de Mi (con Fa sostenido en su diapasón) y Nassarre en claves bajas como Do y en sistema natura, igualándose al tono de efecto del 5º accidental de Lorente. Sin embargo, Nassarre reconoce también para el 5º la final en Mi con Fa sostenido y por claves bajas pero sólo en las piezas instrumentales destinadas a alternarse con los salmos. Una 4ª variante muy usada es descrita sobre el 5º tono aunque resulta de su transposición. Se trata del 5º por punto bajo o segundillo (Si bemol), tono que Lorente lo trataba como transposición del 6º. En este caso Nassarre reconoce que el diapasón resultante presenta una impropiedad en cuanto requeriría dos bemoles en la armadura en vez de uno sólo. Sin embargo, parece que es habitual que el Mi bemol aparezca como alteración accidental en las obras. Lorente no parece tener ese problema al tratarlo como transporte del 6º tono, con el que comparte diapasón. A su vez, Nassarre también considera una impropiedad que se llame segundillo cuando no tiene ningún rasgo del tono 2º salvo que la final de aquel coincide con la mediación de éste⁷⁹. Tampoco parece tener otra relación diferente en los tonos de Lorente.

El 6º, 7º y 8º por la final coinciden de pleno con los ya estudiados en Lorente, pero Nassarre incide en que el 7º es más habitual que aparezca en las composiciones con final en la mediación (Re). También se puede encontrar el 7º tono con diapasón Sol-Sol pero cuando así ocurra se distinguirá del 8º en la mediación, que el 7º la sigue manteniendo a la 5ª en Re y el 8º la tiene a la 4ª en Do. El 8º tono, según los “prácticos”, lo presenta por la nota final (Sol) y por la mediación (Do). Por estar en claves altas tendrán su efecto una 4ª por debajo, de tal

⁷⁸ NASSARRE, Pablo, *Escuela música...*, p. 310.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 319.

modo que el 8º por la medición resultaría con diapasón Sol al igual que el 8º alto u octavillo de Lorente pero con la diferencia de presentar un sostenido en el fa que el octavillo no tiene⁸⁰.

Hasta ahora hemos visto cómo Nassarre recoge el “modo ordinario” en que los tonos aparecen, pero añade que su reconocimiento en las composiciones no está exento de duda, sobre todo cuando no acaba en su final. A este efecto distingue entre cantos a una voz, a dos voces y a cuatro o más voces. En primer lugar habrá que recurrir al acompañamiento, en caso de que lo presenten, para ver si la nota final apareciese en cualquier voz de éste (por lo que se amplía la premisa de que es el bajo quien alberga la nota final). De no tener acompañamiento, «se ha de atender, donde comienza, como canta en su progreso, y a las clausulas más principales de que usa, para saber de qué *tono* son mas propias»⁸¹.

Con alguna diferencia presenta los tonos cuando se trata del órgano acompañando a la salmodia en *alternatim*. En este caso el juego de claves deja de ser un elemento identificativo del tono que ahora se usará indistintamente dependiendo del ámbito más o menos agudo por el que discurra la música. Esto tiene su razón, y es que en el órgano la música se apunta por el tono de efecto, lo que evita que el organista tenga que transportar una cuarta abajo como sí hace el coro, para quien el proceso no entraña ninguna dificultad. Por tanto, excepto el 2º tono, todos los demás se escriben con las diapasones de los tonos antes descritos pero atendiendo a su efecto. El 2º tono es el único que presenta una diapasón diferente que abarca Mi-Mi con el Fa sostenido como alteración. De este modo, los tonos 2º y 3º resultan ser los mismos en esta práctica del órgano en alternancia con el canto, a diferencia de cuando se trata de la voz en canto llano o canto de órgano. En cuanto al 7º, Nassarre hace una aclaración respecto a si la obra es de salmo o no. En el caso de los salmos se toma la diapasón Mi-Mi con un sostenido en la armadura y mediación en La, pudiendo terminar tanto por la final como por la mediación. Si la obra no es de salmo la diapasón será Re-Re con Fa sostenido en la clave al igual que el 8º pero con la diferencia que ya marcamos anteriormente, sita en la mediación. Al igual que el 7º, el 8º tono también podrá terminar por la mediación, según lo considere el organista para acomodarlo al canto del coro.

⁸⁰ Tomando prestada la terminología anacrónica que Illari usa para diferenciar los diapasones en función de sus interválicas, pertenecerían a octavas diferentes. El 8º alto de Lorente sería de octava mixolidia, mientras el 8º por la mediación de Nassarre sería de octava jónica.

⁸¹ NASSARRE, Pablo, *Escuela música...*, p. 311.

Tono	Diapasón	Final	Mediación
1º	Re-Re	Re	La
2º en himnos, misas y canto de órgano en general	Sol-Sol (b)	Sol	Re
2º en salmos	Mi-Mi (#)	Mi	Sol
3º	Mi-Mi (#)	Mi	Sol
4º	Mi-Mi	Mi	La
5º en salmos	Mi-Mi (#)	Mi	Sol
5º no salmos	Do-Do	Do	Sol
6º	Fa-Fa(b)	Fa	La
7º en salmos	Re-Re (b)	Re	Sol
7º no salmos	Re-Re (#)	Re	La
8º	Re-Re (#)	Re	Sol

Tabla 10. Los tonos en las composiciones para órgano por Nassarre⁸².

Como se puede observar en la Tabla 10, son sólo cuatro tipos de escalas las que se ponen en juego en las obras para órgano, de tal forma que el modo 3º, con estructura eólica, absorbe al 2º y comparte octava con el 5º y 7º en obras de órgano basadas en los salmos, aunque no mediación. Sin embargo, Nassarre especifica que en el tono segundo, para mantener su diapasón como el primero debe pasar también por el sostenido del Do⁸³. En las obras no basadas en salmos el 7º comparte la mixolidia del 8º. Y, por último, el tono 5º en obras ajenas a los salmos y el 6º se anexan también en la jónica aunque a distinta altura. Al comparar las escalas usadas por los tonos en el canto y en el órgano, se observa que el mismo tono se presenta por octavas distintas ya sea para un fin u otro (Tabla 11). El 2º tono es de escala dórica en el canto y eólica en el órgano. La del 7º puede ser eólica o mixolidia y la del 8º, mixolidia o jónica. Sin embargo, los tonos 1º, 3º, 4º, 5º y 6º no mutan su tipo de octava en ningún caso. Pero el hecho de que algunos se puedan presentar de dos formas hace deducir que la observación de la disposición interna del tono no es algo que preocupe a los compositores como característica determinante del tono, como sí lo pueden ser la final,

⁸² *Ibidem*, pp. 323-330.

⁸³ *Ibid.*, p. 324.

armadura y cadencias principales sobre la final y la mediación. Por otra parte, parece que tanto Nassarre como Lorente aciertan a reconocer, en líneas generales, las mismas estructuras de escalas que se reducen a las cinco mencionadas, desapareciendo, al menos en la teoría, la estructura lidia.

Tonos	Estructura de la octava en los tonos usados para el canto. <u>Nassarre</u>	Estructura de la octava en los tonos usados para el órgano. <u>Nassarre</u>	Estructura de la octava en los tonos de <u>Lorente</u>
1º	Dórica	Dórica	Dórica
2º	Dórica	Eólica , ¿Dórica?	Dórica
3º	Eólica	Eólica	Eólica
4º	Frigia	Frigia	Frigia
5º y 6º	Jónica	Jónica	(5ºacc.) Jónica (5ºnat.) Eólica
7º	Eólica Mixolidia	(salmos)Eólica (otros)Mixolidia	Eólica
8º	Mixolidia Jónica	Mixolidia	Mixolidia

Tabla 11. Estructura de la octava de los tonos explicados por Nassarre versus Lorente.

Según Nassarre todos los tonos presentados admiten transposiciones a otras alturas dando como resultado los *tonos accidentales*⁸⁴, a lo que añade que éstos siempre se apuntarán por claves bajas para evitar que los instrumentista que tocan a la par que las voces cantan no tengan que transportar una cuarta abajo lo escrito⁸⁵. Pero no todas le parecen adecuadas por la dificultad que pueden entrañar a los cantantes y a los instrumentistas. En el caso del órgano los transportes se limitan a aquellas alturas que implican el uso de armaduras de hasta tres sostenidos (Fa, Do, Sol) y dos bemoles (Si, Mi). La razón es que el órgano no gozaba de la afinación temperada que hoy conocemos, por lo que cualquier otra alteración no podía ser tocada por su sonido real, aunque, cuando aparecían como accidentales en las cadencias, su

⁸⁴ Esas alturas incluyen los doce sonidos resultantes de dividir el diapasón en semitonos. Dichos semitonos resultan exactamente iguales para la guitarra, pero diferentes para la voz, violín, violón y órgano, en los que el semitono cromático tiene cinco comas y el diatónico, cuatro.

⁸⁵ NASSARRE, Pablo, *Escuela música...*, p. 318.

sonido se podía suplir con estas teclas aunque resultara desafinado en una coma⁸⁶. Las alteraciones accidentales que un tono por natura admitía eran tres ascendentes (las ya mencionadas) y una descendente (Si bemol)⁸⁷. En el caso de tonos con armadura en la clave, bien naturales bien transportados, esos accidentes se añaden a los de la armadura. Como ejemplo pondremos el 2º tono, cuyo diapasón es de Sol a Sol con armadura de Si bemol. Admitirá como alteraciones ascendentes el propio Si becuadro y el Fa y Do sostenidos. La alteración que se permite descendente, al estar ya el Si bemol en la armadura pasa al Mi bemol. De este mismo modo se procede en todos los demás tonos. El uso de hasta tres accidentes ascendentes y uno descendente (en el orden descrito) no implicaría salirse del tono. Cualquier otro accidente supondría cambiar de tono, no resultando cláusulas propias de ese tono⁸⁸. Al contrario que Lorente, no manifiesta la posibilidad de salirse de tono como algo deseable, sino más bien algo a usar cuando se tienen razonables motivos y más bien permisible sólo a los maestros compositores, que «por la larga experiencia que tienen de componer, aunque se salgan de tono, lo saben hacer con tal primor que no se escandalice el oído»⁸⁹.

Una vez extraídos los principios modales que rigen en la teoría de Nasarre y Lorente, es el momento de comprobar su relación con la práctica de la época. Sólo la evidencia de una práctica que, en gran medida, ratifique estos principios constituirá el resorte necesario para elevar esta teoría a la categoría de un nuevo paradigma modal, que, como un hecho natural, mantiene rasgos de su predecesor, al igual que la tonalidad funcional moderna los mantendrá de éste.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 324-330.

⁸⁷ «Dejaron nos los Musicos antiguos esta permision, para que la pudiesse perficionar la *harmonia* y *melodía*», *Ibid.*, p. 316.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 317.

⁸⁹ NASSARRE, Pablo, *Fragmentos músicos...*, p. 119.

2. LA MODALIDAD POLIFÓNICA BARROCA EN LA PRÁCTICA COMPOSITIVA. OBRAS PARA ÓRGANO DE JOAN CABANILLES (1644-1712).

Proponemos afrontar el estudio de la aplicación de los tonos barrocos a la práctica de la época con obras que poseen una presentación modal explícita en su título. Con ello se pretende asegurar la eficacia y rigurosidad en la obtención de los rasgos atribuibles a cada tono y, de este modo, garantizar la validez técnica y teórica de tales hallazgos para ponerlos en comparación con la teoría modal de Lorente y Nassarre. Tomaremos como objeto de nuestro estudio la obra para órgano de Juan Cabanilles, organista y compositor valenciano, considerado como el más prolífico compositor de obras para este instrumento. Cabanilles, que vivió entre 1644 y 1712, debió conocer y estudiar el tratado teórico de Lorente y los *Fragmentos Músicos* de Nassarre. Ciertamente no permaneció en vida para conocer la magna obra teórica nassarriana, pero es muy probable que Nassarre considerara, entre otras, la obra de Cabanilles cuando sistematizó su teoría modal polifónica, sobre todo después de conocer las continuas alusiones que en su trabajo hace a los “prácticos” y las especificaciones sobre la modalidad en su aplicación organística.

La producción que se conoce de Cabanilles es casi toda para órgano y clave. Como la mayoría de los compositores españoles y europeos, clasifica sus piezas para órgano en los ocho tonos del canto eclesiástico. El análisis desde un punto de vista modal de su extensa obra no es nuestra finalidad para este trabajo, así que, teniendo en cuenta que los ocho tonos barrocos devienen de la práctica de la salmodia en alternancia en los oficios católicos, consideramos un buen punto de partida centrarnos en un conjunto de versos ordenados por todos los tonos compuestos para ser interpretados en el oficio de Vísperas, como parece ser su destino.

2.1 Versos de salmodia para órgano por todos los tonos.

Como ocurre con todos los compositores españoles del siglo XVII que escriben para órgano, un lugar importante entre la producción de Cabanilles para este instrumento la constituyen los versos, con un corpus de aproximadamente 1000 de los que alrededor del 65%

están sin publicar⁹⁰. Esto obedece a la decisiva función que el órgano desempeñaba en la liturgia eclesiástica en la práctica de la salmodia, que se hizo bastante común que se cantara, ya en canto llano o en polifonía, en alternancia con el órgano. Estas piezas, a modo de preludios, interludios y finales, tuvieron su origen en las improvisaciones que los organistas hacían para llenar vacíos de la liturgia o alternar con el coro durante la misa, oficio u otros actos religiosos. De este modo encontramos versos para misas, de salmodia (laudes, vísperas con mediaciones, salmos, sobre el saeculorum, magnificat), de fiestas, de antífonas marianas, de partes de la misa y de himnos. La mayoría de ellos son de proporciones pequeñas pero no por ello se puede considerar en la misma proporción la calidad artística que poseen. Al respecto dice Josep María Llorens:

«a pesar de ser un repertorio pertinente al género menor de la producción no por ello carece de valor artístico y técnico, similar, a veces superior a las formas de mayor extensión, como lo ha reconocido Willi Apel, Klaus Speer y más recientemente nuestro colega Dionisio Preciado. Un género preñado de conceptos compositivos, al reparo de fútiles reiteraciones y vaciedades, ya que tratándose de *momentos musicales* les está proscrita toda divagación.»⁹¹

Las fuentes más ricas de versos de Cabanilles lo constituyen los manuscritos 387 y 729 de la Biblioteca de Cataluña y los dos Manuscritos de Felanitx. Nosotros nos centraremos concretamente en la edición de versos realizada por Josep Climent en el volumen VI de su *Opera Omnia*. Dichos versos provienen en su mayoría de los tres últimos manuscritos señalados. La función para la que fueron creados sólo es conocida para los dos primeros juegos de versos en 1º y 2º tono, rezando en el manuscrito «Versos de Pro. Tono. Con sus mediaciones. Para Vísperas» o en el caso del segundo «Pro. Juego de Versos de 2º tono por Elami, con sus mediaciones. Para Vísperas»⁹². Observamos en estas designaciones el término “mediación”, que aparece en los Juegos de Versos para Vísperas, Versos para Psalmodia y Versos para Salmos de mayor extensión. En el manuscrito es señalizada con dos barras que atraviesan ambos pentagramas. Mientras Anglés lo trata como indicativo de cadencia, Llorens lo considera como el anuncio de la segunda y última parte del salmo, atribuyéndole la finalidad de

⁹⁰ BERNAL, Miguel, «Procedimientos constructivos...», p. 542.

⁹¹ LLORENS, Josep María, «Versos para órgano de Joan Cabanilles», en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y comunicaciones, Noviembre 1994*, 2ª ed., Valencia, Palau de la Música, 1996, p. 113.

⁹² CLIMENT, Josep, *Musici Organici. Johannis Cabanilles. Opera Omnia* Vol. VI, Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1989, pp. 229-343.

«preparar la entrada del coro en diálogo antifonal, marcando las notas fundamentales de la respuesta del salmo que conducen al fin, a cargo de una de las tres o cuatro voces indistintamente. En este sentido *Mediación* no equivale a *Mediatio* de la estructura salmódica *Intium-Tenor-Mediatio-terminatio*.»⁹³

2.1.1 Análisis

Concretamente, el grueso de los versos que nosotros analizaremos, con una extensión que se acerca a la de los tientos, tienen la estructura bipartita marcada por una cadencia intermedia. La primera parte tiene forma de preludio en estilo imitativo. La segunda parte constituye la respuesta a la primera e incorpora en una de las voces la melodía terminal del tono salmódico correspondiente, siendo en general de menor proporción que la primera. Estas referencias temáticas al salmo eran recomendadas por los teóricos pues permitían que el coro adquiriese seguridad al entrar en el siguiente verso después del descanso⁹⁴. No obstante, entre la colección encontramos alguna excepción a esta estructura, como es el caso del verso 7 de 1º tono y verso 2 del 3º tono, que presentan la terminación del tono como *cantus firmus* desde el principio constituyéndose únicamente como respuestas, y el verso 1 de 8º tono, que no presenta la cadencia intermedia indicada con calderón aunque se deduce como previa al comienzo de la melodía terminal del tono de salmo correspondiente.

En nuestro hábito de conocer si el sistema de tonos descritos por los teóricos tiene su correspondencia en estos juegos de versos de Cabanilles, estableceremos algunos criterios de búsqueda previos. Partiendo de tres conceptos teóricos, final, armadura y mediación, dirigiremos nuestra atención especialmente hacia el tipo de cadencias principales usado, notas más habituales sobre las que se hacen las cadencias secundarias o enfatizaciones, puntos de imitación al comienzo, notas que marcan los puntos estructurales de la melodía inicial, alteraciones accidentales más habituales al principio y final principalmente y su contribución a deformar su diapasón teórica.

Un primer acercamiento nos conduce a dilucidar la nota final y armadura empleada por Cabanilles en estos versos que hemos seleccionado para cada tono, y establecer su comparación con las expuestas por los teóricos tomados como referencia y que mostramos a continuación:

⁹³ LLORENS, Josep María, «Versos para órgano de Joan Cabanilles...», p. 122.

⁹⁴ NELSON, Bernardette, «Alternatim practice in 17th-Century Spain: The integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles», *Early Music*, Vol. 22, nº2, Mayo, 1994, p. 239.

Tonos	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°
Cabanilles	Re	Mi(#)	Mi(#)	Mi	Mi(#)	Fa(b)	Re(b)	Re(#)
Nassarre	Re	Mi(#)	Mi(#)	Mi	Mi(#)	Fa(b)	Re(b)	Re(#)
Lorente	Re	Sol(b)	Mi(#)	Mi	Mi(#)	Fa(b)	Mi(#)	Re(#)

Tabla 12. Esquema de los tonos empleados en los versos seleccionados de Cabanilles, los tonos de Nassarre⁹⁵ para el órgano en alternancia en los salmos y los tonos en general de Lorente⁹⁶.

Al comparar las escalas usadas por Cabanilles en estos versos con las descritas por Nassarre para el órgano en la práctica de los salmos en *alternatim*, observamos claras coincidencias entre los dos. Lorente por su parte discrepa en la presentación del 2° tono, que lo mantiene en la octava dórica de Sol (al igual que Nassarre cuando no se trata de salmos) frente a la eólica de Mi(#)⁹⁷. Ciertamente, Lorente no habla de los tonos en el órgano específicamente como sí hace Nassarre. El 7° tono, que Nassarre escribe en Mi(#) cuando se compone para el órgano en *alternatim*, parece que era común presentarlo por punto bajo cuando se trataba de los salmos, según expone en *Escuela Musica*⁹⁸, aunque Lorente no contempla esa posibilidad ni siquiera al escribir sus fabordones⁹⁹. Entre los compositores europeos también encontramos esta presentación del 7° tono por Re que ya venía siendo habitual desde la sistematización de Banchieri, como se puede ver en el juego de versos para la alternancia de los Magníficats o adaptable a los salmos publicados en 1696 con el nombre de *Octi-Tonium Novum Organicum*, compuestos por el organista alemán Franz Xaver Anton Murschhauser (1663-1738)¹⁰⁰. Sin embargo, no parece ser ésta la octava habitual empleada

⁹⁵ Las finales y armaduras expuestas son las que Nassarre atribuye a la música para órgano basada en los salmos. NASSARRE, Pablo, *Escuela Música...*, p. 314.

⁹⁶ En el caso de Lorente, reflejamos aquí los tonos de efecto en aquellos que se escriben en sistema de claves altas resultado de su transposición una cuarta descendente, teniendo en cuenta que sólo apuntamos los naturales en aquellos casos en que también presenta variantes accidentales (1°, 4° y 5° tonos).

⁹⁷ Ésta no será la única forma en la que aparecerá en el corpus de versos de Cabanilles, aunque sí la más habitual. Según Miguel Bernal, una cuarta parte de los versos de 2° tono son por Sol(b), mientras que el resto lo hacen por Mi(#). BERNAL, Miguel, «Procedimientos constructivos...», p. 136.

⁹⁸ NASSARRE, Pablo, *Escuela Música...*, p. 325.

⁹⁹ En la práctica podemos encontrar versos de 7° tono por Re, Mi, La y Fa(b) entre los versos escritos en España en el s. XVII. Ver finales y armaduras en los versos para órgano en manuscritos españoles del siglo XVII en NELSON, Bernardette, «Alternatim practice in 17th-century Spain...», p. 245.

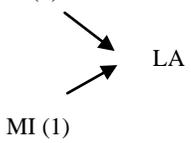
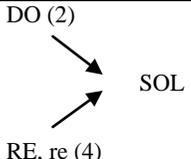
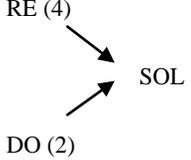
¹⁰⁰ DODDS, Michael R., «Tonal Types and Modal Equivalence...», p. 351.

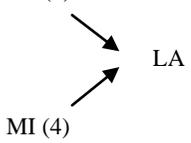
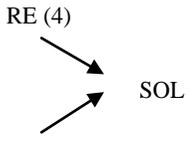
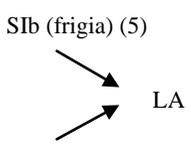
para los versos de séptimo tono por Cabanilles. En su estudio sobre la modalidad en la obra para órgano de este compositor, Miguel Bernal aclara que sólo una décima parte de estos versos se escriben por Re con un bemol, siendo casi todos los restantes por Do con un bemol¹⁰¹. Este último diapasón de Do resultaría de la transposición por punto bajo del diapasón de Re con Fa sostenido en la clave, que Nassarre especifica para cuando el coro canta el canto llano en *alternatim* con el órgano pero no siendo salmos.

Las transposiciones de los tonos, que se estandarizaron en la práctica de la salmodia en *alternatim*, buscaban ubicar la nota de recitación en una altura cómoda para el coro. De este modo, los versos de Cabanilles centralizan dicha nota en dos alturas, La para los tonos 1º, 4º y 6º (que se mantenían fieles a las fórmulas de entonación de los salmos) y Sol para el resto, que resultaban del transporte de sus fórmulas correspondientes. Por otra parte, las finales empleadas se reducen a tres (Re, Mi y Fa), mientras sus escalas corresponden a cinco diferentes estructuras: dórica (1º), frigia (4º), eólica (2º,3º,5º,7º), jónica (6º) y mixolidia (8º), por lo que deducimos que Cabanilles se encuentra un poco más cerca de la teorización de Nassarre que de Lorente, sobre todo teniendo en cuenta que Nassarre describió tonos específicos para el órgano en *alternatim*, y Lorente sólo los tonos en general. Otra característica que se deduce de los versos de Cabanilles (en connivencia con la teoría de la época) es que, en general, hay una preferencia por el uso de tonos con 3ª menor sobre los que poseen la sonoridad de 3ª mayor por encima de la final.

Otros rasgos más específicos atribuibles a los tonos de Cabanilles los comentaremos de forma individual tomando como base la tabla que presentamos a continuación.

¹⁰¹ BERNAL, Miguel, «Procedimientos constructivos...», p. 138.

Tonos	Nº de versos	Final(armadura)	Cadencia intermedia* ¹ (nº)	Tipo de Cadencia final (nº de versos)	Enfatizaciones-Cadencias secundarias	Puntos de imitación al comienzo	Estructura melódica.	Alteraciones accidentales más usadas* ²
1º	6 + 1 respuesta	Re	re (5) 	sol-RE(5) la-RE(1) mi ^{#6} -RE(1)	Sol Do Fa La	La2-Re2-La3-Re3 Re3-Re2-La2-La1 La3-Re3-La2-Re2 La2-Re3-La2-La3 Re3-La2-Re2-La3 La2-Re4-La3-La3	La2 (escala)-Re2 Re3...Fa#3...La3 La3-Sol3-Fa#3 La2-(escala)-La3-Re4 Re3-La3-Fa3 La2-Re3	Sib
2º	6	Mi(#)	DO (2) 	la-MI(4) SI-MI(2)	Re Do La Sol	Mi2-Si2-CF(Re3)-Si3 Si2-Si3-Mi2-Mi3 Mi3-Si2-Mi4-Si3 Mi2-Si3-Mi4-Si2 Mi4-Si3-Mi2 Si1-Mi2-Si3-Mi3	Mi2...Sol2...Mi2 Si2-Sol2-La2-Si2 Mi3...Si2...Mi3 Mi2...Si1 Mi4- (escala) -Si3-Mi4 Si1, Do#2, Re#2, Mi2	Do#-Sol#
3º	6+1 respuesta	Mi(#)	RE (4) 	la-MI(3) SI ó si-MI(2) re ^{#6} -MI(1) fa ^{#6} -MI (C.F.)(1)	Re Do La	Mi3-Si2-Si3-Mi1 Sol3-Do2-Do4-Sol2 Si2- Mi3-Si3-Mi2 Si2-Si3-Mi3-Mi4 Mi3-Si2-Mi2-Si1 Si3-Si3-Mi4-Mi2 Mi2-Mi2-Mi4-Mi3	Mi3-La2-Mi3...Sol3 Sol3-Mi3 Si2-Mi3...Sol# Si2-Mi2 Mi3-Si3-La3-Sol3 Si3-Sol3-Mi3 Mi2-Si1-Mi2-Sol#2	Sol#

Tonos	Nº de versos	Final(armadura)	Cadencia intermedia* ¹ (nº)	Tipo de Cadencia final (nº de versos)	Enfatizaciones-Cadencias secundarias	Puntos de imitación al comienzo	Estructura melódica.	Alteraciones accidentales más usadas. * ²
4º	6	Mi	RE (2)  MI (4)	la-MI(1) re- Mi (frigia) (5)	Sol Do Re La	Si3-Mi3-Si2-Mi2 Mi4-La2-Mi2-Mi3 La2-La3-La2-La3 La2-Mi3-La3-Mi2 Mi4-La3-La4-Mi2 Si3-Mi4-Si1-Mi2	Si3-Do4-La-Fa-Mi3 Mi4 La3-Sol3-Mi3 La2-Do3-La2 Mi4-Sol#3-Mi4 Si3-Do#4-Re4	Sol#
5º	6	Mi(#)	RE (4)  Do (2)	[SI (3) ó si (1)]-MI (4) la-MI (2)	Sol Do Re La	Si3-Mi4-Si1-Mi2 Do2-Sol3-Do3-Sol4 Si3-Mi3-Si2-Mi2 Do3-Do2-Sol2-Sol1 Si3-Si2-Si1-Si3 Si2-Mi2-Si3-Mi4	Si3 Do2-Mi2-Fa2-Sol2 Si3-Mi3-Si3 Do3-Mi3-Sol3 Si3-Mi3-Si3 Si2-Sol#2-Mi2	
6º	6	Fa(b)	SIb (frigia) (5)  RE (1)	sib-FA(5) sol ⁶ -FA (C.F.)(1)	Do Sol Sib Re	Fa4-Fa4-Fa3-Fa2 Do4-Fa4-Do3-Fa3 Fa3-Fa2-Fa1-Fa3 Fa2-Do4-Fa1-Do3 Fa3-Fa3-Fa1-Do3 Fa3-Do4-Fa1-Do2	Fa4-Do4-La3-Fa3 Do4-La3-Re4 Fa3-Do3-Do4 Fa2 (escala asc)-Mi3 Fa3-Do4-Fa3 Fa3-Mib3-Re3	Mib

Tonos	Nº de versos	Final(armadura)	Cadencia intermedia* ¹ (nº)	Tipo de Cadencia final (nº de versos)	Enfatizaciones-Cadencias sec.	Puntos de imitación al comienzo	Estructura melódica	Alteraciones acc. más usadas* ²
7º	7	Re(b)	mib ⁶ -RE (frigia) (6) RE-SOL(1)	sol-RE (1) LA-RE (2) [mi ^{#6} (2) ó mi ⁶ (2)]-RE (4)	Sib Fa Sol	La2-La3-Re2-Re3 Sol2-Re3-Sol3-Re4 Re3-Re4-Re3-Re4 Sol3-Re3-Sol2-Re2 Sol3-Sol2-Re2-Re4 La2-La3-La3-La2 $\left[\begin{matrix} \text{La2} \\ \text{Re2} \end{matrix} \right] - \left[\begin{matrix} \text{La3} \\ \text{Re3} \end{matrix} \right]$	La2-Fa2-Sib2-Sol2... Sol2-Sib2-Sol2 Re3-(esc. desc.)-Re2 Sol3-Sib3-Sol3 Sol3-Re3-Sol3 La2-Re2 La2-Sol2	Mib, Fa#
8º	12	Re(#)	DO (5) FA becuadro-SOL RE (6)	LA-RE(6) SOL-RE(6)	Sol Do La	Sol2-Re4-Sol3-Re3 Re4-Sol3-Re3-Sol2 Sol3-Re3-Sol2-Re2 La3-La3-la2-la2 Si3-Fa3-Si2-Fa2 La3-Re3-La2-Re2 La3-Re3-Re2-La3 La3-Re4-La4-Re3 La3-La2-Re4-Re2 Re4-La3-La2-Re2 La2-Re2-Re3-La3 Re4-La3-Re2-La2	Sol2- (escala desc.)-Re2 Re4-Si3-Sol3 Sol3-Re4 La3-Sol3-La3 Si3-Do#4-Re4 La3-Fa3-Mi3-Fa3 Re3-Sol2-Re2 La3-Mi3-Sol3 La3-Mi3 Re4- (escala desc.)-Sol3 La2 Re4	Sol#, Do#

Tabla 13. Recogida de datos del análisis de los Versos de Joan Cabanilles.

*Coincide con la mediación del tono excepto en el 7º, que admite también la final en la cadencia intermedia.

*² Sobre las que incide al principio y final.

Al enfrentarnos al análisis de estos juegos por todos los tonos, una observación especial nos merece la mediación y su proyección junto a la final como notas más importantes del tono atendiendo a varios parámetros:

1. Cadencias principales.

Constatamos que las cadencias principales de cada verso se hallan sobre la mediación¹⁰² y la final, según sea intermedia o final, respectivamente. Pero esta norma se rompe de forma única en el 7º tono, donde sólo una de las siete cadencias intermedias lo harán por la mediación. Las seis restantes las hace por la final con la peculiaridad de llegar a ella por semitono descendente con el consecuente resultado de cadencia frigia. Esto mismo ocurre en la cadencia intermedia de tres de los cuatro fabordones que Lorente presenta en su tratado y que terminan igualmente con cadencia frigia sobre la final. Sin embargo, Cabanilles no manifestará ninguna excepción en el caso de la cadencia final que, como los demás versos, las hace por la nota final (Ej. 8). Lorente por su parte admitirá otras terminaciones para sus fabordones además de la final.

Cadencia intermedia frigia sobre la final

Cadencia final

Ejemplo 8. Verso 3 de 7º tono, cc. 14-20.

¹⁰² Como hemos mencionado el término mediación con diferentes connotaciones aclaramos que, en adelante, cuando lo utilicemos nos referiremos a la segunda nota más importante del tono después de la final, explicitada por los teóricos para cada tono, que coincide con el tono de recitación de los tonos de salmo y, excepto en el 7º, con su cadencia intermedia.

A pesar de que las voces tienen un tratamiento contrapuntístico, se percibe la importancia que la escritura vertical fue ganando en la composición para teclado durante el siglo XVII. Ello nos incita a comprobar la tendencia en el uso de fórmulas de cierre para cada tono, ya tiendan a la sonoridad plagal, rota, frigia, perfecta o imperfecta, o a los enlaces V(menor)-I, o VII-I, que incluyen el séptimo grado sin sensibilizar. Por cada tono siempre aparecerá al final al menos una cadencia plagal, siendo la predominante en los versos por los tonos 1º, 2º y 6º. En 17 de los 28 versos que finalizan en cadencia plagal de este juego, esta cadencia irá precedida de una perfecta, rota, imperfecta, o del enlace V(menor)-I, en los que la última armonía coincide con la nota final de la terminación del salmo, el cual, como anteceditos, ha sido tratado, en general, como *cantus firmus* en valores amplios. Eso llega a generar, en algunos casos, largos períodos finales antes de terminar con la cadencia plagal, lo que impide que se perciba esa relación perfecta (o de cualquier otro tipo nombrado)-plagal como proceso cadencial final en la mayoría de los casos. La cadencia perfecta o sus derivadas imperfectas, y los enlaces V(menor)-I ó VII-I aparecen en todos los tonos excepto en el 4º que se mantiene fiel a la tradición con cinco de los seis versos terminando en cadencia frigia. Tratándose de un tono por natura, no admitiría el Re sostenido, por lo que el séptimo sonido no estará sensibilizado, manteniendo intactos los tradicionales rasgos frigios. Los enlaces V(mayor o menor)-I serán los más usados para concluir en el tono 5º. Y la suma de cadencias perfectas, imperfectas, enlaces V(menor)-I y VII-I superan a la cadencia plagal en los tonos 3º y 7º. Los doce versos por el 8º tono comparten cadencia plagal y perfecta en igualdad de número. Salvo escasas excepciones (dos en los versos de 3^{er} y 7º tonos, y una en los de 1º y 5º), en las cadencias cuyo primer acorde incluye el séptimo grado, éste estará sensibilizado.

El establecer una comparativa del tipo de cadencia final usada entre los versos que comparten diapasón (2º, 3º y 5º tonos), nos permite llegar a una diferenciación sólo en cuanto a una tendencia general de uso en este juego de versos. Pero el hecho de que todos incluyan tanto cadencia plagal como perfecta o imperfecta, y enlaces V(menor)-I o VII-I sólo permite manifestar una preferencia en estos juegos de versos pero no constituirse en un rasgo identificativo del tono. Mientras la tendencia predominante en los versos por 2º tono es hacia la cadencia plagal, en el 5º es hacia la perfecta. Sin embargo, el tono 3º presenta hasta cinco tipos de fórmula cadencial (tres plagales, una perfecta, un enlace V(menor)-I, una imperfecta y un enlace VII⁶-I), lo que no permite extraer una conclusión relevante. La variedad con que trata las fórmulas de cierre en el 7º tono tampoco nos permite considerar un tipo de cadencia específico como rasgo de este tono, en el que mezcla la cadencia imperfecta y el enlace VII⁶-

I, con la cadencia perfecta y plagal, aunque en esta última evita el salto de 4ª en el bajo, alcanzando la final por grados conjuntos pero atendiendo a una sonoridad de marcados rasgos armónicos plagales.

El movimiento del bajo hacia la mediación en las cadencias intermedias no nos permite obtener ningún dato interesante. En los versos por cada tono se llega a dicha nota por enlaces V(mayor o menor)-I o IV-I en mayor o menor proporción de casos. Sin embargo el 6º y 7º rompen esta tendencia haciendo cadencia frigia en todos los versos excepto en uno por cada caso¹⁰³. Quizás en el caso del 7º sea así por distinguirla de la cadencia final, ya que concluyen en la misma nota.

2. Puntos de imitación al comienzo.

Además de las cadencias nos interesa conocer si los puntos de imitación al principio del verso y las notas estructurales de la melodía del sujeto presentan rasgos atribuibles a cada tono, sobre todo atendiendo al papel que pueda jugar la final y mediación en ellos.

Respecto a las notas empleadas para las entradas en imitación tenemos que distinguir entre aquellos tonos que tienen la mediación a distancia de 5º y 4º de la final de los que la tienen a distancia de 3ª. El sujeto en los versos en tono 1º, con final en Re y mediación a la 5ª en La, tiene todas sus entradas por estas notas. Del mismo modo, los sujetos de los versos escritos en los tonos 4º, 7º y 8º, que la tienen a distancia de 4ª, tendrán también en su mediación y nota final sus puntos de imitación aunque en algunos la mediación es sustituida por la diapente, algo aprobado por la teoría de Nassarre y Lorente. De igual modo, Cabanilles sustituye la entrada por la mediación en los tonos que la tienen a distancia de 3ª por la 5ª, conocedor de la prohibición en el “Arte” de hacer las imitaciones a distancia de 3ª. Es lo que ocurre en los verso de tono 2º, 3º, 5º y 6º. Aún así, parece no resignarse a prescindir de la mediación en algunos de estos tonos como es el caso de los versos 2 y 4 del 5º tono, que manteniendo la distancia de 5ª entre sus entradas en imitación, hacen aparecer su medición Sol, respondiéndola a la 4ª con Do, o viceversa. Otra excepción lo constituye el verso 5 por 8º tono. Ningún punto de entrada corresponde ni con final ni con mediación o diapente (Ej. 9, 10 y 11).

¹⁰³ El empleo de la cadencia frigia en las cadencias intermedias de los versos de Cabanilles y los fabordones de Lorente de 7º tono no encuentra su paralelo en el 6º tono, ya que Lorente no la usa en su fabordón por este tono mientras Cabanilles sí lo hace en estos versos.



Ejemplo 9. Verso 2 de 5º tono, cc. 1-5.



Ejemplo 10. Verso 4 de 5º tono, cc. 1-4.



Ejemplo 11. Verso 5 de 8º tono, cc. 1-8.

En general, comprobamos que cada tono alude a sus notas características en las entradas en imitación, incluyendo entre ellas no sólo la mediación y la final, sino la diapente, que adquiere especial relevancia en los tonos cuya mediación está a la 3ª. Especial mención requiere el 8º tono, que aunque su mediación a distancia de 4ª permite alternarse con la final como puntos de imitación, prefiere sustituirla por la diapente en la mayoría de los versos, lo que parece entrever que este tono es uno de los que más tiende a desvirtuar su propia naturaleza modal.

3. Estructura melódica del sujeto.

La melodía que conforma el sujeto en cada tono también contribuye a resaltar algunos rasgos propios del mismo. Los sonidos sobre los que focalizan la mayoría de las melodías del sujeto se corresponden con la final y mediación. Pero al igual que las entradas en imitación, la diapente mantendrá un fuerte protagonismo en el perfil melódico de los tonos, que se completará con la nota a distancia de tercera por encima de la final y de la mediación (Ej. 12, 13, 14 y 15).

The image shows a musical score for piano in G major. The first three measures of the first phrase are shown. The bass line has three notes marked with arrows: G4 (labeled 'Final'), A4 (labeled 'Mediación'), and B4. The treble line has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A bracket below the bass line connects the three marked notes.

Ejemplo 12. Verso 1 de 2º tono: puntos estructurales de la melodía, cc. 1-3.

Ejemplo 13. Verso 1 de 6º tono: puntos estructurales de la melodía, cc. 1-4.

Ejemplo 14. Verso 5 de 7º tono: puntos estructurales de la melodía, cc. 1-2.

Ejemplo 15. Verso 1 de 8º tono: puntos estructurales de la melodía, cc. 1-3.

Una vez vista la proyección de las notas más importantes del tono, tanto en las cadencias principales como en puntos de imitación y estructura melódica, centramos ahora nuestra atención en dos aspectos más. De un lado, el empleo de alteraciones accidentales, que nos permitirá valorar si los versos se mantienen en tono y si, con su uso reiterado, contribuyen a la

desvirtuación del diapasón que por teoría les corresponde. Por otra parte, y siguiendo los preceptos teóricos de Nassarre, estudiaremos sobre qué notas se producen las enfatizaciones y cadencias secundarias por cada tono.

1. Alteraciones accidentales.

El comienzo y final de una obra constituyen los momentos fundamentales donde un compositor presenta las características principales del sistema modal o tonal que le sirve de cimiento compositivo, lo cual conlleva esperar, desde una concepción escalística moderna, que los giros melódicos de la primera idea temática y las notas empleadas en el proceso cadencial final representen en gran medida al diapasón del tono por el que está compuesto. El análisis de los versos en este aspecto nos lleva a concluir que las alteraciones accidentales usadas sobre determinadas notas ya desvirtúan la propia naturaleza diatónica del tono desde el comienzo en algunos de ellos. Aunque Cabanilles se mantiene “en tono” en todos usando sólo las tres alteraciones en más y una en menos con respecto a la armadura, al modo en que teóricos como Nassarre así lo estipulaban¹⁰⁴, el introducir alguna de ellas desde el primer momento hace que la octava resultante en muchas ocasiones no represente el diapasón asociado al tono, teniendo que recurrir a otros rasgos más fiables para su discriminación en esos casos. Y un ejemplo de ello lo constituyen los versos de 1º tono, en los que observamos que ninguno comienza con los rasgos dóricos sobre el diapasón de Re. El insistente uso del Si bemol al principio y final en la mayoría de los versos por este tono le confiere una sonoridad eólica, ajena a su naturaleza teórica, como podemos ver a continuación:

Ejemplo 16. Comienzo y final del verso 1 de 1º tono, cc. 1-10.

¹⁰⁴ NASSARRE, Pablo, *Escuela Música...*, p. 317.

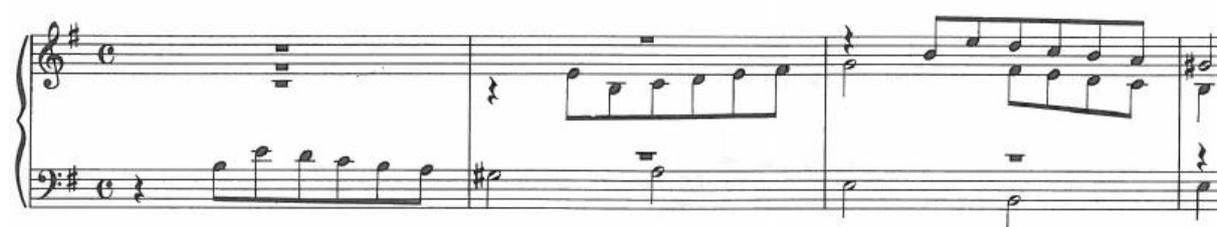
El añadido del Do sostenido en estos giros melódicos iniciales conlleva a que, en casos como éste (Ej. 9) la sonoridad que se percibe sea de Re menor (lógicamente para unos oídos cultivados en la tonalidad moderna, que no era el caso en la época).

Otro caso similar suponen los versos escritos por 2º tono. En teoría, su octava de Mi a Mi con Fa sostenido en la armadura representaría la octava eólica y no dórica como se le concibe cuando de piezas ajenas a los tonos de salmo se trata. Sin embargo, sólo el verso 4 hará alarde del diapasón Mi eólico. Todos los demás lo presentarán dórico por incluir el Do sostenido (lo que ya aventuraba Nassarre como recomendable¹⁰⁵) o mezclando el Do natural y sostenido sin dejar clara ninguna octava concreta (Ej. 17).



Ejemplo 17. Comienzo del verso 3 de 2º tono, cc 1-5.

Sin embargo, el 3º tono sí que presenta la estructura eólica al comienzo de 6 de los 7 versos, uno de los rasgos más relevantes que permite distinguirlo del 2º con el que comparte la octava (Ejemplos 18 y 19).



Ejemplo 18. Comienzo del verso 3 de 3er tono, cc. 1-4.

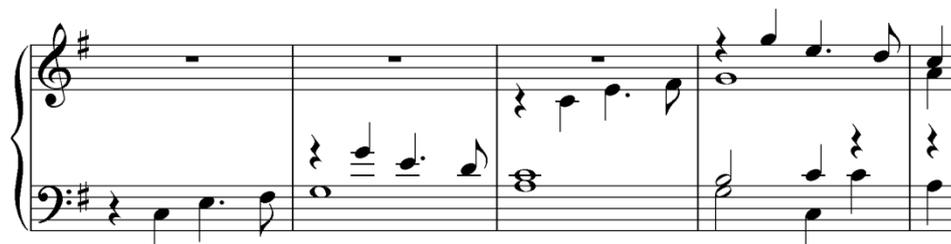
¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 324.



Ejemplo 19. Comienzo del verso 6 de 3er tono, cc. 1-4.

El sostenido sobre la nota Sol, que se hace recurrente en todos los versos tiene más que ver con la enfatización de la nota La que con una modificación de la octava del tono, ya que en todos los casos se alterna con el Sol natural.

El 5º, con esta misma estructura escalística, presenta un dato bastante peculiar. Aunque los giros melódicos iniciales de tres de los seis versos muestran el Mi eólico propio de la salmodia para este tono, Cabanilles no se resiste a prescindir del carácter lidio del modo gregoriano 5º, presentándolo por esta diapasón pero a partir de Do (con el intervalo de cuarta aumentada Do-Fa sostenido) en dos de los versos (Ej. 20 y 21).



Ejemplo 20. Comienzo del verso 2 de 5º tono, cc. 1-5.



Ejemplo 21. Comienzo del verso 4 de 5º tono, cc. 1-6.

Pero todavía, y de manera excepcional, evocará la sonoridad dórica en el 6º verso por este tono asemejándose al segundo en la inclusión del Do sostenido al principio (Ej. 22).



Ejemplo 22. Comienzo del verso 6 de 5º tono, cc. 1-4.

Mientras en los versos por el tono 2º predominaba el Do sostenido abogando al comienzo por la octava dórica, el tono 3º y 5º tienden al uso de su octava eólica, con la salvedad, en cuanto a alteraciones accidentales, que en el tono 3º será habitual el empleo del Sol sostenido como enfatización de La y en el 5º de Re sostenido como enfatización de Mi.

Los versos por 4º tono son los que, atendiendo a este rasgo, más representan su carácter frigio al comienzo. Conviene resaltar que el abundante uso al final de cada pieza del Sol sostenido como pseudosensible de La crea el efecto dual La menor-Mi frigio tan relacionado con las obras escritas por este tono en la música del Barroco. De igual forma, el 6º tono verá reflejado al comienzo de los versos su estructura jónica de Fa, incluso aunque el verso 2 empiece con la enfatización de Do por uso de Si becuadro creando el efecto sonoro jónico de Do mayor que rápidamente conducirá su discurso hacia Fa, considerándose pues como una enfatización de la diapente del tono (Ej. 23). El uso del Mi bemol, que se hace característico en algunos versos al principio, no llega a desvirtuar el diapasón por alternarse con el Mi natural en los casos que aparece.



Ejemplo 23. Comienzo del verso 2 de 6º tono, cc. 1-5.

Los compuestos por el 7º tono abundarán en re eólico (diapasón que le es propia) aunque se combinan con Re frigio por predominio de Mi bemol (versos 1, 3, 4). La mixolidia del tono 8º está bastante fielmente representada en la mayoría de los versos por este tono, tendiendo en bastantes ocasiones a Re Mayor por sensibilización del Do, incluso a Sol mayor (Ej. 24).



Ejemplo 24. Comienzo verso 1 de 8º tono: escala de Re Mayor, cc. 1-6.

2. Enfatizaciones y cadencias secundarias.

El discurso armónico resulta especialmente rico en algunos versos en secuencias, modulaciones o enfatizaciones de determinados grados. Los procesos cadenciales secundarios que determinan estos movimientos armónicos parecen encajar en gran medida con el patrón ofrecido por Nassarre. Todos incluirán, en mayor o menor cantidad, enfatizaciones sobre la mediación excepto el 6º. Sin embargo, el protagonismo que adquiere la diapente en la melodía y entradas en imitación, pierde relevancia en este terreno quedando relegada sólo a los tonos 1º (que coincide con su mediación), 6º y 8º.

2.1.2 Conclusiones

Todos los aspectos que hemos tenido en consideración al realizar este análisis y estudio nos llevan a concluir que los versos seleccionados encajan con la teoría de la época sobre todo en cuanto a finales, armaduras, mediación, cadencias principales y secundarias. Otros rasgos, como las entradas en imitación o perfil melódico, contribuyen a afianzar la posición de la final y mediación como notas principales del tono además de la diapente, que reclama verdadero protagonismo. El uso de alteraciones accidentales contribuye a la distorsión de algunos diapasones del tono, dejando de ser en estos casos un rasgo representativo de la teoría, apuntando en muchas ocasiones a caracteres de la tonalidad moderna que se entremezclan con otros marcadamente atribuibles a la concepción modal

barroca, que se presiente como el pensamiento de partida composicional en este género. Por otra parte, hemos comprobado que los versos escritos por los tonos 2º, 3º y 5º, no sólo se distinguirán en este juego por la presentación de la terminación del tono de salmo correspondiente, sino que el uso de alteraciones accidentales al principio será diferente para cada uno generando dos tipos de sonoridades, dórica para el 2º (por la tendencia a usar el Do sostenido) y eólica para el 3º y 5º. Y estos dos últimos se distinguen por la enfatización sobre La en el 3º y sobre Mi en el 5º. Aunque nosotros hemos encontrado estos rasgos que los diferencian unos de otros en este caso, parece que en la época no los llegaban a diferenciar¹⁰⁶. De esta manera, Bernardette Nelson apunta que era común encontrar versos por estos tonos que comparten final y armadura con función dual siempre que no incluyeran referencias temáticas al tono de salmo, que no es el caso. En el Manuscrito 1357 de la Biblioteca Nacional (pp. 28-31) aparecen numerosos ejemplos que indican “Versos por 2º, 3º y 5º por Elami” con un sostenido en la armadura. También se pueden ver versos con doble función para el 2º y 3º tono en el Manuscrito 42 de la Biblioteca pública Municipal de Oporto, que incluye obras para órgano de compositores españoles y portugueses¹⁰⁷.

La variedad con que trata los tipos de cadencias finales, comienzos en imitación y rasgos melódicos de los diferentes sujetos, así como los continuos coqueteos con la tonalidad moderna, evidencia el deseo de experimentación de Cabanilles en la composición de estos versos y que parece extrapolarse a otras obras de su producción, como afirma Klaus Speer en su estudio sobre los tientos¹⁰⁸. Es el momento de comprobar esta práctica en una selección de tientos del mismo autor que también presentan especificación modal

2. 2 Tientos por todos los tonos.

Un segundo paso en nuestro estudio sobre la modalidad en el Barroco lo establecemos sobre obras para órgano que no están sujetas a los esquemas de los tonos de salmos y que, con el nombre de “Tientos”, son clasificadas por Gerhard Doderer dentro de la obra para órgano de Cabanilles como composiciones litúrgicas imitativas sin una función concreta en la liturgia. Se construyen sobre temas libres, aunque a veces toman melodías o motivos

¹⁰⁶ De hecho, en el Renacimiento y gran parte del Barroco, el diapasón podía ser móvil en algunas notas, concepción diferente a nuestro concepto moderno de asociar un modo con una escala.

¹⁰⁷ NELSON, Bernardette, «Alternatim practice in 17th-century Spain...», pp. 251 y 255.

¹⁰⁸ SPEER, Klaus, «Designaciones de los tonos...», pp. 206-207.

gregorianos, y su estructura formal varía acercándose al *ricercar*, a la fantasía, a la *canzona* o a la *tocata*¹⁰⁹. Junto a los “Versos” constituyen la forma más común en la música para órgano española del siglo XVII, sobre todo los compuestos en la escritura contrapuntístico-imitativa heredada del siglo XVI¹¹⁰. En la obra de Cabanilles, los tientos suponen un importante corpus de unas 231 piezas de gran dimensión¹¹¹. La maestría alcanzada por el compositor en este género ha llegado a pronunciamientos como el de López Calo, al considerar que con él se alcanza el fin del ciclo vital del tiento¹¹².

Ciertamente, el estudio analítico de la modalidad en este género organístico ya ha sido abordado por otros investigadores, pero nuestro objetivo no es limitarnos a establecer una relación de finales, armaduras, salidas de tono o tipos de cadencia final de todos los tientos como ya ha sido llevado a cabo por Miguel Bernal y Klaus Speer¹¹³, y que sin duda, suponen una muy estimable referencia con la que cotejar nuestros resultados. Nuestro interés se centrará pues en completar este estudio con aspectos menos tratados en el análisis de la modalidad polifónica en la práctica española, añadiendo información de las notas sobre las que se hacen las cadencias secundarias o enfatizaciones, del estudio del perfil melódico, y de las entradas en imitación propias de cada tono, en la línea de lo ya trabajado con los versos. Para ello hemos realizado una selección y análisis de un tiento por cada tono.

2.2.1 Análisis

2.2.1.1 Tiento lleno de 1º tono (O.O. Vol. III, nº 30)

Con el calificativo de “lleno”, que indica que no se emplea distinción tímbrica entre ambos teclados del órgano¹¹⁴, presenta una textura polifónica-contrapuntística en un desenvolvimiento que emula al estilo vocal. Como ocurre en todos los tientos por 1º tono de este autor, tiene su final en Re, sin alteraciones en la armadura.

¹⁰⁹ DODERER, Gerhard, «Aspectos de un género primordial de la música de órgano ibérica observados a través del *Tiento* en la obra de Juan Cabanilles», en *Tiento a Cabanilles...*, pp. 48-49.

¹¹⁰ LÓPEZ CALO, José, «El tiento, forma musical española», en *Tiento a Cabanilles...*, p. 41.

¹¹¹ DODERER, Gerhard, «Aspectos de un género primordial de la música de órgano ibérica...», p. 49.

¹¹² LÓPEZ CALO, José, «El tiento y sus derivados (intento, fuga...)», *Actas del II Congreso Español de Órgano*, Madrid, 1987, pp. 121-127, citado en BERNAL, Miguel, «Procedimientos constructivos...», p. 46.

¹¹³ BERNAL, Miguel, «Procedimientos constructivos...», pp. 130-152, SPEER, Klaus, «Designaciones de los tonos...», pp. 203-210.

¹¹⁴ BERNAL, Miguel, «Procedimientos constructivos...», p. 64.

Su estructura se articula en tres partes separadas por cadencias sobre la final:

Sección I (cc.1-24). Supone la exposición del sujeto y su respuesta. Sus entradas principales al comienzo de la obra se realizarán por esta nota y su mediación (a la quinta en este tono). El tema, que aparece en la voz de alto y más tarde en el bajo, describe un escala ascendente por grados conjuntos a partir de Re que, más que focalizar sobre algún otro sonido en concreto distinto a la final (que ya se impone justo al empezar por su valor rítmico de redonda y su bordadura de semitono inferior) parece mostrar el diapason del tono, con una extensión de Re³ a Do⁴.

Sección II (cc. 24-54). Aparece de nuevo el sujeto, en este caso para derivar en un nuevo motivo melódico cuya esencia se basa en un giro de semitono ascendente y descendente con rítmica de síncope y que será tratado en progresión melódica¹¹⁵ haciendo su aparición en las cuatro voces. Se sucederán enfatizaciones y cadencias secundarias sobre La, Re, Sol y Do (entre las definidas por Nassarre).

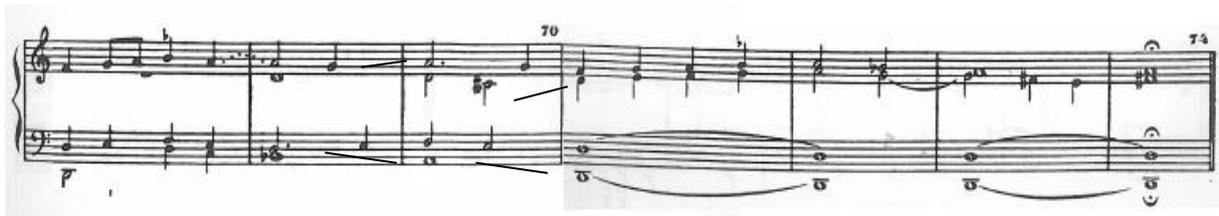
Sección III (cc. 52-74). Reexposición del tema, cuya entrada se solapa dos compases con la sección anterior. La entrada del tema en el compás 58 transportado a Sol y la cadencia sobre esta nota en el compás 60 suponen una enfatización de la 4ª del tono justo antes de terminar (Ej. 25).

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. A box labeled 'Sujeto en Sol' has an arrow pointing to a specific note in the top staff. Another box labeled 'Proceso cadencial sobre Sol' has an arrow pointing to a cadence in the bottom staff. The number '60' is written above the staff.

Ejemplo 25. Tiento lleno de 1º tono: entrada del sujeto transportado a Sol con cadencia sobre dicha nota precedida de enfatización de su quinta, cc. 56-62.

¹¹⁵ Ya que el término progresión admite diferentes significados en su empleo actual, en adelante nos referiremos con progresión melódica a las repeticiones de una unidad temática a distintas alturas que se suceden bien en una voz o imitándose en voces diferentes.

Casi todas las cadencias en este tiento se hacen por la nota final. Pero queremos puntualizar el uso que hace de la fórmula cadencial frigia sobre La antes de alcanzar esta nota final, cosa que repite hasta en cuatro ocasiones (cc. 17-18, 40-41, 52-53, 69-70) en lo que intuimos como un deseo de enfatizar la mediación (Ej. 26).



Ejemplo 26. Tiento lleno de 1º tono: cadencia frigia seguida de cadencia perfecta en la cadencia final, cc. 68-74.

Este movimiento de segunda descendente del bajo para llegar a la final¹¹⁶ también se dará en una cadencia principal (cc. 23-24) y otras cadencias secundarias (cc. 32-33, 58-59, 67-68) aunque sin el semitono descendente característico de la cadencia frigia (Ej. 2).

Todas las secciones estarán marcadas por una cadencia sobre la final de tipo imperfecta (V)⁶-I (c. 23-24) o perfecta (c. 53-54).

En cuanto a las alteraciones accidentales usadas, se incluyen las permitidas en el tono. Mientras que en los versos veíamos que en este tono era habitual introducir el Si bemol al comienzo de la pieza, cambiando la sonoridad dórica por eólica, en este tiento no ocurre así, cuyo sujeto hace su presentación en la octava dórica. No ocurrirá lo mismo en la última sección, donde el Si bemol sustituye al becuadro en la mayoría de las ocasiones.

En conclusión, como rasgo peculiar de este tiento destacamos las cadencias sobre la mediación del tipo frigio antes de la cadencia perfecta sobre la final, y la enfatización sobre Sol, cuarta nota del tono. Ausencia de la cadencia plagal, que sin embargo era la más común en los versos analizados por este tono para finalizar.

¹¹⁶ Es lo que José de Torres denomina “cláusula del tenor en el bajo”, frente a la “cláusula del bajo” que se define por el intervalo 5ª descendente o su inversión y la “cláusula del tiple en el bajo”, representada por el movimiento de 2ª ascendente hacia la final. Gaspar Sanz coincide en esta clasificación de las cadencias atendiendo al movimiento del bajo. GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., «El tratamiento de la sintaxis armónica...», p. 218.

2.2.1.2 Tiento partido de mano derecha de 2º tono (O.O. Vol. V, nº 78)

En la teoría, y en la composición de este género en Cabanilles, este tiento partido de mano derecha¹¹⁷ se escribe con final en Sol con un bemol en la clave, y su mediación se encuentra sobre Si bemol (con el añadido de Re, a distancia de quinta, como segunda mediación para Lorente).

La pieza se estructura en cuatro partes cuyos caracteres modales trataremos por separado.

Sección I: Exposición (cc. 1-24). El sujeto comienza por la diapente del tono y desde ahí se mueve por salto de cuarta ascendente hacia la final, intervalo que luego rellena por grados conjuntos, enfatizando de este modo lo que constituye el diatesarón de esta octava de Sol. En este caso la mediación no se presenta en el propio tema, cuyo interés se centra en las dos notas mencionadas, que además constituyen los puntos de imitación de las diferentes entradas en imitación de la melodía temática.

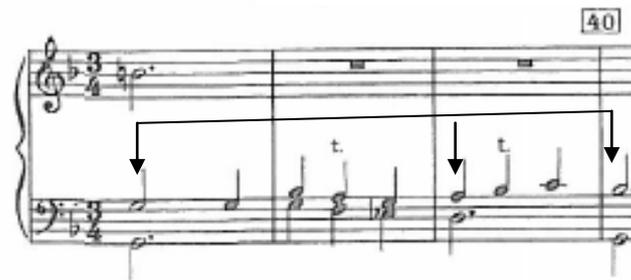
Sección II (cc.24-37). La primera cadencia estructural se sitúa sobre Re, diapente para Nassarre y segunda mediación para Lorente, del tipo imperfecta (V)⁶-I, y dará paso a un nuevo tema que durante este fragmento polarizará hacia Re y La, en lo que se aprecia como un cambio de tono¹¹⁸, algo que se mantendrá hasta la última aparición de este tema, cuya finalización en el compás 33 dará paso a un fragmento que polariza de nuevo a Sol y que conducirá a la cadencia perfecta sobre esta nota en el compás 37, dando entrada a la 3ª sección y a su nueva temática. Esta cadencia estará precedida por la enfatización sobre Re usando un enlace de cadencia frigia al añadirle el bemol al Mi.

Sección III (cc. 37-116). Será en su nuevo tema donde tome relevancia melódica la mediación, cuyo perfil se reduce al movimiento ascendente Sol-La-Si bemol en su entrada en la voz de tenor (Ej. 27). Este tema y otro nuevo que aparecerá en el compás 70 (Ej. 28) irán creando enfatizaciones sobre Fa, Do, Sol, Re, La y Mi bemol. Todas estas cadencias secundarias son contempladas en la teoría de Nassarre excepto la de Mi bemol. Esta sección,

¹¹⁷ Los tientos partidos presentan una escritura que separa a las voces en dos grupos, cada una para una mitad del teclado y con alguna voz solista, en este caso en la mano derecha. BERNAL, Miguel, «Procedimientos constructivos...», pp. 65-66.

¹¹⁸ Las entradas en imitación son ahora sobre La y Re que, en el conjunto de tonos, y por imitación de la exposición, constituirían la mediación y final del 1º tono. Si Cabanilles lo considera así no lo podemos aventurar. Simplemente aludimos a ello porque la posibilidad de cambio de tono dentro de una obra ya es referida por Hill, atendiendo al mismo criterio que nosotros hemos mostrado, cuando analiza las *Fantasías o canciones en el estilo francés* de Banchieri. HILL, John Walter, *La música barroca...*, p. 87.

que resulta ser la más rica en recursos armónicos presenta salidas de tono con el uso de dos accidentes más de los permitidos: La bemol y Sol sostenido. La cadencia empleada para dar fin a esta parte es del mismo tipo que la mencionada para el final de la segunda sección (Frigia sobre Re- Perfecta sobre Sol).



Ejemplo 27. Tiento partido de mano derecha de 2º tono: notas estructurales de la melodía temática de la sección III, cc. 37-40.



Ejemplo 28. Tiento partido de mano derecha de 2º tono: segundo tema de la sección III, cc. 70-73.

Sección IV (cc. 116-154). Un nuevo tema derivado del primero señala las entradas en imitación en la diapente y final. Sin embargo, hacia el compás 127 y después de una cadencia perfecta sobre Do, este mismo tema reaparece pero cambiando el intervalo melódico de quinta Sol-Re por el de cuarta Sol-Do, evolucionando hacia una cadencia remisa V(menor)-I sobre Do en el compás 134, enfatización que da paso a una nueva entrada del tema con el mismo intervalo melódico de cuarta pero ahora desde Do y su consiguiente enfatización sobre Fa, nota sobre la que cadencia en el c.140 (Ej. 29). Esto dará paso a un último fragmento que cambia la textura imitativa por la glosa y que, tras una cadencia evitada sobre la nota final en

el compás 151 provocada por sustitución del salto de quinta descendente hacia Sol del bajo por uno de tercera, concluirá en cadencia plagal.

El uso de alteraciones accidentales se amplía en este tono con La bemol y Sol sostenido hasta sobrepasar el permitido por Nassarre.

Como conclusión observamos que en este tono la enfatización de la diapente (Re) supera a la de la mediación (Si bemol), que en este último caso se reduce a una focalización melódica de un tema secundario o alguna enfatización armónica. Al igual que el tiento de tono 1º, incide en la sucesión armónica frigia antes de la cadencia perfecta sobre la final al concluir las tres últimas secciones estructurales (cc. 36-37, 112-116, 148-151). Como en la mayoría de los versos, para su cadencia final usa la plagal.

Ejemplo 29. Tiento partido de mano derecha de tono 2º: enfatizaciones a Do y Fa, cc. 127-140.

2.2.1.3 Tiento de 3º tono (O.O. Vol. I, nº 10)

Con final en Mi y un sostenido en la clave (como siempre los escribe Cabanilles¹¹⁹), tiene un comienzo que sitúa sus puntos de imitación sobre la final y diapente del tono (Mi-Si).

¹¹⁹ BERNAL, Miguel, «Procedimientos constructivos...», p. 137.

Mientras estas dos notas serán las protagonistas no sólo de estas entradas sino de la estructura melódica que configura la cabeza del sujeto (Ej. 30), la nota Sol, como mediación del tono, será la elegida como última del tema y, junto a la final, para las cadencias principales que marcan la estructura del tiento, que de este modo, queda dividido en tres partes:

Sección I (cc.1-47). Exposición del sujeto en tratamiento contrapuntístico-imitativo.

Sección II (cc. 47-80). Se produce un cambio hacia una sección glosada del tipo tocata donde no sólo se llega a través de una cadencia perfecta sobre la mediate (Sol), sino que esta nota se convertirá en el principal foco tonal de esta parte (Ej. 31).

Sección III (cc. 80-137). Recupera el estilo contrapuntístico-imitativo inicial con el mismo sujeto, ahora en compás ternario.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows five downward-pointing arrows indicating specific notes in the right-hand melody. The second system features a bracket above the first measure and a downward arrow pointing to the first note. The third system also has a bracket above the first measure and a downward arrow pointing to the first note. The music is in G major and 3/4 time.

Ejemplo 30. Comienzo del tiento de 3er tono: puntos estructurales de la melodía , cc. 1-12.

Comienzo de la sección II



Ejemplo 31. Tiento de 3er tono: cadencia perfecta sobre la mediación (c. 47) y comienzo de la sección II tipo tocata, cc. 46-51.

La cadencia final plagal con ausencia del séptimo grado sensibilizado del tono en los últimos siete compases, confiere a la obra una sonoridad más alejada de la sonoridad tonal moderna en este tiento (Ej. 32). De los seis tientos que Cabanilles compuso por este tono, tres terminarán con esta misma cadencia¹²⁰. Y como ya vimos, ocurre igual en los Versos analizados. Además, este efecto se refuerza con la evitación del Re sostenido al principio, que tras su primera aparición en el compás 13 no vuelve a repetirse hasta el compás 39.

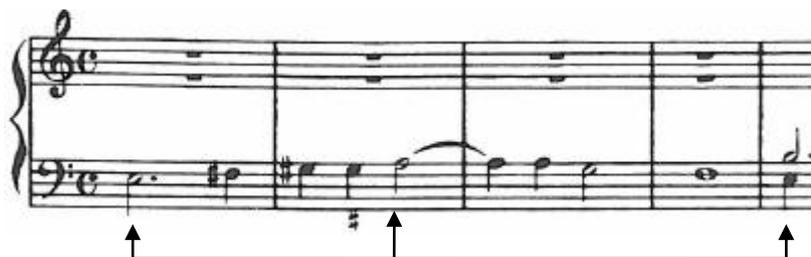
Las enfatizaciones y cadencias secundarias sobre Do, La, y Re coinciden con las vistas en los versos por 3º tono y las expuestas por Nassarre.

¹²⁰ SPEER, Klaus, «Designaciones de los tonos...», p. 206.

Ejemplo 32. Final del tiento de 3er tono: proceso cadencial que enfatiza la cadencia plagal para concluir, cc. 127-137.

2.2.1.4 Tiento lleno de 4º tono (O.O. Vol. IV, nº 62)

Con final en Mi y mediación a la 4ª en La, ya desde sus primeras notas podemos señalar la intensificación de estos sonidos en este tono también. El sujeto, que hace su presentación en la voz del bajo, describe una línea melódica ascendente y descendente con extremos en dichas notas:



Ejemplo 33. Sujeto del tiento de 4º tono, cc. 1-5.

La estructura presenta cuatro secciones determinadas por los cambios en la temática:

Sección I (cc.1-62). Conformada por las sucesivas entradas de este primer tema, los puntos de imitación al comienzo se localizan sobre la final y diapente. Pero este intervalo de 5ª se transforma en 4ª a partir de la tercera entrada, de tal manera que la final Mi es ahora respondida a la cuarta por la mediación (La). Nassarre ya contemplaba esta doble posibilidad de responder a la quinta o a la cuarta para este tono¹²¹. Por otra parte, la enfatización de la mediación será continua hasta el final de esta sección, quedando reforzada también por numerosas cadencias secundarias sobre La (cc. 23, 37, 58) y por la principal de tipo imperfecta que cierra ese fragmento (c. 62).

Sección II (cc. 62-84). La aparición de un nuevo tema tratado en imitación dará lugar a cadencias secundarias sobre Re, Sol, La y Do para terminar en una cadencia frigia sobre Mi, típica de este tono (cc.83-84).

Sección III (cc. 85-104). Reexposición del sujeto inicial únicamente empezando por la nota final, con enfatizaciones en Re y La y cadencia imperfecta final sobre Re.

Sección IV (cc. 104-137). Con las entradas de un último tema en imitación y tras cadencias secundarias sobre Sol y Do, terminará el tiento con una cadencia frigia sobre Mi ampliada por una plagal (VII⁶-I-IV-I) (Ej. 34).

Como observamos aquí y apunta Bernal, nunca se sale de tono cuando lo hace por éste¹²².

En conclusión, los rasgos principales evidenciados en este tiento respecto al tono 4º, pasan por incluir tanto el intervalo de 5º como el de 4º para las entradas del tema principal

¹²¹ NASSARRE, Pablo, *Fragmentos musicales...*, p. 112.

¹²² BERNAL, Miguel, «Procedimientos constructivos...», p. 137.

como posibilidad ya manifestada en la teoría, así como la proyección de la mediación como segunda nota más importante en la línea melódica en las entradas en imitación de la primera sección y en algunas cadencias principales y secundarias. La cadencia frigia, propia de este tono, está presente en esta obra, siendo la fórmula que da cierre al tiento pero ampliándola con una plagal.

The image shows a musical score for piano, measures 132-137. The score is written in a grand staff with a treble clef on the right and a bass clef on the left. The key signature has one sharp (F#). Measure 135 is marked with a '135' above the staff. Two boxes are placed below the score: 'Cadencia frigia' under measures 132-134 and 'Cadencia plagal' under measures 135-137.

Ejemplo 34. Cadencia final del tiento de 4º tono, cc. 132-137.

El uso del Fa sostenido y Sol sostenido en sucesión melódica ascendente no sólo al principio y final de la obra, sino en otros lugares a lo largo de ella permite llegar a la conclusión de la relevancia que en este tono se le da a la mediación, que se constituye como un foco tan importante como la final, de tal modo que es casi inevitable que unos oídos curtidos en la tonalidad moderna pudieran percibir La como la nota principal, frente a Mi que se constituirá como la segunda en importancia hasta el inesperado final.

2.2.1.5 Tiento partido de dos bajos de 5º tono (O.O. Vol. V, nº 83)

Con nota final en Do, su mediación se sitúa a la 5ª en la nota Sol. Se estructura en cinco partes atendiendo a su temática.

Sección I (cc. 1-48). Exposición del sujeto y su respuesta a la 5ª. La final y mediación no sólo se proyectan sobre los puntos que configuran estas entradas en imitación sino también

en el perfil melódico del sujeto, que describe el salto de quinta ascendente, que luego rellena de manera descendente, como vemos a continuación¹²³.



Ejemplo 35. Sujeto y respuesta del tiento de 5º tono, cc. 1-7.

A partir de la cadencia perfecta sobre La en el compás 16, se suceden entradas del tema en progresión melódica en voces de tenor y bajo, generando cadencias secundarias sobre las notas Fa, Re, Do y Sol. Una cadencia evitada sobre La (c.48) dará paso, sin solución de continuidad, a un nuevo motivo que marcará el comienzo de la siguiente sección (Ej. 36).



Ejemplo 36. Tiento de 5º tono: cadencia evitada sobre La, cc. 47-48.

Sección II (cc. 48- 68). El nuevo motivo se trata en progresión melódica en el par de voces tenor-bajo generando cadencias secundarias sobre las mismas notas mencionadas en la sección anterior. Finaliza con cadencia perfecta sobre Fa.

Sección III (cc. 68-89). El nuevo tema, que describe un escala descendente de Fa² a Sol³ y de nuevo ascendente, es tratado en contrapunto imitativo creando una secuencia armónica que desde Fa se mueve siguiendo el círculo de quintas a Do, Sol, Re y La, para terminar en cadencia perfecta sobre esta última nota.

¹²³ El tema de este tiento resulta bastante similar a los que usa para los tientos de batalla, como tendremos ocasión de comprobar en el de 8º tono, y que se caracterizan por presentar motivos que imitan las fanfarrias de las trompetas.

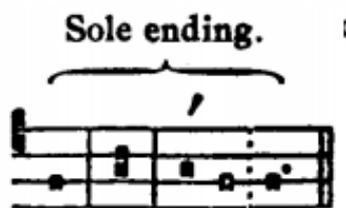
Sección IV (cc. 89-121). La sucesión de entradas a distintas alturas de su nuevo tema no aporta nada nuevo en lo referente a enfatizaciones y cadencias respecto a lo ya visto (La, Sol, Re, Do). Sin embargo, sí debemos llamar la atención sobre la cadencia perfecta hacia Si bemol con la que termina esta sección. Esta nota no se encuentra entre las cadencias secundarias expuestas en la teoría de Nassarre para este tono, lo que se consideraría como una salida de tono.

Sección V (cc.121-180). Con el mismo tratamiento que los anteriores en cuanto a enfatizaciones y cadencias secundarias, concluye con una cadencia plagal sobre la final que, a modo de coda, es antecedida por la perfecta [V(mayor)-I-IV-I].

2.2.1.6 Tiento de falsas de 6º tono (O.O. Vol. IV, nº 66)

Se trata de un tiento de falsas¹²⁴ que presenta unidad en el estilo de escritura y que no incluye glosas, lo que es habitual en este tipo de tientos. Presenta una textura polifónica-imitativa de ritmo pausado y efecto marcadamente acórdico y un único tema que marca las entradas en imitación durante toda la pieza. El sujeto, que comienza en Fa, es imitado a la quinta con la nota Do configurando las cuatro entradas temáticas de la exposición de la obra que concluye con una cadencia perfecta sobre la final. La melodía temática, que aparece en la voz del *cantus*, presenta un perfil que conduce a la enfatización de la final, mediante y diapente, si tomamos en cuenta su evolución hasta la cadencia sobre la final en el compás 14. El sujeto, que empieza en Fa3, se dirige en sentido ascendente por grados conjuntos hasta La3 y a partir de ahí inicia un descenso que acabará en Do3, situando a la final en el medio de sus dos pilares fundamentales: mediante y diapente. El esquema melódico inicial (Fa3-Sol3-La3-Sol3-Fa3), que subyace a la melodía del *cantus*, curiosamente coincide con la terminación melódica del tono de salmo 6º (Ej. 37 y 38).

¹²⁴ En la obra de Cabanilles un tiento de falsas es un tiento lleno breve, con figuración rítmica en valores largos y unidad en el estilo, que se caracteriza por incluir abundantes elementos disonantes como retardos y cromatismos. BERNAL, Miguel, «Procedimientos constructivos...», p. 66.



Ejemplo 37. Terminatio del tono de salmo 6°.



Ejemplo 38. Estructura melódica inicial del tiento de falsas de 6° tono, cc. 1-14.

Después de esta exposición se produce una contraexposición que inicia de nuevo el *cantus* pero partiendo ahora de Do4 (c. 14). La melodía del *cantus* en este segundo fragmento que empieza con la respuesta (Do) tiende, a continuación, a polarizar de nuevo melódicamente hacia la mediación, proyectándose la melodía en torno a dicha nota reforzada por la caída en parte fuerte en los compases 17, 19, 21, 25 justo hasta el compás 28, donde el *cantus* inicia el sujeto octava alta de su presentación en la exposición. La estructura melódica en este caso queda representada por las notas Do4-Sib3-La3-Si3-Do3. Ciertamente la cadencia perfecta

sobre Do en el compás 24, con largo reposo sobre la nota Sol en la melodía, parece convertir a esa nota en el foco estructural final, pero una remontada melódica con caída en La procedente desde la diapente nos sugiere considerar a la nota Sol como una bordadura de la mediación (Ej. 39).

Ejemplo 39. Contraexposición en el tiento de falsas de 6° tono, cc. 15-28.

Desde el punto de vista tonal, se aprecia una focalización en Si bemol cuando hacia el compás 33 el bajo inicia el sujeto con esta nota mientras en el contralto aparece el Mi bemol como accidente, y a continuación, es respondido a la quinta (Fa) en el alto. De este modo, el tono 6° de Fa se percibe ahora en su transposición a la cuarta superior, como Si bemol. Esto vendrá refrendado por algunas progresiones acórdicas cadenciales que terminan en Si bemol siguiendo el círculo de quintas Do-Fa-Sib, como mostramos a continuación:



Ejemplo 40. Tiento de falsas de 6º tono, cc. 40-43.

Podemos concluir que en este tiento escrito al estilo del motete vocal, Cabanilles destaca las notas más importantes del tono en dos direcciones: desde el punto de vista melódico, presentando el final del tono de salmo correspondiente que focaliza direccionalmente sobre la mediantes; desde el punto de vista armónico, enfatizando la diapente, final, y la cuarta, esta última como el único foco secundario que usa.

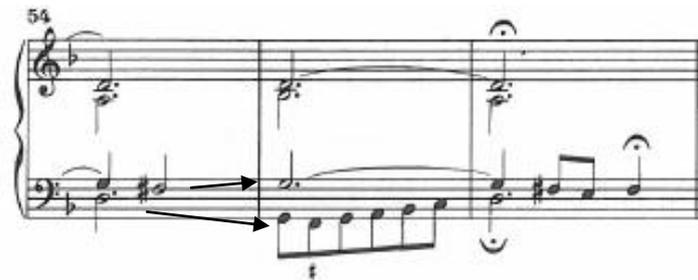
2.2.1.7 Tiento partido de mano derecha de 7º tono (O.O. Vol. III, nº 51)

Según Nassarre, las obras para órgano por este tono no relacionadas con los salmos se escribirían con final en Re y un sostenido en la clave, lo que se corresponde con el diapasón mixolidio heredado de los modos gregorianos. En este caso, como parece lo más habitual en su obra, Cabanilles lo presenta transportado a Do con un bemol como armadura¹²⁵. Como apuntaba Nassarre para este tono cuando se usaba en composiciones distintas a los salmos, su mediación se ubica a distancia de quinta de la final, en Sol (intervalo que hay entre la final y la mediación del tono de salmo correspondiente), algo que no ocurre en composiciones basadas en los salmos, cuya mediación se sitúa a la 4ª (intervalo entre la final y el tono de recitación del salmo)¹²⁶. Estas dos posibilidades de mediación para este tono van a crear ciertas conclusiones en este tiento que iremos viendo.

¹²⁵ Otra posibilidad admitida para este tono por Nassarre (para obras vocales) y Lorente es la escala eólica con final (de efecto) en Mi y un sostenido en la armadura. Sin embargo, según Bernal, hay más obras de este autor por este tono en la octava mixolidia que eólica, siendo más habitual que aparezca por Do(b) y menos por Re(#). Alguna otra posibilidad también aparecerá, como Re(b) o Mi. BERNAL, Miguel, «Procedimientos constructivos...», p. 138.

¹²⁶ Recordamos que el tono de salmo 7º es el único en que no coincide la cláusula de la mediación que se sitúa a la 5ª de la final y la nota de recitación que se encuentra a la 4ª.

Sección I (cc. 1-72). Hace la entrada el sujeto en Do direccionando melódicamente sobre la 3ª y la 5ª como mediación del tono, enfatizando para esta voz de tenor el ámbito del diapente de la octava de este tono en la exposición. Sin embargo, una cadencia perfecta sobre Fa (c. 7) parece abrir un paréntesis en esta exposición del tema principal y sus imitaciones con un cambio de tema que polariza melódica y armónicamente sobre dicha nota, sustituyendo al mismo tiempo la textura contrapuntística-imitativa por otra de carácter más acórdico y creando un entramado polifónico próximo al coral bachiano. Esta nueva melodía desembocará en una cadencia perfecta sobre Fa antes de la cadencia del mismo tipo sobre Do que da fin a estos diez compases. Este proceso cadencial es el que usa también para finalizar la obra [V(mayor)-I de Fa-V(mayor)-I de Do]. La enfatización de la 4ª nota antes de la cadencia es algo que también se manifiesta en la mayoría de los versos por este tono que hemos analizado. Aquí mostramos algún ejemplo de ello aunque en dos contextos diferentes, ya que la final y octava usada difiere en el verso y en el tiento de este tono, como ya hemos visto, y en el caso del verso la cadencia final es plagal y en el tiento auténtica.



Ejemplo 41. Verso 6 de 7º tono, cc. 54-56.

160

Enfatización de Fa antes de la cadencia final

165

Ejemplo 42. Final del tiento de 7º tono partido de mano derecha, cc. 159-165.

La enfatización de Fa, tanto en ese momento estratégico de cambio súbito como en las cadencias, nos hace pensar en las posibles intenciones de Cabanilles de tratar las notas a la 4ª y a la 5ª en igualdad de importancia para este tono, confirmando la influencia del tono de salmo en la génesis de este tono.

Sección II (cc.33-72). Un nuevo tema derivado del primero tratado en imitación (cc. 33-35), evolucionará a un estilo glosado donde su presentación en imitación a distintas alturas después de una cadencia (cc. 38, 43, 46) se convierte en el hilo conductor de este fragmento hasta su última aparición en el compás 46, continuando con una larga glosa hasta el final de la sección. Esto provocará enfatizaciones y cadencias secundarias a Fa, Re, Sol y Do, de las que sólo las dos últimas son las señaladas por la teoría de Nassarre. Una cadencia perfecta sobre Do conducirá hacia la siguiente sección.

Sección III (cc.72-142). Cambio métrico a compás de subdivisión ternaria y nuevo tema en imitación con entradas en Sol y Do dará lugar también a un entramado de glosas con

progresiones melódicas y cadencias secundarias que focalizan hacia las notas ya comentadas. De nuevo la cadencia [V(mayor)-I de Fa-V(mayor)-I de Do] entroncará con la última sección.

Sección IV (cc.142-165). Con la vuelta al compás de compasillo, un motivo derivado del primer tema conduce a la cadencia perfecta sobre la final, con la previa enfatización de la mediación.

El uso de accidentes a lo largo del tiento permite “no salirse del tono”. Pero sí nos parece relevante comentar que el becuadro sobre la nota Si durante los siete primeros compases, que constituyen la exposición del sujeto y su respuesta, y en la cadencia final da como resultado una sonoridad que se acerca más a la tonalidad moderna de Do mayor que a la antigua mixolidia en estos puntos emblemáticos de la obra. Esto ocurre sólo en algunos de los versos por este tono de los analizados, pero no en la mayoría. En los demás momentos de la obra se sucederán tanto el Si bemol como el Si becuadro, que contribuirán a crear las enfatizaciones armónicas sobre Fa y Do respectivamente, sin olvidar la contribución que el uso del Fa sostenido y Do sostenido significa para las enfatizaciones sobre Sol y Re ya comentadas con anterioridad.

2.2.1.8 Tiento partido de mano derecha de Batalla de 8º tono (O.O. Vol. V, nº 89)

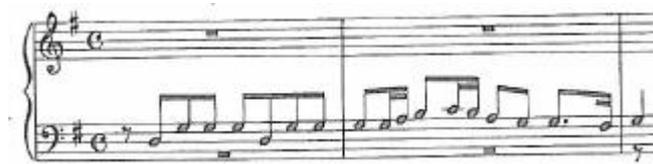
Con final en Re y un sostenido en la armadura, al igual que los versos, responde a la formulación más habitual en la obra de Cabanilles y a la descrita por los teóricos (aunque estos también consideraban bastante frecuente el 8ª por la mediación¹²⁷). En este caso la mediación se sitúa a la cuarta, en la nota Sol.

Sección I (cc. 1- 34). Final y mediación serán las notas con las que se construya el comienzo de la melodía de fanfarria con la que se inicia el tiento y que constituirá una temática recurrente a largo de la pieza. Los puntos de imitación al comienzo se dan entre la final y la mediación, como algo preceptivo en este tono. Tras tres entradas del sujeto y su respuesta, una cadencia perfecta sobre la mediación en el compás 10 dará paso a la contraexposición que continuará a partir del compás 15 con entradas del mismo tema a partir de Sol pero con el salto inicial de cuarta ascendente que hacía el sujeto dando lugar al

¹²⁷ NASSARRE, Pablo, *Fragmentos musicales...*, p. 116.

comienzo sobre Sol-Do (a diferencia del que hace la respuesta: Sol-Re), primero por imitación directa y a partir del compás 23 en imitación por movimiento contrario, creando cadencias secundarias a Do (c. 23), Sol (cc. 25 y 32), Re (cc. 27) y La (c. 29).

Sección II (cc. 34-88). Una cadencia sobre la final en el compás 33 dará pie a otra serie de progresiones, ahora con el tema modificado y ampliado y con una nueva focalización sobre Mi (c. 52). La obra terminará con cadencia perfecta sobre Re, nota sobre la que se construye una amplia glosa que recuerda al tema generador del tiento y que, en ausencia del Do sostenido, reafirma la sonoridad mixolidia que le define.



Ejemplo 43. Sujeto del tiento partido de mano derecha de Batalla de 8° tono, cc. 1-3.

2.2.2 Conclusiones

El análisis de esta selección de tientos por cada tono nos permite llegar a algunas conclusiones en cuanto a varios parámetros. Los puntos de imitación al comienzo se harán entre la final y la diapente en todos los tonos excepto en el 8° que lo hará por la final y su mediación, a distancia de 4^a. Las melodías iniciales están construidas en general focalizando sobre las nota principales del tono: final, mediación y, como ocurre en los versos, la diapente en aquellos tonos cuya mediación está a distancia de 3^a. Las enfatizaciones y cadencias secundarias corresponden en general a las expuestas por Nassarre, salvo en algunos tonos que añaden algunas ajenas a la teoría como ocurre en los tonos 2°, 5° y 7°. Todos los tonos tienen una cadencia final “estructural” auténtica (con añadido de cadencia plagal en los tonos 2° y 5°) excepto en el 4° que la tiene frigia (con añadido de cadencia plagal), y el 3°, que acaba directamente con cadencia plagal (aunque parece amagar la esperable cadencia perfecta previa con cadencias rotas en cc. 126-127 y 130-131). Las cadencias principales que separan las secciones del tiento se hacen principalmente por la final y mediación. El tono 2° añadirá una

por la diapente, y el 5º que la hace por otros grados. El uso de accidentes evita que haya “salidas de tono” en todos los tientos excepto en el 2º. Además el uso del Do sostenido durante el comienzo del tiento por tono 1º, al que se une el Si bemol al final, hacen desvirtuar al principio el diapasón dórico característico de este tono generando una sonoridad tonal de Re menor. Lo mismo ocurrirá en el tono 7º al incluir el Si becuadro al principio y final, tendiendo su efecto más a la sonoridad de Do Mayor que a la mixolidia antigua. El 4º grado, con la introducción de Fa sostenido y Sol sostenido para enfatizar su mediación La, conseguirá sugerir a nuestros oídos un mixtura de sonoridad frigia de Mi con la moderna tonalidad de La menor, aunque somos conscientes que desde el Renacimiento estas sonoridades fueran completamente atribuibles al tono de Mi.

Tono (Tiento)	Final(armadura)(mediación)	Cadencias intermedias de final de sección	Cadencia final	Enfatizaciones-Cadencias secundarias*¹	Puntos de imitación al comienzo	Estructura melódica	Notas accidentales al comienzo/final*²
1º (OO-III-30)	Re (<i>La</i>)	I mi ^{#6} -re II Si ^{b6} -LA-re	(Si ^{b6} -)LA-re-(RE)	Sol Do	Re3-La2-Re2-La3	Re3-(escala dórica ascendente)-Do4	Do# / Sib, Do#
2º (OO-V-78)	Sol(b) (<i>Sib</i>)	I mi ^{#6} -RE II Mi ^{b6} -RE-SOL III Mi ^{b6} -RE-sol	(RE-si ⁶ -)do-SOL	Do Fa Re Mib	Re2-Sol1-Re3- Re2-Sol3	Re2-Sol2	
3º (OO-I-10)	Mi(#) (<i>Sol</i>)	I RE-SOL II SI-MI	la-MI	Do La Re	Mi2-Si1-Si2-Mi3	Mi2-Si2-Re3(esc. desc.)-Fa#-Sol.	
4º (OO-IV-62)	Mi (<i>La</i>)	I si ^{#6} -la II FA ⁶ -MI	(FA ⁶ -MI)-la-MI	Do Sol Re	Mi2-Si2-Si3-Mi3-La1	Mi2-La2-Mi2	Fa#-Sol#/ Fa#-Sol#
5º (OO-V-83)	Do (<i>Sol</i>)	I MI-DO ⁶ II DO ⁷ -FA III MI-la IV la ⁶ -Sib	(SOL-DO)-FA-DO	Fa Re Sib La	Do4-Sol3-Do2-Sol1-Sol2	Do4-Sol4 -(esc. desc.)-Do4	

Tono (Tiento)	Final(armadura)(mediación)	Cadencias intermedias de final de sección	Cadencia final	Enfatizaciones-Cadencias secundarias* ¹	Puntos de imitación al comienzo	Estructura melódica	Notas accidentales al comienzo/final* ²
6º (OO-IV-66)	Fa(b) (<i>La</i>)		DO-FA	Do Sib	Fa3-Fa2-Do2-Do3	Fa3-Mi3-Fa3	
7º (OO-III-51)	Do(b) (<i>Sol, ¿ Fa?</i>)	I RE-SOL II SOL-DO III SOL-DO IV SOL-DO	SOL-DO	Fa Re	Do2-Sol1-Sol3	Do2-Mi2-Sol2	Si (becuadro)/ Si (becuadro)
8º (OO-V-89)	Re(♯) (<i>Sol</i>)	I LA-RE	LA-RE	Do La Mi	Re2-Sol1-Re3	Re2-Sol2-La2-Si2- La2-Sol2	

*¹ Sólo indicamos aquellas que no recaen sobre la final y mediación del tono.

*² Sólo indicamos aquellas que sustituyan en la mayoría de los casos a la diatónica del tono y permitan extraer alguna conclusión relevante.

Tabla 14. Recogida de datos del análisis de los Tientos de Joan Cabanilles.

CONCLUSIONES

El estudio de la teoría modal barroca española en cuanto a su posible procedencia, su sistematización y concreción en los tratados teóricos de Andrés Lorente y Pablo Nassarre, y la comprobación de una práctica compositiva en relación a dicha teoría como objetivo final, con la posibilidad de ampliar los rasgos de reconocimiento de los tonos aportando algunos criterios propios, fueron las metas que nos marcamos al iniciar esta investigación, y que, en consecuencia, han confluído en algunas conclusiones que mostramos a continuación.

Ciertamente, la teoría modal barroca española se nutre de su predecesora renacentista, pero si algo parece completamente influyente en su configuración final son los tonos de salmo, cuyo papel decisivo en la práctica interpretativa de la época resultó realmente modelador de algunos de estos tonos barrocos (3º, 5º y 7º). De hecho, el presentar como modos naturales algunos modos transportados, como el 2º, el 5º y 8º por el final, el uso de armaduras de clave, e incluso, la modificación interválica interna en su presentación teórica, como ocurre con el 5º y 6º, subvierte la propia esencia de la teoría modal precedente.

Las aportaciones de los dos teóricos que con más detalle y profusión trataron este tema permiten corroborar el consenso que en gran medida había en la época no sólo entre ellos sino también con la práctica que hemos cotejado en la obra de Cabanilles. La necesidad de recoger teóricamente la diversidad manifestada en la práctica en determinadas ocasiones, queda plasmada por varias vías: reconociendo variantes para el mismo tono y tonos “accidentales” con transposiciones sobre cualquier nota de la octava, admitiendo “tonos por la mediación” para el 4º, 7º y 8º tonos, e incluso, como ya hemos visto en la teoría de Lorente, hasta reconociendo la posibilidad de finalizar en cualquier “signo” del diapasón, posibilidades que no hacen más que abrir el abanico justificativo de una práctica en constante experimentación.

Sin duda, los once años que separan el primer tratado de Nassarre, *Fragmentos músicos*, del de Lorente, y los aproximadamente cuarenta años que lo separan del segundo, *Escuela música*, hacen que, posiblemente avalados por una práctica más amplia, los tratados de Nassarre aporten un nuevo criterio de reconocimiento de los tonos como es los puntos sobre los que se hacen las entradas en imitación al comienzo de la obra. Del mismo modo, aspectos que Lorente trata de una forma más abierta, como las notas sobre las que se hacen las cadencias menos importantes de las obras o la posibilidad de “salirse de tono” con la

inclusión de alteraciones accidentales, Nassarre lo limita a determinadas notas que, con toda probabilidad, recogería de la práctica común. Añadido a esto, Nassarre describe tanto los tonos en general, como sus transposiciones específicas en las composiciones para canto o instrumento basadas en tonos de salmo o no, algo que no había concretado Lorente.

La relación de la práctica objeto de nuestro estudio con la modalidad descrita, manifiesta, en gran medida, la simbiosis existente entre ellas, que comienza a vislumbrarse desde el propio momento en que las obras explicitan el tono por el que se componen. Además, el estudio de dos tipos de géneros en la música para órgano de Cabanilles, uno basado en los tonos de salmo, como son los versos, y otro no, los tientos, nos ha permitido comprobar los preceptos teóricos específicos que Nassarre marca para cada uno de ellos, y que se ponen de manifiesto es algo que hemos podido corroborar a lo largo de nuestra investigación. El principal rasgo distintivo que evidenciamos entre ambos géneros es la diferencia de diapason que atañe a los tonos 2º, 5º y 7º, tal como Nassarre lo explicita. Las finales en ambos casos coinciden con los preceptos teóricos, usando sólo los tonos por la final. En cuanto a la elección de claves es un criterio que no afecta a la música instrumental, según Nassarre. Las especificaciones respecto a las notas que hacen la imitación al comienzo de las obras se ajustan en general a la práctica. Mientras en los tientos éstas se hacen entre la final y la diapente excepto en el de 8º tono, que se hace entre final y mediación, en los versos existe más variabilidad, sobre todo en los compuestos por 4º, 5º, 7º y 8º tonos, en los que la final se alterna o bien con la diapente o con la mediación, e incluso aparecen entradas en las que sus puntos son todos por la final, por la diapente o por la mediación. Un caso que escapa a la teoría son las entradas que aparecen en dos versos de 5º tono y que nosotros intuimos como un guiño a las entradas que se suceden en este tono cuando su final (Do) es la empleada en las composiciones no sujetas a los tonos de salmo, como ocurre en los tientos por este tono. Tanto en este criterio como en los puntos sobre los que se hacen las cadencias principales se pone de manifiesto la supremacía que los teóricos adjudicaron a la mediación y la final, además de la tendencia a destacar la diapente, que empieza a cobrar verdadero protagonismo cuando la mediación no se encuentra a distancia de 5ª de la final, no sólo en aquellos casos en que, como Lorente describe, los tonos tienen la mediación a la 3ª de la final, sino que hemos comprobado que también ocurre en gran medida en los que la tienen a la 4ª de la final, convirtiéndose en una segunda mediación incluso más importante que la primera. En cuanto a las cadencias secundarias se tiende a enfatizar aquellos puntos que Nassarre mostraba por cada tono, aunque se ve alguna divergencia en los tonos 2º y 5º de los versos, y 2º, 5º y 7º de

los tientos con respecto a la teoría. Esa diferencia consiste en enfatizar sobre la nota que se encuentra a distancia de sexta menor desde la final en los versos y tientos de 2º tono y sobre la nota a distancia de 7ª menor sobre la final en las obras de ambos géneros por tono 5º. En el caso del tiento por 7º tono, las enfatizaciones que escapan a la teoría se hacen por las notas a la cuarta justa y a la segunda mayor de la final. El uso de alteraciones accidentales concuerda con las explicitadas por Nassarre para no “salirse de tono”, algo que se cumple en todas las obras analizadas excepto en el 2º tiento, que añade una alteración en más y otra en menos a las aceptadas en la teoría. A su vez, el uso de ciertas alteraciones accidentales con más profusión, sobre todo al principio o final de la obra, provoca en numerosas ocasiones una mixtura sonora entre lo plenamente modal, y lo que para unos oídos modernos supondría la tonalidad bimodal funcional, además de generar sonoridades de octavas diferentes a la modal diatónica que la define en la teoría.

Por otro lado, la aplicación de criterios propios tales como el estudio de los tipos de procesos cadenciales más importantes o el estudio de la estructura melódica del tema principal de cada obra también nos permite llegar a alguna conclusión en determinados casos. En general, se acierta a ver una clara polarización melódica hacia las notas más importantes del tono para cada obra. Sin embargo, los procesos cadenciales usados son los habituales de la época, heredados de la práctica renacentista y este hecho no nos permite llegar a extraer, en general, ningún dato concluyente, salvo algunos que sólo se podrían hacer significativos si se amplía el estudio analítico en un número mayor de obras. Un primer rasgo es el predominio de la cadencia frigia en la cadencia intermedia de los versos por 6º y 7º tono. Para la cadencia final en general usan tanto cadencia perfecta como plagal, antecediendo a menudo una cadencia perfecta, rota, imperfecta, o V(menor)-I a la plagal como ya era lo habitual durante el Renacimiento. El tono 4º en los versos sigue manteniendo la tradición de usar la cadencia frigia para finalizar, aunque en el tiento por este tono sólo la usa como cadencia estructural interna.

En definitiva, la aproximación a la práctica compositiva de finales del siglo XVII y principios del XVIII en España a través de un análisis basado en criterios extraídos de la teoría de la época y aplicado a la obra para órgano de Cabanilles permite evidenciar la estrecha relación existente entre ambas, aunque la necesidad de continuar abordando el estudio sobre una mayor cantidad de obras de este período ampliándolo a todos los géneros vocales e instrumentales basados o no en los tonos de salmo abriría completamente la posibilidad de comprobar algo que ya se intuye en este trabajo al ratificarse en la práctica los

principios modales que rigen en la teoría, resorte necesario para elevar esta teoría a la categoría de un nuevo paradigma modal propio del Barroco, perfectamente autónomo e independiente de la teoría modal renacentista y de la posterior tonalidad funcional bimodal, lugares donde se les había situado en la teoría moderna hasta no hace mucho tiempo.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

FUENTES PRIMARIAS

BANCHIERI, Adriano, *Cartella Musicale*, Venecia, G. Vicentini, 1614.

BANCHIERI, Adriano, *L'organo suonarino*, Venecia, R. Amadino, 1605.

BERMUDO, Juan, *Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555. [En línea]
< <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000068560&page=1> > [Última consulta realizada el 17-2-2017].

CERONE, Pietro, *El Melopeo y el Maestro. Tratado de música 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 línea]
< <http://bdh.bne.es/bnearch/> > [Última consulta realizada el 17-2-2017].

LORENTE, Andrés, *El porque de la música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672)*, Edición de la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives por cortesía de la Universidad de Barcelona, Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, pp. 562-566, [En línea], <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3x8n4>

MARTÍN Y COLL, Antonio, *Arte de canto llano*, Madrid, Viuda de Juan García Infançon, 1714.

MARTÍN Y COLL, Antonio, *Breve summa del canto llano*, Madrid, Viuda de Juan García Infançon, 1734.

MARTÍN Y COLL, Antonio, *Ramillete oloroso: suabes flores de mussica para órgano por Fray Antonio Martyn*, manuscrito, 1709. [En línea]
<<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000113385>>

NASSARRE, Pablo, *Escuela música según la práctica moderna*, 2 vols, Facsímil de Zaragoza, Herederos de Manuel Román/ Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724, con estudio preliminar de Lothar Siemens, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980.

- NASSARRE, Pablo, *Fragmentos músicos, repartidos en quatro tratados*, Madrid, Imprenta de música, 1700, [1ª ed: Zaragoza: Tomás Gaspar Martínez, 1683].
- PENNA, Lorenzo, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurate*, Bologna, Monti, 1672.
- RUBIO, P. Samuel, *La polifonía clásica*, Madrid, Real Musical, 3ª ed., 1983.
- SANTA MARÍA, Tomás de, *Arte de tañer fantasía, assí para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y 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.
- TEVO, Zaccaria, *Musico testore*, Venice, Bortoli, 1706, facs. Bologna, Forni, 1969.
- TORRES MARTÍNEZ BRAVO, José de, *Reglas Generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*, Facsímil de Madrid, Imprenta de Música, 1702, ed. rev. con introducción de Gerardo Arriaga, 1736.
- VALLS, Francesc, *Mapa Armónico Práctico (1742ª)*, Facsímil del manuscrito de Barcelona, Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms783, Pavía y Simó, Josep, ed., Barcelona, Institución Milá y Fontanals, 2002.

FUENTES SECUNDARIAS

- ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT, Eugène de, *Teoría de la música. Una guía*, Pérez Sáez, Alejandro, trad., 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- AGMON, Eytan, *The Languages of Western Tonality*, Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2013.
- BIANCONI, Lorenzo, *Historia de la Música, 5: El siglo XVII*, Madrid, Ediciones Turner, 1986.
- CHAILLEY, Jacques, *Compendio de Musicología*, Martín Bermúdez, Santiago, Versión española, Madrid, Alianza Música, 1991.

- CROOK, David, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994.
- HILL, John Walter, *La música barroca*, Giráldez, Andrea, trad., Madrid, Ediciones Akal, 2008.
- IGLESIAS, Alejandro Luis, *En torno al Barroco español: el oficio y la misa de difuntos de Juan García de Salazar*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Colegio Universitario de Zamora, 1989.
- JEANNETEAU, Jean, *Los modos gregorianos*, Lara Lara Fco Javier, trad. y colab., Abadía de Silos, Studia Silenti, 1985.
- LEÓN TELLO, Francisco José, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1974.
- LEÓN TELLO, Francisco José, *Estudios de la historia de la Teoría Musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1991.
- LÓPEZ-CALO, José, *Historia de la música española, 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza Música, 1983.
- 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: Oasthoek, Scheltema & Holkema, 1974). Nueva York, Broude Brothers, 1988.
- MICHELS, Ulrich, *Atlas de la música*, Vol. I, Mames, León, versión española, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: del Libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.
- ROBLEDO, Luis, *Juan Blas de Castro (ca1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.

**PARTES DE MONOGRAFÍAS, DICCIONARIOS Y ARTÍCULOS EN
PUBLICACIONES PERIÓDICAS**

ATCHERSON, Walter, «Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books», *Journal of Music Theory*, 17, 2 (Otoño, 1973), pp. 204-232.

BARBIERI, Patrizio, «Chiavette», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press,
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05567>> [Última consulta realizada el 1/5/2017].

BARNETT, Gregory, «Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century», en *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, Nº 2, 1998 pp. 245-281.

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.

DODDS, Michael R., «Tonal Types and Modal Equivalence in Two Keyboard Cycles by Murschhauser», en *Tonal Structures in Early Music*, Collins Judd, Cristle, ed., New York, Routledge, 2014, pp. 341-381.

DRUESEDOW, John, «Aspectos teóricos modales de un libro español de misas de principios del siglo XVIII de José de Torres y Martínez Bravo» [En línea], *Revista musical chilena*, 29 (132), 1975, pp. 40-55.
<<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11621/11980>> [Última consulta realizada el 24/2/2017].

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal Luis, «La teoría modal polifónica en el Barroco español y su aplicación en los pasacalles de Gaspar Sanz» [En línea], en *Revista de Musicología*, Vol. 33, nº 1-2, 2010, pp. 84-100. <www.jstor.org/stable/41959306>

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., MURPHY, Paul, «These are the tones commonly used: Los tonos de canto de órgano in Spanish Baroque Music Theory» [En línea], *Eighteenth Century Music*, 13, Sutcliffe W. Dean, Zohn Steven, ed., Cambridge Journals, 2016, pp. 73-93. <<http://journals.cambridge.org/ECM>>

- GONZÁLEZ MARÍN, Luis A., «Notas sobre la transposición de notas 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.
- HOWELL, Almonte, «Menalt, Gabriel», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press,
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18377>> [Última consulta realizada el 23/4/2017].
- HOWELL, Almonte, JAMBOU, Louis. «Bruna, Pablo», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press,
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04161>> [Última consulta realizada el 23/4/2017].
- ILLARI, Bernardo, «¿Son modos? Tonos y Salmodia en Andrés Lorente», en Plesch, Melania, ed., *Analizar, interpretar, hacer música: de las cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo Huseby*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013, pp. 289-326.
- LLORENS, Josep M^a, «Versos para órgano de Joan Cabanilles», en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional: ponencias y comunicaciones*, Valencia, Palau de la Música, 1995, pp. 109-125.
- MUNETÀ, Jesús M^a, «Evolución de la modalidad desde el Gregoriano al siglo XVIII», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 11/1-2, 1995, (Ejemplar dedicado: En homenaje a Pedro Calahorra Martínez), pp. 345-366.
- NELSON, Bernardette, «Alternatim practice in 17th-Century Spain: The integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles», *Early Music*, Vol. 22, n^o2, Mayo, 1994, pp. 239-259.
- POWERS, Harold, «From Psalmody to Tonality», en *Tonal Structures in Early Music*, Collins Judd, Cristle, ed., New York, Routledge, 2014, pp. 275-340.
- POWERS, Harold S. et al. «Mode», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press,
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43718pg3>>
[Última consulta realizada el 23/4/2017].

SPEER, Klaus, «Designaciones de los tonos en los tientos de Juan Cabanilles», *Juan Baptista Cabanilles, Músico valenciano universal*, Valencia, Asociación Cabanilles de amigos del órgano, 1981, pp. 203-210.

WIENPAHL, Robert W., «Modality, Monality and Tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: I», *Music & Letters*, Vol. 52, N° 4, 1971, pp. 407-417 <<http://www.jstor.org/stable/734715>> [Última consulta realizada el 26/2/2017]

WIENPAHL, Robert W., «Modality, Monality and Tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries:II», *Music & Letters*, Vol. 53, N° 1, 1972, pp. 59-73. <www.jstor.org/stable/733661> [Última consulta realizada el 26/2/2017].

TESIS DOCTORALES

BERNAL, Miguel, «Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles», Peris Lacasa, José, tutor, González Valle, José Vicente, González Marín, Luis Antonio, dir. Tesis Doctoral [En línea], Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Sociología y Antropología Social, 2003. <<https://goo.gl/esbB4i>>

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., «El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX)», Yvan Nommick, dir. Tesis Doctoral [En línea]. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música, Granada, 2012. <<https://www.educacion.es/teseo/mostrarRef.do?ref=979356>>

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.», Román de la Calle y Salvador Seguí Pérez, dir. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2002. Publicada parcialmente como *Pablo Nassarre. Fragmentos músicos, Volumen II. Anexo. Estudio general introductorio de la vida y obra de Pablo Nassarre*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006.

ZAUNER, Sergi, «El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626): fórmulas y fabordón elaborado en el marco del Oficio Divino», Muntané

Gómez, Maricamen, dir. Tesis doctoral [en Línea], Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Arte y Musicología, 2014, pp. 10-17.

<https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_284967/sz1de1.pdf>

[Última consulta realizada el 3/5/ 2017].

WEBGRAFÍA

ROTEM, Elam, KIRSCHENBAUM, Oren and KELLER, Johannes, «High clefs (so called Chiavetta) and transposition», *Early Music Sources* , [vídeo en línea] publicado el 10 de Enero de 2017, <<https://youtu.be/qBmBuMsiIt0>> [Última consulta realizada el 15/2/2017].

SCHOLA GREGORIANA BOGOTENSIS, «La salmodia», en *Lecciones de canto gregoriano* [En línea], <<http://interletras.com/canticum/salmodia01.htm>> [Última consulta realizada el 8/3/2017].

EDICIONES CRÍTICAS DE PARTITURAS

ANGLÉS, Higinio, CLIMENT, Josep, *Musici organici Johannis Cabanilles Opera Omnia*, Vol. I-IV, (Anglés, Higinio, ed.), Vol. V-VI (Climent, José, ed.) Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1927, 1933, 1936, 1956, 1986, 1989.

