

EL MODELO DE LOS CUATRO TIPOS DE ESCALAS PARA CADA MODO COMO EXPLICACIÓN BÁSICA DEL SISTEMA TONAL: CÓMO EMPEORAR UN RECURSO PEDAGÓGICO DESACERTADO SACÁNDOLO DE SU CONTEXTO

Cristóbal García Gallardo
Conservatorio Superior de Música de Málaga

RESUMEN

Este artículo ofrece información adicional a la expuesta por Lasuén, Prados, Alaminos y Beato (2017) en esta misma revista sobre la frecuente y desafortunada explicación del modo menor mediante cuatro tipos de escalas, incluyendo la llamada escala dórica. Analizaremos aquí la exposición tanto del modo menor como del mayor mediante los cuatro tipos de escala de cada uno en un libro bastante anterior y de más calado que el citado por aquellos autores como posible origen de la misma: el Tratado de armonía de la Sociedad Didáctico-Musical de 1928, donde se ofrece una justificación y un contexto a esa discutible innovación teórica.

Como veremos, si este modelo ya era controvertido en aquel entorno, parece mucho más inadecuado cuando se traslada a las explicaciones elementales del sistema tonal en las que hoy suele utilizarse.

Palabras clave: *sistema tonal, escalas, tratado de armonía, Sociedad Didáctico-Musical, teoría musical, lenguaje musical, pedagogía musical*

ABSTRACT

This article presents additional information to the article published by Lasuén, Prados, Alaminos and Beato (2017), in this same journal, about the usual, unfortunate explanation of the minor mode by means of four types of scales, including the so-called Dorian scale. We will analyze here the explanation of both the minor and major mode presenting four types of scales of each one in an earlier and deeper treatise than the one cited by those authors as its possible origin: the *Tratado de armonía* of 1928 by the Sociedad Didáctico-Musical, which provides a justification and a context to this controversial theoretical innovation.

As we shall see, if this model was already controversial in that context, it seems much more inappropriate when transferred to the elementary explanations of the tonal system in which it is often used today.

Keywords: *Tonal system, Scales, Treaty of Harmony, Sociedad Didáctico-Musical, Music Theory, Music pedagogy.*

INTRODUCCIÓN

En el nº 3 de la revista *AV Notas* (junio de 2017) se publicaba un artículo muy acertado sobre la frecuente (en España) y desafortunada explicación del modo menor mediante cuatro tipos de escalas, incluyendo la llamada escala dórica (Lasuén, Prados, Alaminos y Beato, 2017). Revisando la literatura teórica tanto en España como en los contextos francés, germánico y anglosajón, los autores demuestran de manera convincente que esta explicación carece de base en la tradición de la teoría de la música tonal y, más aún, en la práctica musical tonal. Sin embargo, a pesar de que nunca ha sido justificada adecuadamente y de que su utilización en los niveles básicos de la enseñanza musical dificulta más que ayuda la comprensión de la música tonal, se ha extendido de manera sorprendente en las últimas décadas en numerosos libros de texto elementales e incluso se exige a menudo en las pruebas de acceso de nuestros conservatorios profesionales.

El mencionado artículo se centraba en la inclusión de la escala dórica entre las representativas del modo menor, pero el problema va más allá, pues al lado de esas cuatro escalas menores suelen situarse otras cuatro mayores de manera igualmente desacertada. Así se señalaba allí expresamente, aunque el asunto fuera luego poco desarrollado:

Otro aspecto llamativo es que, pese a no ser en absoluto usual fuera de España, en nuestro país empieza a resultar problemáticamente frecuente el hecho de incluir las escalas mayores con el sexto y el séptimo grado rebajados clasificándolas como tipos de escala del modo mayor. [...] Que aparezcan recogidas dichas escalas [...] parece apuntar a una extrapolación del principio combinatorio de los grados sexto y séptimo que ya se había practicado con las escalas menores, sin que la clasificación de estas escalas mayores propuestas tenga un respaldo teórico sólido y esté refrendado por la práctica real (Lasuén *et al.*, 2017, p. 15).

Los autores localizaban el comienzo de esta peculiar explicación del sistema tonal en un librito de teoría básica de la música editado por la Sociedad Didáctico-Musical a mediados del siglo XX (Sociedad Didáctico-Musical, 1958, pp. 39-41). No obstante, su origen puede situarse en un libro bastante anterior y de más calado que aquél: el primer volumen del *Tratado de armonía* publicado por la misma Sociedad (Sociedad Didáctico-Musical, 1972, cuya primera edición apareció en 1928, según veremos más adelante). Tal y como señalé en mi tesis doctoral, dedicada al estudio de la teoría de la armonía en España, en este volumen se exponen los cuatro tipos de escalas para cada modo; a diferencia de la citada *Teoría de la Música*, aquí sí se ofrece una justificación y un contexto a esa discutible innovación teórica, que analicé en mi trabajo (García Gallardo, 2012, pp. 610-627).

Por tanto, en el presente artículo, basado en aquella tesis doctoral, ofreceremos información adicional sobre este asunto a la expuesta por Lasuén, Prados, Alaminos y Beato, estudiando la presentación del modelo de cuatro escalas menores y mayores en el *Tratado de armonía* de la Sociedad Didáctico-Musical dentro de su contexto. Como veremos, si este modelo ya era controvertido en aquel entorno, parece mucho más inadecuado cuando se traslada a las explicaciones elementales del sistema tonal en las que hoy suele utilizarse.

LA PUBLICACIÓN DEL *TRATADO DE ARMONÍA DE LA SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL*

El *Tratado de armonía* de la Sociedad Didáctico-Musical fue publicado por primera vez en la primera mitad del siglo XX. Sus autores fueron tres profesores de armonía del Conservatorio de Madrid: Bartolomé Pérez Casas, Conrado del Campo y Benito García de la Parra, aunque en las primeras ediciones no aparece nombre alguno aparte del propio de aquella Sociedad.

Sin embargo, la autoría parece haber sido bien conocida desde el principio pues, ya en 1934-1935, Julián Bautista (uno de los más activos miembros de la llamada Generación del 27 y que poco después sería también profesor de armonía en el mismo Conservatorio) afirmaba sobre este tratado: “De autor o autores anónimos, cabe suponer que está hecho por los profesores del Conservatorio Nacional de Madrid” (Bautista, 1934-1935, p. 68). Más tarde, Julio Gómez (bibliotecario y docente en el mismo centro y conocido compositor) identificaría a los tres creadores (Gómez, 1986, p. 262, publicado originariamente en 1959). Ambos proporcionan interesante información que reflejaremos más adelante. Las ediciones más recientes del *Tratado de armonía* (a partir de la de 1972) indican ya en la portada los nombres de los autores, que además de compañeros en el Conservatorio fueron fundadores de la Sociedad Didáctico-Musical, dedicada a la formación musical profesional y editora de numerosos textos pedagógicos.

Sólo se publicaron los dos volúmenes de este tratado que constituyen la parte llamada “Armonía elemental” aunque, en principio, estaba previsto continuar con otros tomos sobre “Armonía superior” (García Gallardo 2012, pp. 610-611). Los ejemplares más antiguos carecen de información sobre la fecha de edición, que sólo aparece desde la década de los 1940. Ambos volúmenes están fechados de manera estimada en 1928 en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España, mismo año en que el nº 1 del *Boletín Musical* de Córdoba (marzo de 1928) anunciaba lo siguiente: “La ‘Sociedad Didáctico Musical’, atenta siempre a cuanto signifique mejora y perfeccionamiento de la enseñanza, acaba de publicar la primera parte de un ‘Tratado de Armonía’ (Armonía elemental)” (p. 28). Todas las citas que aparecerán en el presente artículo proceden de una edición más reciente, fechada en 1972, aunque he comprobado que el contenido es el mismo que en otras ediciones de la primera mitad del siglo.

Julián Bautista muestra, en su mencionado estudio comparativo de tratados de armonía fechado en 1934-1935, una opinión muy favorable sobre el de la Sociedad Didáctico-Musical. Sin embargo, cabe dudar de la imparcialidad de su escrito en este punto, pues precisamente fue creado para las oposiciones a profesor de armonía del Conservatorio de Madrid y sabía que estaba enjuiciando la labor de quienes desempeñaban ya ese puesto (y que seguramente estarían en el tribunal). Antes de emprender su largo resumen del tratado (que ocupa seis páginas) declara:

Está sólidamente construido y enfocado con un criterio amplio y claro, dentro claro está de la escuela tradicional, pero no con horizontes estrechos o dogmatismos enraizados –como la mayoría de los tratados–, sino con una visión más amplia de lo que debe ser la enseñanza en la época actual. Sus consejos están ilustrados con fragmentos de obras de los compositores más prestigiosos, y por lo tanto, las reglas que establecen son de la más positiva garantía (Bautista, 1934-1935, p. 68).

Finaliza afirmando que “este Tratado de Armonía Elemental” es “el más importante producido en España hasta la fecha” (Bautista, 1934-1935, p. 73).

Desde luego, no sería del mismo parecer Julio Gómez, pues en su opinión el libro pecaba de exceso de ambición:

Esta excesiva estimación por los libros teóricos, ha sido a mi entender la principal causa de que el tratado de Armonía de la Sociedad Didáctico musical se haya frustrado. Quisieron sus autores hacer una obra descomunal y nunca vista, que superase a cuantos tratados de Armonía en el mundo han sido. Como aquellos célebres canónigos de la catedral de Sevilla, que dijeron: “Hagamos una obra de la que digan los venideros que quienes la proyectaron estaban locos.” Y esto es muy bueno para las catedrales; pero no para los tratados didácticos, libros de enseñanza y manuales [sic] de ciencia y artes, familia modesta y de obligatoria humildad, a la que debe estar prohibido todo conato de sublimidad en la expresión (Gómez, 1986, pp. 262-263).

En cualquier caso, parece que la acogida del tratado fue discreta, pues incluso hoy día sigue siendo más conocido el que publicaron en la primera década del siglo los anteriores profesores de armonía del Conservatorio de Madrid (Arín y Fontanilla, 1905-1907). Tampoco en su época consiguió sustituirlo totalmente siquiera en aquel Conservatorio, por no hablar del resto de España, según explica Gómez con su peculiar ironía en el siguiente fragmento, tras haber mostrado antes una opinión muy desfavorable del famoso texto de Arín y Fontanilla:

Después [del tratado de armonía de Hilarión Eslava (1857)], el único método empleado en el Conservatorio ha sido el de Arín Fontanilla. Y cuando se ha intentado sustituirle, ha sido imposible, porque su vitalidad es tan extraordinaria, que sigue empleándose como continuación inconexa y arbitraria de los dos primeros tomos del de la Sociedad Didáctico Musical.

[...]

El empuje de personalidades tan eminentes como Conrado del Campo, compositor de inspiración torrencial; Pérez Casas, director de orquesta de técnica perfecta, maestro consumado en cuantas actividades musicales ejerció, y García de la Parra, eminente pedagogo, puro y sin mezcla ni aleación de ningún otro metal musical, no ha bastado para matar el Arín Fontanilla, que sigue dominando impertérrito el campo de la enseñanza de la Armonía en España. Y lo que te rondaré... (Gómez, 1986, pp. 261-262)

LOS CUATRO TIPOS DE ESCALAS MAYORES Y MENORES EN SU CONTEXTO

El *Tratado de armonía* de la Sociedad Didáctico-Musical quiso introducir algunas novedades relevantes respecto de los publicados hasta entonces en España. La más notable de ellas procede del interés, generalizado en aquella época, en adoptar en la música culta rasgos distintivos tomados de la música popular tradicional del país. Parece que éste fue uno de los más destacados principios inspiradores del libro, a cuya explicación se dedica más de la mitad de la breve introducción inicial. Se recuerda allí que ya el muy influyente tratado de armonía de Eslava (1857), que dominó la enseñanza de la disciplina durante la segunda mitad del siglo XIX¹, aludía a la música popular como fuente de la armonía básica, pero lamentan los autores que se limitara a las habituales escalas mayor (natural) y menor armónica, sin tener en cuenta la variedad de gamas utilizadas en el folclore español. Ésta es la laguna que ellos pretenden cubrir. Citamos un extenso fragmento que describe bien la intención de los autores y presenta su justificación de los cuatro tipos de escalas mayores y menores:

“En la aldea más infeliz de España, dice Eslava, se encontrarán quienes canten al son de un guitarrillo diversos cantares, que contienen los elementos de arte musical moderno”. Y más adelante añade el ilustre maestro: “Estas tonadas sencillas contienen el fundamento de todos los procedimientos que han servido y servirán todavía para el progreso del arte”. ¡Lástima grande que el venerable maestro no haya sido en la práctica, al desarrollar su Tratado, decidido y consecuente con los abiertos principios en que fundaba su doctrina, sometiéndose al rigorismo de las dos únicas escalas, mayor y menor, habitualmente empleadas en su tiempo, cimientando estrecho, convencional y limitado, en desacuerdo con el origen y la naturaleza del canto popular y de la tradición de nuestra música!; principio arbitrario, nacido de una rígida serie cadencial, en oposición frecuente con el libre espíritu del pueblo y la sorprendente y maravillosa riqueza de sus expresivas cadencias, inspirados acentos y originalísimos giros, que prestan a los dos modos variantes típicas de una intensidad, de una gracia, a veces de un dolor reconcentrado y hondo, de un vivo humorismo en ocasiones, y

¹ Para más información sobre este importante tratado, véase García Gallardo, 2015.

EL MODELO DE LOS CUATRO TIPOS DE ESCALAS PARA CADA MODO COMO EXPLICACIÓN
BÁSICA DEL SISTEMA TONAL: CÓMO EMPEORAR UN RECURSO PEDAGÓGICO
DESACERTADO SACÁNDOLO DE SU CONTEXTO

siempre de un poder evocador de ambiente, de raza, de “lugar”, que es fuente inagotable de inspiración para el artista y del que brotar puede, porque en la pureza de sus aguas se contienen el misterio y sutil encanto de un verdadero y siempre soñado Arte nacional.

Tal sentimiento dicta este libro. Así, pues, desde el primer momento se aborda en él el problema de la tonalidad, desenvolviéndolo sobre un amplio, y en nuestro sentir, perfectamente lógico campo de Escalas mayores y menores, cuatro para cada modo. Que no es caprichoso el intento, ni con ellos se hace otra cosa que escuchar con oído atento al “son del guitarrillo”, que descubría el maestro Eslava, “los elementos del arte musical”, lo revela la cantidad enorme de “modelos”, la ejemplificación inagotable que en cada uno de los diferentes “tipos” de escalas modales ofrece el cantar del pueblo.

Siendo la Armonía una consecuencia lógica, algo como un perfume que se exhala de la misma melodía, entendemos que es necesario obtener de la Armonía, medios, matices, cadencias, en fin, que natural e íntimamente reflejan el sentido estético e intensifican la acentuación expresiva del pensamiento musical que brotó libremente con plenitud de sentimiento no sometido a prejuicio alguno sistemático, del alma vibrante de la raza (vol. I, pp. 4-5)².

Desde luego, esta mitificación del canto popular como expresión genuina de una raza obedece a una época de intenso nacionalismo, que en la música culta española de la época se estaba reflejando en la búsqueda de sus características más exóticas respecto a la tonalidad clásica para crear un estilo propio español.

En realidad, el objetivo de los autores de este tratado no difiere excesivamente del de otros de la época que intentaban teorizar sobre los rasgos modales utilizados en numerosas obras modernas. Así ocurre en varios libros dedicados a la armonía moderna en la primera mitad del siglo XX (alguno de ellos traducido al español) e incluso en manuales de armonía tradicionales, que a veces añaden una sección sobre estos recursos novedosos tras haberse ocupado de la armonía tradicional, como sucede en el de Zamacois (1945-1948). También el conocido *Traité de l'Harmonie* de Koechlin, publicado hacia las mismas fechas que el de la Sociedad Didáctico-Musical, se refiere al empleo de las escalas modales, que él asocia a los modos gregorianos más que a la música popular:

Hasta aquí hemos empleado tan sólo la escala mayor ordinaria y la menor con sensible. Pero ello no constituye todos los modos de la música y particularmente de la música moderna. Algunos profesores consideran vagos los modos gregorianos y, por esa causa, de un estudio inútil e incluso peligroso en las clases de Armonía. Los tratados al uso no hacen de ello alusión más que para calificarlos de *medios de un estilo arcaico*. [...] Son maneras íntimas, reservadas, serenas, de expresar las cosas –como en la penumbra del claustro– y que resultan opuestas a lo crudo y un poco primario (popular, en el mal sentido de la palabra) de ciertas séptimas o novenas de dominante cuando sirven de acompañamiento a melodías vulgares. El sentimiento gregoriano es, desde luego, muy distinto al habitual de las lecciones de Armonía e incluso al de la música de Mozart o Beethoven. [...]

Ha habido, desde Fauré hasta Debussy y Ravel, un considerable número de compositores conquistados por el encanto tan profundo (a despecho de su aparente austeridad) de las armonías del *canto llano* (Koechlin 1927-1930, citado en Zamacois, 1945-1948, vol. III, pp. 398-399).

En el caso español (por otra parte tan influido por la música francesa en autores insignes como Albéniz o Falla), este asunto cobra incluso mayor importancia dado el papel atribuido a los rasgos modales usados en los cantos populares, cuya armonización e imitación eran frecuentes en la música culta. Resulta significativo que ya en 1914, en la conocida *Revista musical hispano-americana*, se reivindicara un tratado de armonía que

² Como hemos comentado antes, las numerosas citas de este tratado reflejadas en este artículo proceden de la edición Sociedad Didáctico-Musical, 1972; en adelante, nos limitaremos a señalar el nº de página.

contemplase las peculiaridades del canto popular, tras elogiar la reciente aparición de un método de solfeo que incluía este tipo de piezas junto a otras cultas del Renacimiento hispano:

Las lecciones de carácter popular (algunas de *folk-lore*), y las de los maestros de los siglos XV y XVI, incluidas en los dos primeros cuadernos, familiarizarán al alumno con el canto popular y le iniciarán en el conocimiento del estilo noble de los clásicos españoles. La tendencia pedagógica y cultural de esta *Escuela del Solfeo*, le dan un carácter de originalidad que no tienen la publicaciones similares. ¡Qué falta hace un tratado de armonía orientado en este sentido! (“Escuela del Solfeo”, 1914, p. 22)³

Sin embargo, la postura adoptada para abordar este asunto distingue a nuestro tratado respecto a los demás pues, en lugar de estudiar tales escalas peculiares aparte de la tonalidad clásica y adentrarse en el sistema modal, prefiere construir un híbrido entre ambos mediante la ampliación de las escalas mayor y menor tradicionales a los mencionados cuatro tipos para cada modo, que se exponen ya en el capítulo 2º, titulado “Tonalidad, Modos, Escalas, Consonancias y Disonancias”. El siguiente cuadro resume estas escalas y los acordes que se forman a partir de ellas:

**CUADRO DE LAS ESCALAS PERTENECIENTES A LOS MODOS MAYOR Y MENOR,
CON SUS DIFERENTES ESPECIES O VARIEDADES**

ARMONIAS NATURALES CORRESPONDIENTES A CADA ESCALA

Ejemplo 1. Cuadro de escalas y acordes (vol. I, p. 42)

³ El artículo está sin firmar; por cierto, que entre los numerosos colaboradores de la revista aparece el propio Conrado del Campo.

Quizás más sorprendente aún que la extensión a cuatro escalas en el modo menor (en el que al fin y al cabo era habitual contemplar varias escalas) incluyendo la dórica, resulta la diversidad de escalas mayores. Por ello, los autores parecen sentirse especialmente obligados a justificarla, apelando a una concepción armónica más amplia que permita acercarse especialmente a “los diversos cantos regionales” españoles:

La adopción por nuestra parte de estas tres variantes de la escala mayor, como contraposición a las cuatro formas del modo menor, empleadas constantemente por los compositores modernos, y muy características también en la concepción de nuestros cantos populares, responde principalmente a dos cosas: primera, sentar una base más amplia, más rica, más variada para el estudio de la Armonía general, y segunda, inculcar y encauzar a los alumnos hacia un estilo más genuinamente nuestro en la armonización de los diversos cantos regionales, cuya *importancia* y *amor* trataremos de cultivar teórica y prácticamente desde los comienzos de esta obra (vol. I, p. 19).

En cuanto a la presentación de las escalas menores, las innovaciones de este tratado no se limitan a la inclusión de la dórica entre ellas. De entrada, se concede mayor importancia a la escala natural que a las que llevan la sensible –cosa poco frecuente en los tratados de armonía hasta la época–, presentándola como punto de partida de las otras y ensalzando su peculiar sonoridad frente a la “imposición” de la sensible proveniente de la “dictadura del mayor”:

No ha sido estudiado, en general, por los tratadistas de la Armonía, el modo menor en un sentido amplio en cuanto se refiere a su naturaleza y a sus relaciones y contrastes con el modo mayor. Parece, en verdad, a juzgar por lo expuesto en muchos Tratados de Armonía, que fuera el Menor un relativo sin independencia, sin personalidad apenas, sumiso en cuanto a la formación y engranaje de sus acordes a la dictadura del Mayor. La alteración ascendente del séptimo grado (sensible), impuesta con carácter absoluto, ha arrebatado al modo menor una de sus más bellas expresivas y naturales características. Esta alteración a que obedece el empleo exclusivo de las dos escalas menores conocidas bajo los nombres de “normal armónica” y “mixta melódica”, es, en principio, una alteración de la naturaleza del modo, y, por consiguiente, habremos de considerar como escala propia, pura y fundamental, la llamada *natural* (tipo 1º), con su noble y firme terminación del tono, y a la que debe la música popular su más primitivo y evocador carácter; forma melódica que guarda entre sus notas perfume de antigüedad, de poesía medieval, de arcaísmo melódico, intenso, penetrante (vol. I, pp. 37-38).

A diferencia de las escalas mayores, a las que se denomina simplemente como tipos 1º a 4º, las menores sí reciben nombres concretos: natural, normal armónica, mixta-melódica y dórica, por este orden (vol. I, p. 36; el término “escala dórica”, sin embargo, no aparece en la *Teoría de la Música* de la misma Sociedad, según Lasuén *et al.*, 2017, p. 15). Aparte de añadir la escala dórica a las habituales, la acostumbrada escala melódica (cuya forma ascendente difiere de la descendente) no aparece como tal, por lo que debe entenderse como una mezcla entre los tipos 1º y 3º:

La escala tipo tercero [...] se emplea frecuentemente convertida en forma natural al descender (de aquí su denominación mixta) [...]. Pero su rigurosa constitución deberá ser conservando, al descender, las mismas alteraciones del 6º y 7º grados que en ella se introdujeron a la subida (vol. I, pp. 36-37).

Ejemplos concretos de algunas de las variantes de la escala mayor (vol. I, pp. 19-21) los obtienen de melodías populares y obras de Glazunov, Grieg e incluso J. S. Bach

(dudosamente, como veremos); los ejemplos en modo menor salen de Borodin, Fauré, Bizet y de nuevo una melodía popular y J. S. Bach (vol. I, pp. 37-39).

A pesar de la continua apelación a la práctica, el componente especulativo de esta novedosa teoría tonal es evidente: las posibilidades dadas para un modo son simétricas a la del otro, y los cuatro tipos de escalas de cada uno responden a las posibilidades combinatorias de la alteración de los grados 6º y 7º. La teoría puede resumirse en el carácter básico del 3º grado para definir el modo, frente al uso expresivo de las variantes sobre los grados 6º y 7º, tal y como se refleja en las siguientes “observaciones importantes”:

1ª. El *Modo* se afirma y caracteriza por la tercera del primer tetracorde [*sic*], que es la que determina la naturaleza y expresión modal, según sea mayor o menor.

2ª. Los dos grados, sexto y séptimo de la escala, segundo y tercero del tetracorde segundo o variable, son los que imprimen al Modo flexibilidad y expresión, constituyendo un medio espléndido de variedades y matices melódicos de que hallamos modelos bellísimos en nuestra música popular.

3ª. No es necesario que cada período musical se halle estrechamente realizado dentro de un solo tipo de escala mayor o menor (vol. I, pp. 42-43).

En cualquier caso, se defiende que nada de esto destruye la lógica tonal tradicional, y que todos los tipos de escalas tienen el mismo estatus, ya que ninguno de ellos se basa en fenómenos acústicos (como a menudo se pretendía) sino en la práctica de los compositores:

En rigor, no existe ninguna ley fundamental inmutable que justifique y regule la desigualdad de intervalos existente entre un sonido y otro de la escala [mayor natural o “tonal”]. [...] A pesar de los estudios fisicoacústicos de hombres eminentes como Stum[p]f, Helmholtz [Helmholtz], etc., después de las múltiples tentativas o ensayos para la formación de la escala tonal a través de los tiempos, hasta llegar progresivamente a la escala moderna, entre nosotros, los músicos, la principal y casi única razón para su adopción, es aquella que nace del estudio analítico y de las obras producto de los grandes genios, cuya estructura melódica obedece y responde, en general, al sistema empleado en nuestros días, con algunas variantes, basadas más que nada en principios de estilo, y justificado su empleo más frecuente en las obras de los compositores modernos, por un laudable anhelo de buscar nuevos horizontes estéticos con que poder avalorar más y más la riqueza armónica, tomando dichas variantes de las tonalidades antiguas unas veces, de los modos religiosos antiguos y modernos otras, y características del canto popular propiamente dicho las más. Nada de esto destruye la norma predominante en la escala tonal, cuyo empleo toman como base la mayoría de los compositores, teóricos y tratadistas modernos para fundamentar los estudios de la Armonía (vol. I, p. 17).

Sin embargo, este loable intento de incorporar a la enseñanza de la armonía algunos recursos novedosos de la música de su tiempo adolece, en mi opinión, de varios defectos importantes.

En primer lugar, si el objetivo es integrar las escalas utilizadas en las músicas populares tradicionales del país, debería partirse de un estudio al menos aproximado de las mismas que difícilmente coincidirá con las ocho posibilidades obtenidas de las combinaciones al alterar los grados 6º y 7º. Seguramente, algunas de estas ocho escalas apenas aparecerán en la práctica, mientras que, por ejemplo, la correspondiente al modo frigio o modo andaluz – de uso frecuente en determinadas zonas – no está contemplada entre ellas. Tampoco se incluyen todos los modos tradicionales, usados tanto en la música antigua como en la más moderna.

En segundo lugar, al derivar todos los acordes presentados en el Ejemplo 1 de los varios tipos de escalas, que supuestamente sólo difieren entre sí en la diversa expresividad otorgada por la alteración de los grados 6º y 7º, se están equiparando fenómenos de naturaleza bien diferente desde la perspectiva de la armonía tonal (que aquí se

pretendemanter en lo esencial)⁴. Así, poco tiene en común el uso –habitualmente expresivo– de acordes tomados del menor, derivados de los tipos 2º o 3º de la escala mayor, con la casi obligada dominante mayor –acorde básico donde los haya– procedente de los tipos 2º o 3º de la escala menor, o con la utilización de la escala dórica, que nos conduce a un terreno ciertamente alejado de la tonalidad clásica.

En realidad, el recurso a estos tipos de escalas suele ofrecer una explicación bastante menos convincente que otros medios más habituales de la teórica armónica convencional, como podemos comprobar en el siguiente ejemplo. Para mostrar la pertinencia de sus tipos de escalas mayores, los autores afirman: “Ya los compositores clásicos, como Bach y Beethoven y también Schubert, emplean con frecuencia la sexta menor en la escala mayor (2º tipo)” (vol. I, p. 19). Y ofrecen como ejemplo el siguiente fragmento de la Pasión según San Mateo de J. S. Bach:



Ejemplo 2. Conclusión del aria “Sehet, Jesus hat die Hand” de la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach (vol. I, p. 19)

Antes de comentarlo, señalemos que parece haber un error en el Do del bajo, que debe ser bemol, tal y como aparece en la edición de Dover (republicación de la de la Bach-Gesellschaft de Leipzig) de esta obra, la cual por supuesto también presenta el bajo cifrado original, que proporciona relevante información omitida en el ejemplo anterior:

Ejemplo 3. J. S. Bach: conclusión del aria “Sehet, Jesus hat die Hand” de la *Pasión según San Mateo* (Bach, 1990, p. 245)

⁴ Tampoco parece muy adecuado presentar en plano de igualdad, como se hace en dicho ejemplo, todos los acordes resultantes de las combinaciones posibles independientemente de su estructura interválica pues, aunque así se facilita la exposición teórica, se está obviando la peculiar sonoridad y la escasa aparición en la práctica de los acordes de 5ª aumentada y algunos de los de 5ª disminuida.

Desde luego, este fragmento se explica mucho más claramente como coloración al menor o empleo de acordes del menor que como procedente del 2º tipo de escala mayor (lo que ni siquiera se ajusta a la realidad, puesto que el uso del Sol bemol lo impide), cuya diferencia de expresividad con los tipos 3º y 4º (supuestamente tan utilizables como el 2º) nunca queda aclarada. Por otra parte, mucho más difícil sería encontrar algún caso atribuible al 4º tipo de escala mayor en los autores clásicos que no obedezca concretamente a una enfatización de la subdominante mediante su respectiva dominante secundaria.

En tercer lugar, a pesar de la proclamada intención de los autores de incorporar estas variantes de escalas dentro de la armonía tonal, lo cierto es que la utilización en posición prominente de algunos de los acordes que de ellas se derivan minaría irreversiblemente ciertos elementos básicos de la misma, en especial la efectividad de la función de dominante, que queda completamente desvirtuada por el empleo de la subtónica en lugar de la sensible en dos de los tipos de cada uno de los modos. Más adelante en el tratado, en la explicación de la cadencia perfecta, se reconoce por supuesto la preeminencia del acorde mayor en la dominante también del modo menor, pero no deja de aconsejarse la dominante menor por su “buen efecto”:

En el *modo menor* se usa generalmente, en la práctica, el acorde *perfecto mayor* de la *dominante*, lo que, si bien significa una usurpación del organismo primitivo, contribuye a que el sentimiento cadencial quede enteramente satisfecho; sin embargo, el empleo del acorde *perfecto menor del mismo grado*, conforme a los “tipos” *primero* y *cuarto* del *modo menor*, es de muy buen efecto por su sentido evocador, tan característico de los cantos populares y religiosos (vol. I, p. 148).

Lo cierto es que la armonía modal (con sus múltiples variantes) presenta características bien diferentes del sistema tonal, y que el sistema híbrido construido en este tratado difícilmente podrá ir más allá de un uso superficial y colorístico de elementos modales, que si bien pudo alcanzar una considerable difusión en un momento histórico específico y en determinados estilos de aromas folclóricos, pronto se vio sobrepasado por una utilización más consistente en la música de Falla (o Bartók), y en cualquier caso tampoco alcanza a explicar adecuadamente obras del siglo anterior con intenso carácter modal de compositores como Debussy⁵.

En cuarto lugar, la conveniencia pedagógica de exponer desde el principio todas las variantes de las escalas mayores y menores es bastante discutible, pues dificulta que el estudiante pueda distinguir adecuadamente los elementos básicos de la armonía tonal respecto a otros secundarios o propios de épocas más antiguas o modernas. Parece contradictorio que mucho más adelante, cuando ya se ha trabajado en abundancia con los diferentes recursos armónicos procedentes de los cuatro tipos de escalas, todavía se eluda la discusión de la armonización de corales basados en “los antiguos modos o escalas gregorianas” (vol. II, p. 246) precisamente por la razón que hemos apuntado:

No abordaremos, ciertamente, en esta parte elemental de nuestro Tratado de Armonía, el importantísimo estudio [...] de la aplicación adecuada de la armonía constituida sobre la base de la tonalidad moderna, sistema de los modos mayor y menor, a las melodías anteriores [basadas en los modos antiguos], o la afirmación definitiva en la historia de nuestro fundamental principio tonal. Cuestión tan honda como delicada, será tratada en el grado superior, en ocasión y momento en que el alumno, en posesión

⁵ La necesidad de construir un sistema diferente al tonal para acercarse a la armonía modal la encontramos expresada en España ya en una extensa crítica de varias obras de Debussy fechada en 1916: “cada modalidad tiene sus leyes de concierto, requiere un tratado de armonía particular. Hoy no se han escrito tratados de armonía sino para el modo mayor y menor actuales, y por consiguiente fuera de ellos ha de hacerse instintivamente una polifonía cuyos ejes de atracción están fuera de los lugares de esos dos únicos tonos que se manejan” (Villalba, 1916, p. 3).

EL MODELO DE LOS CUATRO TIPOS DE ESCALAS PARA CADA MODO COMO EXPLICACIÓN
BÁSICA DEL SISTEMA TONAL: CÓMO EMPEORAR UN RECURSO PEDAGÓGICO
DESACERTADO SACÁNDOLO DE SU CONTEXTO

ya de los elementos fundamentales de la Armonía, se halle en condiciones de comparar y discernir con claro juicio las diferencias expresivas y cadenciales de uno y otro sistema (vol. II, pp. 247-248).

Seguramente a causa de estos problemas, el sistema de los cuatro tipos de escalas para cada modo, que intentaba incorporar rasgos modales al sistema tonal clásico, tendría poco éxito en posteriores tratados de armonía. Mucho más sorprendente resulta la pervivencia de este peculiar sistema en los manuales elementales de teoría de la música, utilizados actualmente en conservatorios y escuelas de música, a los que se refieren Lasuén *et al.* (2017), donde suelen reproducirse los ocho tipos de escalas sin proporcionar información alguna al respecto. Esta repetición acrítica y descontextualizada de tal sistema, cuyo valor pedagógico era incierto ya en su tiempo, resulta sumamente problemática.

CONCLUSIONES

La exposición de los modos mayor y menor del sistema tonal mediante los cuatro tipos de escala de cada uno de ellos, que aparece frecuentemente en los libros elementales de teoría de la música en España en la actualidad, encuentra una muy dudosa base en la tradición teórica y práctica de la música tonal, y resulta de escasa utilidad pedagógica para los estudiantes en los primeros niveles de la formación musical.

Según hemos visto en este artículo, este peculiar sistema apareció en un contexto muy concreto: un tratado de armonía de 1928 que pretendía incorporar rasgos modales al sistema tonal clásico, en una época de intenso nacionalismo musical caracterizado por su voluntad de reflejar en la música culta algunos rasgos distintivos de la música popular tradicional española. La utilidad pedagógica del sistema fue discutible desde el principio, principalmente porque parece basarse más en la especulación teórica (las escalas dadas para ambos modos son simétricas y responden a las posibilidades combinatorias de la alteración de los grados 6º y 7º) que en la práctica musical (tonal o modal). Sin embargo, su uso en un tratado de armonía destinado principalmente a los estudiantes de composición pudo proporcionar a los jóvenes creadores alguna ayuda para iniciarse en el estilo nacionalista que la sociedad demandaba en su tiempo.

El paso de este sistema a los libros de teoría de la música elementales está bien documentado en Lasuén *et al.* (2017), desde la *Teoría de la Música* de la Sociedad Didáctico-Musical (1958) hasta los *Nuevos Cuadernos de Teoría* de Ibáñez-Cursá (Mayor Ibáñez y De Pedro Cursá, 2001), texto muy difundido que contribuyó en gran medida a la gran repercusión que hoy alcanza tal sistema. Si en su contexto original ya era de dudosa eficacia pedagógica, su aplicación en estos niveles básicos puede resultar muy contraproducente, pues confunde más que ayuda al mezclar sin aclaración alguna rasgos tonales y modales en una etapa en la que los estudiantes aún no tienen totalmente asentados los conceptos básicos del sistema tonal ni han recibido, habitualmente, explicación alguna del sistema modal (ya sea en la música antigua o popular) ni de los acordes de intercambio modal o préstamos del menor. Coincidió, por tanto, con Lasuén, Prados, Alaminos y Beato, en que esta exposición de los modos mayor y menor mediante los cuatro tipos de escala de cada uno “lastra el avance de los alumnos y los obliga más tarde, en el mejor de los casos, a reorganizar y corregir sus aprendizajes previos” (Lasuén *et al.*, 2017, p. 23).

REFERENCIAS

- Arín, V. de y Fontanilla, P. (1905-1907). Estudios de armonía. Lecciones teórico-prácticas para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación. Madrid: A. Pontones, 4 vols.
- Bach, J. S. (1990). St. Matthew Passion in Full Score. Nueva York: Dover.
- Bautista, J. (1934-1935). Estudio comparativo de los principales tratados de armonía: a partir de Jean-Philippe Rameau 1683-1764. Documento mecanografiado, Madrid. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M.Bautista/52.
- “Escuela del Solfeo” (Julio 1914). Revista musical hispano-americana, 7, p. 22.
- Eslava, H. (1857). Escuela de armonía y composición. Madrid: Imp. de Beltrán y Viñas.
- García Gallardo, C. L. (2012). El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX) (Tesis doctoral). Universidad de Granada. Dirigida por Yvan Nommick. Recuperado de <http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/20895574.pdf>.
- García Gallardo, C. L. (julio-diciembre 2015). “El tratado de armonía de Hilarión Eslava”. R.I.E.V. Revista Internacional de los Estudios Vascos, 60 (2), pp. 236-282. Recuperado de <http://www.eusko-ikaskuntza.org/es/publicaciones/el-tratado-de-armonia-de-hilarion-eslava/art-24306/>.
- Gómez, J. (1986). “Recuerdos de un viejo maestro de composición”. En Antonio Iglesias (ed.), Escritos de Julio Gómez. Madrid: Alpuerto, pp. 249-289. Publicado originalmente en la revista *Harmonía*, 34 (1959), pp. 3-36.
- Koehlin, C. (1927-1930). *Traité de l'Harmonie*. París: Eschig, 3 vols.
- Lasuén, S., Prados, Ó., Alaminos, C. y Beato, M. (junio 2017). “La injustificable inclusión de la escala dórica en la explicación del modo menor en España: un claro ejemplo de contradicción entre teoría y práctica musical en las enseñanzas básicas”. *AV Notas*, 3, pp. 7-25. Recuperado de <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/107>.
- Mayor Ibáñez, A. y Pedro Cursá, D. de (2001). *Nuevos Cuadernos de Teoría*. Madrid: Real Musical.
- Sociedad Didáctico-Musical (1958). *Teoría de la Música. Parte Tercera*. Madrid: Sociedad Didáctico-Musical
- Sociedad Didáctico-Musical (1972) [Pérez Casas, B., Campo, C. del y García de la Parra, B.]. *Tratado de armonía*. Madrid: Sociedad Didáctico-Musical [1ª ed.: Madrid: Sociedad Didáctico-Musical, 1928], 2 vols.
- Villalba, L. (15-11-1916). “Debussy. La música nueva”. *Arte Musical. Revista Iberoamericana*, 45, pp. 1-3.
- Zamacois, J. (1945-1948). *Tratado de armonía*. Barcelona: Labor, 3 vols.