

EL SISTEMA MODAL/TONAL DE LA MÚSICA VOCAL HISPÀNICA EN TEMPS DE CABANILLES

JOSEP ANTONI ALBEROLA VERDÚ

RESUM

El present article descriu el sistema modal/tonal emprat al segle XVII pels compositors hispànics. La seua correcta comprensió explica aquella sensació, com afirmava Josep Climent, d'un «fluctuar indecís entre les dues formes». Aquesta percepció ve donada per l'expectativa d'escoltar una composició basada en el sistema modal renaixentista o en el sistema tonal vuitcentista, i no en un sistema diferenciat i amb característiques pròpies, que és el que intentem descriure en el present treball.

PARAULES CLAU: modalitat, tonalitat, teoria.

THE MODAL/TONAL SYSTEM OF HISPANIC VOCAL MUSIC AT THE TIME OF CABANILLES

ABSTRACT

This article describes the modal/tonal system employed in the 17th century by Hispanic composers. True insight results in the sensation, as stated by Josep Climent, of an “indecisive flowing between the two forms”. This perception was produced by the expectation of hearing a composition based either on the Renaissance modal system or on the 19th century tonal system and not a differentiated system with its own features, which is what we attempt to describe in this work.

KEYWORDS: modality, tonality, theory.

[...] el [siglo] XVII participa de ambas formas: modalidad y tonalidad, y ahí reside, primordialmente, a mi entender, la individualidad de la música barroca. Un sabor agrídulce difícilmente alcanzable en cualquier otra época y por cualquier compositor en otro momento [...] ese fluctuar indeciso entre las dos formas de desarrollo melódico-armónico no se encuentra mas que en el barroco del siglo XVII.¹

1. Cfr. José CLIMENT BARBER, *Villancico barroco valenciano*, València, Consell Valencià de Cultura, 1997, p. 13.

Amb aquestes paraules, Josep Climent Barber repetia novament un dels tòpics més recurrents en la historiografia espanyola sobre la teoria musical barroca, i més concretament sobre la música hispànica del sis-cents.

El musicòleg valencià no és l'únic a fer aquest tipus d'afirmacions. Benito V. Rivera, en un article on analitza la teoria siscentista sobre la generació d'acords tríades i les seues inversions, afirma que per als oients educats exclusivament en l'harmonia tonal, la música del segle XVII sona igualment familiar com estranya.²

En les darreres dècades, la musicologia internacional, especialment l'anglosaxona,³ ha dedicat diverses publicacions a aquesta qüestió, que majoritàriament s'accepta com a capital per a una correcta comprensió de la música barroca, especialment la de la primera part del segle.

Per poder entendre el sistema modal/tonal, la teoria musical havia de fer una descripció basada en l'anàlisi, a causa de les mancances palmàries dels teòrics siscentistes sobre aquest tema; però, tanmateix, sense desmarcar-se d'aquests. Els estudiosos de la música barroca hem de ser conscients d'allò que afirmà Tatarkiewicz sobre els escrits dels literats i dels artistes barrocs. Segons l'esteta, aquests produïren una abundant literatura sobre el seu art, però aquests escrits eren molt menys originals i nous que allò que es pintava o s'esculpia,⁴ i nosaltres afegim, i d'allò que es componia. Mentre la pràctica se'ns presenta flexible, la teòrica roman conservadora i dogmàtica. Llavors, no ens ha de sorprendre la manca d'informació fidedigna del quefer dels compositors en els tractats. Aquests explícitament sols donen notícia del cànon acceptat, és a dir, de les regles del contrapunt.

2. Cfr. Benito V. RIVERA, «The Seventeenth-Century theory of triadic generation and invertibility and its application in contemporaneous rules of composition», *Music Theory Spectrum*, núm. VI (1984), p. 63.

3. Benito V. Rivera realitzà un article dedicat a la historiografia sobre l'anàlisi i la història de la teoria, on s'inclou un llistat sobre la bibliografia existent fins al 1989, on apareixen bona part de les publicacions que fins aleshores s'havien realitzat sobre aquest tema (cfr. Benito V. RIVERA, «Studies in analysis and history of theory: the Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Music Theory Spectrum*, núm. XI (1) (1989), p. 24-28). Per a les nostres recerques hem emprat articles no inclosos en text citat, inclosos aquells que han vist la llum amb posterioritat: Cristle Collins JUDD (ed.), *Tonal structures in early music*, Nova York, Garland Publishing, 1998; Bruce BELLINGHAM, «Harmonic excursions in the English early 17th-century four-part fantasias of Alfonso Ferrabosco the Younger», comunicació llegida a la International Conference in Musicology celebrada a Cracòvia entre el 18 i el 21 de setembre del 2003; Walter ATCHERSON, «Key and mode in Seventeenth-Century music theory books», *Journal of Music Theory*, núm. XVII (2) (1973), p. 204-232; Norman DOUGLAS ANDERSON, *Aspects of early Major-Minor tonality*, Ohio, Ohio State University, 1992; Zofia DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA, «The role of the *durus* and *mollis* expressive categories in the madrigals of Luca Marenzio», comunicació llegida a la International Conference in Musicology celebrada a Cracòvia entre el 18 i el 21 de setembre del 2003; Eva LINFIELD, «Modal and tonal aspects in two compositions by Heinrich Schütz», *Journal of The Royal Musical Association*, núm. 117 (1) (1992), p. 86-122. Finalment, un dels treballs que més ha influït en les nostres anàlisis i recerques: Eric CHAFE, *Monteverdi's tonal language*, Nova York, Schirmer Books, 1992. Obviem altres publicacions sobre aquest tema, algunes, senzillament, perquè no són realment interessants i d'altres per no haver pogut ser consultades.

4. Cfr. W. TATARKIEWICZ, *Historia de la estética*, vol. III: *La estética moderna*, Madrid, Akal, 1987-1991, col·l. «Arte y Estética», 15-17, p. 415-416.

Lorenzo Bianconi és contundent quan afirma que la teoria de la música del segle XVII es redueix a la teoria del contrapunt vocal; segons aquest autor, la continuïtat amb el segle anterior és total.⁵

Allò que vagament s'ataïlla en els teòrics, i que és ben present en les composicions, calia descriure-ho, i, així, fixar unes eines d'anàlisi vàlides per a la descripció de les tipologies modals/tonals. Mitjançant aquestes investigacions, s'incorporà a les descripcions modals establertes pels teòrics barrocs —amb una càrrega d'herència de la teòrica renaixentista bastant forta, especialment de Zarlino i Glareanus— l'espectre prototonal immers en la pràctica musical. Així, per exemple, Norman Douglas inclou dues taules on es mostren les correspondències entre modes i tonalitats. Aquestes taules s'han deduït a partir de les descripcions modals que apareixen a *L'organo suonario* (1605) d'Adriano Banchieri i al *Traité de la composition de musique* (1667) de Guillaume Gabriel Nivers.⁶ Eric Chafe fa el mateix però basant-se en la *Musurgia* de Kircher.⁷

Alguns investigadors —especialment des de la publicació, el 1952, del llibre de Felix Salzer *Structural hearing: Tonal coherence in Music*— donen suport a la hipòtesi que les estructures tonals ja estaven presents en el sistema modal des de l'adveniment de la música polifònica medieval. Una de les aportacions més recents que dona suport a aquesta teoria és la de Cristle Collins Judd. Aquells que donen suport a aquestes teories afirmen que en la *base subjacent*⁸ de les composicions medievals i renaixentistes apareixen, com diu el mateix Salzer, «los mismos principios básicos de dirección, continuidad y coherencia que la comprendida entre el período barroco y el siglo XX»,⁹ independentment de l'ús de la modalitat, la tonalitat, l'harmonia o el contrapunt. Però a pesar d'estar definida aquesta estructura tonal en la *base subjacent*, el problema rau en la descripció de la *base generatriu de la superfície*, i, sobretot, en la *base generatriu mitjana*.

En les publicacions citades s'usen les terminologies *modal* i *tonal* per a descriure aquell «fluctuar»,¹⁰ com deia Climent, des de la modalitat a la tonalitat; les terminologies se superposen i es barregen, talment com la mateixa pràctica musi-

5. Cfr. Lorenzo BIANCONI, *El siglo XVII*, trad. de Daniel Zimbaldo, vol. v, Madrid, Turner, 1986, col·l. «Historia de la Música», p. 57. Altres autors també van a parar a la mateixa conclusió. Com a exemple, vegeu el comentari següent de Gregory Barnett: «nothing discussed so far of the late seventeenth-century modal theory alters what theorist had already codified by the end of the Renaissance» (cfr. Gregory BARNETT, «Modal theory, church keys, and the sonata at the end of the Seventeenth Century», *Journal of the American Musicological Society*, núm. 51 (2) (estiu 1998), p. 252).

6. Cfr. Norman DOUGLAS ANDERSON, *Aspects of early Major-Minor tonality*, Ohio, Ohio State University, 1992.

7. Cfr. Eric CHAFE, *Monteverdi's tonal language*, Nova York, Schirmer Books, 1992, p. 43.

8. En les nostres anàlisis emprarem la terminologia schenqueriana, que diferencia entre *base generatriu de la superfície*, *base generatriu mitjana* i *base subjacent*.

9. Cfr. Felix SALZER, *Audición estructural: Coherencia tonal en la música*, trad. de Pedro Purroy Chicot, Barcelona, Labor, 1995, p. 290.

10. Els textos anglesos esmentats anteriorment coincideixen en l'ús del mot *overlap* ('superposar'), semànticament bastant més acurat que «fluctuar» per a la descripció que ens ocupa.

cal.¹¹ L'adopció d'una sèrie de termes específics de cada sistema per a la descripció és necessària, malgrat la possible confusió; es parla, per exemple, d'un mode que es basa en una escala tonal i que permet moure's en una sèrie de tonalitats concretes, emmarcades aquestes dins d'un *cantus*.¹² Com assevera Cristle Collins Judd, «the lack of convincing vocabulary and appropriate theoretical constructs with which to discuss “tonal coherence” in this music is a major hurdle for the analysis».¹³

L'adjudicació d'una escala tonal a un mode determinat és un dels aspectes desenvolupats pels investigadors;¹⁴ possiblement el més fàcil de detectar. Però el mèrit d'aquests s'arrela en el fet d'haver emmenat llurs investigacions a localitzar els trets modals i els tonals del sistema, i com s'imbriquen aquests mitjançant l'ús d'escala tonals. Llurs conclusions permeten un tipus d'anàlisi que ens acostava a un coneixement pregon de processos harmònics, els quals són d'una percepció limitada amb una visió estrictament modal o tonal. Valguen com a exemple les anàlisis d'Eric Chafe sobre els madrigals i les òperes de Monteverdi, o l'anàlisi d'una fantasia de Fernando Ferrabosco de Bruce Bellingham.¹⁵ Altres autors han aprofundit en l'origen i el desenvolupament de la generació i invertibilitat dels acords tríades, així com en la manera d'enllaçar-los, un altre dels factors essencials per a l'establiment del sistema tonal.¹⁶

11. Com apunta Beverly Stein, l'adopció d'una terminologia acurada és essencial per a descriure la pràctica musical. Per a la música del segle XVII, ens trobem amb la dificultat que els termes utilitzats en els tractats, els quals són heretats del segle anterior, ara amplien el seu significat, conservant els anteriors. Aquest fet amaga informació per captar l'evolució del sistema (cfr. Beverly STEIN, «Carissimi's tonal system and the function of transposition in the expansion of tonality», *Journal of Musicology*, vol. XIX (2) (2002), p. 266-267). Com bé apuntava l'historiador Marc Bloch, reproduir o calcar la terminologia del passat, encara que pugui parèixer un procediment segur, té les seues dificultats i perills (cfr. Marc BLOCH, *Apologia para la historia o el oficio de historiador*, ed. a cura d'Étienne Bloch, reimpr., Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 153). Conscients d'aquest fet, sovint barregem els termes de l'època amb d'altres d'actuals per aconseguir una millor precisió en les nostres anàlisis.

12. Robert W. Wienpahl proposà, sense gran acceptació, l'adopció del mot *modal*, una mixtura de modal i tonal. Amb aquest nou terme cercava crear una terminologia específica per al sistema que ací anomenem *modal/tonal* (cfr. Robert W. WIENPAHL, «Modality, monality and tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: I», *Music & Letters*, núm. LII (4) (1971), p. 407-417; Robert W. WIENPAHL, «Modality, monality and tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: II», *Music & Letters*, núm. LIII (1) (1972), p. 59-73).

13. Cfr. Cristle Collins JUDD, «Josquin des Prez: Salve Regina (à 5)», a Mark EVERIST (ed.), *Music before 1600*, Oxford, Blackwell, 1992, p. 114.

14. Cal tenir en compte, també, els diferents transports possibles per a cada mode.

15. Cfr. Eric CHAFE, *Monteverdi's tonal language*, Nova York, Schirmer Books, 1992; Bruce BELLINGHAM, «Harmonic excursions in the English early 17th-century four-part fantasias of Alfonso Ferrabosco the Younger», comunicació llegida a la International Conference in Musicology celebrada a Cracòvia entre el 18 i el 21 de setembre del 2003.

16. Cfr. Benito V. RIVERA, «Harmonic theory in musical treatises of the late Fifteenth and early Sixteenth Centuries», *Music Theory Spectrum*, núm. I (1979), p. 80-95; Benito V. RIVERA, «The Seventeenth-Century theory of triadic generation and invertibility and its application in contemporaneous rules of composition», *Music Theory Spectrum*, núm. VI (1984), p. 63-78; Joel LESTER, «Root-

Tres han sigut les publicacions que han marcat la pauta en les recerques posteriors a la seua publicació. L'extens i magnífic article de Harold S. Powers «Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony» suposà una fita en les investigacions sobre l'evolució del sistema modal.¹⁷ L'article de Powers, més el llibre de Carl Dahlhaus sobre l'origen de l'harmonia tonal¹⁸ i el de Bernhard Meier sobre els modes en la polifonia renaixentista,¹⁹ són els textos que més han influït i influeixen les investigacions actuals sobre el tema.

Els fonaments teòrics del sistema modal/tonal emprat pels compositors hispànics queden encara per descriure pregonament des d'aquest punt de vista. Pot coincidir plenament, o no, amb el sistema emprat en altres contrades. Com ha demostrat Bruce Bellingham amb la música anglesa de finals del segle XVI principis del XVII,²⁰ certes peculiaritats que poden aparèixer calen ser descrites per a una major comprensió de les composicions. En el present article ens limitem a estudiar els canvis en les escales modals en la música vocal hispànica. Analitzarem la reducció dels dotze modes renaixentistes als huit modes barrocs proposats explícitament pels teòrics, i la reducció a tres escales que implícitament es constata en aquests.

DE DOTZE A HUIT MODES

Un dels trets característics del sistema modal/tonal és, és clar, el manteniment de bona part del sistema modal-hexacordal. Bona part dels trets propis del sistema modal es mantenen vigents al llarg de la centúria; aquests, de mica en mica, evolucionen i desapareixen en favor de procediments propis de la tonalitat. Per al nostre propòsit, hem tingut en compte les encertades paraules de Carl Dahlhaus sobre la modalitat. Aquest afirma que és un concepte històric que es resisteix a ser definit com un cúmulo de característiques fixes.²¹

position and inverted triads in theory around 1600», *Journal of the American Musicological Society*, núm. 27 (1) (1974), p. 110-119.

17. Cfr. Harold S. POWERS, «Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony», *Journal of the American Musicological Society*, núm. 34 (3) (1981), p. 428-470.

18. Cfr. Carl DAHLHAUS, *Studies on the origin of the harmonic tonality*, trad. de Robert O. Gjerdingen, Princeton, Princeton University Press, 1990.

19. Cfr. Bernhard MEIER, *Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt*, Utrecht, Scheltema & Holkema, 1974.

20. Cfr. Bruce BELLINGHAM, «Harmonic excursions in the English early 17th-century four-part fantasias of Alfonso Ferrabosco the Younger», comunicació llegida a la International Conference in Musicology celebrada a Cracòvia entre el 18 i el 21 de setembre del 2003. Aquest autor afirma, pel que fa a la solmització, que a Anglaterra reduïren les sis síl·labes a quatre, i que aquest sistema fou el vigent durant tot el segle XVII. Entre altres conclusions, assevera —basant-se en les publicacions de Rebecca Herrison, i citant-la textualment— que el tractat *A new way of making fowre parts in counterpoint* de Thomas Campion fou el primer a descriure clarament el sistema tonal, amb llurs modes major-menor.

21. Cfr. Carl DAHLHAUS, *Studies on the origin of the harmonic tonality*, trad. de Robert O. Gjerdingen, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 192.

El sistema es basa en un ordre d'interrelacions entre els hexacords de G (*durum*), C (*naturale*) i F (*molle*), els quals formen el que es coneix com a *gamut*,²² conformat, aquest, mitjançant el sistema diatònic més el B b.²³ A més, pot aparèixer una versió transportada del gamut, el qual inclou un bemoll a l'armadura i es basa en la interrelació dels hexacords de C, F i B b,²⁴ amb l'aparició del E b.

A partir del sistema guidonià es formen els dotze modes descrits per Glareanus i Zarlino. Aquests modes tenen els seus equivalents amb la propietat per bemoll.

Com hem dit, aquestes escales podien també estar basades en la «propietat» per bemoll, essent, per tant, transportades. Aquestes s'emmarquen en el *cantus mollis*, és a dir, amb el bemoll de l'hexacord de F a l'armadura.²⁵

Cal tenir present, per a la correcta comprensió del sistema modal-hexacordal, la regla de no passar directament des de l'hexacord *durus* al *mollis* i viceversa.²⁶

Els modes no sempre apareixen en llur tessitura pròpia, alguns d'ells s'usen transportats, és a dir, no en els hexacords originaris del mode. Llavors, és necessari ampliar el ventall d'hexacords mitjançant el transport d'aquests a una quarta ascendent o a una quinta descendent seguint el cercle de quintes, fins a abraçar totes les alteracions admeses en el gènere diatònic-cromàtic. Les escales que inclouen alguna alteració es consideren irregulars. La irregularitat rau, segons Tomàs Vicent Tosca (1651-1723), en l'ús del «género diatónico-cromático»,²⁷ tal i com ho anomena l'erudit valencià. Aquest gènere mixt és ni més ni menys que la barreja d'ambdós: el diatònic més algunes de les divisions del gènere cromàtic,²⁸ les quals fan possible incloure les alteracions de E b, B b, F #, C # i G #, que formen semitons menors sobre E, B, F, C i G.

Tosca explica com aplicar el gènere mixt, així com també el diatònic-cromàtic-enharmònic, el qual inclou totes les alteracions: semitons majors (gènere diatònic), menors (gènere cromàtic) i diesis (gènere enharmònic). Però la dificultat de dominar un instrument amb aquestes divisions féu fracassar els intents d'ús

22. En els tractats espanyols barrocs s'anomena cantar *por natura*.

23. No reproduïm les famoses taules amb el gamut (cfr. Miguel BERNAL RIPOLL, *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanillas*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003, p. 126; Cristle Collins JUDD, «Josquin des Prez: Salve Regina (à 5)», a Mark EVERIST (ed.), *Music before 1600*, Oxford, Blackwell, 1992, p. 114).

24. Aquest transport del gamut els teòrics espanyols l'anomenen cantar *por bemol*.

25. L'exemple de Nicola Vicentino sobre les escales *per b.molle* il·lustra el que acabem d'assenyalar (cfr. Nicola VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, Antonio Barre, 1555, f. 46v).

26. De *Bquadro* i de *Bmol*, segons Tosca (cfr. Tomàs Vicent TOSCA, *Compendio matemático*, tom II: *Tratado VI de la música especulativa, y práctica*, València, Antoni Bordazar, 1754, p. 390).

27. Cfr. Tomàs Vicent TOSCA, *Compendio matemático: Tratado VI de la música especulativa, y práctica*, València, Antoni Bordazar, 1754, p. 397.

28. *Cuerdas* anomena Tosca (cfr. Tomàs Vicent TOSCA, *Compendio matemático: Tratado VI de la música especulativa, y práctica*, València, Antoni Bordazar, 1754, p. 396).

d'aquest gènere.²⁹ Per la seua banda, els hexacords transportats, inclòs el de F, Andrés Lorente els anomena *accidentales*.³⁰ El transport, en la major part dels casos, inclou canvi de *cantus*.³¹

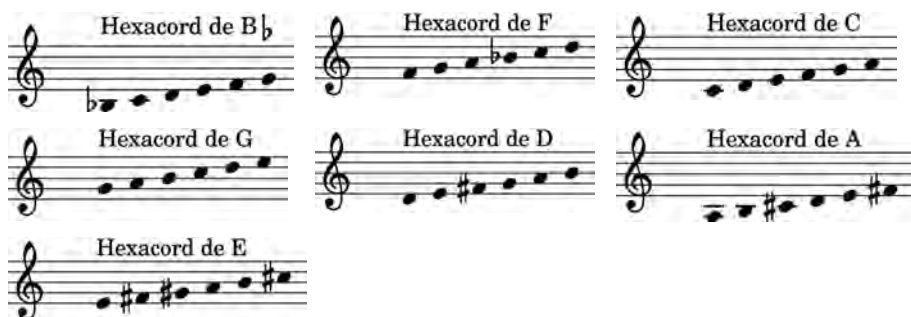


FIGURA 1. Relació d'hexacords utilitzats en el sistema modal-hexacordal.

Amb la sèrie completa d'hexacords del gènere mixt diatònic-cromàtic, es possibiliten nous transports del gamut tot seguint el cercle de quintes. L'ampliació de les propietats no s'esmenta en els tractats, encara que apareix implícitament en les composicions. La formació d'aquestes noves propietats irregulars, òbviament, es fonamenta en la interrelació de tres hexacords, com en les anteriors; de manera que es permet mantenir el sistema establert per Guido, però ampliant el ventall d'alteracions. Els transports agrupen els hexacords de la manera següent: C-G-D, G-D-A i D-A-E. Aquesta ampliació és un pas necessari per a l'adopció del sistema tonal, malgrat el manteniment del sistema de *cantus* amb l'acceptació de només una alteració descendent a l'armadura.

29. Cfr. Tomàs Vicent TOSCA, *Compendio matemático: Tratado VI de la música especulativa, y práctica*, València, Antoni Bordazar, 1754, p. 399.

30. Cfr. Andrés LORENTE, *El por qué de la música*, Alcalá d'Henares, Nicolás de Xameres, 1672, p. 561.

31. Estem fent referència a la pràctica de la música vocal i a tractats teòrics d'autors d'origen eclesial. Però és aquesta l'única teoria i l'única pràctica existents al sis-cents? Si observem els tractats de guitarra, sobretot el de Joan Carles Amat, la resposta sembla positiva. Amat, sense un raonament teòric profund, per no ser aquest l'objectiu del seu tractat, adopta plenament el gènere cromàtic i el sistema temperat. La publicació del tractat és de 1626! La manca de tractats purament teòrics on s'estudie aquesta pràctica de manera explícita i pregona amaga un quefer molt més modern, en el sentit huitcentista, del sistema. La qüestió que se'ns planteja és: allò que exposa Amat significa una ampliació de l'ús de les alteracions dins de cada mode, o la capacitat de transportar aquests, però respectant el nombre d'alteracions admeses? En un principi, i sense un estudi ampli sobre el tema, la resposta sembla ser afirmativa (cfr. Joan Carles AMAT, *Guitarra española y vándola*, Lleida, Vídua d'Anglada i Andreu Llorens, 1626). Per a Gaspar Sanz, les alteracions augmentarien només fins al D# i el A b; llavors, podem situar Sanz en una posició teòrica més conservadora que Amat, tot i que coneixia el tractat del galenista (cfr. Gaspar SANZ, *Instrucción de musica sobre la guitarra española*, Saragossa, Herederos de Diego Dormer, 1674).

Amb aquest ventall d'hexacords i transports del gamut, els compositors barroc hispànics de música sacra empraren un marc modal que diferia més aviat poc del dels autors renaixentistes. Els compositors sacres valencians del segle XVII seguiren aquesta teoria modal, com ens ho donen a entendre el tractat de Tomàs Vicent Tosca³² i el posterior de Pere Rabassa.³³ Rabassa, abans de tractar en la seua *Guia para los principiantes* (1767) el sistema modal vigent en el seu temps, descriu els dotze modes utilitzats, segons ell, «por los antiguos».³⁴ El compositor i teòric català posa com a exemple d'autor antic Cerone. Amb aquesta qualificació, en la nostra opinió, Rabassa fa referència als compositors hispànics del segle XVII, a aquells que seguïen, en part, el sistema descrit en el *Melopeo*. Tomàs Vicent Tosca, en el seu tractat de música editat el 1710, s'aferra a la teoria modal descrita per Cerone, amb la qual cosa podem afirmar que, almenys des del punt de vista dels teòrics, es palesa una certa continuïtat al llarg de tot el segle en l'ús dels dotze modes. Tanmateix, teòrics de la segona meitat de la centúria, com, per exemple, el castellà Andrés Lorente,³⁵ redueixen el nombre de modes a huit; alguns compositors —entre aquests, Isidre Escorihuela i Macià Veana—³⁶ també opten per aquesta reducció. A la llum d'aquests textos, ens és impossible presentar la qüestió de manera monolítica. L'estat de l'evolució del sistema, més les opcions personals de cada compositor,³⁷ feren superposar en un mateix espai i temps ambdues teories. En la primera part del segle XVIII, la més antiga de les dues deixà gradualment d'utilitzar-se, passant a ser una característica de la música dels «antics».

32. Cfr. Andrés LORENTE, *El por qué de la música*, Alcalá d'Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 460-463.

33. Cfr. Pere RABASSA, *Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica*, ed. a cura de Francesc Bonastre Beltrán, José Climent Barber i Antonio Martín Moreno, Barcelona, Institut de Documentació i Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas, 1990. Per a més informació sobre Pere Rabassa, vegeu Rosa ISUSI FAGOAGA, *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2002. No és Rabassa l'únic de relacionar el sistema de dotze modes amb els compositors «antics» en referència als de la generació anterior; el també català Francesc Valls, en el seu *Mapa armónico práctico*, realitza comentaris semblants (cfr. Francesc VALLS, *Mapa armónico práctico*, ed. a cura de Josep Pavia i Simó, Barcelona, CSIC, 2002).

34. Cfr. Pere RABASSA, *Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica*, ed. a cura de Francesc Bonastre Beltrán, José Climent Barber i Antonio Martín Moreno, Barcelona, Institut de Documentació i Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas, 1990, p. 449.

35. Cfr. Andrés LORENTE, *El por qué de la música*, Alcalá d'Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 561-566.

36. Cfr. Pere RABASSA, *Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica*, ed. a cura de Francesc Bonastre Beltrán, José Climent Barber i Antonio Martín Moreno, Barcelona, Institut de Documentació i Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas, 1990, p. 450.

37. Els forts enfrontaments entre conservadors i «moderns» de finals del segle XVII i principis del segle XVIII són, de sobra, coneguts, sobretot la famosa polèmica sobre la *Missa Scala Aretina* de Valls.

La música religiosa hispànica del segle XVII,³⁸ i la valenciana en particular, continuà amb l'ús del *cantus durus* i del *cantus mollis*, sense que aquests designaren cap tipus de vinculació amb processos tonals, i menys encara lligams amb una tonalitat determinada. El *cantus*, en un principi, designà el gamut. El *cantus durus* emmarcà el gamut natural, mentre que el *cantus mollis* ho féu amb el gamut per bemoll. Ben a finals del segle, i sobretot a principis del segle XVIII, les composicions inclouran en l'armadura les alteracions emprades en els transports del gamut, i desapareixerà a poc a poc el sistema de *cantus*, i s'ampliarà el nombre d'alteracions admeses en l'armadura. Primer s'incorporà el F#, després un segon bemoll, i així successivament. Tanmateix, l'ampliació dels transports del gamut no està necessàriament lligada a l'augment d'alteracions en l'armadura.³⁹

La taula següent mostra els dotze modes amb llurs finals, *cantus*, hexacords i l'escala utilitzada en les composicions dels compositors barrocs valencians.

38. Fem referència a la música vocal.

39. Bermudo i Cerone, però, ja admetien l'ampliació de l'armadura fins a tres alteracions ascendents i dues de descendents, per així realitzar una sèrie de transports dels modes, essent possible, per exemple, un primer mode amb E com a final, amb tres alteracions ascendents. Llavors, hi ha una ampliació de l'espectre d'alteracions ascendents pròpies en variar els hexacords. Però, segons l'autor italià, aquests transports dels modes només són emprats pels organistes per poder acomodar-se a la tessitura de les veus. Però els cantors no els usen per la dificultat en què es veuen de cantar res fora de les escales «ordinàries». Tanmateix, poques pàgines més avant, Cerone és contundent en limitar les alteracions accidentals i, per tant, allò que prèviament havia advertit: «solamente ay dos bemoles y tres sostenidos negros; porque aunque parece que ay más, no los ay, porquanto todos los otros son octavas o quizenas destes sobredichos dos bemoles y tres sostenidos». Queda clar que pot haver-hi tres alteracions ascendents en el *cantus* sense sobrepassar el nombre d'alteracions admeses, però aquestes alteracions impliquen, per exemple, per al primer mode amb final en el E l'ús de D# per a la clàusula final o el A# per a la clàusula intermèdia. Llavors, així i com ocorre amb Amat —però amb menys gosadia en no plantejar el cercle complet de quintes i amb fragments contradictoris—, per a Cerone l'ampliació de les alteracions no és un ampliació del sistema modal, sinó la possibilitat de transportar les escales modals romanent invariable el nombre d'alteracions admeses en cada mode, essent aquestes diferents en cada transport, fet que implica l'ampliació de l'espectre d'alteracions (cfr. Pietro CERONE, *Melopo Maestro: Tratado de musica teorica y practica*, Nàpols, Iuan Bautista y Lucrecio Nucci, 1613, p. 922-928). Si Cerone és el tractat de referència per als tractadistes eclesiàstics del Barroc hispànic, per què no s'aprofundeix en aquests aspectes, com sí ocorre amb Amat? La transposició dels modes a una final diferent no era quelcom original de Cerone. Bermudo, per exemple, ja exposà àmpliament aquesta capacitat de moure els modes a una altra final, sense que es modificaren les característiques del mode (cfr. Paloma OTAOLA GONZÁLEZ, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: Del libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 233, 225-227).

TAULA 1
Modes amb llurs finals, claus, cantus i hexacords

Mode	Final	Claus altes	Cantus	Hexacords	Escala transportada			
					Final	Claus altes	Cantus	Hexacords
I dòric	D	No	<i>durus</i>	C-G	G	Sí	<i>mollis</i>	F-C
II hipodòric					G	No	<i>mollis</i>	F-C
III frigi					A	Sí	<i>durus</i>	G-C
IV hipofrigi	E	No	<i>durus</i>	C-G	A	Sí	<i>mollis</i>	F-C
V lidi					B \flat	No	<i>mollis</i>	C-F
VI hipolidi	F	No	<i>mollis</i>	F-C				
VII mixolidi	G	Sí	<i>durus</i>	G-C	C	Sí	<i>durus</i>	F-C
VIII hipomixolidi					C	Sí	<i>mollis</i>	F-C
IX eòlic	A	Sí	<i>durus</i>	G-C	D	No	<i>mollis</i>	C-F
X hipoeòlic	A	No	<i>durus</i>	G-C				
XI jònic	C	No	<i>durus</i>	C-G	F	Sí	<i>mollis</i>	F-C
XII hipojònic					F	No	<i>mollis</i>	F-C

El transport dels modes provoca que alguns coincidisquen, de tal manera que es poden reduir. Concretament els modes novè, desè, onzè i dotzè són la repetició del primer, segon, cinquè i sisè.⁴⁰ El primer mode i el novè transportat s'emmarquen en *cantus* diferents; de fet, un dels hexacords que forma l'escala varia, però la dualitat que existeix entre el B i B \flat en ambdós, malgrat l'ús de *cantus*

40. Cfr. Andrés LORENTE, *El por qué de la música*, Alcalá d'Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 621-622. Però la identificació de diferents escales i la reducció dels modes impliquen, també, reduir les característiques internes de cadascun d'aquests, unificant-se, i per tant caminant cap una simplificació que conduirà a la tonalitat.

diferents, fa que es diferenciïn ben poc, i es poden considerar —des del punt de vista de l'escala— iguals. En altres paraules, l'alteració descendent en el B està present *de facto* en ambdós modes, malgrat que en el primer no apareix en l'armadura. En el segon i el desè, malgrat tenir com a primer grau de l'escala notes diferents, l'organització interna dels tons i semitons és idèntica, si apliquem el mateix que hem dit per al primer i novè modes.⁴¹ El mateix ocorre entre el cinquè i l'onzè, i entre el sisè i el dotzè.

Tanmateix, la reducció a huit modes no sols es limita a suprimir els quatre darrers modes; alguns d'ells, malgrat que encara que mantenen forts lligams amb els seus homònims anteriors, presenten certes variacions. Es canvia el primer grau d'algunes de les escales, baldament no de l'organització interna de tons i semitons d'aquestes. En la taula següent, extreta de la teoria modal d'Andrés Lorente, s'aporten diverses informacions: final, *cantus*, hexacords i claus, amb què podem comparar cadascun dels huit modes amb els de la taula anterior. En alguns dels modes —concretament en el tercer, sisè, setè i huitè—, Lorente no inclou el transport.

TAULA 2
Reducció a huit modes segons Andrés Lorente

Mode	Final	Claus altes	Cantus	Hexacords	Escala transportada			
					Final	Claus altes	Cantus	Hexacords
I mode	D	No	<i>durus</i>	C-G	G	Sí	<i>mollis</i>	F-C
II mode	G	No	<i>mollis</i>	F-C	B \flat	No	<i>mollis</i>	C-F
III mode	A	Sí	<i>durus</i>	G-C				
IV mode	E	No	<i>durus</i>	C-G	A	Sí	<i>mollis</i>	F-C
V mode	A	Sí	<i>durus</i>	G-C	F	Sí	<i>mollis</i>	F-C
VI mode	F	No	<i>mollis</i>	F-C				
VII mode	A	Sí	<i>durus</i>	G-C				
VIII mode	G	Sí/No	<i>durus</i>	G-C				

Les teories modals de Nassarre⁴² convergeixen amb les de Lorente, sense que hi haja diferències significatives entre el teòric aragonès i el castellà. L'única diferència remarcable rau en l'assignació del «diapasó»⁴³ de l'escala. Nassarre adjudica

41. Tenint en compte l'ús del E \flat en el segon mode transportat.

42. Cfr. Pablo NASSARRE, *Fragmentos músicos*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 1988, p. 106-116.

43. S'entén «diapasó» com l'octava en què se circumscriu l'escala del mode.

ca directament l'escala transportada com a pròpia del mode en aquells casos on el transport s'utilitza majoritàriament, com per exemple el primer.⁴⁴

Pere Rabassa —per descomptat, molt més immers en la teoria de la música hispànica huitcentista que en la del segle precedent— fa una descripció dels huit modes que difereix de la de Lorente i Nassarre. Rabassa, en fer la descripció de la reducció als huit modes, ja no intenta descriure allò que feien els compositors de la generació anterior a la d'ell, sinó plasmar les teories modals en què ell mateix basa llurs composicions. Tanmateix, el compositor català adverteix que es poden seguir les dues teories, l'una la més antiga, l'altra la més «vulgar»,⁴⁵ entès el terme *vulgar* com la més emprada en el seu temps. D'acord amb les paraules de Rabassa, la reducció a huit es limita a una qüestió pràctica: la reducció és de més fàcil comprensió i utilització, és a dir, una simplificació.

En la taula següent està representada la reducció a huit modes proposada per Rabassa. No afegint el transport dels modes, el compositor català inclou diversos transports a cadascun d'ells, de manera que el sistema abraça totes les escales del sistema tonal.

TAULA 3
Final, claus, cantus i hexacords de la reducció a huit modes, segons Rabassa

<i>Mode</i>	<i>Final</i>	<i>Claus altes</i>	<i>Cantus</i>	<i>Hexacords</i>
I mode	D	No	<i>durus</i>	C-G
II mode	G	No	<i>mollis</i>	F-B
III mode	A	Sí	<i>durus</i>	G-C
IV mode	E	Sí	<i>durus</i>	C-G
V mode	C	No	<i>durus</i>	C-G
VI mode	F	No	<i>mollis</i>	F-C
VII mode	D	Sí	<i>durus</i>	C-G
VIII mode	G	Sí	<i>durus</i>	G-C

La reducció a huit, com podem observar, no és un retorn a les teories modals prèvies a Glareanus, sinó una superació de les teories d'aquest. Els huit modes són

44. Luis Robledo, en la introducció a la seua edició d'uns *tonos* conservats a l'arxiu del Monte Piedad de Madrid, inclou una taula d'un document pertanyent a aquest arxiu amb la indicació «Apuntaciones regulares de los tonos». En aquest document apareixen les tipologies tonals de cada mode (cfr. Luis ROBLEDÓ ESTAIRE, *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid barroco*, Madrid, Alpuerto, 2004, col·l. «Patrimonio Musical Español», núm. 13, p. 48-49).

45. Cfr. Pere RABASSA, *Guia para los principiantes que desean perfeccionarse en la composicion de la mussica*, ed. a cura de Francesc Bonastre Beltrán, José Climent Barber i Antonio Martín Moreno, Barcelona, Institut de Documentació i Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas, 1990, p. 450.

un pas més cap a la tonalitat; el fet de basar la reducció en la transposició ja és bastant significatiu, en denotar que es pot variar d'escala sense canviar de mode. Com acabem de dir, la música espanyola del huit-cents es basarà en aquest sistema, sense que hi haja una adopció plena del sistema tonal, com a mínim terminològicament.

CORRESPONDÈNCIA ENTRE ELS MODES I LES ESCALES TONALS

Fou el polígraf alemany Athanasius Kircher (1602-1680) el primer a presentar els modes amb una sèrie d'alteracions que els diferenciaven de les escales modals repetides per la resta de teòrics. Kircher no desdiu en cap moment l'existència dels dotze modes, però sí les característiques de llurs escales. En la pràctica musical italiana de la primera part del segle XVII, com es comprova en la *mensa tonographica* que apareix a la *Musurgia*⁴⁶ i en taules successives on es reproduïen individualment les escales dels modes, la reducció a dues escales —que no dels modes— és efectiva. El jesuïta alemany pren llur concepció de l'anàlisi de les composicions, i no de la pura teorització modal; d'ací el valor de les seues conclusions.⁴⁷ La descripció dels modes realitzada per Kircher no és una negació del sistema, sinó l'evolució d'aquest, el qual se situa en un estadi previ a l'adopció del sistema tonal, talment com fou desenvolupat per la generació posterior.

Per a Kircher, així com per als seus coetanis, el sistema modal-hexacordal continuava arrelat al quefer dels compositors:⁴⁸ l'organització hexacordal, els processos cadencials i el sentit de modes autèntics i plagals el diferenciaven del posterior sistema tonal, mantenint-se vigent el sistema de dotze modes, o posteriorment llur reducció a huit. Per exemple, el primer mode es forma amb la mateixa escala que el novè mode, però aquests no comparteixen el mateix *cantus*, de manera que l'àmbit harmònic varia de l'un a l'altre; a més, un és un mode autèntic i l'altre, plagal. El novè mode, segons Cerone, utilitza com a clàusula intermèdia F-E-F i com a clàusula de pas B \flat -A-B \flat ;⁴⁹ aquestes, per contra, són diferents de les del primer mode. La repetició d'una escala de característiques tonals, consegüentment, no significava la repetició d'un mode. És ací el nus amb el sistema modal siscentista!

Amb el decurs del segle, els modes que compartien escala de mica en mica anaren confonent-se, fins que els teòrics arriben a asseverar llur igualtat, com hem

46. Cfr. Athanasius KIRCHER, *Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Iesu [...] Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*, vol. 2, Roma, Ex Typographia Haeredum Francisci Corbellotti, 1650, p. 51. Eric Chafe reproduceix aquesta taula en un epígraf on estudia la concepció modal de Kircher (cfr. Eric CHAFE, *Monteverdi's tonal language*, Nova York, Schirmer Books, 1992, p. 42).

47. Kircher, en aquest sentit, se'ns presenta com una excepció dins els tractadistes barrocs.

48. Els teòrics no discuteixen el sistema, com no podia ser d'altra manera, sinó l'ordenació interna d'aquest i la natura de cadascun dels modes.

49. Cfr. Mariano LAMBEA, «La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (el melope y maestro, 1613)», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, núm. 12 (2) (1996), p. 211-213.

vist anteriorment amb Lorente. El teòric castellà —seguint amb l'exemple del primer i novè modes— afirma que aquests dos modes no es diferencien, que mentre un, el primer, es forma a partir de D com a nota final, l'altre ho fa mitjançant la mediació del primer mode, A,⁵⁰ i, per tant, no hi ha cap diferència entre ambdós. En aquest punt, Lorente cau en un error: l'escala del primer mode no és la mateixa que la del novè, li manca un bemoll a B per a què la distribució de tons i semitons siga la mateixa. Però l'ús sistemàtic d'aquesta alteració en aquest mode —ací és on rau la importància de la descripció de Kircher— féu identificar l'escala del primer mode amb D menor, deixant enre l'escala dòrica amb el B natural. El teòric castellà, al contrari que el jesuïta alemany, no és suficientment agosarat per a presentar unes modificacions tan significatives en les escales modals, malgrat que les seues paraules donen a entendre el mateix que Kircher. Lorente no s'atreveix a incloure en l'escala el bemoll que, com a alteració «accidental», configurava l'escala.

Beverly Stein afirma que el manteniment del sistema de *cantus*, amb la possibilitat d'una sola alteració descendent a l'armadura, obligà que les alteracions pròpies de les tonalitats foren, menys el B \flat en el *cantus mollis*, apuntades com alteracions accidentals.⁵¹ Exactament el mateix ocorre amb la configuració de les escales dels modes. Els teòrics com Lorente, Nassarre, Tosca o Rabassa es veuen impossibilitats per presentar modes basats en els hexacords de B \flat o D, de manera que les seues especulacions teòriques no representen amb exactitud el seu quefer pràctic. De fet, en el huitè mode, l'acceptació de l'escala natural amb el F# està implícita en les paraules de Lorente. Aplegats a aquest punt, les escales modals podrien reduir-se a tres, les que evolucionaren al mode major i menor del sistema tonal i el quart mode.

A pesar de les limitacions, i basant-se en el que acabem de dir, Lorente àdhuc s'apropa més al concepte de *tonalitat* que el mateix Kircher: Lorente veu exactament la mateixa escala, però transportada a una quinta ascendent, de manera que relaciona diferents escales, seguint el cercle de quintes, amb un mateix mode, indistintament del *cantus*, dels hexacords emprats i mediacions. Per contra, l'autor de la *Musurgia* no relaciona en un mateix mode escales iguals, de manera que manté els dotze modes. Així, per a Lorente, el primer mode abraça les escales de G menor, D menor i A menor.

Amb la resta de modes suprimits, seguint la proposta de Lorente, ocorre el mateix: el desè mode és el mateix cas que l'anterior. L'onzè se suprimeix per ser l'escala de E menor —amb la sempre difícil construcció d'aquesta escala per a l'època— un transport de A menor, de manera que s'admet implícitament la dièsi en el F per a l'escala de E. El darrer mode, el dotzè, forma l'escala de C major, que es relaciona amb la de F major del sisè mode. D'aquesta manera, el sistema descrit en *El por qué de la música* abraça, amb ajut dels transports dels modes,

50. El novè mode, seguint el quadre de Kircher, seria l'escala del mode transportada una quarta justa ascendent; segons Lorente, la final és A, llavors es forma l'escala de A menor.

51. Cfr. Beverly STEIN, «Carissimi's tonal system and the function of transposition in the expansion of tonality», *Journal of Musicology*, vol. XIX (2) (2002), p. 297.

totes les escales tonals possibles a l'època: B b major, F major, C major, G menor, G major, D menor, A menor, E menor.

Si organitzem els modes basant-nos en les seues escales tonals i el cercle de quintes, obtenim un diagrama on copsem com el cercle s'adapta al sistema i al seu límit d'alteracions. S'empren sis escales majors i sis de menors, on el canvi d'unes a altres es produeix per a no sobrepassar els límits de les alteracions admeses. Amb altres paraules, si seguim el cercle ascendentment des de l'escala de B b major, i posteriorment la de A major, per a formar les escales dels modes, les quals superen àmpliament els límits d'alteracions en formar les tríades dels seus hexacords. Les escales majors surten d'enllaçar ascendentment el cercle de quintes des de l'escala major amb més bemolls, B b major fins a G major; per contra, les escales menors es formen enllaçant descendentment des de l'extrem oposat, E menor, fins a G menor, essent les escales formades a partir de G les úniques que trobem en ambdues modalitats, major i menor.

En la figura següent mostrem les escales tonals organitzades seguint el cercle de quintes, especificant per a cada escala el mode i els hexacords utilitzats. En blanc apareixen les escales majors i ennegrides les escales menors. Hem destacat l'escala de E menor amb negreta per la peculiaritat d'aquesta escala. Cal fixar-se que les relatives de cada escala estan situades oposadament.

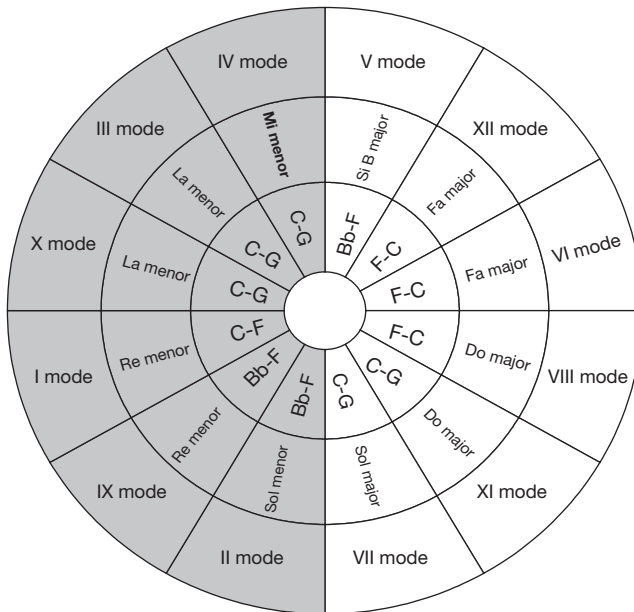


FIGURA 2. Escales tonals utilitzades en el sistema modal-hexacordal organitzades en cercle de quintes.

Com hem assenyalat adés, Lorente, a diferència de Kircher, amaga l'evolució de les escales modals, les quals admeten una sèrie d'alteracions que les redueixen pràcticament a sols dos models. En aquest aspecte, el Lorente teòric dificulta la correcta comprensió del Lorente pràctic, com es pot comprovar en els nombrosos exemples inclosos en *El por qué de la música*. En l'entrada de la *Salve a quatre*,⁵² per exemple, a la veu de tenor, que és qui porta el cant ferm, trobem un bon exemple de com Lorente empra en el primer mode l'escala de D menor, afegint alteracions al tema de la *Salve*, adaptant-lo a l'escala tonal (exemple 4). L'entrada del tenor compta amb una diesi per a C, essent aquest la sensible; per contra, l'entrada del baix manca de diesi per a G, de manera que la imitació de la frase no és exacta. Aquest comportament es deu al fet que en aquest cas el G no és la sensible de l'escala de A menor, sinó que actua com a quart grau de D menor —amb el bemoll en el B formant la tercera menor—, amb un enllaç V-IV-V-I, mentre per al tenor els enllaços eren I-V-I-V. Per tant, Lorente supedita el contrapunt a l'harmonia, sacrificant la imitació exacta per l'elecció dels acords.

La frase entonada pel tiple i l'alt referma l'escala de D menor mitjançant l'entonació descendent des de la mediació/dominant fins a la final/tònica en l'alt, i des de la final/tònica fins a la mediació/dominant en el tiple. Per a la solmització hexacordal, l'entrada del tenor és F-E-F-C (hexacord de A), mentre que per al baix és A-G-A-D (hexacord de C).

FIGURA 3. Andrés Lorente, *Salve Regina*, c. 1-4.

Aquesta configuració harmònica i melòdica no és, ni molt menys, una novetat en la música hispànica del seu temps, però sí que és una constatació de l'arrelament dels canvis en l'escala, i de la contradicció existent en Lorente entre especulació i pràctica. Aniceto Baylón, en una salve per a alt, tenor i grup de violons, realitza una introducció semblant a la de Lorente, però l'autor valencià sí que inclou el G diesi (figura 4). En aquest cas, el G és la sensible de A menor, els enllaços

52. Andrés LORENTE, *El por qué de la música*, Alcalá d'Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 585.

són I-V-I. Ací la solmització és en ambdós casos F-E-F en l'entrada del violó en l'hexacord de A i en la del tenor en el de E.

The musical score for Figure 4 shows the first seven measures of Aniceto Baylón's *Salve Regina*. It features five staves: Alto (Alt), Tenor, Violons (Violins), and B.c. (Cello/Double Bass). The vocal parts enter with the lyrics "Sal ve, sal ve". The instrumental parts provide harmonic support, with the cello/bass line showing a clear melodic contour in D minor.

FIGURA 4. Aniceto Baylón, *Salve Regina*, c. 1-7.

En aquest darrer exemple es refermen ambdues escales, la de D menor i la de A menor, baldament l'exemple de Lorente és més explícit en la configuració de l'escala de D menor. Tanmateix, en la composició de Baylón, en els compassos següents, presenta clarament l'escala melòdica de D menor, com podem observar en la figura 5 i en la reducció que hem realitzat del baix (figura 6):

The musical score for Figure 5 shows measures 6-11 of Aniceto Baylón's *Salve Regina*. It features five staves: Alto (Alt), Tenor, Violona (Viola), and B.c. (Cello/Double Bass). The vocal parts continue with the lyrics "Sal ve, sal ve re gi na, Sal ve re gi na, Sal". The instrumental parts continue to support the vocal lines, with the cello/bass line clearly outlining the D minor scale.

FIGURA 5. Aniceto Baylón, *Salve Regina*, c. 6-11.



FIGURA 6. Esquema de l'escala melòdica de D menor de l'exemple anterior.

Si observem la figura 6 i ens fixem en els acords, copsem com per a fer el mateix motiu en l'harmonia, és a dir, enllaçar els acords de D, C, B b, A i G, Baylón es val de l'enllaç previ a cadascun d'aquests acords de llur acord de «dominant», que, de fet, funciona com a tònica de l'acord anterior, amb l'excepció de l'acord de G menor, que l'empra com a quart grau, subdominant, de D menor. Aquesta excepció ve provocada per les mateixes limitacions del mode i del sistema, incapaç de continuar enllaçant els acords seguint el cercle de quintes, amb el qual apareixeria, en darrer terme, l'acord de G b major. De fet, l'últim acord ja no pertany a la sèrie d'enllaços, sinó que s'enllaça després de la cadència/clàusula sobre el primer grau de l'escala del mode.

Amb la resta dels modes —amb l'excepció que hem anat repetint del quart mode— ocorre el mateix, amb molta més claredat i de manera més ferma en els modes que adopten l'escala major. Per als modes menors, el primer mode i el segon són els que amb més dificultat s'apropen a la construcció tonal de l'escala. El novè mode transportat, per exemple, que també es forma amb l'escala de D menor, aconsegueix identificar-se amb molta més facilitat amb l'escala menor que el primer, per descomptat, a causa del *cantus* en què s'emmarca.

La reducció explícita dels dotze modes a huit i l'ús implícit de només dues escales tonals, però mantenint característiques pròpies del sistema modal renaixentista, configuren majorment, al nostre parer, el sistema modal barroc. La correcta comprensió d'aquest explica aquella percepció que Climent definia com «fluctuar indeciso entre las dos formas», la qual ve donada per esperar escoltar una composició basada en el sistema modal renaixentista o en el sistema tonal huitcentista, i no en un sistema diferenciat i amb característiques pròpies.