

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

Sergio Lasuén, Óscar Prados, Carmen Alaminos, Miguel Beato
Conservatorio Profesional de Música *Maestro Chicano Muñoz* de Lucena

RESUMEN

Las contradicciones entre la teoría musical y la práctica reflejada en las obras de los compositores son numerosas y afectan a muchos conceptos. No son nunca deseables, pero todavía son más peligrosas si se producen en libros de texto orientados a niños en sus primeros años de formación.

En este artículo se aborda una de ellas: la introducción de la escala dórica a la hora de explicar el modo menor en un contexto tonal. Aunque, tal y como se demostrará, dicha inclusión se produce solo en España y en algunos libros publicados a partir de la segunda mitad del siglo pasado, ha tenido una incidencia muy importante en toda una generación, apoyándose tanto en la gran difusión de algunos de estos manuales como en su exigencia en las pruebas de acceso a Enseñanzas Profesionales.

Palabras Clave: Modo menor, escala dórica, teoría musical, lenguaje musical, pedagogía musical, armonía

ABSTRACT

There are numerous contradictions between music theory and practice reflected in the works of composers, which affect different concepts. These contradictions are never desirable but they can be even more dangerous if they have been written in textbooks aimed at children in the first stages of their musical education.

This article focuses on one in particular: the use of the Dorian scale in order to explain the minor mode in a tonal context. Although, as will be shown, this is an issue that occurs only in Spain and in some textbooks published during the second half of the last century, it has had a very important impact on a whole generation of students, supported by the extensive distribution of some of these textbooks as well as its inclusion as a requirement in the tests applied to specific education at Spanish conservatoires.

Keywords: Minor mode, dorian scale, music theory, music teaching, musical pedagogy, harmony

1. INTRODUCCIÓN

Iniciar a alumnos de corta edad en los fundamentos de la teoría musical exige adaptar a esos niveles conceptos relativamente complejos, tarea ardua que conlleva una problemática nada desdeñable. Los manuales dedicados a la teoría del lenguaje musical deben ser cuidadosos en extremo: si los conceptos se ofrecen de una manera ambigua o poco rigurosa, esto puede acarrear a los alumnos un lastre de muy largo alcance en la comprensión teórico-práctica de fenómenos musicales de uso común.

De entre todos los que podrían describirse, profundizaremos aquí en el caso de la tipología de las escalas menores: junto a las escalas natural, armónica y melódica, varios métodos en España —de manera creciente en las últimas décadas— incluyen y nombran como cuarto tipo a la escala dórica, hecho este último que, como se demostrará a lo largo del presente artículo, no es refrendado por ningún texto de relevancia ni encuentra eco en bibliografía especializada en otros idiomas. Del mismo modo, apenas puede encontrarse un más que dudoso apoyo en manuales y textos de su misma naturaleza y en castellano.

Esta inclusión de la escala dórica no es más que un ejemplo significativo: una lamentable disociación entre teoría y práctica y una fallida voluntad de facilitar los contenidos provocan a menudo que enfoques cuestionables cristalicen en la base del aprendizaje, en buena medida ayudados por la confluencia de factores comerciales (la amplia divulgación de algunos textos) y administrativos (el desarrollo de los currículos y la estructura y contenidos de las pruebas de acceso a otras enseñanzas).

2. LA VISIÓN TEÓRICA DEL MODO MENOR EN LOS CONTEXTOS FRANCÉS, GERMÁNICO Y ANGLOSAJÓN.

Un acercamiento a la bibliografía especializada de los últimos doscientos años en los países de lengua francesa, alemana e inglesa, principales focos de actividad teórica, muestra variados puntos de vista a la hora de abordar el fenómeno tonal en el modo menor clásico. Sin embargo, las diferencias de superficie terminan por disiparse por la acción de un sustrato de fondo que es compartido prácticamente por todos los textos de relevancia: en el modo menor, los grados sexto y séptimo se tratan como grados móviles que pueden ser alterados de una manera o de otra según la intención armónico-melódica, lo que ha de hacerse siempre dentro de unas reglas que permitan mantener la integridad tonal funcional del sistema. Aquellos textos que deciden ofrecer la tradicional clasificación de las escalas útiles conseguidas mediante la aplicación del principio de movilidad de los grados sexto y séptimo recogen básicamente tres posibilidades: natural, armónica y melódica. Aun así, son muchos los autores, especialmente en la bibliografía más reciente, que coinciden en señalar que esta clasificación con tres tipos de escalas se mantiene más por razones de tradición teórica que por representar la realidad orgánica de la tonalidad menor.

Si se pone el foco sobre la bibliografía francesa, fundamentada en una raigambre teórica de largo alcance, encontramos manuales de teoría musical del s. XIX, como el de Danhauser, que sitúan a la escala menor armónica como modelo, e incluso se refieren a ella simplemente como «escala menor» [*gamme mineur*], citando la posibilidad de elevar el sexto grado de la escala para salvar la segunda aumentada hacia el séptimo grado, sin llegar a darle el nombre de escala «menor melódica» (Danhauser, 1872, pág. 61 n. 1)¹. La edición de este texto revisada por Rabaud en 1929 distingue concretamente tres variantes de escala menor: melódica descendente [*mineur mélodique descendant*], melódica ascendente [*mineur mélodique ascendant*] y armónica [*mineur harmonique*] (Danhauser, 1929, pág. 61 n. 1).

Por citar autores más recientes de una especial relevancia, podemos ceñirnos a Chailley y Challan, quienes describen únicamente tres tipos de escalas menores: el menor principal

¹ Es el mismo planteamiento que ofrece Henry Vaillant, quien, por el contrario, sí da los nombres de escala menor armónica y escala menor melódica (Vaillant, 1904, pág. 51).

o armónico, el menor melódico ascendente y el menor melódico descendente (la combinación de melódica ascendente y descendente queda recogida como «escala de Rameau») (Chailley & Challan, 1944, págs. 57-58). No hay rastro aquí de la escala dórica, salvo, lógicamente, en el apartado dedicado a los modos eclesiásticos en el segundo volumen de la obra. Habría que destacar la clarividente explicación de Chailley con respecto a la tipología de las escalas menores:

Nuestra *escala menor clásica* es a menudo muy mal explicada en los manuales al uso. Se compone de un *pentacordo fijo* apoyado sobre la quinta I-V [...] y de un *tetracordo móvil* donde los grados interiores VI y VII sufren atracciones contradictorias; de ahí su forma elevada en la melódica ascendente (A), rebajada en la melódica descendente (B) y divergente en función armónica (C):²



Imagen 1. Direccionalidades melódicas en el tetracordo final en el modo menor (Chailley, 1985, pág. 147).

En cualquier caso, lo destacable para el tema que nos ocupa es la ausencia de un hipotético tetracordo final de tipo dórico que justificaría la conceptualización de la escala dórica como una de las posibilidades de la escala menor.

Al igual que la francesa, la teoría musical en los países germánicos ha tendido a considerar a la escala menor armónica como el modo menor principal, derivándola a partir de la escala eolia por inclusión del *subsemitonium modii*, el séptimo grado elevado como sensible. De la elevación del sexto grado para evitar la segunda aumentada al pasar a la sensible, se obtiene la escala menor melódica. Así lo recoge Grabner, quien en todo momento se atiene solamente a estos tres tipos de escala menor, a saber, eolia (solo como base generatriz), armónica y melódica (Grabner, 2001, págs. 63-64). El modo dórico aparece clasificado dentro del epígrafe dedicado a los modos eclesiásticos (Grabner, 2001, pág. 83). Puede resultar desconcertante encontrar en este texto la descripción de la escala con el sexto y el séptimo grado elevado (escala menor melódica) con la antigua denominación de «escala dórica» (Grabner, 2001, pág. 86), algo que se justifica en la bibliografía en alemán de fines del s. XIX por una razón sencilla, aunque alambicada: puesto que la escala armónica era la base de la tonalidad menor moderna, al añadir a esa escala la llamada «sexta dórica»³, el sexto grado elevado, algunos tratadistas se refieren a ella con el nombre de «escala dórica». Entre ellos encontramos a Rudolf Louis y Ludwig Thuille, quienes ya se encargan de prevenir contra lo confuso de esta denominación (Louis & Thuille, 1907?, pág. 146 n.), razón que la ha hecho caer en desuso.

El controvertido tratado de Schenker camina hacia una visión unitaria de las tonalidades mayor y menor, a las que hace derivar de los modos jónico y eolio (Schenker, 1990, pág. 93), afirmando que «sería más conforme a la realidad decir que toda composición musical está propiamente en mayor-menor o en menor-mayor [...] puesto que casi nunca acontece que se escriba un *do mayor* sin ingredientes menores y viceversa, un *do menor* sin ingredientes mayores» (Schenker, 1990, págs. 137-138). Dedicó algunas páginas a

² «Notre gamme mineure classique est elle aussi souvent fort mal expliquée dans les manuels courants. Elle se compose d'un pentacorde fixe appuyé sur la quinte I-V [...] et de un tetracorde mobile V-I dont les degrés intérieurs VI et VII subissent des attractions contradictoires; d'où leur forme haussée en mélodique ascendant (A), baissée en mélodique descendant (B), divergente en fonction harmonique (C)» (Chailley, 1985, pág. 147). Salvo indicación expresa en sentido contrario, las traducciones del alemán, del francés y del inglés han sido realizadas por los autores de este artículo.

³ *Dorische Sexte*, así llamada, entre otros muchos, por Hugo Riemann (Vereinfachte Harmonielehre, 1893?, pág. 110).

extraer las distintas «series» [*Reihe*] que se obtienen como resultado de las combinaciones, pero con la intención de demostrar que tales variantes, algunas de las cuales coinciden con escalas clasificadas tradicionalmente —entre ellas, la menor melódica, «el antiguo sistema mixolidio», la menor armónica y «el antiguo sistema dórico»—, no son sino mixturas, hibridaciones de mayor y menor. En cualquier caso, es muy importante subrayar que Schenker sitúa claramente al modo dórico dentro de lo que denomina «los restantes sistemas (modos eclesiásticos)», apartando al modo dórico de cualquier relación con el modo menor (Schenker, 1990, págs. 103-107): «los cuatro sistemas citados (dórico, frigio, lidio y mixolidio), ya solo desde el punto de vista de las exigencias motivicas se muestran como muy inferiores al mayor y al menor, e incluso como inutilizables» (Schenker, 1990, pág. 106).

Situado en un enfoque muy diferente, la explicación que da Schoenberg sobre el modo menor se encuentra plagada de críticas veladas a la visión de Schenker en lo que respecta a la fundamentación teleológica y naturalista de los sistemas armónicos. Resume el funcionamiento de los grados móviles sexto y séptimo de la escala mediante la aplicación del concepto que llama «sonido obligado», esto es, notas que tienen una obligación melódica resolutive. La escala dórica queda descartada como posibilidad del menor en cuanto que el paso bidireccional entre *fa#* y *sol* queda imposibilitado por sus «leyes de los cuatro sonidos de resolución obligada de la escala menor» (Schoenberg, 1974, pág. 109), y que ejemplifica en la tonalidad de la menor con las notas *fa*, *fa#*, *sol* y *sol#*:

Primer sonido obligado [en la menor]: *sol#*. El *sol#* debe ir al *la*, pues está tomado sólo como sensible. En ningún caso pueden usarse *sol* o *fa* naturales; tampoco *fa#* (al menos provisionalmente).

Segundo sonido obligado: *fa#*. El *fa#* debe ir al *sol#*, porque se introduce sólo como consecuencia de este. En ningún caso puede seguirle *sol* o *fa*. Pero tampoco (al menos de momento) *mi*, *re*, *la*, etc.

Tercer sonido obligado: *sol*. *Sol* debe ir a *fa*, ya que forma parte de la escala descendente. En ningún caso pueden seguirle *fa#* o *sol#*.

Cuarto sonido obligado: *fa*. *Fa* debe ir a *mi*, ya que pertenece a la escala descendente. En ningún caso puede seguirle *fa#*.⁴

Como *fa#* no puede ir más que a *sol#*, y *sol* tampoco puede ir ni a *fa#* ni a *la*, esto derriba cualquier intento de integrar la escala dórica como uno de los tipos incluidos dentro del modo menor. Aunque los grados sexto y séptimo de la escala menor sean móviles, ello no significa que cualquier sucesión combinatoria de sonidos tenga cabida dentro del sistema, lo que invalida cualquier intento de clasificar la escala dórica como una de las posibilidades que ofrece el modo menor. Esta concepción del sexto grado elevado como manera de salvar la segunda aumentada sigue siendo la imperante en los textos más recientes en los países de habla alemana:

La alteración ascendente del VI grado se basa en razones melódicas (de ahí también la denominación “menor melódica”). A través de ella, debe evitarse la indeseada segunda aumentada entre el VI y el VII (*hiatus*). Se recurre siempre al VI grado

⁴ Recurrimos aquí a la traducción que Ramón Barce preparó para la edición castellana del tratado de Schoenberg, excepto para el final del apartado dedicado al primer sonido obligado, *sol#*, ya que existe un error en la versión española del texto. Barce redacta «El *sol#* debe ir al *la*, pues está tomado sólo como sensible. En ningún caso pueden usarse *sol* o *fa* naturales; el *fa* pasa igualmente a *fa#* (al menos provisionalmente)» (Schoenberg, 1974, pág. 109). Además de no coincidir con el texto alemán original, esto contradice lo que se recoge en el párrafo dedicado al cuarto sonido obligado. El original reza así: «gis muß nach a gehen, denn gis ist nur wegen des Leitonschrittes zu nehmen. Keinesfalls darf g oder f gebracht werden: ebensowenig fis (wenigstens vorläufig)» (Schoenberg, 1922, pág. 120).

elevado cuando existe en él una voluntad melódicamente direccional de carácter ascendente, la cual continúa sobre el VII elevado hacia el VIII.⁵

En vista de todo lo expuesto hasta aquí, el abstruso asunto de las escalas menores podría quedar resuelto con estas palabras de Diether de la Motte, las cuales arrojan luz sobre el problema⁶, aunando las visiones de Schoenberg y Chailley:

No tiene sentido dividir la enseñanza elemental en tres clases de modo menor, en tres escalas menores; pero como se practica todavía esa enseñanza en todas partes, conviene conocerlas, aunque no para hacer, desde luego, uso alguno de ellas.

- a. modo eclesiástico eólico – modo menor natural – modo menor puro;
- b. modo menor armónico – modo menor mayor;
- c. modo menor melódico. (De la Motte, 2006, págs. 67-68)

El tratamiento del modo menor en la bibliografía anglosajona podría calificarse como homogéneo. En lo que a tratados de armonía se refiere, uno de los más difundidos y utilizados en el ámbito académico, *Tonal Harmony* de Stefan Kostka y Dorothy Payne, no solo nombra las tres escalas —natural, armónica y melódica—, siguiendo la estela de otros teóricos como Walter Piston (1948), sino que abre la puerta a la comprensión del modo menor sin la necesidad de utilizar esta clasificación⁷.

Como a los instrumentistas se nos ha enseñado la escala menor natural, la escala menor armónica y la escala menor melódica, a veces asumimos que el compositor tonal tenía que elegir entre tres escalas menores independientes. Pero no es así como funciona el modo menor en la música tonal.

Podemos hacer la siguiente generalización al respecto de las tres escalas menores: hay, en cierto sentido, una escala menor con dos grados de la escala, el sexto y el séptimo, que son variables.⁸

A continuación, Kostka y Payne relacionan los movimientos melódicos más comunes que condicionan esa variabilidad de ambos grados.

⁵ *Das Hochalterieren der VI. Stufe hat melodische Gründe (deshalb auch die Bezeichnung «melodisch Moll»). Es soll dadurch die unbeliebte übermäßige Sekundschritt zwischen VI und VII (hiatus) vermieden werden. Die hochalterierte VI. Stufe wird immer dann auftreten, wenn sie einen steigenden melodischen Richtungswillen hat, also über die erhöhte VII. zur VIII. Stufe strebt.* (Acker, 2009, pág. 91).

⁶ Del análisis de piezas encuadrables dentro de la tonalidad menor se extrae la conclusión de que son la intuición musical y la intención en los acontecimientos armónicos y melódicos las que determinan el uso de cierta escala en un determinado momento —es precisamente el control auditivo sobre las posibilidades generadas lo que lleva a los compositores clásicos, instigados por el contexto acórdico y en momentos muy concretos, a tolerar sin ninguna dificultad la segunda aumentada que se crea en la escala menor armónica, por ejemplo—. Así, en el modo menor, al margen de las tres escalas tradicionalmente mencionadas en la bibliografía, existen desde luego otros caminos posibles para conectar melódicamente quinto grado y tónica en el segundo tetracordo: de ahí los descensos cromáticos como el del célebre «bajo de lamento» del Barroco o los trayectos descendentes empleando el sexto y el séptimo grado elevados (no faltan ejemplos de ello en la obra de Bach). Sin embargo, y esto es lo importante aquí, no hay en el repertorio de la tonalidad bimodal ningún argumento del más mínimo peso estadístico que permita hablar de escala dórica *dentro de la tonalidad menor* y al mismo tiempo *fuera del contexto de los modos antiguos*, ya que, cuando el fragmento escalístico dórico aparece, se trata de una manifestación de una modalidad plenamente integrada o, en su caso, de una coloración puntual que podrá presentar connotaciones de diversa índole, pero que es innegablemente modal (Gonnard, 2000, págs. 123-157).

⁷ Esta tendencia a nombrar las tres escalas por mera tradición e inmediatamente cuestionar su aplicación práctica se encuentra en varias publicaciones en inglés desde la segunda mitad del siglo XX. En *Harmony in Western Music*, por ejemplo, Richard Franko señala: «En la práctica, estos tipos [menor armónica, menor melódica ascendente y menor melódica descendente] no son auténticos ni están claros» [*In practice, these forms [harmonic minor, ascending melodic minor and descending melodic minor] are neither distinct nor real*] (Franko Goldman, 1965, pág. 18).

⁸ «Because instrumentalists are taught to practice natural, harmonic, and melodic minor scales, we sometimes assume that the tonal composer had three independent minor scale forms from which to choose. But this is not how the minor mode works in tonal music. We can make the following generalization about the three minor scales: there is, in a sense, one minor scale that has two scale steps, $\hat{6}$ and $\hat{7}$, that are variable» (Kostka & Payne, 1995, pág. 61).

En esta misma línea, Aldwell y Schachter exponen en *Harmony & Voice Leading* las tres escalas —*natural (or pure), harmonic and melodic form of minor*— para seguidamente incidir en la idea de que no son tres escalas independientes. Además, identifican con claridad la escala menor natural como punto de partida, al afirmar que «en realidad, la armónica y la melódica son variantes de la escala menor natural. El hecho de que la armadura siempre se corresponda con la escala menor natural indica que es esta la forma básica».⁹

Por otro lado, habría que citar los libros de *Music Theory* que se utilizan en los *Bachelor Degrees* o enseñanzas equivalentes de las universidades anglosajonas. Aunque comienzan desde los conceptos más básicos de notación, se abordan progresivamente contenidos que se trabajan en los conservatorios superiores españoles en asignaturas como armonía, análisis o contrapunto. En todos los manuales de este tipo que hemos consultado, se nombran exclusivamente las tres escalas: menor natural, menor armónica y menor melódica. Entre los más relevantes se podrían citar *The Musician's Guide to Theory and Analysis* (Clendinning & Marvin, 2011, págs. 97-99) o *The Complete Musician* (Laitz, 2012, págs. 7-8). Con un enfoque igualmente pedagógico pero más centrado en la armonía, *Harmony in Context* (Roig-Francolí, 2011, págs. 47-48) plantea el modo menor de la misma forma que los anteriores.

Si nos circunscribimos al ámbito del jazz, la única diferencia reseñable con respecto a los títulos anteriormente mencionados radica en la teorización de la escala menor melódica, tanto en dirección ascendente como descendente, con los grados sexto y séptimo¹⁰. Barrie Nettles hace referencia expresa a esta cuestión cuando en el subapartado titulado «Diferencias y similitudes con respecto a la armonía tradicional» afirma que «la escala menor melódica es la misma descendiendo y ascendiendo»¹¹. Esta visión tan característica en el mundo del jazz se plasma incluso en la normalización del término *jazz melodic minor* (o incluso *jazz minor*) para referirse a esta escala.¹²

3. LA INCLUSIÓN DE LA ESCALA DÓRICA EN LA EXPLICACIÓN DEL MODO MENOR EN ESPAÑA: UN PROBLEMA HEREDADO POR TODA UNA GENERACIÓN DE ALUMNOS.

Las referencias bibliográficas que hemos recogido hasta aquí dan sobrados argumentos para rebatir cualquier intento de inclusión de la escala dórica en la explicación del modo menor desde un punto de vista teórico. El hecho de que estos textos mencionen exclusivamente las escalas natural, armónica y melódica resulta lógico si se tiene en cuenta que no hacen sino reflejar la realidad práctica de la composición durante lo que Walter Piston denomina el período de la «práctica común» (Piston, 2001, pág. 441), que es precisamente en el que el sistema tonal bimodal se consolida y alcanza su máxima plenitud. En *Grove Music Online*, Harold S. Powers, en la entrada correspondiente al dórico [*Dorian*], al hablar del modo dórico [*Dorian mode*] afirma que «a pesar de que la tríada de re menor es la armonía más importante en composiciones de este tipo, no se puede decir que

⁹ «Actually, the harmonic and melodic forms are variants of the natural minor scale. The fact that the key signature always corresponds to the natural minor indicates that this is the basic form of the scale» (Aldwell & Schachter, 2003, pág. 17).

¹⁰ En Puerto Rico se suele utilizar también la escala menor melódica con el sexto y el séptimo grado alterados tanto en sentido ascendente como en sentido descendente, probablemente influidos por la visión que sobre esta escala tienen los músicos de jazz.

¹¹ «The melodic minor scale is the same descending as ascending» (Nettles & Graf, 1997, pág. 18).

¹² «La menor melódica que se usa en jazz es solo la versión ascendente, ya que la escala descendente es la menor natural o modo eolio. La menor melódica que asciende y desciende con el sexto y el séptimo grado elevados se llama a veces *jazz minor*» [*The melodic minor that is used in jazz is only the ascending version as the descending scale is natural minor or aeolian mode. The melodic minor that ascends and descends with the raised sixth and seventh is sometimes called jazz minor*] (Ligon, 2001, pág. 333).

sean tonales ni que estén en la tonalidad de re menor»¹³, rechazando así cualquier tipo de relación.

Tan solo desde un punto de vista histórico se podría aducir cierto grado de contribución del modo dórico en la consolidación de lo que posteriormente se denominó modo menor. Uno de los argumentos esgrimidos con más frecuencia para mostrar esta influencia se basa en las denominadas «armaduras dóricas», es decir, aquellas que parecen contener un bemol menos de lo que necesitaría el tono menor en cada caso¹⁴. Aun en el hipotético caso de que se pretendiera defender al dórico frente al eolio como precursor del menor, la razón de la ausencia del pertinente bemol no es la de un dórico subyacente, sino que, considerándose el sexto grado un grado móvil —al igual que la sensible sobre el séptimo—, no quedaba fijado en la armadura¹⁵. La sexta menor sobre la tónica se entendía, por tanto, como una suerte de sensible descendente que cae sobre el quinto grado de la escala, y por tanto recibía el mismo tratamiento que la sensible del tono, añadiéndosele expresamente la alteración y no registrándola en la armadura, para destacar así su condición directriz hacia la nota de resolución:

Es sin duda esta consideración la que a muchos italianos les hace poner un bemol en la armadura en la octava de re, lo cual no parece apropiado, en tanto que desde la dominante o quinto grado del tono se sube hacia el octavo [la tónica] por segunda mayor pasando sobre el sostenido sensible de la octava, y se desciende por segunda menor pasando sobre el bemol, la nota que se encuentra en el lugar de la sexta del tono para caer a la dominante; en consecuencia, el bemol no debe estar en la armadura, porque es accidental, igual que la sensible. En la octava de la, el fa es sostenido subiendo y desciende natural, y se siente como bemol.¹⁶

Al margen de estas disquisiciones, lo que parece evidente es que ya en tiempos de Bach se empezó a normalizar el uso de las armaduras tal y como lo conocemos en la actualidad¹⁷. Concretando en el caso que nos ocupa y desde un punto de vista práctico, a partir de la consolidación de la tonalidad los compositores tienden a alterar el sexto grado al objeto de evitar la segunda aumentada que se produciría con su conducción resolutive sobre la sensible. Por consiguiente, y en el marco de un libro de texto, aun en el caso de querer utilizar distintas escalas para explicar el funcionamiento del modo menor, carecería de sentido nombrar la escala dórica como una de ellas.

¹³ «Compositions of this kind, though their most important harmony is what is now called the D minor triad, cannot really be said to be in the harmonic tonality, or key, of D minor» (Powers, 2017).

¹⁴ Podemos citar dos ejemplos recurrentes extraídos de la obra de J. S. Bach, como son la primera *Sonata para violín solo BWV 1001*, en sol menor y con un único bemol en la armadura y la *Toccat y Fuga BWV 538*, en re menor y sin alteraciones a la hora de armar la clave. Este procedimiento no suele aplicarse en tonalidades con sostenidos en la armadura, probablemente por una cuestión de economía de medios, dado que en esa circunstancia sería necesario añadir una alteración para conseguir una armadura dórica, en vez de ahorrarla (como sucede en las armaduras con bemoles).

¹⁵ Todo ello, al margen del apego a la escritura basada en los modos eclesiásticos que aún persistía a comienzos del s. XVIII en ciertas zonas geográficas. Véase: (Lester, 1999, págs. 13-14).

¹⁶ «C'est sans doute cette consideration, qui fait mettre a beaucoup d'Italiens un bémol a la clef dans l'octave du ré, ce qui ne nie paroit pas juste, en ce que, de la dominante ou de la cinquième du ton, on monte a la huitième par durez majeurs, en passant sur le diéze sensible de l'octave; & on descend par degrez mineurs en passant sur le bémol, ou la notte qui y tient lieu a la sixieme du ton, pour tomber sur la dominante; par consequent le bémol ne doit point estre la clef, puisqu'il est accidentel, comme le diéze. Dans l'octave du la, le fa est diéze en montant, & en descendent il est naturel y est sensé bémol» (Campion, 1716, pág. 8).

¹⁷ El profesor Nicolas Meeùs incide en esta idea en la entrada de un foro de la Society for Music Theory titulada *la-based minor*, al afirmar el 13 de enero de 2017 que «el mismo Bach, sin embargo, escribe armaduras completas con bemoles (es decir, tomando como referencia la [eolio]). Esto indica, probablemente, que las cosas cambiaron rápidamente en la Alemania de 1722 y que la idea de un modo menor basado en re [dórico] no era más que una reminiscencia del pasado» [*Bach himself, however, writes complete signatures with flats (i.e. la-based ones). This probably indicates that things were rapidly changing in Germany in 1722 and that the idea of re-based minor was no more than a reminiscence of the past*] (<https://discuss.societymusictheory.org/discussion/377/la-based-minor>). Última consulta: 15 de mayo de 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

Por todo ello, resulta chocante que a mediados del siglo XX exista una publicación de la Sociedad Didáctico-Musical, *Teoría de la Música. Parte Tercera*, en la que se utilizan cuatro tipos de escalas para ilustrar el modo menor y, análogamente, otros cuatro tipos de escalas para explicar el modo mayor (Sociedad Didáctico-Musical, 1958, págs. 39-41)¹⁸.

El diagrama muestra una comparación de tipos de escalas para el modo mayor y el modo menor. Se dividen en dos columnas: 'MODO MAYOR. DO MAYOR.' y 'MODO MENOR. DO MENOR.'. Cada columna contiene cuatro tipos de escalas, cada una con su descripción y una representación musical en una línea de pentagrama.

MODO MAYOR. DO MAYOR.	MODO MENOR. DO MENOR.
Primer tipo. Escala natural.	Primer tipo. Escala natural.
Segundo tipo. Sexto grado del modo menor.	Segundo tipo. Séptimo grado del modo mayor.
Tercer tipo. Sexto y séptimo grados del menor.	Tercer tipo. Sexto y séptimo grados del mayor.
Cuarto tipo. Séptimo grado del modo menor	Cuarto tipo. Séptimo grado del modo mayor.

Como se puede observar, de los tres grados modales (3.º, 6.º y 7.º) el tercero es invariable y no puede cambiar en la escala para que ésta conserve su característica modal. Los otros dos grados, el sexto y el séptimo, pueden pertenecer a los dos modos, aunque esto no quiere decir que se transformen en grados de modo diferente, sino que prestan a la escala su modalidad propia.

Imagen 2. Tipos de escalas (Sociedad Didáctico-Musical, 1958, págs. 40-41).¹⁹

No hay ningún tipo de explicación adicional, más allá de una mera cuestión probabilística que aplican de forma homogénea a ambos modos:

Los cuatro tipos de escala del modo mayor se forman mediante la serie de sonidos naturales de la ley físico-armónica, más las tres combinaciones que pueden realizarse tomando el sexto y el séptimo grados del modo menor.

Los cuatro tipos de escala del modo menor se forman mediante la serie de sonidos naturales de la ley físico-armónica, más las tres combinaciones que pueden realizarse tomando el sexto y el séptimo grados del modo menor. (Sociedad Didáctico-Musical, 1958, pág. 40)

¹⁸ Aunque se sitúan bajo el título «Tipos de escalas diatónicas» y el epígrafe «Escala diatónica», sentencias como «La escala diatónica puede ser de dos modalidades distintas: mayor y menor» (Sociedad Didáctico-Musical, 1958, pág. 39), así como su posterior desarrollo y la inexistencia de otro apartado específico nos indican que en realidad están intentando explicar los rudimentos del sistema tonal.

¹⁹ Aparece corregida manualmente la errata del encabezamiento de la última escala.

Quizás un exceso de sistematización, con una finalidad presuntamente pedagógica, motive esta clasificación²⁰. O tal vez sea simplemente un exceso de reflexión, haciendo prevalecer la teoría sobre la práctica musical desarrollada por los compositores.

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. En la actualidad, se suele aludir al término *mixturas* o a *acordes de intercambio modal* (a veces acotándolo todavía más con el término «préstamos del menor»), en lugar de organizarlo en escalas artificiales. Aunque el concepto de *mixtura* —o términos y procedimientos análogos— aparece en textos de diverso origen geográfico —como el de Schenker, la revisión de Rabaud del manual de Danhauser y la gran mayoría de las publicaciones anglosajonas—, su función, su procedencia y su alcance no están en absoluto estandarizados en todas las fuentes, y quizás por ello la teoría no ha generado ninguna clasificación compartida y relevante en la bibliografía en otros idiomas. Que aparezcan recogidas dichas escalas en el manual de la Sociedad Didáctico-Musical —aunque sea sin darles nombre— 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.

Es justo señalar que en el libro de la Sociedad Didáctico-Musical no se incluye la palabra «dórica» por ningún sitio, denominando «cuarto tipo» a la que coincidiría con la escala dórica. Sin embargo, también es destacable que la propia Sociedad Didáctico-Musical no había seguido este enfoque en el pasado. En su *Método especial de solfeo con acompañamiento de piano y bajo numerado. Parte tercera* (Sociedad Didáctico-Musical, 1919) distingue únicamente la «escala propia» —actual escala menor armónica— y la «escala alterada» —actual escala melódica—.

170 ESCALAS DEL TONO DE DO # MENOR.

Andante.

Escala *propia*
del tono de Do #
menor, relativo
de Mi mayor.

Allegro.

Escala *alterada*
del tono de Do #
menor, relativo
de Mi mayor.

TONALIDAD DE DO # MENOR.

Andante.

Imagen 3. Escalas del tono de do# menor (Sociedad Didáctico-Musical, 1919, pág. 170).

No era inusual a comienzos del siglo XX esta visión. En su segunda parte del *Método completo de solfeo sin acompañamiento*, el teórico más influyente de este período en España,

²⁰ Curiosamente, el manual de Danhauser citado más arriba sufrió un cambio en el mismo sentido. La primera edición de 1872 no incluía en las notas al final del volumen el listado combinatorio que presumiblemente añadió Rabaud, instigado por un prurito clasificador y en aras de una ampliación de la materia, en su revisión llevada a cabo décadas más tarde. Anota en él diez escalas distintas (mezclando escalas griegas con variantes de las escalas menores y mixturas del modo mayor), y explicándolas como combinaciones posibles de los tetracordos de cuarta justa que van desde el primer grado hasta el cuarto y desde el quinto hasta la tónica. El galimatías resultante crece sobremanera cuando incluye entre ellas y como quinto tipo a la escala lidia (hipolidio en la terminología griega que usa Rabaud), cuyo primer tetracordo tiene sus extremos a distancia de cuarta aumentada, lo que rebasa los límites de su propio planteamiento argumental (Danhauser, 1929, págs. 61, 121-122).

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

Hilarión Eslava, profesor de Composición y Armonía del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, comienza el apartado titulado *Tono de La modo menor, relativo de Do mayor* estableciendo que «al tratarse del *tono* y *modo* se dijo que había dos modos, uno mayor y otro menor», para posteriormente indicar que «se llama tono de La menor relativo del tono de Do mayor porque ambos tienen armada la clave del mismo modo; esto es, sin ningún sostenido ni bemol junto a ella» (Eslava, 1898, pág. 34). Posteriormente incluye un gráfico de la «escala propia del modo menor» y de «la escala menor con alteración» de forma análoga a la recogida en el *Método de solfeo* de la Sociedad Didáctico-Musical de 1919.

TONO DE MI MENOR RELATIVO DEL DE SOL MAYOR

Tomado el *Mi* como *tónica* para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo están en la de *La* menor, que es la que sirve de modelo para dicho modo menor. Véase á continuación la escala de *Mi* menor, y analícese, confrontándola con la de *La*, para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.

ESCALA PROPIA.

ESCALA CON ALTERACION

El tono de *Mi* menor se llama relativo del de *Sol* mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, que es con un sostenido en *Fa*.

Imagen 4. Tono de mi menor relativo de sol mayor (Eslava, 1898, pág. 47).

En esta misma línea, otros manuales del primer cuarto de siglo optaban por posturas similares. En Barcelona, Arturo Arenas añade entre paréntesis la denominación «armónica» a la escala propia y a la alterada la llama «impropia (melódica)» (Arenas Santamaría, 1917, págs. 53-54).

Situación de las distancias de 1 tono y de $\frac{1}{2}$ tono en las escalas menores.

	Escala propia (armónica)	
	Ascendente y descendente	
	1 Tono	1 — 2, 3 — 4, 4 — 5
	$\frac{1}{2}$ »	2 — 3, 5 — 6, 7 — 8
	Del 6 — 7 hay la distancia de $1 \frac{1}{2}$.	
	Escala impropia (melódica)	
	Ascendente	
	1 Tono	1 — 2, 3 — 4, 4 — 5, 5 — 6 (alterado en más), 6 — 7
	$\frac{1}{2}$ »	2 — 3, 7 — 8.
	Descendente	
	1 Tono	8 — 7 (alterado en menos), 7 — 6 (sin la alteración en más), 5 — 4, 4 — 3, 2 — 1.
	$\frac{1}{2}$ »	6 (sin la alteración) — 5, 3 — 2.

La escala impropia descendente carece de sensible, en cuyo caso el 7.º grado (que se halla alterado en menos) se llama subtonica.

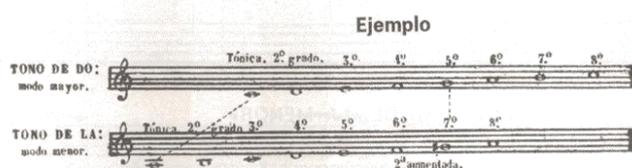
Imagen 5. Distancias de tonos y semitonos en las escalas menores (Arenas Santamaría, 1917, págs. 53-54)

Esta idea de utilizar la escala armónica como escala propia del modo menor era también la más común en el contexto germánico durante el siglo anterior, tal y como señala Robert W. Wason cuando habla de «la hegemonía de la [escala] menor armónica,

tan característica de la armonía del siglo XIX [en la escuela vienesa]»²¹, pero también en la bibliografía francesa, como hemos visto al tratar esta cuestión en los manuales de Danhauser y de Chailley y Challan. Curiosamente, en Zaragoza, María Fleixas ya alertaba en su *Tratado de teoría musical: escrito con arreglo al programa de música de la Escuela normal de Maestras de Zaragoza* de que «La Escala propia de La menor se usa poco, porque tiene un intervalo de 2ª aumentada (algo duro para el oído) de la 6ª a la 7ª nota» (Fleixas Ulled, 1911, pág. 37). Hasta el final de esa misma página no aporta la solución: «Para facilitar la entonación al modo menor, se alteran la 6ª y la 7ª en la escala ascendente y se quitan estas alteraciones en la descendente». De alguna manera, ponía de relieve las paradojas que se producen entre la enseñanza teórica de la armonía y la práctica de los compositores, algo que se tiende a ir superando poco a poco.²²

En cualquier caso, parece evidente que tampoco en España la línea mayoritaria consideraba adecuado incluir cuatro tipos de escala en la explicación del modo menor al menos durante el primer cuarto del siglo XX, por lo que no se puede alegar que el enfoque de la *Teoría de la Música* de la Sociedad Didáctico-Musical de 1958 fuera fruto de una tradición nacional. Tanto es así que el *Método especial de solfeo. Parte segunda* publicado por la misma editorial un año después, en 1959, refleja exactamente la misma visión que en su método de solfeo de 1919:

TONOS RELATIVOS. Los Modos mayor y menor están relacionados entre sí cuando sus escalas se encuentran a distancia de **tercera menor** una de otra, y, entonces, aquéllos se llaman **relativos**. La escala **relativa menor** se funda sobre la nota que resulta tercera inferior, con respecto a la Tónica del modo relativo mayor.



Como se ve por el anterior ejemplo, el 7.º grado de la escala menor, correspondiente al 5.º de la escala mayor, se halla alterado por un **semitono cromático ascendente**, por lo cual resulta un intervalo de **segunda aumentada** entre el 6.º y dicho 7.º grado **fa, sol. #**.

Ocasionando el referido intervalo un giro melódico de difícil y arriesgada entonación, algunos teóricos lo han modificado subiendo también el 6.º grado un **semitono cromático** en la escala ascendente y suprimiendo ambas alteraciones en la descendente.

La escala así modificada se llama **alterada**, y la que no, **propia**.

Imagen 6. Tonos relativos (Sociedad Didáctico Musical, 1959, pág. 7).

No es de extrañar que esta doble visión, presente incluso en dos libros de la misma autoría, diera lugar a auténticas paradojas en otras publicaciones de la época. Un ejemplo de ello se puede encontrar en el índice del *Método práctico de solfeo* de José Ibarra (1959, pág. 63). En la imagen 7, se puede comprobar que en la primera nota al pie se hace alusión al cuarto tipo diatónico de modo menor, pero se añade entre paréntesis «Dórico gregoriano». A pesar de que da la sensación de que prioriza en un primer momento una visión tonal, la lección que da origen a esa nota al pie se titula «Práctica modal».

²¹ «The hegemony of the harmonic minor, so characteristic of the average nineteenth-century Harmonielehre» (Wason, 1995, pág. 51).

²² La experiencia de Bruckner constituye un ejemplo paradigmático de la divergencia entre teoría y práctica compositiva, algo ya bastante común en Centroeuropa en el siglo XIX. Tal y como señala Robert W. Wason, «en su actividad pedagógica, Bruckner muestra una y otra vez una perspectiva del siglo XVIII. No obstante, debido a la problemática relación entre la teoría que enseñaba y la música que escribía, esto solo puede verse como un anacronismo» [In his pedagogical activities Bruckner once again shows his eighteenth-century outlook. However, due to the problematic relationship between the theory he taught and the music he wrote, it can only be seen as an anachronism] (Wason, 1995, pág. 69).

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

INDICE	
	Página
NOTA PRELIMINAR.....	3
LA PARTE TEÓRICA. Transporte, Prácticas modales. Metrónomo..	4
LECCIÓN	
1. — Impromptu.....	5
2. — Canzonetta.....	7
3. — Práctica modal (1).....	10
4. — Cromatismo.....	11
5. — Estudio.....	13
6. — Práctica modal (2).....	17
7. — Zarabanda.....	18
8. — Tema con variaciones.....	20
9. — Práctica modal (3).....	24
10. — Fantasía dramática.....	25
11. — Polonesa.....	29
12. — Práctica modal (4).....	33
13. — Capricho.....	34
14. — Marcietta.....	37
15. — Práctica modal (5).....	39
16. — Preludio.....	40
17. — Rondó.....	42
18. — Práctica modal (6).....	45
19. — Estudio.....	47
20. — Musette.....	50
21. — Práctica modal (7).....	53
22. — Nocturno.....	53
23. — Minué.....	56
24. — Amalgama.....	59
25. — Canon a dos voces solas.....	62

(1) 4.º tipo diatónico menor (Dórico gregoriano).....	
(2) 2.º tipo diatónico mayor.....	
(3) Modo lidio gregoriano } que es nuestro modo mayor alterado el 4.º grado en sentido ascendente ...	
(4) 4.º tipo diatónico mayor (Mixolidio e Hipo-mixolidio gregoriano).....	
(5) 1er tipo diatónico menor (Hipodórico gregoriano).....	
(6) Basada en el modo frigio gregoriano, que al transplantarse a la tonalidad actual se apoya en la semicadencia del menor. Denominase corrientemente cadencia andaluza.....	
(7) Como la anterior (Lección 18.ª), Cadencia andaluza.	

Imagen 7. Índice Método práctico de solfeo (Ibarra, Método práctico de solfeo. Cuarto curso, 1959, pág. 63).

No aclara mucho más su libro de teoría, publicado dos años antes (Ibarra, 1957, págs. 13-15). En un primer momento y bajo el epígrafe «Las variantes en las escalas diatónicas y en los cantos populares», enumera los cuatro tipos de escala mayor y los cuatro tipos de escala menor —de forma similar al libro de teoría de la Sociedad Didáctico-Musical de 1958— sin poner nombres específicos a dichas escalas. Posteriormente compara algunas de estas escalas con los «modos gregorianos», para finalmente indicar que algunos cantos populares se basan en algunos de estos modos. Hace hincapié en los de Andalucía y su relación con «los modos gregorianos 3º y 4º: *frigio* e *hipofrigio*, respectivamente; a los que llamaron los griegos *dórico* y *mixolidio*» (Ibarra, 1957, pág. 15). Solo una frase, casi al final de esta misma página, hace alusión a la relación que, según el autor, se podría establecer entre estos cantos populares de carácter modal y el sistema tonal: «Esta paridad es

frecuente en la música actual, que trata de hallar *novedad* en los moldes de las modalidades antiguas, como (sic) en los más exóticos procedimientos modernos».

Tres décadas más tarde, Adelino Barrio va un paso más allá en su *Tratado de armonía; teoría y práctica, 1*: no sólo refleja esos cuatro tipos en el apartado para explicar el modo menor, sino que decide poner nombre entre paréntesis a cada uno de los tipos de escala menor, incluyendo así el término «escala dórica» en el contexto del modo menor (Barrio, 1986, pág. 20), y actuando como un catalizador de la situación de confusión generada en torno al funcionamiento del modo menor clásico.

TIPOS DE ESCALA

MODO MAYOR

1.º tipo

2.º tipo

3.º tipo

4.º tipo.

MODO MENOR

1.º tipo (escala «natural»)

2.º tipo (escala «armónica»)

3.º tipo (escala «melódica»)

4.º tipo (escala «dórica»)

Escala melódica con doble fórmula, muy frecuente en la música vocal:

Imagen 8. Tipos de escala en modo mayor y menor (Barrio, 1986, pág. 20).

La imagen anterior no deja lugar a dudas: está utilizando la escala dórica en un contexto tonal. El comienzo del epígrafe —titulado «Tonalidad. Modalidad. Tipos de Escala»— ya anticipaba esta idea, cuando establecía que «en toda obra musical existe siempre el predominio de una tonalidad» (Barrio, 1986, pág. 19). Quizás lo más sorprendente de todo es el intento de justificación de la utilización de los ocho tipos de escala para explicar el sistema tonal:

En los siglos XVIII y XIX, el predominio de los modos mayor y menor sobre los modos antiguos fue absoluto y para evitar su desaparición se crearon algunos (sic)

modificaciones melódicas que en nada afectan a la tonalidad y a la modalidad, formándose de esta manera 4 tipos de escala para los modos mayores y 4 para los modos menores. (Barrio, 1986, pág. 19)

Es un claro ejemplo, nuevamente, de la anteposición de la teoría a los hechos. Se da a entender que «alguien» decidió crear unas modificaciones melódicas al objeto de proteger los modos antiguos, como si de especies animales en peligro de extinción se tratasen, y que de alguna manera inexplicable todos los compositores de los siglos XVIII y XIX se habrían puesto de acuerdo para aceptar estas premisas teóricas. Dionisio de Pedro Cursá introduce posteriormente esta misma nomenclatura en el primer volumen de su *Teoría Completa de la Música* (1990, págs. 123-124), con algunos matices.²³

No obstante, una vez más deberíamos destacar que esta visión no era una postura mayoritaria en los libros de enseñanza de armonía. De hecho, el tratado de armonía probablemente más difundido en España en la segunda mitad del siglo pasado, firmado por Joaquín Zamacois, defiende —en línea con las teorías francesa y alemana— la posición hegemónica de la escala menor armónica como escala básica del modo menor, aduciendo que se sustituye «el VIIº grado natural por el elevado, por razón de que éste proporciona la nota sensible, elemento considerado tan indispensable en el modo menor como en el mayor» (Zamacois, 1997, pág. I. 25). Más adelante, añade la escala menor natural y la escala menor melódica, introduciendo distintos nombres alternativos (Zamacois, 1997, pág. I. 176). Es interesante señalar que establece unos movimientos obligatorios que impedirían la formación de la escala dórica: «El VIIº grado natural empléese únicamente para descender al VIº natural, y el VIº elevado para ascender a la sensible. El punto de procedencia de ambos es indiferente» (Zamacois, 1997, pág. I. 179). Este enfoque, coincidente con la visión de Schoenberg que hemos dado con anterioridad, sigue manteniéndose en textos más recientes. Así, Enrique Rueda publica en 1990 *Armonía*; utilizando un planteamiento similar al de Arnold Schoenberg pero con un carácter más pedagógico, muestra las tres escalas (aunque sin ponerles un nombre concreto) e introduce unas recomendaciones sobre los movimientos del sexto y séptimo grados que, lógicamente, imposibilitan la presencia de la escala dórica como un tipo de escala dentro del sistema tonal bimodal (Rueda, 1998, págs. 59-61).

Aunque no es un tratado publicado originalmente en español, la *Armonía* de Walter Piston ha tenido desde su aparición en castellano una gran difusión en nuestro país, y está caracterizado de manera singular por la inclusión de muchos extractos de obras de compositores de los siglos XVIII y XIX al objeto de explicar los diferentes conceptos, algo que no era nada frecuente en los manuales de armonía publicados en España en ese momento. Tal y como cabría esperar de un libro originalmente en inglés, su explicación se basa también en las tres escalas: menor natural, menor armónica y menor melódica (Piston, 2001, págs. 40-41). Se trata de una visión que comparten también algunos libros de texto de teoría musical, como el del catedrático Salvador Seguí, y que defendían el enfoque que mayoritariamente se aplicaba en el resto del mundo occidental. En el segundo curso de su *Teoría Musical*, se nombran la escala menor natural, la escala menor armónica —añadiendo entre paréntesis «propia»— y la escala menor melódica, también llamada «alterada» (Seguí, 1975, págs. 35-36).

Ni siquiera en otros ámbitos tiene cabida la escala dórica en la explicación del modo menor. Muestra de ello es que el libro más difundido en la enseñanza del jazz en España desde su publicación en 1986, *Teoría Musical y Armonía Moderna* de Enric Herrera, opta por una visión bastante estándar, al utilizar nuevamente la escala menor natural —a la que añade entre paréntesis el sobrenombre de «eolia», que ya no volverá a utilizar en la

²³ Escribe entre paréntesis «eólica» después de la escala natural, divide la octava en dos partes haciendo alusión a un «pentacordio fijo» y un «tetracordio susceptible de numerosas variaciones» y al final hace referencia a la «escala Rameau» —término que, como ya se ha explicado, aparecía en el manual de Chailley y Challan—, a la que De Pedro denomina además «melódica combinada» (De Pedro, 1990, págs. 122-124).

armonización posterior—, la escala menor armónica y la escala menor melódica (Herrera, 1995, págs. 107-114). En esta misma línea se encuentra *El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad*, de Lluís Vergés (2007), donde además se justifica la alteración del séptimo grado como un medio para conseguir la sensible —circunstancia «fuera del alcance de la armadura, pero que, como ya sabemos, es una vieja práctica usada por la armonía occidental»— y la alteración del sexto grado para evitar «un conflictivo intervalo de segunda aumentada entre el VI y VII grados» (Vergés, 2007, pág. 116).

Puede aventurarse sin especial riesgo que uno de los principales detonantes del cambio de tendencia que llevó a la generalización de la confusión en España fue la enorme difusión de una de las primeras colecciones de libros de teoría adaptados a la nueva legislación tras la implantación de la LOGSE: los *Cuadernos de teoría* de Ibáñez-Cursá. El libro correspondiente al cuarto curso de grado elemental comienza con el epígrafe «Escala menor: 4 tipos». Como una explicación, aparece a continuación el siguiente párrafo:

Estos son los cuatro tipos de escala menor tradicionalmente empleados. La alteración de los grados 6º y 7º dan variedad y colorido tanto a la melodía como a la armonía. Una obra musical puede estar compuesta por un solo tipo o por varios. (Mayor Ibáñez & De Pedro Cursá, 2001, pág. 5)

El diagrama muestra cuatro tipos de escala menor en una línea de música con una armadura de una bemo (F#). Cada tipo está representado en un recuadro con su nombre y una descripción de sus alteraciones:

- Natural:** Muestra una escala con los grados 1 a 8. Descripción: (Tiene las alteraciones propias de la tonalidad. En este caso ninguna).
- Armónica:** Muestra una escala con el séptimo grado alterado (F#7). Descripción: (7º grado alterado 1 st. ascendente).
- Melódica:** Muestra una escala con los grados 6º y 7º alterados (F#6 y F#7). Descripción: (6º y 7º grados alterados 1 st. ascendente).
- Dórica:** Muestra una escala con el sexto grado alterado (F#6). Descripción: (6º grado alterado 1 st. ascendente).

Imagen 9. Escala menor: 4 tipos (Mayor Ibáñez & De Pedro Cursá, 2001, pág. 5).

El problema es que una parte significativa de los alumnos identifican el funcionamiento del modo menor clásico con la utilización de esas cuatro escalas. Y más adelante, cuando en cursos posteriores se hable del modo menor relacionarán irremediabilmente la escala dórica con el modo menor.

No puede argüirse que no existe referencia al modo menor en esa página de los *Cuadernos de teoría* defendiendo que únicamente se nombran una serie de escalas

importantes o adecuadas al nivel del alumno²⁴. El error sale a la luz cuando, al incluir simplemente una más que las tradicionalmente utilizadas para explicar el modo menor, se infiere —consciente o inconscientemente— que se está hablando del modo menor. Además, la existencia de otras publicaciones —como las ya citadas de Adelino Barrio, la *Teoría de la Música* de la Sociedad Didáctico-Musical de 1958 o la *Teoría Completa de la música* del propio Dionisio de Pedro Cursá— en la que sí que se está intentando explicar el modo menor utilizando estas cuatro escalas, potencian el desconcierto.

Quizás el principal problema de este enfoque venga motivado, tal y como ha sucedido en otros momentos de la historia de la teoría musical, por intentar defender una hipótesis a pesar de que la práctica musical la contradiga, con la dificultad añadida de tener que confeccionar un libro de texto orientado a alumnos de un determinado nivel y edad. La elección de un planteamiento adaptado a la edad y el nivel de los alumnos en estas etapas no puede arrojar sombras sobre conceptos que deben asentarse de la manera más clara e inequívoca posible. La presentación de diferentes tipos de escalas obtenidos por mera combinatoria de los grados móviles sexto y séptimo no aporta ninguna ventaja en la comprensión del modo menor por parte del alumno. La cuestión no es mostrar todas las combinaciones posibles desde un punto de vista matemático, sino aquellas que los compositores utilizan en un contexto tonal.

Otra cuestión que, a nuestro entender, ha incrementado la confusión ha sido el hecho de referirse a este «cuarto tipo» como «dórica». Utilizar un nombre concreto —distinto, por ejemplo, del tipo 1, tipo 2, ..., tipo n— aumenta la probabilidad de que el alumno lo recuerde años después. Además, causa problemas cuando, en cursos posteriores, se explica el modo dórico. Si ya no resulta fácil que un alumno comprenda a la primera la distinción entre el modo jónico y el modo mayor clásico (que comparten escala), aún más complicado llega a ser el acercamiento al fenómeno modal si, en los primeros años de formación, el alumno empieza a identificar erróneamente el dórico con el modo menor. Un aspecto interesante es que la mayoría de los alumnos olvidan los «tipos de escala mayor», probablemente porque los fundamentos del modo mayor sí que los entienden desde niños y porque no utilizan este concepto en la práctica. No obstante, nos queda la duda de qué hubiera sucedido si los textos de Adelino Barrio, Dionisio de Pedro e Ibáñez-Cursá, en lugar de escoger la nomenclatura «escala mayor tipo 4», hubiesen optado por «escala mixolidia», cuyas notas coinciden.

Vivimos en un mundo altamente interconectado, y buena parte de nuestros alumnos van a estudiar o trabajar en algún momento de su vida fuera de España, por lo que no podemos vivir ajenos a lo que se les va a exigir a lo largo de su carrera profesional. Esto los sitúa en una posición de desventaja que podría corregirse fácilmente con una mayor rigurosidad en el tratamiento de los conceptos teóricos y teórico-prácticos que se manejan en todos los niveles de la enseñanza musical en nuestro país.

No es nada fácil escribir un libro de texto de teoría de la música. Se introducen conceptos con un grado de abstracción mucho mayor que los aprendidos por esos mismos alumnos en sus colegios o institutos. Los autores deben decidir entre muchas variables, con mucha dedicación y esfuerzo, y de ahí que sea fundamental un seguimiento de esos conceptos desde el primer curso de Enseñanzas Básicas hasta Grado Superior para, entre todos, intentar pulir aquellas cuestiones más controvertidas.

Cuando se detectan *a posteriori* problemas derivados del enfoque de un determinado concepto introducido en cursos iniciales en un porcentaje significativo de alumnos de distintos conservatorios y escuelas de música de diferentes comunidades autónomas, algo hay que hacer para poner remedio. Si no se hace nada, el problema —aunque se circunscriba a un solo país— se perpetúa principalmente por dos motivos: en primer lugar, porque en las pruebas de acceso (como ya ocurre en las que permiten el ingreso en las

²⁴ Agradecemos a Amando Mayor Ibáñez y a su equipo la amabilidad con la que atendieron la comunicación escrita que los autores del presente artículo enviaron para inquirir acerca de algunas cuestiones centrales de esta problemática.

Enseñanzas Profesionales) se tiende a exigir con literalidad lo que está recogido en el libro de texto, llegando a situaciones incomprensibles para el alumno desde el mismo momento en que algunos profesores les indican que esa escala no sirve, pero que si le preguntan por ella en la prueba de acceso la deben construir; por otro lado, la gran notoriedad adquirida por esta colección ya ejerce una influencia sobre otros libros de texto, y pueden encontrarse actualmente manuales posteriores de otras editoriales en los que se utiliza esta misma tipología de escalas.

No es objeto de este artículo citar aquellos libros de texto que siguen o no esta clasificación; no hay que pasar por alto —y he aquí la piedra angular— que un análisis profundo de los contenidos expuestos en la materia de Lenguaje Musical muy probablemente haría aflorar otras situaciones similares que afectan a otros conceptos de diverso cuño.

La estructura organizativa interna de los centros de enseñanza musical cambia de un país a otro, a veces mostrando diferencias casi insalvables. A pesar de la separación por departamentos que impera en España y de la casuística generada por tal disociación y por los criterios en los que se fundamenta, los profesores especialistas en Lenguaje Musical y los especialistas en Armonía y Análisis deben asumir la responsabilidad y la voluntad de participar de manera conjunta en un diálogo colaborativo con unas vastas posibilidades de enriquecimiento mutuo, lo que supondría para el alumnado un beneficio de repercusión imponderable.

4. CONCLUSIONES

No hay ninguna razón pedagógica que ampare la presentación de contenidos parcialmente falsos a los alumnos de Enseñanzas Básicas. La simplificación y la adaptación de los conceptos han de mantener un justo equilibrio y un tratamiento muy cuidadoso si no se quiere que se conviertan en armas de doble filo que acarreen consecuencias no deseadas.

Un caso práctico de los efectos negativos de la falta de rigor en este terreno es la utilización de la escala dórica en la fundamentación teórica del modo menor para su asimilación en los primeros niveles de instrucción musical. No existe bibliografía de relevancia que la sustente, tan solo algunos textos pedagógicos españoles publicados a partir de la segunda mitad del siglo XX, ofreciendo una tipología basada, de manera simplista, en combinaciones teóricas que no poseen ningún sustento práctico convincente. Esta divergencia entre teoría y práctica, arraigada desde antiguo en la cultura occidental (no por igual en todas las zonas geográficas), conlleva una disociación que, en este caso, lastra el avance de los alumnos y los obliga más tarde, en el mejor de los casos, a reorganizar y corregir sus aprendizajes previos.

A tenor del alcance del caso que hemos expuesto en este artículo, nos gustaría subrayar aquí un aspecto de capital importancia: la necesidad de revisar la manera en que se abordan conceptos complejos de la teoría musical, desde las Enseñanzas Básicas hasta el Grado Superior. Para ello, sería imprescindible reforzar la conexión interdepartamental, puesto que en España, a diferencia de lo que sucede en otros países, los profesores especialistas de Lenguaje Musical, por un lado, y los de Armonía y Análisis, por otro, se encuentran por norma general adscritos a departamentos distintos.

REFERENCIAS

Acker, H. (2009). *Modulationslehre*. Kassel: Bärenreiter Verlag.

- Aldwell, E., & Schachter, C. (2003). *Harmony & Voice Leading*. Belmont: Thomson Schirmer.
- Arenas Santamaría, A. (1917). *Breves apuntes de Teoría de la Música*. Barcelona: Juan Ruiz Romero.
- Barrio, A. (1986). *Tratado de armonía; teoría y práctica, 1*. Madrid: Musicinco.
- Campion, F. (1716). *Traité d'accompagnement et de composition selon la regle des octaves de musique*. Paris: G. Adam.
- Clendinning, J. P., & Marvin, E. W. (2011). *The Musician's Guide to Theory and Analysis*. New York: W.W. Norton.
- Chailley, J. (1985). *Éléments de Philologie musicale*. Paris: Alphonse Leduc.
- Chailley, J., & Challan, H. (1944). *Théorie complète de la musique, Vol. I*. Paris: Alphonse Leduc.
- Danhauser, A. (1872). *Théorie de la musique*. Paris: Lemoine et Fils.
- Danhauser, A. (1929). *Théorie de la musique*. (Ed. revisada y corregida por Henri Rabaud). Paris: Henry Lemoine.
- De la Motte, D. (2006). *Armonía*. (L. Romano Haces, Trad.) Barcelona: Idea Books.
- De Pedro, D. (1990). *Teoría completa de la música, vol. 1*. Madrid: Real Musical.
- Eslava, H. (1898). *Método completo de solfeo sin acompañamiento. 2ª parte*. Madrid: Librería y Casa editorial Hernando.
- Fleixas Ulled, M. (1911). *Tratado de teoría musical. Primer curso : escrito con arreglo al programa de música de la Escuela normal de Maestras de Zaragoza*. Zaragoza: Tipografía de Casañal.
- Franko Goldman, R. (1965). *Harmony in Western Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Gonnard, H. (2000). *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*. Paris: Honoré Champion.
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música*. Madrid: Akal.
- Herrera, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna, volumen 1*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Ibarra, J. (1957). *Teoría de la Música (dividida en cuatro cursos). Cuarto Curso*. Madrid: Música Moderna.
- Ibarra, J. (1959). *Método práctico de solfeo. Cuarto curso*. Madrid: Música Moderna.
- Kostka, S., & Payne, D. (1995). *Tonal Harmony*. Baskerville: McGraw-Hill.
- Laitz, S. G. (2012). *The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Lester, J. (1999). *Bach's Works for Solo Violin. Style, Structure and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Ligon, B. (2001). *Jazz Theory Resources: Tonal, Harmonic, Melodic & Rhythmic Organization of Jazz. Volume Two*. Milwaukee, WI: Houston Publishing.
- Louis, R., & Thuille, L. (1907?). *Harmonielehre*. Stuttgart: Carl Grüninger.
- Mayor Ibáñez, A., & De Pedro Cursá, D. (2001). *Nuevos Cuadernos de Teoría*. Madrid: Real Musical.
- Nettles, B., & Graf, R. (1997). *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Advance Music.
- Piston, W. (1948). *Harmony*. New York: W. W. Norton.
- Piston, W. (2001). *Armonía*. (J. L. Milán, Trans.) Barcelona: Idea Books.
- Powers, H. S. (2017). «Dorian». *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Última consulta: 15 de mayo de 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08032>
- Riemann, H. (1893?). *Vereinfachte Harmonielehre* (2ª ed.). London: Augener.
- Roig-Francolí, M. A. (2011). *Harmony in Context*. New York: McGraw-Hill.

- Rueda, E. (1998). *Armonía*. Villaviciosa de Odón: Real Musical.
- Schenker, H. (1990). *Tratado de armonía*. (R. Barce, Trad.) Madrid: Real Musical.
- Schoenberg, A. (1922). *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition.
- Schoenberg, A. (1974). *Armonía*. (R. Barce, Trad.) Madrid: Real Musical.
- Seguí, S. (1975). *Teoría Musical I*. Madrid: Unión Musical Española.
- Sociedad Didáctico Musical. (1959). *Método especial de solfeo. Parte segunda*. Madrid: Sociedad Didáctico Musical.
- Sociedad Didáctico-Musical . (1919). *Método especial de solfeo con acompañamiento de piano y bajo numerado. Parte tercera*. Madrid: Sociedad Didáctico-Musical.
- Sociedad Didáctico-Musical. (1958). *Teoría de la Música. Parte Tercera*. Madrid: Sociedad Didáctico-Musical.
- Vaillant, H. (1904). *L'enseignement de la musique dans l'éducation de la jeunesse à l'usage du pianiste-amateur*. Paris: Fischbacher.
- Vergés, L. (2007). *El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad*. Barcelona: Boileau.
- Wason, R. W. (1995). *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Zamacois, J. (1997). *Tratado de armonía (3 volúmenes)*. Cooper City: SpanPress Universitaria.