

**Jean Baptiste Lully**  
**¿arquitecto de la tonalidad?**

**Héctor E. Rubio**

## *Jean Baptiste Lully ¿arquitecto de la tonalidad ?*

El trabajo se propone analizar la tesis, hoy sostenida por algunos musicólogos franceses, de que Lully habría fundado en su música el concepto de tonalidad. Para ello, se toman en consideración un número reducido de casos dentro de los géneros representados en la última época del compositor y que éste ha contribuido a crear: la tragedia lírica y el gran motete. Aunque no se pueda dar como generalmente válida una definición de tonalidad, ciertas nociones como centro tonal, proceso tonal y modulación están implicadas en ella, así como la relación entre estructura musical y dirección armónica de cierto tipo. Un recorrido por un número de arias solistas de las óperas permite reconocer, en diversos esquemas formales, la existencia de una unidad tonal. La misma se verifica en el interior de un sistema que reconoce modos mayores y menores. El análisis macroestructural, sucesión de escenas y actos, revela que la elección tonal ocurre en atención al carácter de los modos y de la existencia afectiva del texto y la situación escénica. No se advierte, en cambio, que haya una consecuente vinculación entre macroestructura y sistema tonal en el examen de la tragedia lírica *Atys*. El análisis de dos motetes permite advertir que cuando Lully se sujeta al círculo de quintas en el enlace de los acordes parece comportarse "tonalmente", pero que esta conducta está lejos de ser consecuente. Tampoco se observa, en la sucesión acórdica, la aplicación de un principio de jerarquía, ni existe un coherente tratamiento del ritmo armónico.

### *Jean Baptiste Lully: An Architect of tonality?*

This paper examines the assertion, currently supported by some French musicologists, that Lully would have provided the foundations for the concept of tonality through his oeuvre. In order to do so, a limited amount of cases taken from the grand motet and the tragédie lyrique —genres that are present in the last period of the author's output and which he contributed to create— are analyzed.

Even though a definition of tonality cannot be assumed to have general validity, certain notions such as tonal centre, tonal process and modulation are implicit, and so is the relationship between musical structure and harmonic direction of a certain type.

The examination of a number of solo arias from the operas reveals the presence of tonal unity in different formal outlines; this can be seen within a system that recognizes minor and major modes. Macrostructural analysis, the succession of acts and scenes, reveals that the choice of key is related to the character of the modes and the affective existence of the text and play situation. However, in the tragédie lyrique *Atys* there seems to be no meaningful relationship between the macrostructure and tonal system. The analysis of two motets shows that, once constrained within the circle of fifths, Lully's music presents a "tonal" behaviour, but such behaviour is far from being consistent. Moreover, the succession of chords does not reveal the application of hierarchical principles nor a coherent treatment of harmonic rhythm can be detected.

En el número que la revista francesa “*L’avant scène opéra*” consagra a *Atys* de Lully, Jean Duron afirmaba que el compositor franco florentino “... *a compris plus que tout autre –avant tout autre?– l’intérêt de la tonalité et du parcours tonal*”.<sup>1</sup> En esta época, la segunda mitad del siglo XVII, en que la tonalidad se separa poco a poco de la modalidad, un nuevo orden viene a superar la vieja concepción de los doce modos, vigente durante largo tiempo en la música europea. Es el propósito del presente trabajo examinar en qué medida puede Lully ser considerado un compositor tonal, como cuestión previa al estudio de aquella afirmación que hace de él creador o fundador del concepto tonal en el sentido moderno.<sup>2</sup>

La respuesta a esta pregunta pasa una vez más por las características que estemos dispuestos a reconocer como definitoria del concepto de tonalidad. En cualquier caso, este concepto implica las nociones de centro tonal, proceso tonal y modulación, así como la cuestión de las relaciones entre estructura musical y sucesión y dirección de la armonía. Lully no fue un innovador de la escritura de la música, ni tampoco inventó nuevos acordes; esto es en general reconocido. Se habla de que utilizó en su creación una armonía “pura y evidente”,<sup>3</sup> dejando a los intérpretes la tarea de embellecer la melodía, así como de enriquecer la realización de los acordes destinados a acompañarla. Pero si su música lleva en sí, como se ha sostenido, los fundamentos estructurales de lo que será la evolución tonal de la música europea durante los dos siglos posteriores, se tendrá que poder encontrar en ella misma el sustento de esa afirmación.

Comencemos por efectuar una recorrida por algunos ejemplos de diferentes tipos formales, utilizados por el compositor para arias solistas (*airs*) en sus tragedias líricas, que, como sabemos, han ocupado los últimos quince años de su producción. Por ser momentos altamente estructurados, por definición, a diferencia de los recitativos, resultan, en particular, relevantes para nuestra indagación. Un caso de simple forma binaria para una estrofa de cuatro versos la encontramos en el acto II, esc. 3 de *Atys*, que empieza con las palabras: “*Vous braviez à tort*” (Ejemplo N° 1)

---

<sup>1</sup> Duron (1987: 81).

<sup>2</sup> Este artículo constituye la versión considerablemente ampliada y actualizada de la ponencia con el mismo título presentada en las XII Jornadas Argentinas de Musicología y la XII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología en Agosto de 1998 en Buenos Aires.

<sup>3</sup> Duron (1987: 81).

Ejemplo 1: Lully, "Vous braviez a tort", Atys, Acto 2, esc.3

The image shows three systems of musical notation for a piece by Lully. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line. Fretting notation is provided below the lute line.

**System 1:** Labeled 'A' and 'B'.  
 Lyrics: Vous bra - vuez à tort L'a - mour qui vous bles - se. Le  
 Fretting: 6 7 6 x x 4 x

**System 2:**  
 Lyrics: coeur le plus fort A des mo - ments de fai - bles - se. Le  
 Fretting: 6 5 6 5b 4 x

**System 3:** Labeled 'B'.  
 Lyrics: coeur le plus fort A des mo - ments de fai - bles - se  
 Fretting: 6 5 b 5b 6x 4 x

La repetición de los dos versos finales da una forma musical alargada A, B, B', donde B y B' difieren melódicamente pero no demasiado. En cuanto a lo tonal, A principia y termina en mi, B comienza en mi y concluye en Sol y B', partiendo de Sol, se mueve de inmediato a la, a través de su dominante mayor, y finaliza en mi.<sup>4</sup> Por consiguiente, un esquema tonal cerrado, enmarcado en mi con fa sostenido en clave, donde solo B' presenta un mayor interés, dada su excursión por la, con fines, en apariencia, de intensificar expresivamente en el texto. Una extendida forma binaria de una de las últimas óperas, *Roland*, acto II, esc. 3: "*Le Dépit esteint ma flamme*", exhibe una consecutiva expansión del material de B, en forma de libres transposi-

<sup>4</sup> Utilizamos iniciales en mayúsculas para el modo mayor y en minúsculas para el modo menor.

ciones. A va de Do a Sol, B de Do a la, B' de la a Do, B'' de Do a Sol y B''' Sol a Do. Estamos frente a una situación de unidad tonal con excursiones a grados vecinos, la dominante y el VI grado. A diferencia del caso anterior, cada momento resulta tonalmente abierto, porque termina en un grado diferente del que comienza. En los dos ejemplos considerados se trata de arias relativamente cortas, 18 y 26 compases respectivamente.

Una conducta compositiva similar constatamos también en otras formas de aria, por ejemplo, la forma temaria extendida con elementos de *rondeau*. En el *air* de Cérés del prólogo de la ópera *Thésée*, se verifica esta disposición: A se mueve de sol a Re y vuelve a sol; B va de sol a Si b; C de Si b a re; C' de sol a Re y A cubre sol, Re y sol. Cada sección ocupa dos líneas del texto, A y B durante 5 compases cada una, C y C', 8 compases cada una. La marcha tonal presenta situaciones cerradas como en A, y abiertas, en el resto de las secciones. Como excepción, C' no parte del grado al que ha arribado la sección precedente. También estructuras más vastas, que permiten integrar momentos puramente instrumentales con otros vocales, muestran conductas similares. Así, el monólogo de Amisodar en una ópera temprana como *Belléophon* resulta significativo por ser uno de los primeros ejemplos de *air* y recitativo acompañado por una orquesta de cuerdas integrada por cinco partes. En al acto II, esc. 6, nos encontramos con este desarrollo: Preludio en sol de 11 compases; sigue un recitativo "*Que ce jardin*" también en sol durante 4 cuatro compases más de un ritornello instrumental en sol de 9 compases. Luego, se da un aria binaria extendida: A va de sol a Re en 12 compases, B, de sol a Si b durante 8 compases y B', de Si b de vuelta a sol en 9 compases. A continuación, otro ritornello de 4 compases, pero en do. Este segundo ritornello prepara, por un repentino cambio de metro y tempo, el fragmento de aria siguiente, paso de un solemne binario a un rápido 3/8 y desplazamiento del centro tonal de sol a do. La estructura es: A en do por 4 compases, A' en sol por 5 compases, y A'' en sol por otros 4. Sus veloces corcheas constituyen una señal de la llegada del mago a quien ha estado invocando Amisodar. Su arribo le permite participar de la danza que cierra el monólogo: A en sol por 17 compases y B en sol por 18. Se abre y se cierra, entonces, por medios orquestales y siempre en sol, que prevalece a todo lo largo de la estructura compleja. El abrupto paso a do se explica por el cambio de la situación escénica. No hay preparación de éste, así como el regreso a sol se hace sin transición. No se advierte que existan diferencias en el tratamiento de la danza, cuando ésta es una canción o se trata de una pieza instrumental: entre

el *air á chanter* y el *air à jouer*.<sup>5</sup> De los ejemplos analizados se desprende que, junto a la voluntad de no oponer vocal e instrumental, la música busca privilegiar un fundamento tonal entendido como centro. Su enfatización, como la de cualquier otro tono vecino que circunstancialmente se constituye en punto de atracción, ocurre mediante definidas cadencias de V-I, que a su vez sirven de medios de articulación. Si el recurso de la tonalización bastara para afirmar la existencia de la tonalidad, no hay duda de que estas composiciones de Lully deberían ser llamadas tonales.

A diferencia de Monteverdi, aun en una ópera avanzada como *L'Incoronazione di Poppea* (1642), que pocas veces comienza y termina una escena sobre una misma consonancia, el músico que nos ocupa muestra una consecuente unidad tonal, inclusive, según hemos visto, en estructuras bastante complejas. Pero, esta característica no difiere, en cambio, de lo que pasa con otros compositores contemporáneos de la Corte de Luis XIV. Tal es el caso Francesco Cavalli o Marc'Antonio Cesti. Por otro lado, se observa que aparece un número limitado de centros tonales y que éstos casi no difieren, en apariencia, de las *finalis* de los modos más característicos. Así, se reitera con frecuencia el sol con si b en clave, que no es otra cosa que el dórico en re transportado una 4ª justa arriba, y que por su cómoda tesitura resulta uno de los modos transpuestos preferidos en la polifonía vocal del Renacimiento. Es verdad, sin embargo, que en una pieza en sol, Lully utiliza el mi b con mucha frecuencia como alteración accidental en el transcurso. Los modos de Do y la, jónico y eolio respectivamente, los últimos incorporados a la teoría modal, están abundantemente representados en la música de Lully. A su vez, se encuentra el Sol son fa sostenido en clave y el Re con dos sostenidos en la armadura. Pero, así como no se va más allá de dos sostenidos en la armadura de clave, tampoco se presentan más de dos bemoles. Con un bemol estamos en Fa, pero el adaptar el modo lidio al mayor, suprimiendo la 4ª lidia o aumentada al descender el si, es una costumbre ya largamente establecida. Si aparecen dos bemoles, puede tratarse de Si b, pero también de do. En este último caso, el la b está escrito como accidental, cuando corresponde en el desarrollo de la pieza. Todo esto no señala sino una asimilación de la diversidad modal a los dos modos, mayor y menor. Muchas veces ocurre que un movimiento que responde a una misma tónica muestra una oscilación entre el mayor y el menor. Esto resulta harto característico del antiguo frigio, ahora mi, donde alternativamente puede encontrarse, de un compás al otro, sol sostenido o sol natural, pero esto puede responder muy bien a la necesidad de semitonizar el sol

para ir a la, que como IV grado sigue teniendo mucha importancia en ese modo.

Si la unidad tonal parece tener que ver con la búsqueda de una unidad estructural, que resulta muy evidente en la ópera francesa en la época de Lully, y que se extiende hasta abarcar segmentos de complicada elaboración, la elección de los tonos<sup>5</sup> surge, según se trasluce, de una decisión muy distinta. Es la relación con el texto, por un lado, y la atribución de un carácter determinado, a los tonos más usuales, por otro lado, lo que induciría al compositor a emplear uno u otro y pasar de uno a otro de acuerdo a la intención expresiva que desea plasmar. No poseemos indicaciones del propio Lully respecto al significado que tenían para él los diversos modos o tonos. Sí, en cambio, ha llegado a nosotros las *Règles de Composition* de su contemporáneo Marc Antoine Charpentier, manuscritas, que incluye lo que éste llama *Modes* y que comprenden tanto en su modalidad mayor como menor las tónicas sobre do, re, mi, mi b, fa, sol, la, si b y si.<sup>7</sup> Para el autor de *Médée*, la transposición modal (es decir, el cambio de tono) responde a la necesidad de dar expresión a las diferentes pasiones. Como cada modo posee una diferente energía, según le llama, se trata de aprovechar esta cualidad sensible a fin de conceder a la manifestación de cada estado anímico la musicalización que más le conviene.

Será de interés analizar, ahora a nivel de la macro estructura, la situación de tono/modalidad en toda una ópera, de acuerdo a su articulación en

<sup>5</sup> Sucede con cierta frecuencia que sean idénticos. En ese caso, la partitura puede incluir únicamente la danza vocal con su acompañamiento instrumental. Se señala, entonces, que los instrumentos la ejecutan en forma alternada con la versión vocal, pero en ese caso solos.

<sup>6</sup> Como es sabido, en la época se usaban indistintamente los términos *modo*, *tonus* o *tuono*. Los mismos eran definidos en la teoría de acuerdo a la disposición de tonos y semitonos que formaba, en la sucesión escalar, la 5ª inferior y la 4ª superior para los auténticos, y la 4ª inferior y la 5ª superior para los plagales. Los teóricos experimentaron reales dificultades para conciliar las distintas concepciones que circulaban en el siglo XVII sobre el número y las características de los modos, así como para dar cuenta de lo que en la práctica había comenzado a diferir del antiguo sistema modal. Dado que en las diferentes lenguas modernas existen varios términos disponibles, emplearemos en español el de tono o tono/modalidad (aproximadamente equivalente al de *key* en inglés y *Tonart* en alemán) para aludir a aquella situación en la que la música europea, sin haber dejado de ser modal, no se puede ya explicar satisfactoriamente por los 12 modos de Glarean y de Zarlino. Y, a su vez, no puede subsumirse de forma cabal bajo la noción moderna de tonalidad (*tonality*, *Tonalität*). Véase para un planteo actual de esta cuestión Barnett (1998: 249). En el presente artículo, no adherimos sino parcialmente a la terminología de Barnett.

<sup>7</sup> Reproducción facsimilar parcial en Duron (1984: 98-99).

actos y de éstos en escenas. Tomamos *Atys*, de 1676, *tragédie lyrique* estrenada en la Corte, en Saint-Germain-en-Laye, en condiciones escénicas y musicales al parecer excepcionales.<sup>8</sup> La disposición tonal del Prólogo y los cinco actos es la siguiente:

El Prólogo comienza y cierra con la Obertura que está en sol, modo considerado por Charpentier "*sérieux et magnifique*". También están en menor las intervenciones, a continuación, de El Tiempo y Flora. La segunda parte o sección central pasa a mayor: Suite de Flora en Sol, "*doucement joyeux*", aparición de Melpómene en Do, "*gai et guerrier*", de Iris en Sol y, luego, todos en conjunto igualmente en Sol.

El Acto I resulta el lugar de presentación de los personajes al público y donde se exponen los componentes dramáticos de la obra. Escenas 1-3, pintura psicológicas de Atys. sol; escena 4, idem con respecto a Sangaride, re, "*grave et devót*"; escena 5-6, el amor se declara, la, "*tendre et plaintif*"; escena 7, divertimento en Do con motivo de la llegada de la diosa Cibele; escena 8, entrada de la diosa, la.

El Acto II representa el templo de Cibele, clima tonal de repliegue, re, más dulzura en relación con la que ha concluido el acto anterior. La sucesión se da así: escena 1, presentación de Célénus, re, y amistad con Atys; escena 2, Cibele y Célénus, sol, elección del *Sacrificateur* que recae en Atys; escena 3, Cibele y Melisa, su confidente, mi, "*effemé, amoureux et plaintif*", Cibele ama a Atys; escena 4, el pueblo de los frigios, los vientos y Atys participan de la gloria concedida a éste, sol. Así el arco abierto en el primer acto en el tono básico de sol se cierra también en sol.

El Acto III muestra esta disposición: escena 1-3, Atys con sus amigos Doris e Idas, sol, y Atys solo en Si b, "*magnifique et joyeux*", retorno a sol; escena 4, *divertissement*, sol, escena compleja del sueño de Atys con diferentes apariciones fantasmagóricas (la de "los sueños funestos" en Si b y sobre este tono cierra la escena); escena 5 Atys y Cibele, que le ratifica su amor revelado durante el sueño, Fa, "*furieux et emporté*"; escena 6, Sangaride quiere confesar a Cibele su amor por Atys, quien se lo impide, re; escena 7, Cibele sola adivina el sentimiento que une a Atys y Sangaride, la (con breve incursión en Do); escena 8, Cibele se lamenta, mi. La enorme variedad de situaciones emotivas, con la central escena del sueño, que, sin embargo, vuelve al tono principal, se corresponde con la diversidad tonal de todo el acto.

---

<sup>8</sup> Nos hemos valido de la partitura grabada por H. de Baussen en París, 1702.



El Acto IV transcurre de esta manera: escena 1, Sangaride se cree traicionada por Atys, Sol, mi, Sol; escena 2-3, Sangaride y Célénus, con resignada aceptación de aquélla hacia éste, Do; escena 4, Atys se explica y Sangaride lamenta haber dudado de él. Reconciliación. Aparece por primera vez do, “*obscur et triste*”, que pasa luego a Do; escena 5, *divertissement* consistente en diversos coros y danzas de divinidades fluviales, Do-la-Do; escena 6, Atys, como sacerdote de Cibele, ordena la anulación del matrimonio por celebrarse de Sangaride y Célénus, Do. Ya el final de la escena 4 y la escena 5 como *divertissement* habían afirmado este último centro tonal. Cuadro sucesivos giran, entonces, alrededor de Do. El la, una desviación en el centro del *divertissement*, aparece como coloración apenas de la situación ambiente.

El Acto V aporta la “catástrofe” y trae el desenlace, lugar de resolución de los conflictos. Su sucesión es la siguiente: escena 1, Célénus y Cibele se ponen de acuerdo para castigar a los traidores, Re por primera vez, “*joyeux et très guerrier*”; escena 2, los dos personajes anteriores más Atys y Sangaride, juicio y después condenación, re; escena 3, desde el fin de la escena anterior y el comienzo de ésta, Fa, correspondiendo a la locura de Atys, quien, sin darse cuenta, obnubilado, mata a Sangaride; escena 4, con cambio a do ya desde el final de la precedente, sigue este orden: lamentaciones de Célénus, do, Cibele revela a Atys lo que ha hecho inconsciente, Do, lamentaciones de Atys, do; escena 5, Cibele recobra su calma, sol; escena 6, Atys, que ha atentado contra sí mismo, muere, sol; escena 7, Cibele llama a los coros, metamorfosis de Atys en pino, ceremonia de consagración del árbol, estruendo final, coral y gestual, donde el estallido de la naturaleza se suma a los lamentos y gritos de la divinidades, Do, do, Do.

Los desplazamientos tonales (no median modulaciones) nos trasladan a puntos remotos, en particular por la aparición de un tono mayor, cuando se aguarda a uno menor o viceversa. He aquí algunas situaciones: a) entrada de Re, al comenzar el acto, después de que el acto anterior ha concluido en la; b) abrupta irrupción de do, después de Fa, cuando al terrible asesinato de Sangaride por Atys siguen los comentarios espantados del coro y de Célénus; c) abandono de sol, correspondiente a la muerte de Atys, por el Do, en lugar del esperado do, para la convocatoria de Cibele a los furiosos Coribantes y otras deidades, lo que resulta crudo y violento. La estructura general del quinto acto da la impresión de fragmentación, que se corresponde, por lo demás, con la sensación de movimiento, cambio y

agitación que trasmite. Se está frente a un recorrido tonal imprevisible, donde nuevos centros tonales distantes entre sí, aparecen como otras tantas nuevas iluminaciones de la acción escénica.

Resulta evidente que la selección de las tono/modalidades, a partir de una paleta relativamente restringida, obedece en todo caso a la percepción de lo que cada situación del libreto le impone al compositor. No se puede negar la coherencia general (pero sólo en general), que existe entre la caracterización de los distintos momentos escénicos con los estados emocionales involucrados en ellos, por un lado, y la caracterización psicológica atribuida a cada “modo” en el sistema de Charpentier, por el otro lado.

En una tragedia lírica francesa de la época de Luis XIV resulta adecuado pensar en sol, definido como “serio y grandioso”, para dar la coloración ambiental, ya que la escena estará signada por el decoro y la contención que a ella convienen como espejo que es de la Corte. También sol resulta el color tonal reservado al héroe, Atys, de él parte y a él retorna, cuando muere, y en sol están aquellas escenas que más estrechamente le conciernen como destinatarios de singulares honores: haber sido escogido *Sacrificateur* por Cibeles (II, 4) y objeto de la declaración amorosa de la diosa (III, 4). Para los pasajes en que en su mente se libra la lucha entre el deber y la pasión (III, 3) o es atormentado por la visión de los sueños funestos (III, 4, final), Lully elige Si b, cuya definición “grandioso y gozoso” aparece menos satisfactoria. Como las dos ocasiones son precedidas por momentos en sol, está claro que el compositor ha querido marcar un contraste usando la oposición del mayor-menor de dos centros tonales, que la época no concebía todavía como “relativos”. La elección de Do, “alegre y guerrero”, funciona ajustadamente para el momento en que Atys toma la decisión de actuar y de manera imprudente ordena que se cancelen las bodas a punto de celebrarse (IV, 6): momento de exaltación, de embriaguez de los sentidos y de desmesura. El Do impregnaba también el precedente divertimento, que con alegres cantos corales y danzas anticipaban el goce de la fiesta nupcial (IV, 5), así como había sucedido antes con el arribo de Cibeles (I, 7). El aspecto “guerrero” del tono parece haber determinado su elección para el momento en que la diosa descubre a Atys la verdadera víctima del crimen que éste ha cometido, escena de crueldad (V, 4). Última apelación a Do resulta de la aparición de los Coribantes (“*furieux Corybantes*”), guardia sacerdotal de Cibeles, que con movimientos exagerados y descompuestos solían acompañarla danzando, pasando a ocupar casi en forma exclusiva la escena final. Fa, caracterizado



por el otro, no podía sino traer consigo la destrucción del sentido de las diferenciaciones “modales” como el descrito más arriba y al que parece obedecer en sus grandes rasgos la obra escénica de Lully. Al resultar equivalente las escalas mayores, por su parte, y las escalas menores, por la suya, en cuanto a la sucesión de tonos y semitonos, y fortalecerse el sentido de la triple funcionalidad armónica en relación con determinados grados (tónica, dominante y subdominante), tenía que tender a desvanecerse el fino sentido musical capaz de atribuir una significación afectiva “distinta” a cada tónica. Hay una incompatibilidad, pues, entre la concepción que mantiene los tonos separados y les reconoce cualidades distintivas y aquella otra que nivela tales diferencias, reduciéndolas a una fundamental: la que opone el mayor y el menor y deja de lado todo otro valor. Que la música de Lully conoce y explota la distinción entre tonos mayores y menores, se desprende del examen realizado de *Arys*, pero, a la par de ello, subsiste una sensibilidad modal que reclama la irreductibilidad de los centros tonales entre sí.

Ello permite comprender por qué la tragedia abre y concluye con diferentes definiciones tono/modales, de acuerdo con la evolución dramática que sigue el argumento. La unidad tonal no es tal, con la excepción quizás de los primeros actos que parten de y vuelven a sol. El curso tonal no puede explicarse, sino en función de una arbitraria elección del compositor, orientada a una más intensa y adecuada traducción de las pasiones representadas. En otro términos, la cohesión modal/tonal que hemos verificado en el nivel de la micro estructura<sup>9</sup> no ocurre en la organización mayor de actos o escasamente. Esto vale tanto en lo que se refiere a la disposición interna de las escenas entre sí como a la estructura global de la *tragedie liryque*.

Los centros tonales explotados por Lully en *Arys* distan de agotar los 18 “modos” reconocidos por Charpentier en su tratado. En efecto, apenas 10 de ellos son utilizados: do M/m, re M/m, mi m, fa M, sol M/m, la m, si b M.<sup>10</sup> Varios de los modos responden a transposiciones, de lo que da cuenta el hecho de disponer de armaduras de clave. Desde el punto de vista de la tonalidad algunas armaduras resultan anómalas o defectivas, presentando menos alteraciones de las que cabría esperar, lo cual es, por lo demás,

---

<sup>9</sup> Véase más arriba ej. 1.

<sup>10</sup> Charpentier, en la más conocida de sus tragedias líricas, *Médée* 1693, se vale de los mismos “*Modes*” que Lully, a los que tan sólo agrega dos, La y Mi b.

una práctica común en ese tiempo. El tono dominante de sol reconoce solamente si b junto a la clave, pero el mi b es usado con mucha frecuencia como accidental. Otro tanto sucede con re, que carece de armadura, pero muestra el si descendido como si b en el transcurso de la escena. Con el Si b se dan dos situaciones, en una aparece si b en clave (III, 3) y en la otra si b y mi b (III, 4, final). Para los pasajes en do falta el la b, estando sólo si b y mi b. En cambio, Sol y mi presentan fa sostenido en clave, Fa lleva si b y Re, fa sostenido y do sostenido. Esta situación, ya reconocida en general para las tragedias de Lully más arriba, requiere, no obstante, una consideración más detallada. La aparición de Si b (con dos bemoles), de mi (con fa sostenido) o de do (con dos o tres bemoles) no se deja explicar, sin más, como transposiciones dentro del sistema de 12 modos, al que diera legitimación teórica Glarean, o del más viejo sistema medieval de los 8 modos auténticos y plagales.

Estamos hoy mejor instruidos sobre el proceso que en la teoría y en la práctica se ha ido desarrollando durante el siglo XVII.<sup>11</sup> Por un lado, la ejecución de salmos y otros cánticos del oficio católico en forma alternada entre el órgano y el coro ha determinado, en una primera fase, que, por la búsqueda de las tesituras más cómodas para la entonación, se generalizara el hábito de la transposición.<sup>12</sup> Poseyendo cada tono salmódico sus propias cadencia y *finalis*, resultó que la última nota fue tratada como la final, difiriendo, en algunos casos, de la del correspondiente modo. Así, por ejemplo, el 5º *tonus ecclesiasticus en fa* (equivalente al lidio, *finalis* en fa, dominante en do) fue usado transpuesto una 4ª justa más grave, quedando entonces su finales en do y la dominante en sol. Pero con esto viene a confundirse con el jónico (*finalis* en do, dominante en sol) del Dodecachordon glareano de 1547. Por otro lado, se buscó conciliar, en una etapa subsiguiente, el sistema de los 8 tonos salmódicos con la concepción de los 12 modos.<sup>13</sup> Esto trajo como consecuencia el desplazamiento y la reducción de algunos modos, así como el reconocimiento de ciertos modos en su versión transportada, con presencia de alteraciones en la armadura de clave.

---

<sup>11</sup> Remito a Lester (1989), que amplía artículos anteriores del autor. También a Collins Judd (1998).

<sup>12</sup> Sobre este problema: Lester (1989: 77-82). Powers (1998: 275-340) y Dodds (1998: 341-79). No seguimos a estos autores en llamar a los tonos salmódicos "tonalidades".

<sup>13</sup> Véase el mencionado artículo de Barnett (1998: 260).

La teoría asumió la siguiente disposición: el modo 1° siguió siendo en re (sin alteraciones) y el 2° se afirmó en su versión transportada una 4ª justa más arriba, con *finalis* en sol y si b en clave. El modo 10° (hipoeolio) en la desplazó al frigio (*finalis* en mi) del tercer lugar y el modo 4° siguió siendo en mi. La y mi no tenían armadura de clave, pero el mi tomó para algunos fa sostenido. El modo en do (jónico) vino a ocupar el lugar del lidio: 5° modo. El 6° modo mantuvo la *finalis* en fa, pero como consecuencia de la acción del hipojónico tomó si b en clave. La historia del 7° modo es más complicada. El antiguo mixolidio (en sol) fue reemplazado por el eolio (en la) y éste, a su vez, transportado una 5ª más abajo, lo cual dio re como *finalis* y si b en clave. Sin embargo, parece haber sido pronto sustituido por un re con dos sostenidos en clave. Este reemplazo estaría atestiguado por primera vez en la música francesa para órgano y la correspondiente teoría.<sup>14</sup> El modo 8° mantendría su *finalis* en sol, sin armadura de clave (antiguo hipomixolidio). Con esto se esfumó la conexión entre el auténtico y el plagal, ya que dejaron de compartir la *finalis*.

Este ordenamiento asumió carácter "natural" (no importa si había modos transportados que mostraban alteraciones en clave) y, si bien la sistematización valió sobre todo para el tratamiento polifónico de los salmos, su influjo se extendió a la composición en otros géneros instrumentales como la sonata o el concierto. Para aquellos que continuaban empeñándose en mantener la concepción de doce modos, el lugar 9° apareció asumido por Re (dos sostenidos) o Si b (un bemol) o Mi b (dos bemoles); el lugar 10°, por Do o La (dos sostenidos) o si (dos sostenidos) o Si b (dos bemoles) y, más raramente, el lugar 11°, por do (dos bemoles) o la, y el lugar 12°, por Mi b (dos bemoles) o la. Este despliegue permite abarcar en su casi totalidad los modos empleados por Lully en *Atys* y arroja luz sobre algunos aspectos. Desde esta concepción, se comprende el rol preponderante asumido en la obra por el 1° (re) y el 2° modo (sol con si b). También hallaría su explicación el mi (con fa sostenido) como un rasgo propio (?) de la música francesa en la segunda mitad del siglo XVII. Se pondrían de relieve determinadas ambigüedades: Si b con uno o dos bemoles en clave, ¿novenno o décimo modo? Una pieza en la podría ascribirse al modo 3°, pero igualmente podría tratarse del 11° o del 12°. El 8° modo en

---

<sup>14</sup> Power (1998: 305-12).

sol no tendría lugar en Lully, ya que los momentos que están en ese tono en mayor exhiben en la partitura siempre fa sostenido.

Una tercera fase en el proceso que en la música europea llevó a desprenderse de la modalidad estuvo dado por la extensión del sistema básico de 8 modos en uso a más tonos por vías de transposición. Aparte de su proyección a la 4ª o 5ª justas más agudas o más graves, la acción de transportar se ejerció principalmente a la distancia de un tono arriba o abajo. El conjunto fundamental de centros tonales y su expansión, lograda por el transporte, implicó ingresar a un sistema aún más abarcativo, cuyo límite puede considerarse el conjunto de las 12 tonalidades mayores y de las 12 tonalidades menores. A qué altura se encuentra el compositor franco florentino en ese proceso, permitirá visualizarlo la comparación de lo dicho sobre él con un cuadro de las tono/modalidades empleadas por Arcangelo Corelli en sus seis primeros opus, integrados por Sonatas en trío y Sonatas para violín solo publicada entre 1681 y 1700.<sup>15</sup> La elección de Corelli no parece casual, si se tiene en cuenta que durante bastante tiempo se lo ha considerado en la Musicología como “el padre de la tonalidad”.<sup>16</sup>

The image shows two musical staves with Roman numeral chord symbols above them. The first staff has symbols: I, IV<sub>6</sub>/<sub>4</sub>, VII<sub>6</sub>, I<sub>9-8</sub>/<sub>6</sub>, I, IV<sub>7</sub>/<sub>5-3</sub>, II<sub>6</sub>/<sub>3#</sub>, V, V, V<sub>6</sub>, I. The second staff has symbols: II<sub>6</sub>/<sub>4#</sub>/<sub>2</sub>, V<sub>6</sub>, VI<sub>7</sub>, IV<sub>6</sub>, V<sub>7</sub>, I, IV<sub>7</sub>, II<sub>6</sub>, III<sub>3#</sub>.

<sup>15</sup> Tomamos este cuadro de Barnett (1998: 264), introduciendo modificaciones terminológicas.

<sup>16</sup> Se debe principalmente esta tesis a Bukofzer (1947: 219-22). Después de haber sufrido ella algún menoscabo, parece haber cobrado nuevas fuerzas. Véase, entre otros Libby (1973), y Allsop (1999).

Tres aclaraciones se imponen. Hemos seguido la costumbre de algunos teóricos de subsumir los tonos 3 y 4 bajo una única categoría, en cuyo caso mi (con fa sostenido en clave) se convierte en un modo transpuesto. *Tonus peregrinus* es el nombre usado por teóricos de la época para el re (con si b en clave) desplazado de su ubicación como 7° por Re (con fa y do sostenido en clave) y que se encuentra rara vez representado en las colecciones de música instrumental. En cuanto a los números entre paréntesis indican la cantidad de sonatas que Corelli ha dedicado a cada tono dentro del corpus examinado. Las diferencias de éste con respecto a las tragedias líricas de Lully surgen con la evidencia.

Los tonos primarios aparecen representados en los dos compositores con la excepción del 8° tono que en *Atys* se presenta siempre con fa sostenido, por lo cual cabe la duda si no debe considerárselo como transposición, y del *tonus peregrinus*, que el músico de Luis XIV parece no conocer. Los tonos que resulta de transportar a la 4ª o 5ª justas arriba o abajo los modos 3º/4º y 6º figuran en ambos compositores y no son más de dos. Del resto de las transposiciones, Lully sólo echa mano a aquélla a do (con si b y mi b en clave). Esto significa que el mecanismo de proyectar los siete u ocho modos básicos a los diferentes grados de la escala formada por los 12 semitonos cromáticos es usada con suma parquedad por nuestro compositor, por lo cual se circunscribe a tres o cuatro transposiciones. Por consiguiente, la posibilidad de mantener el empleo de los modos dentro de su relativa "pureza" se acrecienta y aleja al músico del camino que conduce a la tonalidad.

¿Pero existe sentido tonal en las sucesiones armónicas que podemos encontrar en la obras de Lully? Para responde a esta cuestión, dirigimos nuestra mirada al mundo de sus composiciones vocales religiosas. Cuando el compositor encadena los acordes en función del círculo de quintas, y esta fórmula parece conocerla bien, acierta a generar una sensación tonal que resulta de un eslabonarse de tríadas orientadas hacia una cadencia sobre una tónica, que coincide sobre un punto de articulación formal. Un buen ejemplo nos lo proporciona su *Grand-motet Notus in Judaea*<sup>17</sup> sobre el texto del Salmo 75.

---

<sup>17</sup> Reproducido parcialmente en notación moderna por Caraci (1981: 354).



Ejemplo 2: Lully, *Notus in Judaea*, c. 1-8

Simphonia

No - tus in Ju -

En los cuatro primeros compases de la *Simphonia* se da esta sucesión: partiendo de re, en el segundo tiempo se hace mayor, triada que como dominante lleva a sol para el tercer y cuarto tiempo. Este enlaza, a su vez, con Do como dominante de Fa (de nuevo ocupa los dos últimos tiempos del compás). En el tercer compás, se suceden re y Si b, que con respecto a Fa tienen notas en comunes. También el siguiente sol está en relación con Si b, después de lo cual se elabora una cadencia, que direccionada resuelve en Fa. Los cuatro compases siguientes corroboran esta conducta, siempre con puntos de resolución o apoyo en los terceros tiempos, presentándose en la sucesión armónica

o movimiento por quintas o notas comunes para acordes consecutivos. El impulso hacia adelante, que resulta de la cadena de acordes que se atiene al círculo de quintas, se atempera algo en el pasaje donde tríadas contiguas se suceden por relación de mediantes descendentes (fa-re-si b-sol). Pero todo el momento responde a una energía única que encuentra su reposo momentáneo en el fa del cuarto compás. Al resultado contribuye el sostenido curso de las corcheas y, por supuesto, la sonora figura apuntillada. El efecto de fanfarria se refuerza por la cuadratura rítmica: 4+4 compases. Pero, examinenos qué sucede más adelante en el mismo motete

Ejemplo 3

The musical score consists of four systems. Each system contains vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: I - sra - El in I - sra - El ma - gnun no - men e jus ma - gnun. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and dotted eighth notes, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are repeated across the systems, with some variations in the vocal lines. The piano accompaniment is consistent throughout, providing a steady rhythmic and harmonic foundation.

Después de una dominante que resuelve en Fa (salto de 4ª ascendente en el bajo do-fa), aparece esta sucesión armónica a partir del c. 21 en figuración de negra con puntillo más corchea: I-VI; II (pero si becuadro)-VII (también si becuadro); III-I; V-, interrumpiéndose aquí la progresión, que por el efecto masivo de las fuerzas en juego no carece de cierta grandiosidad, sin embargo, no se dirige a ninguna parte. Un acorde alterado (4ª aumentada y cláusula ascendente por semitono fa sostenido-sol) conduce a sol (con si b) que como IV alterado lleva a re. Pero la intención no es afirmar éste, sino que después de tocarlo nuevamente de paso, se insiste sobre el IV ahora en primera inversión y con retardo la-sol. El paso se cierra en el V (con do sostenido) (!) por medio de una cadencia frigia (sol-la y si b-la). Desde el compás 21 al 26 tenemos que ver con un momento de auténtico sabor modal, del que la terminología del análisis armónico tonal no está en condiciones de dar cuenta.

Se acepta, en general, que los motetes a doble coro y acompañamiento instrumental de Lully datan de su última época, correspondiendo al período en que se organizó en Versailles la música religiosa, es decir, entre 1678 y 1690.<sup>18</sup> De esta última fase creativa, provendrían también una serie de cortos motetes, la mayoría para tres voces de soprano o bien para dos sopranos y contralto, que no han conocido su publicación. Presumiblemente, el siguiente motete "*O dulcissime*"<sup>19</sup> podría ser contemporáneo del anterior.

Ejemplo 4



<sup>18</sup> Caraci (1981: 352). También N. Dufourcq (1954: 89-110).

Transcripto en notación moderna por Caraci (1981: 375).

O — dul - cis — si - me Do — mi - ne O

O — dul - cis - si - me  
dul - cis — si - me dul - cis - si - me Do - mi - ne dul - cis - si - me Do

4 6 7 6 7 6 7 6 # 6  
2

7 6 7 6 6 7 # #

Dicho motete comienza y termina, al cabo de 130 compases, en Sol. Nos fijamos en la marcha armónica del principio, donde se da la siguiente sucesión:

Modos	Tonos primarios	↓ 4ª]. o ↑ 5ª]. ↓ 5ª]. o ↑ 4ª].	↓ 2ªM. y ↑ 2ªm.	↓ 3ªm y ↑ 3ªM
1	re (5)		do (2 <sup>b</sup> ) (3)	fa (2 <sup>b</sup> ) (1)
2	sol(♯) (6)			
3 y 4	la (3)	mi (♯) (4)	si (2 <sup>♯</sup> ) (1)	fa♯ (3 <sup>♯</sup> ) (1)
5	Do (6)			
6	Fa(♯) (10)	Si♯ (♯) (7)	Mi♯ (2 <sup>b</sup> ) (1)	
7	Re(2 <sup>♯</sup> )(8)			
8	Sol (4)		La (2 <sup>♯</sup> ) (5)	Mi (3 <sup>♯</sup> ) (3)
Tonus peregrinus	re (♯) (1)			

Es imposible descubrir un sentido tonal en un pasaje que oscila entre el I (sol) y el V (re) con aparición del do sostenido, pero donde la sucesión armónica carece de dirección y se muestran con frecuencias enlaces que contradicen un concepto de jerarquía inherente al sistema tonal. Queda sin explicación una conducción armónica que lleva del VII(6) en tiempo débil a un I(6) en tiempo fuerte y, a continuación, tónica en posición fundamental en la segunda mitad del compás (c. 1-2). La secuela VI(7)-IV | V(7)- II deja desairada a la tónica al relegarla (¡otra vez!) al tercer tiempo del compás, en contradicción con el salto V-I que realiza el bajo (c. 7-8). Tras la cadencia frigia (c. 9-10), la marcha cromática del bajo (entre sol sostenido y mi) no obtiene de la correspondiente armonización un sentido tonal (c. 11-13). Tampoco se advierte un ritmo armónico consistente: con frecuencia la marcha se estanca; sin que se detecte un criterio de racionalidad, ocurre que la armonía cambia en un compás cuaternario con periodicidad inconstante o queda detenida por todo el compás, aunque vuelva a percutirse por blancas. Así, en los compases 4-5 se paraliza sobre la dominante, confiando a notas de paso la tarea de animar el espacio. Nada permite pensar, entonces, que en este motete en Sol se halla aplicado algo que consienta evocar la lógica de la concepción tonal o atisbar rasgos que la anuncien. La sensibilidad de Lully permanece ligada en el campo de la polifonía religiosa al gusto modal, bastante más atrás de lo alcanzado en el lenguaje armónico de sus tragedias líricas, a pesar de caer éstas, en su mayoría, en una etapa algo anterior.

Como conclusión, diremos que hay en Lully el paso de una configuración modal que no termina de abandonarse a una organización por centros tonales. Esta organización corresponde a una actitud que distingue perfectamente entre el mayor y el menor. Se presenta una concepción modal mayor/menor, la que, sin embargo, no avanza en el sentido de la tonalidad. Falta para ello una sistemática aplicación de la idea de jerarquía en la sucesión acórdica, un consecuente uso de la direccionalidad y un coherente tratamiento del ritmo armónico. El principio de simple yuxtaposición de los acordes coexiste con el de auténtico enlace entre ellos: a una secuela plana y laxa de tríadas puede seguir o anteceder un pasaje en el que las armonías se potencian imprimiendo al curso sonoro una orientación precisa. Por último, no puede hablarse sino dentro de límites muy acotados de un cabal empleo de la noción de modulación. No podría suceder de otra manera: jerarquía en el ordenamiento de los grados de la armonía, por un lado, y modulación, como mecanismo de establecimiento de un nuevo centro tonal, por otro, se reclaman mutuamente.

## Bibliografía

Allsop, Peter

1999 *Arcangelo Corelli. New Orpheus of our Times*. New York: Oxford University Press.

Anthony, James R.

1990 "The Musical Structure of Lully's Operatic Airs". En Jérôme de la Gorce/Herbert Schneider (ed.), *Jean-Baptiste Lully, Actes du Colloque*. Laaber: Laaber Verlag.

Barnett, Gregory

1998 "Modal Theory, Church Keys, and the Sonate at the End of the Seventeenth Century". *Journal of the American Musicological Society*, vol.51/2:245-81.

Bukofzer, Manfred

1947 *Music in the Baroque Era*. Londres: J. M. Dent & Sons.

Caraci, María

1981 "I Mottetti di Lulli e la codificazione del gusto francese nella seconda metà del secolo XVII". En *Heinrich Schütz e il suo tempo*. Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi/Urbino. Roma: Società Italiana del Flauto Dolce.

Collins Judd, Cristel (ed).

1998 *Tonal Structures in Early Music*. New York: Garland

Dodds, Michael R.

1998 "Tonal Types and Modal Equivalence in Two Keyboard Cycles by Murschhauser". En Cristle Collins Judd (ed.), *Tonal Structures in Early Music*. New York: Garland.

Dufourcq, N.

1953-54 "La musique religieuse française de 1660 à 1789". *Revue musicale*, n. esp. 222: 89-110.

Duron, Jean

- 1984 "Médée. Commentaire littéraire et musical". *L'avant scène opéra* N° 68: 59-97.
- 1987 "Atys. Commentaire musical et littéraire". *L'avant scène opéra* N° 94: 32-80.
- 1987 "Réflexion sur Lully, architecte de la tonalité". *L'avant scène opéra*. N° 94, p. 81.

Lester, Joel

- 1989 *Between Modes and Keys: German Theory, 1592-1802*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press.

Libby, Dennis

- 1973 Interrelationships in Corelli. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 26: 263-87.

Newman, Joyce

- 1979 *Jean-Baptiste Lully and his Tragédies Lyriques*. Studies in Musicology Ann Arbor: UMI Research Press

Power, Harold S.

- 1998 "From Psalmody to Tonality". En Cristle Collins Judd (ed.), *Tonal Structures in Early Music*. New York: Garland.