



AMAYA S. GARCÍA PÉREZ  
Universidad de Salamanca

# Los conceptos “diatónico”, “cromático” y “enarmónico” a lo largo de la historia

## *The Concepts “Diatonic”, “Chromatic” and “Enharmonic” throughout History*

Las palabras de origen griego “diatónico”, “cromático” y “enarmónico” han suscitado varias controversias a lo largo de la historia de la música, ya que sus significados no han sido siempre claros ni compartidos por todos aquellos que las usaban. En este artículo se plantea una revisión histórica de los conceptos tras estas palabras a partir de las fuentes de teoría musical que han llegado hasta nuestros días, partiendo de los usos actuales de los términos y analizando los diferentes significados que estos han tenido en distintos momentos históricos. Así mismo, se reflexiona sobre la necesidad que tenemos los musicólogos de recurrir al análisis histórico de los términos técnicos que utilizamos, tanto para consensuar significados actuales, como para poder abordar con garantías el estudio de las fuentes textuales históricas en las que esos términos son utilizados.

Palabras clave: diatónico, cromático, enarmónico, lexicología, géneros musicales, tetracordo.

*The words ‘diatonic’, ‘chromatic’ and ‘enharmonic’, of Greek origin, have provoked several disputes throughout music history, as their meanings have not always been clear or shared by all those who used them. This article presents a historical revision of the concepts behind these terms based on the music-theory sources that have come down to us, beginning with the present-day uses of the terms and analysing the different meanings they have acquired at different points in history. It also reflects on the need musicologists have to resort to the historical analysis of the technical terms we use, both to agree on present-day meanings and to be able to successfully undertake the study of the historical textual sources in which these terms are used.*

*Keywords: diatonic, chromatic, enharmonic, lexicology, musical genres, tetrachord.*

En 1551 Nicola Vicentino y Vicente Lusitano iniciaron una de las más famosas disputas de la historia de la teoría musical occidental. Vicentino defendía que la música moderna utilizaba una mezcla de los antiguos géneros diatónico, cromático y enarmónico. Lusitano, por su parte, consideraba que la música de su época era estrictamente diatónica y que los géneros cromático y enarmónico no estaban presentes en ella. No es necesario que entremos ahora en los argumentos concretos del debate<sup>1</sup>, pero sí es fundamental aclarar que

---

<sup>1</sup> Véase Karol Berger: *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late Sixteenth Century Italy*, UMI Research Press, 1980, pp. 5-41.

la discusión no tenía que ver con la naturaleza de la música renacentista, sino con lo que cada uno de ellos entendía por "diatónico", "cromático" y "enarmónico", es decir, con el significado de las palabras. Esta discusión, vista desde nuestro presente, puede parecerse lejana en el tiempo, o incluso absurda, pero, curiosamente, podemos encontrar otra muy parecida que comenzó a finales del siglo XX y se prolonga hasta el siglo XXI.

En 1984, Margaret Bent publicó su artículo "Diatonic Ficta", en el que argumentaba que la presencia de *musica ficta* en la música medieval y renacentista no cambiaba la condición "diatónica" de esas piezas, por lo que no se debería llamar "cromático" a ese uso<sup>2</sup>. De esta manera, se oponía a la forma más común de utilizar esos términos por los estudiosos de la música antigua en el siglo XX, quienes utilizaban el término "cromático" para referirse al uso de *musica ficta*, como, por ejemplo, había hecho Lowinsky en su famoso estudio *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*<sup>3</sup>. Bent volvió a defender su idea sobre la *musica ficta* "diatónica" en su libro *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta*<sup>4</sup>. Los argumentos de Bent son extensos, pero en resumen podemos decir que la musicóloga intentó plantear un significado de los términos "diatónico" y "cromático" a partir de fuentes históricas como las escritas por Guido d'Arezzo o Zarlino. Según Bent, estos términos son utilizados por los teóricos medievales y renacentistas en referencia exclusivamente a entidades melódicas, de tal manera que todo aquello que puede ser solmizado dentro del paradigma hexacordal es considerado diatónico. Para Bent, los teóricos medievales y renacentistas entienden que la música sigue siendo diatónica, aunque utilice notas alteradas y ese es el significado que nosotros deberíamos darle también a los términos<sup>5</sup>.

En 2003, Roger Wibberley publicó una revisión del libro de Bent en la que se oponía a sus ideas en torno al diatonismo de la *musica ficta*, defendiendo que el uso de notas alteradas en la música medieval y renacentista debía ser considerado "cromático". Sus argumentos también giraban en torno al establecimiento de un significado histórico de los términos. Según Wibberley, todos los teóricos, incluso desde antes de la aparición del sistema hexacordal, habían planteado un mismo significado de estos términos que seguía vigente en el

<sup>2</sup> Margaret Bent: "Diatonic 'Ficta'", *Early Music History*, 4, 1984, pp. 1-48.

<sup>3</sup> Edward Lowinsky: *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, Nueva York, Columbia University Press, 1946. Lowinsky hacía una propuesta muy arriesgada sobre el uso de *musica ficta* en piezas polifónicas franco-flamencas que fue muy criticada en su momento. Para Bent el problema mayor de este estudio no era su propuesta de *musica ficta* en esas piezas, sino que esa *musica ficta* no debería ser considerada "cromática".

<sup>4</sup> Margaret Bent: *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta*, Nueva York / London, Routledge, 2002.

<sup>5</sup> M. Bent: "Diatonic 'Ficta'", pp. 21-22: "The terms 'diatonic' and 'chromatic' are used by medieval theorists only with reference to melodic entities" [...] "early theorists do not find it necessary to classify music as other than diatonic simply because it happens to require the use of keyboard blacknotes".

Renacimiento<sup>6</sup> y que obligaba a considerar “cromático” el uso de la *musica ficta* cuando esta hacía imposible entender el discurso melódico dentro de una disposición de tetracordos diatónicos. Esta revisión de Wibberley fue contestada por John Caldwell, quien, defendiendo las tesis de Bent, volvió a insistir en el inherente diatonismo del sistema hexacordal medieval-renacentista<sup>7</sup>. De esta manera se inició un sorprendente intercambio de cartas entre Caldwell y Wibberley en el que ambos pretendían recurrir al significado histórico de estos términos para decidir si la *musica ficta* debía ser o no considerada diatónica<sup>8</sup>.

De nuevo, como en el siglo XVI, esta discusión gira en torno al significado de los términos. Ambas posturas argumentan que están recurriendo al significado histórico con el que se usaban las palabras en el Renacimiento y que ese significado seguía siendo el mismo desde la Edad Media o, incluso, desde la Antigüedad greco-romana. Si esto es así, ¿cómo es posible que no lleguen a un consenso sobre el concepto que hay detrás de esas palabras?<sup>9</sup> La realidad es que ambas posturas practican un cierto *cherry picking*, en el que solo tienen en cuenta aquellos usos históricos de las palabras que encajan en sus ideas preconcebidas, obviando aquellos otros usos que harían tambalear sus argumentos. Como intentaré demostrar, existe un enorme problema de fondo sobre este asunto del que nadie parece ser consciente; una verdad evidente que nadie parece ver. Así que intentemos explicitarlo.

### Palabras y marcos conceptuales

Muchos de los términos técnicos que la musicología actual utiliza para hablar de música tienen una larga trayectoria histórica. Palabras como “armonía”, “ritmo”, “tono” o “modo”, por poner solo algunos ejemplos, llevan formando parte del discurso de la teoría musical occidental siglos, por no decir milenios. Sin embargo, la reflexión lexicológica histórica sobre estos términos es, en

<sup>6</sup> Roger Wibberley: “Counterpoint, Composition, and *Musica Ficta* by Margaret Bent”, *Music and Letters*, 84, 3, 2003, pp. 473-78. “Bent’s description of ‘diatonic’ does not seem readily to accord with that found in the works of theorist after theorist. Their description, extending from early times (that pre-date the advent and development of hexachord theory) right through to the sixteenth century, remains consistent [...]”.

<sup>7</sup> John Caldwell: “Diatonic Ficta”, *Music & Letters*, 85, 3, agosto 2004, pp. 511-512 (p. 512): “Even at its most recondite, however, hexachordal theory remains inherently diatonic: it simply cannot accommodate chromaticism. While there is a limit to what solmization can logically achieve, it is equally the case that a progression that can be explained in hexachordal terms must necessarily be diatonic”.

<sup>8</sup> Roger Wibberley: “Diatonic Ficta: Reply to John Caldwell”, *Music & Letters*, 85, 3, agosto 2004, pp. 512-516; John Caldwell: “Diatonic Ficta”, *Music & Letters*, 86, 1, febrero 2005, pp. 161-162; Roger Wibberley: “The Fiction of ‘Diatonic Ficta’”, *Music & Letters*, 86, 4, noviembre 2005, pp. 685-686.

<sup>9</sup> Sobre las polémicas y complejidad conceptual de estas palabras en el Renacimiento, he escrito recientemente un artículo al que remito: Amaya S. García Pérez: “The Controversial Meaning of ‘Diatonic’, ‘chromatic’, and ‘enharmonic’ in the Renaissance Music Theory”, *Making Musical Works in Renaissance Spain*, Soterraña Aguirre Rincón, John Griffiths (eds.), Turnhout, Brepols Publishers, en prensa.

general, muy pobre en la musicología actual. Las palabras “diatónico”, “cromático” y “enarmónico”, parece que ya estaban en uso hace unos 2400 años. En todo ese tiempo, la práctica musical occidental ha cambiado radicalmente no una, sino muchas veces. La forma en la que se ha entendido la música en Occidente, la manera en que se ha teorizado y conceptualizado, también ha cambiado por completo en varias ocasiones. Si recurrimos a las ideas de Kuhn sobre la historia de la ciencia, podemos decir que ha habido varios cambios de paradigma en el devenir histórico de la teoría musical<sup>10</sup>.

Por otra parte, las palabras no son entes aislados con significado propio e independiente de su contexto. Las palabras solo tienen sentido cuando están insertas en un marco conceptual concreto, en un paradigma concreto, porque es ahí donde se cargan de significado y se vinculan a uno o varios conceptos. Cuando se producen cambios conceptuales importantes en una disciplina —es decir, cambios de paradigma— el léxico de esa disciplina sufre también transformaciones profundas. De esta forma, los cambios de paradigma pueden forzar la desaparición de palabras que designaban conceptos que ya no tienen sentido; o pueden hacer que aparezcan nuevas palabras para designar nuevas realidades; o pueden forzar a las palabras que ya existían a cambiar de significado para adaptarse.

Palabras como las que nos ocupan, que han sobrevivido tanto tiempo dentro de una misma disciplina, necesariamente han tenido que ir adaptándose a los diferentes marcos conceptuales que se han sucedido, por lo que probablemente su significado ha ido variando con el tiempo. Este es el principal problema en las argumentaciones de las dos posturas de la polémica de la que hemos hablado anteriormente: no tiene sentido pensar que en el siglo XXI siguen significando lo mismo que en el siglo XVI, ni tampoco que en el siglo XVI significaban lo mismo que en la Edad Media o en el siglo IV a. C., ya que los marcos teóricos en los que tales términos se han ido insertando han ido cambiando radicalmente. Detrás de estas palabras no siempre han estado los mismos conceptos; de hecho, ha habido no uno ni dos, sino muchos conceptos diferentes. Unos fueron mayoritarios en su momento, otros, minoritarios; algunos fueron solo tímidas propuestas de un autor concreto con mayor o menor repercusión en autores posteriores. Incluso, en ciertos momentos, como el problemático siglo XVI, ni siquiera había un consenso generalizado sobre lo que significaban.

---

<sup>10</sup> Thomas S. Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970. Creemos que la ideas de Kuhn sobre historia de la ciencia son útiles a la hora de entender la historia de la teoría musical y el léxico musical histórico, por lo que planteo una propuesta metodológica al respecto, que utilizaré en este artículo, Amaya S. García Pérez: “Léxico y paradigmas en la teoría musical: Reflexiones y herramientas metodológicas para abordar el estudio del léxico musical renacentista”, *Lexique musical de la Renaissance. Une nouvelle approche au vocabulaire de la musique ancienne*, Cristina Diego Pacheco, Amaya S. García Pérez (eds.), París, Classiques Garnier, en prensa (<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/41085>, consulta 30-9-2020).

En cualquier caso, es curioso comprobar cómo la musicología actual tiende a contemplar solo dos marcos conceptuales históricos para estas palabras y, por consiguiente, solo dos campos semánticos: por una parte, el significado griego original vinculado a la teoría de los géneros y, por otra, un significado moderno de origen nunca explicitado que la musicología tiende a aplicar indistintamente al análisis de cualquier música del pasado, siempre que ese pasado sea posterior a la Antigüedad greco-romana.

Las entradas “Diatonic”, “Chromatic” y “Enharmonic” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* son paradigmáticas en este sentido, ya que las tres presentan los significados y usos actuales, y remiten muy brevemente al significado griego original, sin mencionar siquiera los problemáticos cambios de significado que han sufrido estas palabras a lo largo del tiempo. El artículo “Diatonik-Chromatik-Enharmonik” de *Musik in Geschichte und Gegenwart* plantea al inicio del texto el problema del cambio de significado que las palabras han sufrido. “El trío terminológico diatónico-cromático-enarmónico ha sufrido a lo largo de la historia un profundo cambio de significado, lo que ha provocado, en no pocas ocasiones, incomodidades y confusión”<sup>11</sup>, dice el texto. Pero esta reflexión no evita que el autor caiga en una cierta ambigüedad conceptual al hacer un recorrido histórico de las tres ideas, ya que no termina de diferenciar palabras de conceptos y acaba aplicando conceptos actuales para el análisis de músicas del pasado.

En este artículo queremos hacer un recorrido histórico por los significados de estas palabras, recurriendo a numerosas fuentes textuales históricas en las que son empleadas. Comenzaremos exponiendo a grandes rasgos los usos actuales más habituales de estos términos. Posteriormente iremos al principio de esta historia, la teoría griega de los géneros, para dedicarnos después a analizar los significados por los que han pasado estas palabras a lo largo del tiempo y ver así cómo hemos llegado hasta hoy.

### Usos y significados actuales

En el ámbito de la teoría musical actual que es difundida en conservatorios y escuelas de música, y que todo músico de cultura occidental utiliza cotidianamente, podemos encontrar usos de estos términos que tienen que ver con la descripción de escalas, semitonos, pasajes melódicos, modulaciones armónicas o incluso notas alteradas. En general, estos significados actuales están en mayor o menor medida relacionados con el paradigma de la armonía tonal bimodal y con el temperamento igual.

---

<sup>11</sup> Peter Cahn: “Diatonik-Chromatik-Enharmonik”, *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel / Basel, Bärenreiter, 1995, pp. 1213 y ss.: “Die terminologische Trias Diatonik-Chromatik-Enharmonik war im Verlauf der Geschichte einem tiefgreifenden Bedeutungswandel unterworfen und hat dabei nicht selten Irritationen und Ratlosigkeit hervorgerufen”. Todas las traducciones del presente artículo son de la autora.

Una “escala diatónica” es una escala heptatónica constituida por cinco tonos y dos semitonos, de tal manera que los semitonos estén separados entre sí lo más posible, siendo esa separación de dos o tres tonos. Así es nuestra escala “diatónica” (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si), todas las escalas derivadas de ella que comienzan en otro grado como nota base (escala de Re, escala de Mi, etc.) y todas las transposiciones de estas escalas<sup>12</sup>. Drabkin, en su entrada “Diatonic” en *The New Grove*, explica que todos los intervalos que se encuentran en una escala diatónica son considerados diatónicos. Yo añadiría que el adjetivo diatónico se aplica especialmente a los semitonos. Un semitono diatónico es, por tanto, aquel que se puede encontrar entre notas consecutivas de una escala diatónica, tal y como la hemos definido anteriormente. De esta manera, son diatónicos los semitonos Mi-Fa y Si-Do, pero también Fa#-Sol, Sol-La $\flat$  o Mi#-Fa#, entre muchos otros, que se corresponderían a los semitonos presentes en diferentes transposiciones de la escala diatónica básica. Otra definición alternativa de semitono diatónico podría ser: semitono que se encuentra entre dos notas que presentan nombres consecutivos dentro de la escala. Es decir, el semitono Sol-Sol# no sería diatónico porque se encuentra entre dos notas con el mismo nombre: Sol. Tampoco lo sería el intervalo Mi#-Sol $\flat$  (un intervalo que en el temperamento igual también tiene el tamaño de un semitono) porque no se encuentra entre notas consecutivas. En la actualidad también podemos encontrar el sustantivo derivado “diatonismo” para referirse a lo diatónico.

La “escala cromática” es la escala de 12 sonidos por octava en la que todos los tonos de la escala diatónica se dividen en dos semitonos. Es decir, es una escala compuesta por una sucesión de semitonos. Así, se considera cromático un instrumento musical que puede producir toda la escala cromática. Por otra parte, un “semitono cromático” es aquel que se encuentra entre notas que llevan el mismo nombre, pero diferente “apellido”, como Si-Si $\flat$ , Sol-Sol# o Re $\flat$ -Re $\flat\flat$ . Estos semitonos cromáticos no pueden formar parte de una escala diatónica, pero sí de una escala cromática, en la que se suceden semitonos cromáticos y diatónicos. Es de notar que en nuestro sistema musical actual (que utiliza el temperamento igual de 12 semitonos por octava) también pueden existir intervalos con el tamaño de un semitono que no son ni diatónicos ni cromáticos –como el ya mencionado Mi#-Sol $\flat$ , que es una tercera doble disminuida–, aunque son poco frecuentes.

El mundo de la teoría musical actual también contempla el uso del término “enarmonía” o “notas enarmónicas” para referirse al fenómeno por el cual dos notas de diferente nombre presentan el mismo sonido *en el temperamento igual*. Esta apostilla sobre el temperamento igual es fundamental, pero solemos olvi-

---

<sup>12</sup> Esta es aproximadamente la definición básica que proporciona William Drabkin: “Diatonic”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, John Tyrrell (eds.), Londres, Oxford University Press, 2001, 2ª ed.

darnos de ella, ya que si utilizásemos otros sistemas de afinación o temperamentos, esas dos notas de diferente nombre podrían corresponder a sonidos diferentes<sup>13</sup>. Tanto en la afinación pitagórica como en la justa entonación o los temperamentos mesotónicos (habituales en el Renacimiento y hasta el siglo XVIII), las hoy en día llamadas notas enarmónicas no tendrían el mismo sonido. Sí lo tendrían, sin embargo, tanto en el ya mencionado temperamento igual como en las diferentes variantes de temperamentos irregulares que aparecieron en los siglos XVII y XVIII<sup>14</sup>.

Estrictamente dentro del ámbito de la música tonal, también se habla de “nota cromática” o de “cromatismo”<sup>15</sup> para referirse a una nota que se encuentra alterada con respecto a la armadura de la tonalidad de la pieza en ese momento. En este sentido hay que señalar que una misma nota puede ser cromática en un determinado contexto tonal y no serlo en otro<sup>16</sup>. Igualmente podemos encontrar la expresión “pasaje cromático” o, de nuevo, “cromatismo”, en referencia a una secuencia melódica en la que aparecen varios semitonos seguidos, sucediéndose, por tanto, semitonos diatónicos y cromáticos. Estos pasajes cromáticos o cromatismos serían un fragmento de la escala cromática.

Por otra parte, “diatónico”, “cromático” y “enarmónico” son términos que también se utilizan en el análisis armónico de la música tonal para nombrar diferentes tipos de modulaciones. En este sentido, una “modulación diatónica” sería aquella en la que se transita de una tonalidad a otra a través de un acorde común, un acorde pivote que cumple una función tonal en la tonalidad de partida y otra función tonal diferente en la tonalidad de llegada. “Modulación cromática” sería aquella en la que el paso de una tonalidad a otra se hace a través de un acorde en el que una nota o varias se ven modificadas cromáticamente, es decir, se alteran con respecto a la tonalidad de partida para hacerlas encajar con la tonalidad de llegada. “Modulación enarmónica”, por otro lado, sería aquella en la que el paso de una tonalidad a otra se

<sup>13</sup> *Teoría musical*, parte tercera, Madrid, Sociedad Didáctico-Musical, 1958, p. 19: “Se dice que son *enarmónicas* aquellas notas que poseen el mismo sonido y distinto nombre”. Como vemos, en este manual ampliamente utilizado por conservatorios y escuelas de música de toda España en la segunda mitad del siglo XX, la referencia al temperamento igual está completamente ausente.

<sup>14</sup> Sobre afinaciones y temperamentos históricos remito al clásico James Murray Barbour: *Tuning and Temperament: A Historical Survey*, Mineola, Nueva York, Dover Publications, 2004. En español tenemos J. Javier Goldáraz Gaínza: *Afinación y temperamentos históricos*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

<sup>15</sup> En inglés se ha impuesto la forma “chromaticism” en el ámbito musical. Esto ha provocado que en ocasiones se utilice en castellano el préstamo léxico “chromaticismo”, pero esta forma es un anglicismo innecesario que no contempla la RAE. Este fenómeno de préstamo léxico lo he encontrado también en francés, en el que el término contemplado en el Diccionario Larousse es “chromatisme”, pero esporádicamente podemos encontrar “chromaticisme”.

<sup>16</sup> George Dyson, William Drabkin: “Chromatic”, *The New Grove*. . . . “In melodic and harmonic analysis the term “chromatic” is generally applied to notes marked with accidentals foreign to the scale of the key in which the passage is written. But a note that is chromatic with reference to a particular key may cease to be chromatic if a suitable modulation takes place at the same time”.

hace a través de un acorde en el que todas o algunas de las notas cambian de nombre pero siguen sonando igual, es decir, son enarmónicas en el sentido del que hemos hablado anteriormente, para de esta manera adaptarse a la armadura de la nueva tonalidad.

Por último, otro campo de uso actual de estos términos es el que tiene que ver con el estudio de la música medieval y renacentista. Como hemos visto, los estudiosos actuales de estas músicas suelen utilizar el término “cromático” para referirse al uso de *musica ficta*<sup>17</sup>, pero no hay un consenso claro al respecto y sí bastante confusión. En este sentido es interesante señalar que, aunque el uso de la palabra “cromático” sea habitual en este contexto, los semitonos que se producen con la *musica ficta* no serían, en general, cromáticos en el sentido que hemos expuesto anteriormente, sino diatónicos (es decir, serían entre notas consecutivas de una escala diatónica). Por otra parte, el uso del término “enarmónico” es mucho menos habitual cuando la musicología actual habla de música medieval o renacentista, pero, cuando se da, suele estar vinculado a dos contextos: la utilización de intervalos menores que el semitono por un lado, y los instrumentos de teclado con más de 12 teclas por octava (que, por tanto, presentan intervalos más pequeños que el semitono), por otro<sup>18</sup>.

La mayor parte de los usos actuales de estos términos tienen que ver con el paradigma de la armonía tonal bimodal y del temperamento igual. De ahí las confusiones que surgen cuando estas palabras se intentan aplicar a músicas que no siguen esa lógica, como ocurre con las músicas medievales y renacentistas. Es en esos campos que se encuentran al margen de la armonía tonal y del temperamento igual donde los problemas en el uso de estas palabras aparecen. Tal vez lo que necesitamos es entender qué han significado estas palabras en otros momentos, paradigmas teóricos y contextos.

### El origen. La teoría de los géneros en la Antigüedad

Las palabras “diatónico”, “cromático” y “enarmónico” derivan de términos griegos que aparecieron por primera vez vinculados a la teoría musical en la Antigüedad. Todas las fuentes greco-romanas que utilizan estas palabras coinciden en un significado claro y compartido, desde Aristoxeno de Tarento (siglo IV a. C.) hasta Boecio (ca. 500 d. C.). Este significado se enmarca dentro del paradigma propio de la teoría musical griega que visualizaba el sistema musical a base de tetracordos conjuntos o disjuntos. Dentro de este paradigma, estas tres

<sup>17</sup> G. Dyson, W. Drabkin: “Chromatic”, *New Grove*... “The diatonic-chromatic opposition is roughly analogous to the contrast between *musica recta* and *musica ficta* in medieval and early Renaissance polyphonic theory”.

<sup>18</sup> Barbieri utiliza la palabra “enharmonic” constantemente aunque nunca la define explícitamente: Patrizio Barbieri: *Enharmonic Instruments and Music 1470-1900*, Limena, Il Levante, 2008. Algo similar sucede con K. Berger: *Theories of Chromatic*...

palabras se usaban para clasificar diferentes tipos de tetracordo (intervalos de cuarta justa) en función de la afinación relativa de sus dos notas internas. En el sistema musical griego todos los tetracordos se dividían, mediante dos notas internas, en tres intervalos que podían variar; todas esas posibles variaciones de afinación se categorizaban en tres géneros o tipos: el género diatónico, el género cromático y el género enarmónico. No es fácil entender este sistema de géneros con nuestras herramientas intelectuales actuales porque el paradigma en el que se insertaba esta teoría de los géneros hace mucho tiempo que no existe y nuestro sistema musical actual es incapaz de expresar correctamente estas ideas, pero intentémoslo.

**Διάτονον γένος** (diátonon génos), o género diatónico, es el que procede “por intervalos de tono”. En este género el tetracordo se dividía con dos tonos en la parte más aguda y un semitono en la parte grave. No obstante, podía haber variantes, ya que los tonos y el semitono podían ser algo más grandes o más pequeños. Muchos autores griegos trataron de clasificar y nombrar todas estas variantes.

**Χρωματικόν γένος** (chromaticón génos), o género cromático, es el “género coloreado”, ya que **χρωματικόν** es el adjetivo derivado de la palabra **χρῶμα** (chroma), que a su vez significa “color”. El género cromático se entendía como una variante a medio camino entre el diatónico y el enarmónico<sup>19</sup> y procedía, según las descripciones que tenemos, a través de un intervalo grande en el agudo, aproximadamente de tono y medio, y dos intervalos más pequeños en el grave, cada uno de ellos aproximadamente de semitono. Igualmente podía haber múltiples variantes, en función del tamaño concreto de los intervalos, que los diferentes teóricos estudiaron pormenorizadamente.

**Ἐναρμόνιον γένος** (enarmónion génos), o género enarmónico, es el “género armonioso”<sup>20</sup>. En este género la cuarta se dividía con un gran intervalo próximo a los dos tonos en la parte aguda y dos intervalos mucho más pequeños (cerca de cuartos de tono) en la parte grave.

La referencia secundaria más antigua que tenemos al uso de estas palabras nos la ofrece Ptolomeo (siglos I y II d. C.), quien afirma que el pitagórico Arquitas de Tarento propuso proporciones concretas para los géneros diatónico, cromático y enarmónico<sup>21</sup>. Arquitas fue amigo de Platón y vivió probablemente

<sup>19</sup> En algunas fuentes se dice que es como el color, que está a medio camino entre el blanco y el negro, de ahí lo de “coloreado”.

<sup>20</sup> Este último en ocasiones también aparece en las fuentes más antiguas con el nombre de **ἁρμονία** (harmonía), término que tenía un significado genérico que hacía referencia a la condición de estar unido, conjuntado, coordinado, y del que derivaba el significado musical.

<sup>21</sup> Ptolomeo: *Elementos harmónicos*, lib. I, cap. 13, Andrew Barker: *Greek Musical Writings: Harmonic and acoustic theory*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 303-304; existe una traducción al español a cargo de Josefa Urrea Méndez, Francisco Pérez Cartagena, Pedro Redondo Reyes: *Harmónica*, Madrid, Gredos, 2009.

entre los años 435/410–360/350 antes de nuestra era<sup>22</sup>, así que, si creemos a Ptolomeo (y no encuentro ninguna razón para no creerle) estas palabras estaban en uso en torno al año 400 a. C. En la segunda mitad del siglo IV a. C. Aristoxeno de Tarento escribió un importante tratado sobre ciencia armónica en el que discutía ampliamente el tema de los géneros, dando por supuesto que todos sus lectores conocían sobradamente de qué estaba hablando, y explicaba diferentes variantes de cada uno de ellos<sup>23</sup>. Esto quiere decir que, aunque no diésemos credibilidad a la referencia de Ptolomeo, podemos estar seguros de que, al menos desde la segunda mitad del siglo IV a. C., estas tres palabras ya se utilizaban cotidianamente en el ámbito de la teoría musical. Posteriormente seguimos encontrándolas en todos los grandes escritos de la Antigüedad que se conservan. Nicómaco, Ptolomeo, Arístides Quintiliano, Martianus Capella o Boecio, entre otros, siguen explicando pormenorizadamente la teoría de los géneros griegos y, a pesar de las variaciones que podamos encontrar entre estos textos, la explicación que dan es siempre más o menos congruente, evidenciando que en la teoría musical de la Antigüedad el significado de estas palabras era consistente y más o menos compartido por todos<sup>24</sup>.

### El declive. La teoría de los géneros en la Edad Media

A finales del siglo VIII se produjo en Europa lo que algunos han denominado el “Renacimiento Carolingio”. En este momento el nuevo Imperio Carolingio se propuso una unificación política y litúrgica de Europa que reviviese la gloria del antiguo Imperio Romano. Las políticas litúrgicas y culturales del nuevo gobernante, Carlomagno, tuvieron una importancia decisiva sobre la música y el pensamiento musical europeos. En particular, en este momento se redescubrió el tratado sobre música de Boecio –escrito originalmente a principios del siglo VI– y empezó a copiarse masivamente como parte de ese afán por dotar al canto litúrgico de una argumentación teórica de la que carecía hasta entonces. El texto de Boecio se convirtió así en el referente teórico por

<sup>22</sup> Carl Huffman: *Archytas of Tarentum. Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 5.

<sup>23</sup> Aristoxeno: *Elementa harmonica*, A. Barker: *Greek Musical Writings*, vol. 2, pp. 126-184; existe una traducción al español, véase nota 21).

<sup>24</sup> Para una descripción precisa de los géneros griegos en las fuentes conservadas, véase C. André Barbera: “Arithmetic and Geometric Divisions of the Tetrachord”, *Journal of Music Theory*, 21, 2, 1977, pp. 294-323; Thomas J. Mathiesen: *Apollo’s Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, 1999. También, en español, Amaya S. García Pérez: *El concepto de consonancia en la teoría musical. De la escuela pitagórica a la revolución científica*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 2006, cap. 2; Fuensanta Garrido Domené: *Los teóricos menores de la música griega: Euclides el Geómetra, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo*, Harmonices mundi, Barcelona, Cerix, 2016. Una traducción solvente al español del tratado de Boecio es la de Jesús Luque Moreno: *Sobre el fundamento de la música: cinco libros*, Madrid, Gredos, 2009.

autonomía para la disciplina musical hasta bien entrado el siglo XVI. Otros tratados teóricos sobre música empezaron a escribirse desde principios del siglo IX, pero todos ellos bebían de la fuente de Boecio, adaptando sus teorías, palabras y argumentos, a la nueva realidad musical del canto litúrgico franco-romano (canto gregoriano). Sin embargo, el texto de Boecio era un compendio de teoría musical greco-romana y esa adaptación fue problemática.

Boecio había explicado la teoría de los géneros griega siguiendo las enseñanzas neopitagóricas de Nicómaco y Ptolomeo. Pero el canto litúrgico medieval nada tenía que ver con el tipo de música descrita por Boecio y esa teoría de los géneros no era aplicable a la nueva realidad musical. Esto llevó a la casi desaparición de la teoría, que dejó de ser mencionada en los tratados teóricos medievales o, si aparecía, lo hacía solo como parte de esa tradición boeciana que había que mantener pero que no tenía aplicación en la música real. La idea generalizada que podemos encontrar en aquellos textos medievales en que la teoría de los géneros aparece es que la música práctica solo utiliza el género diatónico, siendo los otros dos ajenos por completo a la práctica musical. En este sentido es interesante, por ejemplo, una idea que Johannes de Grocheo (*fl.* ca. 1300) atribuye a algunos de sus contemporáneos, a saber, que los géneros cromático y enarmónico, ajenos a la práctica musical real, se corresponderían con la música de los astros y con la música celestial de los ángeles respectivamente<sup>25</sup>. En otras palabras, para los teóricos medievales los géneros cromático y enarmónico no eran de este mundo.

A partir del siglo XIII comenzaron a proliferar en la música europea las notas alteradas, sonidos que no encajaban dentro del paradigma hexacordal –paradigma dominante en el momento para la conceptualización del campo sonoro y cuya visualización se realizaba en la mano–. Estas notas, por tanto, suponían un desafío al paradigma establecido ya que quedaban fuera de él, por lo que recibieron los sugerentes nombres de *musica ficta* (fingida), *musica falsa*, o *extra manum*, que daban cuenta de lo irreal de estos sonidos para el paradigma de la mano<sup>26</sup>. Es importante señalar que al uso de estas notas alteradas no se le aplicaba el término “cromático”, porque, como ya hemos dicho, para los teóricos medievales la teoría de los géneros nada tenía que ver con la música práctica de su tiempo.

Esta idea medieval sobre los géneros empezó a cambiar con la radical propuesta de Marchettus de Padua, quien en *Lucidarium in arte musicae planae* (1317-18) planteó nuevos significados para las palabras que ya no tenían ninguna relación con su significado griego. Este autor se propone explicar la música de su tiempo, incluyendo el uso de la problemática *musica ficta*, con una

<sup>25</sup> Ernst Rohloff: *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1943, pp. 46-47.

<sup>26</sup> A. García Pérez: “Léxico y paradigmas...”.

nueva teoría en la que los tonos se dividen en cinco partes. Según Marchettus, existen diferentes tipos de intervalos menores que el tono y que se clasifican en función de su tamaño. El intervalo constituido por una quinta parte de tono sería una “diesis”, el constituido por dos partes sería un “semitono enarmónico”, el constituido por tres partes sería un “semitono diatónico” mientras que el constituido por cuatro partes sería un “semitono cromático”. Para Marchettus, el semitono habitual, solmisado *Mi-Fa*, era el semitono enarmónico; el semitono diatónico se encontraba entre una nota natural y su versión bemolada; el semitono cromático se encontraba entre una nota natural y su versión sostenida; y, finalmente, el intervalo entre una nota sostenida y la nota natural inmediatamente superior era una diesis.

La teoría de Marchettus es, sin duda, confusa, por lo que ha habido mucha especulación posterior sobre lo que realmente quería decir. Pero lo que nos interesa ahora mismo es que esta teoría vinculó, por primera vez en la historia, la teoría de los géneros y sus términos con el mundo de la *musica ficta* y los diferentes tipos de semitonos que aparecían al usar esta. Marchettus fue muy criticado en su momento por su heterodoxa propuesta, pero los nuevos usos que hacía de las palabras “diatónico”, “cromático” y “enarmónico” abrieron la veda para futuras resignificaciones que, en muchos casos, vincularían estas palabras, de una u otra manera, con las notas alteradas.

### **La recuperación de las palabras: “diatónico”, “cromático” y “enarmónico” como significantes flotantes**

El humanismo renacentista quería recuperar las artes y el pensamiento de la Antigüedad greco-romana y tomarlos como modelo para sus propias producciones culturales. Las composiciones musicales de la Antigüedad no eran accesibles a los músicos renacentistas para que pudieran estudiarlas e imitarlas, así que estos, a falta de modelos de música práctica, se apoyaron en los textos antiguos que hablaban sobre música, adaptando sus teorías y su vocabulario a la nueva realidad musical. De esta manera, palabras como las que nos ocupan comenzaron a ser cada vez más frecuentes en los textos de teoría musical desde la segunda mitad del siglo XV. Sin embargo, a lo largo del Renacimiento no existió un consenso claro sobre el significado de estos términos, lo que dio lugar a disputas y polémicas<sup>27</sup>.

Para entender la falta de consenso es necesario hacer referencia al conflictivo momento de crisis que estaba viviendo la conceptualización del espacio sonoro en esa época. El paradigma de la mano o paradigma hexacordal no era

---

<sup>27</sup> Sobre la complejidad de estas palabras en el Renacimiento hablaremos a lo largo de este artículo, pero para más información remitimos al mencionado estudio de A. García Pérez: “The controversial Meaning ...”.

capaz de dar cuenta apropiadamente de las notas alteradas que aparecían continuamente en la música práctica y que suponían una anomalía en el sistema, lo que había llevado a la aparición de la teoría de las conjuntas, un “parche” aparecido en el siglo XIV para poder encajar las notas alteradas dentro del sistema de hexacordos<sup>28</sup>. La teoría de las conjuntas, por tanto, servía para poder dar sentido, dentro del paradigma hexacordal, a las notas que en principio quedaban fuera de él y que hasta el siglo XV recibieron el nombre ya mencionado de *musica ficta*. Sin embargo, cuando en la segunda mitad del siglo XV los instrumentos de teclado empezaron a proliferar en la práctica musical europea, este artefacto empezó a ser visto como una buena representación del espacio sonoro, por lo que empezó a rivalizar con la mano por convertirse en el referente de la representación del espacio sonoro musical<sup>29</sup>. Las notas alteradas eran mucho más fáciles de entender contemplando las teclas bajas y altas de un teclado (normalmente blancas y negras) que pensando en hexacordos, mutaciones y conjuntas sobre la mano. El Renacimiento, por tanto, es un momento de crisis del paradigma hexacordal, a la vez que aparece el teclado como referente alternativo. Pero este último no es capaz de acabar rápida y definitivamente con el paradigma de la mano, por lo que ambos conviven de manera confusa convirtiéndose, en este sentido, al Renacimiento en un momento liminal de confusión e incertidumbre en lo que respecta a la imagen mental que los músicos se hacían del espacio sonoro musical. Por una parte, seguían utilizando los hexacordos y la teoría de las conjuntas para imaginar el espacio sonoro, es decir, las notas o sonidos a disposición del músico para hacer música. Por otra parte, la relación entre notas naturales y notas alteradas (llamadas respectivamente *musica recta* / *musica ficta* o *coniunctae* en la teoría musical medieval) era explicada mucho mejor refiriéndose al teclado, ya que en él se veía claramente que unas eran teclas blancas y las otras teclas negras. Los libros de teoría del momento son, en gran parte, una mezcla confusa de ambas concepciones, viviendo la concepción hexacordal un declive progresivo que terminaría con ella definitivamente en el siglo XVIII.

En medio de este estado de confusión, las palabras “diatónico”, “cromático” y “enarmónico” vivieron un resurgir creciente desde finales del siglo XV en el que se fueron vinculando progresivamente a la cuestión no resuelta de las notas alteradas. De alguna manera, los teóricos renacentistas buscaron en estos términos una forma de explicación de esas notas alteradas que parecían amenazar la lógica musical hexacordal, al mismo tiempo que les permitían legitimar la nueva

<sup>28</sup> A. García Pérez: “Léxico y paradigmas...”; Stefano Mengozzi: *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010. El texto conservado más antiguo en el que aparece la teoría de las conjuntas es un tratado de la segunda mitad del siglo XIV atribuido a Goscalcus, Oliver B. Ellsworth: *The Berkeley Manuscript*, Lincoln / Londres, University of Nebraska Press, 1984.

<sup>29</sup> M. Bent: “Diatonic ‘Ficta’”.

herramienta conceptual del teclado como referente teórico del espacio sonoro. No obstante, los músicos renacentistas no encontraron significados claros y compartidos por todos en lo que respecta a estas palabras, ya que provenían de una realidad musical que ya no existía, y la aplicación de los significados originarios griegos a la música renacentista resultaba imposible. Esa falta de acuerdo no les impidió seguir utilizándolas porque, en realidad, lo importante para ellos no era el significado preciso y concreto que estas palabras pudieran transmitir, sino la carga simbólica que portaban, que permitía a los músicos renacentistas vincular sus prácticas musicales a la mitificada música griega.

En el imaginario colectivo de los músicos renacentistas, su música moderna debía conectar directamente con la música griega teorizada en los textos de la Antigüedad que estaban recuperando y es en este contexto en el que hay que comprender su recurso a los términos “diatónico”, “cromático” y “enarmónico”. Son significantes flotantes<sup>30</sup>, vacíos en gran parte de significado concreto, o con un significado mutante que cada músico y cada teórico interpretaba como mejor le parecía; usados para intentar dar sentido al problema de las notas alteradas y legitimar la música renacentista vinculándola al pasado clásico, pero con significados diferentes, y en ocasiones contradictorios, en diferentes autores e incluso, a veces, en los escritos de un mismo autor.

### El teclado como imagen del espacio sonoro y la teoría de los géneros

Muchos autores de la segunda mitad del siglo XV, plenamente convencidos aún del paradigma hexacordal, seguían teniendo una idea medieval del asunto y consideraban que la música moderna era exclusivamente diatónica<sup>31</sup>. Pero en esa misma época también podemos encontrar curiosas concepciones que, dentro todavía de la lógica hexacordal, establecían una difícil analogía entre los tres géneros y las tres *propiedades* de los hexacordos, a saber, de natura, de bcuadrado y de bmo. Este es el caso de algunos autores vinculados a la Universidad de Salamanca, como Pedro Martínez de Osma, Bartolomé Ramos de Pareja o Domingo Marcos Durán<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Concepto proveniente de la antropología y la semiótica que se utiliza para describir un significante sin significado concreto o con múltiples significados, que se usa por su valor simbólico más que por su carga semántica concreta. Véase Claude Lévi-Strauss: “Introduction à l’oeuvre de Marcel Mauss”, *Sociologie et anthropologie*, Marcel Mauss, París, Les Presses Universitaires de France, 1950; Daniel Chandler: *Semiotics: The Basics*, Londres, Routledge, 2007.

<sup>31</sup> Por ejemplo, Guillermo de Podio: *Ars musicorum*, Valencia, Petrus Hagenbach, Leonardus Hutz, 1495, II, 9, f. 12r: “Est [...] animadvertendum quod inter omnia general melorum diatonicum genus [...] tam in instrumentali musica: quam in ea que cantandi dicitur [...] in practicam venit. [...] Reliqua [general] [...] ab omni praxi excluduntur”.

<sup>32</sup> Santiago Galán Gómez: “El tratado musical de Pedro Martínez de Osma, un testimonio recuperado del siglo XV”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 113-135; Bartolomé Ramos de Pareja: *Musica Practica*, Bolonia, Baltasar de Hiriberia, 1482, III, lib. 2, cap. 4; Domingo Marcos Durán: *Comento*

Sin embargo, en torno a 1500 empieza a surgir una manera de entender los géneros en la música renacentista que tendrá bastante éxito entre los autores de la época y que estará profundamente ligada al teclado como imagen del espacio sonoro. Según esta concepción, el género diatónico lo constituirían las teclas blancas del teclado, en las que todavía se podía ver la sucesión de tonos y semitonos correspondientes al género diatónico que habían explicado los autores de la Antigüedad; y las teclas negras constituirían el género cromático, género complementario del diatónico que se encargaría de dividir todos los tonos en dos semitonos. Es en este momento cuando a las notas alteradas se las empezará a llamar “división de tono”, denominación que surge del nuevo paradigma del teclado y que acabaría triunfando sobre “conjunta”. Son innumerables las referencias que podemos encontrar a la idea de que la orden baja de los teclados (teclas blancas) contiene el género diatónico mientras que la orden alta (teclas negras) contiene el género cromático<sup>33</sup>.

Dónde se sitúa en esta concepción el género enarmónico es algo que algunos no sabían muy bien cómo contestar. Tomás de Santa María, por ejemplo, considera que la música renacentista utiliza tanto el género diatónico como el cromático, ya que usa tanto teclas blancas como negras, y precisamente esa mezcla es la que, según él, constituye el tercer género, el enarmónico<sup>34</sup>. Otros, sin embargo, entendían que el género enarmónico lo constituían las otras notas alteradas que no estaban presentes en el teclado. Hay que tener en cuenta que los teclados renacentistas se afinaban con temperamentos mesotónicos, por lo que los sostenidos no sonaban igual que los bemoles. Los teclados habituales tenían 12 teclas por octava y, por tanto, solo tenían presentes algunas alteraciones, las que eran habituales en la música renacentista, a saber: Si $\flat$ , Mi $\flat$ , Fa $\#$ , Do $\#$ , Sol $\#$ . Las demás notas alteradas no estaban presentes en los teclados (a no ser que estos tuvieran más de 12 teclas por octava) y eran esas notas las que muchos músicos consideraban enarmónicas.

Esta concepción de notas diatónicas (naturales), cromáticas (alteraciones habituales) y enarmónicas (alteraciones no habituales) está, como hemos visto, profundamente vinculada al paradigma del teclado como referente

---

sobre *Lux Bella*, Salamanca, Juan de Porras, 1498, fol. 5r y fol. 24v; Louis Jambou, Alexandre Dutra-Cancado: “Les genres grecs dans la théorie musicale de la Renaissance en langue vernaculaire: l’exemple de l’espagnol”, *Musica e Storia*, 1, 2002, pp. 165-88 (<https://doi.org/10.1420/7606>, consulta 30-9-2020).

<sup>33</sup> Juan Bermudo: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, Lib. II, cap. 27, fol. 27: “Es de notar que el monachordio que en nuestro tiempo usamos contiene dos generos de Musica: uno es dicho diatonico, y otro chromatico. Todas las teclas blancas son del genero diatonico y las negras del chromatico”. Véase también Gonzalo Martínez de Bizcargui: *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano*, Zaragoza, Jorge Coci, 1508, cap. XI, p. 13; Juan de Espinosa: *Tractado breve de principios de Canto Llano*, Toledo, Juan de Villquirán, ca. 1520, XIV, fol. 9; Tomás de Santa María: *Arte de tañer fantasia*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565, I, fol. 13v.

<sup>34</sup> T. Santa María: *Arte de tañer...*, I, fol. 13v-14r: “Otro genero ay que llaman enarmonico que (quiere dezir) la mezcla, o mistura, o composicion de los otros dos generos, que son diatonico y chromatico”.

del espacio sonoro musical. Probablemente la explicación más minuciosa y pormenorizada de ella es la que nos ofrece Francisco Salinas en su *De musica libri septem*, en la que el autor diferencia claramente entre la concepción antigua de los géneros, como división del tetracordo, y la moderna, como diferentes tipos de notas del sistema musical que van progresivamente dividiendo los tonos en intervalos más pequeños<sup>35</sup>. Salinas es consciente de que en la música de su época ya no tiene sentido intentar aplicar el significado originario de estos términos, porque esta música ya no funciona como había funcionado la música griega, y es capaz de diferenciar los dos mundos. La concepción de los géneros vinculada al paradigma del teclado estuvo presente en el pensamiento musical de muchos autores españoles, pero no fue exclusiva de este lugar del mundo, ya que también podemos encontrarla en autores italianos como Gioseffo Zarlino (1517-1590), quien pretendió conjugar esta concepción moderna con la idea antigua de los géneros, algo de muy difícil solución, lo que le generó ciertas incongruencias en sus planteamientos.

Esta idea sobre los géneros continuó mucho más allá de lo que podemos llamar Renacimiento. Seguía vigente en autores del siglo XVII, como Correa de Araujo (1584-1654), e incluso de la primera mitad del siglo XVIII. Tomás Vicente Tosca, en su tratado *Compendio Mathematico* (1707-1715), expone la teoría de los géneros remitiendo a las teclas blancas y las teclas negras, y siguiendo bastante de cerca lo que había planteado Salinas casi un siglo y medio antes, aunque la exposición de Tosca es más breve. El tratado de Tosca fue, además, la referencia fundamental en cuestiones de teoría musical para el primer diccionario de la Real Academia Española (1726-1739), el conocido como *Diccionario de Autoridades*, por lo que es de suponer que sus ideas no estaban muy lejos del pensar común sobre el tema en su época. Tosca, igual que había hecho Salinas, diferencia claramente entre los géneros de la Antigüedad y los géneros modernos, es decir, entre un significado antiguo y uno moderno de las palabras, siendo este último, muy similar al de Salinas, al que dedica gran parte de su explicación<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Sobre el complejo sistema teórico de Salinas, en el que mezcla la teoría “moderna” de los géneros con su explicación de la justa entonación y los diferentes tipos de temperamentos usados en su época, véase Amaya S. García Pérez: *El número sonoro: la matemática en las teorías armónicas de Salinas y Zarlino*, Salamanca, Caja Duero, 2003; Amaya S. García Pérez: “Francisco de Salinas y la teoría musical renacentista”, *De Musica libri septem de Francisco de Salinas*, Amaya S. García Pérez, Bernardo García-Bernalt Alonso (eds.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

<sup>36</sup> Tomás Vicente Tosca: “Tratado de la música especulativa y práctica”, *Compendio mathematico*, Valencia, Joseph García, 1707-1715, tomo II, pp. 381-399: “Hállanse en él [el teclado] dos órdenes de teclas, unas blancas y otras negras: en las blancas está sencillamente el orden diatónico: las negras que se interponen entre las blancas, pertenecen al orden cromático” (p. 397). Las explicaciones de Tosca, como las de otros teóricos ibéricos de la primera mitad del siglo XVIII, nos dejan ver que los teclados a los que remiten estaban afinados con temperamentos mesotónicos, no con los temperamentos irregulares barrocos que

Quienes defendían la concepción de los géneros basada en el teclado también solían pensar que la música moderna mezclaba los géneros, ya que normalmente se usaban tanto notas naturales como alteradas en la misma composición. Esto llevó a la aparición de algunos neologismos y derivaciones léxicas, como la expresión “género semicromático”, inventada por Juan Bermudo (ca. 1510–después de 1559) para denominar la música de su época, ya que, según él, era una mezcla del género diatónico (por su uso de teclas blancas) y del cromático (por su uso de teclas negras). Este neologismo tuvo cierto recorrido en la teoría musical española, ya que también aparece, años después, en los tratados de Francisco de Montanos y Correa de Araújo. Este último, quien publica ya en 1627, introduce otro neologismo más, “semienarmónico”, para crear un sistema teórico en el que estas palabras designan el número de alteraciones en la armadura que tiene una composición: con una alteración, es semicromática; con dos alteraciones, cromática; con tres alteraciones, semienarmónica; y con cuatro alteraciones, enarmónica<sup>37</sup>.

Todavía en la primera mitad del siglo XVIII podemos encontrar la idea de mezcla de géneros asociada al uso, en la misma composición, de notas naturales y alteradas. Así, Tosca introduce los términos “género diatónico-cromático” y “género diatónico-cromático-enarmónico”, que son los que, según él, se corresponden realmente con la música de su época, ya que esta mezcla notas diatónicas (naturales) con cromáticas (alteraciones habituales) y, a veces, con enarmónicas (alteraciones no habituales)<sup>38</sup>.

### La postura clasicista

Junto a esta concepción basada en el teclado, también podemos encontrar autores renacentistas que intentan por todos los medios aplicar la idea de los géneros de la Antigüedad a la música de su época, por lo que entienden que lo importante no son las notas que se usan (es decir, si están alteradas o no) sino

---

eran habituales en otros lugares de Europa. Al respecto véase también Juan Carlos Justiniano: “La música y sus palabras en el *Diccionario de autoridades* (1726-1739)”, citado en Cristina Diego Pacheco y Amaya S. García Pérez (eds.): *Lexique musical de la Renaissance*, París, Classiques Garniers, en prensa.

<sup>37</sup> Bermudo: *Declaración...*, lib. IV, cap. 47, fol. 86v: “Mirando a lo que hazen los señalados tañedores [...] halle infaliblemente, que tienen compuesto un nuevo genero del diatonico y chromatico: el qual se puede llamar semichromatico”. Francisco de Montanos: *Arte de musica theorica y pratica*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba y Oviedo, 1592, fol. 19r-v. Correa de Araújo: *Facultad orgánica*, Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626, fol. 14r. A. García Pérez: “The controversial meaning...”.

<sup>38</sup> T. V. Tosca: “Tratado de la música especulativa y práctica”, p. 397: “Del sistema músico, según los géneros diatónico-cromático, y diatónico-cromático-enarmónico. [...] juntamente con el diatónico usamos del cromático, mezclando algunas cuerdas de este con las de aquel, de que resulta un género de melodía mixto de cromático, y diatónico. Y porque a más de estas cuerdas, se pueden con acierto mezclar algunas del género enarmónico, de que resultaría un género mixto de los tres, por esta causa explico ambas mixturas [...]”.

los movimientos melódicos y si en ellos aparecen los intervalos propios de cada género tal y como los concebían los autores clásicos. Es evidente que esta pretensión creó muchísimas dificultades ya que era imposible aplicar la teoría griega de los géneros a la música renacentista.

No obstante, dentro de esta corriente más clasicista, tampoco se ponían de acuerdo entre sí. La postura defendida por Zarlino o Lusitano consideraba que cuando la melodía usaba intervalos de tono, semitono, o intervalos mayores compuestos de estos (cosa que hacía la música renacentista), seguía siendo diatónica, por mucho que utilizase notas alteradas. No obstante, el mismo Zarlino planteaba en sus escritos una extraña mezcla entre esta concepción clasicista y la concepción del teclado, creando una teoría muy confusa<sup>39</sup>. Otros autores, sin embargo, consideraban que las terceras menores eran propias del género cromático y las terceras mayores propias del enarmónico, ya que algunos de los intervalos de estos géneros descritos por los textos de la Antigüedad se parecían a las terceras de la música renacentista. De esta manera, cada vez que se utilizaban intervalos melódicos de tercera, algunos músicos renacentistas entendían que el género diatónico se estaba mezclando con el cromático o el enarmónico. Como vemos, esta idea de mezcla es muy diferente de la que presentaban los defensores de la concepción basada en el teclado.

Esta segunda postura clasicista, que hablaba de mezcla de géneros, era la de Nicola Vicentino, lo que le llevó a la pública confrontación con Lusitano, quien mantenía ideas próximas a la primera postura. La confrontación entre Vicentino y Lusitano fue resuelta, tribunal mediante, a favor de Lusitano, lo que nos puede hacer pensar que la postura de Vicentino y su idea sobre la mezcla de géneros no eran mayoritarias en su momento<sup>40</sup>; sin embargo, algunas de sus ideas sobre los géneros todavía están presentes en autores de la primera mitad del siglo XVIII. Pablo Nassarre, por ejemplo, entendía que la música de su época utilizaba fundamentalmente el género diatónico, pero que se le habían añadido ciertas especies de intervalos del género cromático y del enarmónico, en particular los intervalos de tercera, creando así un género mixto que, contrariamente a lo que algunos pensaban, era muy superior a los géneros griegos<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Gioseffo Zarlino: *Le istituzioni harmoniche*, Venecia, 1558, Lib. 3, cap. 72-75, fol. 280-284.

<sup>40</sup> A pesar de su derrota en la disputa, Vicentino continuó con su visión del asunto e incluso diseñó un instrumento musical, el *archicembalo*, descrito en su tratado *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), con el que poder reconstruir los géneros griegos originales. La idea de Vicentino era que en este instrumento estuvieran presentes no solo los intervalos grandes de los géneros cromático y enarmónico, sino también los pequeños: semitonos menores y diesis. Sobre la teoría de los géneros de Vicentino, así como sobre este y otros instrumentos con microtonos, véase P. Barbieri: *Enharmonic instruments...*; K. Berger: *Theories of Chromatic...*

<sup>41</sup> Pablo Nassarre: *Escuela música, según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, vol. I, lib. I, cap. XX, p. 88: “[Al género diatónico,] que es el que practicamos [...] se le han añadido del genero Chromatico el semitono menor, y la tercera menor, y del genero Henarmónico la ter-

## La teoría de los géneros en el nuevo paradigma de la armonía bimodal

En la primera mitad del siglo XVIII, Jean-Philippe Rameau sistematizó y difundió un nuevo marco conceptual para entender la lógica musical que se sustentaba en dos pilares fundamentales: por una parte, el sistema bimodal mayor-menor, que sustituiría a la concepción octomodal habitual hasta ese momento; por otra parte, la concepción armónica vertical de acordes formados por terceras superpuestas, que sustituiría a la concepción contrapuntística anterior<sup>42</sup>. Este nuevo marco conceptual difundido por Rameau fue haciéndose mayoritario en Europa a lo largo del siglo XVIII, hasta convertirse, en la segunda mitad del siglo, en un paradigma dominante dentro de la teoría musical. Este cambio de paradigma tuvo consecuencias importantes en la manera de entender los géneros<sup>43</sup>.

Una fuente fundamental para entender estas palabras dentro del nuevo paradigma son las entradas “Diatonique”, “Chromatique” y “Enharmonique” que Rousseau escribió para *L'Encyclopédie* (1751-1772). El pensamiento de Rousseau se encuentra ya plenamente dentro de la nueva lógica, por lo que sus explicaciones son radicalmente diferentes a las que todavía podíamos encontrar en autores como Nassarre o Tosca. En cada una de estas entradas<sup>44</sup>, todas de su pluma, Rousseau comienza exponiendo la idea griega de los géneros, remitiendo a autoridades clásicas como Boecio o Aristoxeno, para posteriormente explicar la concepción moderna de los mismos, diferenciando muy claramente entre ambos mundos conceptuales. Sin embargo, Rousseau ignora por completo todas esas otras maneras de entender los géneros que habían aparecido en épocas inmediatamente anteriores a la suya; para él solo existen dos concepciones: la griega y la moderna. Esta actitud de ignorar el pasado cercano parece habitual en toda la historia de la teoría musical. La concepción moderna que Rousseau nos ofrece empieza a parecerse, en algunos aspectos, a la que tenemos hoy en día, aunque todavía es diferente en bastantes cuestiones.

Para Rousseau, el género cromático moderno consiste en la sucesión de varios semitonos melódicos y es particularmente utilizado en el modo menor, ya que la posible alteración de los grados sexto y séptimo de la escala menor

---

cera mayor [...] y de lo mejor del Chromatico, y Henarmonico se ha hecho un compuesto sobre lo que tenia el Diatonico, de mucha variedad de intervalos, los cuales han perficionado la musica por su mucha ampliación”.

<sup>42</sup> Sobre la teoría armónica de Rameau, véase Thomas Christensen: *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

<sup>43</sup> El siglo XVIII es un momento de profundos cambios en el pensamiento musical occidental. No solamente se produce un cambio de paradigma fundamental –el paso del sistema octomodal contrapuntístico al sistema de la armonía bimodal– sino que también se produce un cambio en el lugar epistemológico que ocupa la disciplina música, de ser considerada una matemática perteneciente al *quadrivium*, a integrarse en el recién aparecido sistema de las bellas artes.

<sup>44</sup> Pueden consultarse en <http://www.xn--encyclopdie-ibb.eu/>. La entrada “Chromatique” apareció en el año 1752, “Diatonique” en 1754 y “Enharmonique” en 1755.

hacen especialmente factible la sucesión de semitonos. Rousseau habla de “movimiento cromático”, que para él consiste no tanto en el movimiento melódico en sí, sino en la sucesión de acordes tonales que hacen posible ese movimiento melódico<sup>45</sup>. Y, finalmente, nos informa de que su carácter es perfecto para expresar dolor y aflicción.

Sobre el género diatónico encontramos, además de la definición griega habitual, la idea de que, en la música moderna, “nuestro [género diatónico] resulta de la marcha consonante del bajo sobre las notas de un único modo”; afirmación que sin duda presenta un paralelismo con algunas definiciones actuales, como la de *The Oxford Companion to music*, que dice: “En el sistema tonal mayor-menor un elemento diatónico [...] es aquel que utiliza exclusivamente notas pertenecientes a una sola tonalidad”<sup>46</sup>.

La concepción moderna del género enarmónico es, según Rousseau, la que más se aleja del significado griego original. Para este autor, el género enarmónico moderno se produce cuando en una composición aparecen tanto el sostenido como el bemol que se hallan entre las mismas notas naturales. Es decir, cuando se utiliza, por ejemplo, primero Do# y después Re♭. Esto sucede, nos dice Rousseau, cuando se produce una “transición” o “pasaje enarmónico” (*transition, passage enharmonique*), es decir, la transición de una tonalidad que presenta una de esas alteraciones, a otra tonalidad que presenta la otra alteración. Insiste Rousseau en que el único acorde que permite estos “pasajes enarmónicos” es el acorde de séptima disminuida, y nos plantea como ejemplo la transición de Re menor a Fa menor a través del acorde de séptima disminuida Do#-Mi-Sol-Si♭ (acorde sobre la sensible de Re menor), que se transforma en el acorde Mi-Sol-Si♭-Re♭ (acorde sobre la sensible de Fa menor). Como vemos, esta idea es prácticamente la misma que hoy en día tenemos de una modulación enarmónica. Sin embargo, Rousseau todavía no introduce la idea de “sonidos enarmónicos” ni tampoco el sustantivo “enarmonía”. De hecho, Rousseau sigue pensando que esas dos notas, Do# y Re♭, no deberían sonar igual, aunque en la realidad sí lo hacen a causa del temperamento que normalmente se usa<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> “Aujourd’hui le genre chromatique consiste à donner une telle marche à la basse fondamentale, que les diverses parties de l’harmonie puissent procéder par semi-tons, tant en montant qu’en descendant; ce qui ne convient guère qu’au mode mineur, à cause des altérations auxquelles la sixième et la septième notes y sont sujettes par la nature même du mode. [...] l’espace le plus convenable pour les mouvements chromatiques, est entre la dominante et la tonique en montant, et entre la tonique et la dominante en descendant”.

<sup>46</sup> “Diatonic”, *The Oxford Companion to Music*, Alison Latham (ed.), Oxford University Press, 2011.

<sup>47</sup> Jean-Jacques Rousseau: “Enharmonique”, *Encyclopédie*: “Mais quoique selon la rigueur des rapports, ce dièse et ce bémol dû sent former un intervalle entr’eux, cet intervalle se trouve nul, au moyen du temperament, qui dans le système établi, fait servir le même son à ces deux usages”. Es de notar que en la Francia de mediados del XVIII los temperamentos habituales eran los temperamentos irregulares, en los que el mismo sonido servía tanto para el bemol como para el sostenido.

Por último, Rousseau también habla de la mezcla de géneros, pero no presenta ninguna de las dos ideas de mezcla que habían aparecido en el Renacimiento, sino que introduce una concepción nueva: el género “diatónico-enarmónico”, que consiste en la sucesión de semitonos mayores (como en la secuencia Mi-Fa-Sol), y el género “cromático-enarmónico”, que consiste en una sucesión de semitonos menores (como en la secuencia Do<sub>b</sub>-Do-Do#). Evidentemente, los semitonos mayores y menores de los que habla Rousseau serían los semitonos de la justa entonación, pero, como el mismo Rousseau reconoce, ese sistema de afinación no se usaba en Francia en su época, por lo que toda esta discusión quedaba en un nivel puramente teórico.

Como vemos, la explicación de Rousseau sobre los géneros solo tiene sentido dentro del sistema armónico bimodal. Ya no es comparable ni a la concepción basada en el teclado que surge en el siglo XVI, ni tampoco a la visión más clasicista de aquellos autores que desde el Renacimiento pretendían aplicar el significado originario de los términos a la música de su propia época. Es una nueva manera de entender los términos que ya se va aproximando a como los entendemos hoy en día. Suponemos que la concepción de Rousseau podría ser más o menos común en su momento. No obstante, podemos encontrar otros autores que pocos años después no lo tenían tan claro. Es el caso, por ejemplo, de Antonio Eximeno, quien considera que estas palabras son antiguas y que, en realidad, no tiene sentido seguir usándolas porque la música moderna, organizada con los modos mayor y menor, ya no funciona como la música griega a la que esos términos aludían:

Aunque con la constitución de los modos mencionados [mayor y menor] se haya variado el sistema fundamental de la música, con todo, se han conservado los vocablos antiguos de [...] *género diatónico*, *cromático*, y también *enarmónico*, con cada uno de los cuales unos entienden una cosa y otros otra, pero esto sólo sirve para ostentar ciencia de palabras y hablar misteriosamente de lo que no contiene verdad ni substancia alguna. Aquellos vocablos pertenecen a ciertos sistemas arbitrarios de música que ya no se usan, y hablando con rigor, hoy día ni hay [...] género diatónico, ni cromático, ni enarmónico. [...] Si se quiere llamar *género cromático* el que usa de las cuerdas con sostenidos o bemoles, no lo contradigo, pero no alabo el confundir semejantes vocablos con otros más confusos de *género temperado*, *género mixto de diatónico y cromático*, a los cuales no se les da un significado claro y preciso<sup>48</sup>.

Este párrafo es muy significativo porque Eximeno está presentando estos términos como significantes flotantes en la segunda mitad del siglo XVIII, algo que, como hemos visto, es aplicable al uso que se hace de ellos desde el Renacimiento. Nos indica claramente que estas palabras no tenían un significado

<sup>48</sup> Antonio Eximeno: *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, Francisco Antonio Gutiérrez (trad.), Madrid, Imprenta Real, 1796, pp. 76-78.

claro y compartido por todos y que, a pesar de ello, se seguían usando para indicar, de alguna manera confusa, aquello que tenía que ver con el uso, o no, de notas alteradas.

A pesar de la fundada crítica de Eximeno, estas palabras se siguieron utilizando y a finales del siglo XIX podemos ver cómo el camino hacia las concepciones actuales estaba ya claramente marcado. En el *Diccionario técnico de la música* de Felipe Pedrell aparecen entradas para cada género en las que se remite a la definición griega; pero también aparecen otras entradas que hacen referencia a nuevos conceptos, como “Diatónica (escala)”, “Cromática (escala)”, “Enarmónicos (sonidos)” en las que estas ideas se describen, aproximadamente, como las entendemos hoy en día. También encontramos entradas con nuevas palabras derivadas que hasta este momento no habíamos visto, como los adverbios “Diatónicamente” y “Cromáticamente”, así como el sustantivo “Enarmonía”, que es definido de forma parecida a la *transition enharmonique* de Rousseau y que se corresponde con nuestra actual modulación enarmónica. Sin embargo, Pedrell sigue presentando algunos conceptos relativos a la mezcla de géneros que a día de hoy resultan completamente anticuados; es el caso de las entradas “Diatónico cromático”, “Diatónico cromático-enarmónico” y “Cromático enarmónico”, que prácticamente no define más allá de que son la mezcla de los géneros mencionados, sin especificar en qué consiste esa mezcla. Además, introduce la entrada “Enarmónico-cromático y enarmónico-diatónico” en la que estas dos ideas son definidas como sucesión de semitonos mayores y menores respectivamente, siguiendo a Rousseau, pero permutando el tipo de semitono asociado a cada uno de ellos<sup>49</sup>.

Pedrell asume que la música de su época utiliza el temperamento igual, lo que le permite definir los sonidos enarmónicos como “notas diversas correspondientes a un mismo sonido”, pero al mismo tiempo asocia el semitono menor a lo diatónico y el semitono mayor a lo cromático, ya que su referente ideal es la afinación pitagórica en la que el semitono Mi-Fa es el menor. Sin embargo, Rousseau todavía tenía como referente la justa entonación, en la que el semitono Mi-Fa era el mayor; esto explica la permutación de semitonos que lleva a cabo Pedrell con respecto a Rousseau.

Como vemos, de lo expuesto por Pedrell a las concepciones actuales no hay más que un pequeño paso que dejamos hacer libremente al lector.

## Reflexiones finales

Muchas de las palabras técnicas que utilizamos en musicología presentan trayectorias históricas mucho más complejas de lo que pueda parecer a primera vista, ya que han sobrevivido a varios cambios de paradigma. Las palabras que

---

<sup>49</sup> Felipe Pedrell: *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1894, 2ª ed., pp. 122, 136, 152.

hemos tratado en este artículo no solo han cambiado de significado con el tiempo, sino que en ocasiones ni siquiera han tenido un significado claro y han sido utilizadas como significantes flotantes, más por el valor simbólico que poseían que por su capacidad definatoria de una realidad concreta. Quienes nos dedicamos al estudio de las músicas del pasado nos encontramos, por tanto, con la gran responsabilidad de decidir si utilizar todas estas palabras técnicas con sus significados actuales o, por el contrario, si recurrir a los significados históricos de la época en la que se centran nuestras investigaciones. En cualquier caso, sea cual sea nuestra elección, esta debe ser clara y explícita en nuestros escritos, porque, si no es así, corremos el riesgo de crear confusiones o polémicas estériles e innecesarias.

Personalmente, creo que es muy difícil comprender las músicas del pasado sin recurrir a los marcos conceptuales, ideas y palabras con los que se entendían esas músicas en su momento. Es decir, creo que es necesario adoptar una postura *emic* frente al estudio de realidades culturales del pasado. Esto no implica renunciar por completo a la postura *etic*, que puede aportarnos mucha capacidad de análisis objetivo. Pero sí creo que es necesario ser conscientes de que las culturas del pasado ya no son nuestra cultura, por mucho que el lugar geográfico que ocupaban siga siendo el mismo que nosotros ocupamos o que los idiomas que usaban se parezcan mucho a los que utilizamos hoy en día. Esto puede parecer obvio, pero la realidad es que no siempre se tiene en cuenta a la hora de estudiar esas músicas del pasado. ¿Cómo, si no, podemos entender que se apliquen los conceptos modernos detrás de palabras históricas para analizar músicas de épocas en que esos términos no significaban lo mismo que ahora, sin aclarar convenientemente toda esa confusión terminológica? Nos gustaría que la famosa afirmación de Nicholas Cook, “we are all ethnomusicologists now”<sup>50</sup>, fuese cierta, porque eso significaría que la musicología histórica habría asumido por completo que el estudio de las músicas del pasado es un estudio de culturas musicales diferentes a la cultura occidental actual. Pero, aunque evidentemente se han dado muchos pasos en este sentido<sup>51</sup>, no siempre es así. La etnomusicología hace ya tiempo que se ha librado del etnocentrismo, pero me da la sensación de que los musicólogos históricos todavía tenemos ciertos dejes de presentismo histórico y seguimos contemplando el pasado sin ser plenamente conscientes de que lo hacemos a través de los ojos del presente.

Para poder abordar el estudio de la música del pasado con una postura *emic* es necesario recurrir a la manera de pensar sobre esa música en su propia época histórica; es decir, es necesario —entre otras muchas cosas— entender los

<sup>50</sup> Nicholas Cook: “We Are all (Ethno)Musicologists Now”, *The New (Ethno)Musicologies*, Henry Stobart (ed.), Lanha, Scarecrow Press, 2008, pp. 48-70.

<sup>51</sup> Uno de los libros en los que este es un objetivo explícito y que constituye una magnífica reflexión sobre esta problemática aplicada al análisis de la música antigua es Cristle Collins Judd (ed.): *Tonal Structures in Early Music*, Londres / Nueva York, Routledge, 2014.

esquemas conceptuales, las teorías y, por supuesto, las palabras y los conceptos que se usaban en su momento para comprenderla<sup>52</sup>. Por suerte contamos con numerosos textos de teoría musical de épocas pasadas que nos informan de estas cuestiones; su estudio y análisis debe ser uno de los pilares de la musicología histórica.

Esta es una compleja tarea que nos implica a todos y en la que tendremos que buscar consensos. En cualquier caso, es fundamental que seamos conscientes de la problemática histórica que hay tras las palabras que utilizamos al hacer musicología y que, consecuentemente, intentemos ser siempre claros y explícitos en el significado que les estamos dando.

Recibido: 24-7-2020

Aceptado: 2-8-2020

---

<sup>52</sup> Apoyándose en la historia de los conceptos (*Begriffsgeschichte*), Juan José Carreras ha desarrollado una aproximación en la línea de lo aquí propuesto aplicada al concepto de “música nacional”. Véase Juan José Carreras: “Música nacional, historia de un concepto”, Enric Ucelay-Da Cal, A. Colorado, M. Lloret (eds.), *El pentagrama político. Ensayos sobre música y nacionalismo*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra / Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016, pp. 27-49.