# El *segundo tono* del *Pater noster:* una pista *nassarriana* sobre la posible modificación del *ethos* modal "general" por aplicación de la simbología numérica

Álvaro Zaldívar Gracia

Es evidente que los grandes tratados musicales, como las magnas obras dedicadas a otras diversas ciencias y artes, son fuente permanente e inagotable de nuevos hallazgos y renovados conocimientos para cuantos tenemos el privilegio de aprender y gozar con ellas. No podía ser otro el caso de la monumental *Escuela música*[1] de nuestro querido y admirado Fray Pablo Nassarre, magnífico impreso zaragozano del primer tercio del siglo XVIII que, como ya expuso magistralmente el profesor Siemens[2] hace veinticinco años, es el enciclopédico fruto tardío del inmenso trabajo asombrosamente desarrollado por este ciego organista franciscano básicamente a lo largo de las últimas décadas de la centuria anterior.

Notario excepcional de la teoría y la práctica musicales de la España de ese tan crucial cambio de siglo, su minuciosa e interesantísima aportación al conocimiento del *ethos* modal ya ha sido glosada con anterioridad[3], si bien en aquella primera exposición general de su doctrina no se quiso entrar en ciertas pequeñas matizaciones que aquí y ahora proponemos, muy humildemente, añadiendo así un poco frecuentado sendero para las posibles investigaciones futuras, como pequeña pero afectuosa ofrenda a uno de los más relevantes intérpretes e investigadores y docentes del ámbito de la música del Medievo, en general, y del Canto Gregoriano en particular.

Hacemos en concreto referencia a un minúsculo pero interesantísimo comentario de Nassarre, inserto en el denso e intenso capítulo XVI de su Libro II de su Primera Parte (*De todo el canto de la Missa que se canta en el Altar y Coro*), cuando nos dice:

> La oración del *Pater noster*, que dice cantada el Sacerdote, es segundo tono por dos razones: la una, por ser su Autor Christo, que es la segunda Persona, y la otra por la representación que hace el Sacerdote, que lo canta de Chisto, en quien están unidas las dos naturalezas divina y humana[4].

Otras citas, directas o indirectas y más o menos alejadas en el gigantesco discurso impreso del saber

[1] Nassarre, Fray Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna*...Zaragoza, por los herederos de Diego de Larrumbe y por los herederos de Manuel Román, 1724–1723 (vols. I y II, Partes Primera y Segunda, respectivamente).

[2] Véase el Estudio Preliminar de Lothar Siemens insertado como pórtico de la edición facsímil de *Escuela música*, editada por la Institución Fernando el Católico: Zaragoza, 1980 (que ocupa, sin numerar, las primeras dieciséis páginas del volumen primero).

[3] Zaldívar, Álvaro: "Cómo canta el gregoriano. Aportaciones de la teoría musical española a la doctrina del ethos modal del canto llano", en Pedro Calahorra-Luis Prensa, eds.: *Primeras Jornadas de Canto Gregoriano*. Institución Fernando el Católico: Zaragoza, 1997, pp. 111–131.

[4] *Escuela Música, op. cit.*, Parte Primera, pág. 177. Para mayor comodidad y mejor inteligencia de lo explicado por Nassarre, actualizamos mínimanente en nuestras citas su original ortografía y puntuación, intentando mantener al máximo el estilo y carácter de tan erudito impreso.

nassarriano, nos hablan también de esta misma simbología numérica del segundo modo (que Nassarre prefiere, como la mayor parte de la tratadística española —ilustre excepción hecha de Bermudo o Salinas—, llamar *tono*), que resulta incluso más sutilmente alegórica cuando se transporta, como puede comprobarse, un poco antes de la antedicha referencia al *Pater noster*, al señalar lo siguiente:

...canta el Prefacio el Sacerdote, el cual es siempre segundo tono transportado, acabando en alamirre, no sin particular misterio: porque el Prefacio representa unidas las dos naturalezas, angélica y humana, en las alabanzas divinas, y por eso es segundo tono, y el ser transportado quinta arriba hace relación a la superior naturaleza angélica, con quien se une la del hombre, para alabar al Señor...[5]

Referencias numerológico-modales que no sólo se circunscriben a este *segundo tono* si bien nosotros, por la impuesta brevedad de este tipo de contribuciones, y siendo a nuestro entender ya así lo suficientemente ilustrativo, ceñiremos al caso del segundo modo que es donde, además, encontramos una transformación más singular del presunto *ethos* modal que bien podríamos llamar general[6]. Pero dejemos constancia, al menos, de cómo al inicio del mismo capítulo que estamos citando, Nassarre había aplicado también esta simbología numérica al primer modo, explicando:

Para saber qué tono sea, lo puede conocer prontamente, atendiendo a la entrada del verso: pues éste es siempre del mismo tono que el introito, exceptuando el de la Natividad de San Juan Bautista, que es segundo tono, y el verso primero, por la que razón de que en el introito son palabras del mismo S. Juan, que dice: *De ventre matris mea etc.* Y el verso dice: *Bonum est confiteri Domino*, habla con el Señor, y es primer tono, por ser primero que San Juan[7].

## EL *GENERALMENTE TRISTE* SEGUNDO MODO

Ahora bien, lo más enjundioso de esta propuesta (que no es ni nueva ni original en la teoría musical, y mucho menos en la barroca tratadística científico-retórica de entre los siglos XVII y XVIII, que se convertirá además en tópico musicológico-cabalístico a partir de los tan abundantes estudios numerológicos bachianos) es que con la aplicación de esta simbología numérica entramos en patente colisión con el que antes llamamos *ethos* modal "general", ya que poco o nada tiene que ver el *afecto* propio del Padrenuestro —oración que aporta a la cristiana relación Dios-Hombre toda la serena familiaridad de lo paternofilial— con la tristeza a la que suele adscribirse el segundo modo. El mismo Nassarre, que sin duda rezaba el *Pater noster* con la dulce confianza de un buen cristiano, había incluido poco antes, en el Capítulo XVIII *(De los efectos que causan los ocho tonos)* del Libro I de la Primera Parte de esta su misma gran *Escuela Música*, una pormenorizada descripción del carácter de los modos en donde los efectos del segundo no parecían nada apropiados para entonar la afectuosa oración de Jesús de Nazaret. Y no se trata de un cambio fruto de la adaptación a un tiempo o circunstancia, pues Nassarre resume la multisecular tradición del *ethos* modal y la lleva hasta el uso actual, como explica al inicio de su exposición sobre tan enjundioso como complejo asunto, otorgándole una plena coherencia de forma y una profunda unidad de fondo:

Hállanse ocho modos o tonos en la Música, por medio de los que expresa sus afectos: y así intento con la brevedad posible describir las propiedades de cada uno de ellos para que, estando capaz de éstas el músico, consiga el logro de los efectos que dije en el Capítulo antecedente de la Música, siguiendo a los Escritores antiguos, que son los que nos dejaron luz del modo de obrar para conseguir el fin. Aunque los Modernos no convienen en los nombres y en el número con los Antiguos, por causa de haberse mudado la música y haberse inventado variedad de partes, después que en la antigüedad se escribió: pero como el fundamento de la música es el mismo, nada ha perdido, antes bien ha ganado. Procuraré, pues, aunque

[5] *Escuela Música, op. cit.*, Parte Primera, pág. 177.

[6] Para ser justos con la coherencia del pensamiento nassarriano debemos reconocer que, en la mayor parte de las ocasiones, e incluso en esas mismas páginas que ahora destacamos aquí, Fray Pablo Nassarre confirma en lo sustancial, o matizadamente reitera, tanto para el canto llano como para el canto de órgano, el carácter "general" de los modos expuesto en otros lugares —que asimismo coincide con la doctrina explicada por no menos relevantes tratadistas anteriores y posteriores al organista zaragozano—. Por ejemplo, cuando explica que "Hay algunas festividades que traen *Sequentia* en el Misal Romano, la cual significa alegría, y por esto ordinariamente sus composiciones son alegres, y aunque se hallan con alguna variedad en los Libros de Coro, no obstante diré que lo más general es ser primer tono, por corresponder con los efectos de alegría, y algunas que hallamos ser quinto tono, como son la del *Corpus Christi*, es porque causa los mismos efectos..." (*Escuela Música..., op. cit.*, Parte Primera, pág. 175).

[7] *Escuela Música..., op. cit.*, Parte Primera, pág. 169.

sea a expensas de algún trabajo, ampliar sus efectos según el estado en que hoy se halla la música. Plutarco sólo hace mención de tres modos o tonos, llamándolos Dorio, Frigio y Lidio. Luciano trata de cuatro, que son Frigio, Lidio, Dorio y Jónico. Casiodoro y Apuleyo escriben de cinco, llamándolos Dorio, Frigio, Rolio, Jastio y Lidio. Julio Police quiere sean seis, y asintiendo a los nombres de los cinco referidos añade al sexto el nombre de Continuo. Tolomeo ya trae siete con estos distintos nombres: Dorio, Hipodorio, Frigio, Hipofrigio, Lidio, Hipolidio y Mixolidio, y después añadió el octavo, que quiso se llamara Hipomixolidio. Otros autores aumentaron el número queriendo fuesen trece, y otros quince, etcétera. A tan gran variedad sólo da solución el uso común de los ocho, de que es mi intento tratar en el discurso de este Capítulo, llamándolos conforme a nuestros tiempos: Primero, segundo, tercero, cuarto, quinto, sexto, séptimo y octavo[8].

Bien distinto, pues, como antes señalábamos, es el carácter generoso y pacífico del Padrenuestro de aquel otro que perfila el mismo Nassarre, como criterio general, como *femenino*, lunático y lloroso, al tratar por extenso —en el mismo capítulo antes citado— del segundo modo:

Sobre el segundo tono tiene su dominio la Luna. Los efectos de este Planeta son mover a lágrimas de tristeza, infundir sueño y pereza y excitar al vicio de miserables. El tono Hipodorio, que es el segundo, como participante de las propiedades de dicho Planeta infunde tristeza, provoca a sueño, y así los pitagóricos usaban de él para conciliarlo cuando se iban a dormir. Aumenta la pereza, mueve fácilmente a lágrimas, pero con la misma facilidad que las mueve las suspende en aquellos sujetos sobre quienes tiene dominio la Luna, por ser inconstantes. Bien practicado se ve en las Mujeres, que son de las mismas cualidades de este Planeta, que es frío y húmedo. Toda letra que tratare de cosas tristes, o deprecaciones, de juicio o de cosas espantosas, será mayor acierto el componerla por este tono que por otro, como lo observaron los antiguos en sus composiciones, que hoy se practican muchas, como podrá ver el curioso en los versos del Gradual de la Misa de difuntos, y en el Ofertorio, que aunque en algunos libros de Coro se halla fenecer en alamirre el Gradual, no por ello deja de ser segundo tono, aunque transportado; y lo mismo se puede ver en la *Sequentia* o Prosa, que también es segundo. Llamáronle los Griegos Hipodorio, por ser inferior al Dorio, así como nosotros llamamos ahora al primero Maestro y al segundo Discípulo. Hipo es dicción griega y significa *sub*. Dice pues el segundo modo ser inferior del primero[9].

Una descripción clara, enraizada en la tradición grecolatina pero eficaz también en las composiciones *que hoy se practican* de este mismo segundo modo (y donde, por cierto, la transposición, a la que antes Nassarre había atribuido "relación a la superior naturaleza angélica", sin embargo ahora no es tan relevante pues "no por ello deja de ser segundo tono, aunque transportado"). Y es que, aunque siempre hubiese lugar para la erudita disensión, en asuntos de "ciencia musical" las verdades eran entonces más esencialmente compartidas que discutidas, como Nassarre lo confirma al cerrar su explicación general del carácter de los modos diciendo:

Aunque algunos Escritores en orden a los efectos de algunos tonos sienten lo contrario de lo que dejó dicho, me ha parecido seguir la opinión más fundamental, ya por seguir a Escritores clásicos, como Marco Tulio Cicerón que escribe de todos, Boecio de algunos, San Agustín y San Ambrosio, y otros que son del mismo sentir; y en lo que no hay controversia es en que siguen los tonos los efectos de los Planetas, y que los de los Planetas son como los dejo referidos, según la común opinión de los Astrólogos[10].

Era, en efecto, la común opinión de la *tristeza* del segundo modo bastante poco discutida. Traigamos como primer testigo al pionero hispano en estas lides, Domingo Marcos Durán, quien en sus dos primeros trabajos impresos[11] se ocupa de una manera muy singular del ethos modal, que elegantemente describe así en el inicio de su exposición sobre tan espinoso asunto:

Síguese la cualidad, si la sentencia de la letra de cada tono aplicada y comparada a cualquier complexión humana. Has de saber que cualidad se toma aquí por la sentencia de la letra y conformidad del canto con ella. Ca en

[8] *Escuela Música*..., *op. cit.*, Parte Primera, pág. 75.

[9] *Escuela Música*..., *op. cit.*, Parte Primera, pp. 76–77.

[10] *Escuela Música*..., *op. cit.*, Parte Primera, pág. 80. Y aprovecho el final de esta cita para rogar que no se piense, en un anacrónico —por eximenista— juicio "a lo ilustrado", que Nassarre trata de supercherías por sólo mantener el antiguo nombre de "astrólogos", que hoy adscribimos más a impostores que a auténticos sabios. Si los modernos "astrónomos" se ha conformado científicamente con buscar las "leyes" y no ya los "principios" (que quedan ahora, al parecer, para los adivinos) que rigen los astros, sin embargo parece que los actuales "musicólogos" —como también los filólogos o psicólogos...— siguen asumiendo al menos nominalmente ese reto máximo, sin aceptar, con equivalente modestia, ser quizás sólo "musicónomos"...

[11] Durán, Domingo Marcos: *Lux Bella*. Salamanca, 1492. Durán, Domingo Marcos: *Comento sobre Lux Bella*. Salamanca, 1498. (Ambos disponen de edición facsímil, por Joyas Bibliográficas: Madrid, 1976)

cada tono ha de ser conforme la composición y melodía del canto con la sentencia de la letra, a lo cual el todo junto llamamos natura, substancia, complexión, quididad, esencia o cualidad del tono[12].

No está, en verdad, la descripción que poco más adelante el mismo Durán ofrece de segundo modo, muy alejada de la que expone, más de dos siglos después, el antecitado impreso de Nassarre. Afinidad de la propuesta de Durán que comprobamos tanto cuando la resume telegráficamente en latín dentro de su breve pero enjundiosa *Lux Bella* ("Primus tonus dicitur mobilis, alacer el habilis. Secundum, narrativus, gravis et flebilis...") como, sobre todo, cuando más poéticamente la glosa en el delicioso castellano de su *Comento* al escribir:

> La letra del segundo tono es recontadiza y estorial, de un decir dulce, meloso, con deprecación, gravativa, provocativa a devoción y lloro, con admiraciones espontáneas y razones mancillosas.
>
> Este tono aplace y es conforme a los tristes, anxios, congojosos, omildes y postulantes amancillados que siempre querrían que hobiese mancilla dellos porque les hiciese bien. Andan muy encogidos, sospirando, hipócritas parleros que traen por oficio parlar y pensar qué dirán, que do quier que van siempre van hablando y razonando entre sí[13].

Afecto lacrimoso (y no demasiado positivo) evidentemente próximo al "lunático" expuesto por Nassarre, y por tanto de nuevo aparentemente contrario al del Padrenuestro que, por aplicación del "número crístico", se cantaba también con propiedad en segundo modo. Y como abreviadísimo cierre de este sintético resumen, citemos al menos, después del renacentista Durán, y como segundo testigo de ese permanente *ethos* triste del segundo modo, lo que acerca de lo mismo se sigue sosteniendo en el preclasicismo —un siglo más tarde del barroco Nassarre— al leer la serie de epítetos atribuida allí curiosamente a "ciertos modernos" ("Primus gravis, secundus tristis..." —pag. 86—) del quizás para nosotros ya tardío *Traité théorique et practique du plain-chant appellé grégorien*, escrito por Léonard Poisson y editado en París en el año 1750. Por cierto que es ésta obra una significativa aportación, no menos significativamente elegida aquí por el erudito gregorianista Saulnier[14], inserta en un trabajo actual, destaquémoslo también, muy estrechamente vinculado al ya clásico de Jeanneteau[15], autor (fallecido en 1992) que póstumamente sigue presente en éste incluso con citas literales de sus reflexiones.

## EL *SEGUNDO TONO* DEL *PATER NOSTER*: TRISTEZA VS. NÚMERO CRÍSTICO

Insistencia en el *ethos triste* del segundo modo que, a lo largo de las tres centurias que aquí tan sucintamente hemos representado con Durán, Nassarre y Poisson, bien puede considerarse suficiente como para, con las precauciones debidas y la obligada acogida a las excepciones, proponer que sea ese su carácter *general*[16]. Y por ello, dejar clara, al usar tan *lloroso* modo para una oración tan importante y de *afecto* en principio tan distinto como es el Padrenuestro, la presunta modificación (más que contradicción, en sentido estricto) del *ethos modal* general, que

[12] Seguimos en las citas de este tratado la edición moderna propuesta por la Dra. María José Vega y publicada en un trabajo conjunto de esta filóloga, de María Pilar Barrios y quien escribe esta nota, titulado *Domingo Marcos Durán. Comento sobre Lux Bella*, editado por la Institución Cultural el Brocense: Cáceres, 1998. El texto aquí seleccionado se encuentra en la página 118.

[13] *Domingo Marcos Durán. Comento...*, op. cit., pág. 119.

[14] Dom Daniel Saulnier: *Los modos gregorianos*. Solesmes, 2001, pág. 21. En este clarificador impreso se afirma con sensata modestia que "el estudio completo del sentimiento modal en el canto gregoriano aún está por hacer" (pág. 21), de manera que su reflexión sobre el ethos modal "no se presenta como algo definitivo, sino que invita más bien a proseguir la búsqueda" (pág. 46). Es quizás por la matizada reflexión, a partir del propio repertorio, que da sustento a este trabajo, por lo que Saulnier/Jeanneteau proponen una lectura más sutil del modo segundo, cuya generalizada tristeza es una apreciación "justa pero incompleta" (pág. 58), otorgándole en su lugar un carácter mixto más amplio, donde cabe tanto la tristeza como la paz, de manera que "el modo segundo se nos presenta como el más humano" (pág. 59). Aunque esta entremezclada comprensión del modo segundo quizas pudiera estar más próxima a la apropiada para entonar el Padrenuestro, justificadamente creemos que ni el Padre Nassare, ni la mayoría de la tratadística, lo pudieron entender así. Y por otro lado, lo importante de la consideración que protagoniza nuestra modesta colaboración no es tanto, en definitiva, un caso y modo concreto sino la pregunta sobre una distinta cualificación general del *ethos modal*, basada en la simbología numérica y no en esa visión tradicional donde sigue firmemente asentada, con todos sus sabios matices, la exposición de Jeanneteau recogida por Saulnier.

[15] Jeanneteau, Jean: *Los modos gregorianos. Historia — Análisis — Estética*. Abadía de Silos, 1985.

[16] No en vano, y en sintético resumen, "según las denominaciones de los autores medievales, el carácter del modo II es triste", dice el reciente y erudito manual de Juan Carlos Asensio, *El Canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Alianza Editorial: Madrid, 2003, pág. 327.

quizás deberíamos llamar en adelante "astro-psico-sonoro" pues, en suma, se basa tanto en la doctrina antropológico-astrológica de la ciencia grecolatina[17] como en un cierto psicologismo musical que, quizás, fue experimentalmente forjado, desde el tardío medievo hasta el barroco, en la tradición de un amplio repertorio compositivo —sacro y profano— donde reiteradamente se relacionan determinados sentidos ideológico-sentimentales de los textos (o de las celebraciones que se musicalizan) con unas concretas modalidades y sus giros melódico-armónicos más característicos.

Futuros investigadores sutiles e intérpretes cuidadosos[18] podrán seguir esta pista *nassarriana* para buscar y comprobar, al tratar del *ethos modal* de una determinada obra, si éste se aplica en ella siguiendo la citada tradición del antes llamado general (o "astro-psico-sonoro") o bien obedece a las simbologías numéricas —cristiano/trinitaria, judaica, alquímica, etc.— propias también de esos mismos tiempos.

Con sus yuxtapuestas explicaciones aquí reflejadas, Nassarre nos demuestra que ambas posibilidades eran perfectamente compatibles (aunque nos falte aún por aclarar cómo y cuándo podía o debía prevalecer una sobre la otra).

[17] Que las relaciones entre música y astros fueron también ciencia astronómica bien se demuestra al ver, en una actual e importante antología de textos para la historia de la ciencia, desde Copérnico hasta Einstein, allí inserto el famoso Libro V del insigne tratado *Harmonices Mundi*, escrito en latín por Johannes Kepler e impreso en 1619. Un celebrado trabajo donde, sin merma alguna de rigor científico, los cálculos de los movimientos de los planetas y las notas musicales comparten espacio y se explican mutuamente (*A hombros de gigantes. Las grandes obras de la física y la astronomía*. Editorial Crítica: Barcelona, 2003, pp. 555–642. Edición comentada por Stephen Hawking, la edición original inglesa es de 2002 —siendo destacable que la traducción castellana del texto de Kepler ha sido realizada, por vez primera, por José Luis Arántegui—). Y no deja de ser paradójico que esa "música de las esferas", tras sufrir proscripción e incluso grotesca parodia por parte de la ciencia oficial ilustrada, quizás retome ahora nuevo sentido e impulso gracias a la tan misteriosa como atractiva hipótesis de la última textura del universo con sus minúsculas "cuerdas vibrantes"...

[18] Y permítasenos aquí la quizás no tan clara redundancia, pues la consciente y crítica interpretación musical (como el proceso creativo en general y las múltiples aplicaciones artísticas de lo "performativo") es también investigación acreditable, si bien requiere para ello sus propios campos, temas y metodologías: como a la postre le sucede a todas las ciencias que van más allá de la reduccionista visión "oficial" de una ya anticuada modernidad científico-experimental (Cfr. Fernando Hernández, coord.: *Llibre blanc de la recerca a la Facultat de Belles Arts*. Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1998).