



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes
Programa de Doctorado en Arte
Producción e Investigación

Elementos de teoría musical al servicio de la interpretación
históricamente informada de los repertorios italianos
del Renacimiento y del Barroco temprano:
análisis de fuentes y nuevos antecedentes

Postulante: Samir Suez

Directores: Dr. D. Álvaro Zaldívar Gracia
Dr. D. Miguel Corella Lacasa

Diciembre 2020

Resúmenes

Elementos de teoría musical al servicio de la interpretación históricamente informada de los repertorios italianos del Renacimiento y del Barroco temprano: análisis de fuentes y nuevos antecedentes.

La práctica de la interpretación musical históricamente informada nos enfrenta continuamente a la necesidad de herramientas que permitan abordar y reconstruir los repertorios anteriores al siglo XVIII y, especialmente, aquellos italianos del Renacimiento y del Barroco temprano objeto de este estudio. La teoría musical tonal, el solfeo y el análisis moderno parecieran no bastar: la lejanía espacio-temporal y la falta de referencias estéticas, éticas y poéticas dificulta su interpretación. Es que, queriendo interpretar dichos repertorios de forma históricamente informada, lo mejor sería hacerlo con las mismas herramientas con las que los músicos de aquella época lo hacían. A estas se puede acceder a través del análisis de la composición y de las fuentes, mediante elementos de teoría musical que en muchos casos se alejan de los actuales: quizás uno de los más importantes sea la solmisación. Inicialmente concebida en el siglo XI como un método nemotécnico de aprendizaje de los intervalos, ésta se desarrolla por más de siete siglos con la contribución de músicos y teóricos de diversos orígenes y culturas. En este sentido, al igual que el solfeo parece aludir a los rudimentos teóricos de la tonalidad, una gran parte de la teoría musical antigua se transmite por generaciones a través de la solmisación.

Sin embargo, a este tradicional carácter pedagógico podemos agregar una dimensión de herramienta de la interpretación musical y de elemento de la composición. No obstante, estas dos últimas perspectivas incidían directamente en la interpretación musical, hoy en día la solmisación se utiliza poco en la actividad musical profesional. Por ello, a través de un renovado análisis, pretendemos adentrarnos en las noticias que las fuentes teóricas y prácticas de la época nos ofrecen de la solmisación, tanto como herramienta de interpretación musical, como elemento de la composición. Algunas de estas noticias han sido ya estudiadas como parte de la teoría musical modal: las revisamos ahora desde el punto de vista interpretativo. Otras son nuevos antecedentes de incidencias del método guidoniano útiles a la interpretación musical históricamente informada de estos repertorios.

Elements de teoria musical al servici de la interpretació històricament informada dels repertoris italians del Renaixement i del Barroc enjorn: anàlisi de fonts i nous antecedents.

La pràctica de la interpretació musical històricament informada ens enfronta contínuament a la necessitat d'eines que permeten abordar i reconstruir els repertoris anteriors al segle XVIII i, especialment, aquells italians del Renaixement i del Barroc primerenc objecte d'aquest estudi. La teoria musical tonal, el solfeig i l'anàlisi moderna semblen no bastar: la llunyania espacial i temporal i la falta de referències estètiques i èmiques dificulta la seua interpretació. És que, volent interpretar aquests repertoris de forma històricament informada, el millor seria fer-ho amb les mateixes eines amb les quals els músics d'aquella època ho feien. A aquestes es pot accedir a través de l'anàlisi de la composició i de les fonts, denotant elements de teoria musical allunyats dels actuals: potser un dels més importants és la solmització. Inicialment concebuda en el segle XI com un mètode mnemotènic d'aprenentatge dels intervals, aquesta es desenvolupa per més de set segles amb la contribució de músics i teòrics de diversos orígens i cultures. En aquest sentit, igual que el solfeig sembla al·ludir als rudiments teòrics de la tonalitat, una gran part de la teoria musical antiga es transmet per generacions a través de la solmització. No obstant això, a aquest tradicional caràcter pedagògic podem agregar una dimensió d'eina de la interpretació musical i d'element de la composició.

No obstant això, aquestes dues últimes perspectives incideixen directament en la interpretació musical, en l'actualitat la solmització s'utilitza poc en l'activitat musical professional. Per això, a través d'una renovada anàlisi, pretenem endinsar-nos en les notícies que les fonts teòriques i pràctiques de l'època ens ofereixen de la solmització, com eina d'interpretació musical i com a element de la composició. Algunes d'aquestes notícies han sigut ja estudiades com a part de la teoria musical modal: les revisem ara des del punt de vista interpretatiu. Unes altres són nous antecedents d'incidències del mètode guidonià útils a la interpretació musical històricament informada d'aquests repertoris.

Elements of Music Theory at the Service of Historically Informed Performance of Italian Renaissance and Early Baroque Repertoires: analysis of sources and new antecedents.

The practice of historically informed musical performance continually confronts us with the need for tools that allow us to address and reconstruct the pre-18th century repertoires and, especially, those italians of the Renaissance and early Baroque period, that are the object of this study. Tonal music theory and modern analysis seem not enough: the spatio-temporal distance and the lack of aesthetic, ethics and poetics references make their interpretation difficult. Therefore, to perform these repertoires in an historically informed way, the best thing would be to do it with the same tools as the musicians of that time. These can be accessed through the analysis of the composition and the sources, but also by denoting elements of music theory different from the current ones: worthy of note in particular is solmisation. Initially conceived in the 11th century as a mnemonic method to do intervals learning, it has been developed for more than seven centuries with the contribution of musicians and theorists from various origins and cultures. In this sense, just as music theory seems to allude to the theoretical rudiments of tonality, a large part of ancient music theory is passed, down through generations, through solmisation. However, to this traditional pedagogical character we can add a dimension of a musical interpretation tool and element of the composition.

Even if these last two perspectives have a direct incidence on musical performance, today solmisation isn't widely used in professional musical activity. For this reason, through a renewed analysis, we intend to get into the notices that the theoretical and practical sources of that time offer us about solmisation, both as a tool for musical interpretation and as an element of composition. Some of this news has already been objet of study as a part of modal music theory: we now review it from an interpretive point of view. Others are new incidences of the guidonian method useful to the historically informed performance of these repertoires.

Agradecimientos

Quisiera agradecer al doctor Álvaro Zaldívar, director científico de este trabajo, y al doctor Miguel Corella, tutor y director académico, por sus valiosas contribuciones, su constante apoyo y la profunda confrontación intelectual que hemos podido realizar durante el curso de esta investigación.

Agradezco, además, a los miembros de mi familia - Laura Pezzenati y Miguel Suez-, quienes me han sostenido y apoyado durante estos años de investigación.

A Miguel y Laura

Nota editorial

El siguiente trabajo nace del quehacer que, como investigador y intérprete, desarrollamos en Francia, Italia, Suiza, Chile y España: países de distintas usanzas en la escritura académica. En efecto, en muchos aspectos estos países, con sus tres distintas lenguas, se rigen por convenciones que no siempre coinciden con el sistema español. Por ello, para efectos de este trabajo nos hemos visto obligados a realizar ciertas modificaciones a las convenciones editoriales que normalmente rigen este tipo de documentos en España, con el fin de hacerlas inteligible también para la academia francesa e italiana.

1. Citaciones

Desde el punto de vista de las citaciones, nos hemos regido por un modelo mixto, que se basa en el sistema APA 6ta versión, pero que considera modificaciones que lo hacen aplicable también en Francia, donde las normas del sistema convencional se mantienen bajo el rótulo del sistema tradicional, aún vigente.

- Las comillas en el cuerpo del texto indican una cita textual. Al igual que en el sistema tradicional francés, las utilizamos sólo para indicar citaciones textuales.
- Los puntos suspensivos [...] dentro de las comillas indican que la citación textual continua o proviene de un texto de mayor duración. Con todo, no hemos realizado mayores cortes en las citaciones para intentar que se entienda el contexto desde el cual el autor de la fuente escribe.

- Dentro de las citas textuales no usamos cursivas, sino cuando el autor las utiliza. Procedemos igualmente tratándose de los subrayados o las negritas.
- Los paréntesis [] dentro de las citas textuales indican nuestros comentarios para mejor comprensión.
- Los números de referencia de las citaciones van como en el sistema americano, exactamente después del cierre de las comillas. Éste nos parece más adecuado que el sistema francés, porque permite delimitar la citación textual dentro de las puntuaciones.
- En el cuerpo del texto los nombres de los autores y de las obras se escriben con caracteres normales para no dificultar la lectura.
- Hemos evitado toda negrita y subrayado, salvo para los títulos según lo exige el formato editorial de la UPV.
- Las obras musicales se acompañan del año de edición o, si no fueron publicadas, del año de datación del *corpus*, si resulta conocido.

2. Referencias bibliográficas

- Para obras publicadas: APELLIDO DEL AUTOR Nombre, *Título de la obra*, editor, ciudad, año, página (p).
- Para obras sin editor conocido: APELLIDO DEL AUTOR Nombre, *Título de la obra*, s/n, ciudad, año, página (p).
- Para manuscritos: APELLIDO DEL AUTOR Nombre (*Anonymous*, en caso necesario), *Título de la obra*, año, sigla de identificación del manuscrito o biblioteca que lo detenta, editor si acaso ha sido publicado como copia anastática, ciudad, año y link de internet, para el caso en que se trate de una copia online.
- Para artículos en revistas: APELLIDO DEL AUTOR Nombre, "Título de la obra", en *Revista número*, ciudad, año, página (p).
- Para tesis: APELLIDO DEL AUTOR Nombre, "Título de la obra", tesis doctoral, Universidad, ciudad, año, página (p).
- Para voces dentro de diccionarios: "voz", en *diccionario, volumen*, editorial, ciudad, año, página (p).
- Para artículos firmados dentro de diccionarios especializados en papel: "Voz o artículo" en APELLIDO DEL AUTOR Nombre, *diccionario, volumen*, editorial, ciudad, año, página (p).
- Para artículos firmados dentro de diccionarios especializados en línea: "Voz o artículo", en APELLIDO Nombre, *diccionario*. Consultado online por última vez el 99/99/9999 en <https://direcciónwebdelsitio>
- Para artículos no firmados dentro de diccionarios especializados: "Voz o artículo", en *diccionario volumen*, editorial, ciudad, año, página (p.) Consultado online por última vez el 99/99/9999 en <https://direcciónwebdelsitio> (si es online).

- Para artículos online : APELLIDO Nombre, "Titulo de la obra". Consultado online por última vez el 99/99/9999 en <https://direcciónwebdelsitio>
- Para obras musicales: APELLIDO DEL COMPOSITOR Nombre, "Titulo de la obra" (si existe), *compendio o libro*, editor (s/n, si no lo hay), ciudad, año.

3. Referencias en las notas a pie de página

- En la primera citación de una obra, iguales a las referencias bibliográficas
- En las sucesivas citaciones de la obra:
 - Para obras citadas en notas no sucesivas: APELLIDO DEL AUTOR, *op. cit.* (n. ...) [n=número de la primera citación]
 - Para citaciones seguidas o dentro de la misma página: *ibid.*
- Llamadas de confrontación y consulta:
 - Cfr.: confrontar
 - Vgr.: por ejemplo
 - Ver: profundizar

4. Uso de cursivas

En el cuerpo del texto, utilizamos cursivas para los siguientes casos:

- palabras en lengua latina
- ciertas palabras técnicas provenientes del griego o del vulgar, como *gamma*, *gamut*, *coma*, o aquellas que provengan del italiano antiguo.
- Para las fórmulas matemáticas.
- Para las sílabas de las solmisación *ut, re, mi, fa, sol, la, ba, bi, psal-li-tur-per...*
- Excepcionalmente para las *litterae* A, B, C, D, E, F, g, a, b, c, d, e, f, gg, aa, bb, cc, dd, ee., cuando exista algún riesgo de confusión con las partes del texto adyacentes. Por ejemplo, en los casos de las *litterae a* y *e*, susceptibles de confundir con la preposición "a" o con la conjunción "e".
- Los títulos de cuarto nivel van en cursiva, por exigencia del formato de tesis.

5. Siglas y abreviaciones

- AIM. American Institute of Musicologie
- AMS. American Musicological Society

- BAV. Biblioteca Apostolica Vaticana
- BNF. Biblioteque Nationale de France
- CoussemakerS - CS. *Scriptorum de musica medii aevi nova series Gerbertina altera*, 4 vols., Edmond de Coussemaker, Paris, Durand, 1864-76; Hildesheim, Olms, 1963.
- CSM. *Corpus Scriptorum Musicae*.
- GerbertS. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra pottissimum* Typis San-Blasianis, 1784, Graecii (Styria), Smitsvan Waesberghe, CSM, 1955.
- GB-Lbl. London, British Library.
- I-Bc. Bologna, Civico Museo Bibliográfico Musicale.
- IMHI. Interpretación musical históricamente informada.
- IMSLP. International Music Score Library Project.
- JAMS. Journal of the American Musicological Society.
- JM. Journal of Musicology.
- JMT. Journal of Music Theory.
- LIM. Libreria Italiana di Musica
- Mc. Milan, Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, Biblioteca.
- MGH. Monumenta Germaniae Histórica.
- PL. Archivio Patristica Latina.
- RIM. Roma, Rivista italiana di musicologia.
- Rli. Roma, Bibl. de l'Accademia Nazionale dei Licei e Corsiniana.
- RVat. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana.
- SIM. Società Italiana de Musicología.
- SFM. Societé Française de Musicologie.
- UPV. Universidad Politécnica de Valencia, España.

6. Traducción de las citaciones

Hemos decidido no traducir las lenguas que la metodología de investigación considera muy conocidas: en este caso el inglés. Salvo en casos de complejidad del texto, tampoco hemos de traducir el castellano antiguo. Conforme al objetivo de transferencia de conocimientos de que daremos cuenta, las demás citaciones las hemos traducido en notas a pie de página.

Introducción

1. Antecedentes

Las investigaciones que en el ámbito de la música del Renacimiento y del Barroco un músico intérprete, investigador o docente realiza en su cotidiana labor musical lo confrontan permanentemente con la necesidad de profundizar en el modo de lectura, análisis e interpretación musical de los repertorios que se abordan. En este sentido, un acercamiento profundo a la música que se interpreta no debería prescindir de un estudio previo que permita entender, no solamente los elementos estéticos y morfológicos de la composición, sino principalmente los utensilios de escritura e interpretación musical de que dispone el compositor para transmitir un mensaje. Para nosotros, lejos de ser solamente estético, éste se presenta como parte de un substrato ético y, mejor aún, poético: una poética rica de elementos creativos, sin los cuales creemos que la obra de arte pierda interés a los ojos del público y sobre todo del artista. Es que hoy en día la música entendida como arte performativa pone en relación a dos artistas, dos personas y principalmente dos poetas: quien escribe y codifica mediante lápiz y papel y quien, a distancia de tiempo, lee y decodifica para poder interpretar y ejecutar con la mayor fidelidad posible la obra musical. Creemos que se trate de una fidelidad que, lejos de ser deudora de antiguas maneras, formas -estilos podríamos decir-, o elementos meramente estéticos, se nos presenta de la mano de los elementos éticos y poéticos de la composición. Creemos que estos sean mucho más interesantes, al momento de interpretar, que la sola cualidad estética de la obra: un concepto de belleza que, a una costumbre meló-

mana y formal, contraponen elementos históricos, principios y utopías del artista propias del sustrato émico y no sólo estético del objeto de estudio. En este contexto nuestras propuestas de interpretación son concebidas al interno de un concepto de interpretación musical históricamente informada (en adelante, IMHI) no sólo estético sino más bien integral.

Sin embargo, para poder acceder a este sustrato y poder ofrecerlo al público de forma coherente con la obra musical creemos que sea necesario adentrarnos en una dimensión que nos permita entender los elementos de semiótica musical desde un punto de vista histórico. A nuestro modo de ver, éste en muchos casos difiere de aquel estético moderno que pareciera tender a englobar a la música, sea ésta modal, tonal, atonal, pluri-tonal, microtonal, tonal ampliada, etc. En este sentido la musicología viene en auxilio del intérprete musical, en cuanto profundiza en los elementos de la composición, entregándole válidas herramientas de decodificación del mensaje escrito. De esta manera puede transmitir al público un concepto de belleza no puramente estético sino poético, que le permita salir de la sala de concierto enriquecido y tocado por la grandeza a la cual el arte nos llama.

Ahora bien, si esta reflexión encuentra válidos puntos de confirmación en la música contemporánea, ocupándonos de los repertorios de la llamada *early music*, la lejanía, - si no espacial, al menos temporal-, que ésta comporta nos pone frente a una mayor dificultad para comprender la vivencia del compositor e identificar los elementos que componen su bagaje poético. Con frecuencia nos vemos confinados a una forma de análisis formal que, en el mejor de los casos, nos acerca a la estética, las maneras y los estilos, pero que en no pocos casos nos relega al desconocimiento de los elementos que estimamos más interesantes de la interpretación musical. Estos son aquellos que se adentran en la forma de pensar y sentir del compositor y que, de seguro, no viven sólo en la estética, sino principalmente en la dimensión ética y poética de la obra.

Para nosotros sólo de esta manera tiene sentido aproximarnos a repertorios no actuales que, evidentemente, ya no viven en nuestra estética. No nos conformamos con un acercamiento meramente estilístico, porque creemos que la vocación del intérprete musical sea la de mirar la obra del compositor en su integralidad. En la música del Renacimiento y del Barroco, tan ligada al texto y a la palabra, a las imágenes y a los afectos, no renunciamos al sustrato poético.

2. La problemática en nuestra investigación

Es así como surge el motivo que nos mueve a escribir esta tesis: ¿cómo accedemos a ese sustrato poético cuando los elementos que lo transmiten se encuentran más allá de las formas estéticas? En efecto, la música del siglo XVI en Europa está marcada por un cambio de paradigma que comienza a alejarse de una composición basada en una ar-

arquitectura modal de base hexacordal, para adentrarse en una composición inserta en una arquitectura tonal de base heptacordal. Sin embargo, esto que parece fácil de entender en la teoría, en la creación musical de este periodo pocas veces encuentra límites bien definidos. En efecto, en muchos casos los compositores utilizan elementos de ambos sistemas, modal y tonal, según el tipo de escritura musical que desarrollen. Un caso que ilustra claramente este punto lo encontramos en J.S. Bach. A horcajadas en el cambio de modelo, Bach cuando quiere componer en términos antiguos -por ejemplo armonizando corales de Martín Lutero (1765-1769) BWV 1-438- recurre a los elementos del sistema modal. En cambio, cuando compone en la nueva tonalidad, como es el caso de *El Clavecín Bien Temperado* (1722 y 1744) BWV 846-869, Bach no parece tener problemas en escribir 24 obras, un preludio y una fuga, para cada uno de los semitonos de la nueva armonía tonal.

Ahora bien, el problema mayor que entrevemos en esta forma de aproximación a la composición musical es que para alcanzar el sustrato ético y poético de una obra se requiere cercanía, tanto en el tiempo como en el espacio: entender cómo pensaba el compositor y qué sentía frente a sus circunstancias. Si en un cierto modo la podemos mantener en la música contemporánea, tratándose en cambio de repertorios anteriores al siglo XVIII, esta cercanía se pierde y nos faltan herramientas para acceder al fondo y no restar en la forma. Creemos que esas herramientas deberían ser de tipo semiótico, analíticas y específicas de la música hexacordal, pero al mismo tiempo genéricas y aplicables de forma general a todos los repertorios modales y no particulares a una recopilación, un manuscrito o un solo *corpus*.

Así planteado, ¿cómo accedemos entonces a dichos elementos ético-poéticos si los códigos que los transmiten se encuentran más allá de las formas estéticas? Creemos que las claves de lectura se encuentren en la obra musical y, a nuestro modo de ver, el intérprete al igual como hace el musicólogo tiene el deber de ir en su búsqueda antes de abordar la interpretación musical. Analizar las herramientas contenidas en las fuentes que permiten acceder a esta forma de interpretación es para nosotros una necesidad directamente ligada a la práctica actual de la IMHI.

3. El objeto de nuestro estudio: las herramientas al servicio de la IMHI

Basándonos en nuestra experiencia hemos podido constatar cómo un buen modo de arribar a una propuesta de IMHI pueda comenzar del estudio y aplicación de las herramientas musicales de composición e interpretación que se tuvieron en consideración al momento de la concepción de la obra musical. En efecto, parece lógico que si la música se compone con el auxilio de procedimientos de escritura musical específicos de un repertorio, la interpretación de ese repertorio se haga teniendo en consideración dichos

procedimientos. Es así como a lo largo de este trabajo hemos buscado incidencias composicionales que puedan ser deducidas de las fuentes, tanto teóricas como musicales, porque seguimos la idea lógica de que para que estas herramientas puedan ser utilizadas al servicio de la IMHI, hoy en día, deberían primeramente poder ser reconocidas en la composición musical. De la misma manera, podría resultar lógico pensar que si un repertorio se interpreta con el auxilio de ciertos utensilios musicales, como por ejemplo la solmisación, su interpretación actual de ese repertorio se realice, si no utilizando dichas herramientas, al menos, teniéndolas en consideración. Por lo demás, en la época, composición e interpretación parecen íntimamente ligadas, por lo cual, a nuestro modo de ver, para poder realizar una propuesta interpretativa históricamente informada podría resultar conveniente utilizar como instrumentos interpretativos aquellos que están descritos en las fuentes teóricas de la época.

Para el caso de la música contenida entre los siglos XI al XVII, estos elementos/utensilios teóricos de la composición y la interpretación musical que consideramos aplicables a la actual IMHI se encuentran en las fuentes de la época y se engloban bajo el nombre de solmisación. A saber, el instrumento de lectura, aprendizaje, interpretación y escritura del sistema hexacordal, codificado mediante las sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la*. No obstante haber sido concebida por el monje benedictino Guido de Arezzo¹ en la Italia de principios del siglo XI y conocida en nuestros días principalmente como un método nemotécnico para la enseñanza del canto eclesiástico, se puede reconocer en ésta una gran incidencia en la composición del Medioevo, del Renacimiento y del Barroco temprano; incluso en relación con ciertos aspectos como el citado anteriormente de los corales luteranos de J.S. Bach, hasta el siglo XVIII.

De esta manera, al menos con respecto a los repertorios que han sido objeto de nuestro estudio, aquellos de la música italiana del Renacimiento y del temprano Barroco, la solmisación parece haber sido recibida en el siglo XVI no solamente como un método pedagógico de la música sino, más allá, como un elemento intrínseco de la composición. Es como tal que estimamos que pueda ser importante para la IMHI profundizar en su estudio, ahora desde el punto de vista de sus funciones en la composición y la interpretación musical. En este sentido, durante el estudio de los conceptos generales de que daremos cuenta en el capítulo primero, hemos podido apreciar cómo al método guidoniano se lo considere como un conjunto de elementos teóricos constitutivos de la música hexacordal, más allá del método nemotécnico destinado al aprendizaje de cantos desconocidos con el que pareciera haber sido concebida en el siglo XI. De hecho hemos tenido oportunidad de reconocerla ligada a los madrigalismos, a la emulación del texto, al contrapunto en la polifonía imitativa, a las técnicas de improvisación y disminución, entre otros aspectos de los que nos ocuparemos en su momento. Por este moti-

¹ AREZZO Guido d' y RUSCONI Angelo, *Gui d'Arezzo, Le opere: Micrologus, Regulae rhythmicae, Prologus in Antiphonarium, Epistola ad Michaellem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*, trad. Angelo Rusconi, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze, 2008.

vo, somos del parecer que deducir de las fuentes y estudiar sus mecanismos y procedimientos, ahora desde un punto de vista de la interpretación musical, se pueda mostrar de gran ayuda para la ejecución de los repertorios anteriores al siglo XVIII.

De ésta, entonces, y de sus incidencias como elemento de la composición y la interpretación de la música italiana del Renacimiento y del temprano Barroco -desde la segunda mitad del siglo XV hasta la primera del siglo XVII- nos hemos ocupado en el curso de este trabajo. Lo consideramos un pertinente objeto de investigación que toca el centro de la cuestión de la actual IMHI de estos repertorios: la carencia de elementos teórico-prácticos sobre los que basar una propuesta de interpretación musical. En este sentido y como veremos, para nosotros, una propuesta coherente de interpretación musical históricamente informada requiere del conocimiento de los elementos de lenguaje musical que contienen dichos repertorios y que fueron tenidos en vista al momento de su composición.

En lo específico se ha tratado de determinar aplicaciones prácticas que el método haya tenido en la época, tanto en la interpretación como en la composición musical. Así, los elementos teóricos que han ocupado nuestra atención son aquellos que superan la mera dimensión pedagógica y de método nemotécnico del canto: sobre estos últimos, la musicología se ha pronunciado de forma profunda en el curso de los años. Nuestro interés, en cambio, se ha centrado en aquellos que puedan servir a la IMHI, porque, como hemos dicho, pensamos que estos se encuentran presentes tanto en la composición, como en las herramientas de la interpretación musical utilizadas en la época.

Con respecto a la delimitación de nuestro tema de estudio a la música italiana, la solmisación nace en Italia y es allí donde hemos podido apreciar un desarrollo más profundo de funcionalidades que sobrepasen el solo carácter de método de aprendizaje del canto llano, como son las que interesan a nuestra investigación. Ciertamente no sostenemos la idea de que se haya tratado de una herramienta perteneciente exclusivamente a la música italiana: habiendo sido declarada *modus generalis* de enseñanza del canto llano para toda la Iglesia occidental, la solmisación se difunde por todo Europa y América colonial. Sin embargo, la incidencia de la música italiana en Europa y América colonial resulta probada en el periodo que nos ocupa y es en ésta donde hemos encontrado la mayor cantidad de elementos composicionales e interpretativos que puedan servir a la IMHI.

No concebimos entonces los confines de nuestro objeto de estudio como limitaciones a la investigación, sino como un marco metodológico que nos ha permitido avanzar de forma cierta en la comprobación de nuestras hipótesis, pero del que hemos sabido tomar distancias en los casos necesarios a una mayor profundidad de nuestro análisis. Así planteado, hemos acogido todas las posibilidades que en estos años de estudio se nos han presentado, siguiendo cada uno de los filones que pudieran decir relación con los objetivos que nos hemos puesto, aún cuando no se trate de noticias italianas, y ampliando nuestro *corpus* de fuentes en función de los indicios encontrados.

Además, existe un aspecto semiótico que justifica nuestra delimitación del tema de estudio, el que, aunque podría parecer obvio, conviene aquí explicitar. En efecto, una de las formas más claras de incidencia de la solmisación en la composición y la interpretación musical que hemos podido encontrar es de tipo semiológica. Como veremos, la utilización de las sílabas de la solmisación como una forma de abecedario, con el cual escribir textos codificados en la notación musical, tiene una directa correspondencia con la lengua italiana, pero no con otras lenguas. Así, por ejemplo, las sílabas *mi-fa-la-sol-la-mi-re*, con las cuales se representa el texto “Mi fa lasso languire” del madrigal de Luca Marenzio (1581) que analizaremos en su oportunidad, sólo funciona en lengua italiana: en español “Mi fa” (*mi-fa*), “lasso” (*la-sol*) o “languire” (*la-mi-re*) no significan nada. En italiano, en cambio, sí: “me hace (*mi-fa*) halas (*la-sol*) languidecer (*la-mi-re*)”.

Siempre desde el punto de vista semiótico, el enfoque con el que hemos abordado el análisis de los autores y compositores supone la consideración de aspectos socio-culturales, dentro de los cuales se desarrolla su actividad en relación con la nuestra, como intérpretes/observadores. Un ejemplo importante lo podemos encontrar en Josquin de Près, *Misa La, sol fa, re, mi*, (1502) en que el conjunto de vivencias y experiencias del compositor motiva la decisión de utilización de las *silabae la-sol-fa-re-mi* para la conformación del motivo esculpido “Lascia fare a me” (déjame a mi). Como veremos, ésta es la respuesta que el compositor recibía de parte de su empleador, el cardenal D’Ascanio, a las solicitudes de que aquel le realizaba para el financiamiento de sus obras. Como consecuencia de estas noticias, que por lo demás están contenidas en fuentes italianas, como en Zarlino, *Institutioni Harmoniche* (1558), hemos podido apreciar cómo un aspecto importante del desarrollo de estas incidencias compositivas en la música italiana se gesta en la polifonía franco-flamenca. Sus mayores exponentes, Willaert, Ockeghem, Josquin Des Près, fueron un punto de referencia para los compositores italianos del Renacimiento y, en muchos casos, fueron maestros para la formación de muchos de estos últimos. Varios de los principales madrigales italianos del siglo XVI, por ejemplo, fueron revisiones de musicalizaciones de antiguas chansons o madrigales franco-flamencos. Por este motivo, hemos abordado también las incidencias de la solmisación en las formas de composición imitativa de esta escuela, en cuanto válido antecedente de aquella italiana que nos ocupa.

En resumen, en este trabajo no nos hemos concentrado en las incidencias descriptivas que encuentran en la solmisación una forma de ordenamiento del sistema hexacordal del ámbito cantable (el *gamut*), ni en su carácter pedagógico, largamente estudiado por la musicología. Más bien lo hemos hecho en las incidencias del sistema guidoniano en la composición y la interpretación musical, que puedan ser puestas a disposición del intérprete de hoy al momento de realizar su propuesta de IMHI. Hemos privilegiado la música italiana compuesta entre la segunda mitad del siglo XV a la primera del siglo XVII por el hecho de tratarse de aquel periodo donde aparece de manera más notoria una incidencia de la solmisación en la composición y la interpretación musical. En ese sentido, en cuanto vehículo contenedor de elementos de lenguaje musical hexacordal

que llega hasta el Renacimiento, hemos podido observar cómo la solmisación se encuentra desarrollada de forma prevalente en la música italiana, lo que nos ofrece un buen punto de partida para este enfoque. Con todo, en futuras investigaciones corresponderá ampliar este tema de estudio, para comprobar el modo en que estas incidencias puedan haber estado presentes en otros repertorios. En este sentido, un importante ejemplo de repertorio musical a abordar en futuro podría ser el de los polifonistas españoles del siglo XVI: la prolífera composición de los españoles sobre melodías italianas, arias de corte, danzas y tabulación de misas y motetes de autores italianos, podría presentar relaciones compositivas similares.

Desde el punto de vista del límite temporal, nos ocupamos de la música del Renacimiento porque precisamente es en ese periodo donde hemos podido encontrar mayores incidencias de la solmisación en la composición y en la interpretación musical. En efecto, a partir de la experiencia franco-flamenca, es en los repertorios del Renacimiento donde el desarrollo del contrapunto imitativo permite reconocer una incidencia directa de las funciones de los intervalos a los que, como veremos, se alude con las sílabas de la solmisación. Asimismo, es en el Renacimiento donde las herramientas concebidas durante el Medioevo muestran su mayor esplendor poniendo en juego los elementos más importantes del código musical del sistema hexacordal de que nos da cuenta la solmisación.

De manera que, siendo que resulta inconveniente definir el inicio del Renacimiento musical en una fecha exacta, más o menos coincidente con el inicio del siglo XVI, consideramos entonces nuestro límite temporal inicial en función de las noticias de estos procedimientos que hemos encontrado. Estas se manifiestan ya desde fines del siglo XV, por lo cual hemos preferido analizar las fuentes desde la segunda mitad del siglo XV en adelante.

Desde el otro confín, nuestro objeto de estudio se extiende hasta el Barroco temprano porque, como hemos podido apreciar, estas incidencias de la solmisación en el contrapunto imitativo se encuentran aún presentes en varias expresiones compositivas de principios del siglo XVII. Noticias importantes de estas incidencias las podemos observar en contrapuntos imitativos *con obblighi de solmisazione*, como en Girolamo Frescobaldi, *Fiori musicali* (1635). Igual cosa observamos en la relación texto - música, que se extiende hasta mediados del siglo XVII con un interesante nivel de profundidad y abstracción, demostrando una aún presente incidencia de la solmisación en la composición y en la interpretación, hasta bien avanzado el periodo Barroco italiano. Dicho fenómeno pareciera mantenerse en el cambio de paradigma que se produce entre la llamada primera y segunda práctica, perdurando al menos durante toda la primera mitad siglo XVII. Como tendremos oportunidad de analizar, ejemplos tardíos de estas formas de incidencia en la relación texto música los hemos encontrado también en compositoras italianas del siglo XVII: Barbara Strozzi, “La mia donna quando canta *La sol fa mi re do*”, *Arie ed ariette* (1651).

Con todo, constatamos como, en una cierta medida, perviva hasta el siglo XVIII, para el caso español² o el francés³, en ciertas cuestiones de pedagogía musical que no son parte del punto de vista que nos ocupa. Como estas formas de incidencia no serán materia de nuestro estudio, nos limitamos al periodo musical donde hemos encontrado aquellas que sí interesan a nuestra investigación.

En consecuencia, no obstante haber iniciado con un objeto de estudio amplio, tanto territorial como temporalmente, en el transcurso de este trabajo éste se ha delimitado naturalmente a la música italiana que va desde la segunda mitad del siglo XV, donde se incoan estas formas compositivas y prácticas interpretativas, hasta la primera mitad del siglo XVII, donde las noticias parecieran extinguirse, junto con el advenimiento del sistema tonal. Esperamos que pueda servir entonces como punto de partida para un enfoque de investigación finalizado a la búsqueda de herramientas y elementos teóricos de interpretación musical aplicables a la IMHI.

4. De las tres perspectivas que reconocemos en el concepto de solmisación, con las cuales hemos abordado esta investigación

No obstante haber sido tradicionalmente considerada un mecanismo nemotécnico para el aprendizaje del canto llano, a lo largo de nuestras investigaciones hemos podido reconocer tres distintas dimensiones de la solmisación y, en las tres, hemos tenido oportunidad de analizar cómo los elementos teóricos del sistema hexacordal parecen encontrarse presentes. En primer lugar, reconocemos en el método guidoniano una dimensión pedagógica del canto llano. En esta primera dimensión podemos situar el carácter de método de lectura y aprendizaje del canto llano, ligado a su génesis en el siglo XI. Sin embargo, ya desde aquellos inicios, la dimensión pedagógica de la solmisación no se encuentra desprovista de importantes elementos de teoría musical que van más allá de la función nemotécnica del canto: un ejemplo de ello son la *affinitate vocum* y la *qualitas* de las notas. Como hemos podido analizar, ambas teorías demuestran una función en la transmisión de elementos teóricos presentes en la solmisación que, no obstante mantener un carácter pedagógico, va más allá de la lectura y el aprendizaje de nuevas melodías, como tradicionalmente aparece vinculada.

² Ver ZALDÍVAR GRACIA Álvaro, “La pervivencia de la solmisación en los tratados musicales españoles de los siglos XV y XVI”, en *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca. 1250- ca. 1550). Actas del Coloquio Internacional Lérida, 1-3 abril, 1996*. Maricarmen Gómez – Marius Bernadó, eds., Universitat de Lleida – Institut de Estudis Ilerdencs, 2001, p. 323.

³ POROT Bertrand, “Tonalité et modalité dans les pièces de clavecin de d'Anglebert: éléments pour une analyse harmonique”, en *Musurgia vol. 7, no. 1*, Eska ed., Paris, 2000, pp. 61-87.

En segundo lugar, con el paso del tiempo encontraremos al método guidoniano aplicado a la interpretación. De esta función nos dan cuenta ciertas herramientas, como la llamada mano guidoniana, de la cual tenemos noticias sólo a principios del siglo XII, o la regla de la *nota supra hexachordum*, difusamente presente en el repertorio musical italiano del Renacimiento y del periodo Barroco. Si bien, como hemos podido estudiar, ambos elementos comparten funciones pedagógicas, una especial importancia se puede reconocer en su aplicación a la interpretación musical. Hemos seguido la pista de su posible incidencia en la interpretación musical, con lo cual se abre la posibilidad de ponerlas al servicio de la IMHI. Incluso, siguiendo este filón interpretativo, hemos encontrado posibles nuevas funcionalidades de la solmisación en la interpretación, como es el caso de su uso en los catálogos de pasajes, ornamentos y disminuciones de los tratadistas italianos.

En la misma línea hemos encontrado además importantes pistas de su incidencia en la gestión rítmica de las relaciones de tensión y reposo entre las partes y al interior de las frases. Finalmente, hemos seguido la pista de sus potencialidades en el reconocimiento de las distancias interválicas al interior de los sistemas de afinación y temperamento, aportando nuevas noticias que hemos encontrado en las fuentes en favor de aplicabilidad.

Finalmente encontramos una tercera dimensión relacionada con la aplicación de la solmisación a la composición musical. En ella hemos podido observar distintas manifestaciones de la escritura italiana del Renacimiento que nos dan noticias de sus incidencias. De éstas nos hemos ocupado a lo largo de este trabajo: la utilización de las *silabae* guidonianas como gestos vocales en la imitación de las sílabas alfabéticas, la construcción de motivos de imitación en el contrapunto, la encriptación de motivos melódico-textuales *-soggetti cavati e inganno-*, las *perfidie* y *ostinati con obbligo di solmisazione* y la construcción de relaciones madrigalísticas entre texto y música -por citar algunas de las formas de incidencia de la solmisación en la composición musical- son procedimientos de la escritura y no sólo de la lectura musical. Los hemos apreciado en las misas y motetes de la escuela Franco-flamenca (Jacob Obrecht, Josquin de Près, Johannes Ockeghem), los madrigalistas italianos del siglo XVI (Luca Marenzio, Rugiero Giovanelli, Luzzasco Luzzaschi, Orazio Vecchi, Adrian Willaert, Orlando Di Lasso, Girolamo Frescobaldi, entre otros) y en los escritos de teóricos del siglo XVI y XVII como Giovanni Artusi⁴, Giovanni Maria Lanfranco⁵, Gioseffo Zarlino⁶, Camillo Angleria⁷, Adriano Banchieri⁸, Pietro Cerone⁹ y Angelo Berardi¹⁰, entre otros.

⁴ ARTUSI Giovanni Maria, *Seconda parte dell'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1600, p. 45.

⁵ LANFRANCO da Terenzio Giovanni, *Scintille di Musica*, Ludovico Britannico, Brescia, 1533, consultado por última vez el 15-06-2019, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582203>.

Por otro lado, siempre intentando dilucidar posibles usos de la solmisación en la IMHI, nos hemos ocupado de estudiar otras importantes incidencias en la composición musical. En efecto, si las *silabae* aluden a las funciones de las cuerdas en los tres distintos géneros de hexacordos del *gamut* (natural, por bemol y por becuadro), para cada una de éstas existen una, dos o hasta tres distintas posibilidades de emplazamiento de cada sílaba. Así lo encontramos expuesto en los nombres de las cuerdas y, en ciertos casos, de los tonos musicales: por ejemplo, *a,la,mi,re*. Como consecuencia de esta característica del sistema hexacordal, nace el procedimiento compositivo conocido como imitación per voci finte o inganno, que permite imitar al mismo motivo de contrapunto del *tenor* transpuesto en diferentes alturas del *gamut*, modificando la estructura de los intervalos, pero conservando siempre las mismas *silabae* en cada una de las notas.

Finalmente, hemos encontrado en las fuentes una importante incidencia de la solmisación en el proceso de la escritura imitativa en todas aquellas formas polifónicas que contienen motivos transpuestos y, especialmente, en el canon, el recercar, la fuga y sus variantes. Inicialmente nos ha parecido atractiva la idea de que el procedimiento de la escritura imitativa pueda encontrarse ligado a la búsqueda de la concordancia de las sílabas de la solmisación en todos las posibles posiciones hexacordales del *gamut*, más que a la transposición melódica de las alturas que componen el motivo. Si así fuera, en muchos casos dejamos de considerar imitaciones a motivos musicales que, aunque no correspondan exactamente a la melodía que inicialmente presenta, si concuerdan con las sílabas de la solmisación y, por lo tanto, presentan una exacta correspondencia con la función hexacordal de sus intervalos en el *gamut*. Existen válidos indicios para seguir esta hipótesis en los tratados de enseñanza del contrapunto *osservato*¹¹ y *doppio*¹² del Renacimiento y en los repertorios italianos que van desde fines del siglo XV hasta la primera mitad del XVII. Algunos de estas noticias no han sido aún estudiadas, por lo que las reportamos aquí.

⁶ ZARLINO Gioseffo, *Institutioni Harmoniche*, Venezia, 1558, consultado por última vez el 23/04/2020 <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP317594-PMLP156553-leistitutionihar00zarl.pdf>.

⁷ ANGLERIA Camillo, *La regola del contraponto e della musical compositione*, G. Rolla, Milano, 1623, reproducción anastática, Forni editore, Bologna, 1983.

⁸ BANCHIERI Adriano, *La Cartella Musicale*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1601, copia anastática de la versión de 1610, Forni, Bologna, 1968.

⁹ CERONE Pietro, *El Mellopeo y maestro*, Giovanni Battista Gargano Lucrezio Nucci, Napoli, 1613, copia anastática, BNF.

¹⁰ BERARDI Angelo, *Il perché musicale ovvero Staffetta Armonica*, Monti, Bologna, 1693, p. 24s.

¹¹ Ver BERARDI Angelo, *Della Miscellanea Musicale*, G. Monti, Bologna, 1689, p. 113.

¹² Ver ANGLERIA Camilo, *La regola del contraponto*, op. cit. (n. 7) p. 79.

Así planteado, pensamos que estos procedimientos de la composición renacentista puedan responder a incidencias de la solmisación en la escritura musical. Siendo algunas de ellas semiológicas, mientras que otras morfológicas, éstas sobrepasan la concepción tradicional de solmisación y nos invitan a analizarlas desde la perspectiva de la interpretación musical.

Con todo, vista la lejanía y la aparente dificultad del problema, si bien la musicología moderna se ha interesado por estas formas de incidencia compositiva de la solmisación desde hace décadas, pensamos que no se haya continuado con la profundización de los resultados de dichas investigaciones en sede interpretativa. Aún más grave sería que estos hayan podido quedar relegados al interior de la comunidad científica, sin ser mayormente recibidos por los profesionales que se ocupan de recrear musicalmente estos repertorios¹³. En este sentido nuestro libro sobre los fundamentos teóricos de la solmisación¹⁴, publicado en lengua española hace ya unos años, es un primer intento nuestro de transferencia de conocimientos hacia el ámbito profesional. Parte de sus contenidos los hemos querido validar ante la comunidad académica a través de esta investigación. En otros casos, como por ejemplo tratándose de abordar los sistemas de entonación, afinación y temperamento, hemos realizado un compendio de las investigaciones que la musicología moderna considera fundadas. Se trata con esto de establecer una base de conocimientos que nos permita abordar los otros temas en los cuales aportamos nuevos antecedentes: en el ejemplo, el conocimiento de los sistemas de entonación resulta indispensable para abordar la función de las sílabas de la solmisación en el reconocimiento de los intervalos. Sin perjuicio de lo anterior, pensamos que procediendo de esta manera cumplimos con el objetivo de transferencia de conocimientos que, como expondremos más adelante, nos hemos fijado.

Este trabajo se inserta entonces en la necesidad de continuar el filón de investigación de los códigos de lenguaje musical del Renacimiento y el Barroco italiano, profundizando en el análisis de las fuentes tanto teóricas como de repertorio musical y explorando las funcionalidades de la solmisación para la IMHI. Creemos que pueda ser oportuno estudiarlas a través de una investigación que, ahora desde el punto de vista de futuras aplicaciones prácticas, las identifique en las fuentes, busque nuevos antecedentes, ordene, analice y describa sus formas de funcionamiento y, en definitiva, sienta las bases teóricas que permitan ponerlas a disposición de la interpretación musical y de la enseñanza.

¹³ Ver ZALDÍVAR GRACIA Álvaro, “La pervivencia...”, *op. cit.*, (n. 2), pp. 321-337.

¹⁴ SUEZ Samir, *La solmisación. Una herramienta de análisis e interpretación de la música del Renacimiento y del Barroco*, Si Bemol editores, Málaga, 2014.

5. El estado de la cuestión

Con respecto al estado actual de las investigaciones, hemos dedicado una parte importante de este trabajo a definir y organizar las diferentes corrientes de pensamiento que existen sobre la solmisación en la musicología moderna. En los hechos, con respecto al tema que nos ocupa, la ciencia musicológica ha evolucionado considerablemente en los últimos decenios. En efecto, como aludíamos anteriormente, desde las primeras publicaciones musicológicas sobre estos argumentos a fines del siglo XIX, el método guidoniano se presenta a la comunidad científica como un mecanismo nemotécnico para el aprendizaje del canto gregoriano, aplicable principalmente al repertorio de la Baja Edad Media. A partir de esa perspectiva inicial la investigación se concentró en una parte de lo que llamamos el punto de vista pedagógico, que corresponde a la concepción de Guido d'Arezzo de un método destinado a dar autonomía a los coristas del monasterio en el aprendizaje del canto llano.

Sin embargo, con el paso del tiempo, el punto de vista pedagógico evoluciona significativamente: un nuevo filón de investigación se abre en torno al código de lenguaje musical hexacordal y la solmisación asume en éste un rol fundamental. Esta nueva dimensión más bien relacionada con los contenidos de fondo, los aspectos morfológicos de la composición y la semiología musical, importa un acercamiento sistemático a los elementos de teoría musical hexacordal que ésta contiene. Hemos podido apreciar como para esta segunda forma de aproximación, la solmisación ya no es sólo el método nemotécnico de aprendizaje musical, sino un conjunto de elementos de lenguaje musical que presenta múltiples incidencias en la música occidental.

Siguiendo esta línea de reflexión, hemos podido apreciar como de alguna manera a través de siglos de presencia en la enseñanza, la interpretación y la composición musical, el método guidoniano se haya constituido en un vehículo de transmisión de elementos teóricos de la música: ya no de los principios de la *musica teorica* sino de la teoría de la música práctica. Corresponderá confrontar en las fuentes como éste aparezca como un proceso que no sólo opera entre una generación de músicos y otra, sino también entre compositores, intérpretes, alumnos y el público.

No hemos dejado de considerar en nuestro análisis a una tercera línea de pensamiento, suscrita principalmente por algunos musicólogos de la escuela de Cambridge¹⁵ quienes cuestionan la validez histórica de la arquitectura musical hexacordal, poniendo indirectamente en juego la incidencia de la solmisación como elemento estructural de la composición musical.

De la misma manera hemos incluido también dentro de la corriente escéptica a aquella parte de la musicología que, habiendo reflexionado profundamente sobre la posibilidad

¹⁵ Ver MENGOZZI Stefano, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory*, Cambridge University Press, New York, 2010.

de aplicar el actual análisis musical a músicas no tonales, ha terminado por concluir su imposibilidad. En lo que se refiere a los repertorios anteriores al siglo XVIII la riqueza específica de cada *corpus* musical dificulta la aplicación de una forma de análisis genérica, por lo cual se ha tenido que optar más bien por métodos *ad-hoc*, especialmente concebidos por el analista para cada específico *corpus*.

Ambas vertientes de esta corriente de pensamiento han provocado un cuestionamiento de nuestras hipótesis, no tanto porque impugnen la incidencia del método guidoniano en la composición musical, sino principalmente porque el primero desacredita la validez histórica de sus fundamentos, el sistema hexacordal, mientras que el segundo su aplicabilidad actual a una forma de análisis única funcional a toda la música.

6. Presupuestos

Con relación al punto de vista con el que hemos abordado este trabajo digamos primeramente que se fundamenta en un principio de experiencia práctica que sostenemos con convicción. Esto es que, además de los elementos estéticos propios de un repertorio o de un *corpus* musical, para nosotros, una IMHI debería basarse en el reconocimiento y en el uso interpretativo de aquellos elementos que observamos presentes en la composición. En efecto, creemos que si se quiere recrear de forma informada la interpretación de un determinado repertorio resultaría conveniente hacerlo, en la medida de lo posible, con las mismas herramientas compositivas e interpretativas con las que fue concebido. En este sentido, somos de la idea -y esperamos poderlo demostrar con los estudios preliminares que hemos realizado- que muchos de estos elementos teóricos y de práctica musical que reconocemos presentes en la composición hayan podido ser sintetizados en el ordenamiento del sistema hexacordal a través de la solmisación.

Así planteado, visto las noticias que encontramos en las fuentes con respecto a funcionalidades de la solmisación distintas del mero método nemotécnico de aprendizaje del canto llano y las incidencias que han tenido en la composición musical, es posible suponer que existan indicios en estas funciones de elementos que hayan podido ser considerados útiles a la interpretación musical y que puedan ser hoy en día puestos al servicio de la IMHI.

En general hemos podido constatar en las fuentes que estos indicios pueden ser considerados de dos tipos: incidencias de la solmisación en la composición e incidencias de la solmisación en la interpretación musical. Con respecto a las primeras partimos del supuesto que las herramientas interpretativas posibles de aplicar a la IMHI se encuentran en la composición musical, más que en elementos puramente estéticos. Las segundas son las incidencias interpretativas de la solmisación en los repertorios que nos ocupan. La musicología ha determinado algunas, como por ejemplo, el uso de la mano guidoniana en la indicación de las estructuras hexacordales del canto coral o el carácter

nemotécnico en la lectura de cantos desconocidos. Sin embargo, hemos encontrado en las fuentes antecedentes que nos dan noticias de usos diversos del método guidoniano en la interpretación y que quisiéramos poner sobre la mesa del debate. Algunos de estos se encuentran referidos ya por la musicología, otros, sólo enunciados y algunos, que indicamos expresamente, no han sido aún tratados. Así planteado, intentaremos identificarlos en las fuentes y describir el modo en que la solmisación opera en estos. De la determinación de ambos tipos de antecedentes, a través de las noticias que nos ofrecen las fuentes, pensamos que pueda depender la definición de la forma en que esta herramienta pueda ser aplicada hoy en día a la interpretación musical históricamente documentada. En general, hemos ordenado estas noticias de incidencias de la solmisación en la composición y la interpretación musical en las siguientes categorías:

- Rol morfológico de la solmisación en la estructura polifónica. Inicialmente un rol de la solmisación en la construcción del contrapunto imitativo del siglo XV al XVII resulta posible de concebir. A partir del trabajo de los polifonistas clásicos, podemos recabar presunciones fundadas que permiten estimar una importante incidencia de la solmisación en los procedimientos del contrapunto imitativo, a través de la búsqueda de la concordancia hexacordal aludida mediante las sílabas guidonianas.
- Rol semiológico de la solmisación en la composición. En segundo lugar, como veremos, los compositores del Renacimiento se avalan de la solmisación para la creación de un alfabeto musical compuesto por las cinco vocales presentes en las sílabas guidonianas y las utilizan para encriptar motivos textuales de contenidas dimensiones al interior de la escritura musical, además del texto de la música. Existe en estos motivos un mensaje emitido por el compositor destinado a quien conozca el método, al que en la época se le conoce como *il conoscente*. Hoy como ayer, su conocimiento resulta indispensable para la decodificación del estadio semiológico de la obra musical, por lo que explicar el modo en que funcionan y pueden ser reconocidos por el intérprete se muestra necesario a la luz de una propuesta de IMHI.
- Rol funcional de la solmisación a la entonación de los intervalos. En tercer lugar, de los antecedentes que hemos encontrado podemos recabar indicios de un rol de la solmisación en el reconocimiento de los intervalos musicales, a los que se alude con las sílabas guidonianas. Seguimos este filón de la investigación en función del tipo de entonación o temperamento que haya sido utilizado según el lugar y periodo de composición de la obra. Proponer las nuevas noticias que hemos descubierto en las fuentes podría resultar de utilidad para la IMHI, al momento de interpretar músicas con entonaciones y temperamentos históricos.
- Rol funcional a la improvisación, las disminuciones y pasajes. Como veremos, una forma de incidencia de la solmisación en estas formas de improvisación contrapuntística se encuentra en las fuentes. En efecto, hemos encontrado indi-

cios de esta funcionalidad tanto en los autores del Renacimiento y del Barroco que se ocupan de proponer catálogos de pasajes, ornamentos y disminuciones, como en aquellos que describen la práctica del bajo continuo y sus reglas de realización. En este sentido, determinar en las fuentes de qué modo haya podido operar la solmisación en la improvisación musical se podría demostrar también útil a la interpretación musical y de ello nos hemos ocupado.

- Rol funcional a la gestión de las relaciones rítmicas de tensión y reposo entre las partes y al interior de las frases. Una última forma de incidencia de la solmisación, sobre la cual aportamos nuevas noticias, guarda relación con una funcionalidad de la solmisación en la definición de las relación de tensión y reposo. En efecto, los autores describen un modo de aludir a la tensión a través de ciertas sílabas de la solmisación (*mi* y *la*) y al reposo a través de otras (*fa* y *ut*). El principio que hemos podido deducir en las fuentes es que las notas rotuladas *mi* se entonan de forma dura y recia (*mi.durum*), mientras que las notas que se rotulan *fa* se entonan blandas y dulces (*fa.mollis*). Esto constituye una noticia de incidencia de la solmisación en la interpretación musical que, como veremos, puede ser aplicada directamente a la IMHI.

7. Objetivos

Teniendo en consideración la necesidad de disponer y profundizar en los elementos teóricos inherentes a la composición musical del Renacimiento y periodo Barroco italiano y dada la incidencia de la solmisación tanto en los aspectos pedagógicos como interpretativos y compositivos que aparecen en las fuentes teóricas y de repertorio musical, los siguientes son los objetivos del presente trabajo:

7.1. *Objetivos principales*

1. El primer objetivo de esta tesis es determinar las incidencias de la solmisación en la composición y la interpretación musical que constan en las fuentes teóricas y de repertorio, del periodo antes definido, con el fin de ponerlas al servicio de la IMHI. Existiendo siempre necesidad de conocer los elementos compositivos de las obras que se interpretan, para nosotros, la determinación de aquellos elementos que sería conveniente buscar en las partituras, obliga a reconocerlos primeramente en las fuentes. En este sentido, la solmisación, entendida como vehículo de transmisión de los elementos teóricos del sistema hexacordal, como nos disponemos a demostrar, se muestra como una buena manera de estudiar las herramientas de interpretación de estos repertorios.

Este trabajo tiene como objetivo entonces estudiar aquellos elementos de teoría musical contenidos en el método de la solmisación que puedan demostrar una funcionalidad práctica del método guidoniano en la interpretación musical de los repertorios del Renacimiento y del temprano Barroco. Algunos de estos han sido ya abordados por la musicología moderna; otros corresponden a noticias que hemos encontrado nosotros y que, siendo el fruto de nuestra investigación, confirman o meten en discusión a los anteriores. Resulta entonces pertinente establecer cómo funcionan estos mecanismos, descubrir cómo reconocerlos, determinar sus incidencias para que, en un futuro, puedan ser insertados dentro de un método de aproximación a la IMHI de los repertorios que nos ocupan.

2. En segundo lugar nuestro trabajo pretende analizar, clasificar y sistematizar dichas funcionalidades interpretativas del sistema hexacordal y específicamente de la solmisación, con el fin de poder transferirlas desde las esferas académicas hacia el ámbito profesional. Así planteado, en relación con este objetivo de transferencia de conocimientos, nos parece oportuno que la solmisación y el conjunto de elementos teóricos que ésta contiene, puedan ser puestos a disposición de los músicos especialistas en música antigua, bajo la forma de una herramienta al servicio de la IMHI de los repertorios en los cuales ésta haya participado como elemento de la composición.

En los hechos, si bien la ciencia musicológica ha investigado sobre estos mecanismos teóricos, nos parece que estos no arriban al nivel profesional con la fuerza necesaria para permitir profundizar en sus aspectos compositivos, semánticos e interpretativos. En efecto, somos de la idea que en la Academia actual no exista un programa general para la enseñanza de los repertorios antiguos que se base en un punto de vista émico. Salvo en algunas escuelas especializadas, se los aborda desde una perspectiva estética, a través del prisma de la teoría musical actual y, en muchos casos, desprovista de los elementos teóricos vigentes a la época de composición de esos repertorios.

Este hecho produce, a nuestro modo de ver, una cierta dificultad en la transferencia de los específicos conocimientos que han sido investigados a los músicos que se ocupan de estos repertorios. Contribuir con éste trabajo a la transferencia de estos conocimientos hacia la comunidad de intérpretes y los centros de formación superiores es para nosotros un objetivo necesario.

No se encuentra dentro de las pretensiones de este trabajo la elaboración de un método de aplicación de la solmisación al actual análisis musical, ni tanto menos la creación de un método de análisis especialmente concebido para la música modal. Sin embargo este estudio sí pretende contribuir al establecimiento de las bases teóricas para su síntesis en un futuro cercano. En efecto, del estudio que la doctrina musicológica ha dedicado al análisis de la música modal, aparece clara la actual imposibilidad de síntesis de un método de análisis único, general y universalmente aplicable a todos los repertorios modales, así como lo concebimos

hoy en día para la música tonal. Como veremos en su momento, la riqueza de los elementos de la composición de los repertorios que nos ocupan obliga a un análisis especialmente concebido para cada uno de los *corpus* objeto de estudio.

Tampoco se trata de un estudio de aplicación práctica. Creemos que antes de proceder a describir el método con el que aplicamos estos elementos a la propuesta de IMHI, sea indispensable profundizar en los nuevos elementos teóricos que fundamentan la práctica musical. Por lo tanto, describimos dichas dificultades y en algunos casos aludimos a ciertas aplicaciones prácticas, pero principalmente nos ocupamos de reportar aquí las noticias que encontramos en las fuentes de incidencias de la solmisación en la interpretación y la composición musical de los repertorios que nos ocupan. Dejamos el argumento de su inserción en el análisis musical y la descripción de su aplicación práctica para futuras investigaciones.

7.2. *Objetivos secundarios*

1. Determinar el estado de la cuestión, qué se ha investigado y hasta dónde se hayan podido dilucidar los elementos que constituyen las bases de nuestras hipótesis. Cuestionar dichas conclusiones con una visión crítica del trabajo musicológico hasta ahora realizado, se impone para poder establecer un punto de partida de nuevas investigaciones que en futuro puedan ser realizadas sobre esta materia. Al respecto, determinar los posibles filones de futuras investigaciones se pone como un importante objetivo de este trabajo.
2. Realización de una síntesis de los diferentes elementos ligados a la génesis, modos de funcionamiento, temperamentos, desarrollo e incidencias de la teoría y práctica musical recibida en el Renacimiento italiano. Dos son las finalidades que entrevemos al respecto: por un lado, establecer cuáles son los elementos del sistema hexacordal a los cuales se nos permite acceder a través de la solmisación y, por el otro, establecer el modo en que la solmisación se relaciona con dichos elementos teóricos. Una síntesis de estos elementos se impone para poder aclarar los conceptos y definir en qué medida el método guidoniano pueda haber sido aplicado a la composición del Renacimiento y del temprano Barroco.
3. En tercer lugar, establecer los elementos teóricos, semióticos, de práctica y de composición musical contenidos en la solmisación y definir de qué modo ésta puede ser utilizada en la IMHI. Si efectivamente la solmisación puede ser emplazada dentro del cambio de paradigma que hemos denominado “de la música teórica a la teoría de la música”, reputamos oportuno definir cuáles son los elementos de teoría musical que son transmitidos a través de ésta y las incidencias que haya podido tener en las obras de repertorio musical.

Así planteado, una llegada a buen fin de esta parte deberá suponer una descripción de los procedimientos de la escritura musical, tanto en su dimensión inter-

pretativa como compositiva, donde se pueda reconocer una incidencia directa del método guidoniano en la composición de los repertorios que son objeto de nuestro estudio. Algunos de ellos han sido ya abordados por la musicología y los sintetizaremos aquí. En otros casos, se trata de noticias que nosotros hemos descubierto y que consideramos que puedan aportar luces respecto de los usos de la solmisación al servicio de la interpretación musical que existían en la época y que podrían aplicarse hoy en día.

Cabe aclarar aquí que no hemos considerado dentro de los elementos teóricos tratados a los modos griegos *-maneriae-*, ni a los modos eclesiásticos o tonos, centrandó nuestra investigación en los aspectos teóricos en los cuales hemos podido apreciar una directa incidencia de la solmisación en la interpretación musical. En efecto, de nuestra investigación aparece cómo el trabajo de Guido de Arezzo se centra en los aspectos de teoría de la música práctica, mientras que intenta dejar claramente establecido que de la tradición de la música griega, entendida como modelo de la realidad, se deberían ocupar los filósofos. Siendo que, como veremos, la estructura de escalas y sus ámbitos *autenticus* y *plagalis* se encuentran relacionados con las llamadas música *mundana* y *humana*, no hemos encontrado incidencias de la solmisación en la estructura de los modos griegos.

Donde sí hemos podido apreciar incidencias del método guidoniano es en las formulas melódicas de los tonos salmódicos o eclesiásticos. Muy probablemente el método guidoniano se encuentre presente en la estructura hexacordal de los tonos eclesiásticos, aunque en nuestro estudio dichas incidencias hayan aparecido raramente. Sin embargo, por razones de tiempo, este tema deberá tenerse por excluido de este trabajo, centrándonos en aquellos aspectos en que la solmisación presente una directa incidencia con la composición y la interpretación musical, más que en la estructura de escalas y modos. No pretendemos sostener con esto que los tonos eclesiásticos no la hayan tenido, mas este aspecto requiere de un estudio detallado de aspectos teóricos previos, como los que en este trabajo procedemos a analizar.

8. Metodología: estudio y análisis de las fuentes y deducción de principios, reglas, mecanismos e incidencias

Esta investigación parte de nuestra experiencia práctica como intérprete e investigador, donde disponer de herramientas de estudio y análisis de las obras musicales del Renacimiento y del Barroco, de cuya interpretación nos ocupamos, es siempre necesario al momento de realizar una propuesta de IMHI. En este afán hemos podido apreciar una cierta necesidad de elementos teóricos pertenecientes a la composición de los reperto-

rios anteriores al siglo XVIII entre los músicos que nos ocupamos de su interpretación. En no pocos casos notamos como la aplicación de herramientas modernas, como el análisis tonal o funcional-armónico y el solfeo, no permite acceder a aquellos elementos morfológicos y semiológicos de la composición, que son aquellos que a nuestro modo de ver justifican con mayor interés la IMHI de estos repertorios.

Con respecto a los repertorios italianos anteriores al siglo XVIII y, específicamente, a aquellos que van desde la segunda mitad del siglo XV a la primera del siglo XVII objeto de este estudio, de cuya IMHI nos ocupamos, la cuestión se pone igualmente. En efecto, existen específicas necesidades relacionadas principalmente con el estrecho ligamen texto-música, propio de la época, que hacen aún más importante disponer de dichas herramientas para la interpretación. En este sentido la solmisación, en cuanto vehículo de transmisión de estos elementos, se muestra para nosotros como un utensilio de la interpretación muy poco explorada, de la que mucho se habla en el ambiente especializado de la música práctica, pero del que no se conoce mayormente cómo aplicarlo al quehacer profesional. La pregunta que surge en este sentido es entonces ¿por qué se percibe una suerte de discordancia entre la visión moderna de interpretación de estos repertorios y aquella fundada en los elementos de teoría musical vigentes en la época en que se componían e interpretaban?

Con este fin hemos decidido iniciar nuestro estudio a partir del análisis de los conceptos teóricos que se consideran hoy en día inherentes a la interpretación musical históricamente informada de los repertorios que nos ocupan. Siendo esta una tesis de análisis de fuentes, hemos pensado en interrogar las obras de consulta general, diccionarios musicales especializados que mayoritariamente son usados en el medio profesional musical, comenzando así esta investigación a partir de este aspecto preliminar. Quizás estas puedan ser consideradas las obras de consulta más común entre los músicos especialistas. Por ello, las obras de consulta general que hemos estudiado son aquellas mayoritariamente utilizadas por los músicos especializados, con el fin de analizar los conceptos de teoría musical modal que prevalentemente se usan en la actual labor de IMHI. Hemos constatado que a este respecto los músicos especializados de nuestro medio de habla hispana se orientan más bien a la consulta de obras en inglés, francés, italiano y español, quizás por su mayor disponibilidad o tal vez por una mayor facilidad de comprensión lingüística, por ejemplo.

Por otro lado, los conceptos estudiados fueron aquellos que normalmente se utilizan en el medio profesional: solmisación, solfeo y hexacordos. Con respecto al término modo, éste presenta desde la Edad Media una tradicional confusión entre modos griegos, tonos eclesiásticos y maneras de entonar. Por este motivo, hemos decidido no incluirlo en este estudio preliminar conceptual: a nuestro modo de ver, la confusión en los conceptos de modo no responde tanto a la falta de conocimientos y herramientas de que disponemos hoy en día, sino que existe ya históricamente en las fuentes, como tendremos oportunidad de verificar.

Esta primera parte del trabajo ha servido como fundamento de la problemática de nuestra investigación, siendo un punto de partida, pero ningún momento ha pretendido arrojar resultados científicos con respecto a las formas de IMHI actualmente en uso, aspecto que sobrepasa el objeto de investigación de esta tesis. Inicialmente se fundaba en los resultados de una encuesta que hemos realizado, pero que finalmente hemos decidido no incluir, por lo reducido del universo de personas que la respondieron y por el hecho de que nuestra investigación se centra en las fuentes y no en la actividad de los músicos.

Sin embargo, a partir del estudio de las obras de consulta general, hemos podido recabar importantes noticias sobre los conceptos teóricos que en general se encuentran a disposición de los músicos que se ocupan de IMHI, en muchos casos confusos o demasiado abstractos. Esto podría justificar la poca aplicación de estos elementos teórico-prácticos a la interpretación musical, que se observa en nuestros días en el ambiente musical especializado. De allí la idea de que, además de los nuevos antecedentes de incidencias de la solmisación en la interpretación musical que hemos encontrado y que reportamos en el capítulo pertinente, esta investigación pueda contener un resumen de informaciones esenciales a la interpretación de estos repertorios, sistematizadas y ordenadas para poder ser aplicadas posteriormente por los músicos profesionales.

Si este primer aspecto práctico se puede deducir de las obras de consulta general, ha correspondido confrontarlo seguidamente con los estudios científicos que los musicólogos especialistas han realizado sobre la materia. Con esta finalidad nos hemos abocado al estudio de la doctrina musicológica, tratando de ordenar la gran cantidad de material que sobre este argumento se ha escrito por estudiosos desde hace décadas. En este sentido hemos podido distinguir corrientes de pensamiento que nos han permitido entender dónde anida la difusa concepción de solmisación que la presenta prevalentemente como un método de lectura del canto llano con funciones pedagógicas. En este sentido, como veremos en su momento, hemos llegado a la conclusión que para la musicología moderna el rol que el método guidoniano haya podido tener en la música occidental no está aún del todo claro. Si en las esferas científicas sucede de esta manera, no podemos esperar que en el ámbito de la IMHI suceda diversamente. En todo caso, el esclarecimiento del estado de la cuestión nos ha parecido importante tratándose de transferencia de conocimientos al ámbito profesional: objetivo importante de este trabajo, como ya hemos dicho.

Del estudio de las obras de consulta general y de una importante y más moderna parte de las noticias científicas ha aparecido la idea de que, al igual que el solfeo lo hace respecto de la música tonal, el conjunto de elementos de teoría musical contenidos en la música de matriz hexacordal se encuentre englobado con el término solmisación. De esta observación ha nacido la necesidad de establecer cómo puede ser que un dispositivo, que en general es considerado un método nemotécnico útil a la lectura musical, en realidad pueda haber tenido incidencia en elementos teóricos fundantes de la música modal, como los que hemos podido observar en la composición y los tratados renacen-

tistas. Un rol de vehículo de esos elementos se puede entonces presumir en la solmisación y, por lo mismo, una aplicación en la música práctica anterior al siglo XVII, como herramienta de la IMHI puede también ser considerada atendible. Por este motivo hemos dedicado una parte de la discusión al estudio de la génesis de la solmisación y de su inserción en las teorías filosóficas de la música teórica y práctica, estableciendo con variadas fuentes, su carácter de herramienta de la música práctica más que de la teórica del primer milenio.

Del estudio de la génesis de la solmisación, aparece un carácter de contenedor de elementos teóricos que va más allá de la inicial función de lectura y aprendizaje de melodías desconocidas con las que Guido de Arezzo crea el sistema. Es por este motivo que hemos decidido profundizar en el contexto en que es inventada, encontrando en las fuentes noticias de su carácter de vehículo de elementos de teoría. Estos se han revelado importantes para poder entender su carácter de herramienta práctica al servicio de la interpretación musical. Posteriormente, en sus siete siglos de vigencia, se enriquece con el aporte de músicos y teóricos, constituyéndose, más allá del método nemotécnico del canto llano, en un elemento esencial de la composición y, en cuanto tal, en una herramienta de la interpretación musical. Siguiendo este filón hemos querido establecer cuáles son esos elementos teóricos contenidos en el método guidoniano, de qué manera opera la solmisación en ellos y cuáles son las incidencias que estos presentan en la composición a la llegada del Renacimiento.

No obstante pueda parecer que estos primeros dos capítulos son un resumen de aspectos ya tratados por la musicología, el punto de vista con lo que los hemos abordado, aquel de la interpretación musical, es ciertamente diferente. Justificamos este afán con el hecho de que, no obstante el sistema guidoniano haya sido recibido en el Renacimiento con importantes agregados. Incluso, como sostiene parte de la musicología, probablemente se trate de un mito, tanto artificioso y complicado como superado. Sin embargo, las noticias que hemos encontrado dan cuenta de una solmisación que mantiene una funcionalidad de las *silabae* dentro del sistema hexacordal hasta avanzado el siglo XVIII. Este aspecto funcional resulta esencial para la inserción del método Guidoniano en la IMHI y entender de dónde provienen y cómo se desarrollan resulta útil a este fin. Por este motivo, nos hemos adentrado en su génesis, para tratar de entender, tanto el rol y contexto con el cual es concebida, como los elementos teóricos que contiene y de los que dan cuenta estas funciones para los repertorios de los cuales nos ocuparemos en esta investigación. Pensamos que ambos capítulos resulten imprescindibles para una cabal comprensión de las incidencias prácticas de que da cuenta esta tesis y para el objetivo de transferencia de conocimientos que expondremos más adelante.

En el estudio de las fuentes hemos establecido una metodología deductiva, analizando en primer lugar las fuentes teóricas que dan cuenta de sus incidencias en la composición e inmediatamente después un *corpus* de obras musicales en las cuales una cierta incidencia del método guidoniano pueda ser establecida, como explicaremos más ade-

lante. Estas últimas han sido estudiadas con el método propio del análisis musical, aplicando además la solmisación y el reconocimiento de los hexacordos. Lo entendemos como una forma de des-composición: una suerte de ingeniería inversa que nos ha permitido deducir de la obra los principios que sustentan una composición íntimamente ligada a la estructura hexacordal. Si en estos principios hemos denotado el uso del método guidoniano, entonces extraemos de ellos su modo de funcionamiento e intentamos sintetizar reglas que puedan ser aplicadas de forma general a otras obras de aquel repertorio.

Así lo hemos hecho, por ejemplo, con la regla todo *mi* quiere su *fa* y todo *fa* requiere de un *mi* o con las relaciones que hemos llamado de *mi sexta*, las relaciones *la-fa-la* y las conocidas relaciones de *mi* contra *fa*. Como veremos, la aplicación de las sílabas de la solmisación a las líneas melódicas nos ha permitido reconocer relaciones composicionales que sin su auxilio probablemente pasen desapercibidas. En este sentido, la identificación de motivos de imitación basados en funcionalidades hexacordales, más que en la transposición de alturas, se ha revelado un claro ejemplo.

Luego del trabajo de estudio de las fuentes y de análisis de obras de repertorio musical, hemos procedido a organizar las nuevas incidencias encontradas. Hemos sintetizado, en este sentido aquellas funcionalidades de los elementos de teoría musical encontrados en las fuentes. Por último, hemos extraído de éstas los mecanismos composicionales en los que hemos podido apreciar una incidencia de la solmisación: describiéndolos y deduciendo reglas que puedan ser aplicables a la actual IMHI de estos repertorios. Las hemos denominado *la-fa-la*, *mi-sexta*, *fa-mi*, etc. Entendiendo dichas reglas como descripciones de los mecanismos composicionales y de las herramientas interpretativas encontradas, hemos procedido a referir las funcionalidades de la solmisación en la interpretación musical de los repertorios estudiados, de modo de constituir una base de conocimientos para futuros estudios prácticos en la materia.

En la medida que procedíamos a extraer estos elementos de las fuentes, hemos encontrado nuevas posibles incidencias del método de la solmisación en la IMHI. Se trata de importantes noticias, poco exploradas, sobre funcionalidades de las sílabas que en la época servían a la interpretación y a la composición y que hoy en día pueden revelarse muy útiles a la práctica musical. Los hemos indicados expresamente en el capítulo correspondiente, bajo el título “Nuevos antecedentes surgidos de este estudio”.

Finalmente hemos redactado un capítulo de resultados en los que, además de estos nuevos antecedentes que nuestra investigación ha arrojado, hemos resumido los elementos de teoría que de una u otra medida presentan incidencias en la interpretación musical de los repertorios que nos ocupan. Esperamos así ofrecer una pequeña contribución a la transferencia de conocimientos desde las esferas científicas al ámbito profesional de los músicos que nos ocupamos de repertorios anteriores al siglo XVIII.

9. Fuentes

En la definición de las fuentes de repertorio musical que han informado nuestra investigación nos hemos concentrado en aquellas que contienen elementos de la solmisación como parte de la composición, más que como un elemento estructural del sistema hexacordal o pedagógico del canto llano, que constituye la visión tradicional de la musicología. Para la creación de nuestro *corpus* de fuentes hemos distinguido entonces las teóricas de aquellas musicales o de repertorio. Partimos de la base de un supuesto lógico que, como esbozáramos anteriormente, guía nuestro quehacer musical: esto es, que una razonable propuesta de IMHI debería considerar tanto los elementos de la composición como las herramientas de interpretación que se utilizaban en la época. Dicho con otras palabras, para nosotros, no resulta coherente realizar una propuesta de interpretación musical históricamente informada prescindiendo de los elementos interpretativos que se utilizaban y que la composición de una obra musical considera. Esta es en definitiva la incidencia mayor que creemos que pueda tener la solmisación en la interpretación actual de la llamada música antigua y con este criterio hemos seleccionado nuestras fuentes.

A lo largo de nuestro estudio, estas incidencias de la solmisación las hemos encontrado en las fuentes de dos formas diversas: contenidas en la composición o descritas en los tratados teóricos de la época. A su vez, una segunda categorización que hemos observado en las fuentes es aquella de separa entre herramientas puras de interpretación o bien aquellas que indirectamente se deducen de la composición musical y que por lo mismo suponen una suerte de reflexión previa a la interpretación. Un ejemplo de las primeras es la entonación dura, blanda o neutra de las notas según sus *silabae*; un ejemplo de las segundas, las reglas de gestión de las disonancias o de construcción de la polifonía imitativa que también aparecen indicadas en las fuentes con las *silabae* de la solmisación.

Poniendo en relación ambas categorizaciones, las fuentes musicales o de repertorio han arrojado, como es evidente, el primer aspecto o de composición musical, mientras que las fuentes teóricas nos han ofrecido noticias relacionadas con ambos: por un lado, incidencias de la solmisación en la composición y, por el otro, noticias de usos de la solmisación directamente como herramienta de interpretación musical.

9.1. Fuentes teóricas

Con respecto al *corpus* de tratados y obras teóricas que han orientado nuestra investigación, también aquí el criterio ha sido el mismo expuesto anteriormente: éste se ha nutrido con aquellas fuentes que tratan el tema de la solmisación desde un punto de vista no sólo pedagógico, ni estructural del sistema diatónico hexacordal, sino interpretativo y compositivo.

Temporalmente las obras que hemos interrogado son todas aquellas en las que hemos encontrado noticias de este tipo de incidencias, sin limitarnos sólo a aquellas de la época que nos ocupa sino que también anteriores, porque lógicamente dan cuenta de los fundamentos de estas prácticas. A mayor razón, cuando se ha tratado de explicar cuestiones relacionadas con los elementos operacionales del método, hemos consultado fuentes muy anteriores al periodo que nos ocupa, según se trate de elementos teóricos originalmente presentes en la solmisación o de aquellos que se agregan durante el transcurso de los siguientes siglos. El caso más evidente es el estudio que hemos realizado de la génesis del método guidoniano, para la búsqueda del origen de las relaciones de funcionalidad de las sílabas *ut, re mi, fa, sol y la*. Durante esta fase de la investigación consultamos extensamente las obras de Guido de Arezzo, tratando de contextualizar su invención, en búsqueda de elementos de teoría musical hexacordal que permitieran suponer una intención distinta de la mera función pedagógica de lectura del canto llano. Una funcionalidad de las *silabae*, a este respecto, se podría deducir de la característica del *gamut* diatónico que el monje benedictino denomina “*de affinitate vocum per quattuor modos*”¹⁶. A este respecto, las fuentes de referencia respecto de Guido de Arezzo, han sido las ediciones de Smith van Waesberghe de 1955, 1975 y 1985, confrontadas con las ediciones críticas de Dolores Pesce¹⁷ de 1999 y con la traducción latín italiano realizada por Angelo Rusconi¹⁸ en 2008. En esta última recopilación integral de fuentes de Guido, el musicólogo italiano paragona fundadamente las versiones de los manuscritos guidonianos a partir de la recopilación de Martin Gerbert¹⁹ (1784) en adelante.

Especialmente tampoco nos hemos limitado a fuentes teórica italianas, sino que hemos considerado todas aquellas en que hayamos podido encontrar noticias del tipo de indicios que buscábamos. Sin embargo, conviene explicitar aquí que, a lo largo de nuestro estudio, la mayoría de las noticias que a este respecto hemos encontrado se encuentran en fuentes italianas. Este hecho se podría explicar con dos razones. En primer lugar, porque lógicamente dichos autores disponen una mejor posición para describir los mecanismos de la solmisación en la composición e interpretación de sus propios repertorios. En segundo lugar porque una gran parte de la impresión que llega hasta nuestros días, tanto de tratados teóricos como de repertorio en que se encuentren presente el tipo de incidencias composicionales e interpretativas que buscamos, es italiana. Los casos

¹⁶ AREZZO Guido d' y RUSCONI Angelo, *Gui d'Arezzo, Le opere: Micrologus...*, op. cit. (n. 1), p. 135ss.

¹⁷ AREZZO Guido d' y PESCE DOLORES, "Guido d'Arezzo's *Regule rithmice, Prologus in antiphonarium*, and *Epistola ad michahelem*: a critical text and translation, with an introduction, annotations, indices, and new manuscript inventories" en *Musicological Studies Vol. LXXIII*, The Institute of Mediaeval Music, Ottawa, 1999.

¹⁸ AREZZO Guido d' y RUSCONI A., *Le Opere*, op. cit. (n. 1).

¹⁹ GERBERT Martin, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (GerbertS), Typis San-Blasianis, 1784, Graecii (Styria), ed. Smits van Waesberghe, CSM, 1955.

de Ramos de Pareja²⁰ y de Pietro Cerone²¹, quienes escriben sus tratados en España, pero en definitiva resultan publicados en Italia, en este sentido, pueden ser considerados un buen ejemplo de este fenómeno. En efecto, los escritos de Ramos de Pareja (1482) constituyen un importante caso, no tanto por describir incidencias compositivas ni interpretativas de la solmisación Guidoniana, sino precisamente por lo crítico que se plantea respecto a su aplicación a la música práctica y por su notable proposición de una solmisación alternativa de base heptacordal. Aunque esta propuesta no tuvo mayor eco en sus días, más tarde será reconocida como una válida alternativa al método del monje de Arezzo. Mucho más tarde, los trabajos en las cortes españolas del italiano Pietro Cerone (1613) vendrán en auxilio de nuestra hipótesis de aplicabilidad de la solmisación a la IMHI. Sin perjuicio de reconocer el autor que su manera de solfear sin necesidad de hacer mudanzas es válida solamente para cantantes y no para compositores²², Cerone nos ofrecerá importantes y aún no explorados indicios de cómo las sílabas guidonianas *ut, re, mi, fa, sol, la*, en su época, contenían cualidades de tensión y reposo de las notas de una melodía al interior de los hexacordos. Este es un aspecto que consideramos esencial a nuestras hipótesis de aplicabilidad de la solmisación a la IMHI.

Por otro lado, hemos encontrado importantes noticias de funcionalidades interpretativas y composicionales de la solmisación de la mano del francés Maximilien Guillaud (1554) y del germano Michael Praetorius (1619). El primero nos ofrece una novedosa clasificación de las notas según las funciones que éstas tienen en los hexacordos en dulces, duras y neutras, la que, como veremos en su oportunidad, se ampara en las *silabae guidonianaee*: a saber, ascendiendo, *ut* y *fa* son “dulces”, descendiendo *la* y *mi* son “duras”, mientras que, en cualquier caso, *re* y *sol* son “mediocres” (neutras). El segundo en cambio realiza una importante sistematización de la regla de la *nota supra hexachordum* que, veremos, se ampara en el reconocimiento de la nota sucesiva a aquella que se denomina *la*, en el límite superior del hexacordo.

Así planteado nos hemos abocado al análisis de las fuentes teóricas que describen la estructura compositiva y el modo en que puedan haber sido interpretados musicalmente los repertorios de este periodo, con el fin de sistematizar estas funciones y ponerlas al servicio de la IMHI. Hemos analizado obras musicales de esos periodos bajo el prisma de la solmisación, intentando mostrar cómo los aspectos teóricos que relatan los tratadistas, en buena parte de los casos, nacen de los usos que se encuentran plasmados en la composición musical descrita por los teóricos. Asimismo, hemos dado cuenta de herramientas de la interpretación musical, de las cuales los autores parecen avalarse como partes del código musical de la época.

²⁰ RAMOS DE PAREJA, Bartolomeo, *Musica Practica, tractatus II*, Bologna (1482), trad. José Luis Moralejo, Al Puerto ed., Madrid, 1990.

²¹ CERONE Pietro, *El Melopeo*, *op.cit.*, (n. 9).

²² Ver ZALDÍVAR, “La pervivencia...”, *op.cit.*, (n. 2), p. 321s.

9.2. Fuentes musicales o de repertorio

Desde el punto de vista de las obras de repertorio analizadas, este segundo tipo de fuentes nos ha dado noticias de dos tipos de incidencias: por un lado morfológicas, es decir, propias de la construcción melódica, del contrapunto o la polifonía imitativa y, por el otro, semiológicas, relacionadas con la relación texto música y los aspectos de código de lenguaje musical usados para transmitir un mensaje poético.

En concordancia con nuestro objeto de estudio, las incidencias de la solmisación en la composición y la interpretación aplicables a la IMHI, nuestro *corpus* de fuentes de repertorio se ha nutrido principalmente con el análisis de las fuentes musicales italianas y de aquellas en las que, reconociéndose estas incidencias, presenten algún tipo de relación con aquellas. Conviene decir que esta necesaria delimitación propia de nuestro objeto de estudio, no ha constituido una real restricción para nuestro análisis, porque, en aquellos casos en que hemos encontrado noticias de elementos interpretativos y compositivos en repertorios que, no siendo italianos, se relacionen con nuestro tema, las hemos abordado, justificando debidamente la excepción. Éste es el caso de los polifonistas franco-flamencos, maestros de muchos de los madrigalistas italianos. Aquellos desarrollaron importantes formas de imitación basadas en las sílabas de la solmisación, que fueron de gran influencia para la composición italiana del Renacimiento.

Así planteado, las obras musicales analizadas son prevalentemente aquellas que hemos encontrado y hacen alusión al método guidoniano en alguno de los siguientes casos (enumeración que no consideramos taxativa). En primer lugar, aquellas que aluden a la solmisación en el título o en el texto de la obra:

- “*Supra voces musicales*”
- “*Supra ut, re, mi, fa, sol, la*”
- “*Supra vocales*”
- “Con obbligo”
- “Perfidie”
- “Ostinato”
- “Inganno”
- “Con obbligo di contrapunto”
- “Con obbligo di solmisazione”
- Otras similares.

En segundo lugar, aquellas notoriamente compuestas en base a las sílabas de la solmisación, como es el caso de los motivos de imitación por *voci finte* o allí donde hemos observado madrigalismos a través del uso de las vocales de las *silabae*: por ejemplo *la-sol* para aludir a lasso, *la-re* para aludir a vate, *la-mi-re* para aludir a languire, *sol-la* para sola, etc.

Finalmente, la estructura hexacordal de una obra ha sido siempre un indicador que nos ha llamado a la búsqueda de relaciones entre las *silabae*, tanto para la identificación de la arquitectura polifónica de los motivos de imitación como para la identificación de posibles madrigalismos que pudieran dar cuenta de encriptaciones de texto a través de las sílabas guidonianas.

Cada vez más son las obras que se descubren compuestas en base a la solmisación. En este trabajo hemos podido agregar algunas más al inventario musicológico internacional, analizando sus implicancias; otras seguramente esperan ser traídas a la luz; y otras, vista la enorme incidencia del sistema hexacordal en los repertorios que nos ocupan, probablemente estén bajo nuestras narices y simplemente no hayamos aún descubierto sus íntimas relaciones con el método guidoniano.

10. Problemas encontrados en el camino y correcciones de ruta

No obstante el análisis musical se presenta como un aspecto inicial de importancia en este estudio, los obstáculos de que da cuenta la musicología moderna respecto a la creación de un método de análisis único y general aplicable a todos los repertorios modales, ha sido un primer problema. Esto nos han permitido tomar conciencia de la necesidad de desarrollar ciertos aspectos de la teoría musical hexacordal que inciden en la composición musical, antes de poder pensar en cómo aplicar la solmisación al análisis musical actualmente existente. Como dijimos anteriormente, el tema requiere de una reflexión mayor y de resolver cuestiones previas necesarias para alcanzar tal objetivo: algunas de éstas están contenidas en este trabajo.

Por otro lado, la enorme cantidad de bibliografía que sobre el tema existe nos ha puesto en una condición de dificultad, debiendo tomar una decisión que validase las escuelas doctrinarias necesarias al estudio del estado de la cuestión. Así planteado, tratándose de repertorios italianos, hemos privilegiado las escuelas que se ocupan de ellos, principalmente: la italiana, la francesa, la inglesa y la norteamericana. Una gran parte del tiempo de estudio ha transcurrido en el tentativo de ordenar las corrientes de pensamiento, lo que consideramos esencial al objetivo de transferencia de conocimientos en el que se inserta esta tesis.

Finalmente, desde la perspectiva de la interpretación musical, nuestra investigación ha pretendido contribuir a esclarecer aquellos elementos de teoría de la música de los periodos que nos ocupan, en cuanto resulten posibles de abordar a través del sistema de la solmisación. Se trata de un tentativo de definir los elementos y funcionalidades que esta herramienta tuvo en el pasado y podría llegar a tener ahora inserta en una IMHI. Aunque el tema pudiera parecer ya estudiado por la musicología, en realidad, al menos desde esta perspectiva, creemos que esté lejos de haber sido agotado: nuevas funcionalidades interpretativas aparecen de nuestro estudio, ofreciendo sugerentes filones de investigación que esperamos poder mostrar.

Capítulo I

Cuestiones previas

Mucho se ha escrito e investigado a propósito de un tema tan incidente en la historia de la música como es la solmisación. Sin embargo, estudiando la evolución de la musicología con respecto a este tema se podría presumir -y más adelante lo deberemos analizar con mayor profundidad-, que probablemente se la haya considerado principalmente un método pedagógico del canto llano, en circunstancias que aún queda por investigar en lo que concierne a sus incidencias en la composición y sus aplicaciones a la IMHI. En efecto, pensamos que la solmisación se haya concebido tradicionalmente como un método de aprendizaje del canto llano, sin haber profundizado del todo en los aspectos del código de lenguaje musical que ésta contiene. Son estos elementos los que, en efecto, nos permiten entender la composición, su semántica y los procedimientos puestos en juego en los repertorios que nos ocupan, con el fin de poder aplicarlos a una propuesta de IMHI.

Pretendiendo nuestra investigación recopilar las áreas de incidencia de la solmisación en la composición italiana del Renacimiento y del temprano Barroco, partimos de la premisa de que en las fuentes ésta presenta un carácter teórico a la vez que práctico. Como deberemos demostrar, la génesis y desarrollo del método guidoniano parecen insertarse en un proceso de cambio del paradigma de la *musica teorica*. Ésta no se concibe ya como el conocimiento del mundo y de la naturaleza incluida aquella humana, sino como un conjunto de reglas de creación, interpretación y enseñanza de la música práctica. Existen noticias importantes en las fuentes que hemos analizado que nos permiten considerar insertar al método de Guido de Arezzo en este contexto de cambio de concepción. Sobre éste comenzamos nuestro estudio, tratando de aclarar cuáles son

las áreas, tanto teóricas como prácticas, en que la solmisación ha tenido y pueda tener incidencia hoy en día.

Con este fin nos hemos ocupado de determinar el estado de la investigación musicológica actual, el lugar común que ésta pueda tener la labor de IMHI y la determinación del contexto en que el método guidoniano fue concebido. Esto nos permitirá delimitar la problemática que nos ocupa: un cierto estado de confusión conceptual que percibimos en el cotidiano ejercicio de nuestra labor y la necesidad de herramientas que estén al servicio de la interpretación. Sobre esta problemática se basa una primera hipótesis previa: la solmisación puede ser considerada un vehículo de transmisión de los elementos de teoría de la música modal y, como tal, puede contribuir a colmar la necesidad de conocimientos y herramientas específicas que el especialista de música renacentista y temprano barroca requiere a la hora de realizar una propuesta de IMHI.

1. El lugar común que ocupa la solmisación como herramienta de interpretación en la interpretación musical históricamente informada

En primer lugar corresponde ocuparnos de establecer los elementos teóricos que se encuentran en juego cuando se trata de aludir a música hexacordal, para poder determinar el lugar que ocupa dentro de ellos la solmisación. Nos concentraremos en dilucidar aquello que se entiende comúnmente como parte de los elementos teóricos más importantes involucrados en nuestro tema de investigación. Creemos que estos se encuentren en el centro del interés de los músicos que se ocupan de música italiana del Renacimiento y del Barroco temprano.

En general, de nuestra experiencia aparecen cuatro términos con los que se alude a los elementos teóricos que están en juego en el vocabulario comúnmente usado por los músicos especialistas en música renacentista y barroca temprana. Estos son: solmisación, hexacordos, solfeo y modos.

Con respecto al término modo, como aludíamos anteriormente, existe una gran problemática en curso, vista su histórica confusión con el término tono: el primero referido a los modos griegos y el segundo, a los llamados tonos eclesiásticos o salmódicos. Contribuyen a dicha confusión los no pocos casos en que encontramos este término como sinónimo de modo de hacer. No hemos encontrado incidencias directas del concepto de modo en las funcionalidades interpretativas del método de la solmisación, salvo en uno de sus aspectos: los tonos salmódicos, conocidos también como modos eclesiásticos. Sin embargo, son elementos teóricos distintos que aquí no conviene mezclar. Visto que ésta es una confusión histórica de la cual las fuentes nos aportan suficientes noticias desde el siglo XIII en adelante, se podría sostener que no incide especialmente en el estado conceptual que observamos en el ámbito profesional. Su estudio requiere de un tratamiento mucho más profundo del que, por la naturaleza de las inci-

dencias que buscamos, podemos dedicarle en esta investigación. Es por esto que, sin perjuicio de dar algunas específicas y ocasionales referencias de cómo estimamos que puedan incidir en la interpretación musical, no nos hemos de ocupar de modos ni de tonos, dejando este aspecto para futuras investigaciones.

Así planteado, si bien no son los únicos, los conceptos solmisación, hexacordos y solfeo, pueden ser considerados los más decisivos. Por ello serán objeto de nuestro estudio a la hora de indagar sobre el estado conceptual al interior del medio profesional de la IMHI de los repertorios que nos ocupan. Lo estimamos un punto de partida, que como cuestión previa, justifica analizar las herramientas disponibles para el estudio de los repertorios que nos interesan.

Definidos los conceptos, hemos decidido interrogar las obras de consulta general que se encuentran al alcance de los músicos profesionales que se encargan de IMHI de los repertorios que nos ocupan: los diccionarios musicales especializados. Ciertamente tenemos presente que el punto de vista que se puede recabar de las obras de consulta general no es necesariamente aquel de mayor validez científica. Sin embargo en muchos casos sus autores son importantes musicólogos, por lo que consideramos que este punto de vista pueda ser de incidencia al momento de establecer el lugar común que ocupa en la interpretación de estos repertorios. Por otro lado, son las obras de consulta general el medio por el cual tradicionalmente los músicos, no musicólogos, tenían acceso a las investigaciones científicas, antes de la era de internet y de la difusión de las revistas científicas a mayor escala.

Con el fin de validar científicamente la elección de los diccionarios utilizados hemos seleccionado aquellos cuya dirección científica sea de carácter musicológica o bien que sus artículos sean firmados por musicólogos, filólogos o especialistas. Otros, como el Diccionario de la música clásica Salvat, que no se encuentra bajo una dirección científica musicológica o el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana que no contiene voces temáticas, no serán analizados, porque precisamente no se adentran en las cuestiones conceptuales que pretendemos estudiar en esta fase inicial.

En un segundo momento de este trabajo nos ocuparemos de las distintas posiciones de la doctrina musicológica al respecto, estableciendo posiciones, corrientes y puntos de vista que determinen el estado de la cuestión, ya desde una perspectiva estrictamente científica.

Así planteado, entendemos esta parte del trabajo como una primera cuestión previa: el lugar común que estos conceptos tienen en la IMHI de los repertorios que nos ocupan. Ésta fundamenta la problemática sobre la que se sustenta nuestra hipótesis: la necesidad de herramientas técnicas que permitan abordar estos repertorios con mayor cercanía teórica, en vistas a la realización de una propuesta de IMHI.

En consecuencia, los diccionarios musicales seleccionados en base a estos criterios son los siguientes:

- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edición de 2001.
- Oxford Music Online.
- The Oxford Companion to Music online.
- The Harvard Dictionary of Music dirigido por Willi Appel, edición de 1969.
- Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Utet, 1984.
- Vocabulaire de la Musique Médiévale de Gerard Le Vot, edición de 2001.
- Dictionnaire des Mots de la Musique de Jacques Siron, edición de 2002.
- Science de la Musique, dirigido por Marc Honegger, edición de 1976.
- Dictionnaire de la Musique Larousse, dirigido por Marc Vignal, edición de 2011.
- Diccionario de la Música Labor, dirigido por Joaquín Pena e Higinio Anglés, edición de 1954.
- Diccionario Técnico de la Música, dirigido por Felipe Pedrell, edición de 1894.

1.1. Solmisación: una noción tradicional.

Para los músicos que nos ocupamos de música renacentista y barroca, la solmisación no es un término del todo unívoco. En efecto, se trata de un método vigente durante siglos, integrado, construido y recreado por diversos autores, tanto teóricos como prácticos, anónimos o conocidos, en diferentes épocas desde su creación hasta su recepción en el Renacimiento. Por lo mismo podemos apreciar como durante su vigencia sufra importantes cambios, incorporando variados elementos que inciden fuertemente a la hora de establecer un lugar común del concepto.

No obstante la gran riqueza del término solmisación, pareciera ser que el común denominador del concepto general que se tiene en el medio especializado es que se trate principalmente de un método pedagógico. Éste supera su inicial carácter de aprendizaje del canto llano, pero con relación a la polifonía renacentista se aplica al aprendizaje de los rudimentos de la música modal. En otras palabras, podríamos decir que explica aspectos estructurales del sistema modal, relacionados con su ordenamiento hexacordal, pero no presenta una incidencia mayor en la interpretación y la composición. Como hemos tenido la oportunidad de estudiar, probablemente ésta sea una visión reduccionista, considerando la importancia que le atribuyen las fuentes y su presencia en la música de aquella época. Procedemos a validar esta apreciación interrogando las obras de consulta general de uso común en el ambiente profesional. En New Grove Dictionary encontramos una primera definición que testimonia lo anterior:

“Solmization (solfatio, solmifatio). The use of syllables in association with pitches as a mnemonic device for indication melodic intervals. Such syllables are, musically speaking, arbitrary in their selection, but are put into a conventionalized order (such as kung-shang-chiao-chuch-yü; ding-dong-deng-dung-dang; ut-re-mi-fa-sol-la). Many systems of this sort exists in the principal musical cultures of the world; they serve as aids in the oral transmission of music, and may be used either for direct teaching or as a means of memorizing what has been heard. A solmisation system is not a notation: it is a method of aural rather than visual recognition.”²³

Si observamos la primera parte de esta definición, podemos concebir a la solmisación como un método destinado a memorizar intervalos, al momento de la lectura a primera vista: uno de los tantos sistemas inventados en occidente como auxilio a la transmisión melódica y a su imitación vocal. Desde este punto de vista, el diccionario analizado no parece alejarse mucho, ni aportar mayores innovaciones al lugar común que intentamos develar: un método nemotécnico de lectura musical. En cambio, nos parece interesante subrayar el hecho que la segunda parte de la definición contenga una sentencia al cuanto taxativa: “A solmisation system is not a notation: it is a method of aural rather than visual recognition”. Corresponderá entonces analizar si, no obstante no se lo considere un método de notación por parte de la musicología moderna, existen otros elementos teóricos reconocibles en el método guidoniano, de modo que al menos un carácter teórico musical ligado a la fijación se pueda deducir.

Por otro lado, decir que se trata de un método de reconocimiento audiovisual seguramente encuentra una justificación en el hecho de que la solmisación parece haber tenido una función en el reconocimiento de intervalos que a la luz de sistemas de afinación no temperados distan de ser fácilmente reconocibles al oído. Sin embargo, el citado diccionario pareciera relegarla a una función de reconocimiento audiovisual, lo que no aporta una visión más amplia que la del punto de vista tradicional. Vale decir, un método nemotécnico destinado al aprendizaje -reconocimiento auditivo y visual- de los intervalos melódicos.

Conceptos de solmisación menos restrictivos los podemos encontrar en textos que contienen estudios más recientes, como es el caso de Oxford Companion to Music, donde se abordan los elementos contenidos en el concepto estudiado de forma más integral:

“The use of syllables in association with pitches in the oral teaching of melodies. The name is derived from the most common set of such syllables known in Europe: ut-re-mi-fa-sol-la. This set was invented by Guido of Arezzo (c.991– after 1033), and is described in his *Epistola de ignotu cantu* (“Letter about unknown chant”), written to his friend and fellow-monk Michael c.1030. It is made up of the first syllable of each of the first six lines of a hymn to St John. Although the text is older than Guido the melody is

²³ “Solmization” en STANLEY Sadie et TYRRELL John, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, Tauton, USA, seconde édition 2001, vol. 23, p. 644 ss.

not, and he may have composed it himself. By 1100 the six syllables were used not only for the six notes C–D–E–F–G–A, but also for F–G–A–B♭–C–D and for G–A–B–C–D–E, which have the same interval pattern (tone–tone–semitone–tone–tone). These three sets of six notes are known as hexachords. The hexachord on C has no B and was known as the ‘natural’ (naturale) hexachord; that on G has a B♭ and was known as ‘hard’ (durum from the way of writing the natural B, with four corners), and that on F needed a B♭ and was known as ‘soft’ (molle with a rounded shape) [...]. These syllables were frequently depicted on the so-called Guidonian hand, a visual aid to learning solmization. The whole purpose of the system was to facilitate the memorization of unfamiliar melodies. The pupil had in mind the six syllables, and knew their pitch relationships. He would have been especially aware of the semitone *mi–fa* in the middle of the hexachord. He probably did not readily associate the syllables with letters of the alphabet; the choirmaster would translate the melody to be learnt into solmization syllables, which the pupil could then sing and learn.”²⁴

Desde el punto de vista de la dimensión pedagógica, la definición de Oxford Music Online pareciera contener a la mayoría de los elementos teóricos y prácticos que se encuentran en juego en el método guidoniano. Particularmente nos parece relevante el hecho de que explique la aplicación de las sílabas gregorianas a los diferentes hexacordos que van de *C* hasta *a*. Además, deja asentado el hecho de que, no obstante ser un método inventado por Guido de Arezzo, la solmisación se desarrolla mayoritariamente en los siglos siguientes, convirtiéndose en la suerte de creación colectiva que arriba al Renacimiento y pervive hasta el siglo XVIII. La explicación de la relación entre hexacordos y solmisación parece bien desarrollada, no obstante al sostener que las tres series de seis notas se conocen como hexacordos, el diccionario arriesga la confusión. Resulta evidente que esos tres géneros de hexacordos son aquellos que la solmisación considera como hexacordos natural, duro y blando, pero dicho de esa manera presenta a las nociones de hexacordo y solmisación, en una cierta medida, confundidas entre sí.

La última parte de la definición nos da noticias de un aspecto que no hemos encontrado en otras obras de consulta general. Se refiere al *maestro di capella*, quien probablemente debía traducir al alumno la melodía para ser aprendida con las sílabas de la solmisación. Esta idea, nos presenta al maestro di capella como aquel que conocía de la solmisación, más que los propios alumnos: una suerte de decodificador que enseñaba las melodías y no las claves para su lectura. En realidad, esta es una visión que la musicología²⁵ parece haber superado y que, probablemente, no se aplica ya a la música del Renacimiento. Muy probablemente el maestro de capilla enseñara la solmisación a los alumnos, más que realizarla para ellos. En cambio, nos parece que a la base de esta

²⁴ “Solmization” en HILEY David, *The Oxford Companion to Music*, Oxford Music Online, Latham Alison, Oxford University Press, artículo consultado por última vez el 19/07/17 en el sitio del diccionario Oxford music online <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6302>

²⁵ Ver ALLAIRE Gaston, *The theory of hexachords, solmization and the modal system. A practical application*, AIM, Michigan, 1972, p. 42ss.

postura se encuentre un concepto de solmisación complejo y reservado a los músicos más experimentados como el maestro de capilla. Por el contrario, las fuentes nos ofrecen noticias de una solmisación entendida como la base del sistema teórico. Ésta se aprendía, como sucede hoy en día con el solfeo, por todos: músicos, cantantes y alumnos, desde sus primeros rudimentos. A nuestro modo de ver esto denota la dificultad con la cual se aprecia hoy en día la utilización del método de la solmisación.

Por su parte, el diccionario Harvard Dictionary of Music, a cargo de Willi Apel, define Solmisación dentro de un esquema general de aplicación de sílabas a las escalas, dándonos noticias de un sistema no ligado a la figura de Guido de Arezzo, sino inventado con anterioridad por los Chinos, en el siglo II a.C.

“General term for systems of designating the degrees of the scale by syllables instead of letters. The Syllables mostly used today are *do* (or *doh*), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* (*ti*). There are two current methods of applying the syllables to the scale degrees known as “fixed *do* and movable *do*. In the former, the syllables are applied to fixed notes, i.e. those of the C major scale (*do* = C; *re* = D; etc.). In the latter, they are applicable to any major scale, so that *do*, *re*, *mi*, etc., denote tonic, supertonic, mediant, etc. (e.g., in D major: D,E,F#, etc.).”²⁶

Observamos entonces el concepto solmisación descontextualizado con respecto a nuestro objeto de investigación, visto que hace alusión al uso de sílabas para aludir a los grados de cualquier escala mayor. En la acepción que nos interesa, el moderno uso de sílabas para aludir a los grados de una escala aparece según Apel con Guido de Arezzo, quien en principio lo utilizaría para aludir a la escala hexacordal C-a y posteriormente se aplicaría a los otros hexacordos.

“The modern system of solmization originated with Guido d’Arezzo (c. 990-1050), who introduced the syllables *ut re mi fa sol la* as names for the tones c to a. Later they were also used for the two other hexachords [see Hexachord].”²⁷

Las referencias que encontramos en este diccionario nos parecen genéricas y, salvo la alusión al concepto de hexacordo de la que da cuenta la última citación, el diccionario de Harvard pareciera referirse a la solmisación de forma general. Incluye en ella incluso a los actuales sistemas de solfeo por *do* fijo o de tonic *sol-fa* por *do* móvil: como si se tratara de una forma más de lectura y decodificación musical, igual a las otras.

Además, una alusión a la funcionalidad de las sílabas propia de los sistemas de solmisación la encontramos presente sólo en relación a las funciones modernas de tónica, dominante, etc., lo cual resulta superado por las modernas investigaciones. En efecto, la solmisación no alude a funciones armónicas, como son las de tónica o dominante,

²⁶ “Solmisation” en APEL Willi, *Harvard Dictionary of Music, second edition*, Heinemann Educational Books, London, 1969, p. 786.

²⁷ *Ibid.*

sino funciones hexacordales de compatibilidad, de dirección, de intención, etc. Funciones que, como veremos, pueden ser pedagógicas, composicionales e interpretativas.

Finalmente, una alusión a la conveniencia de los sistemas de solmisación para el aprendizaje de la música aparecen en la definición del diccionario Harvard, denotando una función prevalentemente pedagógica en el uso de las sílabas:

“The syllables have certain advantages, however, chiefly in that they lend themselves better to singing (see Solfège) and that they have more “individuality.”²⁸

Otro importante diccionario de común consultación entre los profesionales que se ocupa de música anterior al siglo XVIII es el italiano Dizionario enciclopedia universale della musica e dei musicisti Utet. En este caso encontramos al término solmisación orientado principalmente hacia la concepción de método pedagógico del canto llano:

“Metodo didattico, elaborato verso l’XI sec., che consisteva nell’intonare le note di un canto con l’ausilio di sillabe convenzionali (*voces*) in luogo delle lettere alfabetiche (*litterae* o *claves*), permettendo in tal modo di riconoscere immediatamente la posizione delle note (*qualitas*) all’interno del sistema musicale.”²⁹

No obstante la primera parte de la definición haga alusión al método que consiste en entonar la nota del canto con la ayuda de sílabas convencionalmente concebidas en lugar de las letras alfabéticas, la segunda parte menciona un elemento teórico que difiere de la tradicional concepción que se tiene del método guidoniano. En efecto el diccionario italiano establece que la utilidad del método radica en permitir reconocer de forma inmediata la posición de las notas en el sistema hexacordal, a lo que los antiguos llamaban *qualitas* de la nota musical. Podemos entonces suponer un desarrollo de la noción de solmisación en relación con el concepto tradicional. De hecho Utet centra la atención en una función de las notas (*qualitas*), lo cual no se refiere exclusivamente al aprendizaje de las alturas o de los intervalos. Esta *qualitas* ha de ser objeto entonces de nuestro análisis y, como veremos, presenta una incidencia tanto para las notas como los intervalos, lo que es signo de funcionalidad de las *silabae* dentro del sistema hexacordal.

Mas no sólo en este sentido el italiano Utet aporta nuevos elementos en función a la teoría de la música hexacordal. Existen también elementos del ordenamiento hexacordal al interior del ámbito cantable, el *gamut*:

“In altre parole, a un sistema unitario basato sulla struttura di ottava, la teoria della solmisazione sovrapponeva un modulo esacordale costante e trasferibile, le cui sillabe

²⁸ *Ibid.*

²⁹ “Método didáctico, elaborado en torno al siglo XI, que consistía en cantar las notas de una melodía con la ayuda de sílabas convencionales (*voces*) en lugar de las letras alfabéticas (*litterae* o *clavis*), en modo de permitir reconocer inmediatamente la posición de las notas (*qualitas*) al interior del sistema musical”, “solmisazione” en *Dizionario Enciclopedia Universale Della Musica e Dei Musicisti*, Pre-Z, Torino, Utet, Torino, 1984, p 343.

non corrispondevano a un'altezza assoluta ma qualificavano la posizione delle note in rapporto al semitono centrale.”³⁰

Como podemos apreciar se concibe a la solmisación como un modelo de seis sílabas constantes (*ut, re, mi, fa, sol, la*) susceptible de ser aplicado a lo largo de todo el ámbito cantable (*gamut*), no en función a alturas absolutas sino en función a la posición de sus notas en relación con el semitono central del hexacordo. Utet intrínsecamente nos presenta a la solmisación no como es concebida sino como es recibida en el Renacimiento: un modelo funcional y estable, ubicable a lo largo de todo el ámbito cantable.

Hemos encontrado entre aquellos españoles una alusión importante al punto de vista estético de solmisación en el Diccionario Técnico de la Música dirigido por Felipe Pedrell, quien desde las primeras líneas de la definición expresa un juicio de valor respecto a la validez del método Guidoniano:

“Solmisación, solmisation (fr.), solmizzazione (it.). Las inconsecuencias del sistema exacordal limitado á seis nombres de notas para designar los siete grados de la escala y de la absurda solmisación por el sistema de Mudanzas, produjo una lucha que duró dos siglos.” Contra la absurdidad de tal sistema clamaron unos y otros autores exponiendo diversos sistemas de solmisación, algunos de los cuales se especifican por la vía de curiosidad en los breves artículos correspondientes á las voces BOCEDISACIÓN, Bi, Bi ó BA, etc.”³¹ “Solmizar: lo mismo que solfear.”³²

Como podemos apreciar del contenido de la voz solmisación de este tradicional diccionario musical español, no existe una verdadera definición del método, sino más bien la expresión de un parecer y una crítica al sistema guidoniano, al “absurdo sistema de mudanzas” y al hecho de su vigencia, la cual habría terminado con una disputa de dos siglos, suponemos, hasta su superación.

De los dichos de esta voz nos parece que la inconsecuencia del sistema hexacordal que se critica consista en nombrar con sólo seis sílabas una escala de siete notas. Al respecto podemos apreciar el estado de confusión presente, no sólo en ésta sino, en general, en varias de las obras de difusión musicológica analizadas, entre elementos del sistema modal y tonal. A saber, la escala de siete grados o solfa (*sol-fa*) y la ampliación del sistema tetracordal que opera a fines del siglo X y que da lugar al ordenamiento hexacordal, del cual se sirve Guido en la creación de su método. Como veremos, ésta no responde a otra motivación que la tradicional confusión entre escalas y ámbitos com-

³⁰ “En otras palabras, a un sistema unitario, basado en una estructura de octava, la teoría de la solmisación suponía un modelo hexacordal constante y transferible, cuyas sílabas no correspondían a una altura absoluta sino que definían la posición de la nota en relación con el semitono central”, *ibid.*

³¹ “Solmisación” en PEDRELL Felipe, *Diccionario Técnico de la Musica*, 2da ed., Víctor Berdós, Barcelona, 1894, p. 423.

³² *Ibid.*

positivos: el sistema composicional hexacordal no se basa en escalas de siete grados sino en un ámbito cantable de tres registros: el *gamut*.

En realidad, quizás por ser muy antigua, aunque no por ello menos valiosa, la obra en análisis no aporta mayores elementos materiales al concepto en estudio, sino que la prueba de un aspecto no poco importante a nuestra problemática, del que hemos de ocuparnos a propósito del análisis del estado de la cuestión. Esto es, hasta los años cincuenta, aproximadamente, la solmisación parece ser considerada un absurdo y obsoleto sistema de ordenamiento melódico que no respeta la natural estructura heptacordal de la escala diatónica y que, incomprensiblemente, encastra la composición, el estudio y la interpretación musical desde el siglo XI hasta su superación en el siglo XVIII. Los dichos contenidos en la voz “solfizar: lo mismo que solfejar”, no hacen más confirmar el estado confusional presente en las obras de consulta general, también en España.

Por su parte el diccionario musical Labor, dirigido por Joaquín Pena e Higinio Anglés contiene una extensa definición de solmisación, dentro de la cual se hace alusión, principalmente, a su carácter de método pedagógico, al contexto histórico con el cual es concebido y a las características del sistema hexacordal:

“Solmisación. Voz derivada de la palabra latina solmisatio, con la cual se designó desde la Edad Media la formación de escalas hexacordales, y al mismo tiempo se indicaron las mudanzas, de acuerdo con la escala establecida al intento. La teoría griega de los tetracordos para la formación de escalas fué sustituida entonces por hexacordos, usándose las sílabas *ut re mi fa sol la* para las seis primeras notas de la escala, tomadas de un himno a S. Juan, en el que la nota-sílaba inicial de cada verso ocupaba un sitio más alto que la precedente en la escala de sonidos.”³³

En esta definición aparece explícitamente como la solmisación habría reemplazado al sistema de tetracordios griegos. Esto adolece de imprecisión, tanto porque confunde solmisación con sistema hexacordal, como por el hecho de que los hexacordos no reemplazan a los tetracordios, sino que son su evolución natural: los contienen y los amplían. Los autores se siguen avalando de éstos para explicar los fundamentos de la música hasta fines del siglo XVII.

Luego de haber definido a la solmisación de esta manera, el diccionario analizado pasa a describir la teoría hexacordal en la misma voz, consagrando la mayor cantidad de explicaciones a determinar su naturaleza, composiciones y funciones, contribuyendo también éste a la confusión entre solmisación y hexacordos que constatamos en casi todas las obras analizadas:

“Se advirtió la posibilidad de que el hexacordo se aplicase a otras notas, empezando por distintas alturas, y según que se partiese de las notas que hoy denominamos *fa* y *sol* de un modo inmutable, se formaron dos nuevos hexacordos: el que arrancaba de *fa*, el cual

³³ PENA Joaquín y ANGLÉS Higinio, *Diccionario musical Labor*, Ed. Labor, Barcelona, 1954.

tenía el *si^b* y el que arrancaba de *sol*, que tenía el *si* natural. De ahí la existencia de tres hexacordos, todos con denominación común a sus respectivas notas.”³⁴

Finalmente destacamos en la voz que analizamos el hecho de que el autor, aludiendo siempre a hexacordos, se refiere a las mudanzas como aquel elemento de la teoría de la solmisación que termina por conciliar el desacuerdo entre estos y las siete notas de la escala diatónica. Podemos apreciar en tales dichos la misma crítica que realizara la que llamaremos escuela musicológica tradicional: el método guidoniano plasma una irremediable brecha entre la escala diatónica, naturalmente heptacordal y su artificial ordenamiento hexacordal:

“Mediante la *mutanza* (nombre con que se designaba en el castellano antiguo este cambio de nombre que tenía un mismo sonido según el hexacordo sobre el cual recayese), quedó conciliado el desacuerdo entre las seis notas que lo constituían y las siete notas de la escala diatónica.”³⁵

Entre los diccionarios musicales franceses, encontramos *Vocabulaire de la musique médiévale* de Gerard Le Vot, que nos presenta la siguiente definición de solmisación:

“Dans un enseignement de tradition oral, procédé consistant à faire correspondre des syllabes à des hauteurs de son. C’est la série de syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la*, se rapportant aux premières syllabes et notes de chacun des six vers de la strophe initiale de l’hymne à Saint Jean-Baptiste : *Ut queant laxis* qui servait à solfier dans les trois hexacordes. Ce système de lecture sera développé pour Guido d’Arezzo au XI^e siècle.”³⁶

Nuevamente observamos cómo la definición de solmisación se centra en el carácter pedagógico del método de lectura y el génesis de las *silabae* o voces guidonianas. Creemos que no aporte ningún nuevo elemento en función con un punto de vista distinto del tradicional. Con todo deberemos determinar si es exacto el hecho de que, como expone este diccionario, la solmisación haya servido para “solfear” en los tres diferentes hexacordos. Como veremos, Guido de Arezzo aplica su método sólo a los hexacordos duros y natural; no se pronuncia sobre el hexacordo blando, el cual aparece descrito posteriormente. De modo que no se puede atribuir al sistema de lectura desarrollado por Guido de Arezzo en el siglo XI, sino a la posterior evolución del método durante los siguientes siglos.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ “En cuanto a enseñanza de tradición oral, se trata de un procedimiento consistente en buscar la correspondencia entre sílabas y alturas de los sonidos. Es la serie de sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la*, que en relación con las primeras sílabas y notas de cada uno de los seis versos de la estrofa inicial del himno a San Juan Bautista: *ut queant laxis*, que servía para solfear en los tres diferentes hexacordos. [...] Este sistema de lectura será desarrollado por Guido de Arezzo en el siglo XI”, “solmisation” en LE VOT Gérard, *Vocabulaire de la musique médiévale*, Minerve, deuxième édition, Paris, 2001, p. 168.

Volviendo a la alusión a elementos de la modalidad contenidos en la definición de solmisación encontramos el Dictionnaire des mots de la musique de Jacques Siron:

“Solmisation. Désignation des noms de notes par des syllabes / OPP : Lettres musicales, *musical letters*. Système français et italien : Fixed Do System. Les syllabes désignent les noms de notes (*pitch names*). Système anglo-saxon : *movable Do system /tonic Sol-Fa*. Les syllabes désignent les degrés d’une tonalité : *do = I, re = II, mi = III, fa = IV, sol = V, la = VI, te = VII.*”³⁷

En esta definición observamos distintos conceptos de solmisación en función del sistema de codificación de que se trate: italiano, francés, anglosajón, etc. Quizás de entre ellos el que más presenta un interés para nuestro estudio sea el anglosajón. Por un lado, éste alude a un ligamen entre el antiguo método guidoniano y los actuales métodos de do móvil, como el método Kodaly y de *tonic sol-fa*. Por otro lado, porque en su última línea aporta un elemento nuevo: las sílabas designan los grados de una tonalidad: *do=I, re=II, mi=III, fa=IV, sol=V, la=VI, te=VII*. A partir de este elemento corresponderá ocuparnos en su momento de dilucidar si este aspecto, no considerado por la concepción tradicional de solmisación, pueda constituir un indicio de funcionalidad de las sílabas guidonianas. A saber, identificar la *qualitas* de las notas e intervalos al interior del hexacordo al que pertenece y de la escala diatónica o *gamut*. Esto es, establecer una relación funcional de las notas en función a su pertenencia hexacordal.

Por otro lado, no obstante la confusión entre hexacordos y tonalidades, la definición que analizamos aporta importantes elementos a nuestra búsqueda de los lugares comunes conceptuales. La característica de funcionalidad de las notas al interior del hexacordo de pertenencia la encontramos ya enunciada en Guido de Arezzo desde la génesis del método, como *affinitate vocum per quattuor modus*³⁸. Como veremos éste relaciona las distintas notas (*voces*) con cualidades (*qualitas*) en cuatro diferentes formas, según el hexacordo al que pertenezcan³⁹⁻⁴⁰. Sin embargo, pareciera confundida aquí con la teoría de *l’affinitas* entre las *finalis* de los modos o *maneriae* descritas por Hucbald⁴¹. Como tendremos oportunidad de discutir, Guido se refiere a una afinidad de

³⁷ “Solmisación. Designación de los nombres de las notas mediante sílabas / OP: Letras musicales, *musical letters*. Sistema francés e italiano: *fixed Do system*. Las sílabas designan los nombres de las notas (*pitch names*). Sistema anglosajón: *movable Do system/tonic Sol-fa*. Las sílabas designan los grados de una tonalidad: *do=I, re=II, mi=III, fa=IV, sol=V, la=VI, te=VII*”, “solmisation” en SIRON Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure, 2002, p. 254.

³⁸ AREZZO Guido d’ y RUSCONI A., *Le Opere...*, *op. cit.*, (n. 1), p. 19ss.

³⁹ Ver. PESCE Dolores, “The Affinities and Medieval Transposition” en *Music: Scholarship and Performance*, Bloomington e Indianapolis, 1987.

⁴⁰ Ver PESCE Dolores, “The Concept of the Affinities in Theoretical Writings on Music from c.900 to c.1550”, Ph.D. University of Maryland College Park, 1982.

⁴¹ HERMANNUS CONTRACTUS, *Musica Hermanni Contracti*, Ellinwood ed. Eastman school of musci studies 2, Rochester, New York, 1936.

las notas en los diferentes hexacordos del sistema diatónico (*affinitate vocum*) y no entre las *finalis* de las *maneriae* (*protus*, *deutereux*, *tritus* y *tetrardus*, que en sus dos modalidades, auténtica y plagal, dan lugar a los ocho modos que llegan hasta nuestros días). Ésta, en la que cae el diccionario analizado, es una ordinaria confusión que se considera poco al momento de explicar los elementos teóricos del método guidoniano, pero que ha sido ya objeto de estudio de la musicología.⁴²

A nuestro modo de ver, este fenómeno se explica porque, más que un elemento pedagógico, la funcionalidad de las sílabas comporta un principio de incidencia de la solmisación en aspectos de la interpretación y de la composición que no son considerados por la visión tradicional del método guidoniano. Corresponderá entonces ahondar también este aspecto durante el curso de esta investigación.

Otro diccionario musical especializado es *Science de la musique*, dirigido por Marc Honegger, el cual aporta un concepto de solmisación también identificado con el método pedagógico:

“Méthode de pédagogie musicale élaborée au XIe s., consistant à chanter les notes à l’aide de syllabes ou voix (voces) au lieu de les designer par des lettres ou clefs (claves) et permettant de reconnaître les qualités des intervalles, en particulier de discerner l’emplacement des demi-tons.”⁴³

A nuestro modo de ver resultan imprecisiones en la definición apenas citada que contribuyen a explicar el estado de confusión en el que se encuentran todos estos conceptos: sílabas (*silabae*) no son exactamente *voces*, ni las letras (*litterae*) son las *claves*, aunque se emplazan en éstas en la mano. En efecto, clave es la combinación de *litterae* y *silabae* (vgr. *gg.sol.re.ut*). Sin embargo, que la solmisación haya servido para reconocer las cualidades interválicas y, en particular, el emplazamiento de los semitonos, entre otros tantos aspectos teóricos, nos parece un acierto que deberemos profundizar.

Finalmente el *Dictionnaire de la musique Larousse* define a la solmisación de la siguiente manera:

“Terme dérivé des syllabes *sol-mi*, qui désignait l’ancienne manière de nommer les notes avant la généralisation du solfège. La solmisation, dont l’invention et attribuée à Gui D’Arezzo (XIe S.), a pour justification une grave ambiguïté de la nomenclature alphabétique ancienne. Celle-ci en effet, issue du système grec, désignait ses sons par des lettres ou clefs (*claves*) de A à G (puis *a* à *g*, etc.) dont A correspondait à notre *la* actuel,

⁴² MEEÛS Nicolas, “*Modi Vocum*. Reflexions sur la théorie modale médiévale” en *Con-Scientia Musica*. Contrapunti per Rossana Dalmonde e Mario Baroni, A. R. Addessi, I. Macchiarella, M. Privitera, M. Russo éd., LIM Livorno, 2010, p. 21-34.

⁴³ “Método de pedagogía musical elaborado en el siglo XI consistente en cantar las notas con ayuda de sílabas o voces, en lugar de designarlas con letras o claves (claves), lo que permite reconocer sus cualidades interválicas y en particular discernir el emplazamiento de los semitonos”, “solmisation” en HONEGGER Marc, *Dictionnaire de la musique Science de la musique*, Bordas, Paris 1976, p. 941.

mais il pouvait y avoir deux sortes de B : l'un bas ou "mou" (bémol), l'autre haut ou "dur" écrit carré (bécarre). L'objet de la solmisation était de déterminer à l'avance lequel des deux B devait être choisi. Pour cela elle divise le "clavier" c'est-à-dire l'ensemble des touches correspondant aux lettres (clefs) en tranches de six notes ou hexacordes comportant chacune un seul demi-ton."⁴⁴

A partir de la definición de solmisación propuesta por Larousse, podemos realizar dos observaciones. En primer lugar, podemos apreciar que, hablando del método guidoniano, no se hace ninguna referencia a su dimensión pedagógica, como por ejemplo sí sucede en su definición de solfeo. En efecto, tratando de delimitar el ámbito de aplicación de la solmisación, el diccionario musical que analizamos confunde los conceptos de solmisación y hexacordos, haciendo pasar a la estructura hexacordal como un elemento dependiente del método de la solmisación. Muy por el contrario Guido de Arezzo no inventó, como se piensa, la escritura en tetragrama, ni la mano, mal llamada guidoniana, ni mucho menos la arquitectura musical hexacordal. Ésta última, como tendremos oportunidad de discutir, está ya presente en tratados anteriores⁴⁵, de modo que Guido no hace más que confirmar la utilidad de su adopción basando su sistema teórico, precisamente, en un modelo hexacordal.

La segunda observación que podemos realizar consiste en el hecho de que, con esta acepción se vincula la solmisación a una suerte de función de análisis de la partitura. Así resulta de la afirmación "determinar por adelantado cuál de las dos B debe ser utilizada", lo que a nuestro modo de ver demuestra una funcionalidad analítica del método guidoniano. No obstante, la solmisación parece haber servido no sólo para determinar si la cuerda B se debía entonar blanda (bemol) o dura (becuadro). Su presencia en el repertorio musical, en algunos casos incluso hasta el siglo XVIII, da cuenta de un ligamen mucho mayor con la composición que la sola determinación de los accidentes de ciertas notas. Ésta se desarrolla con la música a través de siglos, convirtiéndose - como hemos podido estudiar- en parte intrínseca de la escritura musical. Las fuentes nos dan cuenta de una forma de construcción presente al momento de la composición, al momento de la interpretación, al momento de la enseñanza del repertorio.

⁴⁴ "Término derivado de las sílabas sol-mi, que designaba la antigua manera de nombrar las notas antes de la generalización del solfeo. La solmisación, cuya invención es atribuida a Guido d'Arezzo (s. XI), se justifica en una grave ambigüedad de la antigua nomenclatura alfabética. Ésta, en efecto, tiene su origen en el sistema griego, designando sus sonidos con letras o llaves desde la A hasta la G (seguido por a - g, etc), en el cual A correspondía a nuestro actual la, pero podían existir dos tipos de B: una baja o blanda (bemol) y la otra alta o dura, escrita en con líneas cuadradas (becuadro). El objeto de la solmisación era determinar anticipadamente cuál de las dos B se debía utilizar. Para ello dividía el teclado, es decir el total de teclas correspondientes a las letras (llaves) en grupos de seis notas o hexacordos, que contenían cada uno un solo semitono", "solmisation" en VIGNAL Marc, *Dictionnaire de la musique Larousse*, Paris, 2011, p. 1321.

⁴⁵ SAINT-AMAND, Hucbald de (s.IX), *Musica, Scriptores ecclesiastici de musica sacra Potissimum*, (GerbertS) vol I GS I, Gerbert éd., St. Blasien, 1784, Hildesheim, Olms, 1963.

Con todo, el hecho de la alusión a un uso anterior a la ejecución musical con el fin de determinar cuál de las dos B debería ser utilizada, puede ser considerado un buen punto de partida para establecer una función analítica en el método guidoniano. Desde esta perspectiva la definición analizada se aleja del punto de vista tradicional que la concibe como una herramienta nemotécnica del canto dentro de la función pedagógica, para reconocer elementos teóricos pertenecientes al ordenamiento hexacordal del *gamut*.

1.2. ¿Hexacordos o solmisación?

En relación ahora a la noción de hexacordos hemos podido relevar también una posible confusión entre los términos hexacordo y solmisación, así como entre los elementos que constituyen ambos conceptos. Al respecto, el diccionario New Grove establece:

“Hexachord: a group of 6 consecutive notes regarded as a unit for purposes of singing at sight somewhat as the octave is in ‘movable doh’ systems. It was introduced (or perfected) by Guido D’Arezzo in the 11th cent. and was still widely current up to the 17th. The names of the notes were taken from the opening syllables of 6 lines of a Lat. hymn, which syllables happened to ascend a degree with each succeeding line. These names were Ut, Re, Mi, Fa, Sol, and La. Letter names were also then in use for the notes, but these were absolute names, as they are still, whereas the hexachordal names were relative to the group in use at the moment.”⁴⁶

Con respecto a esta definición, una primera observación es que apenas después de una referencia al grupo de seis notas consecutivas, el hexacordo, el diccionario Grove evoca una finalidad didáctica. En efecto, establecer que los hexacordos estaban ligados al canto y a la lectura a primera vista, del mismo modo que la octava en los sistemas de *do móvil*. Este primer aspecto nos parece interesante en cuanto relaciona la solmisación con los sistemas de lectura principalmente desarrollados en el siglo XIX y XX, conocidos como de *do móvil*. Este es el caso del método Kodaly, cuyo modelo de lectura a primera vista se basa en la solmisación guidoniana⁴⁷.

Una segunda observación que podemos realizar dice relación con la afirmación de que los hexacordos fueron introducidos o perfeccionados por Guido de Arezzo. Como expusimos anteriormente existe constancia de la utilización de una estructura hexacordal con anterioridad a la invención de la solmisación⁴⁸. En efecto es el método de la solmisación el que fue inventado por Guido de Arezzo y no los hexacordos; y es éste el que tiene una función claramente pedagógica. Con todo ésta parece ser una confusión que

⁴⁶ “Hexachord” en *Oxford Music Online*, Oxford University Press. Consultado por última vez el 29/12/2018 en <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e4877>.

⁴⁷ BLOCH Jérôme, “Actualité de la méthode Kodály”, *L’éducation musicale – Lettre d’information* 74, Paris, 2013.

⁴⁸ Ver PAGE, Christopher, “Instruments and Instrumental Music Before 1300”, en *The New Oxford History of Music*, Vol. II, Oxford University Press, Oxford, 1990, p. 455ss.

sucede en variadas oportunidades y, probablemente, diga relación sólo con una cuestión histórica que no incide en una eventual funcionalidad en la propuesta de IMHI. No obstante, a nuestro parecer el diccionario acierta al momento de exponer que fueron perfeccionados por Guido de Arezzo. Muy probablemente este último haya tenido un importante rol que jugar en la asunción del sistema hexacordal, toda vez que podemos reconocer en la invención guidoniana una importante sistematización del uso de los hexacordos y su disposición en el *gamut*. Con todo, aún cuando la solmisación haya contribuido decididamente a la asunción del sistema hexacordal, creemos que conven-ga diferenciar ambos conceptos.

En Oxford Companion to Music la situación difiere y apreciamos una explicación más extensa a propósito del término hexacordo. No obstante, el diccionario no deja de hacer referencias a las sílabas guidonianas y a la práctica de la solmisación, cosa que, a nuestro juicio, produce confusión entre los conceptos de hexacordo y solmisación:

“From Gk. Hex, “six”, chordé, “string”. A scale segment consisting of six adjacent notes. Although the term could denote such a series from any scale (just as ‘tetrachord’ means four adjacent notes from any scale), since the Middle Ages it has been used almost invariably to refer to six notes with the interval pattern tone–tone–semitone–tone–tone: the ‘natural’ hexachord (hexachordum naturale) C–D–E–F–G–A, the ‘soft’ hexachord (hexachordum molle) F–G–A–Bmolle–C–D, and the ‘hard’ hexachord (hexachordum durum) G–A–B–C–D–E. The notes of the hexachord were labelled ut–re–mi–fa–sol–la, a practice known as solmisation.”⁴⁹

Parece útil a nuestras observaciones el hecho de que en la definición de Oxford Companion to Music encontremos una relación entre el hexacordo y el tetracordio, al momento de explicar su común carácter de patrón de intervalos de una escala. En efecto, tanto el tetracordio como el hexacordo son sucesiones de cuatro o seis cuerdas respectivamente que, distribuidas en modo adyacente, agrupan las notas en relación a un patrón de intervalos, al interior de una respectiva escala. Dicha relación interválica resulta sistematizada por Guido de Arezzo en el siglo XI con el método de la solmisación, pero ciertamente son cosas diversas. En este sentido el diccionario analizado no aporta a la diferenciación entre ambos conceptos.

Para el diccionario Harvard Dictionary of Music de Willi Apel, el término hexacordo, en la acepción que nos interesa describe la estructura (t-t-s-t-t) de sus tres géneros, natural, duro y blando, en el sistema diatónico. Éste hace hincapié en el hecho de que los tonos en el sistema medieval no tenían una correspondencia idéntica en sus transposiciones a las octavas superiores o inferiores:

⁴⁹ “Hexachords” en HILEY David, *The Oxford Companion to Music*, op. cit. (n. 24). Consultado por última vez el 20/05/2019 en <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6302>

“In medieval theory, a group of six tones following each other in the intervallic sequence of *t t s t t*, (t = tonus, whole tone; s = semitonus, half tone), e.g. c d e f g a.”⁵⁰

Un punto de interés en la definición de hexacordo que nos aporta Apel valora al sistema hexacordal como mejor que aquel heptacordal moderno por el hecho de no vincular el concepto de hexacordo con el de tonalidad. Una posición interesante la de este diccionario que, a nuestro modo de ver, pareciera responder a la aplicación de estructuras de pensamiento de nuestros días, como tonalidad, a conceptos que pertenecen al pasado:

“In the medieval theory the compass of tones was obtained not by joined octaves but by overlapping hexachords. This method, although generally considered inferior to the modern practice is actually superior in that it produces the scale without at the same time establishing a preference regarding tonality. Indeed, in the modern system the initial tone c automatically becomes a tonal center (in other words, our diatonic scale is necessarily a “C-major scale”), whereas in the system of the hexachord such a fixation is avoided.”⁵¹

En relación con el sistema guidoniano, Apel relaciona los hexacordos como un método de memorización en el que se designan los seis tonos del hexacordo mediante los vocablos *ut, re, mi, fa*, etc. Explicando su proveniencia, mezcla las estructuras melódicas del sistema diatónico medieval con su ordenamiento hexacordal y, sobre todo, con las funciones de las notas al interior de cada género de hexacordo:

“II. As an aid for memorizing, Guido d’Arezzo (c. 990-1050) designated the six tones of the hexachord by the vocables [L. *voces, voces musicales*] *ut, re, mi, fa, sol, la*. These are the initial syllables of the first six lines of a hymn to St. John [see LU, p. 1504], whose melody (probably invented by Guido himself) has the peculiarity of beginning one tone higher in each successive line.”⁵²

El diccionario Harvard nos presenta nuevamente una función pedagógica, en cuanto el método de la solmisación sirva a la memorización de los hexacordos. En realidad esto quizás pueda ser considerado reductivo, toda vez que existen válidos indicios en las fuentes para pensar que no se trate de memorizar los intervalos, sino de reconocer las cualidades que estos presentan al interior de cada género de hexacordo. Tampoco nos parece exacto decir que el himno a San Juan Bautista haya probablemente sido inventado por Guido, porque ha quedado acertado que se trata de una melodía antigua del canto eclesiástico. Finalmente, se podría sostener que, más que comenzar cada línea del canto un tono más alto, la particularidad de este himno radica en que cada una de éstas respeta la relación interválica t-t-s-t-t propia de los hexacordos del *gamut*.

⁵⁰ “Hexachords” en *Harvard Dictionary of music, op. cit.*, (n. 26), p. 383.

⁵¹ *Ibid.*, p. 384

⁵² *Ibid.*

El diccionario francés *Vocabulaire de la musique médiévale* nos propone, a propósito del término hexacordo que nos ocupa, la siguiente definición:

“Série de six notes avec les intervalles ascendants 1t, 1t, 1/2t, 1t, 1t, qui servira de modèle pour les transpositions mélodiques nécessitant l’usage du demi-ton. La série de syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la*, aurait été inventée par Gui d’Arezzo. Dans son *Epistola de ignotu canti* (v. 1030), il décrit au moine Michael la procédée associant les premières syllabes aux premières notes des six vers de la strophe initiale de l’hymne à saint Jean-Baptiste. Ces six notes furent appelées hexacorde naturel ou par « nature », car cet hexacorde sur *ut* n’a pas de *si*.”⁵³

En esta definición podemos apreciar una vez más cómo los términos hexacordos y solmisación se encuentran confundidos junto con otros elementos de la música modal. En efecto, la definición evoca inicialmente la estructura hexacordal, para dar paso inmediatamente después a la serie de sílabas guidonianas *ut, re, mi, fa, sol, la* y a la historia de su invención por Guido de Arezzo en el siglo XI. Sin embargo, dos aspectos nos parecen de particular interés en relación con nuestro tema de investigación. Por una parte, el hecho que se evoque a una correspondencia entre sílabas con las alturas de los sonidos y, por la otra, que los hexacordos sean considerados series de seis notas llamadas *ut, re, mi, fa, sol, la*. Más allá de encontrarnos nuevamente de cara a la común confusión entre solmisación y hexacordos, nos parece que en este caso podemos hablar más precisamente de una globalización del término solmisación con los contenidos modales en los cuales ésta se funda. Siguiendo esta idea, solmisación sería entonces el rótulo con el cual aludimos a hexacordos, funciones interválicas al interior de estos y método pedagógico, para aprender a reconocerlas y a cantarlas. Es probablemente un interesante punto de vista cuando se trata de aludir a los elementos de la modalidad, que a través del sistema de la solmisación son recibidos en el Renacimiento. En efecto, este filón terminológico nos permitiría profundizar en el carácter de vehículo de transmisión de los elementos de la modalidad presente en el método guidoniano: una hipótesis que deberá ser aún objeto de análisis, a la luz de las obras de consulta general que nos ocupan, de las fuentes pertinentes y de las referencias musicológicas especializadas.

En *Science de la Musique* la situación nuevamente aparece confundida entre los conceptos de solmisación y hexacordo, atribuidos erróneamente a Guido d’Arezzo:

“Hexacorde (du grec heks = six et khordê=corde; lat., *hexachordum*), succession conjointe de 6 degrés diatoniques formant entre eux deux intervalles de seconde majeure, un de seconde mineure (au centre) et deux de seconde majeure (soit ton, ton, ½ ton, ton

⁵³ “Serie de seis notas con intervalos ascendentes 1t, 1t, 1/2t, 1t, 1t, que servirá de modelo para las trasposiciones melódicas que se basan en el uso del semitono. La serie de sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la*, habría sido inventada por Guido de Arezzo. En su *Epistola de gnotu canti* (ca. 1030) el describe al monje Michael el procedimiento, asociando las primeras sílabas a las primeras notas de seis versos de la estrofa inicial del himno a san Juan Bautista. Estas seis notas fueron llamadas hexacordo natural o por “*nature*”, porque el hexacordo que se basa en *ut* no contiene una nota *si*”, “Hexacorde” en *Vocabulaire de la musique médiévale, op. cit.* (n. 36), p. 93.

ton). Décrite pour la 1er fois au XIe siècle par Guy d'Arezzo (*Micrologus de musica*), elle a été utilisée par lui dans un but pédagogique : montrer que chaque son de la gamme se réfère à une succession de son supérieurs et inférieurs qui li sont propres, et permettre à l'élève d'identifier avec exactitude la place de la seconde mineure. Diverses ouvre vocales son été construites sur l'h. ou sur ses notes arbitrairement disposées, p. ex. les messes « *La sol fa re mi* », « *Ercules dux Ferrariae* » de Josquin des Prés.”⁵⁴

Como podemos observar, el diccionario francés también presenta mezclados los conceptos de hexacordo y solmisación. En efecto, describe los hexacordos como unidades de seis notas dispuestas por grado conjunto en base a dos tonos, seguidos por un semitono, a su vez seguido por otros dos tonos. Así procediendo, relaciona las sucesiones interválicas y no las notas. Tradicionalmente la doctrina considera que el concepto de hexacordo se basa en una sucesión de notas, mientras que los intervalos son aquellos referenciados con las sílabas de la solmisación.

Por otro lado, el diccionario considera que los hexacordos habrían sido inventados por Guido de Arezzo quien, como ya expusimos, simplemente los desarrolla a partir de las teorías contenidas en manuscritos del siglo IX y X.

Para terminar, aludiendo a las obras compuestas sobre voces musicales (*la-sol-fa-mi-re, re-ut-re-ut-re-fa-mi-re*, etc.), *Scienze de la musique* parece agravar la confusión, toda vez que dichas obras de Josquin, como deberemos analizar más adelante, no se basan necesariamente en motivos construidos sobre bases hexacordales sino sobre *voces musicales*, es decir, las sílabas de la solmisación.

El diccionario técnico de la música de Felipe Pedrell, por su parte, nos brinda una definición de Hexacordo, en la cual se denota también una confusión con los contenidos de la solmisación, ahora sí tratada con mayor profundidad que en la voz que le es propia:

“Exacordo o exacordio. Entiéndese por este nombre el sistema que dio origen al llamado de mudanzas y, como consecuencia, a la Mano armónica, mal llamada *Manus guidonis*. El sistema exacordal, verdaderamente monstruoso, era un a derivación de los tetracordos helénicos. Consistía en una sucesión de seis notas sacadas del conocido Himno de San Juan , UT queant laxis—REsonore fibrís, etc., escala típica que presentaba los siguientes intervalos: tono, tono y semitono, — tono, tono y semitono. Los exacordos eran de tres especies: exacordo por becuadro - exacordo por natura - exacordo por bemol.”⁵⁵

⁵⁴ “Hexacordo (del griego heks=seis y khorde=cuerda, lat., *hexachordum*), sucesión conjunta de seis grados diatónicos que forman entre ellos dos intervalos de segunda mayor, uno de segunda menor (al centro) y dos de segunda mayor (es decir, tono, tono, semitono, tono, tono). Descrito por primera vez en el siglo XI por Guy d'Arezzo (*Micrologus de musica*), éste fue utilizado por él con una finalidad pedagógica: mostrar que cada sonido de la escala se refiere a una sucesión de sonidos superiores e inferiores que le son propios y permitir al alumno identificar con exactitud el lugar de la segunda menor. Diversas obras vocales han sido construidas sobre el h. o sus seis notas dispuesta de forma arbitraria, por ejemplo las misas « *La sol fal re mi* », « *Ercules dux Ferrariae* » de Josquin des Prés”, “Hexacorde” en *Sciences de la musique, op. cit.* (n. 43), p. 463.

⁵⁵ PEDRELL Felipe, “Exacordo” en *Diccionario técnico de la música, tomo I, op. cit.* (n. 31), p. 166.

En primer lugar, podemos apreciar cómo la definición que estudiamos pareciera inducir a error en cuanto considera al ordenamiento hexacordal como aquel que da origen al sistema de mudanzas y consecuentemente a la mano guidoniana. En efecto, resulta difícil sostener una relación entre ambos conceptos o concluir una relación de causalidad con la mal llamada mano guidoniana. En segundo lugar, nuevamente observamos cómo se considera al sistema hexacordal desde el punto de vista de la tonalidad, toda vez que es calificado de monstruoso. Probablemente con ello se refiera a complejo.

El diccionario que estudiamos continua exponiendo conceptos que en su momento no se encontraban del todo acreditados y que resultaron erróneos, como por ejemplo la idea de que era la repetición yuxtapuesta de los tetracordios los que formaban una serie de hexacordos. En realidad como aparece claramente expuesto en los tratados del Renacimiento que hemos estudiado, la musicología moderna ha establecido que el hexacordo resulta de la ampliación del tetracordio desde sus extremos, agregando un tono por debajo y encima de cada una de las cuerdas extremas de los tetracordios de género diatónico⁵⁶. En cambio en el diccionario dirigido por Pedrell parece primar la idea de que el orden hexacordal del *gamut* es consecuencia de la yuxtaposición de los tetracordios, generando escalas heptacordales, en tres registros. Visto así, desde la perspectiva del sistema heptacordal-tonal, no nos extraña que parezca monstruoso.

“Repetidos y superpuestos los tres tetracordos formaban una serie de siete exacordos. La primera serie Sol, La, Si, Do, Re, Mi se destinaba a los cantos que procedían de la llamada propiedad de becuadro (Exacordo por becuadro). La segunda Do, Re, Mi, Fa, Sol, La a los que procedían de la llamada propiedad de natura (Exacordo por natura). La tercera serie a los que procedían de la llamada propiedad de bemol (Exacordo por bemol). Cada exacordo se anticipaba sobre el siguiente en la forma arriba señalada, para indicar bajo una apariencia, diatónica, el semitono cromático reemplazado por el semitono natural.”⁵⁷

En la definición encontramos una particular alusión a lo que el autor denomina “fingir llave”, denotando nuevamente una imprecisión en cuanto confunde claves, voces o letras con las sílabas de la solmisación. En efecto no se trata de fingir notas sino simplemente de llamar a las alturas (*litterae*) con distintas sílabas según su funcionalidad al interior de los hexacordos, como veremos más adelante. Nuevamente apreciamos aquí cómo se confunde al sistema de hexacordos con las mudanzas. Como veremos, el primero es anterior a Guido de Arezzo; el segundo es decididamente posterior.

“Todas las dichas series de notas, debían solfearse invariablemente por medio de las sílabas do, re, mi, fa, sol, la. En realidad esto era lo que llamamos fingir llave, puesto que en el sistema del Exacordo o de Mudanzas se fingían ciertas notas suponiendo letras o

⁵⁶ Ver LANFRANCO, *Scintille di Musica*, op. cit. (n. 5), p. 11.

⁵⁷ PEDRELL Felipe, *Diccionario técnico*, op. cit. (n. 31), p. 166.

sílabas distintas de las que debían representar según el orden de los grados de la escala.”⁵⁸

Observamos además en la definición estudiada como se conciba al sistema hexacordal como equivalente al método de la solmisación, confundiéndose los conceptos de ambos e incorporando incluso elementos que no pertenecen a ninguno de ellos. Llama la atención la ausencia de alusión a las *litterae*, como representativas de las alturas musicales.

Finalmente encontramos en el concepto de hexacordos la misma crítica que antes observábamos con relación al concepto de solmisación: se nos presenta como un sistema inútil, que obstaculizó la admisión del sistema de la octava y que tiene sostenedores que preconizan su uso, aunque se encuentre superado:

“Dice muy acertadamente el distinguido literato-músico Guillermo Langhans en su notabilísima Historia de la Música en doce conferencias, que la enemiga declarada de los didácticos continuadores de Guido al sistema de los tetracordos griegos, retardó, sin ninguna clase de duda, la admisión del sistema de la octava o sea el moderno. De todos modos, como lo han hecho notar la mayor parte de los escritores que han estudiado e investigado las bases del sistema de los hexacordos, la solmisación de Guido no dejó de influir en el desarrollo de la moderna teoría musical, por cuanto ponía en evidencia y en contacto para las leyes de la modulación, el tono principal, el del relativo y los de los tonos que tenían más afinidad con aquéllos. Así se comprende que dicho sistema tuviera preconizadores tan convencidos aún a principios del siglo pasado, entre los cuales merece citarse á Buttstedt, el excelente organista de Erfurt.”⁵⁹

El diccionario de la música *Labor*, a su vez define hexacordo de la siguiente manera:

“Hexacordo (gr). Escala de seis sonidos. Los antiguos griegos y los teóricos del comienzo de la Edad Media dividían la escala en tetracordos o grupos de cuatro sonidos. En el s. XI con el sistema de solmisación de Guido D’Arezzo, apareció la noción del H. deducida del sistema de tetracordo. En efecto éste procedía por grados conjuntos de 4 notas, a saber: *si, do, re, mi-mi, fa, sol, la-la, si♭, do, re*. Y el H., su derivado, procedía así: *sol, la, si, do, re, mi-do, re, mi, fa, sol, la-fa, sol, la, si♭, do, re*.”⁶⁰

Más allá del hecho de que la definición estudiada se sirva de las sílabas de la solmisación para la descripción de los tetracordos -cosa inexacta, visto que normalmente estos se identifican con las letras gregorianas o *litterae*-, el diccionario presenta a los hexacordos como una directa consecuencia de los estudios de Guido de Arezzo y de la solmisación. Estos habrían aparecido con Guido de Arezzo y la solmisación, en circunstancias que Guido no inventó los hexacordos que, como dijéramos anteriormente, existen ya, ni estos se pueden confundir con la solmisación.

⁵⁸ *Ibid*, p. 167.

⁵⁹ *Ibid*, p. 168.

⁶⁰ “Hexacordo” en *Diccionario de la música Labor*, *op. cit.* (n. 33), p. 1228.

En cambio, a nuestro modo de ver, *Labor* acierta cuando efectivamente concluye que probablemente sea la aversión que el tritono *fa-si* produce en los teóricos de la época lo que explica la necesidad del ordenamiento hexacordal:

“Toda la teoría del H. descansa en la aversión que el tritono (*fa-si*) producía a los teóricos de entonces; su grave defecto estriba en que la escala diatónica no puede recorrerse a través de toda una 8.^a sin que aparezca una Mudanza, o pasaje de un H. a otro, que actualmente no puede definirse más que como una modulación. Este pernicioso sistema duró hasta la caída de la teoría de la solmisación, en el s. XVIII.”⁶¹

Es aquí precisamente donde radica el meollo de la crítica que como veremos realiza una parte de la doctrina musicológica, cuando considera al sistema hexacordal como un impedimento al desarrollo del sistema heptacordal, toda vez que impone una discordancia entre un *gamut* basado en la octava y las sílabas guidonianas. En efecto, se podría sostener que la falta de asidero que ésta presenta se pueda explicar por el hecho de que se observa al sistema hexacordal a través de elementos estéticos o extrínsecos. Así planteado, este punto de vista no permite entender que el tritono se concibe en la época como una discordancia del sistema de entonación y no sólo como un intervalo disonante. Esta discordancia es estructural al sistema musical medieval y probablemente no resulte del todo comprendida hoy en día. Surge entonces la necesidad de ocuparnos más detenidamente de todo esto, con el fin de contribuir a aclarar la confusión que apreciamos entre ambos conceptos y los elementos que los componen.

1.3. *Solfeo: un método pedagógico*

En lo que se refiere al término *solfeo*, observamos en las obras de consulta general una cierta tendencia a considerarlo un sucesor de la solmisación y desde la perspectiva de esta primera pista, podemos abordar el análisis de la cuestión.

En primer lugar, se puede apreciar una discordancia entre la versión editada del diccionario *New Grove* y la versión consultable en línea. Más allá de la normal diferencia entre los términos debida al desarrollo de la investigación científica, lo que nos interesa en este punto es la evidente evolución que en los últimos años han experimentado los conceptos. Se trata de un cambio de perspectiva que se aleja de los lugares comunes que observamos normalmente en relación con estos conceptos. En los hechos, la segunda edición de 2001 refiriéndose a solfeo reza: “A term originally referring to the solmization of scales, intervals and melodic exercises to solmization syllables.”⁶² En cambio, la versión online que data de 2013 establece:

⁶¹ *Ibid.*

⁶² “Solfeo” en *The Oxford Dictionary of Music*, vol 23, *op. cit.*, (n. 23), p. 639.

“Solfeggio. (It., plural solfeggi; Fr. solfège). Term for method of sight-reading or vocal exercise in which names of the notes are used as in fixed-doH system, e.g. do for C, sol for G, etc. Fr. term solfège is also used to cover all rudimentary mus. instruction.”⁶³

En cuanto ejercicio para la práctica de la solmisación de escalas e intervalos, podemos apreciar cómo el solfeo, así definido, se refiere más bien a un método de aprendizaje, cosa bastante justificada en el concepto tradicional. No obstante, un elemento parece inducir a confusión, toda vez que a nuestro modo de ver deja entender cómo el término solfeo haga alusión a la solmisación al decir: “A term originally referring to the solmization of scales, intervals and melodic exercises to solmization syllables.”⁶⁴ La pregunta que surge naturalmente es entonces ¿es posible que el solfeo pueda haber sido entendido como un método para aprender la práctica de la solmisación de escalas? Si así fuera, esta hipótesis conferiría a la solmisación un carácter material, mucho menos accidental a la teoría musical que la habitual concepción tradicional de método de aprendizaje. De resultar presente en las fuentes ésta sería una importante confirmación del hecho de que a la llegada del siglo XVIII, cuando se desarrolla el concepto de solfeo, la solmisación haya podido ser considerada un sistema de conocimientos de la teoría de la música hexacordal y no sólo un método pedagógico del canto. Sería posible sostener así que la solmisación englobase los rudimentos musicales del sistema modal, mientras que el solfeo, aquellos del sistema tonal. Sin embargo, es más probable que el solfeo haya sido considerado una continuación de la práctica de la solmisación más que una herramienta creada para el aprendizaje de la solmisación. Ciertamente esta es una apreciación que requerirá de mayor reflexión en las siguientes páginas.

Con todo, a nuestro modo de ver, la definición que nos ofrece *The New Grove* confirma el hecho de que la solmisación durante el periodo Barroco, al menos en la Italia del siglo XVII, a distancia de 7 siglos, haya sido entendida como sinónimo de teoría de la música. Ésta aparece como una decidora confusión entre el método de aprendizaje y los contenidos transmitidos, que nuevamente nos ofrece indicios para profundizar más adelante este filón de nuestra hipótesis: la solmisación se presenta como un vehículo de los elementos de la teoría de la música.

Al igual que *The New Grove*, el diccionario *Oxford Companion of Music* nos ofrece una concepción de solfeo que gira en torno al método pedagógico, mas esta vez no para aprender la solmisación de escalas, sino para el aprendizaje de las alturas y la lectura a primera vista:

“A type of vocal exercise sung either to a vowel (in which case it should properly be called a vocalise) or to the solmisation syllables (the term is derived from ‘solfa’). The exercise serves a dual purpose: as basic voice training; and as practice in sightreading,

⁶³ “Solfeo” en *Oxford Music Online*, *op. cit.* (n. 46), artículo consultado por última vez el 12/02/2017 en www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e9576.

⁶⁴ *The New Grove Dictionary*, *op. cit.* (n. 23) p. 9.

since the student learns to recognize the intervals and notes. (2) The term has also been applied to instruction in the rudiments of music: sightsinging, eartraining, study of notation, and so on.”⁶⁵

De la definición de *Oxford Companion of music* es la segunda parte la que nos ofrece un punto de reflexión. En efecto también aquí percibimos cómo se confunde al método de aprendizaje con los rudimentos musicales (lectura, educación auditiva, notación, etc.). De la misma manera creemos que pueda haber sucedido con la solmisación, la cual, a partir de su carácter de método de aprendizaje del canto llano, se desarrolla rápidamente hacia una función de herramienta de la interpretación, para terminar siendo recibida en el Renacimiento como un mecanismo de lectura y escritura inserto en la composición musical.

El diccionario de la Universidad de Harvard, dirigido por Willi Apel no aporta novedades a los conceptos expuestos por las anteriores obras de consulta general. Sin embargo, lo trata desde una doble perspectiva: por un lado como ejercicios de desarrollo de la técnica vocal basados en la entonación de las vocales *a, o, u* y, en algunos casos, en las sílabas de la solmisación *do, re, mi, fa*, etc.

“Vocal exercises sung to a vowel (a, o, u) or to the syllables of solmization (*ut [do], re, mi*, etc. Which are used instead of a text. The latter method, which was the earlier, combines the purpose of acquiring vocal technique with one of elementary instruction [see (2)] since the student is supposed to recognize the note and intervals, a requirement of basic importance for sight-reading.”⁶⁶

En la acepción apenas citada, el solfeo puede avalarse de la solmisación, toda vez que los ejercicios de técnica vocal son aprovechados también para el aprendizaje de los intervalos en vistas al desarrollo de la lectura a primera vista.

En una segunda acepción, solfeo alude a los rudimentos de la teoría musical, incluyendo entre ellos el estudio de los intervalos, el ritmo, las llaves, el metro, etc. Al mismo tiempo alude al empleo de las sílabas de la solmisación con el fin de desarrollar la habilidad para traducir los símbolos de la notación musical en una imagen aural:

“(2) The term also has come to mean instruction in the rudiments of music, i.e. the study of intervals, rhythm, clefs, signatures, etc., usually employing solmization and having as its goal the ability to translate symbols (notation) into an aural image immediately and accurately.”⁶⁷

En ambas acepciones del término solfeo, el diccionario Harvard nos ofrece un concepto ligado con una función pedagógica, tanto para el aprendizaje de la técnica vocal y de la

⁶⁵ “Solfeggio” en *The Oxford Companion to Music*, op. cit. (n. 24) artículo consultado por última vez el 20/01/2017 en <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6300>.

⁶⁶ “Solfege” en *Harvard dictionary of music*, op. cit. (n. 26), p. 786.

⁶⁷ *Ibid*, p. 786.

entonación melódica, como de los rudimentos teóricos de la notación musical y su decodificación finalizada a la lectura a primera vista.

El francés *Dictionnaire des Mots de la Musique* de Jaques Siron, define solfeo en función de su carácter de instrumento pedagógico y transmisor de los principios de la música, mientras que sólo a título referencial se hace alusión a la lectura musical:

“Solfège. Traductions approximatives : *solfeggio sight-singing/ tonic Sol-Fa*. Études des principes de la mus. (lecture chantée, rythmes parlés, dictée, déchiffrage, théorie musicale).”⁶⁸

En este caso nuevamente encontramos que, para el sistema franco-italiano, el término solfeo hace alusión a los contenidos de la estructura hexacordal, mientras que, para el sistema anglosajón (“tonic *sol-fa*”), las sílabas *do, re, mi, fa, sol, la, te* aluden a los grados de una tonalidad dada.

Con todo, más allá de la forma con la cual el solfeo se encuentre presente, el hecho de que esté ligado tanto al método de lectura rítmica y cantada, como al método de lectura a primera vista son aspectos que le reconocen un fuerte carácter pedagógico.

Por otro lado, el diccionario de la música Larousse define solfeo del siguiente modo:

“Solfège (en ital. *solfeggio*, derivé de *sol-fa*). Ensemble de conventions relatives à la manière de nommer les notes et par extension de les lire et de les écrire.”⁶⁹

En la segunda acepción encontramos un ligamen entre el solfeo y el paradigma de la entonación absoluta propia del sistema tonal, el que se habría incorporado como finalidad del método a fines del siglo XIX. La idea de que el solfeo se oponga a la solmisación parece nuevamente confirmar la hipótesis de sucesión de ambos sistemas:

“Exercices destinés à assurer la connaissance de ces conventions. Récemment étendu à l'ensemble des systèmes existants (P. Schaeffer l'applique même à la classification des bruits musicaux), le terme avait été primitivement réservé au seul système à sept noms de notes de valeur fixe aujourd'hui en usage (mais qui ne s'annexa qu'à la fin du XIXe siècle le domaine de la hauteur absolue). Il s'opposait aux anciennes méthodes à six noms comportant des mutations d'un hexacorde à l'autre, et qui furent finalement rangées sous le titre général de solmisation, bien que celui-ci n'eût été à l'origine que l'un des nombreux systèmes essayés, à côté d'autres à l'existence éphémère (bébisation, bocédisation, etc.). Le solfège s'implanta définitivement au cours du XVIII^e siècle et

⁶⁸ “Solfeo. Traducciones aproximadas: *solfeggio sight-singing/ tonic Sol-Fa*. Estudio de los principios de la música (lectura cantada, ritmos hablados, dictados, lectura y teoría musical)”, “Solfège” en *Mots de la musique*, op. cit. (n. 37), p 254.

⁶⁹ Solfeo (en ital. *Solfeggio*, derivado de *sol-fa*). Conjunto de convenciones relativas a la manera de nombrar a las notas y por extensión de leerlas y escribirlas”, “Solfège” en *Dictionnaire de la musique Larousse*, op. cit. (n. 44), p. 1464.

demeure aujourd'hui l'une des bases élémentaires exigées de l'éducation musicale en France.”⁷⁰

También Larousse nos da indicios de una continuidad entre la práctica de la solmisación y la del solfeo caracterizada, por una parte, por el hecho de nombrar a las alturas, leerlas y escribirlas y, por la otra, por el método nemotécnico al que alude la segunda acepción (ejercicios destinados a asegurar su conocimiento). Una hipótesis de conjunción de ambos métodos en cuanto a sus dimensiones pedagógicas puede sostenerse entonces, visto que, desde una perspectiva histórica, el solfeo aparece aquí como la continuación de la dimensión pedagógica de la solmisación.

En cambio en cuanto a la dimensión teórica que con ambos sistemas se transmite, apreciamos en esta obra de consulta general una referencia a las reglas teóricas, toda vez que con solfeo alude al conjunto de reglas de lenguaje musical tonal, mientras que con la solmisación se alude al conjunto de reglas de teoría de la música anterior a la tonalidad. Nos resta siempre la idea, dentro de esta diferencia, de a cuáles reglas teóricas se refiera, cuestión que corresponderá estudiar en los capítulos siguientes.

El diccionario francés *Science de la musique* nos ofrece una definición extensa del término en análisis, toda vez que describe el ejercicio práctico de la entonación de escalas más que el conjunto de reglas teóricas que contiene:

“Solfège (de l'ital. Solfeggio; esp. solfeo), terme dérivé de solfa (=gamme) parce que la syllabe *sol* représentait, depuis le XIe s., la première notes des sept hexacordes composant l'échelle générale des sons au Moyen Age. Le s. est un exercice de pratique musicale qui consiste en la lecture chantée des notes, dont l'exécutant doit respecter la durée, la hauteur, l'intensité et le phrasé. En solfiant, on donne aux différents sons leur nom, soit, depuis le XIe s., *ut*, remplacé par *do* au milieu du XVIIe s., *ré, mi, fa, sol, la*, auxquels s'ajoute le *si* au XVIIe s. Lire les notes sans les chanter, en respectant toutefois le rythme, c'est faire de la lecture rythmique. Si le nom des notes n'est pas articulé en chantant, il s'agit plutôt de vocalises ou de s. vocalisé, que les XVIe et XVIIe s. appelaient aussi « *ricercar* » (voir, p. ex. les pièces polyphoniques à intention pédagogiques de Fr. Guami et Gr. Metallo).”⁷¹

⁷⁰ “Ejercicios destinados a asegurar el conocimiento de dichas convenciones. Recientemente extendido al conjunto de los sistemas existentes (incluso P. Schaeffer lo aplica a la clasificación de los ruidos musicales), el término inicialmente estaba reservado al sistema de siete notas de valor fijo actualmente en uso (pero al que no se anexa sino a finales del siglo XIX, la idea de las alturas absolutas). Éste se oponía a los antiguos métodos de seis rótulos que comportan las mutaciones de un hexacordo al otro, finalmente ordenadas bajo el título general de solmisación, no obstante éste no haya sido, originalmente más que uno de los numerosos sistemas probados, junto con otros de efímera existencia (bébisation, bocédisation, etc.). El solfeo se implantó definitivamente en el curso del siglo XVII y resta hasta hoy como una de las bases exigidas por la educación musical en Francia”, *ibid.*

⁷¹ “Solfeo (del italiano solfeggio; esp. solfeo), término derivado de solfa (= escala) porque la sílaba *sol* representaba desde el siglo XI la primera nota de los siete hexacordos que componían la escala general de sonidos en la Edad Media. El S. es un ejercicio de práctica musical que consiste en la lectura cantada de las notas, en el cual el ejecutante debía respetar la duración, la altura, la intensidad y el fraseo. Solfeando se da a los diferentes sonidos el nombre de las notas, *ut*, reemplazado por *do* a mitad del siglo XVII, *re, mi, fa, sol, la*, a los cuales se agregó *si* en

En un principio, esta primera parte de la definición nos parece clara en el diccionario en análisis. En efecto, se limita a describir la práctica del solfeo, sin establecer mayores relaciones con la solmisación. Sin embargo, no tarda en establecer un elemento de confusión, cuando dice que la práctica del solfeo es antigua, visto que ya en época de Aristides Quintiliano existía y que precisamente en Guido de Arezzo este se realizaba con seis sílabas en vez de siete. A nuestro parecer esto deja entender que, para este diccionario, la solmisación no es más que el antiguo nombre del solfeo:

“La pratique du s. est très ancienne : ainsi Aristide Quintilien nous apprend-il que les Grecs avaient 4 syllabes pour solfier car ils avaient reconnu que le second tétracorde était conforme au premier. [...] À l'époque de Guy d'Arezzo, on utilisait les syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la*. Passant d'un hexacorde à l'autre selon le système des nuances, le demiton était toujours appelé *mi-fa*. C'était la solmisation, dite aussi quelquefois solfisation.”⁷²

Con respecto a las obras españolas de difusión general, en el Diccionario Técnico de la Música, Felipe Pedrell aporta otros elementos al discurso. No obstante en las anteriores definiciones de solmisación y hexacordos no se explaya particularmente, en las definiciones de solfeo, este diccionario presenta varios elementos de contenido que aluden tanto a la práctica de entonar la solfa del siglo XVIII, como a la acción de solfear las sílabas de la solmisación. En diversas acepciones la obra contiene una descripción extensiva de diversos términos relacionados con el solfeo, como solfa, solfeo silábico o solfear. Cada uno de ellos merece, según Pedrell, una voz especial y una específica distinción:

“Solfeo o lectura musical. Estudio que se aplica a las voces y a los instrumentos, al conocimiento y uso de todos los signos musicales. Divídese, regularmente, en tres partes. Primera. Del conocimiento y uso de todos los signos musicales y palabras italianas que se refieren al sonido, o a la medida musical del tiempo. Segunda. De la entonación de las notas. Tercera. De la aplicación del valor de tiempo a las mismas. Solfeos, *solfeggi* (it.), *solfeges* (fr.). Ejercicios para adiestrarse en la práctica de la lectura musical. Solfear. Leer la música con las entonaciones propias de cada nota, observando los signos correspondientes y midiéndolos con el compás. Acción de enseñar, aprender y ejecutar todo lo que prescribe el solfeo. Solfa. Nombre vulgar del estudio del solfeo. Arte que enseña á entonar y á interpretar los diversos signos de la música.”⁷³

el siglo XVII. Leer las notas sin cantarlas, respetando siempre el ritmo, es realizar una lectura rítmica. Si el nombre de las notas no se articulaba cantando, entonces se trataba más bien de vocalizaciones o bien de solfeo vocalizado, que en el siglo XVI y XVII se llamaba también « *ricercar* » (por ejemplo, ver las piezas polifónicas de naturaleza pedagógica de Fr. Guami y Gr. Metallo)”, “*Solfège*” en *Sciences de la musique, op. cit.* (n. 43), p. 941.

⁷² “La práctica del S. es muy antigua: así Aristides Quintilien nos enseña que los griegos tenían cuatro sílabas para solfear, porque ellos habían reconocido que el segundo tetracordio se conformaba al primero. [...] En la época de Guido de Arezzo se utilizaban las sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la*. Pasando de un hexacordo al otro según el sistema de las mutaciones, el semitono se llamaba siempre *mi-fa*. Era la solmisación, a veces llamada solfisation”, *ibid.*

⁷³ PEDRELL Felipe, “Solfeo” en *Diccionario técnico de la música, op. cit.* (n. 31), p. 422.

De estas definiciones rescatamos el hecho de que el diccionario Pedrell conciba al solfeo como una forma de estudio, el que no sería exclusivo del canto sino que se aplicaría también a los instrumentos y al conocimiento de los signos musicales. A nuestro modo de ver, probablemente esta acepción denote una función pedagógica que no se limita al aprendizaje del canto sino que, aplicándose a toda la música, apunta principalmente a la transmisión de los elementos de lenguaje musical. Así mismo, considera también la práctica de la entonación, en este sentido, funcional al canto.

Es en el concepto de solfa donde el Diccionario Técnico de la Música nos da noticias de una cierta confusión en los conceptos. En los hechos, no la concibe desde un punto de vista filológico como el arte de cantar la escala que va de *sol* a *fa*, sino simplemente con su acepción vulgar de acción de solfear.

En relación a un posible ligamen con el método de la solmisación, Pedrell nos da noticias de un solfeo que se presenta como insuficiente a la representación de las alturas y sus accidentes:

“Solfeo silábico. El solfeo con las sílabas *do* o *ut*, *re*, *mi*, *fa*, etc., no puede indicar más que los grados diatónicos de la escala. El llamar, por ejemplo, *fa*, no sólo al tono natural, sino también al *fa sost*, o todavía peor, el tener que añadir a las notas, el apelativo de *sostenido* o *bemol*, *doble sostenido* o *doble bemol*, hacen muy difícil la instrucción del solfeo, que como se ve se basa sobre sílabas que tienen diverso significado. Por esto se ha tratado de la reforma del solfeo por medio de sílabas para cada sonido de la escala cromática enarmónica, habiéndose propuesto a este intento varios proyectos más o menos realizables.”⁷⁴

A nuestro modo de ver, este hecho aporta evidencias de que probablemente el interés del solfeo del siglo XVIII se haya centrado en la denominación de las alturas, más que en las funciones interválicas que era propia de la solmisación en el sistema hexacordal.

Por su parte, el diccionario de la música Labor, dirigido por Joaquín Pena, define solfeo como un ejercicio vocal destinado al reconocimiento de los intervalos y su entonación, obligatorio en la formación de todo músico:

“Solfeo (fr. Solfège, it Solfeggio, ing. Solfaing, al Solfeggien). Ejercicio vocal encaminado a desarrollar progresivamente en todo músico la facultad de apreciar y entonar los intervalos y a familiarizarle con la lectura musical. El S. constituye un preliminar obligado para cualquier alumno, tanto los que han de cantar como los que han de tañer instrumentos musicales. Para los ejercicios de S. se usan las sílabas *do* (en algunos países *ut*), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*; aunque sin añadir en ningún caso los apelativos sostenido, bemol, doble sostenido o doble bemol, pues aquellas denominaciones indican únicamente los diversos grados de la escala diatónica. Con frecuencia, tal género de

⁷⁴ *Ibid.*

ejercicios recae sobre la entonación, sin que se digan los nombres de las notas, y en tal caso se lo denomina vocalización.”⁷⁵

Nuevamente encontramos en las obras de consulta general españolas una importante referencia pedagógica en la definición de la voz solfeo del diccionario que analizamos: una etapa obligada en el estudio del principiante, tanto cantante como instrumentista. Además se observa cómo las sílabas guidonianas se confunden con las letras que aluden a las alturas musicales. Aparece entonces la tendencia a considerar que el solfeo tiene un carácter prevalentemente pedagógico y las sílabas que utiliza se identifican ya con alturas, eliminándose de éstas toda referencia al sistema hexacordal.

La alusión a los ejercicios de vocalización no deja de parecernos interesante. No obstante relacionarse con el aprendizaje de las alturas del sistema de afinación absoluta que se impone desde mediados del siglo XVIII, a nuestro modo de entender, cabría la posibilidad de que se refiera a la antigua práctica de la entonación. Funcional a aquella, el solfeo serviría también para poner en sonidos los tonos eclesiásticos. Hemos de reparar en el hecho de que la confusión de conceptos, en este sentido, nos parece comprensible, toda vez que los tonos salmódicos perviven y sobreviven a la solmisación. Quizás por este motivo se podría pensar que el solfeo haya asumido dicha función tradicional. Así planteado, aquellas melodías correspondientes a los tonos que se transmitían y enseñaban a través del método guidoniano, continúan enseñándose a través del solfeo, mediante una lectura codificada y ampliada, de la cual el diccionario en cuestión nos aporta importantes noticias.

Finalmente, en la definición de solfeo del diccionario italiano Utet encontramos una alusión importante a la función pedagógica de la solmisación. En efecto, el solfeo nos parece derechamente orientado hacia una suerte de sistema funcional al aprendizaje de la lectura musical, más que a la transmisión de los contenidos del sistema musical tonal:

“Solfeggio : termine derivato da sol e fa, prima e settima nota, dal grave, della scala su cui era praticata la solmisazione. La parola “solfa” venne quindi a significare “gamma sonora” e l’espressione “cantar la solfa” sino alla comparsa del termine S., fu impiegata nella medesima accezione di quest’ultimo.”⁷⁶

Con la lectura de esta definición nos surge preguntarnos si es posible que la actual reducción del término solmisación al método pedagógico pueda deberse a una suerte de confusión con el posterior concepto de solfeo, donde el carácter pedagógico aparece tan presente. En efecto, dado que el rótulo solmisación probablemente encuentre sus

⁷⁵ “Solfeo” en *Diccionario de la música Labor*, op. cit., (n. 33), p. 2046.

⁷⁶ “Solfeo: derivado de sol y fa, primera y séptima nota, contada desde la más baja, de la escala sobre la cual se práctica la solmisación. La palabra “solfa” significó ámbito (*gama sonora*) y la expresión cantar la solfa hasta la desaparición del término S. fue usada en la misma acepción de éste último”, “Solfeo” en *Utet*, op. cit. (n. 29), p. 342.

orígenes en el hecho de cantar con las sílabas guidonianas las notas de una melodía de cadencia en cualquiera de los hexacordos posibles (por ejemplo *g-f#-g*, con la solmisación se dice *sol-mi-sol*, al igual que la cadencia *c-b-c* y también *f-e-f*) o bien en las sílabas de mutación el sistema de hexacordos por *coniunctae* (*sol-mi*), se podría pensar que el término solfeo provenga de cantar las sílabas guidonianas *sol-fa-do* (*sol-feggio*). Si así fuera, solfeo no sería más que un nombre más para aludir a solmisación. Sin embargo, el diccionario *Utet* nos propone una explicación diferente: cantar la escala que va de *sol* a *fa* (la *solfa*). Se trata entonces de un concepto distinto, ligado a una finalidad pedagógica y a una teoría mucho más tardía que aquella de la solmisación. En efecto, si aquella se basa en hexacordos (*ut-la*), éste se basa en heptacordos (*sol - fa*), lo cual presenta características estructurales a la música de su tiempo que completamente diversas.

Así planteado, la idea de una escala que parta desde *sol* hasta su séptima nota *fa* parecería ser herencia del proceso de ampliación que sufren los hexacordos durante el siglo XVI y que bien describen Adriano Banchieri (1601)⁷⁷ y Pietro Cerone (1613)⁷⁸, a propósito de la formación de la séptima sílaba (*bi* para b cuadro y *ba* para b molle).

Esta evolución del sistema modal, que se manifiesta en la asunción del concepto de *solfa* o “cantar la *solfa*” propia del inicio de la caída en desuso del sistema hexacordal, podría ser considerada la continuación de la función pedagógica de la solmisación. Así se podría pensar que respecto de su dimensión pedagógica la solmisación haya pervivido en el solfeo, mientras que sus funciones en la interpretación y la composición musical, probablemente se hayan extinguido con el advenimiento de la tonalidad.

2. Reflexiones a propósito de las definiciones antes estudiadas

Buscando establecer el lugar común de la solmisación en la IMHI, podemos constatar cómo una búsqueda entre las obras de consulta comúnmente usadas por los músicos especialistas deja entrever diferentes puntos de vista, diversas formas de aproximación a los conceptos que se encuentran en juego y, sobre todo, numerosos elementos teóricos de estudio. Sin lugar a dudas la complejidad de dichos elementos y el hecho de encontrarse mezclados y confundidos no ayuda a clarificar el modo en que hemos apreciado que se describen sus significados, ni la vastedad de sus contenidos.

Con todo, sea que se trate de solfeo, solmisación o hexacordo, algunas observaciones pueden ser relevadas, desde la perspectiva que nos ocupa en esta parte del trabajo.

⁷⁷ BANCHIERI, *Cartella Musicale*, *op. cit.* (n. 8), p. 18ss.

⁷⁸ CERONE Pietro, *El Melopeo...*, *op. cit.* (n. 9), p. 514.

2.1. Identificación de los conceptos de solmisación con los contenidos teóricos de la música hexacordal

Habiendo analizado transversalmente tres distintas voces, solmisación, hexacordo y solfeo, en distintos diccionarios musicales especializados, podemos avanzar la idea de que existan elementos teóricos constitutivos de los conceptos de solmisación y hexacordos que se encuentran mezclados. En los hechos, no existe un límite claro con respecto a la solmisación y el sistema hexacordal en el que se basa. Ergo, en la mayoría de los casos, no resulta posible determinar si se trata de un método pedagógico o bien de una forma de construcción musical, cuya vigencia supera los siete siglos.

Así planteado, las obras de consulta general estudiadas hasta el presente nos permiten observar una identificación entre el concepto solmisación y los contenidos del sistema hexacordal. En efecto, constatamos una alusión constante a la teoría de los hexacordos, la que finalmente podemos apreciar como asimilada a los contenidos teóricos de los que la solmisación da cuenta. En efecto, varias de estas obras explican el método guidoniano a partir de su aplicación a la teoría de los hexacordos y en la mayor parte de los casos notamos que, a su vez, se intenta explicar el sistema de hexacordos a partir de la solmisación. En casos más extremos, Guido habría inventado los hexacordos, los cuales reciben el nombre que él les da: las sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la*.

Por otro lado, ciertos diccionarios como el italiano Utet y el francés Larousse dejan entrever una suerte de funcionalidad de las sílabas de la solmisación al interior del sistema de hexacordos. Esto permite reconocer aquella parte teórica del método que, como veremos, Guido de Arezzo llama la *qualitas* de las notas y de los intervalos dentro del *gamut* y del hexacordo al cual pertenece. Este aspecto nos parece fundamental por cuanto, reconociendo una dimensión del sistema guidoniano que podríamos calificar como funcional, ambos diccionarios confieren a la solmisación un carácter diverso del pedagógico. Esto contribuye a sostener nuestra hipótesis de concepción de la solmisación como un vehículo transmisor de los elementos teóricos del sistema modal, a la vez que una posible aplicación actual de la solmisación a la IMHI de los repertorios en que ésta haya podido ser utilizada.

2.2. ¿Solmisación o solfeo?

Una segunda observación dice relación con la confusión observada en las obras de consulta general respecto a los conceptos de solmisación y solfeo, aspecto que, a nuestro modo de entender, presenta una especial importancia visto el carácter de instrumentos de enseñanza musical con el que ambos surgen y se desarrollan. En efecto, el solfeo se concibe como un método pedagógico elaborado con la finalidad de asegurar el conocimiento de los elementos de teoría y lenguaje musical. Por el contrario la solmisación aparece en las obras generales como una sistematización de la teoría de los hexacordos: un medio de aplicación de reglas convencionales de lectura a primera vista y de decodificación de la partitura, que van más allá de la pedagogía musical, toda vez que

contienen informaciones necesarias para la correcta interpretación musical. Esto parece mezclar los contenidos de ambos conceptos, haciendo aparecer al solfeo como la solmisación del sistema tonal o bien a la solmisación como el solfeo del sistema modal.

En los hechos, sólo considerando sus denominaciones el término solmisación hace alusión a la relación *sol - mi - sol* entre las cuerdas del hexacordo, mientras que solfeo a la entonación de la escala heptacordal que va de *sol* a *fa*. Así planteado, nos parece más razonable pensar que no se trate de la misma cosa. En efecto, la solmisación contiene una dimensión pedagógica que le es inherente, visto que nace como un método de aprendizaje, pero durante su larga vigencia se convierte en mucho más que eso.

Nuestra hipótesis se orienta entonces a considerar que a diferencia del solfeo, la solmisación no se limite a una dimensión pedagógica, sino que incide en elementos de fondo, mucho más influyentes en la práctica y en la escritura musical. Corresponderá en el próximo capítulo ocuparnos de aclarar estos elementos teóricos con el fin de determinar cuáles son transmitidos por el método guidoniano, haciendo de éste más que un método pedagógico, una herramienta de la interpretación musical y un elemento de la composición del periodo que nos ocupa.

2.3. De la convivencia de la solmisación y el solfeo durante el siglo XVIII y su probable función pedagógica compartida

Sobre la base de la reflexión anterior, intentamos profundizar la pista de una supuesta convivencia de los conceptos de solmisación y solfeo durante un primer tiempo: para ello nos avalamos de las fuentes que nos dan noticias de este aspecto. En efecto, pensamos que estudiando los conceptos que se encuentran en juego en cada una de las acepciones antes estudiadas, se podría intentar explicar la reducción del concepto de solmisación a su acepción pedagógica, a través del modo en que convive con el inicial concepto de solfeo.

Desde fines del siglo XVII encontramos técnicas de solfeo rítmico y melódico, así como verdaderas colecciones de ejercicios musicales que dan un sentido pedagógico a la práctica del solfeo. La primera colección, *Solfèges d'Italie* (1772)⁷⁹, contenía ejercicios de solfeo de Scarlatti, Porpora, Leo, Hasse, Cafaro, etc. En 1723 Francesco Tosi⁸⁰ nos da noticias de la utilidad que ofrecían al canto los ejercicios de solfeo. Tradicionalmente dicha utilidad pone al solfeo en una doble condición de servir no sólo a la lectura musical sino también al canto, a la práctica vocal y a la entonación absoluta de

⁷⁹ LEVESQUE P. y BÉCHE L, *Solfège d'Italie*, Paris Versailles, Cousineau Md. Luthier, 1772 consultada el 12/12/2018 en http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/cd/IMSLP249651-PMLP404412-Solfege_4.pdf

⁸⁰ TOSI Francesco, *Opinioni de' Cantori Antichi, e Moderni o Sieno Osservazioni Sopra Il Canto Figurato*, Lelio dalla Volpe, Bologna, 1723 consultado por última vez el 22/05/2019 en <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP273936-PMLP140521-opinionidecantor00tosi.pdf>

las alturas. La solmisación en cambio parece mantener una finalidad de reconocimiento de las cualidades de las notas e intervalos, con el fin de determinar su función hexacordal al interior del *gamut*. Así parece desprenderse de tratados como el de Francesco Tosi, que revisamos a continuación.

En el autor, maestro de canto de su época, podemos apreciar cómo ciertas características pedagógicas del solfeo y de la solmisación se encuentran íntimamente entrelazadas. En efecto el autor se sirve del solfeo para el desarrollo, tanto de la técnica vocal, como de la afinación de los intervalos. Sin embargo, se queja de la incapacidad de los cantores de reconocer el *mi* y el *fa*. Esto denota, como veremos más adelante, una validez del método de la solmisación como herramienta para el reconocimiento de la cualidad de los intervalos, incluso aún durante siglo XVIII.

“Non si stanchi il Maestro di far solfeggiare lo Scolaro finchè vi conosca il bisogno, e se mai lo facesse vocalizzar prima del tempo non sa istruire.”⁸¹

En Tosi podemos apreciar indicios que nos permiten pensar que *sofeggiare* sea distinto de *vocalizzare*. Lo primero parece decir relación con el aprendizaje de la entonación de los intervalos, mientras que lo segundo, con el desarrollo de la técnica vocal. *Solfeggiare* en este sentido parece estar ligado al reconocimiento de las cualidades de notas e intervalos, mientras que *vocalizzare* parece concebirse como una técnica del canto. El autor nos da claras noticias de la finalidad del solfeo, principalmente en la entonación de los intervalos y en el desarrollo del registro agudo, pero sin dejar de quejarse por la falta de conocimientos técnicos de maestros y cantantes, respecto a las formas de emplazar los hexacordos y de reconocer el *mi* y el *fa*: una funcionalidad que parece heredar de la solmisación.

“Se poi gli facesse cantar le parole prima ch'egli abbia un franco possesso di solfeggiare, e di vocalizzar appoggiato lo rovina.”⁸²

Por otro lado, con respecto al solfeo como modo de aprender la entonación de las notas de la escala, Tosi condena decididamente no sólo a los alumnos sino también al maestro, quien si no es capaz de reconocer las desafinaciones, no debería cantar ni enseñar:

“Procuri il Maestro, che nel solfeggiar la Scaletta le note sieno dallo Scolaro perfettamente intonate. Chi non ha delicatezza d'orecchio non dovrebbe impegnarsi, nè d'insegnar, nè di cantare, non essendo assolutamente tollerabile il difetto d'una voce, che cresce, e cala come il flusso, e il riflusso del Mare.”⁸³

⁸¹ “No se cansa el maestro de hacer solfear al alumno hasta que se de cuenta de su importancia y si, lo hace vocalizar [cantar sobre las vocales del texto] antes de tiempo, no sabe enseñar”, *ibid.*, p. 17.

⁸² “Si además le hiciera cantar las palabras antes de que tenga un franco dominio del solfeo y de vocalizar apoyado [impostado], lo arruina”, *ibid.*, p. 18.

⁸³ “Procure el maestro que solfeando la escala, el alumno afine perfectamente las notas. Quien no tiene un oído entonado no debería dedicarse a enseñar ni a cantar, porque no es tolerable el defecto de una voz creciente o calante, como el movimiento de las olas del mar”, *ibid.*, p. 11.

Como describe Mollie Sands, esta característica no parece excepcional en la relación maestro - alumno de canto en la Europa del siglo XVIII. En efecto, en medio de una situación contractual de pupilaje, se observa cada vez más una escasa preparación a la teoría musical, tanto de parte de los maestros como de sus pupilos. Esta situación coincide con la decadencia del método guidoniano.

“Tosi was almost Opinion that all study and Endeavour to sing are infaillibly vain, if not accompanied with some Little knowledge of Counterpoint and it’s remarkable how many of the great singers of the eighteenth century were not only capable of performing of some instruments in public but of composing music (it may not have been very good music, admittedly).”⁸⁴

En realidad, más allá de un problema de buena o mala música o del hecho de que los maestros pudieran no estar preparados o no conocer las reglas de composición, creemos que probablemente se trate de un fenómeno de deterioro de las reglas de la solmisación que, desde la segunda mitad del siglo XVII en adelante, parecen ser cada vez menos conocidas. Por lo demás esta es la crítica que aparece en Tosi, refiriéndose a las reglas de emplazamiento y reconocimiento de las notas al interior del sistema hexacordal, a la que aludíamos anteriormente. Podemos observar cómo en todo caso no se trate sólo de consejos de entonación vocal, sino también de reglas de teoría musical, las que él mismo considera esenciales a la formación del alumno:

“Io tradirei la mia sincerità se non dicessi, che chi non insegna regole essenziali come queste pecca, ò d' ommissione, ò d' ignoranza.”⁸⁵

En resumen, de los antecedentes recogidos y los indicios encontrados en las fuentes podemos deducir que tanto el solfeo como la solmisación parecen encontrarse presentes en la Italia de la primera mitad del siglo XVIII. Ambos presentan funcionalidades específicas: el primero en la enseñanza de la entonación de los intervalos y la técnica del canto, mientras que el segundo como la forma de comprensión de las cualidades de notas e intervalos, al interno de un *gamut* ordenado hexacordalmente. Esta doble presencia podría explicar la vigencia de la solmisación aún en la Italia del siglo XVIII, al mismo tiempo que la yuxtaposición de las dimensiones pedagógicas de ambos métodos, en cuanto a su común finalidad de transmisión de los elementos de la teoría musical. En consecuencia, no podemos descartar la posibilidad que una concepción reducida de solmisación entendida como simple método pedagógico musical pueda deberse a una asimilación con el concepto de solfeo y su finalidad pedagógica.

⁸⁴ SANDS Mollie, “The Singing-Master in Eighteenth-Century England”, en *Music & Letters*, Vol. 23, No. 1 Oxford University Press, 1942, pp. 69-80, p. 70. Consultado por última vez el 20-05-2019 en www.jstor.org/stable/728575

⁸⁵ “Yo traicionaría mi sinceridad si no dijera que quien no enseña reglas esenciales como estas, peca de omisión o de ignorancia”, TOSI Francesco, *Opinioni dei cantori...*, op. cit. (n. 80), p. 10.

Con todo, como tendremos oportunidad de discutir, una concepción de solmisación más bien orientada hacia los aspectos materiales del método, vale decir de contenidos teóricos musicales, incide en la composición musical. En cambio en el solfeo, que como hemos visto se orienta principalmente a la enseñanza de la lectura musical, no presenta incidencias en la composición.

Así planteado, este hecho podría justificar la escasa percepción actual de la influencia que el la solmisación pudo haber tenido en la composición y en la transmisión de los contenidos teóricos de la modalidad. Ocuparnos de aclarar estos aspectos teóricos y sus incidencias en la composición musical del periodo que nos ocupa, será necesario en un segundo momento, con el fin de determinar el carácter pedagógico, interpretativo o composicional que ésta pueda presentar en el Renacimiento. Procediendo de esta manera esperamos poder dilucidar las potencialidades que el método guidoniano pueda presentar actualmente como herramienta al servicio de la IMHI.

2.4. ¿Puede el solfeo ser realmente considerado como la continuación de la dimensión pedagógica de la solmisación?

Según establecen prevalentemente las obras analizadas, el solfeo, entendido como un método de aprendizaje de las reglas de lectura a primera vista, pareciera ser concebido como la continuación del antiguo sistema de aprendizaje de las reglas de la teoría musical modal contenidas en el método de la solmisación.

A la luz de lo dicho anteriormente, y sin negar la función de enseñanza presente en ambos métodos, es necesario tener en cuenta que ambos sistemas son realidades distintas, con funciones diferentes que responden a necesidades específicas de las épocas en las cuales son concebidos. Desde esta perspectiva, no obstante la solmisación haya nacido como un método para aprender el canto llano, es un dato establecido que con el tiempo ésta se enriquece, incorporando diversos elementos teóricos sobre los cuales se fundará no sólo la monodia litúrgica, sino también la polifonía vocal e instrumental. Ahora bien, si el carácter pedagógico es claramente identificable en el método del solfeo, nos parece difícil sostener que la solmisación haya podido tener el mismo carácter y la misma función; al menos no de forma exclusiva. Una prueba de ello es que, quien conoce los rudimentos de la solmisación no sólo puede leer música, sino que puede interpretarla, decodificarla, variarla, ornarla, improvisarla e, incluso, componerla, mientras que quien conoce el solfeo, aprenderá la técnica vocal y la entonación de los intervalos, pero difícilmente podrá interpretar la música solfeando.

Por otro lado, no podemos desconocer el hecho de que si un carácter pedagógico puede apreciarse en la solmisación es que ésta encuentra una importante razón de ser en el aprendizaje de las funciones interválicas. Al contrario, el solfeo parece tener su razón de ser en el aprendizaje de las alturas y de la entonación. En este sentido, podríamos avanzar la idea de que éste último sea más bien funcional al paradigma del oído absoluto que, desde el siglo XVIII en adelante, se presenta como modelo del cantante eficien-

te. Sin embargo, las funciones interválicas nada tienen que ver con las alturas y, en el Renacimiento, estas funciones interválicas se presentan en cualquier altura y en todas las posiciones de la escala diatónica donde sea posible emplazar un hexacordo. Por lo mismo, se deberán considerar aspectos separados y funciones distintas.

Con todo, no podemos negar que un elemento pedagógico funcional al aprendizaje del canto está fuertemente presente en ambos conceptos desde sus orígenes. Esto nos induce a explicar por qué la solmisación haya podido arribar hasta nosotros con la noción reductiva de método pedagógico-nemotécnico; idea que parece trascender del estudio anteriormente realizado de las obras de consulta general y de los tratados apenas vistos. Siguiendo esta línea, la solmisación no sería más que el solfeo del sistema modal: afirmación que no compartimos y de la cual nos deberemos hacer cargo a lo largo de este trabajo. En efecto nos inclinamos más bien a pensar que una parte de la función pedagógica de la solmisación haya sido ocupada por el método del solfeo, en lo que se refiere precisamente a la entonación de los intervalos, mientras que las dimensiones interpretativas y composicionales del método guidoniano, se hayan extinguido con el advenimiento del sistema tonal y del paradigma de la afinación absoluta.

2.5. Respecto de los elementos conceptuales que aparecen del lugar común que ocupa el concepto de solmisación, antes analizado.

Del estudio de las obras de consulta general, aparecen recurrentes elementos de tipo pedagógico en el modo de abordar la solmisación cuando se la entiende como herramienta nemotécnica para el aprendizaje de la lectura musical. En efecto las obras que acabamos de estudiar nos muestran que, probablemente, la afinación en la entonación de los intervalos y la lectura de las melodías son considerados como los elementos más importantes del método guidoniano y, por ende, aquellos que han trascendido.

Por otro lado, podemos apreciar cómo la solmisación llega hasta nuestros días en un cierto contexto de confusión que mezcla el método pedagógico con los contenidos que éste transmite, vale decir, la teoría de la música modal y especialmente la teoría de los hexacordos. Como expusimos anteriormente, pensamos que probablemente el aspecto pedagógico de la solmisación haya trascendido en la práctica del solfeo. De hecho, considerando a este último como la continuación histórica del primero, perfectamente puede darse que los aspectos de código de lenguaje musical inherentes a la solmisación hayan desaparecido en el concepto de solfeo. En efecto, podemos apreciar como es precisamente el sentido perdido del concepto -aquel que hace referencia a los elementos de código de lenguaje musical- el que parece haber sido determinante para la composición. Por una parte porque la composición musical, hasta entrado el siglo XVIII, se caracteriza por una escritura íntimamente ligada a las reglas de la solmisación: los tratados de disminuciones y pasajes de Luca Conforto y de canto de Francesco Tosi, antes analizados, lo demuestran. Por la otra, porque dicha práctica musical se presentaba

como una forma de composición, a la que, siguiendo a Raphaëlle Legrand⁸⁶, nosotros reconocemos hoy en día como improvisación, pero que, en la práctica musical de la época, era simplemente una proficua composición no escrita.

Todas estas reglas, elementos teóricos, y funcionalidades del método guidoniano merecen un análisis profundo y de todo ello deberemos ocuparnos en los siguientes capítulos a fin de comprobar nuestra hipótesis: que la solmisación haya sido un vehículo de transmisión de los fundamentos de la música hexacordal, tanto en su dimensión pedagógica, como interpretativa y compositiva, en los repertorios italianos del siglo XVI y XVII. Son estos aspectos teóricos y semiológicos los que en definitiva interesarán a nuestro análisis cuando tratemos de las incidencias de la solmisación en la composición y en la interpretación de los repertorios que nos ocupan. Son estos mismos los que, para nosotros, podrían justificar su aplicación a la actual IMHI.

3. El estado de la cuestión

Veamos ahora el estado de avance que presenta la investigación de estos temas por parte de la ciencia musicológica, con el fin de delimitar las eventuales funciones que la solmisación pueda tener en la actual IMHI de los repertorios que nos ocupan.

Se podría sostener que, en tiempos modernos, el estudio científico de la solmisación y su rol en la historia de la música tiene inicio en el siglo XVIII con las recopilaciones de textos de música sacra del abad Martin Gerbert⁸⁷ (1784), comentadas y continuadas con la labor de Edmond de Coussemaker⁸⁸ entre 1864 y 1876. En los hechos, desde ese momento una numerosa producción científica ha abordado el tema desde diversas perspectivas. Doscientos años después podemos constatar tal vastedad de información, que los músicos que se ocupan de IMHI probablemente encuentren graves problemas a la hora de buscar fundamentos teóricos en los que avalar una decisión interpretativa. Este estado conceptual probablemente permita presumir una insuficiencia en la transferencia de conocimientos al ámbito profesional, que se justifica con la gran cantidad de material científico producido en el curso de estos años.

El siguiente es un intento de nuestra parte por ordenar las distintas corrientes de pensamiento científico que se pueden presentar, con respecto al tema que nos ocupa. Al

⁸⁶ LEGRAND Raphaëlle, "Quelques aspects de l'analyse de la musique baroque", en *Musurgia*, vol. 4, n. 2, Eska, Paris, 1997, pp. 7-11.

⁸⁷ GERBERTS, *op. cit.* (n. 19).

⁸⁸ COUSSEMAKER Edmond de, *Scriptorum de musica mediæ aevi nova series Gerbertina altera*, 4 vols., Edmond de Coussemaker, Paris, Durand, 1864-76; re-impreso Ed., Hildesheim: Olms, 1963. Consultado por última vez el 2 de mayo 2019 en <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/ODIDES>.

respecto hemos podido identificar tres distintas corrientes o escuelas que hemos llamado tradicional o pedagógica, escuela material o de contenidos y escuela escéptica.

3.1. La posición tradicional

Desde los inicios de los estudios que se desarrollan sobre la solmisación observamos como también por parte de la musicología parece habérsela considerado principalmente una herramienta pedagógica perteneciente a un sistema de lectura de la música de la baja Edad Media que cae en desuso durante el Renacimiento. En este contexto las recopilaciones de manuscritos de música del Abad Gerber, ampliadas por el trabajo de Edmond de Coussemaker, giran en torno a la figura de Guido de Arezzo, como músico y maestro, y a sus escritos, ampliamente difundidos en la Europa Occidental medieval.

Se podría decir que encontramos a los principales exponentes de estas primeras investigaciones en la escuela germana. Siendo pioneros en el estudio de las obras guidonianas, ellos justifican una primera toma de posición con respecto a la función de su método y su incidencia en la música desde el siglo XI al XVIII. Entre los más importantes destacamos las posiciones de Richard Múnich⁸⁹, Georg Lange⁹⁰, Frank Bennedik⁹¹, Walter Wiora⁹², Georg Schünemann⁹³ y Hugo Riemann⁹⁴.

En su estudio sobre la historia y evolución de la solmisación, Georg Langue la define como un método pedagógico del canto que, en relación con el sistema melódico de los intervalos, representa visual y auditivamente la estructura de los tonos. Se agrega una función de reconocimiento interválica a la que se hace referencia a través de las *silabae guidoniana*:

“Solmisation veut dire l'épellation syllabique des tons chantés en contraste avec leur désignation directe. Celle-ci s'effectue par les claves (clés), celles-là par les voces

⁸⁹ Ver MÜNNICH Richard, *Ein Beitrag zur Tonsilbenfrage und zur Schulmusik propädeutik*, Lahr, 1930.

⁹⁰ Ver LANGE Georg, “Zur Geschichte der Solmisation” en *SIM*, Leipzig 1899.

⁹¹ Ver BENNEDEK Frank, “Tonwort und Musikerziehung”, en *Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft*, Leipzig, 1925 y “Unters. über die Tonwortmethode” *Hist.-psychol.*, Jena, 1914.

⁹² Ver WIORA Walter, “Zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation” en *Die Musikforschung*, 9(3), München, 1956, 263-274. Consultado online por última vez el 27/08/2019 <http://www.jstor.org/stable/41114917>

⁹³ Ver SCHÜNEMANN Georg, “Ursprung und Bedeutung der der Solmisation” en *Reichsschulmusik d. Wochenber.*, Munich, 1928.

⁹⁴ RIEMANN Hugo, “Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik”, en *Rabisch Magazin d. I 5.-16. Jhs.*, I.angensalza, 1907.

(voix) ; les premières représentent les symboles des tons pour l'œil, les dernières les représentent pour l'oreille.”⁹⁵

Esta concepción parece reforzarse con posiciones aún más drásticas como la del célebre musicólogo Jacques Chailley, que considera a la solmisación del Renacimiento como un elemento del “extravagante conservadurismo de la teoría musical”, toda vez que el alumno de solfeo del siglo XVI, estaba obligado a conocer las cuatro denominaciones (*silabae*) de cada nota en cada posición hexacordal. Para Chailley, la excesiva importancia que se da a esta herramienta del lenguaje musical pareciera ser más bien parte de una forma de especulación teórica, destinada a durar durante varios siglos. Este fenómeno constituye una barrera conceptual que, según el autor, divide la música desde el Medioevo hasta nuestros días:

“L'extravagant conservatisme de la théorie musicale -qui n'est point un privilège du passé -continuait encore au XVIe siècle à exiger de l'élève solfegiste qu'il connût non seulement les méandres inextricables de la main « guidonienne » et des 4 noms de chaque note dans les nuances de solmisation inventées au XIe siècle pour faciliter l'emploi du seul si bémol et devenues sans objet depuis longtemps, mais encore la description des tétracordes de l'époque d'Aristoxène et l'échelonnement des tons selon Ptolémée. Les traités, qui sont incapables de nous dire avec précision si, dans une œuvre qui leur est contemporaine, un *fa* doit être lu par nous dièse ou bécarré, sont remplis de tableaux relatifs à l'hypate des hypates et aux genres chromatique ou enharmonique, dont, par un accès de sincérité assez rare, un théoricien du XIIIe siècle, Jérôme de Moravie, confesse déjà que *speculatio fiet* - « cela deviendra de la spéculation » ; la spéculation allait durer encore plus de trois cents ans et engendrer des prolongements inattendus.”⁹⁶

Se podría pensar que el comentario de Chailley, a propósito de la sobrevaloración del humanismo musical del medioevo, considera poco el punto de vista histórico en el concepto de especulación aplicado a la música. En efecto, durante la Alta Edad Media las fuentes que hemos analizado nos devuelven un concepto de música que, en cuanto herramienta especulativa del saber, no parece concebida como una abstracción filosófi-

⁹⁵ “Solmisación quiere decir la apelación silábica de los tonos cantados, en contraste con su designación directa. Ésta se realiza por las *claves* (llaves), aquella por las *voces* (voces); las primeras representan el símbolo de los tonos por la vista, las últimas los representan por el oído”, LANGUE Georg, “Zur Geschichte der Solmisation” *op. cit.* (n. 90) p. 535.

⁹⁶ “El extravagante conservadurismo de la teoría musical -lo que no es para nada un privilegio del pasado- continuaba aún en el siglo XVI a exigir del alumno que solfea el conocimiento, no sólo de los recovecos indescifrables de la mano guidoniana y de los cuatro nombres de cada nota en las mutaciones de la solmisación, inventadas en el siglo XI para facilitar el uso del si bémol y caídas en un sin sentido desde hacía un largo tiempo, sino además la descripción de los tetracordios de la época de Aristógenes y de las escalas de los tonos de Tolomeo. Los tratados, incapaces de decirnos con precisión si, en una obra de su tiempo, un *fa* deba ser leído como nuestro sostenido o becuadro, están llenos de tablas relativas a la hypates de las hypates y a los géneros cromáticos o enarmónicos, de los cuales, por un raro acceso de sinceridad un teórico del siglo XIII, Jérôme de Moravie, confiesa que *speculatio fiet* “esto se convertirá en especulación”; la especulación durará aún más de trescientos años y engendrará extensiones inesperadas”, CHAILLEY Jacques, *40.000 ans de musique*, L'Harmattan, Paris, 1961, p. 28ss.

ca, sino más bien como un instrumento de acceso al conocimiento. Se trata más bien de una música concebida como representación sonora de la realidad. En este sentido, con Stefano Leoni⁹⁷, somos de la idea de que sea posible pensar al carácter práctico de la música de ésta época, esencialmente inserta en un sistema que no parece prescindir de sus fundamentos filosóficos, sino que probablemente pretenda poner en sonidos el modelo de la realidad. Este modelo teórico se presenta desde la Antigüedad clásica como especulativo, de modo que evidencia una dimensión especulativa también en la música práctica, reflejo sonoro de la Creación. Por ello, no parece plausible la idea de que la música práctica haya estado desprovista de su carácter de modelo de la realidad y, en ese sentido, somos de la idea de que sí se la pueda considerar especulativa: en cuanto reflejo de la realidad.

Por otro lado, la mayoría de sus reglas, aquellas de la solmisación por ejemplo, parecerían aludir a una forma de poner en sonidos dicho modelo. Un ejemplo de esta idea lo encontramos en la concepción de discordancia de ciertos intervalos en algunas afinaciones, en relación con el modelo acústico. De ésta nos dan noticias Giovanni di Garlandia (1180 ca.- 1258 ca.) y posteriormente Jacques de Liège (1330-1340), al definir como discordancias con el sistema de divisiones y armónicos de la cuerda a ciertas notas que para nosotros son simplemente disonancias. De modo que probablemente no sea en lo especulativo de la música modal donde convenga justificar la crítica que realiza Chailley, sino más bien en el orden hexacordal, cuya vigencia se encuentra acreditada no obstante su importancia, como veremos, se ponga en duda hoy en día. Sin embargo, todo esto merece una especial reflexión porque, en efecto, existe una corriente de pensamiento que pone en duda la verdadera incidencia del ordenamiento hexacordal del *gamut*. De modo que, a fin de poder confirmar o descartar lo dicho aquí, convendrá profundizar más adelante sobre estos aspectos, con el fin de contribuir a esclarecer el carácter teórico o práctico del sistema guidoniano, en su concepción y en su posterior evolución.

En la misma línea encontramos la posición de J. Smits Van Waesberghe, quien con ocasión de la conmemoración de los 900 de la muerte de Guido de Arezzo, escribía para el AIM sobre el redimensionamiento del método Guidoniano a través de la historia. En esa ocasión el musicólogo sostenía incluso que no se encuentra probado el hecho de que Guido haya utilizado la solmisación como base de enseñanza de los fundamentos teóricos de la música de su tiempo.

“Itaque -donec aliunde demonstretur- non eousque progredi licet, ut putemus Guidonem solmisationem voluisse, nedum applicavisse, ut partem gravem atque propriam

⁹⁷ Ver LEONI Stefano, “Musica, tra sapere e saper fare”, en *Scienza, tecnologia e valori morali. Quale futuro?*, Armando Editore, Roma, 2011, p. 117-130.

*institutionis musicalis. Hoc contrarium esset -ex paginis, quae sequentur clarius patebit-principiis eius musico-paedagogis, qualia ex eius scriptis deducenda sunt.”*⁹⁸

Un ejemplo tardío, pero decidir a la hora de demostrar este punto de vista, es el de Leeman Perkins. El autor, incluso en obras que hoy en día presentan una indiscutible incidencia de la solmisación en la composición -como es el caso de los motetes de Johannes Ockeghem, basados en procedimientos de imitación por *silabae-*, parece considerarlos sólo como parte de una tradición didáctica para el estudio de la solmisación hexacordal desarrollada en la Alemania de inicios del siglo XVI:

“As in the earlier treatises, Ockeghem's *Prenez sur moi* was introduced at the end of the chapter on solmization - the fifth - once again, I believe, as a practical exercise suitable for the training of the school's young students in music. Taken collectively, these three publications point to a didactic tradition for hexachordal solmization that developed in Germanic areas early in the 16th century around a repertory that included Ockeghem's canonic chanson.”⁹⁹

A inicios de los años Setenta, Margaret Bent, da un paso más allá en el desarrollo del concepto de solmisación. Ella contribuye a sostener el rol pedagógico del método guidoniano, pero agrega elementos relacionados con sus funcionalidades interpretativas. La musicóloga inglesa se refiere al básico equipamiento del que disponían los cantantes, como único modo de afrontar la ejecución de la música del siglo XV:

“For present purposes, the crucial part of this equipment is the solmisation system, whereby the notes forming the recognized total compass of music were represented in overlapping hexachords, and came to be shown mnemonically as finger-joints on a hand (the so-called Guidonian hand, although this particular device does not occur in Guido's surviving treatises) which was used throughout the middle ages for teaching singing. Its great value is that it enables the choirmaster to demonstrate to his pupils, and singers to signal to each other, where semitones occur, by pointing to the joints of his own fingers.”¹⁰⁰

La idea que parece estar a la base en Bent presenta a la solmisación como un método pedagógico usado durante la Edad Media para enseñar canto. Sin embargo, una funcionalidad en la interpretación musical aparece claramente definida en la autora. Su utili-

⁹⁸ “Así, hasta que no se demuestre lo contrario, no nos está permitido suponer que Guido haya preferido la somisación, ni mucho menos que la aplicase, como una parte importante de sus fundamentos musicales. Esto sería contrario, como aparecerá más claro en las páginas que siguen, con sus principios musicales pedagógicos, deducibles de sus escritos”, SMITH VAN WAESBERGHE Joseph, *De Musico-Paedagogico et theoretico Guidone Aretino, Eiusque vita et moribus*, Leonis S. Olschki, Florentiae, 1953, p. 95.

⁹⁹ PERKINS, Leeman L. “Ockeghem's ‘Prenez Sur Moi’ : Reflections on Canons, Catholica, and Solmization” en *Musica Disciplina*, vol. 44, 1990, pp. 119–183, consultado online por última vez el 16/07/2019, <http://www.jstor.org/stable/20532340>.

¹⁰⁰ BENT Margaret, “*Musica Recta and Musica Ficta*”, en *Musica Disciplina* vol. 26, AIM, Verlag Corpumusicae, Michigan, 1972, pp. 73-100, p. 79.

dad mayor era la de permitir al maestro de capilla mostrar a sus cantantes dónde se encuentran los semitonos en las melodías. Como podemos apreciar, a este punto no sólo se trata de un método pedagógico para enseñar los cantos. En efecto, deja entrever una funcionalidad de herramienta interpretativa del *maestro di capella* que le permite indicar los accidentes melódicos a los coristas. Con todo, el punto de vista a la base pareciera ser siempre el del método nemotécnico de aprendizaje del canto, que concebimos inserto dentro del aspecto pedagógico:

“The musical memory of the chorister is reinforced by verbal reminders (the solmisation names for the notes) and by the physical act of tracing out the steps on his own hand.”¹⁰¹

Así planteado, podemos definir una primera escuela de pensamiento que llamaremos tradicional o formal. Apreciamos en ella como el tema haya sido considerado desde una doble perspectiva: por una lado, la de Guido de Arezzo, en cuanto teórico de la música y pedagogo (*musicus et magister*) y, por el otro, la de la solmisación entendida como su gran invención pedagógica, una herramienta orientada al aprendizaje del canto llano. El punto de vista que nos presentan los autores es el de un método concebido en el siglo XI, pero ya arcaico en el XVI, que se aplica forzosamente durante la enseñanza medieval, pero que no parece justificarse a la llegada del Renacimiento, por estar más ligado a una concepción filosófica (*musica speculativa*) que a la música práctica. Se trataría de una herramienta destinada a evitar las disonancias del sistema, pero ya obsoleta en el siglo XVII, hasta el punto de ser finalmente substituida por el solfeo en el siglo XVIII. Al respecto Gaston Allaire (1972), quien como veremos se encuentra a la cabeza de una concepción renovada de solmisación, sostiene:

“It has been mistakenly supposed that solmization had become obsolete and redundant even before the 16th century or, at best, that it was used solely by beginner who, having once acquired a good technique of music reading, had no further need for its principles and rules.”¹⁰²

Por otro lado, se podría sostener que la escuela tradicional conciba al método guidoniano como una herramienta pedagógica de entonación del canto, cuya finalidad es la de ayudar a utilizar el *si bemol*, pero que ya en el Renacimiento pareciera volverse compleja, manteniendo su vigencia como método pedagógico de los rudimentos musicales. El relieve parece ponerse en el modo en el cual las sílabas funcionaban en el ámbito de la voz humana, en el modo de mutarlas según las alturas musicales y el método nemotécnico de la mano.

En cambio, cuando se trata de abordar la teoría musical que se encuentra a la base del método de enseñanza, es decir, los contenidos musicales teóricos que el método ha transmitido durante siete siglos, en general apreciamos como los autores de ésta prime-

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² ALLAIRE Gaston, *The Theory...*, *op. cit.* (n. 25), p. 43.

ra escuela de pensamiento parecieran no hablar de solmisación, sino simplemente de sistema hexacordal. En efecto para mencionar dichos contenidos la concepción tradicional evoca más bien la teoría de los hexacordos, dentro de la cual, la solmisación se presenta como una herramienta de lectura.

Finalmente, no obstante contener elementos teóricos, el punto de vista del análisis que se plantea pareciera ser el del método de lectura musical, ligado a la estructura hexacordal, y no el de sus incidencias interpretativas o composicionales.

Probablemente el cambio de perspectiva advenga con los estudios de los años sesenta que, no obstante continuar sosteniendo el punto de vista pedagógico, comienzan a intentar aplicarlo al análisis de los repertorios. En este, el punto de vista de Gaston Allaire y las nuevas transcripciones revisadas de las obras de Guido de Arezzo realizadas por Dolores Pesce¹⁰³ parecen haber abierto la puerta a un nuevo punto de vista. Muy probablemente el cambio haya podido venir de la mano de las ediciones críticas de fuentes distintas de las tradicionales transcritas por Martin Gerbert y Edmond de Coussemaker. En efecto es con las ediciones críticas -copias anastáticas- de los tratados del Renacimiento (Adriano Banchieri, Gioseffo Zarlino, Franchino Gaffurio, etc.) que se comienza a evidenciar la incidencia del método guidoniano en los aspectos interpretativos y compositivos del repertorio del siglo XVI. En los hechos, autores como Smits Van Waesberghe¹⁰⁴ y Gaston Allaire realizan los primeros tentativos en el desarrollo de formas de aplicación de la solmisación tanto al análisis como a la interpretación musical de los repertorios del siglo XV y XVI. Sin embargo, el punto de vista que sigue primando es aquel de la dimensión pedagógica de la solmisación, como herramienta de lectura y aprendizaje. Gaston Allaire en 1972, a propósito del sistema hexacordal, la solmisación y los modos, continúa presentando a la solmisación como un método de lectura y canto, equivalente al solfeo moderno:

“Solmization was to both medieval and renaissance musician what solfeggio is to the modern: a means to an end-more specifically, a technique for development of accuracy in reading and singing music.”¹⁰⁵

No obstante, a través de los estudios que conduce el autor se agregan nuevos elementos de discusión a los postulados de esta primera corriente de pensamiento. En efecto, sin dejar de concebir a la solmisación como un método de lectura equivalente al solfeo moderno, estos nuevos antecedentes develan una evolución que opera desde su génesis, hasta su decadencia en el siglo XVIII. Durante este periodo el método guidoniano in-

¹⁰³ PESCE Dolores, *Guido d'Arezzo's...*, *op. cit.* (n. 17).

¹⁰⁴ SMITS VAN WAESBERGHE Joseph, *A Textbook of Melody: A Course in Functional Melodic Analysis, Misc 2*, American Institute of musicology (AIM), Rome 1955. Consultado online por última vez el 16/07/2019, http://www.corpusmusicae.com/misc/misc_cc002.htm

¹⁰⁵ ALLAIRE Gaston, *The theory of hexachords...* *op. cit.* (n. 25), p. 43.

corpora elementos teóricos, como los sistemas hexacordales adjuntos a la escala diatónica tradicional (por *ficta* y *coniunctae*), la aplicación a los modos griegos plagales, no sólo a los auténticos (*maneriae*) de tiempos de Guido y a los tonos gregorianos traspuestos y no sólo a los originales, los usos semánticos de las *silabae* en la composición y las posibles incidencias en la polifonía imitativa. De esta manera se comienza a evolucionar hacia un concepto más bien material del método guidoniano, contenedor de importantes elementos de la composición, de los cuales la interpretación musical no debería prescindir.

“It is obvious to anyone opening a medieval or a renaissance treatise on music that there was a theory of hexachords - that there were rules for modal analysis and for solmisation.”¹⁰⁶

La idea que se presenta a la base de este nuevo punto de vista entonces es aquella de una solmisación rica de elementos teóricos que inciden en la composición musical. Si bien es entendida como un método pedagógico ya no sólo se trata de la lectura, sino que también de teoría musical, de interpretación y de composición. En cuanto método de lectura, al igual que el solfeo, sirve al principiante para el aprendizaje del reconocimiento de las relaciones interválicas al interior de las melodías, pero también de los rudimentos teóricos del sistema hexacordal. Se trata de una habilidad que, según Allaire, una vez aprendida e incorporada, se vuelve inconsciente.

“We do not support the view that musicians invariably learned their music with the aid of solmization syllables. What we do believe is that after have acquired adequate reading facility, the musician could indeed sing or play without reference to these syllables, but in accordance with the rules of the system, just as a modern musician performs at sight without recourse to solfeggio. In short, solmization was to the medieval and renaissance musician what spelling is to the reader. Once sufficient ability has been developed, reading becomes a simple automatic process.”¹⁰⁷

Con respecto a esta visión ampliada de las funcionalidades de la solmisación ligadas a la decodificación musical que se impone con estos nuevos y muy valiosos estudios podemos realizar dos observaciones. Por una lado, si bien es cierto que concebir a la solmisación como un método de aprendizaje de los principiantes, que una vez incorporada no se utiliza, la une históricamente al método del solfeo, creemos que esto resulta válido principalmente para las formas más simples del solmisación por *recta*. En efecto, alude a la funcionalidad de la solmisación típica de la lectura musical. En cambio, en lo que se refiere al sistema hexacordal, por *ficta* o por *coniunctae*, no tener necesidad de una conciencia permanente de las sílabas de la solmisación mientras se interpreta nos parece más difícil de sostener. En efecto, tan complejas se vuelven las relaciones hexacordales en la polifonía del Renacimiento que la conciencia que ofrece la solmisación

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 13.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 44.

ción parece aún más necesario, precisamente porque, como veremos, permite realizar procedimientos de la ejecución musical como son las variaciones y el acompañamiento, además de la definición de los accidentes y las relaciones de consonancia-disonancia.

Por lo demás el mismo Allaire nos sugiere el camino para desenmarañar el complejo problema de la estructura del sistema por *ficta* y *coniunctae*: El estudio de la teoría de los hexacordos y la solmisación.

“A proper solution to the problem of musica ficta and the accidental signs in the music composed before 1600 must disregard the chaos engendered by prejudice, bias, subjective emotional feelings myths and partisan individual theories. We must first, in the light of modal analysis reconstruct the theorie of hexachords and acquire a working knowledge of the rules of proper solmization.”¹⁰⁸

Por otro lado, quizás para el caso de los cantantes, en que naturalmente no resulta posible pronunciar las *silabae* mientras se canta con el texto, se podría admitir la hipótesis de una solmisación relegada a la decodificación musical que precede a la interpretación: esta sería necesaria para reconocer los intervalos, entre ellos, el *mi-fa*. Sin embargo, para el caso de los instrumentistas del siglo XIV en adelante y de los cantantes que se ocupan de improvisación musical -que adornan sus líneas variándolas y disminuyéndolas-, el continuo análisis de las melodías en función a las sílabas de la solmisación parece intrínseco a la interpretación y no sólo previo sino simultáneo. En efecto, como deberemos profundizar más adelante, de la observación de los tratados de improvisación, aparece claramente el uso de la solmisación como parte del mecanismo de composición *alla mente* de las líneas melódicas y de sus variaciones.

3.2. *Hacia una renovación conceptual y funcional: la escuela material.*

Hemos observado una segunda forma de aproximación de la musicología al tema de la solmisación: aquella que hace referencia a los contenidos que transmite, más que a su función original de método nemotécnico del canto; a su carácter de código de lenguaje musical, más que a su función de herramienta de la lectura musical; al hecho de haber sido un instrumento de interpretación musical, más allá de la sola lectura de las melodías del canto; y, principalmente, a una función morfológica y semántica en la composición del siglo XVI y XVII, más allá de la estructura de los modos. Con morfológica nos referimos a la arquitectura de la polifonía imitativa; con semántica, al uso del código de lectura basado en las *silabae*, como signos de escritura alfabética. A esta segunda escuela podríamos denominarla corriente material, visto que alude a los contenidos que son transmitidos a través de la solmisación, los elementos de la teoría de la música modal y del sistema hexacordal, más que a su aspecto pedagógico como método nemotécnico del canto llano.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 13.

Este segundo punto de vista académico comienza a desarrollarse con los estudios musicológicos de los años setenta y la realización de nuevas ediciones críticas de las fuentes¹⁰⁹ por parte de los editores italianos Forni y Spes. En ellos se aborda el método guidoniano desde una perspectiva más amplia que la separa decididamente del solfeo, para apuntar a los contenidos teóricos de la música y buscar en ella las huellas de una función morfológica y semántica en la composición musical. Desde ahí los autores proponen revisar el concepto de solmisación tradicional, que la considera como poco vigente en el siglo XVI y XVII, reconociendo en ella una dimensión de contenidos teóricos distintos del mero método nemotécnico de aprendizaje del canto llano y confiéndole una función estructural en la composición renacentista. En efecto dicho filón investigativo termina por concluir que no es posible pensar al desarrollo de la interpretación y la composición musical de la música del Renacimiento, sin hacer recurso a las sílabas de Guido: una forma de incidencia en la construcción musical que se encuentra presente persistentemente en los repertorios hasta el siglo XVII.

No hemos encontrado en esta segunda escuela antecedentes que desconozcan la dimensión pedagógica del método guidoniano, sino que más bien observamos cómo pone su interés en los contenidos teóricos que ésta transmite y en sus incidencias compositivas. En este sentido podríamos afirmar que, si para la escuela tradicional la solmisación se asocia al método de aprendizaje de la lectura musical y los contenidos teóricos al sistema hexacordal, para la escuela material muchos de estos elementos se encuentran ya presentes en el método de enseñanza. Al mismo tiempo, ésta considera otros que presentan un carácter de elementos de la composición, otorgándoles una importancia tal que sin su conocimiento no parece posible entender la obra. Se reconoce así al método guidoniano una función de transmisión de los contenidos teóricos a través del tiempo, que inviste un carácter intrínseco de la composición. Esto nos llevará más adelante a ocuparnos de estos de estos elementos a fin de determinar cuál es el rol que la solmisación haya podido jugar en cada uno.

Tampoco hemos encontrado en esta segunda escuela noticias que permitan afirmar que la solmisación haya podido incidir en todos los aspectos teóricos de la música modal: como veremos es necesario siempre distinguir el método pedagógico de la teoría que éste transmite. Sin embargo estos aspectos de la composición y de semiótica musical en los que pone el acento la escuela material nos parecen particularmente importantes. En efecto, son estos los elementos de contenido del método guidoniano que encontramos aplicados a la composición durante los siglos XVI y XVII y, por lo mismo, aquellos que nos permiten profundizar en una eventual función de la solmisación como herramienta al servicio de la IMHI.

Por otro lado es muy probable que si en sus orígenes la solmisación fuese destinada al aprendizaje de las melodías, los elementos de teoría musical de la época ligados a este

¹⁰⁹ PESCE Dolores, *Guido d'Arezzo's...*, *op. cit.* (n. 17).

aprendizaje hayan podido ser tan importantes como los estrictamente ligados a las buenas prácticas en el cantar o tocar los intervalos. A juzgar por los dichos de Guido de Arezzo, creemos que precisamente estos elementos hayan podido justificar el desarrollo de un método para su aprendizaje. También esto será objeto de un mayor análisis porque, como veremos, ambos estadios de la música (arte del conocimiento y práctica del canto) se encontraban bien diferenciados en aquella época. Así planteado, siguiendo los postulados de esta corriente de pensamiento, el método Guidoniano precisamente se emplaza como un puente entre la teoría y la práctica musical: una forma de poner en sonidos el modelo de la realidad, a través de la música sonora, pero respetando los principios de la música especulativa del primer milenio.

Así las cosas, la escuela material se ocupa de definir el carácter de instrumento semiótico y estructural de la solmisación en la composición, tratando de determinar si su rol se limitaba a la enseñanza de los rudimentos musicales a los principiantes o si en cambio, se debía tener en consideración permanentemente, tanto en la fase de ejecución como en la de composición. Al respecto, Gaston Allaire escribe:

“We do not support the view that musicians invariably learned their music with the aid of solmization syllables. What we do believe is that, after having acquired adequate reading facility, the musician could indeed sing or play without reference to these syllables, but in accordance with the rules of the system, just as a modern musician performs at sight without recourse to solfeggio.”¹¹⁰

Siguiendo este razonamiento sería posible suponer que la aplicación de las reglas de la solmisación, luego del periodo de aprendizaje musical, continuaba incorporado tácitamente al proceso de decodificación: al igual como hoy en día resulta natural entonar los intervalos sin necesidad de pensar en los nombres de las notas que los componen. Así concebida la solmisación se nos presenta como un utensilio de práctica musical y, según esta idea, deja de tener relación sólo con el método pedagógico para convertirse en un elemento ligado al código musical de la composición.

“The modern musicologist must analyse medieval and renaissance music in terms of hexachords and not in terms of scales, and he must regard the sharp and flats signs in that music as guides to solmization and not necessarily as symbols affecting the pitch of the notes the precede. The assumption that sharp and flat signs have the same function and meaning throughout history is not tenable.”¹¹¹

Entonces, podríamos sostener que el conocimiento del sistema hexacordal y el funcionamiento del código musical que nos propone la solmisación se presenta para la escuela material como fundamental para la musicología moderna, tratándose de los repertorios que nos ocupan.

¹¹⁰ ALLAIRE Gaston, *The Theory of Hexachords...*, op. cit. (n. 25), p. 43.

¹¹¹ MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory*, op. cit. (n. 15), p. 22.

Por otro lado, a diferencia de la escuela tradicional que concibe a la solmisación aplicada principalmente al aprendizaje de las melodías del canto, la escuela material sostiene su aplicabilidad tanto a la música vocal como a la instrumental. En efecto, como vimos anteriormente, para la primera escuela la solmisación parece tener su razón de ser en el reconocimiento de los intervalos, su correcta entonación y la regulación de los accidentes melódicos del canto. Sin embargo, para la escuela material, la solmisación tiene una función que va más allá de una mera aplicación al canto:

“Solmization then was not confined to vocal music in which text and hexachord sounds might match: and if the solmization applied to instrumental lines, then it could apply to all music.”¹¹²

Por nuestra parte, de los testimonios contenidos en los tratados de disminuciones para instrumentos que hemos encontrado y de que daremos cuenta más adelante, no podemos desconocer el hecho de que haya sido ampliamente utilizada como un código de lectura musical aplicable no sólo al canto sino también al repertorio instrumental. En los hechos hemos encontrado una considerable cantidad de incidencias compositivas en repertorios no vocales, como por ejemplo, las variaciones, los pasajes y disminuciones y la técnica del acompañamiento o bajo continuo. A la luz de éstas creemos que no se pueda sostener la inaplicabilidad de la solmisación a las voces instrumentales.

Así planteado, no obstante el método haya podido ser pensado para el aprendizaje del canto llano, ya en el siglo XIV la polifonía instrumental resulta difícil de concebir sin tener en cuenta las sílabas de la solmisación. En efecto, la enseñanza del contrapunto se basaba principalmente en las reglas de contrapunto *osservato* y *doppio*¹¹³, basados en las *silabae*. Estas reglas son pautas de composición y al mismo tiempo de interpretación musical, sin las cuales nos parece difícil que un instrumentista haya podido acompañar o improvisar, como era la usanza en la época. Como nos dan cuenta las fuentes, en la práctica musical renacentista y barroca, para tocar un instrumento musical resulta necesario conocer la función de los intervalos al interior de los hexacordos y los posibles encuentros ligados al contrapunto de las voces: los intervalos permitidos, las posibilidades de armonización de las cadencias, la improvisación contrapuntística, etc. En este sentido un trabajo de análisis del repertorio instrumental que cuente con el auxilio del método guidoniano, se presenta como necesario por la escuela material, a la vez que útil al musicólogo y al intérprete que se ocupa de estos repertorios. De modo que si, desde la perspectiva de la interpretación musical, el recurso a la solmisación como instrumento de conocimiento de los elementos teóricos, morfológicos y semiológicos de la composición puede ser considerado como razón suficiente para su estudio, no podemos entonces dejar de prever su utilización como elemento de análisis e interpretación musical de los repertorios en los que ella fue utilizada. En otras palabras, si la

¹¹² PIKE Lyonel, *Hexacords in Late-Renaissance Music*, Brookfield, Ashgate, 1998, p. 21.

¹¹³ Ver ANGLERIA Camillo d', *La regola del contraponto*, op. cit. (n. 7), p. 94ss.

solmisación es parte del sistema musical modal entonces no nos parece posible prescindir de ella al momento de su IMHI.

Por otro lado, los postulados de la escuela material profundizan en el análisis de los repertorios desde un punto de vista semiótico. Esto permite redefinir el rol del método guidoniano en la dinámica de la comunicación entre el compositor, el intérprete y el público. En este sentido Lionel Pike (1998) pone el acento en la importancia de conocer la solmisación en cuanto código de lenguaje musical común al compositor, al intérprete y a una pequeña parte de los auditores que conoce de música. Durante el Renacimiento y Barroco temprano a éste último se le alude con el rótulo *il conoscente*:

“The gamut, as we have seen, was the very bedrock of musical knowledge. A composer could count on his performers, and on some of his listeners knowing the solmization syllables as well as they knew their own names. It would scarcely have been possible for a Renaissance musician to sing B \flat without thinking *fa* or B \natural without thinking *mi*. The solmization syllables can, as we shall see, act as a means of communicating with the performers: sometimes this was done in an obvious way, some times more covertly.”¹¹⁴

Para Pike la solmisación del siglo XVI aparece como un elemento semiológico sin el cual la comunicación entre el compositor, el intérprete e *il conoscente* no parece posible. En efecto, el modo de pensar *fa*, cuando se encuentra un bemol, o *mi*, cuando se trata de un becuadro, lo demuestra. Refleja el hecho de que la solmisación probablemente no haya sido útil sólo para entonar correctamente los intervalos o saber aplicar los accidentes melódicos, sino por sobre todo para reconocer la naturaleza y la posición del hexacordo al cual pertenecen dichos intervalos en el *gamut*, sus usos en la composición musical y, por lo mismo, sus diversas semánticas al momento de interpretar.

“In other words, when two parts involved are respectively governed by the master hexachords *naturale* and *durum*, we have the contrasting effects of the opposite areas of oscillation, but without the contrasting signatures.”¹¹⁵

Disponemos de numerosos ejemplos en los cuales los compositores, principalmente italianos y franco-flamencos del siglo XVI se sirven de dicha pertenencia hexacordal para expresar un carácter y una forma de expresión musicales. En efecto, un hexacordo *naturalis* es diferente de uno *durum* y ciertamente de uno *mollis*. Estos presentan diferentes particularidades, colores y caracteres, producto de las diferencias en la entonación y afinación de los intervalos que los componen.

En este caso, la solmisación del Renacimiento no sirve sólo para identificar un intervalo de semitono. Ni siquiera encuentra su justificación con el sólo hecho de servir a la correcta entonación de los otros intervalos del hexacordo. Más bien se trata de la posibilidad de poder identificar, además de todo lo anterior, de qué intervalo se trata y, por

¹¹⁴ PIKE, *Hexachords... op. cit.* (n. 112), p. 18.

¹¹⁵ ALLAIRE Gaston, *The Theory of Hexachords...*, *op. cit.* (n. 25), p. 29.

lo mismo, la naturaleza del hexacordo al que pertenece: natural, blando o duro. A través de ellos el compositor comunica al intérprete y al auditor elementos de semiología musical que en la notación moderna requieren de palabras (tempo, carácter, etc.). Como tendremos oportunidad de analizar, en ocasiones dichas significaciones van mucho más allá, constituyendo verdaderos mensajes textuales, que son parte, ya no sólo de la interpretación sino también de la composición:

“Unless we have a knowledge of the *gamaut*, we can not hope to understand what the composer was attempting to communicate.”¹¹⁶

3.3. Corrientes escépticas y puntos de vista indirectamente disidentes

No podemos cerrar el capítulo del estado de la cuestión, sin mencionar la posición de algunos autores que, fruto de un escepticismo en relación con cuestiones teóricas previas, indirectamente nos hacen cuestionarnos sobre la aplicabilidad de la solmisación a la IMHI a los repertorios que nos ocupan y que, en general, corresponden a músicas anteriores al siglo XVII.

Hemos podido apreciar dos distintas formas de escepticismo que atacan indirectamente la validez del método de la solmisación como herramienta de auxilio de la IMHI o del análisis de la composición. Cabe resaltar aquí que ninguna de estas formas de disidencia encontradas atacan directamente la validez del método guidoniano, sino que se refieren a supuestos previos o posteriores a su aplicabilidad. Corresponde entonces referirnos a ellas como posiciones indirectamente disidentes.

3.3.1 Escepticismo con respecto a la validez histórica del sistema hexacordal

En *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory*¹¹⁷, Stefano Mengozzi expone un completo estudio crítico de la posición de esta línea de pensamiento. En su trabajo Mengozzi sostiene que la musicología moderna apunta hoy en día hacia un significado más bien fundamental y estructurado de las sílabas *ut, re, mi fa, sol, la* en relación con las voces A, B, C, D, E, F, g:

“The enormous interest generated by Guido’s introduction of the six syllables resulted not just in a new and accessorial method for sight singing but ultimately in an entirely new way of articulating and conceptualizing the *gamut*: a new diatonic order grounded on the perceived primacy of the major sixth as a *de facto* musical scale. The hexachordal season of European music was indeed very real.”¹¹⁸

¹¹⁶ PIKE, *Hexachords...* op. cit. (n. 112), p. 18.

¹¹⁷ MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory*, op. cit. (n. 15).

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

En los hechos Mengozzi dirige aquí una crítica a la condición de utilización de los hexacordos en la música occidental. Según expone, su importancia como estructuras fundamentales de la música del Medioevo y del Renacimiento se ha sobrestimado, en detrimento de la verdadera necesidad de concebir la octava como estructura fundamental para una escritura y un análisis musical común y único para la música occidental, desde el siglo XI hasta nuestros días:

“In this perspective, the octave (diapason) possessed more of theoretical or speculative significance; to practical musicians of that age the octave span existed only as a composite segment, a “6+2” of sorts, which still did not have the paradigmatic value that it came to possess at later times.”¹¹⁹

Mengozzi critica expresamente la idea que el sistema de hexacordos haya podido ser utilizado por los compositores de la Edad Media y el Renacimiento como código de comunicación entre el compositor, el intérprete y el auditor. En efecto él concluye de la siguiente manera desvirtuando así la importancia del sistema hexacordal:

“The relative primacy of the hexachord over the octave is all that is needed to justify hexacordal modes of analysis. Still, this argument leaves modern listeners in an impossible position: if the three-hexachord system was indeed the “conceptual form of the tonal system”, in the Middle Ages, and if composers “communicated” to their listeners by assigning the musical notes to particular “hexacordal degrees”, the octave-based musical mindset of modern listeners can only be a crippling obstacle in appreciating the grammatical and syntactical well-formedness of early music.”¹²⁰

El autor estima que ciertamente se puede continuar escuchando y apreciando la música de los grandes maestros de épocas pasadas, pero establece que concebirla y explicarla a través de elementos teóricos como los hexacordos impide escucharla como habría podido ser escuchada en la época: no obstante cuánto podamos esforzarnos, nuestra concepción y oído musicales basados en una estructura de octava nos lo impedirán.

Sin embargo, otra parte de la doctrina, aquella inglesa constituida por Margaret Bent (1998), Karol Berger (1987), Andrew Hughes (1969), Lucy Cross (1990), ya desde los años 70, establecía que el punto de vista hexacordal se puede concebir sólo como una herramienta de clasificación, más que como una forma estructural que englobe a toda la música modal. La música no está escrita en hexacordos sino en llaves y modos, sentenciará la autora:

“Hexachords are intervallically identical, and would have been pointless as tools for classification; pieces are not “in” hexachords, as they may be conceived in keys or

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 9ss.

classified by modes. The only point of hexachords lies in their flexible mutual relationship.”¹²¹

Bent expone claramente su defensa contra los ataques que la doctrina le había reservado por sus afirmaciones que reservan un rol predominante de la solmisación en la determinación de las notas que debían ser cantadas en los conflictos contrapuntísticos de la música *ficta*, de la que nos ocuparemos más adelante.

“Some have inferred (wrongly) that, because I recognised the importance of hexachords, I was therefore advocating a role for solmisation in determining which notes were to be sung, when in fact I confined it to the articulation and explanation of decisions already made on other (contrapuntal) grounds, and as an important key to the only language available to theorists for the specification of tone/semitone distinctions: “solmisation ex post facto is a superfluous chore.”¹²²

En este punto los dichos de Bent si podrían poner en duda la aplicabilidad de la solmisación en cuanto sistema de prescripción y resolución de los problemas de la *musica ficta*. En efecto, de sus dichos pareciera relegarla al solo lenguaje del que disponían los teóricos para especificar la distinción entre un tono y un semitono, lo cual parecerá, como ella expone, una tarea superflua. Sin embargo, en 2002 la autora expone claramente que el hecho de sostener la importancia del orden hexacordal no puede interpretarse como una forma de supremacía de la herramienta de la solmisación para definir y resolver todos los problemas de contrapunto.

“Since the solmisation of any piece must follow, not precede, contrapuntally diagnosed decisions about inflections, experienced singers then and now can bypass the exercise of applying solmisation names.”¹²³

En este sentido, para la escuela inglesa, los hexacordos no pueden ser considerados estructuras normativas de la música sino un código de lectura que la describe. La antigua idea de regla a la que aludíamos anteriormente lo confirma. Para los antiguos, las reglas describen la realidad, no la obligan. Bent es clara en la reafirmación del punto de vista que valida la importancia del ordenamiento hexacordal:

“Hexachords are means of articulating decisions made on other grounds; they are descriptive, not prescriptive[...].”¹²⁴

¹²¹ BENT Margaret, *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta...*, *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta*, Routledge, New York, 2002, p. 6.

¹²² *Ibid.*, p. 7.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

Por nuestra parte, y aunque no pueda ser considerado como materia de este estudio, hemos encontrado en las fuentes declaraciones en favor del sistema hexacordal de fines del siglo XVI que desvirtúan la tesis de invalidez que plantea Mengozzi:

“I Francesi ne hanno sette, e con quella figura di più risparmiano a loro Scolari la fatica d'apprendere le mutazioni ascendendo, e discendendo; ma noi altri Italiani non abbiamo, che l' Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, note, che bastano egualmente per tutte le Chiavi a chi le sa leggere.”¹²⁵

Esta importante noticia que hemos encontrado en Giovanni Conforto (1593), con respecto del uso de la solmisación, nos aporta además, otras funcionalidades del método guidoniano principalmente ligadas al estudio de la improvisación y la realización de pasajes y disminuciones, que estudiaremos en su momento. En cambio, en lo que nos ocupa actualmente, los dichos del autor analizado aportan indicios de vigencia del sistema hexacordal tanto como de la solmisación guidoniana.

Con todo, esta primera la posición escéptica resulta interesante en la medida en que contrasta las hipótesis anteriormente expuestas, enriqueciendo con una fundamentación disidente de la mayoría de la doctrina musicológica. Sin embargo, resulta necesario aclarar aquí que, a nuestro modo de ver, el punto de partida de su argumentación va a cuestionar elementos que se encuentran situados lógicamente con anterioridad a nuestro tema de investigación: la validez histórico-musical del sistema hexacordal. Parafraseando a Bent, eso no necesariamente impide un acuerdo en los principios fundamentales que los gobiernan y que son los de la solmisación, con independencia de su uso en la determinación de qué notas deban o no ser cantadas¹²⁶. Precisamente consideramos que pueda conciliarse el dilema con aquello que la musicología ha determinado ya: las reglas de la solmisación, como toda regla, describen la realidad, no la prescriben. En este sentido un uso en la IMHI no se puede descartar, incluso aunque pueda no ser conveniente continuar analizando la música modal bajo el prisma del sistema hexacordal.

Por otro lado, no se trata de poner en duda la función de la solmisación en cuanto herramienta de análisis musical ni de la interpretación históricamente informada; ni siquiera se trata de profundizar sobre la noción de solmisación y su validez como elemento semiótico de la música modal. Más bien se trata de cuestionar la verdadera importancia que la musicología moderna otorga a un elemento previo al método guidoniano, que en efecto lo supone: el ordenamiento hexacordal del *gamut*.

¹²⁵ “Los franceses tienen siete [notas] y con ello evitan a sus alumnos el trabajo de tener que aprender las mutaciones, ascendentes y descendentes; pero nosotros los italianos no tenemos más que *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, notas que, a quien las sabe leer, bastan para todas las llaves”, CONFORTO Giovanni Luca, *Breve et facile maniera d'esercitarsi a far passaggi*, s/n, Roma, 1593, p. 11.

¹²⁶ *Ibid.*

Sin lugar a dudas la posición de Mengozzi cuestiona aspectos muy importantes en relación con nuestra investigación. No obstante, sobrepasando largamente nuestro tema de estudio, que no se centra en la validez del ordenamiento hexacordal sino en la incidencia de la solmisación en la práctica musical y la composición, no nos hemos de ocupar de este aspecto. Si finalmente la construcción hexacordal fue o no fundamental para el Medioevo, el Renacimiento y el Barroco, será necesario que investigaciones futuras lo confirmen. Por el momento, la nuestra no se interroga sobre la validez del sistema hexacordal en la música modal, sino que, basándose en la doctrina mayoritaria de la musicología moderna, la da por establecida y, sobre dicho supuesto, estudia las funciones que haya podido tener el método de la solmisación en la interpretación y en la composición musical.

3.3.2 *Escepticismo en cuanto a la posibilidad de un análisis musical genérico aplicable a repertorios distintos de la tonalidad*

Una segunda forma de escepticismo que hemos podido observar a lo largo de nuestro estudio se refiere a la posibilidad de aplicar la disciplina del análisis musical a la música modal. En efecto, una importante parte de la doctrina musicológica, principalmente francesa y norteamericana, sostiene que el análisis musical, tal cual lo concebimos hoy en día, no sea posible de aplicar al repertorio modal. La justificación de esta posición la encontramos resumida en los postulados de la escuela musicológica francesa encabezada por Nicolas Meeùs y Anne Coeurdevey.

En efecto dichos autores, adscritos a la Universidad Paris IV, Sorbona, exponen que el problema mayor del análisis aplicado al repertorio modal es que éste es una herramienta que funciona con el sistema tonal, por ser complejo, sin dudas, pero estable y homogéneo. Estando al centro del interés de los analistas el repertorio tonal, las músicas anteriores y posteriores a éste, a saber, las músicas antiguas y la música contemporánea, serían exóticas al análisis tonal:

“Cette situation ne résulte pas tant d’une insuffisance des méthodes actuelles de l’analyse musicale que de caractéristiques intrinsèques des répertoires considérés. En effet si la musique tonale jouit d’une stabilité et d’une homogénéité de système qui la rendent particulièrement propre à l’analyse, il n’en va pas de même des répertoires « exotiques », dont la diversité même rend difficile l’évaluation.”¹²⁷

En cambio en el repertorio modal no existe un único sistema teórico-musical, sino diversos: cada uno con diferentes aspectos para la aplicabilidad de los elementos teóricos y prácticos, según un punto de vista émico. Es así como, entre otras peculiaridades,

¹²⁷ “Esta situación no responde tanto a una insuficiencia de los métodos actuales de análisis musical sino a características intrínsecas de los repertorios considerados. En efecto, si la música tonal goza de una estabilidad y una homogeneidad sistémica que la vuelve particularmente adapta al análisis, no sucede igual cosa con los repertorios exóticos, donde su misma diversidad hace difícil su evaluación”, MEEÛS, “Problèmes de l’analyse des musiques anciennes”, en *Musurgia* vol. III, n° I, Paris, 1996, p. 63.

se puede sostener la existencia de una modalidad monódica y de una modalidad polifónica; de un contrapunto a dos voces o su extensión a cuatro, cinco o seis partes; una modalidad en los ámbitos musicales y una modalidad formularia¹²⁸; una tonalidad eclesiástica y una tonalidad modal; etc. Tantos son los aspectos, las riquezas y los distintos grados en los que se presentan los elementos de la composición que aplicar un método único de análisis, como sucede en el análisis tonal, no resulta posible ni conveniente.

Sin embargo, no se trata de sostener aquí que un repertorio no tonal, en especial de músicas anteriores a éste, no sean posibles de analizar, sino más bien que no se puede utilizar una forma única y hegemónica de análisis: éste dependerá del punto de vista que adopte el musicólogo, del lugar y época en que fue concebido y, finalmente, de las características compositivas del *corpus* que se está estudiando. Ergo, la diversidad de las músicas antiguas excluye toda posibilidad de un método común para analizarlas¹²⁹.

Igualmente sucede con las vicisitudes de la música barroca que expone Raphaëlle Legrand¹³⁰: notación, multiplicidad de versiones, intención de transcripción improvisativa, etc. Éstas ponen al analista en la incómoda necesidad de recurrir a herramientas de análisis formalizado (en algunos casos incluso asistidos por ordenador, como en el análisis de arias de Legrenzi (1664-1685) propuesto por Baroni Dalmonte e Jacobini¹³¹), a extensiones del método schenkeriano (como en Serge Gut¹³² o en Coeurdevey¹³³) o, simplemente, a especificidades creadas *ad-hoc* para cada uno de los *corpus* objeto de estudio¹³⁴.

“Au sein de la discipline analytique, la musique baroque occupe en effet une place ambiguë. Appartenant au monde tonal, elle peut légitimement être abordée avec des outils élaborés pour l'étude de ce langage, en dehors de toute considération diachronique. Par bien des traits elle relève cependant des problèmes spécifiques à l'analyse des musiques anciennes, recensés par Nicolas Meeüs.”¹³⁵

¹²⁸ Ver COERDEVEY, “Les Avatars de la Modalité: la transition du modal au tonal à l'ère baroque française”, en *Musurgia*, Vol. 3, No. 2, *Avatars de la modalité, du XVe au XVIIe siècle*, Paris 1996, p. 81-99.

¹²⁹ Ver MEEÛS Nicolas, “Problèmes de l'analyse des musiques anciennes”, *op. cit.* (n. 127) p. 63.

¹³⁰ LEGRAND Raphaëlle, “Quelques aspects de l'analyse de la musique baroque” *op. cit.* (n. 86), p. 10.

¹³¹ BARONI Mario, DALMONTE Rossana e JACOBONI Carlo, “Une analyse formalisée des rapports hiérarchiques entre mélodie et harmonie”, en *Analyse Musicale*, 20, 1990, p. 81ss.

¹³² GUT Serge, “Schenker et la schenkeromanie : essai d'appréciation d'une méthode d'analyse musicale”, en *Revue de musicologie*, 82, n° 2, 1996, p. 352.

¹³³ COEURDEVEY Annie, “L'analyse schenkerienne et ses frontières”, en *Revue de musicologie*, 79-1, 1993, p. 24s.

¹³⁴ Ver TACAILLE, “Solmisación y proporciones como sujeto de la composición: el espectáculo del solfège en el siglo XVII”, en *Analyse Musicale* 69, Paris, 2012.

¹³⁵ “En el seno de la disciplina analítica, la música barroca ocupa un lugar ambiguo. Perteneciente al mundo tonal, ella puede legítimamente ser abordada con las herramientas elaboradas para el estudio de ese lengua-

Quizás esto, que a todas luces se presenta como una dificultad en la aplicación de un método único de análisis, tratándose de músicas antiguas pueda ser en cambio un motivo de interés. En efecto, siguiendo a Nicolás Meeùs¹³⁶, difícilmente se puede criticar al análisis de las músicas antiguas el hecho de que, como sí sucede en el análisis tonal, se pueda caer en la tentación de probar la validez de las propias teorías analíticas más que en describir la composición musical de la obra misma. Es que la característica excepcional del análisis tonal de referirse a un sistema estable y homogéneo, como de hecho es la tonalidad, no parece ser una constante aplicable a todos los otros paradigmas compositivos, como es el caso de los anteriores o de los sucesivos al periodo tonal. Con Meeùs, construir un método de análisis global es un tentativo destinado al fracaso. Proceder en sentido inverso, desde las particularidades de cada repertorio, de cada compositor o de una época bien delimitada se plantea como la única vía posible al análisis de las músicas anteriores al periodo tonal.

Con todo, en la mayoría de los autores abordados la idea predominante es que una forma de análisis general e única, basada en los elementos de la composición -análisis armónico, melódico, formal, etc.- no sea posible. Como consecuencia de ello, la solmisación no resultaría aplicable al análisis. Sin embargo aparece claro que esto no se debe a una eventual falta de validez como método de aproximación al repertorio, sino al hecho de que, por el momento, no se concibe un análisis musical general y abstracto, aplicable a todos los repertorios modales de forma genérica.

Como podemos apreciar, al igual que en las hipótesis que cuestionan la validez histórica del sistema hexacordal analizadas anteriormente, un tal escepticismo no ataca directamente la validez del método guidoniano, sino más bien al hecho de que el repertorio anterior al periodo tonal pueda ser susceptible del mismo análisis que usamos para aquel tonal. Desde nuestro punto de vista, se podría sostener que esta corriente de pensamiento confirma la validez de un método de análisis basado en la solmisación porque, a diferencia de los otros elementos antes aludidos, ésta está presente en todos los repertorios desde el siglo XI hasta mediados del XVIII. Parece inútil entonces privarnos de su auxilio para abordarlos: la musicología moderna deberá tarde o temprano ocuparse de definir el modo en que ésta pueda ser concebida dentro del análisis musical.

3.4. Reflexiones a propósito del estado de la cuestión

Con relación al estado de la cuestión, adentrándonos en los estudios científicos realizados sobre nuestro tema, podemos apreciar una evolución de la doctrina musicológica,

je, más allá de toda consideración diacrónica. En varios pasajes, ella rebela, no obstante, problemas específicos del análisis de las músicas antiguas, descritos por Nicolás Meeùs”, LEGRAND, “Quelques aspects de l’analyse de la musique baroque”, *op. cit.* (n. 86), p. 7.

¹³⁶ MEEÛS, “Problèmes de l’analyse des musiques anciennes”, *op. cit.* (n. 127), p. 70.

desde una concepción tradicional que apunta sobre los aspectos pedagógicos del método guidoniano, hacia una concepción material que entiende que el término solmisación engloba una buena parte de los aspectos de teoría musical modal del segundo milenio, con especial atención al punto de vista semiótico.

En este renovado concepto, la escuela material se centra en los elementos de teoría musical contenidos en la solmisación, estos se desarrollan con el paso de los siglos en un modo tan incidente para interpretación del repertorio modal, como para su composición musical, siendo recibidos en el siglo XVI como elementos del código de lenguaje musical.

No obstante, esta evolución se pueda apreciar claramente en los estudios musicológicos, pareciera no estar presente en los conceptos de solmisación que estudiáramos anteriormente en las obras de consulta general. En efecto, en el lugar común que se reserva al método guidoniano, los aspectos de contenido y teoría musical no parecen mayormente importantes, privilegiándose la idea del antiguo método nemotécnico de aprendizaje del canto llano. Esta podría revelarse entonces una carencia importante en la transferencia de conocimientos hacia el ámbito profesional.

Así planteado, ésta es una pista importante a seguir en nuestra investigación, tratándose de definir por qué los aspectos de contenido de la solmisación parecen haberse perdido con la decadencia del sistema modal, mientras que los aspectos ligados al aprendizaje musical parecen haber subsistido. De hecho, en nuestro sistema latino las sílabas trascenderán en alturas absolutas, aludiendo a las frecuencias sonoras y ya no las funciones interválicas. De esta manera, el solfeo se presentaría entonces como su natural continuación, lo que explicaría que la solmisación haya podido llegar hasta nuestros días como el solfeo antiguo, compartiendo una símil finalidad pedagógica.

Con el fin de profundizar en estos aspectos y contribuir a definir el rol de la solmisación en la interpretación musical, conviene adentrarnos en el contexto histórico y teórico dentro del cual es concebida, para determinar los motivos a los que responde y las carencias que viene a suplir.

4. Música, entre el saber y el hacer. Estudio del contexto histórico y teórico en la génesis de la solmisación

Contenido sujeto a derechos editoriales

Capítulo II

Antecedentes teóricos

A partir de una concepción tradicional de solmisación como método de enseñanza de la música, necesariamente deberíamos poder acceder a aquellos contenidos que ésta transmite. ¿Qué se enseña a través de ella, un modo de entonar correctamente la monodía eclesiástica? A juzgar por los mismos escritos de Guido de Arezzo, podríamos decir que sí, pero para nosotros quizás sería incompleto. En efecto, el sistema creado inicialmente en el siglo XI se desarrolla por los siguientes siete siglos, de modo que adquiere contenidos teóricos de la música que van más allá de los vigentes en la época en que su autor la concibe. Se trata entonces de elementos considerados en ese momento esenciales al canto eclesiástico, pero también de aquellos que adquieren vigencia con posterioridad y que se incorporan y enseñan a través del método guidoniano hasta comienzos del siglo XVIII.

Aunque se podría llegar a pensar que el concepto de solmisación que se recibe en el Renacimiento haya podido involucrar a muchos de los aspectos teóricos de la música modal, para efectos de nuestro estudio establezcamos que, al menos en sus inicios, se trata sólo de uno de estos aspectos: aquel que alude a su método de enseñanza. No obstante como veremos, ese primer concepto se ve superado con posterioridad con las prácticas musicales de los siglos XIV, XV y XVI, incorporando contenidos diversos, ligados a la interpretación y a la composición. Así planteado, deberemos primeramente centrarnos en el método pedagógico: un complejo y bien logrado método de enseñanza que consideramos indispensable para el análisis moderno de los repertorios compuestos durante los siete siglos en que estuvo vigente.

1. Afinaciones y temperamentos

Uno de los primeros aspectos que debemos tener en cuenta en la interpretación del repertorio renacentista y Barroco es el de las afinaciones y temperamentos. El tema resulta ineludible cuando se trata de abordar la IMHI de estos repertorios y en esto podemos observar una cierta incidencia de la solmisación. Los tratadistas del siglo XVI y XVII hacen alusión a estos supuestos teóricos permanentemente. De modo que, con el fin de analizar posteriormente las incidencias de la solmisación en estos, procedemos a tratarlos aquí como antecedentes teóricos necesarios a la interpretación de la música modal. A continuación presentamos un resumen de sus elementos teóricos más importantes, indicando en un segundo momento cuándo y cómo una relación con la solmisación se pueda establecer.

1.1. Antecedentes acústicos: las divisiones de la cuerda

Como es sabido, ésta nace del hecho que los armónicos que componen un sonido de la cuerda, *gamma* (Γ), generan intervalos que se encuentran en relaciones de proporcionalidad los unos con los otros. Estas relaciones, que los clásicos miden usando razones matemáticas, nos permiten deducir cada uno de los sonidos e intervalos que componen una escala. El problema radica en que dichas relaciones no siempre se ajustan a la realidad acústica que pretenden describir, produciéndose como consecuencia de ello ciertas paradojas que distorsionan el modelo musical: (como pitagórico, como sintónico, etc.)¹³⁷.

Tabla 1. Sucesión de los primeros armónicos y sus razones

Contenido sometido a derechos editoriales

¹³⁷ Ver HILLER Y. Th., *A History of Greek Mathematics vol I* (1921), ed. Heiberg, New York, 1981, p. 101-105.

Como se puede apreciar en la tabla de armónicos¹³⁸, la octava (2:1) y la quinta (3:2) son dos intervalos que aparecen recurrentemente en la composición de un sonido. De hecho, la quinta se presenta como el intervalo que nace del armónico que, naturalmente, divide la octava. Apenas entre el segundo y el tercer armónico se conforma un intervalo de quinta. Este hecho reconoce al intervalo de quinta (3:2) una preponderancia natural en el cálculo de los intervalos que forman los armónicos de un sonido, toda vez que, a través de él, se pueden deducir la mayor parte de los otros intervalos del espectro armónico.

Siguiendo esta idea, cuatro quintas equivalen a una tercera mayor (c-g-d-a-e = c-e); dos quintas equivalen a un tono (c-g-d = c-d); y así sucesivamente, hasta completar un buen número de notas e intervalos de la escala. Esta forma de calcular los sonidos responde a un principio cíclico, por sucesión de quintas y cuartas. Así planteado, aplicando la razón del armónico de quinta (3:2) de forma ascendente, obtenemos la primera parte de las notas que conforman una octava. *A contrario sensu*, es decir por intervalos de quinta descendente o cuarta ascendente (4:3), obtenemos las restantes notas.

No obstante, existe otra forma de obtener el mismo resultado para la generación de los sonidos de la escala: a través de la aplicación de operaciones aritméticas. Esta segunda manera se denomina principio de división y es aquella que la escuela pitagórica y quienes sucesivamente publicarán, seguirán y cuestionarán dichos estudios (Filolao, Arquitas de Tarento, Dídimo, Claudio Ptolomeo, etc.) estudian y desarrollan con mayor profundidad.

Un primer presupuesto de aplicación del argumento de las afinaciones a la IMHI es que los conceptos de afinación o entonación y temperamento son diferentes. De la delimitación de ambos conceptos depende la forma en que podamos aplicar este elemento de la teoría musical a la práctica de la música en los repertorios que nos ocupan. Dado que un sistema de entonación pretende basarse en las características de la secuencia de armónicos naturales, las alturas e intervalos pueden representarse a través de razones entre números enteros, múltiplos del sonido fundamental. El sistema pitagórico, el sistema de entonación justa y, posteriormente, el sistema de entonación natural, son las principales entonaciones. En éstos, además de las octavas, las quintas son en su mayoría perfectas, mientras que las terceras y las sextas pueden no serlo, dependiendo del sistema de que se trate.

En cambio, el temperamento es un sistema teórico de fines del siglo XV que distribuye la imperfección de los intervalos de quinta con el objeto de obtener algunos intervalos de terceras perfectas, para que puedan ser considerados consonancias. Sin embargo esta

¹³⁸ Ver PETERSON Glen, "Harmonic Series", en *Organic design*, 2012, consultado por última vez el 27/3/2018 en http://www.organicdesign.org/peterson/tuning/harmonic_series.html.

es una distribución que en muchos casos no tiene cuenta de la realidad acústica de los armónicos naturales. En ambos casos, la pretensión es aquella de distribuir los errores del sistema para obtener la mayor cantidad de intervalos perfectos, sobre la base de mantener un intervalo de octava puro y uniforme en todo el *gamut*. Matemáticamente esto supone transar con el principio pitagórico que los intervalos se representan con razones compuestas por números enteros y reales. Mas en una razón compuesta por números de este tipo no existe un punto medio que a su vez sea un número entero y real múltiplo común de ambos números. Para sistematizar teóricamente la práctica de los temperamentos, entonces, se deberá recurrir a razones que resulten de la aplicación de potencias o, lo que es igual, que se expresen como raíces cuadradas.

Así planteado, un temperamento actúa sobre los intervalos basales del sistema: aquellos que para el sistema pitagórico eran considerados consonancias perfectas, no sólo por su pureza sino porque, siendo los más fáciles de reconocer, se presentan tempranamente en la secuencia de armónicos naturales. Como consecuencia del ajuste de las quintas y las cuartas no sólo se obtienen intervalos de terceras y sextas utilizables como consonancias, sino también intervalos de tono uniformes.

1.2. El sistema pitagórico tradicional

Para la Antigua Grecia la aproximación a la realidad a través de formas de abstracción (el estudio del número, del sonido y la idea de la aplicación del macro al estudio del micro e viceversa) representa un instrumento de conocimiento. En este sentido, para Pitágoras (ca. 570 a.C. – ca. 495 a.C.) y sus discípulos el estudio del número como modelo de representación del cosmos se vincula con la relación de proporcionalidad existente entre su fundamental y los otros sonidos contenidos en éste: sus armónicos.

En las primeras notas, la división del sonido que nos propone se ajusta a la secuencia de armónicos naturales; en cambio, las siguientes se deducen matemáticamente alejándose de ella. Por esto se dice que el sistema pitagórico se basa, por una parte en el principio cíclico, ajustándose al modelo de armónicos naturales, y, por la otra, en el principio divisorio separándose de ésta.

Los intervalos del sistema pitagórico son la octava (2:1); la quinta (3:2) y; la cuarta (4:3) que, al igual que en el sistema de armónicos, nacen de la diferencia entre la octava y la quinta ($2:1 / 3:2 = 4:3$). Obtenemos así de los tres intervalos principales del sistema pitagórico: octava (2:1), quinta (3:2) y cuarta (4:3). Los demás se obtienen a través del principio divisorio. En efecto, el tono (9:8) se calcula como una quinta menos una cuarta ($3:2 / 4:3 = 9:8$); el *dítono* o tercera mayor (81:64) se calcula por la suma de dos tonos ($9:8 \cdot 9:8 = 81:64$); el semitono diatónico, *lima* (256:243), es el resultado de una cuarta menos una tercera mayor ($4:3 / 81:64 = 256:243$); el semitono cromático (2187:2048) resulta de un tono completo menos un semitono diatónico ($9:8 / 256:243 = 2187:2048$); la sexta mayor (27:16) se obtiene con una quinta más un tono

completo ($3:2 \cdot 9:8 = 27:16$); la séptima mayor (243:128) una octava menos un semitono diatónico ($2:1 / 256:243 = 243:128$); el tritono de cuarta aumentada (729:512) se obtiene de la suma de una segunda mayor (*dítono*) más un tono completo ($81:64 \cdot 9:8 = 729:512$); y así hasta obtener cada uno de los intervalos de la escala diatónica¹³⁹. Cabe señalar que los tonos son uniformes (9:8) mientras que los semitonos no lo son. Durante la edad media se agregan la séptima menor (16:9) con la suma de dos cuartas ($4:3 \cdot 4:3 = 16:9$); la tercera menor (32:27) es el fruto de una octava menos una sexta mayor ($2:1 / 27:16 = 32:27$); y, así sucesivamente, hasta obtener el intervalo de quinta disminuida (1024:729).

En su forma cromática, a la que se llega también durante la Edad Media, éste contiene siempre tonos completos (9:8) de iguales medidas, dos semitonos diatónicos (256:243), entre e-f y b-c, y dos distintos tipos de semitonos cromáticos. El primero mide aproximadamente 114 cents y se produce entre c-c#, f-f#, g-g#, b-b#. El segundo es un intervalo más corto, no propiamente cromático, visto que no mantiene el mismo nombre de la cuerda, como sí sucede con el primero. Éste segundo tipo de semitono es equivalente al semitono diatónico *limma*, en cuanto mide también aproximadamente 90 cents; se produce, entre c#-d, d-eb, f#-g, g#-a y a-b. El tono pitagórico (9:8) no puede ser dividido en dos partes iguales, sino que en un semitono *limma* (*leíma* = resto: 256:243), *die-sis* en términos de Filolao, y un *apotome* (2187:2048). La diferencia entre ambos equivale a un *coma*.

Tabla 2. Entonación de la escala pitagórica cromática

Contenido sometido a derechos editoriales

¹³⁹ Ver LINDLEY Mark, "Pythagorean intonation", en *Oxford Music Online*, consultado por última vez el 24 Marzo 2018 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22604>.

1.2.1 El coma pitagórico

El desajuste del modelo se demuestra al conformar el intervalo de octava a partir del de quinta pura, conforme al principio cíclico. Componiéndose una octava de 12 quintas no todas perfectas, si realizamos la secuencia de quintas de forma ascendente, al final del proceso no obtenemos una octava: c-g-d-a-e-b-f#-c#-g#-d#-a#-e#-b#. La octava, en el sistema pitagórico, no se compone de doce quintas exactas. En los hechos, si sumamos doce quintas (3:2) obtenemos una octava excedida en una parte, el coma pitagórico (74:73 ca.) de aproximadamente 24 Cents. Éste resulta de la diferencia entre dos notas enarmónicas (c-b#, en este caso), según sea la nota fundamental.

Ergo, doce quintas perfectas no resultan en una octava perfecta o, lo que es igual, una octava perfecta se compone de 12 quintas imperfectas. Frente a esta falla del modelo, el sistema pitagórico postula una octava que no se compone de 12 quintas perfectas sino de 11 quintas perfectas y una imperfecta: la quinta del lobo (*quinta del lupo*). Tradicionalmente ubicada entre g# y eb¹⁴⁰, en realidad existen testimonios medievales que la sitúan entre B y F#, (códex Faenza¹⁴¹, *Theorica Musicae*¹⁴², códex Buxheim¹⁴³).

Los intervalos principales del sistema pitagórico -octavas, cuartas, además de todas las quintas, salvo la *quinta del lupo*, corresponden a intervalos puros y, por lo mismo, consonantes. Los demás, salvo ciertas terceras puras que, emplazadas en una escala descendente que va desde E hasta e, resultan inutilizables. Pitágoras explicará en términos matemáticos la consonancia (*symphonia*) y la disonancia (*diaphonia*), diciendo que las primeras permiten ser expresadas mediante razones que contengan números que sean lo más simple posibles (2:1, 3:2 y 4:3)¹⁴⁴: en los términos antes explicados, razones superparticulares o múltiples.

1.2.2 El problema de la divisibilidad de los intervalos en partes iguales

Uno de los puntos más complejos de resolver en el sistema pitagórico es el de la indivisibilidad en partes iguales de los intervalos y, específicamente, del intervalo de dítono o tercera mayor. En efecto, para los pitagóricos, el intervalo de tono (9:8) no concuerda con el intervalo de dítono perfecto (5:4), porque con dos tonos (9:8) no hacemos un

¹⁴⁰ Códex Robertsbridge, British Library, (GB-Lbl) Add. 28550.

¹⁴¹ Biblioteca Comunale di Faenza, Italia (I-FZc 117).

¹⁴² GAFFURIUS Franchinus, *Theorica Musicae*, Milán, 1492, consultado por última vez el 14-2-2018 en http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP113566-PMLP231844-theorica_musice.pdf

¹⁴³ Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Germany (D-Mbs 3725).

¹⁴⁴ HEFESTION *Métrica Griega*, ARISTÓXENO *Harmonica - "Ritmica"*, PTOLOMEO, *Harmonica*, introducción y traducción Pedro Redondo Reyes, Madrid, 2009, p. 436, nota 37.

dítono (5:4). Como ya dijimos, para ellos, un dítono equivale a 81:64 ($9 \cdot 8 \cdot 9 \cdot 8 = 81 \cdot 64$). En otras palabras, en el sistema pitagórico, una tercera mayor perfecta no es igual a la suma de dos tonos iguales perfectos.

Visto que en el sistema pitagórico los intervalos se representan por razones entre números enteros, según el principio divisorio, tonos y dítonos no son divisibles en intervalos iguales que sean a la vez números enteros. Ergo, si cada intervalo se representa por una razón (vgr. 2:1, la octava; 3:2, la quinta; etc.) y una razón es, para los pitagóricos, una comparación entre dos entidades ($a-b$), dividir un intervalo en dos partes iguales equivale a encontrar un punto medio proporcional entre ambos intervalos que sea siempre un número entero: en otras palabras, la raíz cuadrada de $a:b$. Si ningún número puede ser múltiplo de 2 y al mismo tiempo múltiplo de 3, entonces la raíz cuadrada de $a:b$ no será un número entero y, por lo mismo, la razón no será capaz de representar matemáticamente un intervalo musical.¹⁴⁵

De esta manera, la imposibilidad de obtener tonos que dividan al intervalo de tercera exacta (5:4) convierte a la entonación pitagórica en un sistema de abstracción matemática, pero muchas veces no es propicia para el canto. Más aún, dado que dos tonos (9:8) no generan un intervalo de tercera mayor. La tercera y la sexta son entonces disonancias, lo que limita las posibilidades de composición musical.

Sobre estas bases teóricas corresponderá analizar posteriormente si y cómo la solmisación pueda servir al reconocimiento de las propiedades de los intervalos de tono y semitono. Desde ya podemos proponer que, con intervalos de tono de una sola medida, las posibilidades de utilización de la solmisación para dicho fin se ven limitadas al reconocimiento del semitono *mi-fa*.

1.3. *Arquitas de Tarento y Dídimo*

No obstante el sistema pitagórico tradicional no contemple tonos de distintas medidas, desde antes de la aparición de la entonación justa, se cuestiona ya su aplicabilidad para el canto. Varias son las noticias del uso de correcciones durante los siglos posteriores a la invención del método guidoniano que harían aplicable la solmisación al reconocimiento de las propiedades de los intervalos de tono durante la Edad Media. Éstas se basan en cálculos que están presentes ya en las escuelas apenas posteriores a Pitágoras. En efecto, el fenómeno de la indivisibilidad y la relación de los cálculos matemáticos con el fenómeno acústico de los armónicos naturales fue estudiado por Arquitas de

¹⁴⁵ Ver *EUCLIDES, Sección del Canon, propos. 3 y 16 Indivisibilidad de los intervalos superparticulares*, fuente consultada por última vez el 12/3/2018 en <<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/euclide/canon.htm>>.

Tarento (430-348 a.C.)¹⁴⁶. Según refiere Claudio Ptolomeo¹⁴⁷ (83-161 d.C.), éste profundiza en las divisiones de la cuerda y en las divisiones asimétricas de los intervalos de la escala pitagórica¹⁴⁸.

Al igual que los filósofos de la escuela pitagórica, Arquitas sostiene que los intervalos perfectos se expresan a través de números enteros y reales. Asimismo, también para Arquitas los intervalos consonantes son aquellos representables a través de razones que se encuentran en relación superparticular: el intervalo de octava (2:1), de quinta (3:2) y de cuarta (4:3).

Sin embargo, Arquitas no se limita a los intervalos fundamentales. En efecto, critica los postulados pitagóricos, puesto que existen otros a los que, aún siendo representados con razones superparticulares, el sistema pitagórico no reconoce el carácter de consonancia: entre ellos, la tercera mayor (5:4) y la sexta menor (6:5). Arquitas estima que visto que estos son perfectos, deben ser considerados consonantes. Demuestra así cómo, a través de cálculos matemáticos, también se puedan obtener terceras perfectas, pero transando con la comodidad de los tonos homogéneos del sistema pitagórico. Por esto, en las propuestas que finalmente serán acogidas por Boecio, la de Arquitas no se considera incidente.

Con los postulados de Arquitas aparecen dos nuevos puntos, que contribuirán a definir la utilidad de la solmisación en el reconocimiento de la naturaleza y medida de los intervalos:

1.3.1 El coma sintónico

La paradoja del coma sintónico se constituye de esta manera: al igual que como sucedía con las octavas, las quintas perfectas producen una tercera mayor excedida. De modo que, si queremos terceras perfectas, las quintas resultarán cortas, mientras que si queremos quintas perfectas obtendremos terceras mayores excedidas de un coma, llamado coma sintónico.

Ergo, en el sistema pitagórico las terceras y las sextas no se ajustan a la secuencia natural de las divisiones de la cuerda: no son exactas y, por lo mismo, no son consideradas consonancias. Visto que se componen también de quintas (3:2), experimentan el desajuste del coma igualmente. Éste mide 81:80, aproximadamente 22 Cents.

¹⁴⁶ Ver HUFFMAN Carl A., *Archytas of Tarentum: Pythagorean, philosopher and mathematician king*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

¹⁴⁷ PTOLOMEO Claudio, *Harmonica, op.cit.* (n. 144), I.15,9-12.

¹⁴⁸ Cfr. FARRAH Walter, "Entre la mentira y la verdad pitagórica: el caso de Arquitas de Tarento", en *Hybris, Revista de Filosofía*, Vol. 3 N°2, ISSN 0718-8382, Otoño 2012, pp. 46-74.

Sobre esta base, el intervalo de tercera mayor, disonante según los cálculos pitagóricos, se presentará como un intervalo perfecto y consonante en el sistema que posteriormente describe Dídimo y Ptolomeo y en las revisiones que realizarán los tratadistas italianos del siglo XIII y XIV, bajo el nombre de entonación justa.

1.3.2 Nuevas divisiones del monocordio

Sobre los estudios de Arquitas, Claudio Ptolomeo experimenta con un esquema de divisiones de la cuerda basado, no en tres como propone Pitágoras, sino en cuatro y hasta cinco partes. Se generan así nuevos intervalos que servirán de base para el cálculo de los otros: además de la octava (2:1), la quinta (3:2), la cuarta (4:3) se puede contar con la tercera mayor (5:4) e incluso la sexta menor (6:5).

Así, el mismo principio de división de la cuerda usado por Pitágoras se puede aplicar con las deducciones de Arquitas, dividiéndola en 5 (5:4) o incluso en 6 partes (6:5), para luego, a través de cálculos matemáticos, deducir todos los otros sonidos

Por ende, la tercera mayor (5:4) y la sexta menor (6:5), siendo también relaciones superparticulares que se ajustan al modelo de los armónicos naturales, son consonantes para Arquitas, lo que trae una gran conveniencia desde el punto de vista del número de consonancias útiles a la composición.

Sin embargo, el inconveniente que produce una ventaja tal es que, en todos los géneros tetracordales y en especial en el diatónico, que es aquel que interesa a los repertorios que nos ocupan, los tonos no son uniformes: 9:8 entre E-D y 8:7 entre D-C. Con esto, la aplicación de la solmisación para el reconocimiento de las cualidades de los intervalos de tono se vuelve posible, toda vez que algunas de las entonaciones presentes en el Renacimiento se basan en dichos cálculos.

1.4. Aristógenes y su propuesta de temperamento igual

No podemos dejar de tratar aquí la propuesta de temperamento igual de Aristógenes de Tarento (375–360?), porque sobre esta se basarán los temperamentos de instrumentos tastados en el Renacimiento. Abiertamente contrario a la idea de que la música deba concebirse como una disciplina ligada a la razón (*logoi*), la entiende como una actividad práctica antes que teórica, que no debiera continuar relacionándose con la aritmética o la astronomía. Sistematiza así una forma de división del monocordio que no se basa en razones, sino en partes abstractas de las que se componen los sonidos.

Describe un género de tetracordio diatónico dividido en treinta partes iguales: a cada tono lo divide en doce partes iguales y, a cada semitono, en seis partes iguales. Así Aristógenes concibe un semitono que es la exacta división en partes iguales del tono 9:8. Sobre la base de este semitono uniforme se construyen todos los otros intervalos.

Aristógenes será considerado, por los teóricos del Renacimiento, el primero en proponer un sistema que no sólo contiene tonos iguales -el santo grial en materia de afinaciones-, sino también semitonos iguales.

Aristógenes fue muy criticado en su época por lo inexacto de sus demostraciones, sin embargo, según expondremos en su momento, la escala de Aristógenes tuvo una importante incidencia en los temperamentos de los instrumentos con trastes, como los laúdes y las violas, los cuales convivieron con otros instrumentos y con el canto, en las formas concertadas del Renacimiento italiano que más adelante corresponderá analizar.

Finalmente, tratándose de una propuesta que considera tonos y semitonos iguales, la hipótesis de aplicabilidad de la solmisación a la identificación a tonos de diferentes medidas resulta del todo inoficiosa. Sin embargo, en los casos en que, como veremos en su oportunidad, se deba concertar instrumentos basados en este tipo de temperamento, como violas de gamba y laudes, convendrá tener en cuenta sus características al momento de ocuparnos de una propuesta de IMHI.

1.5. Claudio Ptolomeo

En parte de su trabajo sobre la teoría *harmonica*, Claudio Ptolomeo realiza una síntesis entre estas dos corrientes del pensamiento musical griego: la elaboración matemática de Pitágoras y la de la percepción de los fenómenos de Aristógenes¹⁴⁹. Reorganiza el modelo de Arquitas y de Aristógenes, para la conformación de una escala basada en las relaciones de proporcionalidad del sistema de armónicos naturales. Concilia así el aspecto teórico de la especulación matemática (*logos*), con aquel de la percepción del fenómeno acústico (*akoe*). Al contrario de Aristógenes, sostiene que el discurso matemático es esencial para dar precisión a la percepción humana.

Para Ptolomeo un tono no se compone de dos semitonos iguales, porque tanto tonos como semitonos no son divisibles de forma equidistante. Las diferencias entre éstos es perfectamente mensurable por la razón. En efecto, aunque podría resultar imperceptible al oído en intervalos básicos como la quinta o la cuarta, el desajuste se amplifica en la conformación de los otros intervalos. Esto produce un efecto secuencial, que pervierte el resultado perceptible¹⁵⁰. Así, concilia la razón con la percepción, en un sistema más cercano al fenómeno acústico que a los cálculos matemáticos y crea sus propias propuestas de división de la cuerda y modelación de la realidad.

¹⁴⁹ RAFFA Massimo, "Musica e matematica: la scienza armonica di Claudio Tolomeo", en *L'Antichità. Grecia*, edición a cargo de por Umberto Eco, Encyclomedia Publishers, Milán, 2012, p. 1161.

¹⁵⁰ *Ibid*, p.457.

En lo que concierne a nuestra investigación, la más incidente de sus propuestas es la escala *diatonon syntonon*. Ésta sirve de presupuesto a las entonaciones que contienen tonos no uniformes, dando lugar a una posible funcionalidad de la solmisación en el reconocimiento de los intervalos. Con esta escala, Ptolomeo se aproxima al fenómeno acústico, lo que resulta de importancia para la música occidental del periodo que nos ocupa. En efecto es considerada una de las que más se acerca a los intervalos del sistema de armónicos naturales. Contiene terceras mayores perfectas; todas las quintas perfectas, salvo d-a; todas las terceras y sextas mayores perfectas, menos f-d. Distribuye el coma sintónico entre los intervalos *d-a* y *f-d*¹⁵¹. En efecto, como veremos más adelante, Gioseffo Zarlino basa su propuesta de entonación en la escala *diatonon syntonon* descrita por Ptolomeo. Por este motivo los sistemas de entonación de las escuelas post pitagóricas adquieren una especial relevancia, para entender las entonaciones y temperamentos de la música italiana, en la época que nos ocupa.

Con todo, aún cuando la existencia de quintas, terceras y sextas perfectas solucione el problema de la escasez de consonancias de los intervalos pitagóricos, el problema de la indivisibilidad del intervalo de tono en partes iguales subsiste. En efecto, a diferencia del pitagórico, en el sistema de entonación de Ptolomeo no existe sólo un tipo de tono, sino uno largo: 9:8 (204¢) y uno corto: 10:9 (182¢).

Como veremos a continuación éste será el antecedente para las entonaciones justas y natural de las cuales nos ocuparemos más adelante. La falta de uniformidad en los intervalos de tono aporta, así, importantes noticias a la hora de definir una posible aplicación de la solmisación a su reconocimiento.

1.6. Sistemas de entonación cuasi-pitagóricos y de entonación justa

Los escritos de Ptolomeo, que describen la mayoría de los sistemas de entonación de la Grecia Antigua, contienen alternativas de entonación más cercanas a la secuencia de sonidos que produce el monocordio y probablemente más naturales al canto. No obstante, el sistema pitagórico se difunde durante el Medioevo por toda Europa, estando vigente en la monodia eclesiástica y en una parte de la música polifónica¹⁵². Sin embargo, la tendencia natural a ajustar los intervalos en el canto y en instrumentos de tecla que se observa desde el siglo XII en adelante, probablemente haya podido producir entonaciones más cercanas a la propuesta de Ptolomeo que al sistema pitagórico tradicional.

¹⁵¹ BARBOUR J. Murray, *Tuning and Temperament. An historical survey*, East Lansing, Michigan State College Press, Michigan, 1951., p. 23.

¹⁵² Cfr. LINDLEY Mark, "Just intonation", en *Grove Music Online*, ed L. Macy. artículo consultado el 30 marzo 2017 en www.academia.edu/1503969/Just_pure_intonation.

Al respecto existen noticias en tratados como los de Theinred of Dover¹⁵³ (siglo XII) y Walter of Odington (también Evesham)¹⁵⁴ (1298– 1316), que describen el uso intuitivo de terceras mayores perfectas (5:4) por los cantantes ingleses de su tiempo.

*“Verumtamen quia vicine sunt sesquiquarte et sesquiquinte habitudinibus quarum unitas facit differentiam, idcirco plurimi estimant consonos esse. Et si in numeris non reperiantur consone, voces tamen hominum subtilitate ipsos ducunt in mixturam suavem, et penitus inconsonum quadam dulcedine nota fit suave et consonum.”*¹⁵⁵

Admitiéndose el uso de estas correcciones en el canto, que no concuerdan con las divisiones de la cuerda del sistema pitagórico, se abre entonces la posibilidad de considerar consonancias también a las sextas (*diapente cum tono*):

*“Verumtamen per diapente cum toto [tono] procedetur multotiens in cantilenis istius temporis quod fit ut concordia, cum acciderit, quia rara est, fiat suavior.”*¹⁵⁶

En relación con el canto encontramos una confirmación de esta práctica en *Anonymous IV* (ca. 1270-1280), que nos da noticias del uso de terceras mayores y menores como consonancias imperfectas en la región oeste de Inglaterra:

*“Et hoc secundum concordantiam c unisoni vel diapason pro concordantia vel concordantiis perfectis vel diatesseron diapente pro concordantiis mediis vel semiditono ditono (pro concordantiis imperfectis), quamvis ditonus et semiditonus apud aliquos non sic reputantur. Tamen apud organistas optimos et prout in quibusdam terris sicut in Anglia in patria, quae dicitur Westcuntre, optima concordantiae dicuntur, quoniam apud tales magis, sunt in usu.”*¹⁵⁷

¹⁵³ THEINRED OF DOVER, *De legitimis ordinibus pentachordorum et tetrachordorum*, Bodleian Library, Oxford, England (GB-Ob Bodley 842), ff.1–44v.

¹⁵⁴ ODINGTON Walter, *De Summa de speculatione musice, cap X libro II, Verumtamen per diapente cum toto [tono] procedetur multotiens in cantilenis istius temporis quod fit ut concordia, cum acciderit, quia rara est, fiat suavior*, Coussemakers, I:202.

¹⁵⁵ “Como sea, dado que [el ditono y el semiditono] están cercanos a la sesquiquarta y a la sesquiquinta, visto que una unidad hace la diferencia, muchos los consideran consonantes. Y si la consonancia no se encuentra en los números, de cualquier manera, las voces de los hombres, con su sutileza llevan estos intervalos en una dulce mezcla y una casual consonancia”, ODINGTON Walter of, *Summa de speculatione musicae, cap. X, libro II, ibid.*

¹⁵⁶ “Pero durante ese tiempo la diapente cum tono aparece en las melodías en muchas ocasiones, por ser consonante, vista su rareza y el hecho de ser más agradable”, *ibid.* cap. XII, libro II.

¹⁵⁷ “De acuerdo con esto, éstas son las consonancias perfectas del unísono, la octava, las consonancias medias [medianamente perfectas] de la cuarta y la quinta y las consonancias imperfectas de las terceras menores y mayores. Otros compositores, en todo caso, cuentan a las terceras mayores y menores dentro de otros tipos de consonancias. Dado que son excelentes compositores de música polifónica en lugares como Inglaterra, en aquella parte conocida como Westcountry, quienes consideran estas como las mejores consonancias posibles, ya que las usan mucho.”, *Anonymous IV*, cap. V, COUSSEMAKERS i, 358b., p. 358ss.

Así, la musicología considera documentado el uso de intervalos de tercera y sexta, en base a las correcciones naturales en las quintas y cuartas. De esta manera queda abierta la posibilidad que, en la práctica del canto y de la afinación de instrumentos distintos de los de teclado¹⁵⁸, el uso de intervalos corregidos o bien ajustados fuese de común ocurrencia, durante épocas en que tradicionalmente se ha considerado vigente el sistema pitagórico tradicional¹⁵⁹.

Por otro lado, la entonación justa no alude sólo a un sistema de afinación, sino que incluye siglos de prácticas de ajuste de los intervalos pitagóricos, con el fin de obtener un mayor número de intervalos utilizables. Con Margo Schulter¹⁶⁰ nos asiste la convicción de que se trate de un fenómeno más práctico que teórico que, con los siglos, termine por desarrollar los sistemas de temperamento del siglo XVI. Sin embargo, hasta que eso suceda, deberemos considerar a las entonaciones justas sólo como correcciones que en la práctica realizan los músicos al sistema pitagórico tradicional.

En efecto, a partir de Giovanni di Garlandia¹⁶¹ (1180 ca.- 1258 ca.) se verifica una tendencia a revisar la teoría de las consonancias y disonancias. Se agrega una clasificación de las consonancias, según su grado de correspondencia con el fenómeno acústico, en concordancias y discordancias. La discordancia de un intervalo consonante se medirá por la capacidad del oído de distinguir los sonidos que los componen. La percepción juega un rol importante en la determinación de la concordancia de los intervalos y de las notas que lo componen, vinculándola así a la idea de correspondencia de los intervalos con el fenómeno acústico¹⁶².

Por su parte la existencia de las razones pitagóricas simples, basadas en las tres primeras divisiones de la cuerda y sus intervalos 2:1, 3:2 y 4:3, se encuentran en las fuentes frecuentemente complementadas con intervalos perfectos de segunda mayor o tono completo (9:8) y, consecuentemente, por intervalos de séptima menor (16:9). El primero, la segunda mayor, además de resultar de suma importancia para el sistema pitagóri-

¹⁵⁸ Ver KLOP G.C., *Harpsichord Tuning Course Outline*, Garderen, Holland, 1983, p 10.

¹⁵⁹ Ver BARBOUR J. Murray, "The Persistence of the Pythagorean Tuning System", en *Scripta Mathematica*, I (1933), 286-304.

¹⁶⁰ SCHULTER Margo, "Pythagorean tuning: a just appraisal in context", artículo consultado por última vez el 15-08-2018 en <http://www.medieval.org/emfaq/harmony/pyth5.html#1>.

¹⁶¹ GARLANDIA Giovanni di, *De mensurabili musica, Introductio musice. Corpus Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 vols., ed. Edmond de Coussemaker, Paris, 1864-76; reimpresso ed., Hildesheim: Olms, 1963, CS 1:157-75, 104b, texto consultado por última vez el 04/03/2020 en http://www.music.indiana.edu/tml/13th/GARINT_TEXT.html.

¹⁶² SCHULTER Margot, "Pythagorean tuning and Gothic polyphony", part 3.1, en *medieval.org*, consultado por última vez el 11-05-2017, <http://www.medieval.org/emfaq/harmony/pyth3.html#1.2>.

co tradicional, por ser la única medida de tono completo¹⁶³, era ya considerado por Guido de Arezzo como un útil intervalo para la polifonía del siglo XI. El segundo, la séptima menor, paulatinamente parece adquirir un rol prominente en la práctica polifónica de finales del siglo XII en adelante. Los teóricos de aquel período describen estos dos intervalos como “discordancias imperfectas”¹⁶⁴.

En *Anonymus I* (ca. 1290)¹⁶⁵ encontramos noticias de la sistematización teórica de esta práctica de correcciones en la entonación¹⁶⁶ aludiendo a las razones pitagóricas corregidas. De allí que los autores se refieran a ésta como entonaciones cuasi pitagóricas. Posteriormente, en las propuestas de entonación justa de Jacques de Liège (1330-1340)¹⁶⁷, los intervalos que respondan a estos ajustes serán considerados “imperfectas concordancias”¹⁶⁸. De Liège nos da noticias de cuán conveniente sea que el intervalo de novena mayor se construya con dos quintas de igual medida (dos quintas justas). A esta quinta corregida, Jacques de Liège la denomina “*quinta fissa*” y a este primer sistema de entonación “justa” basada en múltiplos de 9 se le conoce como 3(9)-limit just.

Al corregirse las quintas para conformar el intervalo de novena mayor (9:4), resultará natural utilizar iguales quintas corregidas para conformar terceras mayores menos disonantes. Es así como encontramos en *Speculum musicae* referencias a lo mucho que gustan los intervalos de tercera construidos en base a la *quinta fissa*. Se trata entonces de una práctica de entonación justa de las quintas que tiene incidencia, también, en los intervalos de terceras mayores.

Corregir el desajuste de coma sintónico, acertando las quintas para producir terceras perfectas se mantiene en el tiempo durante los siguientes siglos, haciendo de la entonación justa una alternativa muy probablemente usada en la práctica musical del Renacimiento italiano. Autores como Nicola Vicentino¹⁶⁹ nos dan noticias respecto al modo

¹⁶³ Ver PTOLOMEO, *Harmonica*, *op. cit.* (n. 144), p. 71ss.

¹⁶⁴ BENEDETTI Giovanni Battista, *Diversarum speculationum mathematicarum et physicorum liber*, 1585, consultado por última vez el 01/11/2017, http://mathematica.sns.it/media/volumi/42/Diversarum%20speculationum%20mathematicarum%20et%20physicarum%20liber_bw.pdf.

¹⁶⁵ ANONYMOUS I, *Tractatus de consonantiis musicalibus* (ca. 1.290), CoussemakerS, *op. cit.* (n 88).

¹⁶⁶ LINDLEY Marc, “Temperaments” en *Grove Music Online*, Oxford University Press, artículo consultado por última vez el 1 Mayo 2017, <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27643>.

¹⁶⁷ LEODIENSIS Jacobi, *Speculum musicae, liber 4, Cap LI*, ed. Roger Bragard, (1330-1340) in *Corpus scriptorum de musica, vol. 3/4*: AIM, Roma, 1963.

¹⁶⁸ *Ibid.* part 3.1.

¹⁶⁹ VICENTINO Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555, texto consultado por última vez el 25 septiembre 2018 en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582234.image>

en que se hacen convivir intervalos de quinta, muy cercanas a las perfectas, con intervalos de terceras y sextas perfectas.¹⁷⁰

Como vimos anteriormente, la corrección de las quintas no sólo incide en las terceras y las sextas, sino también en la conformación de los tonos. Por este motivo podemos sostener que las prácticas de corrección de las quintas y los sistemas de entonación justa se constituyan como antecedentes que constan en las fuentes de entonaciones que contienen intervalos de tonos de distintas medidas, con posterioridad a Guido de Arezzo.

En consecuencia, basándonos en lo anterior y en las noticias que hemos encontrado en las fuentes de que daremos cuenta más adelante, una cierta aplicabilidad de la solmización en el reconocimiento de los distintos intervalos de tono y semitono se podría sostener. Hemos de ocuparnos de referir dichas fuentes, sin embargo corresponde primeramente revisar cuáles son las entonaciones y los temperamentos vigentes en el periodo que nos ocupa.

1.7. Los sistemas de temperamento en la música del Renacimiento

La modificación al sistema pitagórico a nivel de la composición y no sólo a nivel de la práctica musical se impone con los procedimientos contrapuntísticos imitativos. Probablemente la necesidad de un entramado polifónico rico de disonancias y consonancias haya motivado la ampliación de los intervalos utilizables, a fin de poder disponer de más intervalos perfectos y, por lo mismo, consonantes. Bartolomé Ramos de Pareja, Franchino Gaffurio, Pietro Aaron y Gioseffo Zarlino fueron los primeros tratadistas del tardo Medioevo y del Renacimiento en replantear teóricamente sistemas que distribuyen el coma de distinto modo que el tradicional pitagórico, con el fin de obtener otros intervalos consonantes, además de los propios del sistema pitagórico tradicional.

En lo que se refiere a los instrumentos de tecla, Franchino Gaffurio (1496) reconoce que los organistas de su tiempo temperan las quintas más cortas que las perfectas del sistema pitagórico. Se refiere a esta práctica como “afinar sus quintas bajo una pequeña e indeterminada cantidad de disminución llamada *participata temperata*. Así, en 1518 consagra en sus divisiones del monocordio que A \flat no corresponde a G \sharp ni E \flat corresponde a D \sharp . La distinción no enarmónica entre bemoles y sostenidos es un claro indicio del uso de un temperamento: el mesotónico $\frac{1}{4}$ de coma.

¹⁷⁰ ALVES Bill, “The Just Intonation System of Nicola Vicentino, 1/1” en *Journal of the Just Intonation Network* V-2, 1989, p. 8-13.

“Tamen quinta ipsa (quod organistae asserunt) minimae ac latentis incertaeque quodammodo quantitatis diminutionem patienter sustinet quae quidem ab ipsis participata vocatur.”¹⁷¹

Sin embargo, el problema de la coexistencia de los temperamentos subsiste. En efecto, sistematizar teóricamente una práctica natural al canto, que no funciona necesariamente de la misma manera en los instrumentos, comportaba el difícil problema de la distribución del coma sintónico. Es decir, obtener terceras perfectas comprometiendo la menor cantidad de quintas posibles y haciendo que esto pudiese funcionar de forma similar tanto para el canto, como para los instrumentos que lo acompañan.

Las siguientes son las propuestas que finalmente inciden mayormente en la práctica musical. Una, la entonación natural, válida principalmente para el canto y la otra, el temperamento mesotónico, válida para los instrumentos de tecla. Como veremos la primera contiene tonos de diversas medidas; en cambio la segunda, como su nombre lo indica, no.

1.7.1 Bartolomeo Ramos de Pareja: terceras y sextas puras y diversidad de medidas para tonos y semitonos.

Bartolomé Ramos de Pareja (1482) es uno de los músicos y teóricos más controvertidos de su tiempo. Sus propuestas contenidas en su tratado *Musica Practica* cuestionan profundamente el ordenamiento hexacordal del *gamut*. Como veremos en su momento, Ramos realiza modificaciones estructurales al sistema de la solmisación con proposiciones que tienden a la concordancia de *litterae* y *silabae*, en un *gamut* basado en un ordenamiento heptacordal. En efecto, el antiguo sistema de ampliación tetracordal que se impone en el siglo X bajo la forma de hexacordos en la escala diatónica, en el siglo XVII termina por superar el ordenamiento hexacordal, cosa que nuestro autor había entendido y previsto ciento cincuenta años antes. Fruto de esta clarividencia, Ramos demuestra la conveniencia de un orden diverso del tradicional, a través de un nuevo sistema de solmisación a ocho *silabae*, más simple y útil a la práctica del canto.

Sin embargo, las críticas sufridas por osar contradecir la *autoritas* de Guido de Arezzo valieron la omisión de toda incidencia real de su propuesta en la práctica musical del Renacimiento, salvo por un solo punto: la entonación, que será considerada a la base de los sistemas de temperamento del Renacimiento. En efecto, para que la propuesta de concordancia entre la octava y el sistema heptacordal pueda ser efectiva, Ramos debió intervenir el sistema de divisiones de la cuerda en que se basaba el sistema pitagórico tradicional descrito por Boecio. Ramos de Pareja indica en *Musica Practica* (1482),

¹⁷¹ En todo caso, la quinta (como afirman los organistas) tolera sin daño la disminución de una mínima, escondida y, en un cierto modo, indeterminada cantidad. Ellos la llaman *partecipata/temperata*”, Gli otto precetti o regole del contrappunto. GAFFURIO Franchino, *Practica Musice*, III, 3 13-14, Angeli Britannici, Brescia, 1508.

que, en sus días, un temperamento de tono medio era de uso común en los instrumentos de tecla. Se refiere a una práctica distinta de aquella descrita por sus antecesores, quienes entonaban terceras y sextas puras en el canto o en la afinación de ciertos instrumentos, ajustando algunas quintas o cuartas. Sin embargo, la práctica descrita por Ramos de Pareja puede ser considerada el primer indicio de un temperamento, porque precisamente propone ajustar equitativamente todos los intervalos de quinta.

El autor sostiene que esta afinación resulta conveniente tanto para el canto como para los instrumentos, contentando así tanto a cantantes como a teóricos. En ésta, las terceras son puras y se dividen en tonos iguales, alcanzando así el ansiado temperamento de tonos uniformes. Once quintas son ligeramente más cortas que en su estado puro: $1/4$ de coma sintónico; la duodécima quinta (quinta del lobo) asume casi la totalidad del error de coma sintónico, con una entonación que la vuelve enorme e inutilizable: $7/4$ de coma. La quinta del lobo queda emplazada entre g y d , no obstante de las reglas que propone para evitar intervalos disonantes en instrumentos cromáticos se desprende que, en realidad, se ubica entre $c\#$ y $a\flat$. Las divisiones del monocordio propuestas por Ramos son las siguientes:

Tabla 3. Entonación propuesta por Bartolomé Ramos de Pareja

<h2>Contenido sujeto a derechos editoriales</h2>
--

Observando la propuesta de división del monocordio que plantea Ramos (Tabla 3) reconocemos que en general su temperamento propone una tercera mayor perfecta (5:4), una tercera menor también perfecta (6:5) y dos diferentes tipos de tonos: uno menor (10:9) y uno mayor (9:8). En esto su propuesta es diversa del posterior temperamento mesotónico atribuido a Pietro Aaron. Al igual que en la entonación natural de Zarlino, Bartolomeo Ramos de Pareja se basa en la escala *diatonon syntonon* de Ptolomeo, mientras que el temperamento mesotónico, como su nombre lo indica, divide a la tercera mayor pura (dítone) en dos tonos iguales. Así planteado $c-d$ representa un tono menor (182 cents), $d-e$ representa un tono mayor (204 cents), $f-g$ representa un tono mayor (204 cents) y $g-a$, representa un tono menor (182 cents).

De acuerdo a los planteamientos de Luanne Fose¹⁷², Ramos obtiene estos dos distintos tipos de tono como consecuencia de los semitonos que resultan de la división de la octava que propone en función de las *notae fictae* que se incorporan al *gamut*. En este

¹⁷² FOSE Luanne Eris, *The musica Practica of Bartolomeo Ramos de Pareia: A critical translation and commentary*, PhD. of philosophy, University of Nord Texas, Denton, 1992, p. 67ss.

sentido el semitono mayor (112 cents + 92 cents) sumado al semitono menor producen el tono entero del sistema pitagórico ($9:8 = 204$ cents). En cambio el tono menor resulta de sumar al semitono menor (92 cents) el *limma* pitagórico (90 cents): $10:9 = 182$ cents.

1.7.2 La entonación natural de Gioseffo Zarlino

El sistema de entonación Natural de Gioseffo Zarlino¹⁷³ (1558) rescata las ideas de Ptolomeo sobre la necesidad práctica de basar el sistema de entonación en intervalos naturales. Su propuesta pretende acercar la música teórica a la práctica musical de finales del siglo XV, intentando una vez más conciliar las facultades de la razón con aquellas de la percepción¹⁷⁴. De este modo los conocimientos de la composición serán accesibles a los músicos prácticos y especialmente a los cantores.

Zarlino concibe una afinación que no se basa sólo en las primeras 4 divisiones de la cuerda, como el sistema pitagórico, sino en seis segmentos iguales. Se sustenta en divisiones matemáticas de la cuerda, por lo que el sistema zarliniano deberá ser considerado una entonación y no un temperamento: un sistema de entonación justa basado en múltiplos de 5 que permite obtener más intervalos consonantes. A saber, la tercera mayor (5:4), la tercera menor (6:5) y la sexta mayor (5:3) y la sexta menor (6:5).

Para la sistematización de su propuesta, Zarlino se basa en el tetracordio *diatonon syntonon* que describe Ptolomeo. Obtiene así los intervalos consonantes que nacen de las primeras seis divisiones de la cuerda (octava, quinta, cuarta, tercera mayor y tercera menor).

En los hechos, Zarlino distribuye $2/7$ de coma sintónico en cada una de las 11 quintas del sistema, dejando el residuo del coma en una duodécima quinta (del lobo) que mide $15/7$ de coma. Sus intervalos son el tono mayor (9/8), tono menor (10/9), semitono diatónico (16/15) y semitono cromático (25/24).

Tabla 4. Escala $2/7$ de coma sintónico de Gioseffo Zarlino

Contenido sujeto a derechos editoriales

No siendo un temperamento, la entonación natural no contiene tonos de iguales medidas, porque la corrección de intervalos de quinta contenidos en el sistema zarliniano

¹⁷³ ZARLINO Gioseffo, *Institutioni Harmoniche*, cap 34, op. cit. (n. 6), p. 113ss.

¹⁷⁴ AIROLDI Roberto, *La teoria del temperamento nell'età di Gioseffo Zarlino*, ed. Turrís, Cremona, 1989.

afecta también a la división de los tonos. En los hechos, en sus divisiones encontramos un tono mayor (9/8) y uno menor (10/9), aunque en la entonación natural dicha diferencia sea pequeña.

“& la chorda accuta della prima diapente verrà a dividere questo ditono in due parti; delle quali la prima sarà il tono maggiore posto nella parte grave di tal divisione; & la seconda sarà il tuono minore, & terrà la parte accuta.”¹⁷⁵

Éste es un importante argumento a favor de la existencia de los supuestos teóricos necesarios para suponer un uso de la solmisación en la identificación de los intervalos de tonos y semitonos, al menos para el canto, durante el Renacimiento.

Si bien este sistema de entonación podría considerarse una válida solución aplicable al canto, corresponde preguntarnos qué ocurre en el caso en que intervengan además los instrumentos musicales. En efecto, en los oficios litúrgicos de la época el órgano acompañaba a los cantantes, mientras que en la cantoría de los instrumentistas se encontraban todos los otros instrumentos que eran propios de la música litúrgica. Con afinaciones diversas, éstos coexistían con el canto, e incluso en muchos casos doblaban a las voces. Como veremos en su momento, una forma de coexistencia de instrumentos con el canto, con sus particulares afinaciones, se sistematiza con la práctica del concierto, clasificándolos al momento de orquestrar una obra.

A este respecto, Zarlino explica que su escala *diatonon syntonon*, base de su sistema de entonación, no resulta del todo aplicable a la música instrumental. En efecto, sostiene que las afinaciones artificiales de los instrumentos, se deben a su imperfección, comparados con el instrumento perfecto, la voz.

“Che ne gli strumenti artificiali moderni non si adopera alcuna delle specie diatoniche mostrate. Cap. 41. [...] perciocche il numero delle lor chorde non può daregli interuali, che si ritrouano nel diatonico sintono; ne meno comprendeno quelli del diatonico diatono mostrato: perche in esso si ritrouano il ditono, o il semiditono (come habbiamo veduto) che sono intervali dissonanti; & tra quelle di questi strumenti sono consonanti; si come ciascuno potrà udire, quantunque siano fuori della loro vera, & naturalforma.”¹⁷⁶

¹⁷⁵ “Y la cuerda aguda de la primera diapente dividirá a este ditono en dos partes; de las cuales la primera será el tono mayor, puesto en la parte grave de dicha división; y la segunda será el tono menor, el que tendrá (se ubicará) en la parte aguda”, ZARLINO Gioseffo, *Institutioni Harmoniche*, cap 39, op. cit. (n. 6), p. 121.

¹⁷⁶ “Que en los instrumentos artificiales modernos no opera ninguna de las especies diatónicas [antes] descritas. Cap. 41. [...] por eso el número de las cuerdas no puede producir los intervalos del diatónico sintono [aquel de Ptolomeo]; ni siquiera comprenden aquellos del diatónico diatono descrito: porque en éste se encuentra el ditono, y el semiditono (como hemos visto) los cuales son intervalos disonantes; en cambio en estos instrumentos son consonantes; como cada uno podrá oír, cualquiera de ellos no corresponde a su forma verdadera y natural”, *ibid*, cap. 41, p. 125.

Si bien la propuesta inicial de Zarlino revalida para la teoría musical los estudios de Ptolomeo, ésta no tuvo la acogida que habría podido esperarse, restando válida y aplicable para el canto, pero no para los instrumentos de tecla. Sin embargo, su uso se demuestra eficaz en el canto y el amplio reconocimiento y difusión que tuvo *Institutioni Harmoniche* permiten concluir una cierta vigencia de la entonación natural, al menos para la práctica vocal. En este sentido, fija las bases teóricas de un sistema de entonación que contiene tonos y semitonos desiguales, lo cual se constituye como otro antecedente que permite sostener una funcionalidad de la solmisación en el reconocimiento de los intervalos de tono del canto. Corresponderá más adelante ocuparnos de este filón de la investigación a fin de establecer las noticias que nos dan las fuentes a favor de tal hipótesis.

1.7.3 El temperamento mesotónico $\frac{1}{4}$ de coma

Como dijimos anteriormente, Ramos de Pareja¹⁷⁷ indica un temperamento de tono medio que en sus días era de uso común en los instrumentos de teclado, ofreciendo noticias de una solución a las paradojas de los sistemas de entonaciones antes descritas. En efecto, el temperamento mesotónico descrito por Ramos no es igual a los sistemas de entonación cuasi pitagóricos de los primeros ciclos del segundo milenio, ni a la posterior entonación natural de Zarlino. Se trata más bien de una práctica que ajusta equitativamente los intervalos de quinta: este hecho la define como un temperamento.

En este temperamento las terceras son perfectas y se dividen en tonos iguales, lo cual marca la diferencia con todos los otros sistemas anteriormente enunciados: en el temperamento mesotónico de Ramos, por primera vez, conviven terceras con tonos perfectos:

*“Ditonus vero, qui quatuor fit intermissis, ubique est bonus, nisi a littera b in secundam b et a prima ♯ in f nec ab e in tertiam b nec a secunda ♯ in b vel in i et ita in istorum octavis.”*¹⁷⁸

De esta forma, se consagra teóricamente una práctica que se difunde por toda la península itálica en poco tiempo: temperar las quintas, distribuyendo uniformemente el coma sintónico entre éstas, tanto para la práctica del canto como de los instrumentos que lo acompañan.

Es Pietro Aaron¹⁷⁹ quien sistematiza definitivamente el temperamento mesotónico. El autor plantea un sistema de afinación conforme a una división de $\frac{1}{4}$ del coma sintóni-

¹⁷⁷ RAMOS DE PAREJA Bartolomé, *Musica Practica*, op. cit. (n. 20).

¹⁷⁸ “Pero el ditono, el cual se construye con cuatro intervalos es bueno en todas partes, salvo en la letra *b* [*b♯*] hasta la segunda *b* [*eb*], y desde la primera *♯* [*c♯*] hasta *f*, y desde *e* hasta la tercera *b* [*ab*], y desde el segundo *♯* [*f♯*] hasta *b* [*bb*] o *i*; y de igual manera en sus octavas”, *ibid*, II, 6-8, p. 27.

¹⁷⁹ AARON Pietro, *Toscanello in Musica*, Libro II, Cap. xli. Vitali, Venezia, 1523.

co entre las quintas. La octava mesotónica 1/4 de coma que él plantea se compone de cinco tonos iguales de 193 cents, semitonos diatónicos o mayores (A-B \flat , B-C, C \sharp -D, E-F y F \sharp -G) de 121 cents y semitonos cromáticos o menores (C-C \sharp , E \flat -E, F-F \sharp , G-G \sharp y B \flat -B) de 70 cents. La quinta del lobo está dispuesta entre G \sharp y E \flat .

Tabla 5. Escala mesotónica 1/4 coma de P. Aaron

<h2>Contenido sometido a derechos editoriales</h2>
--

Las principales características del temperamento mesotónico son la distinción entre sostenidos y bemoles no enarmónicos y la tercera mayor perfecta (*ditono*), construida en base a dos tonos iguales. En la práctica se muestra superior tanto en el canto como en los instrumentos de teclado, porque, para el canto, permite disponer de tonos iguales y para los instrumentos de teclado, de terceras y sextas consonantes que abren mayores posibilidades a la composición musical. Sin embargo, como hemos visto Zarlino lo critica profundamente porque no es el fruto del estudio de las divisiones de la cuerda y no se ajusta a la realidad de los armónicos naturales¹⁸⁰.

Por otro lado, la existencia de órganos y de instrumentos de teclado cromáticos, que contienen dobles teclas para bemoles y sostenidos, desde finales del siglo XV hasta finales del siglo XVI dejan suponer una constante difusión del temperamento mesotónico en toda la península itálica. En este sentido, la regla que otorga Nicola Vicentino para la afinación de su archi-clavecín (*arcicembalo* o *cembalo cromatico*) -que dispone de seis teclados que distinguen entre sostenidos y bemoles-, no deja grandes dudas con respecto al uso de quintas y cuartas ajustadas a la manera de un temperamento de tono medio:

“Non abbiamo per inconveniente spontare una quinta, et allungare una quarta, come ho già detto: che queste spótate (come più oltre intenderai a suoi luoghi) non offendono il senso dell’odito, per essersi poca quantità da sè rimossa, et queste particelle tolte, hora in un luogo, et hora in un altro, et spartitole negli luoghi, ove fa bisogno li pratici di tal accordo hanno detto à quelle quinte et quarte partecipate. Adunque la musica, che noi prattichiamo, si domanderà musica partecipata[...]¹⁸¹”

¹⁸⁰ Ver nota a pié de página n. 176.

¹⁸¹ “No tenemos inconveniente en acortar una quinta o alargar una quarta porque, como he dicho antes, que estas acortadas, (que al igual que otras apreciadas en sus respectivos lugares) no ofenden el sentido del oído, porque es poca la cantidad que se remueve de ellas y estas pequeñas partes sacadas de un lugar o de otro y distribuidas en los lugares donde se necesita, los que practican esta forma de afinación han llamado a estas quintas y cuartas “partecipate”. Así entonces, la música que practicamos se llamará música *partecipata* ...”, VICENTINO Nicola, *L’antica musica ridotta alla moderna prattica, Libro I, Cap. VI, op. cit.* (n. 169) p. 13v.

En 1578 Gioseffo Zarlino reconoce que la comodidad de este nuevo temperamento por disponer de tonos iguales y de terceras y sextas consonantes. En este aspecto, el mismo Zarlino se declara partidario de su uso para los instrumentos de tecla¹⁸². Con todo, el mesotónico es un sistema que no se ajusta a los armónicos del sistema acústico: éste dispone sólo de pocas quintas perfectas con el fin de privilegiar tonos homogéneos y terceras y sextas perfectas. En este sentido, su coexistencia con la entonación natural para el canto¹⁸³ -como veremos, las fuentes nos dan noticias de ello- permite suponer una dificultosa aplicación en las voces, visto que los cantantes no entonan intervalos temperados, corrigiendo el desajuste nota a nota. Sin embargo, tratándose del temperamento mesotónico, como indica su nombre, dispone de tonos equidistantes, por lo que la aplicación de la solmisación en el reconocimiento de los intervalos de tono en éste resulta ineficaz.

2. La teoría de los hexacordos

No obstante haber sido cuestionado en su validez, su funcionalidad y hasta su vigencia histórica, la mayor parte de la doctrina musicológica moderna reconoce en el *gamut* y el sistema hexacordal, la base estructural de la composición de la música modal. Como veremos en su oportunidad, las fuentes nos aportan noticias de su vigencia hasta mediados del siglo XVIII, motivo por el cual, hemos considerado a esta parte de la doctrina como minoritaria en el anterior análisis del estado de cuestión. Procedemos, a continuación, a realizar un análisis de sus elementos, para mejor entender las incidencias de las que trataremos en los capítulos siguientes. Parafraseando a Gaston Allaire¹⁸⁴, el músico que quiera ocuparse de estos repertorios deberá utilizar herramientas musicales que reconozcan el modo compositivo de la época, basándose en el *gamut* y en su ordenamiento hexacordal.

2.1. La conformación del gamut

Se conoce como *gamut* el ámbito susceptible de ser cantado por una voz humana o tocado por los instrumentos. En los hechos, ya a fines del primer milenio, al momento de gestarse la ampliación de los tetracordios a hexacordos, el ordenamiento

¹⁸² ZARLINO Gioseffo, *Dimostrazioni armoniche*, Venezia, 1571, p. 267, consultado por última vez el 8/08/2018 http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/1f/IMSLP106876-PMLP09398-zarlino_dimostrazioni_harmoniche.pdf.

¹⁸³ Ver BARBOUR James, *The persistence of the Pythagorean tuning*, *op. cit.* (n. 159).

¹⁸⁴ ALLAIRE G., *The Theory of Hexachords...*, *op. cit.* (n. 25) p. 4.

tetracordal sobre el cual trabajan Guido d'Arezzo y sus contemporáneos se encuentra ya simplificado¹⁸⁵. El *gamut* estaba compuesto sólo de tetracordios diatónicos conjuntos, superándose definitivamente los géneros cromático y enarmónico, no aptos para la música eclesiástica. Esta escala diatónica que, como sabemos por las descripciones de Ptolomeo y de Aristógenes se ordenaba originalmente en sentido descendente desde aa hasta A, en tiempos de Guido se encontraba ya dispuesta en forma ascendente (A B C D E F G a b c d e f g aa).

Guido d'Arezzo nos da noticias de su ampliación con la incorporación de más cuerdas por sobre aa y una cuerda bajo A. En efecto, en su época, las notas que emanan del monocordio son tres sucesiones de siete sonidos cada una, que van desde A hasta aa, Agrega que los teóricos modernos la habían ampliado con una cuerda al aire por debajo de A, a la que llamaban Γ (*gamma*) y con tres cuerdas por sobre aa, vale decir, bb, cc y dd¹⁸⁶. A su vez, los tratados de la época exponen *gamuts* ampliados que dejan de manifiesto la necesidad de disponer de nuevas cuerdas para emplazar hexacordos. Estas notas llamadas *superfluae*, inicialmente no corresponden al emplazamiento de ningún hexacordo, pero posteriormente se incorporan al *gamut* moderno. A diferencia del ámbito reducido de la escala griega tetracordal (de A hasta aa), Guido disponía ya de un *gamut* amplio que contenía cuerdas superfluas: “*Hae a multis superfluae dicuntur; nos autem maluimus abundare quam deficere*”¹⁸⁷.

Durante los primeros siglos de la baja Edad Media, se continúa ampliando el *gamut*, hacia la conformación de aquél que se recibe en el Renacimiento. Se consolidan las notas *superfluae*, *gamma* (Γ) por debajo de A y bb, cc y dd por encima de aa, lo que permite emplazar los hexacordos con *finalis* en C y en G, a lo largo de todo el *gamut*. No obstante, el último hexacordo con *finalis* en g queda incompleto, por lo cual en la práctica se utilizaba sin problemas, pero en la teoría no existía. Tardíamente se agrega entonces la última cuerda del registro sobre agudo, una ee por sobre dd. De esta manera, el registro de las cuerdas *sopracutae*, queda completo conteniendo un último hexacordo sobre agudo, desde gg hasta ee. En la iconografía medieval, a esta última cuerda del ámbito cantable se la dejará fuera de la mano y, en términos de la solmisación se la llamará con el rótulo *ee fuori la mano*. Se compone, así, de las siguientes cuerdas: Γ, A, B, C, D, E, F, g, a, b, ♯, c, d, e, f, gg, aa, bb, ♭♭, cc, dd.

Agrupados así en tres series de siete sonidos cada una, conforman registros que correspondían a los diversos ámbitos de la voz humana masculina: grave, agudo y sobreagu-

¹⁸⁵ Ver DUBY G., “La vulgarización de los modelos culturales en la Sociedad Medieval”, en “*Hombres y Estructuras de la Edad Media*”, trad. de Arturo Roberto Firpo, ed. Siglo XXI, 1989, Madrid, p. 205ss.

¹⁸⁶ AREZZO Guido d', *Micrologus II*, op. cit., (n. 1), p. 11.

¹⁸⁷ “Por muchos consideradas superfluas, según yo, mejor la abundancia que la penuria”, *ibid.*, II. 2-12, p. 11.

do. Sin referirnos a alturas absolutas, podemos deducir que las notas de dicha escala en los tres registros, en orden continuo ascendente, iban desde nuestro actual *sol* grave de la llave de *fa* hasta nuestro actual *mi* del cuarto espacio de la llave de *sol*. El total del ámbito vocal queda entonces expuesto, de grave a agudo, de la siguiente manera:

Tabla 6. Ámbito musical cantable (*gamut*),
ordenado por tetracordios, hexacordos y registros

Contenido sujeto a derechos editoriales

Ordenado el ámbito cantable en base a los antiguos tetracordios conjuntos vemos cómo este *gamut* ampliado admite también cinco hexacordos, inicialmente emplazados en C y en G. Estos dos géneros de hexacordos, se conocerán como hexacordos de género natural y de género duro o por becuadro.

Dos observaciones podemos realizar a esta disposición de la escala diatónica. La primera es que, ordenándola en base a tetracordios conjuntos y reservando el tono de disyunción para separar el segundo y tercer tetracordio, apreciamos dos unidades de siete cuerdas cada una: *B, A, C, D, E, F, g, a* y *b, c, d, e, f, gg, aa*. La octava *b* de la *finalis* B del primer tetracordio no es parte del segundo tetracordio sino que aparece sólo en el tercero.

Así, siete cuerdas contienen dos tetracordios o, al contrario, dos tetracordios construyen siete sonidos y no ocho: la octava de la fundamental del primer tetracordio queda afuera. Esto aparece confirmado tácitamente en los escritos del Guido d'Arezzo, quien, no obstante afirmar la validez del intervalo de octava dentro del sistema diatónico¹⁸⁸, sostiene que las notas verdaderas son siete y no ocho¹⁸⁹. Éstas son replicadas en el registro agudo y en el sobre agudo, pero no deben considerarse notas diferentes, sino réplicas. Ya en el sobreagudo, son llamadas notas superfluas.

Una segunda observación es que las dos unidades de dos tetracordios cada una, presentan dificultades de entonación para la música eclesiástica pues contienen la quinta disminuida B-F en su interior. Esta la característica del sistema tetracordal conjunto -contener los intervalos de tritono al interior del binomio tetracordal que conforma una octava- se podría considerar el precio que se debía pagar por haber

¹⁸⁸ AREZZO Guido d', *Micrologus VII, VIII, IX, ibid.*, p. 19ss.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

superado el problema del ordenamiento del *gamut* en base a tetracordios disjuntos. Esto explica la práctica, ya criticada por Guido d'Arezzo, de cantar \flat la cuerda B, cuando provenía de una F y \natural , cuando provenía de una G. La idea de ajustar la entonación de esta manera era percibida como una práctica moderna que, durante los siguientes decenios, se asienta en el sistema. De esta manera, cantar \flat una cuerda B proveniente de una F, corresponde a una de aquellas alteraciones que se deben realizar, por *causa necessitas*, a fin de evitar los encuentros de *mi* contra *fa*.

El *gamut* que arriba al Renacimiento queda establecido, entonces, de la siguiente manera, según exista o no la necesidad de corregir la afinación de las cuerdas B, b o bb, para evitar el tritono y los otros encuentros de *mi* contra *fa*:

Contenido sujeto a derechos editoriales

Ilustración 1. Escala latina o *gamut*, con indicación de las cuerdas que se entonan bemol.

Así, organizado el *gamut* observamos cómo las melodías se agrupan en conjuntos de siete notas, según éstas contengan o no el intervalo B - F, dando lugar a tres distintos géneros de hexacordos. En primer lugar, las melodías que no contienen la cuerda B proveniente de una F, con la adopción del sistema hexacordal darán lugar a hexacordos naturales. Estos corresponden a aquellos hexacordos con su *finalis* en C. En segundo lugar, las melodías que contienen la cuerda B, cuando no provengan de una cuerda F, darán lugar a los hexacordos duros, pues contienen una B \natural . Estos corresponden a aquellos hexacordos con *finalis* en G. Por último, las melodías que contienen la cuerda B, proveniente de una F, darán lugar a los hexacordos blandos o por bemol, los que tienen su *finalis* en F. En estos últimos, por estar comprometido el tritono F-B, y para evitarlo, requerirán corregir la afinación a B \flat .

Para finalizar, una última modificación al *gamut* estaba ya presente en el ámbito musical que se recibe en el Renacimiento: disponiendo los tetracordios de forma conjunta y agrupándolos en conjuntos de 7 notas, la primera cuerda B, que pertenece al registro bajo, era fue considerada una \natural que no necesitaba corrección. Ésta nunca provenía de una F, pues en teoría el sonido más bajo del monocordio es la cuerda al aire o *gamma* (Γ). Perteneciendo Γ a las notas teóricas (el sonido de la cuerda al aire) y no pudiendo existir una nota más grave que esa, la primera B deberá ser siempre \natural . Sin embargo, la práctica de la corrección que se asienta cada vez más durante la baja Edad Media, termina por romper con la escala derivada del monocordio griego, estableciendo una nota por debajo de Γ . Así, para evitar el tritono B-F del primer grupo de siete notas, en el registro bajo, se entona \flat también la primera B del *gamut*.

En consecuencia, un hexacordo blando se emplaza también en ese punto, cuya *finalis* se ubicará en una cuerda F por debajo de Γ. A esta nota se la conocerá como F.*Ut* y, más tardíamente como F.*ut.grave* o F.*retropolex*. Junto con *ee fuori della mano*, constituirán los dos extremos falsos del *gamut*.

2.2. La formación de los hexacordos y el emplazamiento de las *silabae* en el *gamut*

La asunción de los hexacordos como sistema de arquitectura musical en la Europa del segundo milenio se puede estudiar a partir del análisis de los ámbitos melódicos del canto llano. En efecto, los tres principales tetracordios diatónicos pueden considerarse contenidos en sólo un hexacordo. A saber, encontramos en primer término al tetracordio de género diatónico C-D-E-F, que contiene en su estructura dos tonos (C-D y D-E) y un semitono diatónico (E-F). El tetracordio diatónico D-E-F-g, en cambio presenta una estructura de tono (D-E), semitono diatónico (C-F) y tono (F-g). Finalmente, el tetracordio diatónico E-F-g-a presenta una estructura de semitono diatónico (E-F) y dos tonos (F-G y G-a). El ámbito que contiene a los tres hexacordos va desde C hasta a.

Como los tres tetracordios del género diatónico se encuentran contenidos dentro de un hexacordo (C-D-E-F-G-a), podemos concebir un nuevo orden para la escala diatónica. En efecto, procediendo a agrupar las *litterae* del *gamut* en unidades de seis notas y cinco intervalos, a cada letra Guido d'Arezzo le asigna un rótulo representativo de una cualidad dentro del hexacordo. El primer grado se señala con la sílaba *ut*; el segundo, con la sílaba *re*; el tercer grado, con la voz *mi*; el cuarto, con la voz *fa*; el quinto, con la voz *sol*; y el sexto, con la voz *la*. Como es sabido, estos rótulos (*silabae*) provienen de las primeras sílabas de las estrofas del antiguo himno a San Juan Bautista.

Procediendo de esta manera el monje de Arezzo desarrolla un modo para reconocer los intervalos, relacionándolos con un canto conocido para los alumnos. Así cuando se dice *ut-re* se pensará en la relación de tono existente entre la nota con la que inicia la primera estrofa y aquella con la que inicia la segunda. Si con la solmisación se canta *mi-fa*, se evocará la relación de semitono de las notas con las que inicia la tercera y la cuarta estrofa, etc.

Se puede sostener que las sílabas con las que se alude a los intervalos *ut-re*, *re-mi*, *mi-fa*, *fa-sol* y *sol-la* dan cuenta de sus características: la cualidad de las notas de una melodía al interior de los hexacordos del *gamut*. Más adelante veremos que ya en Guido existe la concepción de una cierta afinidad (*affinitas*) entre las notas, basándose en conceptos anteriormente plasmados en *Musica enchiriadis*¹⁹⁰ y *Dialogus de musi-*

¹⁹⁰ ANONYMOUS, *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 3, ed. Hans Schmid, Bayerische Akademie der Wissenschaften / C. H. Beck, Munich, 1981, 1–29, 31–59.

ca¹⁹¹. Guido desarrollará este concepto de relación entre las notas en el *gamut* (*affinitate vocum per quattuor modos*¹⁹²), explicando que puede presentarse de cuatro formas (*modos*) diversas, en relación de cuarta o de quinta, dependiendo de su ubicación¹⁹³.

Por otro lado, con el fin de poder aprender con habilidad y rapidez nuevos cantos, sin tener que depender de la imitación, Guido propone ocuparse de los sonidos del hexacordo, sus diferencias y propiedades. Se percibe así otro elemento de teoría musical en la solmisación, ya desde su gestación, el que nace del imperativo guidoniano de dejar de confiar el aprendizaje de los cantos desconocidos a la imitación¹⁹⁴.

En este sentido, las diferencias y propiedades de cada sonido e intervalo, ascendente o descendente, podrían considerarse uno de los más importantes elementos de la teoría musical en tiempos de Guido. En efecto, así parece sostenerlo Guido en el capítulo IV de *Micrologus*, cuando vuelve a exponer las cualidades de los intervalos melódicos que permiten concatenar los sonidos horizontalmente:

*“Habes itaque sex vocum consonantias, id est, tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatessaron, et diapente. In nullo enim cantu aliis modis vox voci rite coniungitur, vel intendendo, vel remittendo. Cumque tam paucis clausulis, teste Boetio, tota harmonia formetur, utilimum est, altae eas memoriae commendare, et donec plene in canendo sentiantur et cognoscantur, ab exercitio numquam cessare, ut his clausulis veluti quibusdam clavibus canendi possis peritiam sagaciter, faciliusque possidere.”*¹⁹⁵

A diferencia de los tetracordios, los hexacordos se caracterizan por el hecho de que dejan al semitono (*mi-fa*) en el medio, rodeado de dos intervalos de tono respectivamente. Por ello, según dónde se ubiquen los semitonos en el *gamut*, resulta posible reconocer el intervalo *mi-fa* de cada hexacordo y con ello el *ut*.

¹⁹¹ ODDONE de Cluny, *Dialogus de Musica*, Ms. 2142, trad. Lucia Ludovica de Nardo, Forum, Udine, 2007.

¹⁹² AREZZO Guido d', *Micrologus VII*, *op. cit.* (n. 1), p. 19ss.

¹⁹³ PESCE María Dolores, “The affinities and medieval...”, *op. cit.*, (n. 39), p. 6ss.

¹⁹⁴ “Entonces, para aprender un canto desconocido, no tenemos que confiarnos siempre a la voz de un hombre o de un instrumento, como ciegos incapaces de caminar sin un guía; debemos más bien estamparnos en lo más profundo de la memoria las diferencias y las propiedades de cada uno de los sonidos y de todos los intervalos, ascendentes y descendentes”, AREZZO Guido d', *Epistola ad Michaellem*, 48-49, *op. cit.* (n. 1), p. 134.

¹⁹⁵ “Seis son entonces las consonancias [intervalos] musicales: tono, semitono, ditono, semiditono, diatessaron e diapente. En ningún canto, de hecho, un sonido puede relacionarse con otro sonido, ascendiendo o descendiendo, en un modo diverso de estos. Y porque sobre estos elementos se funda toda la música es indispensable estamparlos en lo más profundo de la memoria y nunca dejar de ejercitarse hasta que no se los perciba y reconozca completamente al momento de cantar: estos serán la llave que nos permitirá apoderarnos conscientemente y, por ello, más fácilmente, de la habilidad en el canto”, AREZZO Guido d', *Micrologus*, IV, 12-17, *op. cit.* (n. 1), p. 15.

De esta manera, los hexacordos que resultan de las relaciones de semitono contenidas en *gamut* comparten el mismo tipo de estructura: tono *ut-re*, tono *re-mi*, semitono *mi-fa*, tono *fa-sol* y tono *sol-la*.

Como ya expusiéramos, cuando en la melodía se entonen las cuerdas F y B del tritono al interior de un mismo giro melódico reconocible, sea que fueren parte de un salto o, en general, cuando pertenezcan a cualquier gesto melódico que las ponga en evidencia, la existencia del intervalo discordante resulta inaceptable al oído. El cantante debía ajustar el excedente, corrigiendo la aspereza de la cuarta aumentada. Se trataba de corregir la entonación de la cuerda B convirtiéndola en una B \flat o lo que los antiguos llamaban, convertir el *mi* en *fa*.

De modo tal que la regla del contrapunto obliga a corregir toda B proveniente de una F, con el fin de evitar el tritono. Con ello, se ubican hexacordos dentro de un nuevo punto del *gamut*: el intervalo de semitono que se produce entre A y B \flat . Así se agregan dos nuevos hexacordos que, por tener su *ut* en F, se entonan por bemol: los hexacordos blandos.

Las siguientes son las ubicaciones de los tres distintos géneros de hexacordos, según el emplazamiento del semitono que está en el centro de cada uno, con base en C, G o F.

Contenido sujeto a derechos editoriales

Ilustración 2. Emplazamiento de los hexacordos según los semitonos de la escala.

Cada cuerda puede presentar hasta tres sílabas diferentes. Los tratadistas se refieren a ellas utilizando la fórmula *chiavi: littera + silabae* (vgr. “altre variationi di caden-

ze sopra il medesimo G sol re ut”¹⁹⁶). Cada cuerda es nominada con todas las voces que pueda tener según sea el tipo de hexacordo al que pertenezca la melodía que lo contiene.

A esta primera forma de ordenamiento hexacordal del *gamut*, conforme a los tres géneros de hexacordos, ubicados en C en G y en F, se le conoce como forma *recta* y a los hexacordos (*disiuncti*) que se pueden ubicar en cada uno de estos puntos: *divisiones*.

2.3. *Las ubicaciones hexacordales en la música ficta: el sistema de las coniunctae*

Contenido sujeto a derechos editoriales

3. Las mudanzas o mutaciones

Comúnmente una melodía asciende o desciende pasando del hexacordo natural al blando o al duro; o bien, ascendiendo o descendiendo, del duro al natural o del blando al natural, según su ubicación. Este hecho impone la necesidad de cambiar las sílabas guidonianas con que se rotulan las cuerdas al pasar de un hexacordo al otro. Al paso entre los tipos de hexacordo y, por ello, al cambio de las sílabas en determinadas cuerdas, se lo conoce como mudanza o mutación.

Definamos mutación o mudanza como el cambio de sílaba guidoniana a su equivalente en otro hexacordo, que experimenta una nota en el desarrollo de una melodía. Ésta opera dando cuenta de la diferente función que dicha nota presenta al interior de los hexacordos involucrados. Por otro lado, considerando que, sólo en el sistema *recta* una cuerda puede tener una, dos o hasta tres sílabas distintas, según pertenezca a un hexacordo natural, blando o duro, las notas reciben su denominación del total de sílabas que le corresponden. Lo anterior da cuenta de la necesidad de mutar el nombre con el cual se denomina una nota, en la medida en que se asciende o desciende melódicamente al interior del *gamut*.

¹⁹⁶ “Otras variaciones de cadencia sobre el mismo G sol re ut” ORTIZ Diego, *El primo libro nel quale si tratta delle glose, sopra le cadenze et altre sorte de punti in la musica del violone...*, Roma, 1553, Spes, Firenze, 1984, p. 6.

No existen noticias que nos lleven a pensar que haya sido Guido de Arezzo quien desarrolla la idea del paso de la melodía de un hexacordo a otro. Los ámbitos del canto llano de su época excepcionalmente superaban una sexta, por lo que probablemente no se requiriese hacer mudanza alguna. En efecto, al igual que otros elementos del método de la solmisación que llegan hasta el Renacimiento, el cuadro de las mutaciones se completa sólo en el siglo XIII con las noticias que nos da Hieronymus de Moravia¹⁹⁷ (1275-1306) en su reelaboración del tratado de Johannes de Garlandia¹⁹⁸ (1200). Con todo, la necesidad de cambiar de hexacordos es fácilmente apreciable en la composición monódica y polifónica desde finales del siglo XII, por lo cual, el desarrollo de los puntos de mudanzas se encuentra presente en las fuentes de forma constante¹⁹⁹, con diversas mecánicas.

En efecto, no existe un solo modo de realizar las mudanzas, sino distintas técnicas desarrolladas durante la vigencia del método. En teoría podríamos sostener que, existiendo al menos una nota común entre cada hexacordo, se podría pasar indistintamente por ellos en cualquier punto, sin importar el nombre con el cual se denomine la nota. En estricto rigor, si bien tal solución podría funcionar, genera una suerte de confusión al momento de leer con las *silabae*. Por este motivo a la llegada del Renacimiento se encuentran ya establecidos puntos comunes que sirven de puentes entre la denominación de una cuerda con una sílaba o con otra. De esa manera se aseguraba que todos los cantantes e instrumentistas estuvieran pensando en la misma sílaba para cada nota.

En el sistema por *recta*, dependiendo del tipo de hexacordo en el que inicialmente se sitúe la melodía, los lugares de mutación se encuentran previamente definidos. Así, cuando la melodía pertenecía al hexacordo natural y blando, se mutaba en las cuerdas G, A, D. Si la G ascendía se llamaba *re*; si la A descendía se llamaba *la*; y si la melodía pasaba por la D, ascendiendo o descendiendo, se la llamaba *re* cuando ascendía y *la* cuando descendía. Para reconocer la aplicación de esta fórmula de notación, simplemente se atendía al hecho de que la melodía no pasara por el hexacordo *durum*, lo cual se reconocía porque en la armadura se indicaba el símbolo \flat .

Si en cambio la música no contenía una \flat en la armadura, la melodía se movía entre los hexacordos natural y duro. Los puntos de mudanzas entonces eran las notas comunes

¹⁹⁷ MORAVIA Hieronymus de, *Tractatus de Musica* (1275-1306), CS I, pp 157-175, consultado por última vez el 23 de julio de 2019 en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432480x>

¹⁹⁸ GARLANDIA Johannes de, Codex 689 (1200): *Introductio musice secundum magistrum de Garlandia* 1400, Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Suisse, consultado por última vez el 23 julio 2019 en <https://www.e-codices.ch/en/list/one/sbe/0689>.

¹⁹⁹ Ver BAREZZANI Maria, "Guido *musicus et magister*", en *Atti del Convegno di Studi Guido Monaco Musicus et Magister*, Talla, 1994, Nuvve edizione, Crema, 2000, p. 91.

D, E, A. Si la D ascendía, la nota se llamaba *re*; si la E descendía, la nota se llamaba *la*; y cuando se pasaba por una A que ascendía, la nota se llamaba *re*, mientras que si descendía, se la llamaba *la*.

En ambos casos, los autores ejemplifican el proceso de mudanza través de escalas graduales ascendentes y descendentes como la que transcribimos a continuación.

Contenido sujeto a derechos editoriales

Ilustración 3. Mutaciones expresas o *effettuali*

Las melodías pueden pasar de un hexacordo a otro incluso si se mueven de forma no gradual, por lo que las mudanzas se deben realizar igualmente. Así planteado, cuando la melodía, saltando, pase por una cuerda de mutación deberá cambiarse la sílaba con la cual se la denomina. A esta manera de mutar del sistema *recta* los tratadistas la llamaban *mutationi imagnate*²⁰⁰. Eran imaginarias para distinguirlas de aquellas en las cuales se cantaba la nota que contenía la mutación. A estas últimas, en cambio se las denominaba *mutationi effettuali*. Ambos tipos son iguales en cuanto a que se rigen por las mismas reglas ya analizadas. Se diferencian sólo en el hecho de que unas son expresas, pues el canto toca la nota de mutación, y las otras tácitas, pues el canto no la toca, sino que pasa por ella al interior de un salto.

En cambio, para el caso de las mutaciones *imagnate*, que llamamos tácitas, podemos apreciar cómo las cuerdas de mutación (D,E,A) se sitúan al interior de los saltos, no siendo tocadas por la melodía. No obstante, las mutaciones se realizan igualmente, de modo que, desde el momento en que se salta sobre la cuerda de mutación, la nota se nombra con la sílaba que corresponde al nuevo hexacordo.

En la siguiente ilustración, entre *g* y *c* se encuentra la cuerda de mutación *a = re*, que no es tocada por la melodía. Si no hiciéramos la mutación en *a*, la nota *c* quedaría fuera del hexacordo natural del que proviene. En cambio, realizando la mutación al pasar por la cuerda *a*, resultará que la nota *c* se llamará *fa*, quedando incluida en el hexacordo duro. De la misma manera sucede con la cuerda de mutación D, ubicada entre *C* y *g*, así como con la cuerda E, ubicada entre *F* y *D*.

²⁰⁰ Ver LANFRANCO, *Scintille di Musica*, op. cit., (n. 5), p. 17.

Contenido sujeto a derechos editoriales

Ilustración 4. Mutaciones tácitas o *imagine*.

4. La práctica de la solmisación y su recepción en el Renacimiento

Analicemos a continuación algunos aspectos de práctica musical de la solmisación, como nos la describen los autores a la llegada del Renacimiento. Primeramente nos deberemos referir a cómo se emplazan las cuerdas y las *silabae* de la solmisación en la mano guidoniana, para su estudio, aprendizaje y aplicación a la interpretación musical. En segundo lugar corresponderá analizar las problemáticas ligadas a la aplicación de la solmisación en la música *ficta*.

4.1. Diseño y estructura de la mano guidoniana

A la luz de las fuentes podemos apreciar cómo los autores se refieren en el Renacimiento al modo de formar la mano, situando las *litterae* y asignándoles las *silabae guidoniana*e conforme a la configuración del *gamut* del sistema *recta*, estudiada anteriormente.

“Volendo adunque formar la mano; risguardo haver si dee: che le chiavi universali sono vinti: cominciando dal Γ : dopo il quale siegue A. \natural . C.D.E.F.g. & così per ordine per fino in capo di tutte: sempre al g ritornando.”²⁰¹

El principio es el siguiente: se asigna una *littera* a cada coyuntura de la mano y se desarrolla en espiral, iniciando por la cuerda Γ , en la punta del pulgar, y terminando en la coyuntura mayor del dedo medio, con la letra dd. Quedan afuera de la mano la cuerda F grave, en el límite inferior y ee, en el límite superior del registro vocal. Adriano Banchieri (1601) aporta una descripción más elaborada de la mano guidoniana:

“Mano musicale altro non é, che una distanza di sette lettere triplicadamente recitate con sillabe duplicate & triplicate, divisa in tre Ordini Grave pertinente agli Bassi, Acuto alle Parti Medie, & Sopracuto a gli Soprani, il di lei principio è (senza che

²⁰¹ “Queriendo entonces formar la mano, cuidado se debe tener en que siendo veinte sus llaves o coyunturas, cada una de ellas porte una letra, iniciando con Γ y continuando con A, \natural , C, D, F, g, las que en este orden, comienzan siempre por g”, LANFRANCO, *Scintille di musica*, op. cit. (n. 5), p. 4.

alcuno voglia fare il bel humore) nella corda F.fa,ut, al num. uno, & termina in E.la,mi, al num. 21. Sopra lei si formano tre chiavi, la prima di F.fa,ut, al num. 8. & leggesi ut, re, mi, fa, sol, la, per natura de b molle. La seconda se forma al num. 12 di C.sol,fa,ut, & si legge ut, re, mi, fa, sol, la, per natura naturale. L'ultima di G.sol,re,ut, al num. 16 & cantasi ut, re, mi, fa, sol, la, per natura di b quadro. Restami solo quando ritrovansi nelle parti da cantare sillabe di sotto F.fa,ut, ovvero sopra E.la,mi Sopracuto, dette sillabe sono stromentali, & non a voce humane appropriate, eccettuando una voce, o dui, che poco rilieva.”²⁰²

Banchieri, a diferencia de Lanfranco, inicia el *gamut* en la cuerda anterior a *gamma*: *F.fa,ut,grave* en concordancia con los llamados órdenes *coniuncti*, a los que ya hemos aludido. La primera cuerda B del *gamut*, que en teoría sólo podía entonarse ♮ en la práctica podía perfectamente cantarse ♭, reconociendo su pertenencia a un hexacordo blando que ubica en *ut* una F más grave que *gamma*: el hexacordo basado en *F.ut re-tropolex*.

Al interior de la mano de Guido de Arezzo, Banchieri distingue tres llaves o junturas que son especialmente importantes, porque determinan los límites de cada uno de los tres registros del ámbito cantable: llave de bajo (*fa*); llave de tenor (*do*); y llave de violín (*sol*). Corresponden, respectivamente, a los registros bajo, agudo y sobre agudo del *gamut*. Se encuentran emplazados en la primera coyuntura del dedo meñique, en la cuarta del dedo anular y en la segunda del dedo índice. En cada uno de esos tres puntos nace un género de hexacordo (natural, duro y blando), lo que da lugar a los tres registros que llegan hasta nosotros, identificados con las llaves de *do*, *sol* y *fa*.

En el registro grave se encuentra el primer género de hexacordos: situado en la coyuntura de la llave de F, corresponde al hexacordo por *bemolle* (♭). El registro agudo se sitúa, en cambio, en la llave de C y da lugar al segundo género de hexacordo: *naturalis*. Por último, sobre la llave de G del registro sobreagudo se sitúa el tercer género de hexacordo, por b duro o *quadro* (♮). Las llaves indican el inicio de un registro, pero además dan cuenta de la ubicación de ese registro en la mano, sin perjuicio de señalar el hexacordo en el que se está cantando. Diseños de la mano a grande escala demues-

²⁰² “Mano musical no es más que una distancia de siete letras triplicadas y recitadas con las sílabas guidonianas: (ut, re, mi, etc.) duplicadas y triplicadas, divididas en tres ordenes: grave, perteneciente a los bajos; agudo, perteneciente a las voces medias; y sobre agudo, perteneciente a los sopranos; la cual inicia, sin que ninguno quiera tener buen humor, con la cuerda *F.fa,ut* en el número 1 y termina en *E.la,mi* en el número 21. Sobre ella se forman tres llaves: la primera de *F.fa,ut*, en el número 8, que se lee: *ut, re, mi, fa, sol, la*, por género de bemol. La segunda, de *C.sol,fa,ut*, se forma en el número 12 y se lee *ut, re, mi, fa, sol, la*, por género natural. La última de *G.sol,re,ut* se forma en el número 16 y se canta *ut, re, mi, fa, sol, la* por género de becuadro. Se encuentran, además, en algunas partes del canto, sílabas debajo de *F.fa,ut*, bajo o bien sobre *E.la,mi*, sobre agudo. Dichas sílabas son instrumentales y no son apropiadas a la voz humana, exceptuando una o dos voces que puedan cantarlas y que poca incidencia tienen”, BANCHIERI, *La Cartella Musicale*, op. cit. (n. 8), p. 9s.

tran su uso en la enseñanza, además de un eventual uso en la cantoría vocal, donde los músicos podían indicar la propiedad de las notas, según su pertenencia hexacordal.

4.2. Solmisación en la música ficta del tardo medioevo y el Renacimiento

Contenido sujeto a derechos editoriales

Capítulo III

Incidencias de la solmisación en la interpretación y la composición musical

Contenido sujeto a derechos editoriales

Capítulo IV

Resultados

Contenido sujeto a derechos editoriales

Conclusiones

Contenido sujeto a derechos editorial

Referencias bibliográficas

1. Fuentes anteriores a 1800

AARON Pietro, *Libri tres de institutione harmonica* (1516), copia anastática, Forni, Bologna, 1970.

AARON Pietro, *Toscanello in Musica*, copia anastática, Venezia, 1523.

AFFLIGHEMENSIS Johannes, *De musica cum tonario*, Smits van Waesberghe J., AIM, Roma, 1950.

AGAZZARI Agostino, *Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti*, copia anastática Domenico Falcone, Siena, 1607.

AIROLDI Roberto, *La teoria del temperamento nell'età di Gioseffo Zarlino*, ed. Turrís, Cremona, 1989.

ANGLERIA Camillo, *La regola del contraponto e della musical compositione*, G. Rolla, Milano, 1623, copia anastática, Forni editore, Bologna, 1983.

ANONIMO, *Musica et scolica enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 3, ed. Hans Schmid, Bayerische Akademie der Wissenschaften / C. H. Beck, Munich, 1981, 1–29, 31–59, textos consultados

por última vez el 3/10/2019 en http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/musenci_text.html

ANONYMOUS I, *Tractatus de consonantiis musicalibus* (ca 1.290), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 vols., ed. Edmond de Coussemaker (1864-76), Durand, París (CoussemakerS); reimpresso ed., Hildesheim, Olms, 1963, 1:296–302, consultado por última vez el 12/10/2019 en <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ano1tra>

ANONYMOUS III, C.S., I. p. 324s.

ANONYMOUS IV, Fritz Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, 2 vols., Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, vols. 4-5, Steiner, Wiesbaden, 1967, 1:22–89, consultado por última vez el 12/10/2019 en <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ano4mus>

ANONYMOUS XI, CS III, 429.

AREZZO Guido de y PESCE Dolores, *Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in antiphonarium and Epistola ad michahelem: a critical text and translation, with an introduction, annotations, indices, and new manuscript inventories*. Musicological Studies, The Institute of Mediaeval Music, Ottawa, 1999.

AREZZO Guido de y RUSCONI Angelo, *Gui d'Arezzo, Le opere: Micrologus, Regulae rithmice, Prologus in Antiphonarium, Epistola ad Michaelem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*, trad. Angelo Rusconi, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze, 2008.

ARISTOXENO traducción de Pedro Redondo Reyes, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2009

ARISTOXENO *Ritmica*, traducción de Pedro Redondo Reyes, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2009

ARTUSI Giovanni Maria, *L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1600, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502738h.image>

ARTUSI Giovanni Maria, *Seconda parte dell'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1603, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502738h.image>

BANCHIERI Adriano, *La Cartella Musicale*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1601, copia anastática de la versión de 1610, Forni, Bologna, 1968.

- BENEDETTI Giovanni Battista, *Diversarum speculationum mathematicarum et physicorum liber*, 1585, texto consultado por última vez el 01/11/2018 en http://mathematica.sns.it/media/volumi/42/Diversarum%20speculationum%20mathematicarum%20et%20physicarum%20liber_bw.PDF.
- BELDOMANDI Prosdocimus de', *Tractatus de Contrapunctus* (1412), Bologna, Jan Herlinger, Nebraska University Press, 1984
- BERARDI Angelo, *Della Miscellanea Musicale*, G. Monti, Bologna, 1689, copia anastática Forni Editori, Bologna, 1972.
- BERARDI Angelo, *Il perché musicale ovvero Staffetta Armonica*, Monti, Bologna, 1693, texto consultado por última vez el 20 de octubre de 2019 en <https://archive.org/details/ilperchemusicale00bera/page/18>
- BERARDI, *Documenti Armonici II*, Marino Silvani, Bologna, 1687, p. 87, texto consultado por última vez en el sitio de IMSLP.com el 20 octubre 2019 en http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/62/IMSLP407744-PMLP660140-berardi_documenti_armonici.pdf
- BOECIO, *Sobre el fundamento de la música. Cinco libros*, trad. de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano Madrid, Editorial Gredos, S. A. U., Madrid, 2009.
- BOVICELLI Giovanni Battista, *Regole e passaggi di musica*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1594, texto consultado por última vez el 20 de octubre de 2019 <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/71/imslp408006-pmlp198697-bovicelli.pdf>
- BRUGIS Francesco de, *La Mano Musicale Perfetta*, tratado publicado en GIUNTA Luca Antonio, *Graduale secundum morem Sancte Romane Ecclesie*, Venezia, 1499 y *Antiphonarium secundum consuetudinem Romae Curie*, Venezia, 1504.
- CAPELLA Marziano, *De Nuptiis Philologiae Mercurii, et de septem Artibus liberalibus libri novem* (ca. 410), Coll. Budé, 2007, Vittorio Volpi, 1994
- CARAMUEL Lobkowitz Juan, *Mathesis biceps: vetus et nova Campaniae, officina episcopali*, prostant Lugduni, apud L. Anisson, 1670, Lugduni: apud haeredes S. Vincentii, 1539,
- CASSIODORUS Vivariensis Abbas (485-585), *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*, *Documenta Catholica Omnia*, *De Scriptoribus Ecclesiae Relatis*, www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0485-0585_cassiodorus_vivariensis_abbas__de_artibus_ac_disciplinis_liberalium_litterarum__mlt.pdf.html

- CERONE Pietro, *El Melopeo y maestro*, Giovanni Battista Gargano Lucrezio Nucci, Napoli, 1613, texto consultado por última vez el 20 de octubre de 2019 en http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e8/imslp104450-pmlp213335-cerone_livro_i.pdf
- CHITI Girolamo, *Regola o sia breve reductione delle chiavette trasportate supponendo il trasporto alla 2. 3. 4. 5. 6. e 7.*, s/n, Ms I-Rli, Mus.
- CICERON, *De Re Publica*, trad. latin/française, Esther Bréguet, Les Belles lettres ed., Paris, 1999.
- CLONIDAS, Cleonidae *Harmonicum introductorium L. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem. Sexti Julii Frontini De aquaeductibus liber unusm*, 1495, trad. Georgio Valla, texto consultado por última vez el 20 julio de 2019 en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201038q>
- CONFORTO Giovanni Luca, *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*, s/n, Roma, 1593, texto consultado por última vez el 20 de octubre de 2019 en <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP95119-PMLP195826-Conforti.pdf>
- DALLA CASA Girolamo, *Il vero modo di diminuire*, Angelo Gardano, Venezia, 1584, texto consultado por última vez el 20 de octubre de 2019 en IMSLP http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP263443-PMLP394693-il_vero_modo_di_diminuir_livro_1-2.pdf
- DONI Giovanni Battista, *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, Andrea Fei, Roma, 1635, texto consultado por última vez el 20 de octubre de 2019 en http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP163287-PMLP292481-doni_compendio_1635.pdf.
- EUCLIDES, *Sección del Canon*, fuente consultada por última vez el 12/3/2018 en <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/euclide/canon.htm>.
- FESTA Costanzo, *Opera omnia libro I*, ed. A. Main, AIM, Roma, 1962.
- FUX Johann Joseph, *Gradus ad Parnassum*, Johann Peter van Ghelen, Vienna, 1725, copia anastática Broude Bros., New York, 1966.
- GAFFURIO, *Practica Musica*, Gulielmum signer Rothomagensem, Milán, 1496, Copia anastática consultada por última vez el 14/10/2018 en el sitio bnf.fr <www.catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37256882j.public
- GAFFURIUS Franchinus, *Theorica Musicae*, Milán, 1492, consultado por última vez el 14-2-2018 en http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP113566-PMLP231844-theorica_musice.pdf

- GARLANDIA Giovanni di, *De mensurabili musica*, CoussemakerS, i, 104b.
- GARLANDIA Johannes de, Codex 689 (1200): *Introductio musice secundum magistrum de Garlandia*, 1400, Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Suisse, consultado por última vez el 23 julio 2019 en <https://www.e-codices.ch/en/list/one/sbe/0689>.
- GASPARINI Francesco, *L'armonico pratico al Cimbalo*, Giuseppe Silvani, Bologna, 1722, texto consultado en IMSLP por última vez el 14 de octubre de 2019 en <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP33595-PMLP76203-Gasparini.pdf>.
- GEMBLACENSIS Sigisbertus, *Chronicon ab anno 381 ad 1113 cum insertionibus ex historia Galfridi & additionibus Roberti abbatis Montis centum & tres sequentes annos complectentibus promouente egregio patre D. G. Paruo, doctore theologo, confessore regio nunc primum in lucem emissum* PL, clx, 204.
- GERBERT Martin, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (GerbertS), Typis San-Blasianis, 1784, Graecii (Styria), ed. Smits van Waesberghe, CSM, 1955.
- GLAREANI Henrich *Dodecachordon*, Basel, Henrichvm Petri, 1547, bk. 3, ch. XX, p. 454, consultado por última vez el 20/10/2019 en el sitio de IMSLP [https://imslp.org/wiki/Dodecachordon_\(Glareanus%2C_Henricus\)](https://imslp.org/wiki/Dodecachordon_(Glareanus%2C_Henricus))
- GUILLAUD Maximillian, *Rudiments de Musique Pratique*, Nicolas du Chemin, Paris, 1554.
- HEFESTION *Métrica Griega*, traducción de Pedro Redondo Reyes, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2009
- HERMANNUS CONTRACTUS, *Musica Hermanni Contracti*, Ellinwood ed. Eastman school of musci studies 2, Rochester, New York, 1936.
- HIERONYMUS DE MORAVIA, *Ars Musica*, CoussemakerS, i, p. 1–155.
- HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de Musica* (1275-1306), CS I, pp 157-175, consultado por última vez el 23/07/2019 en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432480x>
- LANFRANCO da Terenzio Giovanni, *Scintille di Musica*, Ludovico Britannico, Brescia, 1533, consultado por última vez el 15-06-2019, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582203>.
- LEODIENSIS Jacobi, *Speculum musicae*, ed. Roger Bragard, *Corpus scriptorum de musica* (CSM), AIM, Roma, 1963.

- LEVESQUE P. y BÊCHE L, *Solfège d'Italie*, Paris Versailles, Cousineau Md. Luthier, 1772 consultada por última vez el 12/12/2018 en http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/cd/IMSLP249651-MLP404412-Solfege_4.pdf
- LUTHER Martin, *Preface to George Rhau's Symphoniae iucundae* (1538), trad. Ulrich S. Leupold, Ed. Helmut Lehmann, Philadelphia, 1979, p. 324.
- NICOMACUS, *Harmonicum Enquiridión* (60?-196?), *Manuel d'harmonique*, trad. Charles-Émile Ruelle, *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des Études grecques en France* (1880), Paris, Baur 1881, traducción latina por Karl von Jan, *Musici scriptores graeci*, Leipzig, 1895, p. 210-265, trad. inglés A. Barker, *Greek Musical Writings*, Cambridge University Press, 1989.
- ODDONE de Cluny, *Dialogus de Musica*, Ms. 2142, trad. Lucia Ludovica de Nardo, Forum, Udine, 2007.
- ODINGTON Walter, *De Summa de speculatione musice*, Frederick F. Hammond, CSM XIV, p. 42-146, AIM, Roma, 1970.
- ORTIZ Diego, *El primo libro nel quale si trata delle glose, sopra le cadenze et altre sorte de punti in la musica del violone*, Roma, 1553, copia anastática, ed. Spes, Firenze, 1984.
- ORVIETO Urgolino de, *Declaratio musice discipline*, 1430, ed. A. Seay, CSM, VII, AIM, Roma, 1959, pp. 230.
- PTOLOMEO, *Harmonica*, traducción de Pedro Redondo Reyes, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2009.
- PRAETORIUS Michael *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii*, E. Holwein, Wolfenbüttel, 1619, ed, Kassel, 1958.
- QUINTILIANO Aristides, *Sobre la Musica*, trad. Luis Colomer, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1996.
- RAMOS DE PAREJA Bartolomé, *Musica Practica , tractatus II* (1482), trad. José Luis Moralejo, Al Puerto ed., Madrid, 1990.
- REICHENAU Berno de, *Tonarius cum prologus* Vat. Pal. lat. 1344.
- ROGNIONO Riccardo, *Passaggi per potersi essercitare terminatamente con ogni sorte di strumenti*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1594, texto consultado por última vez el 20/10/2019 en http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP292278-PMLP474374-passaggi_etc_ricardo_ognoni_parte1.pdf
- ROGNONI Francesco, *Selva dei varii passaggi*, Filippo Lomazzo, Milan, 1620, texto consultado por última vez el 20/10/2019 en [https://imslp.org/wiki/Selva_de_varii_passaggi_\(Rognoni_Taeggio,_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/Selva_de_varii_passaggi_(Rognoni_Taeggio,_Francesco)).

- SAINT-AMAND Hucbald de, *De Harmonica Institutione* (ca 880), trad. Andreas von Traub, ed. G. Bosse, Regensburg, 1989.
- SAINT-AMAND Hucbald de, *Musica*, GerbertS, vol I, p.104-123.
- SANT AGOSTINO de Nipona, *De musica*, VI, 11, 29, trad. al italiano de María Bettetini, ed. Sansoni, Florencia, 1969.
- SANT'AGOSTINO de Hipona, *Le confessioni*, trad. Italiano de María Bettetini, Sansoni, Firenze, 1982.
- SEVILLE Isidore de, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, (siglos VI-VII). Texto consultado el 12/04/2017 en <http://www.thelatinlibrary.com/isidore.html>.
- SIGEBERTI Gemblacensis Monachi, *Opera omnia*, PL, clx, 204, ed. J. P. Migne, Petit-Montrouge, 1854, texto consultado por última vez el 19/02/2019 en https://books.google.cl/books/about/Sigeberti_Gemblacensis_monachi_opera_omn.html?id=psmuaaaaqaaj&redir_esc=y
- SPARTARO Giovanni, *Bartolomei Ramis Honesta Defensio in Nicolai Burtii Parmensis Opusculum*, Bologna, 1491.
- THEINRED OF DOVER, *De legitimis ordinibus pentachordorum et tetrachordorum*, Bodleian Library, Oxford, England (GB-Ob Bodley 842), ff.1–44v.
- TINCTORIS Johannes, *Diffinitorum musices o Terminorum musicae diffinitorium*, cap. VI (1472), CoussemakerS, Hildesheim, Olms, 1963.
- TINCTORIS Johannes, *Expositio Manus*, CS. IV.
- TOSI Francesco, *Opinioni de' Cantori Antichi, e Moderni o Sieno Osservazioni Sopra Il Canto Figurato*, Lelio dalla Volpe, Bologna, 1723, consultado por última vez el 22/05/2019 en <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP273936-PMLP140521-opinionidecan tor00tosi.pdf>
- VICENTINO Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555, texto consultado por última vez el 25/09/2018 en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582234.image>
- ZANETTI Gasparo, *Il scolaro di Gasparo Zannetti per imparare a suonare di violino, et altri stromenti*, Carlo Camago, Milan, 1645, copia anastática, Spes, Bologna, 1983.
- ZARLINO Gioseffo, *Dimostrazioni armoniche*, Venezia, 1571, texto consultado por última vez el 8 de agosto de 2018 en http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/1f/IMSLP106876-PMLP09398zarlino_dimostrazioni_harmo_niche.pdf.

ZARLINO Gioseffo, *Institutioni Harmoniche*, Venezia, 1558, texto consultado por última vez el 23 de mayo de 2018 en <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6c/imslp317594-pmlp156553leinstitutionihar00zarl.pdf>

2. Artículos en obras de consulta general y diccionarios especializados

APEL Willi, *Hardvard Dictionary of Music*, second edition, Heinemann Educational Books, London, 1969.

HILLER Y. Th., *A History of Greek Mathematics vol I* (1921), ed. Heiberg, New York, 1981.

HONEGGER Marc, *Dictionnaire de la musique Science de la musique*, Bordas, Paris, 1976.

LATHAM Alison, *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6302>

LE VOT Gérard, *Vocabulaire de la musique médiévale*, Minerve, deuxième édition, Paris, 2001, p. 168.

LINDLEY Marc, “Temperaments” en *Grove Music Online*, Oxford University Press, artículo consultado por última vez el 01/05/2017, <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27643>.

LINDLEY Mark, “Just intonation”, en *Grove Music Online*, ed L. Macy. artículo consultado el 30/03/2017 en www.academia.edu/1503969/Just_pure_intonation.

LINDLEY Mark, “Pythagorean intonation”, en *Oxford Music Online*, texto consultado por última vez el 24/03/2018 en www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22604.

MONZO Joe, “The measurement of Aristoxenus’s Divisions of the Tetrachord”, en *Tonalsoft*, 1999, texto consultado por última vez el 27/03/2018 <http://www.tonalsoft.com/monzo/aristoxenus/318tet.htm>.

OMO, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, texto consultado por última vez el 29/12/2018 <https://www.oxfordmusiconline.com/>

- PAGE Christopher, "Instruments and Instrumental Music Before 1300", en *The New Oxford History of Music*, Vol. II, Oxford University Press, Oxford, 1990, p. 455ss.
- PEDRELL Felipe, *Diccionario Técnico de la Musica*, 2da ed., Víctor Berdós, Barcelona, 1894, p. 423.
- PENA Joaquín y Anglés Higinio, *Diccionario musical Labor*, Ed. Labor, Barcelona, 1954.
- POWERS Harold S., WIERING Frans, PORTER James y otros, "Mode" en *Oxford Music Online*, 2001, consultado por última vez el 1/01/2019 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718>
- SIRON Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure, 2002.
- STANLEY Sadie y TYRRELL John, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, Tauton, USA, seconde édition 2001.
- UTET, *Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica e Dei Musicisti*, Pre-Z, Torino, Utet, Torino, 1984.
- VIGNAL Marc, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2011.

3. Referencias bibliográficas posteriores a 1800

- ALLAIRE Gaston, *The theory of hexachords, solmization and the modal system. A practical application*, AIM, Michigan, 1972.
- ARLETTAZ Vincent, *Musica Ficta. Une histoire des sensibles du XIIIe au XVIe siècle*, Mardaga, Paris, 2020.
- BARBOUR J. Murray: *Tuning and Temperament. An historical survey*, East Lansing, Michigan State College Press, Michigan, 1951.
- BARONI M., DALMONTE R. E JACOBONI C., *Le regole della música: indagine sui meccanismi della comunicazione*, EDT, Torino, 1999.
- BENT Margaret, *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta*, Routledge, New York, 2002.
- BERGER Karol, *Musica Ficta. Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*. Cambridge University Press, 1987.

- CHAILLEY J. - Viret J., *Le Symbolisme de la gamme*, Richard-Masse, Paris, 1988.
- CHAILLEY Jacques, *40.000 ans de musique*, L'Harmattan, Paris, 1961.
- HUFFMAN Carl A., *Archytas of Tarentum: Pythagorean, philosopher and mathematician king*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
- KLOP G.C., *Harpsichord Tuning Course Outline*, Garderen, Holland, 1983.
- LINDLEY Mark, *Lutes, viols and temperaments*. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
- MENGOZZI Stefano, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory*, Cambridge University Press, New York, 2010.
- MÜNNICH Richard, *Ein Beitrag zur Tonsilbenfrage und zur Schulmusik propädeutik*, Lahr, 1930.
- OTAOLA Paloma, *La pensée Musicale espagnole à la Renaissance*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- PIKE, Lyonel: *Hexacords in Late-Renaissance Music*, Brookfield, Ashgate, 1998.
- SCHLESINGER Kathleen, *The Greek Aulos*, ed. Bouma Boekhuis N.V. Publisher, Groningen, 1970.
- SMITH VAN WAESBERGHE Joseph, *De Musico-Paedagogico et theoretico Guidone Aretino, Eiusque vita et moribus*, Leonis S. Olschki, Florentiae, 1953.
- SMITS VAN WAESBERGHE Joseph, *A Textbook of Melody: A Course in Functional Melodic Analysis*, Misc 2, AIM, Rome 1955. Consultado online por última vez el 16/07/2019, http://www.corpusmusicae.com/misc/misc_cc002.htm
- SMITS VAN WAESBERGHE Joseph, *The Musical notation of Guido of Arezzo*, ed. Musica disciplina, Roma, 1951.
- SPITTA Philipp, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 6, 1890.
- SUEZ Samir, *La Solmisación. Una herramienta de análisis e interpretación de la música del Renacimiento y del Barroco*, Si Bemol editores, Málaga, 2014.

4. Artículos en revistas científicas y tesis doctorales

- ADORNO Theodor W., “Música, lenguaje y su relación en la composición actual” (1953), en *Humanidades UDP* <http://www.udp.cl/humanidades/pensamiento/docs/03/Adornomusica.pdf>. Consultado por última vez el 22/11/2018.

- ALVES Bill, "The Just Intonation System of Nicola Vicentino" en *Journal of the Just Intonation Network V-2*, 1989, p. 8-13.
- BARBIERI, P., "Chiavette and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837)", en *Recercare* 3, 5-79. Artículo consultado por última vez el 20/5/2019 en <http://www.jstor.org/stable/41701071>
- BARBOUR J. Murray, "Musical logarithms" en *Scripta Mathematica*, VII, 1940, p. 21-31.
- BARBOUR J. Murray, "The Persistence of the Pythagorean Tuning System", en *Scripta Mathematica*, I, New York, 1933, 286-304.
- BAREZZANI Maria Rosa, "Guido *musicus et magister*", en *Atti del Convegno di Studi Guido Monaco Musicus et Magister*, Talla, 1994, Nuova edizione, Crema, 2000, p. 69-93.
- BARONI Mario, Dalmonte Rossana e Jacoboni Carlo, "Une analyse formalisée des rapports hiérarchiques entre mélodie et harmonie", en *Analyse Musicale*, 20, 1990.
- BENEDIK Frank, "Tonwort und Musikerziehung", en *Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft*, Leipzig, 1925
- BENEDIK Frank, "Unters. über die Tonwortmethode" en *Hist.-psychol.*, Jena, 1914
- BENT Margaret, "Accidentals, Counterpoint and Notation in Aaron's *Aggiunta* to the *Toscanello* in *Musica*", *The Journal of Musicology*, vol 12 nº 3, p. 306-344, California university Press, 1994.
- BENT Margaret, "Musica Recta and Musica Ficta", en *Musica Disciplina* vol. 26, AIM, Verlag Corpusmusicae, Michigan, 1972, p. 73-100.
- BERGQUIST Peter Jr., *The Theoretical writings of Pietro Aaron*, PhD. tesis, Columbia University, New York, 1964.
- BLOCH Jérôme, "Actualité de la méthode Kodály", *L'éducation musicale – Lettre d'information* 74, Paris, 2013.
- CHARTIER Y., "Hucbald De Saint-Amand et la notation musicale", en *Musicologie médiévale*, Paris, 1982, p. 88ss.
- COERDEVEY Annie, "Les Avatars de la Modalité: la transition du modal au tonal à l'ère baroque française", en *Musurgia*, Vol. 3, No. 2, *Avatars de la modalité, du XVIe au XVIIe siècle*, Paris 1996, p. 81-99.

- COEURDEVEY Annie, "L'analyse schenkerienne et ses frontières", en *Revue de musicologie*, 79-1, 1993.
- CLÓVIS Alfonso, "Inscribing medieval pedagogy: Musica ficta in its texts", PhD. Tesis de la Universidad Estatal de Nueva York, Buffalo, 2005.
- CROSS, Lucy E., "Chromatic Alteration and Extrahexachordal Intervals in Fourteenth-Century Polyphonic Repertories", Ph.D. tesis, Columbia University, 1990.
- DUBY G., "La vulgarización de los modelos culturales en la Sociedad Medieval", en "*Hombres y Estructuras de la Edad Media*", trad. de Arturo Roberto Firpo, ed. Siglo XXI, 1989, Madrid, p. 205ss.
- EGGBRECHT Hans Heinrich, "Ars musica. Storia di un concetto medievale", en *Musica in Occidente: dal medioevo ad oggi*, trad. A. Gallo, 1996, p. 113.
- FARRAH Walter, "Entre la mentira y la verdad pitagórica: el caso de Arquitas de Tarento", en *Hybris, Revista de Filosofía*, Vol. 3 N°2, ISSN 0718-8382, Otoño 2012, pp. 46-74.
- FOSE Luanne Eris, *The musica Practica of Bartolomeo Ramos de Pareia: A critical translation and commentary*, PhD. of philosophy, University of Nord Texas, Denton, 1992.
- GUT Serge, "Schenker et la schenkeromanie : essai d'appréciation d'une méthode d'analyse musicale", en *Revue de musicologie*, 82, n° 2, 1996, p. 352-369.
- HARPER John, "Frescobaldi's Early 'Inganni' and Their Background" en *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 105, 1978 - 1979, pp. 1-12 consultado por última vez el 11-12-2018.
- HUGHES Andrew, "Letter from Andrew Hughes" en *Journal of the American Musicological Society* n 18, 1972, p. 63ss.
- HUGHES Andrew, "Manuscript Accidentals: Ficta in Focus 1350-1450", AIM, Musicological studies and Documents 27, Roma, 1972
- HUGHES Andrew, "Ugolino: The Monochord and Musica Ficta", en *Musica disciplina* 23, 1969, p. 21-39.
- KADE Otto, "Ockeghem" en *Ambros Gersichte der Musik*, vol. V, Leipzig, 1882, p. 18ss.
- LA FACE Bianconi, "Comprendere la música: sapere e saper fare", en *Il Saggiatore Musicale, Innovazione educativa* 3-4, Bologna, 2004, p. 31ss.
- LANGE Georg, "Zur Geschichte der Solmisation" en *RIM*, 1899-1900, p. 535ss.

- LEGRAND Raphaëlle, “Quelques aspects de l’analyse de la musique baroque”, en *Musurgia*, vol. 4, n. 2, ESKA, Paris, 1997, pp. 7-11.
- LEONARDI Claudio, “I Codici Di Marziano Capella”, in *Aevum, Università Cattolica del Sacro Cuore, anno 33, fasc. 5/6*, Milano, 1959, pp. 443-489.
- LEONI Stefano, “Musica, tra sapere e saper fare”, en *Scienza, tecnologia e valori morali. Quale futuro?*, Armando Editore, Roma, 2011, p. 117-130.
- LEVITAN Joseph S., “Ockeghem's Clefless Compositions” en *The Musical Quarterly*, vol 23, n. 4, Oxford University Press, 1937, p. 440ss.
- MASSERA Giuseppe, *La mano musicale perfetta di Francesco de Brugis, dalle prefazioni ai corali di L. A. Giunta*, Venezia, 1504, *Historiae Musicae Cultores*, vol. 18 Florencia, 1963.
- MEEÛS Nicolas, “Modi Vocum. Reflexions sur la théorie modale médiévale” en *Con-Scientia Musica. Contrappunti per Rossana Dalmonte e Mario Baroni, A. R. Addessi, I. Macchiarella, M. Privitera, M. Russo* éd., LIM, Livorno, 2010, p. 21-34.
- MEEÛS Nicolas, “Problèmes de l’analyse des musiques anciennes”, en *Musurgia vol. III, n° 1*, Paris, 1996, p. 63-70.
- OTAOLA Paloma, “Les coniunctae dans la théorie musicale au moyen âge et à la renaissance (1375-1555)”, en *Musurgia, Vol. 5, No. 1, Dossiers d'analyse (1998)*, Editions ESKA, Paris
- PANTIM Cecilia, “Una fonte della «declaratio musicae disciplinae» di Ugolino da Orvieto: quattro anonime « questiones » della tarda scolastica”, en *RIM*, Vol. 24, No. 1 (1989), pp. 3-47.
- PARRISH Carl, “A Renaissance Music Manual for Choirboys” en *Aspects of Medieval and Renaissance Music: a Birthday Offering to Gustave Reese*, Oxford University press, London 1967.
- PERKINS L.. “Ockeghem’s *Prenez sur moi* : Reflections on Canons, Catholica and Solmization”, en *Musica Disciplina*, 44, AIM, 1990, p. 123-137.
- PESCE Dolores, “The Affinities and Medieval Transposition” en *Music: Scholarship and Performance*, Bloomington e Indianapolis, 1987.
- PESCE Dolores, “The Concept of the Affinities in Theoretical Writings on Music from c.900 to c.1550”, Ph.D. University of Maryland College Park, 1982.
- PETERSON Glen, “Harmonic Series”, en *Organic design*, 2012, consultado por última vez el 27/3/2018 http://www.organicdesign.org/peterson/tuning/harmonic_series.html.

- POROT Bertrand, “Tonalité et modalité dans les pièces de clavecin de d'Anglebert: éléments pour une analyse harmonique”, en *Musurgia vol. 7, no. 1*, Eska, Paris, 2000, pp. 61-87.
- RAFFA Massimo, “Musica e matematica: la scienza armonica di Claudio Tolomeo”, en *L'Antichità. Grecia*, edición curada por Umberto Eco, Encyclopedia Publishers, Milán, 2012, p. 1161.
- RIEMANN Hugo, “Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik”, en *Rabisch Magazin*, d. I 5.-16. Jhs., Langensalza, 1907.
- SANDS Mollie, “The Singing-Master in Eighteenth-Century England”, en *Music & Letters, Vol. 23, No. 1*, Oxford University Press, 1942, pp. 69-80. Consultado por última vez el 20-05-2019 en www.jstor.org/stable/728575
- SCHULTER Margot, “Pythagorean tuning and Gothic polyphony”, en *medieval.org*, consultado por última vez el 11-05-2017 in <http://www.medieval.org/emfaq/harmony/pyth3.html#1.2>.
- SCHÜNEMANN Georg, “Ursprung und Bedeutung der Solmisation” en *Reichsschulmusik d. Wochenber*, Munich, 1928, p. 23-45.
- SEAY Albert, “Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer” en *Musica Disciplina Vol. 9*, AIM, 1955, pp. 111-166, consultado por última vez en <http://www.jstor.org/stable/20531891>.
- STRUNK Oliver, “Discantus positio vulgaris” en *Source Readings in Music History*, Norton, 1998, pp. 218-220.
- TACAÏLLE, “Solmisation et proportions comme sujet de la composition: le spectacle du solfège au XV^e siècle”, en *Analyse Musicale 69*, Paris, 2012, p. 57-69.
- TILDEN A. Russell, “A Poetic Key to a pre-Guidonian Palm and the Echemata” en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 34, n1, Spring, 1981, p. 109-118.
- TURRELL Frances, *Modulation: an outline of its pre-history from Aristoxenus to Henry Glarean*, PhD. tesis de University of Southern California, Rochester, 1958.
- WIORA Walter, “Zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation” en *Die Musikforschung*, 9 (3), Munchen, 1956, 263-274. Consultado online por última vez el 27/08/2019 en <http://www.jstor.org/stable/41114917>
- ZALDÍVAR Álvaro, “La pervivencia de la solmisación en los tratados musicales españoles de los siglos XV y XVI”, en *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca. 1250- ca. 1550). Actas del Coloquio Internacional Lérida, 1-3*

abril 1996. Maricarmen Gómez – Marius Bernadó, eds., Universitat de Lleida – Institut de Estudis Ilerdencs, 2001, pp. 321-337.

5. Obras musicales

- BANCHIERI Adriano, “Terzo duo”, *Cartella Musicale*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1601, copia anastática de la versión de 1610, Forni, Bologna, 1968.
- BERARDI Angelo “Perfidie”, *Documenti Armonici, II*, Marino Silvani, Bologna, 1687, p. 12.
- BERARDI Angelo, “La sorella mi fa languire”, *Il perché musicale ovvero Staffetta Armonica*, Monti, Bologna, 1693, p. 114.
- BERARDI Angelo / Padre Piccioli?, “La sorella mi fa languire”, *Il perché musicale ovvero Staffetta Armonica*, Monti, Bologna, 1693, p. 114.
- CORTECCIA Francesco, “Se per Onesti Preghi Crudel”, *Primo libro dei madrigali a quattro voci*, Girolamo Scotto (1544).
- FRESCOBALDI Girolamo “Rechercare con obbligo come segue”, *Fiori Musicali*, Alessandro Vincentini, copia anastática, Forni Editori, Bologna, 1635.
- DES PRÈS Josquin, “Mille Regrets”, *29 Chansons amoureuses a quatre parties, Livre II*, Antwerp, Tielman Susato, 1549.
- DES PRÈS Josquin, “Missa Hercules Dux Ferrariae”, *Missae Josquin*, Petrucci, 1502.
- DES PRÈS Josquin, “Missa *La sol fa re mi*”, *Missae Josquin*, Petrucci, 1502.
- LUZZASCHI Luzzasco, “Cara la vita mia”, *Madrigali per cantare et sonare a uno, e due e tre soprani*, Verovio, Roma, 1601, Spes, Firenze, 1979.
- LUZZASCHI Luzzasco, “O Primavera”, *Madrigali per cantare et sonare a uno, e due e tre soprani*, Verovio, Roma, 1601, Spes, Firenze, 1979.
- MARENZIO Luca, “Mi fa lasso languire”, *Il Secondo Libro de Madrigali a 5 voci*, Angelo Gardano, Venezia, 1581.
- MILÁN Luys de, *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El maestro*, Valencia 1535-1536.
- MONTEVERDI Claudio, *Libro V dei Madrigali*, Riccardo Amadino, 1606, p. 2.

- MONTEVERDI Claudio, *libro VIII dei Madrigali Guerrieri e Amorosi*, Venezia, 1638.
- MONTEVERDI Claudio, *L'Orfeo, Favola in musica*, R. Amadino, Venecia, 1609.
- MONTEVERDI Claudio, *Scherzi Musicali*, Giulio Cesare Monteverdi, Venezia, 1607.
- OCKEGHEM Johannes, *Missa Cuiusvis Toni*, Códex Chigi (ca. 1498- ca.1503), C. VIII. 234, Biblioteca Vaticana.
- OCKEGHEM Johannes, *Missa Mi-mi*, Códex Chigi (ca. 1498- ca.1503), Biblioteca Vaticana.
- OCKEGHEM Johannes, *Missa Prolationum*, Códex Chigi (ca. 1498- ca.1503), f.106 - 114, Biblioteca Vaticana.
- PALESTRINA Giovanni Perluigi da, "Missa Ut, re, mi, la, sol, la", *Missarum, Liber III*, Eredi di Dorico, Roma, 1570.
- RUFFO Vincenzo, "la sol fa re mi. Soprano. Capricci a trè" *23 Capricci in musica in tre voci*, Marcello Castellani, Milano, 1564.
- RUFFO Vincenzo, "Ut, re mi fa sol la. Tenore. Capricci a trè" *23 Capricci in musica in tre voci*, Marcello Castellani, Milano, 1564.
- STROZZI Barbara, "La mia donna perché canta la sol fa mi re do", *Cantate, ariette e duetti*, opus 2, n° 25, Gardano, Venezia 1651.
- TURINI Francesco, *Masses V (4)*, Bartolomeo Magni, Venetia, 1643, BSB Mus. ms. 654, Vat. P. L. 1344.
- WERT Giaches de, "Cara la vita mia", *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*, Venezia, Scoto, 1558.
- ZARLINO Gioseffo, "Pertinacie", *Institutioni Harmoniche*, Venezia, 1558, p. 228.

6. Manuscritos

- ANONYMOUS *Vaticanus*, Lat 51299, ca. 1400.
- BERKELEY, *Anonymous* de Paris (1375), Bancroft Library MS 744 (Phillipps 4450), Ellsworth.

BUXHEIM Organ Book, Bayerische Staatsbibliothek, (D-Mbs 3725), Munich, Germany consultado por última vez el 20/10/2018 en <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00104633/images/>

CHIGI códex (ca. 1498- ca.1503), C. VIII. 234, Biblioteca Vaticana.

EINSIEDELN codex 121(1151), Stiftsbibliothek, Graduale – Notkeri Sequentiae, consultado por última vez el 5/5/2018 en <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0121>).

FAENZA codex, Biblioteca Comunale di Faenza, Italia (I-FZc 117).

LAON 239 codex, Bibliothèque de Laon. Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, ed. Abbaye Saint-Pierre, Laon, 1992.

ROBERTSBRIDGE codex, British Library (GB-Lbl) Add. 28550, consultado por última vez el 20/10/2018 en <https://www.diamm.ac.uk/sources/386/>

Índice

Nota editorial	1
Introducción.....	5
1. Antecedentes	5
2. La problemática en nuestra investigación	6
3. El objeto de nuestro estudio: las herramientas al servicio de la IMHI.....	7
4. De las tres perspectivas que observamos en el concepto de solmisación con las cuales hemos abordado esta investigación.....	12
5. El estado de la cuestión	16
6. Presupuestos	17
7. Objetivos	19
7.1. Objetivos primarios.....	19
7.2. Objetivos secundarios	21
8. Metodología: estudio y análisis de las fuentes e deducción de principios, reglas, mecanismos e incidencias	22
9. Fuentes.....	27
10. Problemas encontrados en el camino y correcciones de ruta	31

Capítulo I. Cuestiones previas	32
1. El lugar común que ocupa la solmisación como herramienta de interpretación en la interpretación musical históricamente informada	33
1.1. Solmisación: una noción tradicional.	35
1.2. ¿Hexacordos o solmisación?	46
1.3. Solfeo: un método pedagógico	53
2. Reflexiones a propósito de las definiciones antes estudiadas	61
2.1. Identificación de los conceptos de solmisación con los contenidos teóricos de la música hexacordal	62
2.2. ¿Solmisación o solfeo?	62
2.3. De la convivencia de la solmisación y el solfeo durante el siglo XVIII y su probable función pedagógica compartida	63
2.4. ¿Puede el solfeo ser realmente considerado como la continuación de la dimensión pedagógica de la solmisación?	66
2.5. Respecto de los elementos conceptuales que aparecen del lugar común que ocupa el concepto de solmisación, antes analizado.	67
3. El estado de la cuestión	68
3.1. La posición tradicional	69
3.2. Hacia una renovación conceptual y funcional: la escuela material	76
3.3. Corrientes escépticas y puntos de vista indirectamente disidentes	81
3.4. Reflexiones a propósito del estado de la cuestión	87
4. Música, entre el saber y el hacer. Estudio del contexto histórico y teórico en la génesis de la solmisación	88
4.1. Solmisación: ¿música teórica o música práctica?	89
4.2. Solmisación, un puente entre <i>ars musica</i> y <i>ars cantus</i> : contexto histórico y motivos que impulsan el trabajo de Guido de Arezzo	98
Capítulo II. Antecedentes teóricos	89
1. Afinaciones y temperamentos	90
1.1. Antecedentes acústicos: las divisiones de la cuerda	90
1.2. El sistema pitagórico tradicional	92
1.3. Arquitas de Tarento, Dídimo y Ptolomeo	95
1.4. Aristógenes y su propuesta de temperamento igual	97

1.5.	La propuesta de Claudio Ptolomeo	98
1.6.	Sistemas de entonación cuasi-pitagóricos y de entonación justa	99
1.7.	Los sistemas de temperamento en la música del Renacimiento	103
2.	La teoría de los hexacordos	110
2.1.	La conformación del <i>gamut</i>	110
2.2.	La formación de los hexacordos y el emplazamiento de las <i>silabae</i> en el <i>gamut</i>	114
2.3.	Las ubicaciones hexacordales en la <i>musica ficta</i> : el sistema de las <i>coniunctae</i>	117
3.	Las mudanzas o mutaciones	117
4.	La práctica de la solmisación y su recepción en el Renacimiento	120
4.1.	Diseño y estructura de la mano guidoniana	120
4.2.	Solmisación en la <i>musica ficta</i> del tardo Medievo y el Renacimiento ..	122
4.3.	La recepción del sistema <i>ficta</i> en siglo XVII	183
 Capítulo III. Incidencias de la solmisación en la interpretación y la composición musical.....		
1.	Elementos presentes durante la Edad Media	208
1.1.	De las relaciones de afinidad entre los <i>modi vocum</i> : un primer antecedente de funcionalidad de las <i>silabae</i> en el reconocimiento de los intervalos	208
1.2.	El rol de la solmisación en la polifonía medieval	214
2.	Solmisación y reglas de tratamiento de las disonancias en el contrapunto italiano del Renacimiento: relaciones de <i>fa</i> contra <i>mi</i>	220
2.1.	Solmisación en el reconocimiento de los intervalos discordantes	221
2.2.	Encuentro real de <i>mi</i> contra <i>fa</i> por de consonancia perfecta	226
2.3.	Encuentro cercano o falso de un <i>mi</i> contra un <i>fa</i> entre las voces por consonancia perfecta	227
2.4.	Relación cercana o falsa de <i>mi</i> contra <i>fa</i> , cuando no se produce consonancia perfecta entre las cuerdas que la conforman	229
3.	La solmisación en el reconocimiento y la regulación de las notas supra hexachordum: relaciones <i>la-fa-la</i>	231

4. Incidencias de la solmisación en los procedimientos de composición de la polifonía imitativa.....	234
4.1. Imitación del motivo por <i>voci finte</i> o <i>inganno</i>	235
4.2. Imitación modal: <i>ambitus authenticus-ambitus plagalis</i>	242
4.3. La multi-modalidad: <i>Catholikon (erga omnes modus)</i> de Glareanus	247
5. Incidencia de la solmisación en las relaciones texto - música.....	252
5.1. La imitación del texto mediante las sílabas guidonianas	252
5.2. <i>Sogetti Cavati</i>	262
5.3. <i>Obblighi di contrappunto</i>	266
6. Incidencias de la solmisación en los procedimientos de imitación de inicios del periodo Barroco	270
7. Nuevos antecedentes surgidos de este estudio.....	275
7.1. Indicios que contribuyen a justificar una funcionalidad de la solmisación en los sistemas de entonación y temperamento	275
7.2. Solmisación y realización de disminuciones, pasajes e improvisaciones	291
7.3. Otros indicios de relaciones de funcionalidad de las sílabas guidonianas encontrados	299
7.4. La definición de los puntos de tensión y reposo	303
7.5. La solmisación en la armonización de las voces y el acompañamiento musical	312
Capítulo IV. Resultados	318
1. Resultados respecto a las cuestiones preliminares	319
1.1. Diversidad de elementos al interior del concepto de solmisación	319
1.2. Prevalencia de una concepción de solmisación entendida como método pedagógico	321
1.3. Evolución de la musicología hacia una diversa concepción de solmisación	326
2. Resultados con respecto al carácter de método pedagógico de la solmisación ..	329
2.1. La solmisación: más que música teórica, teoría de la música	330
2.2. La solmisación pareciera nacer con la finalidad de otorgar elementos de teoría de la música útiles al aprendizaje del canto gregoriano.....	331

2.3. Elementos de teoría de la música práctica contenidos en la solmisación desde la génesis del método.....	332
2.4. Elementos de teoría de la música práctica que se incorporan a la solmisación con posterioridad a su invención	334
3. Resultados con respecto al carácter de herramienta de la interpretación que presenta el método de la solmisación	336
3.1. La entonación de los intervalos según las afinaciones y los temperamentos.....	336
3.2. Incidencias de la solmisación en la improvisación musical tanto en su dimensión melódica como armónica	342
3.3. Incidencias de la solmisación en la gestión de las relaciones de tensión y reposo y la forma de entonar las notas	344
4. Resultados con respecto a la incidencia de la solmisación en los elementos de la composición musical.....	347
4.1. Solmisación en las reglas de tratamiento de las disonancias	348
4.2. Incidencias de la solmisación en los procedimientos compositivos del contrapunto imitativo.....	350
4.3. Incidencias de la solmisación en las relaciones texto - música	356
Conclusiones.....	359
1. La solmisación es recibida en el Renacimiento italiano como un vehículo de la teoría musical hexacordal	360
2. Incidencias de la solmisación en la composición musical que justifican su aplicación a la actual IMHI	360
3. Incidencias de la solmisación en la interpretación musical que justifican su aplicación a la actual IMHI	362
4. La solmisación en la práctica de la IMHI	365
5. Futuras investigaciones	366
Referencias bibliográficas	368