

El do móvil y el do fijo: Qué son, qué no son y por qué el “do móvil” debería usarse como base en la enseñanza musical

Por Art Levine, profesor y musicólogo

PARTE I – MÉTODO

“Do móvil”

El sistema de “do móvil” se basa en comprender que los nombres que se les asigna a las notas son referencias que ayudan al cantante a establecer correctamente la distancia entre los distintos grados en la escala. Las sílabas son “do re mi fa sol la ti”. En algunas representaciones erróneas bastante frecuentes de este método, la séptima sílaba aparece como “si” en lugar de “ti”. Esta última es, sin duda, una mejor opción, pues no repite la “s”.

En el sistema tonal mayor-menor, eje central del lenguaje del arte y la música en Europa desde 1700 a 1900, y aún en auge en algunas corrientes de la música popular, la alteración cromática de los grados “naturales” de la escala se debe principalmente a la modulación, en la que la tónica cambia a un nuevo tono o simplemente por el color de la escala, en la que las nuevas notas simplemente se usan para modificar el carácter de la escala dominante sin sugerir un cambio de tónica.

No obstante, la frontera entre estos dos procedimientos no

siempre está clara; aunque sea algo delicado, el sistema de “do móvil” aborda ese tema de forma que deja los procesos perceptuales y analíticos abiertos a una discusión productiva. Cuando el cromatismo se presenta de forma local, es decir, sin modulación, las sílabas que se utilizan en el sistema de notación musical latino son:

- ascendente: do di re ri mi fa fi sol si la li ti do
- descendente: do ti ta la le sol fi fa mi ma re ra do

En su puesta en práctica, cuando hay modulación el sistema tiende a crecer progresivamente de forma más flexible, como hace el estilo armónico, más complejo.

Una concepción equivocada que se da con frecuencia es la percepción de que en el sistema de “do móvil” la tónica siempre se llama do. Esta opinión, que solo la tienen aquellos críticos del sistema mal informados, es la culpable de la creencia errónea de que el “do móvil” no está adaptado a la música “compleja”. Para deshacernos de este error, hay que dejar claro que en el sistema de “do móvil” los nombres no imponen ninguna jerarquía con respecto a los grados de la escala. Dicho de otro modo, los nombres en solfeo no son más que referencias de la relación interválica entre las distintas notas.

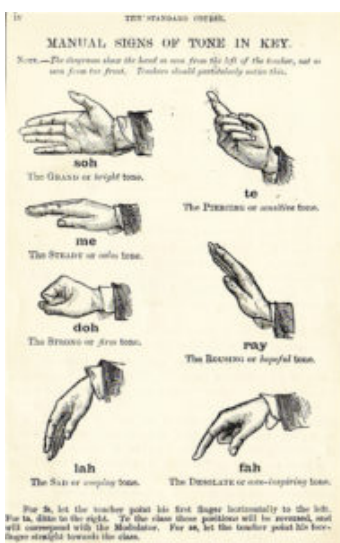
En otras palabras, uno solo necesita tener en cuenta los famosos siete modos, en el siguiente orden:

| Tipo de escala | Tónica (Nota “nº1”) |
|---------------------|---------------------|
| “Mayor” (Jónico) | Do |
| Dórico | Re |
| Frigio | Mi |
| Lidio | Fa |
| Mixolidio | Sol |

| | |
|-----------------|----|
| “Menor” (Eolio) | La |
| Locrio | Ti |

Por lo tanto, podemos ver que para algunos aspectos, la escala “menor natural”, (es decir la escala “relativa menor” oficial) utiliza “la” como tónica. Incluso para aquellos que se han alimentado de una dieta basada exclusivamente en música mayor-menor, puede llegar a necesitarse algo de disciplina mental para escuchar “la” como tónica y “do” como la tercera menor de esa escala. Más allá de estas dos, algo básico para la mayoría de los estudiantes, cuya experiencia con la tradición occidental se limita a la música posterior a 1700, es saber que el resto de los modos puede llegar a requerir un cambio aún más sustancial al principio. Por ejemplo, en la escala frigida, “do” funciona como un sexto grado plano, etc.

Llegado este punto debería estar clara otra razón por la que tiene que considerarse un error designar a la séptima nota de la escala mayor como “si” en lugar de “ti”. La sílaba “si” (“sol” elevado un semitono) se da como la nota principal elevada de la escala menor, no en la mayor. Esta confusión en la nomenclatura es, de nuevo, resultado de una noción incorrecta de que en todas las escalas la tónica es “do”. No lo es y nunca lo ha sido.



Depiction of Curwen's Solfege

hand signs. This version includes the tonal tendencies and interesting titles for each tone

“Do fijo”

En la superficie, el método del “do fijo” parece ser un modelo de simplicidad. Lo único que el cantante tiene que recordar es que el tono “C” es “do”, “D” es “re”, etc. Una de las virtudes más alabadas del “do fijo” es su contribución al desarrollo del oído absoluto. Además de que no se ha demostrado y jamás podrá demostrarse, y más allá del escorzo de la consciencia histórica que supuso aceptar A 440 o cualquier otra frecuencia como estándar, también sale a la luz que el sistema del “do fijo” está tan lleno de inconsistencias que en realidad no resulta ser ningún sistema.

El problema llega a la hora de nombrar a los sostenidos y los bemoles. Teniendo en cuenta el principio del oído absoluto, cada nota debería tener un nombre propio: por lo tanto, “C” sería “do”, “C sostenido” sería “di” (se supone), “C doble sostenido” sería “di-i” (se supone), y “C bemol” sería “da” y “C doble bemol” sería “da-a”.

Hasta donde sé, nunca nadie ha defendido tal sistema ni nada parecido. Los defensores del “do fijo” se comprometen con bastante frecuencia con la nomenclatura del oído absoluto, de forma que cualquier “C”, ya sea natural, bemol, o doble sostenido, se llamará “do”. Esta decisión echa por tierra cualquier argumento a favor de especificar cada tono, algo que el “do fijo” quizás pudo llegar a tener, teniendo en cuenta que el “do” ya no es fijo, y que puede que haya contribuido al retroceso de muchos profesores de “do fijo”, que ahora nos transmiten que el oído absoluto es irrelevante. No obstante, y

más allá de eso, el uso de la misma sílaba para distintos sonidos hace imposible llevar a la práctica el sistema de forma útil, teniendo en cuenta las condiciones que impone el “do fijo”; la única excepción sería la melodía más simple de todas, en una escala de C mayor. Este problema puede resumirse cuando echamos un ojo a “mi” y “fa”. En el sistema de “do móvil”, estas dos notas siempre se encuentran a un semitono de distancia. En el “do fijo” no solo son E-F, también pueden presentarse como E-F sostenido o E bemol-F sostenido. No podemos dudar de la habilidad de ciertos cantantes a la hora de aprender cualquier melodía que deseen con las palabras que escojan al cantar, pero también hay que dejar claro que el uso de estas sílabas en el “do fijo” no tiene ninguna conexión demostrable o lineal con el proceso cognitivo.

Sin embargo, la cosa se complica aún más cuando nos paramos a pensar que, por muchos defensores que tenga el “do fijo”, el oído absoluto no tiene importancia alguna. Una vez que este genio particular sale de su lámpara, el usuario de “do fijo” se encuentra únicamente con un símbolo notacional, sin nada de información sobre el plano sonoro. El hecho de que ese enfoque tan evidente hacia la percepción tenga defensores, una perspectiva que choca con la base de la experiencia musical (el sonido), es un buen indicador de que muchos músicos, quizás por su adicción a la notación, hayan olvidado que la información visual y la aural son completamente distintas.

La necesidad de nombres mnemotécnicos tanto para los tonos como para los ritmos como una forma de desarrollar y controlar la imaginación musical tiene una amplia experiencia, especialmente en aquellos grupos que han desarrollado sofisticados lenguajes musicales. Pueden encontrarse algunos ejemplos en China (como por ejemplo en el CD Buddhist Music of Tianjin, Nimbus NI 5416, pista 7), Indonesia y en algunas tradiciones en percusión en África. No obstante, el ejemplo más evidente es el de India, en el que el nivel de dominio del “sargam” de los músicos deja en evidencia a sus homólogos

occidentales, y donde el lenguaje para articular ritmo, la base del seco negocio del “taka taka” (que han intentado muchos profesores occidentales de música) reside más allá del conocimiento occidental, incluido el de los compositores. No hay duda de que parte de la fuerza de los músicos indios reside en que su tradición no se basa en la notación, sino que se fundamenta en mucho más de lo que pueden llegar a conseguir los occidentales, que tan solo confían en su oído. En occidente, el acceso a la experiencia musical se facilita por medio de documentos impresos y maquinarias como el piano, por lo que la mente del músico de a pie se ha aflojado (o se ha vuelto estúpida, como uno prefiera). Es una lástima sugerir, por tanto, que el “do fijo” ha ayudado e instigado ese rechazo colectivo.

PARTE II – HISTORIA

“Do móvil”

Hasta donde sé, los términos “do móvil” y “do fijo” se remontan a la polémica sobre pedagogía musical que se produjo en Inglaterra hace más o menos un siglo, en la que participaron John Curwen y algunos otros. Los detalles de lo que el Sr. Curwen y sus amigos se encontraban haciendo no me interesan tanto como los principios del “do móvil” o “la tónica sol-fa”, o lo que sea que se pudiese encontrar en la música europea durante los ocho siglos anteriores a que se nombrase el “do móvil”. En parte esto se debe a que la información más detallada sobre la historia de los sistemas de lectura musical a primera vista no estaba entre las prioridades de los amigos y los críticos del “do fijo”. Los siguientes párrafos proporcionan un breve resumen de lo ocurrido.



“UT QUEANT LAXIS” from a contemporary copy of the antiphonale monasticum

El aficionado musical de a pie estará familiarizado con la canción “Do-Re-Mi” de Rodgers & Hammerstein, famosa por la película Sonrisas y Lágrimas. Esta melodía no es más que un reflejo del siglo XX de la idea que ya se desarrolló hace casi un milenio, en 1026. Se cree que esta es la fecha de la carta que Guido de Arezzo envió a Miguel, en la que describe el éxito que tenía enseñando a sus estudiantes a leer un himno concreto de San Juan Bautista (*Ut queant laxis*), en el que cada frase comienza con un grado más alto en la escala, de forma progresiva. Utilizando la canción como un modelo mental, los estudiantes comenzaron a crear un sistema de memorización basado en la primera sílaba de cada frase. Estas sílabas aparecen subrayadas a continuación (*Liber Usualis*, pg.1504):

Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famulitorum, Solvi polluti, Labii reatum

El sistema de seis sílabas de Guido, ut re mi fa sol la, se convirtió en la base del “sistema de notación hexacordal”, un método de canto en el que se superponían grupos de seis notas cada uno, el único sistema que se usó en Europa durante los cinco siglos posteriores y que continuó mucho más allá de esa fecha, incluso hasta la época de Mozart. Con tan solo seis sílabas, se requerían algunos ajustes a la hora de cantar una simple escala tal y como lo conocemos hoy en día. La naturaleza y la técnica de este ajuste puede describirse de muchas formas, pero una de las que aparece una y otra vez en

tratados de la época es *Mi et fa saunt tota música*. Esta pequeña regla de oro intenta reducir el canto a primera vista a un simple principio cognitivo: mi y fa, dondequiera que se encuentren, tienen que cantarse siempre con un semitono de separación. El EJEMPLO 1 muestra todo el repertorio de tonos autorizados que los músicos del siglo XVII conocían, organizados en una especie de abanico (origen de la expresión “un abanico de posibilidades”) de siete hexacordos superpuestos entre sí. Cantar una pieza musical con sílabas implicaba la capacidad de negociar el camino de uno de estos grupos a otro, tal y como requería la incidencia de los semitonos. Una de las piezas más destacables del abanico es que, a la hora de generar sus diversos “ut’s” en G, C y F y sus octavas, se esbozaba el concepto del ciclo de quintas y los esquemas de modulación asociados a ellos durante cientos de años.

| | | | | | | |
|--------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| ee | | | | | | la |
| dd | | | | | la | sol |
| cc | | | | | sol | fa |
| bb / bb flat | | | | | fa | mi |
| aa | | | | la | mi | re |
| gg | | | | sol | re | ut |
| f | | | | fa | ut | |
| e | | | | la | mi | |
| d | | | la | sol | re | |
| c | | | sol | fa | ut | |
| b / bb flat | | | fa | mi | | |
| a | | la | mi | re | | |
| g | | sol | re | ut | | |
| F | | fa | ut | | | |
| E | la | mi | | | | |
| D | sol | re | | | | |
| C | fa | ut | | | | |
| B | mi | | | | | |
| A | re | | | | | |
| G | ut | | | | | |

Ejemplo 1 – El abanico se compone de siete hexacordos superpuestos entre sí, que se forman en G, C, F, g, c, f, gg, y muestran los nombres compuestos de los tonos y la variabilidad de los tonos b/b-bemol and bb/bb-bemol. (F. Gaffurius, *Practica musicae* (1496), ed. Irwin Young, pg.16)

Es más que evidente que la técnica empleada, si no por el propio Guido por sus descendientes, era la del “ut móvil”. Mientras que la mayoría de los músicos del siglo XX temblarían

ante la idea de tener que cantar con solo seis nombres, el compositor medio de la época medieval y del renacimiento descubrió, en la capacidad que posee cada nota de tener dos o tres nombres diferentes, y por lo tanto dos o tres asociaciones interválicas, una fuente de compromiso intelectual. Los ejemplos 2 y 3 muestran como este sistema del “ut móvil” se vio apoyado por las mejores mentes musicales de su tiempo. El [EJEMPLO 2](#) es un canon en una séptima baja. Solo hay una línea: el primer cantante empieza a cantar solo, comenzando en sol; el segundo cantante espera un poco y entonces, mirando a su alrededor recuerda, en la misma línea musical, y comienza con la sílaba la, una séptima por debajo (ver [EJEMPLO 2b](#) para la resolución del canon). Otra forma de juego composicional a la que se presta el concepto de “ut móvil” puede verse en el [EJEMPLO 3a](#). Aquí, el canon de Josquin se compone de una sola voz que tiene que imitarse una quinta por encima, tras solo un compás. El canon puede interpretarse de dos formas, bien “diatónicamente”, cuando las voces cantan diferentes sílabas pero respetan el mismo grupo de tonos ([EJEMPLO 3b](#)) o como una especie de imitación “real”, en la que las voces cantan las mismas sílabas en notación, causando alguna que otra diferencia en los materiales tonales ([EJEMPLO 3c](#)).

Queda claro que la capacidad de negociar este tipo de música, ya sea en composición o en interpretación dependía de una completa flexibilidad en la percepción. Los símbolos notacionales escritos no estaban asociados de ninguna forma ni en solfeo, con un nombre, ni con un tono específico.

Tras un período de mayor perfeccionamiento del método hexacordal en el siglo XVI, el siglo XVII fue testigo del inicio de algunas polémicas sobre la suma de una séptima sílaba, además de la defensa de grupos de sílabas opuestas, como la “bocedización” y la “bebización”, y metodologías contrarias. Tanto los nombres hexacordales como el movimiento del “ut” que facilitaba el sistema, siguieron formando parte

del pensamiento musical europeo durante mucho tiempo. Sobre esto último, se tiene que tener en cuenta que el esquema de modulación que lleva a las notas dominante y subdominante o sus relativas, presentado pieza tras pieza en Bach, se imita en la relación de las tres antiguas “uts”. No obstante, Bach nos da una prueba aún más directa de su afinidad con el antiguo sistema, pues no asoció sílabas y nombres de ninguna forma. La portada de *El clave bien temperado* (1722) reza: “Preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, tanto con la tercera mayor o Do Re Mi, como en la tercera menor o Re Mi Fa” (*The Bach Reader*, pg. 85). Bach utiliza los nombres en solfeo para distinguir entre lo que se posteriormente se conoció como tonalidades mayores y menores. Los términos que usa se remontan a discusiones del siglo XVI sobre la calidad de los modos, según si tenían terceros grados mayores o menores. Para Bach, cualquier tono anotado podía tener cualquier nombre. El contexto y la relación era lo único que importaba.

“Do fijo”

Quizás sería injusto considerar cualquier idea, por descabellada que fuese, como un “accidente histórico”. Sin embargo, si hablamos del método del “do fijo”, podemos afirmar con certeza que el hecho de asignar nombres a tonos específicos y la idea de los símbolos notacionales surgió en el siglo XIX, con un impulso inicial por parte de Francia. Aunque no soy ni economista ni historiador cultural, considero que muchas de las razones tras la expansión del “do fijo” deben buscarse más allá de lo puramente pedagógico y de la teoría musical. Al menos, esta teoría se atiene a los hechos.

El siglo XIX fue testigo de un cambio dramático en el sistema de mecenazgo en la música, un giro en su sustento económico por parte de las oligarquías más poderosas hacía una clase media en expansión. Se desarrollaron estilos musicales y

organizaciones como respuesta a este nuevo entorno. Aumentó el tamaño y la escenificación en las producciones, el tamaño y el número de los grupos profesionales, y la disponibilidad de instrumentos y publicaciones dirigidas a un grupo de aficionados poco preparados generó, en conjunto, un clima en el que la oportunidad de negocio estaba a la orden del día. Para los instrumentistas profesionales se requería una formación acorde con el objetivo de producir un producto competitivo con el mínimo coste de ensayo. Para los aficionados, el objetivo era la comodidad y se apoyaba cualquier método de enseñanza o instrumento que facilitase el acceso a la música.

Lo que une a los profesionales con los aficionados es el uso de un aparato mecánico, ya sea un piano o un violín, como medio de experiencia musical. Si ya en su pasado mítico los instrumentos se consideraban extensiones de la imaginación humana, sería justo afirmar que muchos no extendieron esa imaginación, sino que la apoyaron para finalmente sustituirla por completo.

Un segundo lazo de unión quizás más crítico a la hora de debatir sobre la naturaleza de la musicalidad y el negocio de hacer música, es el uso de la notación. En la época en la que los mejores intérpretes y compositores eran conocidos por su improvisación, la gran mayoría de los músicos profesionales se veían relegados a su papel de co-creadores, intérpretes que reproducían unos datos impresos sin pensar. La notación, por lo tanto, constituía un segundo medio, otra capa en la mente musical que no solo estaba disciplinada (algo bueno) sino que también se veía esclavizada (algo malo).

El "do fijo" fue gustoso cómplice en este proceso. Como hemos visto, el sistema no realiza petición alguna, y no está relacionado con las facultades cognitiva y "re-cognitiva" de la imaginación aural. Mejor dicho, los nombres del "do fijo" fueron una especie de clave que informaba al instrumentista sobre qué nota tenía que interpretar o durante cuánto tiempo

tenía que hacer vibrar las cuerdas. El “do fijo” como forma de entrenar la imaginación es inútil; pero la imaginación no era algo en lo que sus primeros defensores estaban interesados.

A la hora de analizar la situación actual deberíamos empezar por apuntar que la dinámica que se puso en marcha hace un siglo todavía continúa en pie. Está claro que el “cómodo” acceso a la música del que dispone el aficionado musical de a pie viene más en forma de CD que de un piano; asimismo, con la disminución de las orquestas y la osificación del repertorio canonizado, la interpretación musical a primera vista es una habilidad con bastante menos importancia de la que un día tuvo. Sin embargo, y en relación al “do fijo”, ha surgido un nuevo empuje gracias a la presencia de unos cuantos ilustres seguidores en algunas de las más prestigiosas escuelas.

El modo en el que hemos llegado a esta situación es una historia en sí. En el siglo XIX, y cuando era afluente musical de Francia, Rusia comenzó a seguir la pista francesa en pedagogía musical como en todo lo demás (lo que explica las actividades que llevaron a cabo algunos fieles docentes del “do fijo” procedentes de Rusia). Teniendo esto en cuenta, algunos norteamericanos estudiaron junto a una famosa y renombrada pedagoga que respondía al nombre de Nadia Boulanger. En su vuelta a Estados Unidos, estos alumnos pasaron a formar parte de las escuelas norteamericanas más prestigiosas, donde su estatus de compositores tendió a dar credibilidad a sus ideas docentes. Puede o puede no ser que la reputación de la Sra. Boulanger como profesora (y por supuesto como directora e historiadora) se deba a alguna clase de revisión, pero creo que hay algo más que va mucho más allá de la lealtad entre alumnos y profesores, lo cual explica la continua fidelidad a estas personas, en caso contrario inteligentes, hacia el “do fijo”. La razón reside en el lenguaje musical que se utilizó en sus composiciones.

Por mucho que se generalice, el estilo musical de estos compositores, y de gran parte del arte y la música

contemporáneos, es atonal, altamente complejo y, para muchos, incomprensible. Los compositores contemporáneos se han cansado de luchar contra los gastos que su “lenguaje” suma a una serie de decisiones altamente racionalizadas sobre qué no hacer. Más allá de las preguntas sobre la integridad intelectual o filosófica, la música en sí misma es todo un reto, especialmente para los vocalistas que se ven forzados a trabajar sin ningún aparato mecánico a su disposición, algo que por otro lado sí tienen sus colegas pianistas o músicos de orquesta.

El “do fijo” ejerce una atracción obvia para dichos compositores, que, como se ha dicho ya, son al mismo tiempo y con bastante frecuencia los responsables docentes de enseñar música y a leer a primera vista en las universidades. Se encuentran con un “lenguaje” que no posee ninguna sintaxis como la que se encuentra en el sistema de mayor-menor; por tanto, el “do fijo” permite encubiertamente que el compositor, sin escapatoria alguna, vuelva a caer en un denominador de la suficiencia perceptual mucho menor, mientras que el músico más competente, y esto puede aplicarse especialmente a los cantantes, es el que más se aproxima a una máquina. Esto se debe a que posee una precisión similar a la de un láser en el tempo y una entonación rigurosamente acertada, basada en el temperamento igual el tono estándar de A 440. Pido disculpas si esta descripción es particularmente fría, pero me parece que a menudo, en sus raíces, el “do fijo” promete más que una curiosa muestra de puntería, una muestra en la que las propias sílabas no tienen un papel cognitivo, y en la que la música se lleva como si fuese una especie de “sorteo interválico”.

PARTE III – CUESTIONES DEL MÉTODO

1) Aspectos psicológicos y cognitivos

“Do móvil”

¿Qué ocurre al cantar una melodía a primera vista? En el sistema del “do móvil”, cada nota recibe un nombre según unas nociones específicas de la economía cognitiva, como respuesta a consideraciones de estructura armónica, factores de contrapunto, etc. Teniendo en cuenta que el sistema del “do móvil” intenta basarse en la experiencia previa del intérprete como voz principal y otros tipos de relaciones musicales, las sílabas que se usan reflejan a menudo un aspecto importante de la propia composición. El [EJEMPLO 4](#), el [EJEMPLO 5](#) y el [EJEMPLO 6](#) ilustran con claridad este sentido de economía. Todos ellos contienen pasajes de una “secuencia real”, en la que la misma línea se transpone sin alteración alguna a una nota diferente. El sistema del “do móvil” imita este instrumento compositivo y se muestra a favor de la percepción analítica mediante la cual se identifica, al mismo tiempo que el cantante pasa una y otra vez por el mismo grupo de sílabas.

En el sistema del “do móvil”, se antepone la imaginación aural a la visual, y la información aural sobre la visual. El proceso del canto a primera vista implica relacionar los datos visuales a una experiencia ya activa en la imaginación y la memoria. En un sentido muy real, el canto a primera vista no es más que una recuperación fluida de información, más o menos lo mismo que ocurre al leer un lenguaje impreso. Teniendo en cuenta que el sistema del “do móvil” no tiene ningún análogo visual ni ninguna jerarquía de tonos (puesto que la tónica puede ser cualquiera, desde “do” a “ti”), el músico tiene la oportunidad de desarrollar un amplio abanico de habilidades “re-cognitivas”. Dejando por un lado la escucha musical de su representación visual, el sistema del “do móvil” refleja un aspecto muy humano del proceso de creación musical. ¿Cómo explicar si no la popularidad de la canción “Do Re Mi” nueve siglos después de que Guido se asegurase la autoría de la idea?

“Do fijo”

En el “do móvil”, el proceso de canto también es muy directo. Se identifica la letra o el nombre y por lo tanto se le asigna a una sílaba. Las sílabas no responden a la inflexión cromática o al contexto armónico. Una vez se acepta que el estándar de A440 corresponde a “la” (o no, si no se tienen en cuenta el oído absoluto), se comienza a cantar una especie de batiburrillo, practicando los intervalos e intentando vislumbrar la armonía. Teniendo en cuenta que el intervalo entre “re” y “mi” puede abarcar desde 0 a 5 semitonos, los nombres que se otorgan a las notas no contribuyen a nada. Obviamente, los resultados pueden ser disparatados. El [EJEMPLO 7a/7b](#) nos presenta una cancioncilla conocida, con las notas alteradas para sacar a la luz lo mejor en el “do fijo”. Mucho más en serio, podemos ver como en el [EJEMPLO 8](#), el sujeto de la fuga de la música de Bartok para P.S. & C., muestra desde la perspectiva del desarrollo aural y cognitivo (es decir, entrenar el oído), lo inútil que es el “do fijo”.

2) Idoneidad para distintos repertorios

“Do móvil”

Se afirma con frecuencia que el “do móvil” solo sirve para música simple (sin ningún intento peyorativo) y no para música más compleja. Por supuesto, es algo complicado definir “simple” en este caso, pero puede entenderse como la ausencia de modulación, de cromatismo alguno, con el uso de una sola escala (mayor, probablemente: una sola “nota” es, a menudo, un término que no se usa correctamente) y un rango menor. Sin duda, esta perspectiva sirve para informar sobre el [EJEMPLO 9](#), que se usó completamente en serio en una prueba musical de la Universidad de Toronto, en un artículo difundido en privado para demostrar el tipo de música “simple” que el “do móvil” era capaz de conseguir. Asombroso. Este es un ejemplo bastante pobre, más que nada porque no muestra lo que quiere intentar corroborar. Seguramente las “pruebas” de la supuesta

incapacidad del “do móvil” de conseguir música “compleja” debían ser piezas de música “compleja”, y no una cancioncilla irlandesa. En términos más generales, este ejemplo sugiere una poca disposición a la hora de reconocer la centenaria historia del método del “do móvil”, por no decir que simplemente muestra su ignorancia (al fin y al cabo, el autor de este artículo es un artista, no un académico!).

Para dejar de lado el argumento sobre la simplicidad de alguna forma, debería señalarse también que la modulación, algo que forma parte de las cansinas quejas de los críticos del “do móvil”, solo puede conseguirse de una forma tan obvia sin accidentales, pero es un juego de niños para el preescolar de a pie ([EJEMPLO 10](#)).

Como ya se ha sugerido, la implementación del “do móvil” en una música tonal altamente cromática, puede producir perspectivas muy atractivas en la propia pieza y en muchos más aspectos de la composición. La secuencia real es especialmente evidente en este caso, pero hay otros. En el [EJEMPLO 11](#), los compases 9 y 11 muestran como Bach usa repetidamente la palabra *unaussprechlich* (inexpresable) en dos séptimas disminuidas, la primera una VII7 de C-sostenido menor, la segunda una VII4/ de F-sostenido menor. Cantando estos dos acordes con las sílabas correctas, descubrimos que la séptima disminuida es más que una pila de terceras menores. Es un contrapunto cuyo análisis (y con suerte su notación) se imparte a aquellos de sus componentes con una direccional vocal principal muy específica.

Para todos aquellos detractores del “do móvil”, el ajuste de cuentas final viene en confrontación con la música atonal. Para estar seguros, parte de la creencia de que el “do móvil” es completamente inadecuado para este repertorio deriva de la ignorancia de los críticos de su trasfondo histórico y la noción llena de prejuicios de que aquello que no sea atonal tiene que ser o mayor o menor; esta es una visión chauvinista, desde el punto de vista histórico y cultural.

En todo caso, antes de intentar sugerir que el “do móvil” es, de hecho, el sistema ideal para hacer frente a la música tonal, tengo que citar el prefacio de un manual muy usado en ese mismo repertorio; nada más y nada menos que el *Modus Novus* de Lars Edlund. En la página 15, cita:

“Desde el punto de vista del método, no hay motivos para alarmarse por la posible tendencia del alumno de leer celdas mayores o menores en las melodías, o de sentirlas. Si los alumnos solo se acostumbran a las “mutaciones” frecuentes entre estas celdas, se promoverá su rutina de lectura musical a pesar de este sentimiento de tonalidades mayores o menores. A más experiencia, esa necesidad desaparecerá.”

Partiendo del punto de vista psicológico, esto parece bastante delicado, teniendo en cuenta que no se admite el error de negar la experiencia del estudiante. Para estar seguros, Edlund parece que no se da cuenta de la posibilidad de que un alumno pueda experimentar con tonalidades que no están basadas en los sistemas mayores o menores, algo como todo lo que surgió tras 1600 o lo que no procedía de manos de europeos blancos como él. Asimismo, parece que está ciego ante la importante posibilidad de que, entonando una nota como “do”, se pueda estar formando una escala mayor, pero no su nota mayor (y hay una gran diferencia entre estos dos conceptos). No obstante, la implicación general parece ser una buena; es decir que dos notas estén a un semitono de distancia, ya sea por parte del Papa Gregorio o Pierre Boulez, por lo que tienen que cantarse como “mi” y “fa”, y no de forma incorrecta dejando un tono entero de distancia, especialmente si decir “mi”-“fa” ayuda a organizar las notas en nuestra mente. Merece la pena mencionar también el uso de Edlund del concepto “mutación”, puesto que precisamente es ese mismo término, “mutatio”, el que usaban nuestros amigos en la época medieval y en el renacimiento para describir el movimiento de un hexacordio a otro. Me gustaría pensar que Edlund no sabía esto (aunque supongo que lo tenía que haber hecho), más que asumir

que eligió eliminar esa información. Mi fantasía particular es que el término llegó a él en su meditación sobre la música. Hay un largo camino desde Guido d'Arezzo a Lars Edlund, pero ahí está.

Siguiendo los pasos de Edlund, el [EJEMPLO 12](#) nos ofrece una canción de Weber como la enseño yo. Hay bastante espacio para un sistema de notación alternativo, pero puede verse lo que nos funcionó a mí y a alguno de mis estudiantes cuando lo puse en marcha. Hay un par de aspectos de interés: puede decirse que las ocho primeras notas vienen de una escala de re menor (incluso nos encontramos con un arpeggio descendente de $V\ 4/3$). El hecho de que el pasaje (al menos para mí) no suena como una nota de re menor, indica que mi propio sentido de la tonalidad se ve condicionado por mucho más que una mera paleta de tonos. También hay que tener en cuenta el nombre de una nota de inflexión (el B bemol al final de la segunda línea) que muestra que la escucho como si fuese un A sostenido, quizás porque la B natural implícita está integrada en la octava E-e descrita en la melodía. ¿Qué dirían los guardianes de la atonalidad? ¿Se me permite imaginar un marco acústico E-B-e sin caer instantáneamente en las garras de la armadura en E mayor? ¿Puede ser que los defensores del “do fijo” no sean conscientes de que hay otras formas de escuchar?

“Do fijo”

El “do fijo” se jacta de ser perfecto para la música atonal y, sin embargo, muestra una inclinación positivista hacia todo lo que la precede. La realidad afirma que el “do fijo” es igual de inútil para todos los tipos de música. El problema fundamental se debe a que, evitando cualquier tipo de análisis más allá del opaco negocio de identificar las letras y los nombres, el “do fijo” solo permite la presencia de la sintaxis composicional más rudimentaria. Haciendo oídos sordos a la noción de que nuestra percepción se ve determinada por el

contexto en varios niveles, los defensores del “do fijo” quieren sugerir que su método puede aplicarse universalmente. Suprimiendo cualquier noción del contexto, han llegado a la creencia errónea de que su método representa por igual todos los contextos, cuando la verdad es que no representa ninguno. Esta es la misma lógica enrevesada que ha producido otro callejón pedagógico sin salida muy conocido: los “test de escucha” en los que se pretende que se reproduzcan intervalos a petición. Si “negar” es un término demasiado fuerte, cualquier conexión que se diga que existe entre el “do fijo” y la experiencia musical, es sin duda, tenue, confinada, tal y como he afirmado anteriormente, a las melodías libres de alteraciones accidentales en C mayor (que no quiere decir la “tonalidad” de C mayor).

3) Lectura de claves y trasposición

“Do fijo”

Tanto leer las claves como la trasposición causarán grandes dificultades al usuario del “do fijo”. Para empezar, hay una distinción clara que tiene que establecerse entre el uso de la voz y de un instrumento; aunque están relacionados, hay distintas habilidades en los procesos de cada una de las dos. Por lo tanto, tenemos cuatro campos superpuestos a tener en cuenta: i) la lectura de claves vocal; ii) la trasposición vocal; iii) la lectura de claves instrumental; iv) la trasposición instrumental.

i) Lectura vocal de claves: es necesario que los símbolos notacionales siempre se traduzcan a letras-nombres. La elección de unas claves estándar evita que muchas más que estas se usasen a lo largo de la historia. No obstante, e incluso teniendo en cuenta la limitación general a cuatro claves (o no, como puede ser el caso), el papel de los nombres del “do fijo” es muy problemático, puesto que la relación

entre la sílaba elegida y el tono siempre es ambigua.

ii) Transposición vocal: el [EJEMPLO 13](#) nos muestra la canción folk inglesa *Lovely Joan* (ver la Fantasía de Vaughan Williams en *Greensleeves*). La melodía está escrita en D dórico. ¿Qué ocurre cuando el estudiante de “do fijo” quiere transportar esta melodía, por ejemplo, a F dórico? ¿Cambia el solfeo para corresponderse con el nuevo nivel tonal, o simplemente cambia la melodía sin cambiar los nombres? Si se opta por esta última opción, el resultado final no es más que mantenerse en D, simplemente llamándolo “fa” en su lugar. ¿Es esto el “do fijo”? O quizás se preparan para imaginar una clave de fa. En este segundo caso, todo el sistema del “do fijo” se derrumba, en parte salvable si se recurre al argumento de “el oído absoluto es irrelevante”. Teniendo en cuenta que el usuario del “do fijo” está tan atado a los símbolos visuales, no puede admitir, que efectivamente, su “do” (o “re”, en este caso) se ha movido.

iii) Lectura instrumental de claves: no es más que una extensión de la situación vocal, que se ve complicada por lo que probablemente se ha convertido para muchos en el mayor desafío; cómo generar los sonidos mediante una pieza de maquinaria. No obstante, tal desafío es interesante desde un punto de vista técnico, y no tiene relación con el “do fijo”. Una vez más, las sílabas del “do fijo” no tienen conexión alguna con el proceso. Como se ha descrito anteriormente: de forma premeditada, la interpretación instrumental se ha llevado al estatus de “gran manjar”, supuestamente el verdadero sello de distinción del músico real. Por desgracia, para el usuario del “do fijo”, el plato principal se ha perdido camino a la mesa.

iv) Transposición instrumental: los disparates que surgen en la transposición vocal se vuelven aún más evidentes aquí, teniendo que la idea de implementar las sílabas del “do fijo” se cae por completo ante el dilema de tener que representar o el símbolo escrito o el tono que suena. No sé lo suficiente

sobre el “do fijo” como para plantear una solución a este problema, pero me parece que, de cualquier forma, las sílabas tienen que ser más un estorbo que una ayuda. Quizás sería mejor dejar todo el concepto del solfeo de lado. Supongo que es eso lo que los estudiantes con “más éxito” terminan por hacer. Volver a Shangri-la-la.

“Do móvil”

i) Lectura de claves vocal: la lectura de claves se usó originalmente como una forma de evitar líneas demasiado largas. En el “do móvil”, la perspectiva es tan simple como años tiene a sus espaldas: simplemente hay que identificar la sílaba a solfear en la primera nota y comenzar. Ya sea a la hora de cantar A o C, esto sigue siendo inmaterial, y tampoco importa el tono en el que se esté cantando, pues sigue siendo inmaterial. Si el estudiante tiene mucha más experiencia en una clave en particular que en las otras, que es casi siempre el caso, tendrá que tener cuidado extra con las alteraciones accidentales.

ii) Transposición vocal: dado que el “do móvil” no se encuentra atado a ningún concepto de “oído absoluto”, la transposición viene determinada por nada más que la capacidad física de uno mismo para producir las notas.

iii) Lectura de claves instrumental: teniendo en cuenta que el “do móvil” es un sistema vinculante, los nombres ya dicen todo lo que se tiene que saber a la hora de transportarlo a un teclado, por ejemplo. Una vez más, tenemos que detenernos a analizar quién necesita realizar este proceso y hasta qué punto el problema es producto del currículo más que la respuesta a la necesidad que muchos músicos tendrán en su vida. Es fácil decir lo que es importante; el verdadero problema es si es lo suficientemente importante.

iv) Transposición instrumental: de nuevo lo mismo. Cuando se

cantan las sílabas del “do móvil” mientras se interpreta, y aplicando los principios según los cuales aparecen los semitonos, en muy poco tiempo incluso los principiantes musicales pueden ponerse en marcha con todas las escalas y modos, comenzando en cualquier tono. Esto es muy valioso cuando nos encontramos en las primeras etapas del cultivo de la imaginación aural. Más allá de todo esto, a medida que las exigencias en este campo se vuelven más sofisticadas, más entiendo que la habilidad ya no responde a una necesidad que muchos sentían, o simplemente no respondía a ninguna.

4) Enarmonía

“Do fijo”

Otro campo en el que el “do fijo” choca con la percepción es la ortografía enarmónica. El [EJEMPLO 14](#) es el comienzo de la Marcha Fúnebre de la Sonata para Piano N^o 26 de Beethoven. Esta pieza comienza en A-bemol menor, modula a C-bemol mayor, momento en el que la notación cambia a B mayor. En el octavo compás, la línea superior salta una cuarta doble aumentada desde el tono en C bemol a la quinta nota de la escala en C bemol, llamada G-bemol, pero anotada como F-sostenido. Presumiblemente, el cantante de “do fijo” se limita a llamar a la nota “fa”. Desde el punto de vista del “do móvil”, uno no puede hacer más que maravillarse ante el grado de adoctrinamiento que se necesita para auto-convencerse de que “fa” es la nota dominante. En beneficio de los creyentes más ortodoxos en el oído absoluto, también resulta interesante señalar que el piano de Beethoven estaba más o menos un semitono por debajo que el archifamoso A440 (Rosamond E.M. Harding, *The Pianoforte: its history traced to the Great Exhibition of 1851*, 2nd ed., 1978, p.213 – *A somewhere between 415 & 427.7*). Por lo tanto, ¿cómo llamaríamos a un C-bemol bemol?

Vamos a atrevernos a suponer por un momento que el presunto seguidor del “do fijo” está escuchando la pieza y no mirando la partitura. Considerando la experiencia de la escucha (quizás en un contexto de un dictado musical melódico) en contraposición con la vista, uno puede ver (o mejor dicho, escuchar) que el problema simplemente desaparece, puesto que el oyente no dudará en referirse a la quinta como “sol”. Como sistema en el que la información visual y la aural llevan a conclusiones opuestas, el “do fijo” no tiene ningún sentido. Más concretamente, es deshonesto sobre la naturaleza de la experiencia musical.

“Do móvil”

En el “do móvil”, las decisiones sobre el nombre de las notas se basan en el análisis y no en la notación. A la hora de nombrar voces a favor de esta perspectiva, si se necesitasen, hay que mencionar una fuente particularmente interesante, *Harmony & Voice Leading* de Aldwell & Schachter, el libro de texto por excelencia para muchos cursos universitarios. En el capítulo sobre el acorde napolitano podemos leer lo siguiente:

“Los compositores, por lo tanto, adoptarán en ocasiones una notación enarmónica para bII: en Gb mayor, por ejemplo, podrán escribirla como G natural, B natural o D natural, en lugar de A doble sostenido, C sostenido o E doble sostenido. Para entender estos pasajes debes guiarte por el sonido, no por el patrón visual”.

Uno se pregunta si los profesores del “do fijo” se dan cuenta de la naturaleza subversiva de sus directrices.

El ejemplo de Beethoven incluye ortografía enarmónica sin cargarla con función harmónica. El [EJEMPLO 15](#) y el [EJEMPLO 16](#) muestran dos casos en los que la re-ortografía está relacionada con un giro armónico dramático. En el primer ejemplo, una canción de Schumann, la tónica de A-bemol mayor

se convierte en la mediante de E mayor. La persona de "do móvil" canta "do-mi" en un tono repetido. Al contrario que el procedimiento de Schumann, al final del puente de *All the Things You Are*, de Jerome Kern, "mi" se convierte en el "do" de La bemol. Es difícil explicar lo que el cantante del "do móvil" consigue cambiando los nombres de esta forma usando un sistema que responde tan poco como el "do fijo". Los escépticos tendrán que aceptar que puede haber una respuesta afectiva y psicológica a la articulación verbal del "giro" de una nota.

5) Entonación y temperamento igual

"Do fijo"

Un aspecto más de las dificultades sistemáticas del "do fijo" es la afirmación de que resulta especialmente adecuado para el temperamento igual, y por lo tanto tiene derechos especiales en la música contemporánea. Puede discutirse si la primera parte de tal afirmación puede apoyarse o es particularmente encomiable, pero parece más probable que tal alegación proceda de personas cuyo contacto primario con el proceso de creación musical provenga de medios instrumentales, especialmente el piano. Esto se debe a que el piano se encuentra entre los instrumentos menos flexibles en lo que concierne a la entonación, cuyas limitaciones establecen necesariamente una línea base, o un denominador común mínimo cuando está presente. No obstante, cuando no aparece el piano, la historia ya es otra. Para los cantantes, violinistas y de hecho la mayoría de instrumentistas, dejando a un lado los pianistas, la noción de que cualquier sistema de afinación es igual que elegir una variedad de platos en la carta es completamente absurda: el temperamento igual, el justo, la afinación $\frac{1}{4}$ de coma, Werckmeister 3; mi sintetizador Kawai K-11 tiene 55 sistemas de afinación, además de transposición, icon tan solo tocar uno o dos botones! (J. Murray Barbour, *Tuning and*

Temperament: a historical survey, pg.199 ff, *Present Practice*).

De hecho, invocar el temperamento igual para defender el “do fijo” no es más que una variación del antiguo tabú del oído absoluto, y es un intento en vano de hacer de la rigidez de un sistema una virtud, poniéndolo a la par con la rigidez de otro. El [EJEMPLO 17](#) y el [EJEMPLO 18](#) muestran una serie de breves fragmentos que se citan como pruebas, por parte del profesor de la Universidad de Toronto que se mencionó anteriormente, en las que solo el “do fijo” puede hacer frente a la música de este siglo. No obstante, volviendo al prefacio del *Modus Novus*, podemos ver que esta afirmación no tiene mérito. Aunque es posible usar distintas notaciones en el método del “do móvil” (he incluido una para cada ejemplo), es la flexibilidad del “do móvil” la que permite que sea un arma mucho más poderosa para abordar la música contemporánea de lo que jamás será el “do móvil”.

Incluso si la afirmación sobre el temperamento igual no fuese vacía, hay que considerar por implicación a lo que el “do fijo” renunciaría como consecuencia. Cualquier vocalista musicalmente sensible afirmaría por experiencia directa que, a la hora de cantar una escala cromática o parte de ella, se puede ver que algunos semitonos son más amplios que otros. Antes de que existiese el piano, con el sistema de que “una misma medida abarca todo”, era común que la duración del semitono dependiese del contexto; no obstante, y aunque este hecho se ha documentó hace bastantes siglos, todavía ocurre que, cuando el piano no está para imponer su jersey de fuerza entonativo en el proceso, la melodía se vuelve mucho más flexible que la duodécima raíz de dos.

“Do móvil”

El [EJEMPLO 19](#) y el [EJEMPLO 20](#) muestran el gran semitono en su

hábitat natural. El primer ejemplo procede del aria de Cherubino, donde hay una línea cromática ascendente desde “mi” a “sol”, que se repite desde “re” a “fa”. El uso de Mozart de D-bemol en lugar de C-sostenido no solo muestra la simetría secuencial de la línea melódica, sino que también determina el lugar del gran semitono en medio de la subida. Desde el punto de vista del cantante, este entendimiento del gran semitono es clave para corregir la entonación. Desde el punto de vista de un adolescente en plena ebullición, como Cherubino, esta sofisticada demostración del uso de un gran paso intermedio es sin duda algo embriagador, y quizás Mozart lo compuso para mostrar el personaje de Cherubino de forma más profunda.

El procedimiento opuesto se muestra en el ejemplo 20, en el que la notación no refleja la construcción simétrica del pasaje. De nuevo, esto se debe a la necesidad de mostrar donde se encuentra el gran semitono. Por lo tanto, mientras que el descenso C-B-B bemol-A con un tempo de 6 quizás puede haberse resuelto, en un tempo de 14 con B bemol-A-A bemol-G, el compositor elige utilizar un G sostenido en su lugar. Esto se debe a que A es la nota dominante de la escala y, en condiciones normales no permite un semitono cromático por debajo (es decir, usando la misma letra). Otra forma de analizar esto es decir que A bemol está por debajo en tono que G sostenido, y en este caso simplemente suena mal. Para estar seguros, toda esta discusión muestra un nivel de percepción que puede ser demasiado para muchos lectores. Sin embargo, el “do móvil” por lo menos proporciona algo de margen para que el oído se acostumbre a alcanzar ese nivel; todo lo contrario, ocurre con el “do fijo” y el “temperamento igual”, su hermana rara, que permanecen sin abrir la boca.

6) Desarrollo del oído

Dado que el sistema del “do fijo” no se basa en la cognición, el uso de las sílabas del “do fijo” no ofrece nada por medio

del refuerzo mental o redundancia perceptual. Esta clase de redundancia es precisamente la que se encuentra en la base, no solo de la adquisición de un lenguaje (un proceso bastante parecido al que se está analizando aquí), sino del propio proceso de aprendizaje. De hecho, el “do fijo” tampoco se fundamenta en ningún proceso musical, más allá de la habilidad de uno mismo de señalar sin ningún sentido crítico alguno, qué letras-nombres aparecen en la página en ese momento. Este sería un gran punto de partida para un ordenador sensible ópticamente, pero no para un ser humano. Una vez más se demuestra que es difícil escapar a la idea de que el “do fijo” intenta acercarse a la imaginación humana en forma de una especie de maquinaria frustrada.

En el sistema del “do móvil”, se encuentran a menudo varios grupos posibles de sílabas, perfectamente válidos. Un sencillo ejemplo de esto es el uso de F sostenido en la clave de C: ¿es “fi” o es “ti” en la V? Ambas respuestas pueden ser correctas, dependiendo de la proporción, el ritmo, etc. No obstante, otro factor crítico en este proceso es la percepción del cantante. El “do móvil” no solo pinta al cantante en el cuadro, también permite que este pruebe distintas soluciones, distintos análisis y distintos puntos de vista, quizás durante unos años. Es algo parecido a mirar los distintos lados de una piedra preciosa. Quizás esto es parte de lo que queremos decir cuando hablamos de vivir con una pieza durante un largo período de tiempo. El sistema del “do móvil” acepta la posibilidad del crecimiento personal como músico.

7) Consideraciones en el currículo

Al ritmo de una hora de clase a la semana, durante dos años, con 26 semanas cada año, menos 8 horas por los exámenes, el estudiante medio tiene un total de 44 horas para acostumar su oído (esta es la situación en la Universidad de Toronto). Uno tiene que preguntarse si, para muchos, esto sirve para

conseguir algo. Por otra parte, no cabe duda que, teniendo en cuenta el tiempo con el que se cuenta, el “do móvil” conseguirá mejores resultados que el “fijo”. Por una parte, en el sistema del “do móvil” hay una clara distinción entre la información visual y la aural, por la que se pueden desarrollar ejercicios para abarcarlas de forma organizada y coordinada. En segundo lugar, teniendo en cuenta que el “do móvil” se basa en las capacidades cognitivas del oído y no de la vista, y que además no otorga ningún privilegio al oído absoluto, el estudiante puede practicar lo que sea donde quiera; es decir, al igual que la gente de a pie, el estudiante simplemente puede ponerse a cantar. Simplemente es el uso de los nombres en solfeo lo que cualitativamente cambia la experiencia. En tercer lugar, a medida que se acostumbra a utilizar determinados nombres para designar imágenes aurales concretas, el estudiante desarrolla una poderosa habilidad afín al dictado y la transcripción, puesto que puede volver a cantar una pieza desconocida o incluso una conocida, siendo el solfeo un paso clave para poder anotarlo. Por esta razón, el “do móvil” debería usarse como base para las clases de dictado musical, además de lectura a primera vista y entrenamiento auditivo.

El “do fijo” no tiene nada que aportar a este debate. Puesto que ya es un modelo notacional, resulta inútil para el dictado. La única defensa que tiene el “do fijo” como herramienta para los exámenes de dictado es el oído absoluto, ya abandonado desde hace mucho por parte de sus defensores. En cualquier caso, el atractivo del oído absoluto ha sido una especie de pedagogía venenosa. Para la mayoría de los estudiantes, no hay indicación alguna de que se pueda conseguir y tampoco de que tenga utilidad musical, en contraposición a la de animación circense. El “do fijo” es un sistema difícil, pero por las razones equivocadas. Apoyado por unas afirmaciones desafortunadas hasta el punto de que los estudiantes universitarios no son niños (gracias de nuevo a mi estimado colega de la Universidad de Toronto), los seguidores

del “do fijo” han creado de forma insensata una línea de demarcación elitista, basada en el error pedagógico más básico de todos en relación a la memoria y las relaciones tonales; es decir, niegan la experiencia. Si seguimos hablando de este veneno, es interesante mencionar la idea equivocada que tiene el público general sobre que el “oído absoluto” es el verdadero indicador de la musicalidad; en realidad se necesita algo más que una variante del fenómeno del “sabio idiota”. Es una lástima que el “do fijo”, pese a seguir defendiendo que el oído absoluto es no tiene importancia alguna, ha ayudado a acordonar lo que hacemos desde las aspiraciones y, finalmente, el interés de la gente “normal”.

El último punto del currículo se centra en la facilidad de pasar de un sistema a otro, puesto que los estudiantes proceden de una gran variedad de orígenes. Según mi propia experiencia, es más fácil cambiar del “fijo” al “móvil”, que viceversa. Esto simplemente se debe a que el “do fijo” no es un sistema, puesto que no tiene demanda alguna en los procesos cognitivos y no contribuye al desarrollo de los mismos; es más fácil dejarlo atrás. Tras unas horas de trabajo, incluso para alguien que crea que ha aprendido “do fijo” y para su tranquilidad, podrá escabullirse de ello para siempre.

Parte IV – Conclusión

Quizás el objetivo de todas las enseñanzas, ya sea música o cualquier otra cosa, sea conseguir estudiantes que puedan pensar y actuar por sí mismos. Con este objetivo se dedican todas esas horas y horas de análisis, memorización, discusión, debates y reflexión. En los programas universitarios de música se hace un gran énfasis en el desarrollo de las habilidades analíticas, con la esperanza de que tales conocimientos mejoren todos los aspectos del trabajo del músico, desde la enseñanza hasta la dirección y el criticismo.

Tal vez la mayor virtud del sistema del “do móvil” sea que participa y refuerza otras formas de análisis; de hecho, la simple decisión de qué sílabas usar es un proceso analítico. Asimismo, la experiencia demuestra que los músicos utilizan el “do móvil” para desarrollar memorias musicales prodigiosas. Esto no causa demasiada sorpresa, puesto que cantar los tonos de una melodía y agruparlos al mismo tiempo con una mnemónica determinada analíticamente, nos lleva a una situación en la que, en efecto, el cantante está utilizando el doble de inteligencia que un cantante de “lalala” o un usuario del “do fijo”.

El método del “do fijo” fue, sin duda, uno de los errores de cálculo más monumentales en la historia de la enseñanza musical. Cuando se considera la importancia de la habilidad analítica para desarrollar la musicalidad, resulta sorprendente que para muchos la oportunidad de utilizar el sistema de solfeo como herramienta de aprendizaje se dejase de lado en este páramo perceptual. Prácticamente parece que el “do fijo” ha encontrado la forma de llegar hasta el currículo actual siguiendo un camino completamente diferente al de otras disciplinas; de hecho, creo que este ha sido el caso. El “do fijo” procede de un tiempo y una serie de condiciones que favorecían la producción en masa de músicos que eran capaces de actuar como eslabones de precisión en una máquina corporativa: la orquesta. El método nunca se creó para potenciar el pensamiento o el análisis, al verse perjudicado desde un principio a criar una especie de agrupación de lectura instrumental, en la que los estudiantes con “más éxito” terminaban viéndose reflejados en la música solo por sus instrumentos. En el siglo XIX, en pleno auge de las orquestas, óperas y el público amateur, esta pudo ser la respuesta pragmática a una serie de circunstancias. En 1997, sin embargo, los defensores del “do fijo” se vieron inmersos en una contradicción entre el deseo de enseñar habilidades analíticas, por un lado, y volver a impartir una pedagogía retrógrada sobre el entrenamiento del oído basada en negar

precisamente eso mismo. Asimismo, con el peso de los “tres tenores” (*Big Lucy* sobre todo) y otros avances al mismo tiempo (como *When the Music Stops: maestros, managers, and the corporate murder of classical music* de Norman Lebrecht) uno debe preguntarse hasta qué punto el rígido e irreflexivo régimen del “do fijo” está preparando a los estudiantes para un mundo que, para muchos, ya habrá dejado de existir cuando estén listos para salir a él. Quizás cuando el humo de la caída de muchas de estas instituciones del siglo XIX desaparezca, podremos ver cómo la música tiene un papel más humano, en el que el desarrollo de la mente tiene preferencia sobre el entrenamiento olímpico sin demasiado sentido que puebla la mayoría de la educación musical en la actualidad. No es necesario añadir que será el “do móvil”, con sus raíces plantadas en la voz y en los procesos de percepción musical, el que realizará una contribución principal en esta dirección.

Este artículo se ha publicado en www.artlevine.com

Art Levin nació en 1948. Su interés por la música comenzó cuando solo contaba con 12 segundos de vida (los detalles están rodeados de misterio). Estudió de todo, incluyendo un diploma de asociado en Teoría (ARCT in Theory) en el Royal Conservatory of Music de Toronto, unos pocos años de guitarra clásica y un Máster en Musicología por la Universidad de Toronto. Todavía no ha terminado su tesis sobre el sistema de notación musical latino desde 1475 hasta 1600. Lleva trabajando en las aulas desde 1970, tanto clases privadas como en la Universidad de Toronto, en la Universidad de York y la Universidad de McMaster. Desde 1986 forma parte del Royal Conservatory, incluyendo la Professional School (música y teoría). También pasó por el departamento de música de York desde 2000 hasta (más o menos) 2013; terminó por titularse, fue profesor asociado y se retiró de inmediato (y no solo

porque ya era lo suficientemente viejo). También estudió música vocal del norte de India durante 10 años, y fue miembro fundador (nº 11 de 95) del Gamelan Toronto, un conjunto de estilo javanés. Se volvió loco con el jazz (principalmente con los estándares vocales) y con la música brasileña. Son unas cuantas cosillas. Desde 1991 o así también presenta *This is Art* en la CBC, donde todas estas experiencias colisionan entre ellas para producir algo parecido a una fisión nuclear.

Traducido del inglés por María Ruiz Conejo, España

Revisado por Juan Casabellas, Argentina