

Enseñanza de la lectura vocal a primera vista desde el Medioevo hasta el siglo XX: puntos cruciales para una metodología

Lucio Ivaldi, director de coros y docente

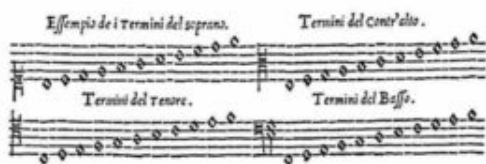
Muchos aspectos relacionados con el canto antiguo no son aún estudiados adecuadamente. Como argumenta Bruno Baudissone:

La recuperación de la música antigua y sus prácticas comenzó por los instrumentos, mientras que el tema del canto antiguo fue abordado mucho más tarde. No olvidemos que, durante el tiempo en que la música antigua era contemporánea, los instrumentos servían a la voz; hoy, es justo lo contrario: la voz sigue prácticas instrumentales, un hecho que se ve incluso en la ejecución de música antigua. A través de los años, un error condujo a la ausencia de investigaciones serias sobre la música vocal antigua: a saber, se ha creído que para llegar al antiguo arte vocal, es suficiente distanciarse de la práctica romántica y verista (Baudissone, *La vocalità antica*, en *Orfeo, mensile di musica antica e barocca*; Firenze, 1996).

La enseñanza de la música durante la época medieval fue moldeada por la necesidad de formar buenos cantantes para las misas y los oficios litúrgicos. Hacia el final del primer milenio, hubo varios miles de complejas piezas melódicas a disposición del *cantor*, con considerables variaciones regionales. La disposición ordenada del material musical sobre la base de *tonarii* respondió a objetivos mnemónicos más que a un deseo de clasificación, *per se*: el elemento temático indexado fue siempre la fórmula del comienzo de la melodía

(*tonarii* organizado por los *incipit*), más que su resultado modal (*tonarii* organizado por los *finalis*). El patrimonio litúrgico de la Baja Edad Media incluía la práctica diaria del canto como una forma de oración y como contribución a los servicios religiosos; fue en este contexto que se desarrollaron las prácticas de la *cantillatio* y los tonos de recitación salmódicos. Aquí, también, son evidentes aspectos mnemónicos en la disposición del material: de la *cantillatio* según el tono principal de recitación surgieron las fórmulas del *incipit*, de la *mediatio* y de la *terminatio*, por la libre asociación con fórmulas similares, según modalidades típicas de la cultura de tradición oral.

Numerosos tratados medievales de técnica vocal son de interés: en el siglo VII, Isidoro de Sevilla define cómo debe ser una voz para el canto litúrgico: "*clara, alta et suavis*" (clara, alta y dulce), pero en los siglos siguientes, otros autores de tratados también añadieron "*rotunda, virili, viva et succinta voce psallatur*" (redondeada, viril, animada y entonada con voz sucinta). Durante el Renacimiento y Barroco aparecieron las modernas clasificaciones vocales (voz de pecho, voz de cabeza, etc.) en los escritos de Maffei, Vicentino, Banchieri, Zacconi, Zarlino y otros tratadistas. Es importante tener en cuenta la precisa distinción entre las referidas a una disposición polifónica (*cantus, quintus, altus, tenor* y *bassus*) y la caracterización de las tipologías vocales (soprano, contralto, tenor y bajo), como se ve en *L'Antica música ridotta alla moderna prattica*, de Vicentino (Roma 1555).



Vocal Typologies in
Vicentino

Foto 1: Tipologías vocales en Vicentino

Otro aspecto saliente de la enseñanza vocal entre los siglos XV y XVIII es el constante y generalizado uso del *bicinium* didáctico, la práctica de ejecución a dúo, por parte del aprendiz de cantor y su maestro, de contrapunto escolástico, y de ejercicios adaptados según los niveles de dificultad de ejecución. Este fue un magnífico medio de entrenamiento del oído y de aprendizaje de la afinación, desarrollado a lo largo del tiempo y en los modos de una práctica vocal que requería ejercicio diario y una agilidad similares a la de la práctica de un instrumento musical, con resultados artísticos de gran eficacia y elegancia. Se remite al lector al inagotable repertorio en colecciones y cursos de estudio, incluyendo colecciones de dúos didácticos de autores como Angelo Bertalotti, Adriano Banchieri, Orlando di Lasso, Gramatio Metallo, Eustachio Romano, y también de compositores del norte de Europa como Johannes Ockeghem, Claudin de Sermisy, etc. (Bornstein, en www.gardane.info/bicinium).

Sin embargo, la práctica que queremos subrayar aquí es la enseñanza de la lectura a vocal primera vista que, a partir del siglo XI, con Guido d'Arezzo, lleva el nombre de solmisación, con la importante ventaja de superar la necesidad de memorizar miles de melodías; de hecho, una vez que se solucionaron los problemas de notación, el cantante podía leer música y aprenderla *sine magistro*.

Ya durante los siglos anteriores, la práctica nemotécnica y didáctica de computar las alturas fijas de la *tabula compositoria* -es decir, de una serie de notas contrastadas por medio de notación alfabética- ya se había afianzado, como fue teorizado por los tratadistas de la época medieval temprana (Boecio, Casiodoro), que las asociaban con las distintas falanges y articulaciones de la mano izquierda, que a menudo es erróneamente denominada la 'mano guidoniana'.



The Guidonian Hand

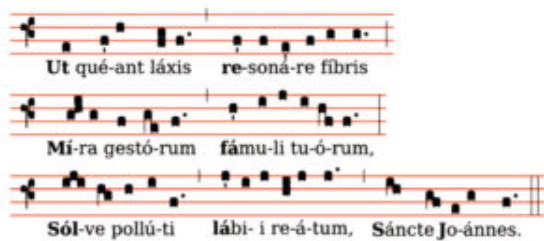
Foto 2: La mano guidonioana

A estas alturas fijas, Guido pensó en añadir un segundo sistema de alturas, esta vez en contraste con las sílabas, que permitía la fácil y unívoca identificación de una serie de intervalos que constantemente se repetían dentro de la *tabula*.

Precisamente en el prólogo de *Micrologus* de Guido d'Arezzo ... nos encontramos con que los jóvenes estudiantes, expertos en la lectura de la música según sus notas, eran capaces -en el plazo de un mes- de cantar canciones que nunca habían visto ni oído, sin vacilaciones y a primera vista; por cierto, para realizar un "*maximum spectaculum*" para todos... De hecho, Guido d'Arezzo ya intuía la necesidad de la conexión oído-ojo-memoria-voz, y la utilidad de aprender muchas canciones volviendo al mencionado recurso mnemotécnico para tomar los intervalos, así como, *mutatis mutandis*, del significado de la tónica (Goitre, *Cantar leggendo con l'uso del do mobile*; Milano 1972).

Debido a su utilidad didáctica, este sistema gozó de gran éxito, no sólo en la época medieval, sino durante el Renacimiento: así, la solmisación se basa en una escala de seis tonos, llamada hexacordio. A fin de facilitar el aprendizaje de esta estructura de escalas e intervalos, Guido d'Arezzo dio a las seis notas los nombres correspondientes a

las primeras sílabas de los seis hemistiquios del Himno a San Juan Bautista:



Hymn to St. John the Baptist

Foto 3: Himno a San Juan Bautista

Por lo tanto, bastaba con aprender de memoria y acostumbrar el oído a este régimen, por el cual se buscó ganar agilidad y destreza (un asunto de cierta importancia incluso para cantantes modernos) en la entonación de intervalos ascendentes y descendentes (es decir, unísono, y los intervalos de 2ª mayor y menor, 3ª mayor y menor, 4ª, 5ª y 6ª mayor).

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol
La					
		T	T	St	T
T					

Las seis sílabas podrían asignarse a las notas de una composición con un extenso *ambitus*, por medio de la *mutatio*, es decir, un cambio de hexacordio llevado a cabo de tal manera que el semitono siempre fuera cantado con las sílabas mi-fa. Por ese procedimiento, los *cantores* aprendían, no la altura absoluta de las notas (*claves*), sino las alturas relativas (*voces*), y fijaban los intervalos en su memoria: un semitono siempre era *mi-fa*, sin importar en qué alturas podían encontrarse. Así, los cantantes podían entonar fácilmente cualquier escala de seis tonos que tuviera el semitono en la posición central. Este fue el caso, no sólo con el hexacordio

natural con el Ut correspondiente a C, sino también con el hexacordio blando (con Ut = F, y por lo tanto con si b), y el hexacordio duro (con Ut = G).

En una tabla elaborada por Gioseffo Zarlino (*Institutioni armoniche*; Venezia 1558), tenemos un resumen de las sucesivas sílabas hexacordales, en asociación con la serie de alturas absolutas de la *tabula compositoria*:

Zarlino's Table

Foto 4: Tabla de Zarlino

Para esto, hemos anexado una transcripción en notación moderna, como sigue:

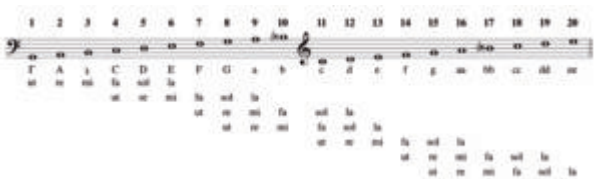


Photo 5: Tabla de Claves et Voces

El punto neurálgico de este sistema era la dificultad de adaptarla a la propagación de la *musica ficta*, es decir, a la adaptación de la *tabula compositoria* a nuevas alturas, que comenzaron gradualmente en imponerse sobre prácticas y gustos, desde mediados del siglo XV; es decir, do #, mi b, fa, y sol #.

Así, varios intentos de adaptar el sistema silábico guidoniano a las nuevas exigencias del lenguaje musical polifónico y armónico, fueron elaborados por los siguientes expertos, encaminados a resolver los problemas de entonación que acarrearán las alteraciones cromáticas:

Waelrant Hubert (1517-1595), con “Bocedisación”: *bo-ce-di-ge-la-mi-ni*; **David Hitzler** (1575-1635), con “Bebisación”: *la-be-ce-de-me-fe-ge*; el teórico alemán, **Otto Gibelius** (1612-1682) amplió y alteró las sílabas guidonianas de manera similar a la de **John Curwen** doscientos años más tarde: *do-di-re-ri/ma-mi-fa-fi-so-si/lo-la-na-ni-do*; **Karl Heinrich Graun** (1704- 1759), con “Damenisación”: *da-me-ni-po-tu-la-be*. Las diversas propuestas encontraron poca aplicación en la práctica musical, debido a la poca correspondencia entre, por un lado, las sílabas referidas a los sonidos alterados y, por otro lado, las correspondientes a los tonos naturales (Acciai, *Solmisazione e didattica musicale en Italia*, en *La Cartellina*; Milán 1996).

Otro aspecto que tuvieron en cuenta los autores de tratados en los siglos XVI y XVII fue el de ampliar la solmisación hexacordal a la 8ª.

Muchos teóricos (Banchieri, Burmeister, Bernhard, Nives, La Maire y otros) sostuvieron que era necesario en lo sucesivo agregar una nueva sílaba, *si*, para las canónicas seis de Guido d'Arezzo. El uso cada vez más frecuente de la técnica de transposición (*chiavette* o *chiavi acute*) y la introducción de modos mixtos dentro de las composiciones, volvieron algo artificial y complejo el sistema de Guido (Acciai, op. cit.).

En realidad, el uso teórico de un nuevo sistema de **solmisación**, también llamado solmisación de la octava, aunque muy extendido en muchos contextos, no tuvo tiempo de buscar la uniformidad teórica y aceptación universal en la práctica didáctica de los siglos XVII y XVIII. Esto es una lástima, porque, con la adición del séptimo paso y de las principales

alteraciones cromáticas, tal sistema podría haber expresado perfectamente todas las fórmulas melódicas y armónicas presentes en el vocabulario de enseñanza del repertorio musical, al menos hasta fines del siglo XIX.

Desde 1600, contemporánea con los intentos de crear la solmisación de la octava, la práctica de hacer corresponder la sílaba Ut o Do con la nota fija C, se hizo cada vez más generalizada. En particular, durante el período posterior a las Guerras Napoleónicas, el sistema francés logró anular la diferencia entre *claves* y *voces*, probablemente con el fin de simplificar la práctica de ejercicios destinados a la agilidad instrumental; de ello deriva la notable paradoja por la que *do*, *re* y *mi* se convirtieron en alturas absolutas, con la total anulación de las *voces* en favor de un sistema basado exclusivamente en las *claves*. Este sistema de "nomenclatura única" persiste aún hoy en las escuelas y conservatorios de música de muchos países, junto con la dudosa práctica del solfeo hablado.

La presencia de dos sistemas de nomenclatura, con las *voces* junto con las *claves*, es una forma de redundancia sistémica o, posiblemente, de abundancia sistémica. El doble sistema de nomenclatura tiene ventajas sistémicas, porque está íntimamente relacionado con la naturaleza de la música clásica occidental. De hecho, el sistema de *claves* expresa simplemente las alturas absolutas, mientras el sistema de *voces* con solmisación de la octava también expresa las funciones de la escala en el sistema armónico-tonal. *Do* es siempre la tónica de cualquier tonalidad mayor; *re*, la supertónica; *fa*, la subdominante y *sol* la dominante, etc. En cuanto a las tonalidades menores, la tónica es siempre *la*. La solmisación puede incluso aplicarse íntegramente a la música modal, puesto que el modo dórico siempre es entonado como *re-mi-fa-sol*; el frigio, como *mi-fa-sol-la*, etc. Esto tiene grandes ventajas para el cantante en la comprensión de los intervalos y del sistema de entonación, independientemente de la modalidad de

la pieza.

Un joven cantante, privado de este sistema didáctico que ha sido adaptado a mano para la exacta representación de fórmulas melódicas, a menudo puede calcular alturas sólo con la ayuda de un instrumento musical, sin tener realmente el “marco mental” de la escala y los sistemas de intervalos necesarios para su arte. Roberto Goitre pinta un desastroso panorama de las consecuencias en Italia por abandonar la “doble nomenclatura”:

Tales errores y confusiones en la enseñanza de la música han sido heredados con el fin de reducir nuestro campo, alguna vez la cuna de la polifonía vocal, a la retaguardia mundial de civilidad musical (Goitre, *op. cit.*).

En realidad, hubo una recuperación internacional de *claves* y *voces* en los siglos XIX y XX, gracias al *Do móvil*, como se encuentra en las monumentales obras de John Curwen en Inglaterra y de Zoltán Kodály en Hungría. Hoy somos testigos de una gradual dispersión de otras prácticas didácticas derivadas de la música antigua (*salmodia*, *solmisación*, *bicinia*, *cánones*, etc.).

Esperemos, pues, a ver en los próximos años un nuevo florecimiento de la reflexión metodológica sobre los métodos de enseñanza de canto polifónico, esperemos que no sólo en los conservatorios, sino más generalmente en los cursos de estudio seguidos por todos los músicos, en publicaciones profesionales de música y en la vida diaria de la comunidad musical en toda su complejidad.

Una versión de este artículo ya apareció en el sitio web www.musicheria.net, por el que damos las gracias a sus editores.

Traducido del inglés al castellano por Oscar Llobet, Argentina

Revisado por Juan Casabellas, Argentina