

Quanto mas lexos de ti:
la “solmisación” a partir
de un villancico del *Cancionero*
de la Catedral de Segovia

Eduardo Sohns

Introducción

Cuando nos acercamos a los libros de música usados durante el siglo XVI encontramos una serie de términos ajenos a nuestro “vocabulario musical”.

Basta con comparar el índice de alguno de ellos con el índice de los libros que hoy utilizamos:

I. Claves, voces, canto, intervalos usados y prohibidos, notas, ligaduras, pausas, mutaciones, transposición, solmisación.

II. Tactus, síncopa, mensura, modo, tiempo, prolación, signos, puntos de adición, perfección, división y alteración, imperfección, coloración, aumentación, disminución y proporciones.

III. Cánones

IV. Tonos

V. Ornamentación

Contenidos más o menos semejantes, expuestos en forma más o menos desarrollada, son los que encontramos en los libros usados en el siglo XVI (en el caso citado se trata del índice de la *Musica practica* de Hermann Finck, publicado en Wittenberg en 1556).

Por esos años, la enseñanza de la música se realizaba de manera muy diferente de la que hoy utilizamos y, como también sucede en la actualidad, uno de los problemas fundamentales por resolver era cómo enseñar a entonar una melodía.

Para ello se utilizaba un sistema propuesto en el siglo XI por Guido d’Arezzo, la “solmisación”.

En un manuscrito compilado en España durante el reinado de los Reyes Católicos y que se conserva en la Catedral de Segovia, encontramos el villancico *Quanto mas lexos de ti* que, casualmente o no, sirve para mostrar muy claramente cómo funcionaba el sistema.

En cada una de las voces de este villancico se plantean distintos asuntos por resolver, y entre las cuatro voces quedan expuestos todos los problemas fundamentales a los que se enfrentaba el músico para aprender a cantar una melodía desconocida sin ayuda de un instrumento.

Como si fuera compuesto a propósito para un fin didáctico, el material musical que usa la pieza es mínimo: no hay problemas rítmicos, casi todas las figuras son iguales, hay pocos saltos y los ámbitos son reducidos; por lo que podremos abocarnos, sin mayores impedimentos, a exponer y practicar los principios de la “solmisación”.

El Cancionero de la Catedral de Segovia

El Cancionero de la Catedral de Segovia pertenecía a la biblioteca del Real Alcázar de Segovia y fue prestado a la catedral en fecha desconocida. Allí lo descubrió Higinio Anglés en 1922.

El manuscrito es de gran importancia dado el material que contiene. Está dividido en dos partes claramente diferenciadas: una que reúne piezas del repertorio francoflamenco, con más de ciento cincuenta obras religiosas y profanas de los más importantes autores del momento: Josquin, Hobrecht, Isaac, Anchieta, Agricola, Martini, Caron, Tinctoris, etc., y otra que, presentada con la inscripción “aquí comienzan las obras castellanas”, reúne cuarenta piezas, todas salvo las dos últimas con texto en castellano.

Muchas de las obras que se incluyen en el cancionero solamente se conocen por esta fuente.

El material habría sido compilado alrededor del año 1500. No se conoce la fecha exacta, tampoco se sabe dónde fue confeccionado el manuscrito, ni para quién; tal vez para la capilla de la reina Isabel o quizás para la de Felipe el Hermoso.

32 | 33

Las obras son de variada dificultad. A la simplicidad de algunas piezas castellanas se le oponen otras de difícil lectura, que darían cuenta de la existencia de músicos capaces de resolver los problemas que se plantean en ellas.

Las obras están agrupadas por tipo, cantidad de voces y por idioma. Evidentemente, los copistas que participaron en la elaboración del cancionero reunieron el material, lo ordenaron de manera bastante prolija y lo copiaron.

La apariencia del manuscrito es simple y está incompleta la ornamentación planeada.

Tiene numerados, con números romanos, doscientos veintiocho folios. La segunda sección, la de las obras castellanas, abarca desde el folio ccvij hasta el ccxxvii. El recto de cada folio aparece numerado arriba en el centro. La numeración es continuada y sólo es interrumpida por los folios faltantes.

Las páginas miden aproximadamente 29 cm por 21,5 cm, con un área escrita de 24 cm por 16,5 cm. En relación con los pequeños cancioneros de fines del siglo XV y con los grandes libros de misas y motetes, se puede decir que es de un tamaño mediano y que, teniendo en cuenta sus dimensiones, sólo unos pocos cantores podrían utilizarlo simultáneamente.

Quanto mas lexos de ti

En el folio ccxxiiij encontramos el villancico Quanto mas lexos de ti. Es el nº 31 de la serie de “obras castellanas”.

Es una pieza simple y breve, y no se indica quién es el autor. Está escrito a cuatro voces, cada una de las cuales ocupa un pentagrama.

Las voces aparecen ordenadas de arriba hacia abajo:

Cantus o Tiple

Tenor

Altus

Bassus

Entre 1535-6, se publicó en Valencia el Libro de vihuela de mano de Luis Milán. Al comenzar la sección que reúne las piezas con canto, Milán da detalles acerca de la manera de cantar un villancico:

“La letra haveys d[e] leer desta manera. El primero verso leereys hasta la fin del villancico: y tras esto viene la buelta: y leereys sus dos versos: y bolvereys al pri[n]cipio y acabareys co[n] el verso que quedava por leer” [fol.Qi v].

Queda así definida la forma tradicional del villancico: A-B-B-A, que era la usual por esos años. A este modelo responde la pieza que nos ocupa.

Su texto es el siguiente:

*Quanto mas lexos de ti
mas sin dicha y mas sin mi.
En ti queda el alegria
y todo el bien que no vi.
A ti dexo el alma mia
yo voy ajeno de mi.*

El estribillo, constituido por los dos primeros versos, está desarrollado por una glosa, cuyo verso final “vuelve” a la rima del último verso del estribillo.

En el manuscrito, el texto aparece escrito debajo de la voz superior. Las voces inferiores solamente reproducen el incipit: “Quanto mas lexos”.

En su edición, al comentar este villancico, Querol Gavaldá indica: “Música anónima, letra del obispo de Tarazona vizconde de Altamira” (Varios [6], p. xxxix).

Cejador (II, 1371) recoge la siguiente versión:

Cuanto más lejos de ti,
más contigo y más sin mí.
Cuanto más das en dejarme,
descuidarte y desdeñarme,

doy, señora, en no trocarme
y morir como viví.
Contemplo la hermosura
de tu divina figura
y lloro con desventura
la ventura que perdí.
[Ms. 3915, Bibl. Nac., año 1620]

Las secciones

Las dos secciones: A (cc.1-9) y B (cc.10-14) del villancico, aparecen separadas con una doble barra. Por nuestra parte, podemos dividir la sección A en dos fragmentos: A' (cc.1-4) y A'' (cc.5-9), siendo A'' y B iguales.

Una de las características destacables de las piezas castellanas de este cancionero es la relación que existe entre el material melódico de estribillo y copla. En casi todas las obras, de una u otra manera, encontramos una dependencia temática de B en relación con A. Es decir que, en mayor o menor medida, los elementos de B ya aparecen expuestos en la primera sección.

Las voces cantus-tenor se mueven preferentemente por grado conjunto y casi no tienen saltos. Las melodías son muy cantables. Entre ambas realizan las cadencias, la voz superior las de "soprano" y la inferior las de "tenor". Todos los intervalos que se producen entre ellas son consonantes y sólo aparecen disonancias en las cadencias.

34|35 Como consecuencia de ello, con estas dos voces podemos cantar sin inconvenientes el villancico. Las voces restantes, altus-bassus, completan o actúan "de relleno", pero no son necesarias desde el punto de vista estructural.

En el bassus encontramos al principio (cc. 1-2) una sucesión de dos saltos ($4^a + 3^a$) en la misma dirección para formar un intervalo de 6^a . Unos compases después (cc. 7-8) se observa una fórmula similar, aunque con el segundo salto suprimido ya que aparece una nota rellenando la 3^a . Al vincular A' y A'' se presenta un salto de 7^a , admisible porque no está considerado melódicamente en una misma frase, sino que aparece en un cambio de verso.

El altus es la voz menos interesante y nos parece la "menos cantable".

El texto, de acuerdo con nuestra colocación, se dispone silábicamente y sólo al final de cada sección hay espacio para un breve melisma.

La notación

La notación utilizada en este villancico es la típica del siglo XVI y no presenta complicaciones. Casi todas las figuras son "semibreves". Aparecen unas pocas "mínimas", un par de "semimínimas" (cc.7 y 13) y "breves" (cc.4) al final de A'.

Convencionalmente, los finales de cada una de las secciones están escritos con “longas” y llevan calderón.

El signo de mensuración que rige la pieza es C . Indica que el tactus de la obra se mide “a la breve”, y que la “breve” y la “semibreve” tienen división binaria.

Comienzos y finales. Ámbitos

La pieza comienza incluyendo entre las consonancias una 3ª mayor, intervalo que también aparece en el final de cada una de las secciones.

Los ámbitos de las voces son pequeños:

- | | | | |
|---------------|--------------|--------------|---------------|
| 1. Cantus: 5ª | 2. Altus: 4ª | 3. Tenor: 6ª | 4. Bassus: 7ª |
|---------------|--------------|--------------|---------------|

La solmisación

La solmisación, el sistema desarrollado por Guido D’Arezzo, fue un elemento fundamental para la enseñanza y la práctica de la música durante la Edad Media y el Renacimiento. Su uso se extendió hasta mediados del siglo XVIII.

En su *Epístola de ignoto cantu* (c1030), Guido brinda valiosos datos acerca de la enseñanza de la música.

Entre otras cosas, nos cuenta que fue llamado para presentarse ante el papa Juan XIX, quien revisó el Antifonario que Guido llevaba. El Papa “no cambió de tema ni se movió de donde estaba sentado hasta que no cumplió su deseo de aprender un versículo que no había oído nunca, hasta reconocer como cierto por sí mismo lo que apenas podía creer en los demás”. (Cattin:174)

Escribe acerca del aprendizaje y de algunas dificultades que surgían: “Para aprender un canto desconocido... la primera regla y la más común es tocar en el monocordio las letras (notas) pertenecientes a cada neuma: escuchándolas gracias al instrumento, podrás aprenderlas como un maestro. Pero esta regla es buena para los niños y, si válida para los que empiezan, es pésima para aquellos que ya han hecho algún progreso. He visto muy buenos filósofos que para el estudio de este arte buscaron maestros no sólo itálicos, sino también galos, germanos e incluso griegos, pero... no lograron nunca convertirse no digo en músicos, sino ni siquiera en cantores... Para aprender una melodía desconocida no debemos, por tanto, recurrir siempre a la voz de un hombre o al sonido de un instrumento... Por el contrario, tenemos que fijar en lo más profundo de la memoria las diferencias y propiedades distintivas de cada sonido y de cada descenso o elevación de la voz”.

Y explica cómo era su método para aprender a entonar una melodía: “Si quieres fijar en la memoria un sonido o un neuma, de forma que cuando lo desees, en cualquier canto conocido o desconocido, éste te pueda venir a la memoria (en el sentido de que logres cantarlo inmediatamente y sin dudas), debes localizar ese sonido o ese neuma al principio de una melodía que te sea conocida”. (Cattin:175)

A continuación, Guido reproduce el Himno a San Juan sobre cuya melodía elabora su método para aprender a cantar sin ayuda de un instrumento:

Himno a San Juan



U que-ant la-xis re soná-re fibris Mi- ra gestó-rum fá-
mu-li tu- ó-rum, Sol-ve pollú-ti lá-bi- i re- á-tum, Sancte
Jo-ánes.

“¿Ves cómo esta melodía empieza en sus seis frases con sonidos diferentes? Por tanto, si logras reconocer con el ejercicio el principio de cada frase hasta lograr cantar sin duda una cualquiera de ellas, podrás entonar fácilmente y según sus propiedades estos seis sonidos allá donde los encuentres”. (Cattin:176)

36 | 37

Guido arma su sistema a partir de las seis sílabas con las que comienza cada uno de los versos del himno y de los sonidos con que se las canta.

Las seis “voces musicales”: ut-re-mi-fa-sol-la, constituyen un hexacordio. En él, los sonidos están organizados de manera tal que entre ellos encontramos una sucesión interválica simétrica de tono-tono-semitono-tono-tono.

Era muy importante la relación entre los componentes y cada nombre era sinónimo de una ubicación.

Quien solmisaba sabía, por ejemplo, que “ut-fa” (T, T, ST) era una 4ª, lo mismo que “re-sol” (T, ST, T), o “mi-la” (ST, T, T); pero también reconocía que se diferenciaban por la constitución interna, se decía que eran de “especies” distintas.

El “mi-fa” implicaba la presencia de un semitono. Si se cantaba “mi”, entonces por arriba había un semitono; si se cantaba “fa”, el semitono estaba por debajo.

En “ut” comenzaba el hexacordio y en “la” finalizaba. No se podía cantar por debajo de “ut” o por encima de “la” ya que no había más “voces”; y para cantar una melodía que excedía la 6ª “ut-la” era necesario cambiar o “mudar” de hexacordio.

La teoría indicaba cómo hacer estos cambios, y quien solmisaba podía pasar con facilidad de un hexacordio a otro tan sólo teniendo en cuenta una serie de reglas.

Musica recta

El hexacordio se aplicaba para cantar los sonidos que formaban parte de una tabla de musica recta o "verdadera", también llamada "gamut".

En esa tabla estaban comprendidos los sonidos que el compositor empleaba generalmente para escribir su música. En casi todos los libros de música de la época encontraremos ejemplos de ellas, y si las comparamos veremos que son todas muy semejantes.

Analicemos la tabla publicada en el libro Musica getutscht de Sebastian Virdung (Basilea, 1511).

En la columna de la izquierda encontramos una serie de letras. En el primer grupo (graves) encontramos: Γ, A, \flat , C, D, E, F, G; en el segundo (agudas): a, b, c, d, e, f, g; y en el tercero (sobreaagudas): aa, bb, cc, dd, ee.

Mirando más detenidamente donde está escrita la "b", hacia la derecha, encontramos también escrita la " \flat ". Son dos maneras de escribir la letra "B", una con escritura redonda (\flat) y otra cuadrada (\flat).

De esas letras: A-B-C-D-E-F-G, nacen veinte signos o claves, diez ubicados sobre líneas y otros tantos en espacios. Si a las letras les agregamos las "voces" que surgen de los distintos hexacordios, podremos conocer los nombres de cada una de las claves: Γut, Are, \flat mi, Cfaut, Dsolre, Elami, Ffaut, Gsolreut, alamire, Bfa \flat mi, csolfaut, dlasolre, eiami, ffaut, gsolreut, aalamire, etcétera.

Gamut. Sebastian Virdung.
Musica getutscht. Basilea, 1511

Como en realidad la tabla continúa y es infinita, generalmente se la representa como en nuestro ejemplo, y al hacer referencia a las claves casi siempre se emplean los nombres completos que reciben: Gsolreut, Alamire, Bfa_qmi, Csolfaut, Diasolre, Elami y Ffaut. La clave de Γ ut se la asimila a la clave de Gsolreut.

Es decir que una clave está formada por una letra y una, dos o tres “voces musicales” (ut, re, mi, fa, sol, la). Por ejemplo: “bfa” tiene una letra “b” y una voz “fa”, “Elami” tiene una letra “E” y dos voces “lami”, “Csolfaut” tiene una letra “C” y tres voces “solfaut”.

Podemos observar en la tabla que los hexacordios o deducciones, como también se los llamaba, comienzan siempre a partir de las claves de Gsolreut, Ffaut y Csolfaut, en sus distintas octavas. El primer hexacordio tiene su “ut” en Γ ut, el segundo lo tiene en Cfaut, el tercero en Ffaut, el cuarto en Gsolreut, el quinto en csolfaut, el sexto en ffaut y el séptimo tiene su “ut” en gsolreut.

Volvamos a las claves correspondientes a “ b · b ”, y veremos que se indica “bfa_qmi”. Cantaremos “fa”(b) si usamos un hexacordio que tiene su “ut” en “F”, y “mi”(b) si usamos un hexacordio sobre “G”. Solamente en este caso tendremos una única manera de cantar un sonido de forma excluyente. Debemos elegir entre cantar “mi” o “fa” y al elegir una voz excluirémos a la otra. Tienen distinta altura física y ocupan posiciones relativas distintas en el hexacordio. El “mi” tiene un semitono por encima y un tono por debajo, y el “fa” un semitono por debajo y un tono por encima.

Si analizamos entonces la constitución de la 8ª, encontraremos “naturalmente” a disposición del músico los sonidos $g \cdot a \cdot b / b \cdot c \cdot d \cdot e \cdot f$ (un sonido más que nuestros siete habituales)

De acuerdo con el hexacordio empleado para cantar una melodía, usamos tres propiedades: “bquadrado”, “natura” y “bredondo”. Los hexacordios sobre “g” se cantan por “bquadrado” o “durum”, los que se ubican a partir de “f” por “bredondo” o “molle”, y los que se construyen sobre “c” se cantan por natura.

Como indicarán algunos autores, en ocasiones en los textos se opone “bquadrado” a “bmolle”, sin analizar que no son comparables. En realidad se debe oponer quadrado a redondo, y molle (blando) a durum (duro) (la teoría actual conserva aquella oposición de becuadro y bemol).

Se dice que las propiedades de “bquadrado” y de “bredondo” son contrarias (por el choque entre “ b · b ”), y las reglas de la solmisación nos indican que no se puede pasar inmediatamente de un hexacordio sobre “G” a otro sobre “F” o viceversa. Para ir de un hexacordio a otro de propiedad opuesta es necesario pasar antes por un hexacordio “natura” (sobre “C”).

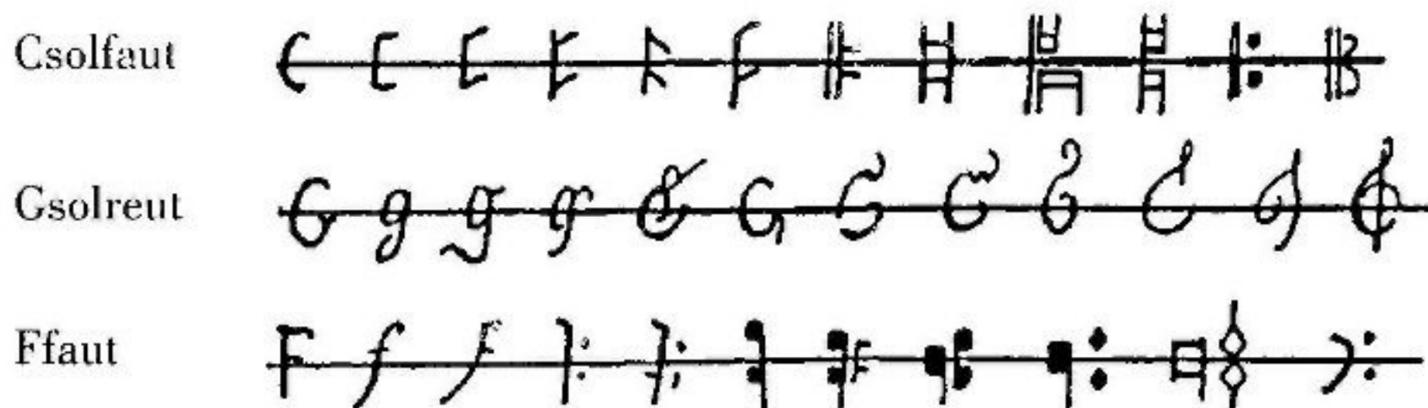
Es decir que los hexacordios que se pueden utilizar consecutivamente se encuentran ubicados a intervalos de 4ª o de 5ª. Por ejemplo, una melodía po-

dría comenzar cantando sobre un hexacordio que comienza en "G", pasar luego a "c" (sube una 4ª), luego a "g" (sube una 5ª), puede descender a "c" (baja una 5ª), ascender a un hexacordio sobre "f" (sube una 4ª), descender a "c" (baja una 4ª) y terminar en "G" (baja una 4ª).

Como ya quedó dicho, un sonido (clave) se nombra indicando la letra y la o las voces musicales que forman su nombre (Csolfaut, bfa, \flat mi, etc.). Si tenemos en cuenta que la tabla es infinita, veremos que nos convendrá usar la zona central, ya que allí tendremos los nombres completos de cada una de las claves. Al cantar pronunciaremos la "voz musical" que corresponda de acuerdo con el hexacordio que estemos empleando.

No todas las claves tienen la misma importancia. Las "principales" son: gsolreut, csolfaut, Ffaut y bfa. Se las ubica al comienzo de toda pieza y a partir de ellas se deduce la ubicación de las restantes. Algunos autores indican solamente las tres primeras, otros agregan alguna otra.

Las "claves principales" se dibujan de la siguiente manera:



Claves

La clave de bfa se dibuja con una " \flat ", de manera similar a la que hoy utilizamos para indicar bemol.

Las "claves principales" no tienen una posición fija sino que se las ubica de manera que, a partir de ellas, la melodía esté en lo posible siempre escrita en el pentagrama. En casos de melodías compuestas en un ámbito amplio, es habitual que el compositor a lo largo de ella vaya cambiando la ubicación de la clave para que la melodía no se salga del pentagrama.

Determinar el ámbito en que se mueve una voz es uno de los primeros pasos para saber en qué modo está escrita una melodía. Por ello algunos teóricos indican que la ubicación de las "claves principales" ayuda a conocer en qué modo está compuesta una voz.

Cada clave se aplica a una altura física determinada. La letra (aguda, grave, sobreaguda; o mayúscula, minúscula, gemela, etc.); de acuerdo con la nomenclatura empleada por el autor de la tabla) nos indicará la altura del sonido ("g" es una 8ª más aguda que "G", etc.).

La "mutación"

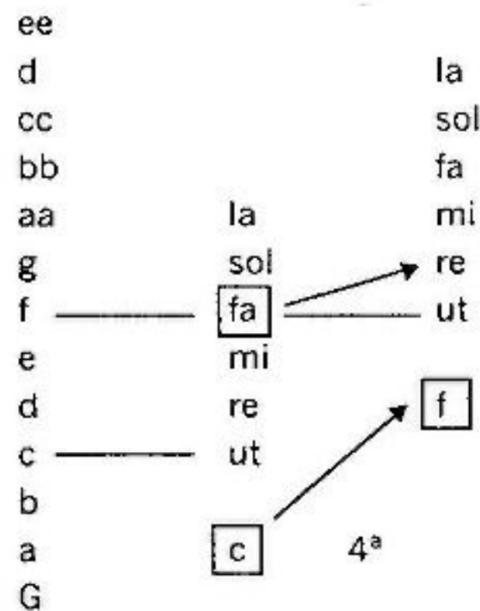
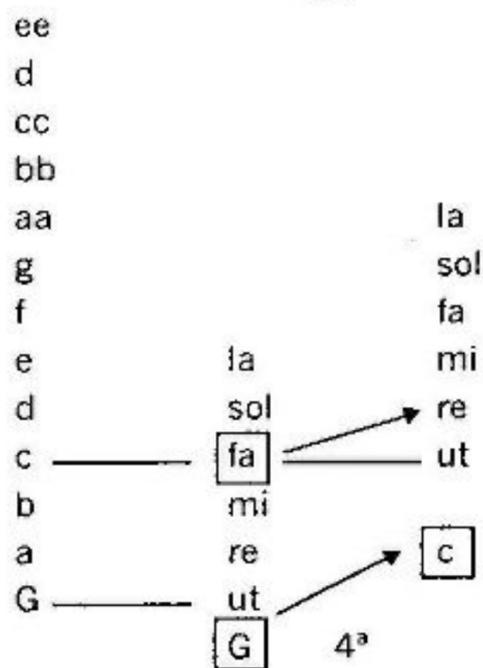
Normalmente nos encontraremos con melodías que exceden el ámbito de la sexta hexacordal y nos veremos en la necesidad de cambiar o mudar de hexacordio.

Los tratados indican dónde y cómo pasar de un hexacordio a otro. Ellos nos dicen que se asciende tomando el "Re" del nuevo hexacordio, y se desciende cantando el "La" del nuevo hexacordio.

Al ascender se ha de tomar el "Re" después del "Fa" o del "Sol" (se canta Fa-Re o Sol-Re), y al bajar se ha de cantar el "La" después de "Mi" o "Fa" (se canta Mi-La o Fa-La).

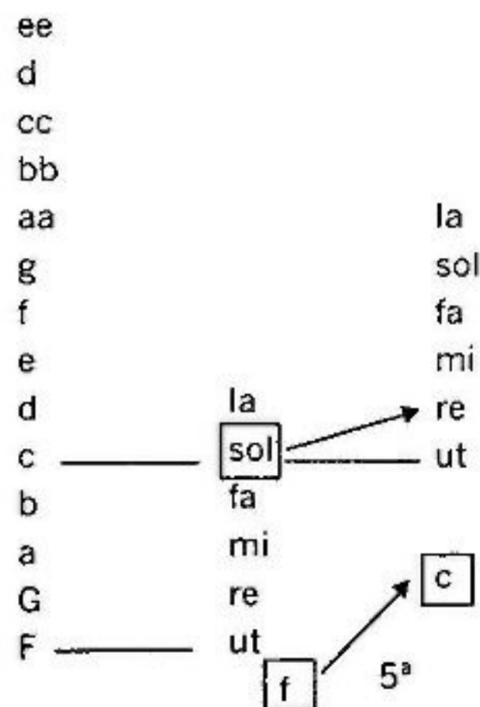
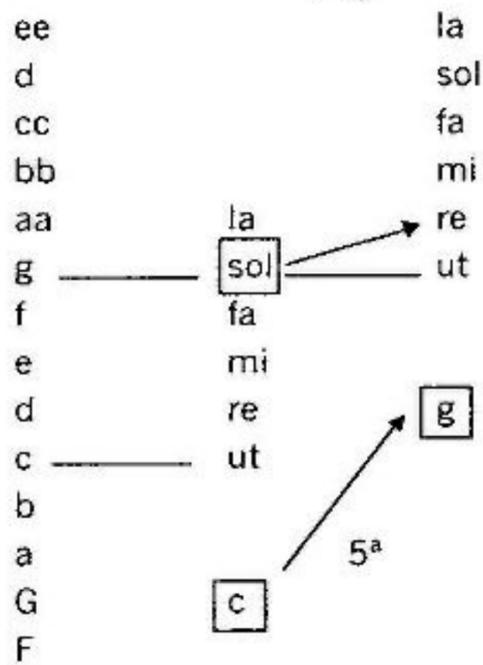
Teniendo en cuenta la relación interválica de 4ª o 5ª entre los hexacordios, ascendiendo se canta:

Relación de 4ª G-C Fa-Re
C-F

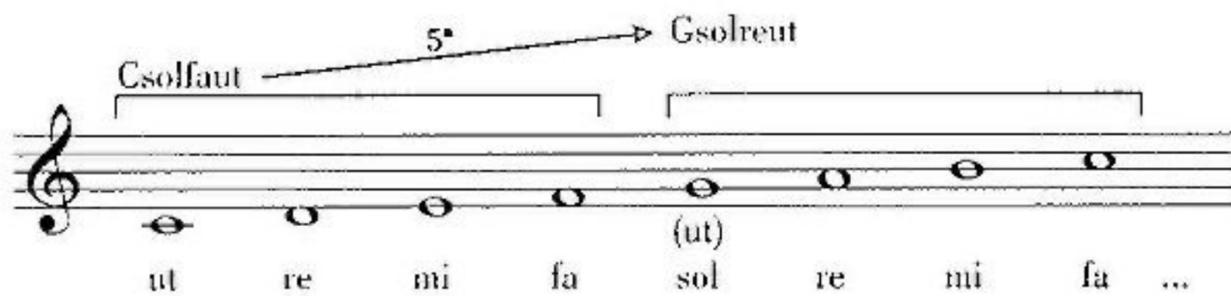


Mutación ascendente (intervalo de 4ª entre los ut)

Relación de 5ª C-G Sol-Re
F-C



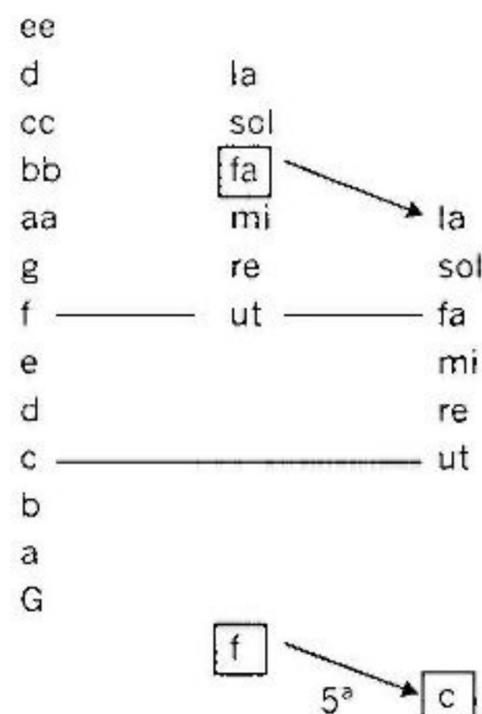
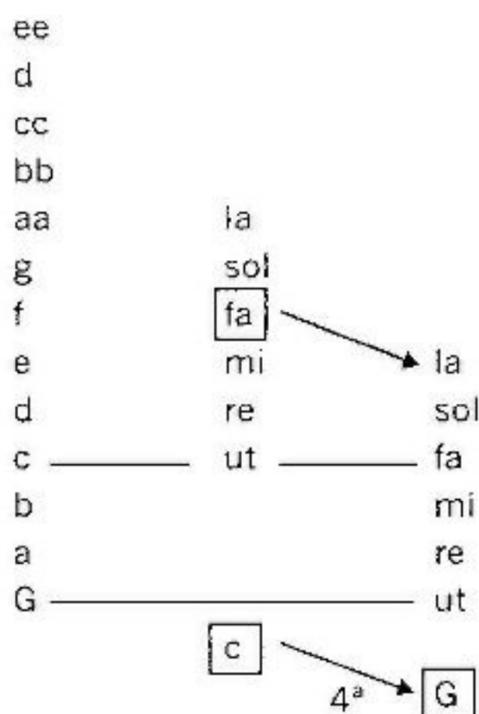
Mutación ascendente (intervalo de 5ª entre los ut)



Escala ascendente

Teniendo en cuenta la relación interváltica de 4ª o 5ª entre los hexacordios, descendiendo se canta:

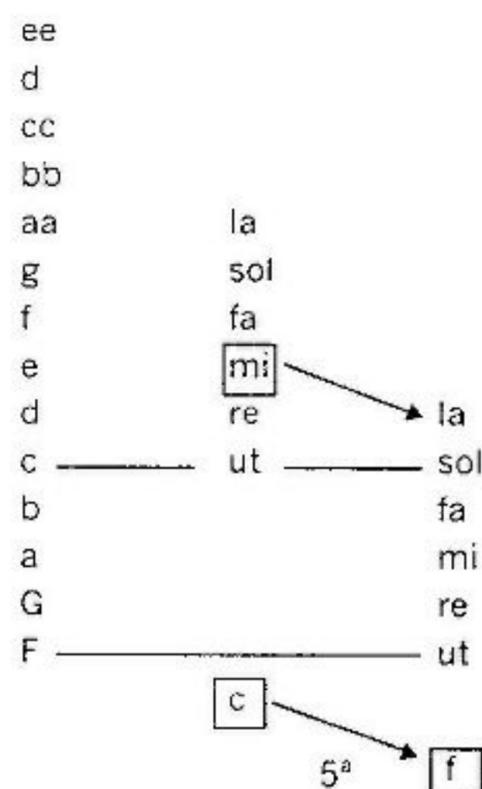
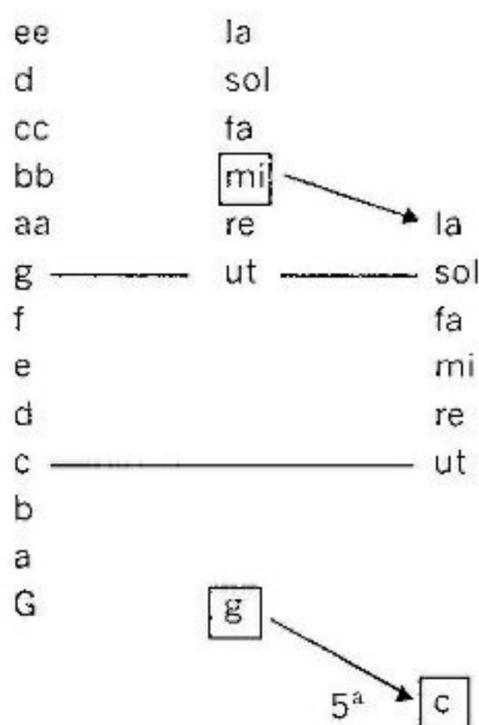
Relación de 4ª C-G Fa-La
F-C



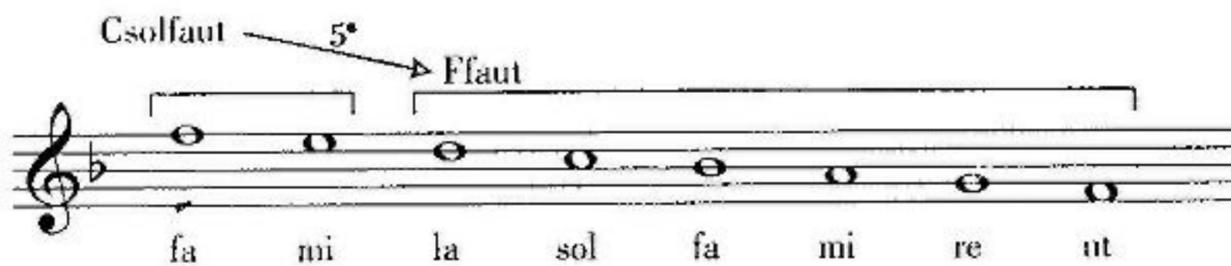
42 | 43

Mutación descendente (intervalo de 4ª entre los ut)

Relación de 5ª G-C Mi-La
C-F



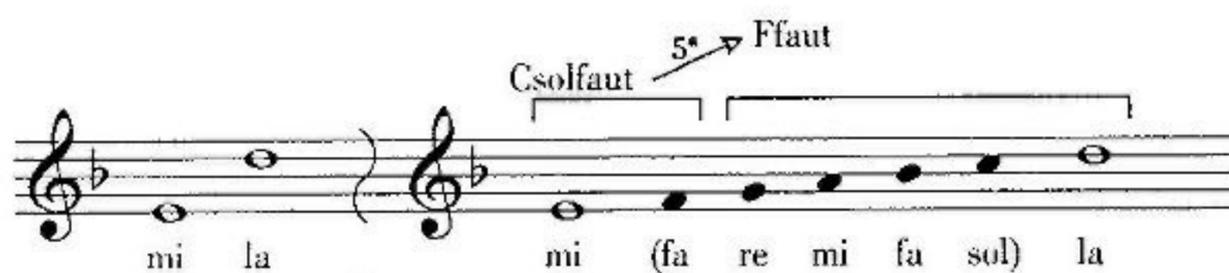
Mutación descendente (intervalo de 5ª entre los ut)



Escala descendente

Como ayuda, podemos decir que siempre que la relación entre los hexacordios es de 4ª, se toma como pivote al “Fa”, cantando al ascender Fa-Re y al descender Fa-La.

Para cantar un intervalo cuyos sonidos pertenecen a hexacordios distintos, “se lo rellena” mentalmente para ubicar dónde se produce la mutación y a partir de allí seguir cantando en el nuevo hexacordio.



Mutación

Fa supra la - Saltos de 4ª y 5ª

Una de las reglas más usadas, pero también más traicionadas, es aquella que indica que si una melodía excede por un sonido el “la” y luego desciende, este sonido se cantará “fa” (es decir, que estará a distancia de semitono del “la”). Esta regla se expresa diciendo: “una nota sobre la siempre se canta fa”. Es importante notar que ésta es una “licencia” y que el uso de ese sonido no implica cambiar de hexacordio.

Las instrucciones nos indican también que si pronunciamos “mi” o “fa” y luego tenemos que cantar un intervalo de 4ª o de 5ª, deberemos cantar “mi-mi” o “fa-fa”, lo que garantiza que los intervalos sean “justos”. Tenemos que evitar el “mi contra fa” que en consonancia perfecta implica una disonancia.



Cuartas y Quintas (Referencias: 5ªd: 5ª disminuida)

Musica ficta

En la práctica musical, el intérprete no sólo usaba los sonidos de la musica recta sino también algunos que no estaban en esa tabla, sonidos de la llamada musica ficta o “falsa”.

Cuando hablamos entonces de *musica ficta* no lo hacemos en relación con los “accidentes” agregados o sugeridos, hoy en día, por músicos/editores para la ejecución/edición, sino que nos referimos a los sonidos que no formaban parte de la *musica recta*, es decir aquellos que no estaban en “la mano de Guido”.

Generalmente, y empleando nuestra nomenclatura actual, sólo eran utilizados el Do#, el Mib, el Fa#, y el Sol#. Estas “alteraciones” recibían el nombre de “conjuntas” (recordemos que nuestro Sib formaba parte de la tabla de *musica recta*).

Los “#” eran empleados como “mies” (tenían por arriba un semitono) y los “b” como “faes” (tenían por debajo un semitono).

Los sonidos de la *musica ficta* se utilizaban en las cadencias, modificando los intervalos escritos en la partitura para llegar por el camino más gradual a la perfección que cerraba la obra o una sección, y también se empleaban para modificar ciertos intervalos que por causas melódicas o de simultaneidad de voces podían “ofender a los oídos”.

Reglas de solmisación

Los libros recogen algunos consejos destinados a quien solmisa:

1. el que solmisa debe asegurarse de cuáles son las claves principales, y considerar las líneas y los espacios para evitar errores.
2. debe estar atento al tipo de hexacordio, para no confundir *molle* con *durum* y viceversa.
3. no se puede pasar de “b” a “ \flat ” sin pasar por “c”.
4. después de conocer la clave correspondiente al primer sonido, si la melodía asciende se debe usar la sílaba más grave de la clave; si descende, la más aguda.
5. no se debe cambiar de hexacordio a menos que sea necesario.
6. en “b” cantaremos “fa” y en “ \flat ” cantaremos “mi”.
7. una nota sobre “la” no provoca mutación y se canta “fa” (fa supra la) (a menos que se indique lo contrario).
8. la mutación asciende tomando el “re” del nuevo hexacordio, y descende por el “la” del nuevo hexacordio.
9. los intervalos de 4ª y 5ª se cantan “mi-mi” o “fa-fa”. No se debe cantar “mi-fa” (mi contra fa) en consonancias perfectas (implica cantar intervalos disminuidos).

Es importante tener en cuenta que quien solmisa está leyendo un sonido, pero con la mirada sigue el discurrir de la melodía, ve si asciende o descende, y anticipa los sonidos que vienen. Debe estar muy atento al momento en que se le puede acabar el ámbito del hexacordio para poder “mudar” en el momento oportuno.

Si bien, en general, los autores coincidían en estos aspectos generales, algunos teóricos introdujeron modificaciones en la solmisación para adaptarla o encontrar explicación a ciertas necesidades musicales; otros, por su parte, inventaron sistemas alternativos al propuesto por Guido, pero que finalmente no tuvieron mayor aceptación.

Solamente la tablatura, la notación típica de los instrumentos y que no nos indica qué sonido tocar sino cómo accionar para obtenerlo, nos dará indicaciones precisas de cómo aplicar la solmisación y la música ficta. Pero no estamos ante “la solución” a nuestros problemas. Lo cierto es que, aun comparando tablatras de una misma época y de un mismo lugar, en algunos casos podremos encontrar que las soluciones dadas a un mismo problema varían de acuerdo con los distintos autores.

La solmisación y *Quanto mas lexos de ti*

Para solmisar este villancico y acercarnos gradualmente al tema que nos ocupa, trabajaremos sobre la transcripción que hemos realizado.

En ella se mantienen las figuras empleadas en la versión original, se han ordenado verticalmente las voces y se ha colocado el texto.

Para facilitar nuestra lectura, la única modificación que se realizó fue reemplazar las claves principales de Csolfaut que estaban en el manuscrito, por claves de gsolreut.

La transcripción está precedida por la reproducción del comienzo de cada una de las voces de acuerdo con el manuscrito. No siempre las ediciones los incluyen, pero es una información muy valiosa. Comparando este fragmento con el principio de la transcripción podemos conocer los criterios generales empleados en la edición.

Volvamos ahora a nuestro villancico. En el original, las “claves principales” que se empleaban eran la de Csolfaut en las tres voces superiores y la de Ffaut en el bassus. En nuestra transcripción, utilizaremos en el cantus la “clave principal” de gsolreut; en el altus y en el tenor la clave de Gsolreut y escribiremos la melodía octavada; y en el bassus la clave de Ffaut. Es decir que no se usa la clave de “b”, por lo que al solmisar usaremos solamente los hexacordios natural y de bquadrado.

Comenzaremos a trabajar sobre la primera voz, continuaremos con la segunda, seguiremos con la cuarta y dejaremos la tercera voz para el final.

La clave principal, de acuerdo con el dibujo, es la de gsolreut. El primer sonido está una 3ª por debajo. Si vemos la tabla de música recta encontraremos que, a partir de gsolreut, una 3ª abajo está la clave de elami (gsoire-ffaut-elami).

Es decir que podremos nombrar a ese sonido como “la” o como “mi”. “La”

en el hexacordio sobre "G" (nos ubicamos en el "la" y descendemos hasta encontrar el "ut") y es "mi" en un hexacordio sobre "c". El "la" corresponde al límite superior del hexacordio y el cuarto sonido de la melodía está por encima, por lo que de elegir al "la" no podremos cantar ese sonido. En consecuencia elegiremos cantar "mi".

Cantamos entonces: mi-re-mi-sol-fa-mi-re, etc.

Toda la voz está encerrada en el hexacordio natural que tiene su "ut" en "c".

Clave de Elami

Clave de Gsolreut

mi re mi sol fa mi re

ut en C

se canta como mi fa

Fin

la sol fa mi re mi fa sol fa sol ...

se pronuncia

D.C.

Cantus

46|47

Pasemos a la 2ª voz.

La clave principal es Gsolreut (recordemos que está octavada). El primer sonido, una 4ª por encima, corresponde a csolfaut. Podemos ver que es "sol" del hexacordio que tiene su "ut" en "F" (a partir del "sol" descendemos: sol-fa-mi-re-ut. Encontraremos el "ut" en Ffaut).

Es "fa" del hexacordio que tiene su "ut" en "G" (a partir del "fa" bajamos: fa-mi-re-ut, lo encontraremos en Gsolreut).

Es "ut" del hexacordio que comienza ahí mismo, en csolfaut.

Tenemos que elegir entre "sol", "fa" o "ut". Al pronunciar "sol" estaríamos en un hexacordio que tiene su "ut" en F, pero la obra no tiene indicada la clave de "b", por lo que no podemos utilizarlo.

Hay que elegir entre "fa" o "ut". Si lo llamamos "ut", al segundo sonido, que es más grave, ya no podremos cantarlo. Elegimos entonces el "fa" y cantaremos: fa-mi-fa-ut-re-mi-fa-mi, etc.

En este caso, toda la voz está comprendida en el hexacordio de bquadrado que tiene su "ut" en "G".

Clave de Gsolreut

Clave de Csolfaut

fa mi fa ut re mi fa mi

ut en G

Fin

fa ut re fa mi fa mi re ut re ut

D.C.

fa ut re fa mi fa mi re ut re ut

Altus

Vamos a la 4ª voz.

La clave principal es la de Ffaut. El primer sonido está una 4ª por debajo. Descendemos: Ffaut, Elami, Dlasolre y Csolfaut (recordemos que la tabla de música recta es infinita hacia arriba y hacia abajo, y por cuestiones de diseño sólo en la parte central están los nombres completos de las claves, así que siempre conviene trabajar en esa zona). En Csolfaut cantamos “sol” sobre “F”, “fa” sobre “G” y “ut” en sí mismo Csolfaut.

Clave de Ffaut

Clave de Csolfaut

fa ut fa la sol fa ut

fa en G

Fin

fa supra la

fa la sol fa ut fa sol la sol ut

D.C.

fa supra la

fa la sol fa ut fa sol la sol ut

Bassus

Como no tenemos clave de "b" no podremos cantar sobre "F".

Es decir que cantaremos "fa" o "ut". Veamos el comienzo de la melodía: descende, entonces no conviene comenzar por "ut" (no podríamos cantar el 2º sonido).

Cantemos: fa-ut-fa-la-sol-fa-ut. El sonido que sigue excede el ámbito del hexacordio, sigue al "la", y es un pico de la melodía que inmediatamente descende. Nos encontramos ante una excepción, la regla de uso común nos dice que una nota, única, sobre "la" se canta "fa". Es una licencia que nos tomamos y no implica abandonar el hexacordio utilizado. Al llamarla "fa", sabemos que tiene un semitono por debajo.

Cantemos nuevamente: fa-ut-fa-la-sol-fa-ut, y seguimos: fa-la-sol-fa-ut-fa-sol-la-sol-ut.

En la parte B cantamos de la misma manera: fa-la-sol-fa-ut-fa-sol-la-sol-ut.

Toda esta voz está ubicada en el hexacordio de bquadrado que tiene su "ut" en "G" y usa la licencia del fa supra la para cantar la nota que le excede por arriba.

Veamos la 3ª voz.

Es la clave de Gsolreut. El primer sonido está sobre la línea de la clave, en consecuencia recibe el nombre de la "clave principal" y es Gsolreut.

Es "sol" del hexacordio que tiene su "ut" en C, "re" del hexacordio construido sobre F y "ut" en sí mismo (G).

No podemos usar "Re" por no haber clave de "b".

The image displays three staves of musical notation for a Tenor voice part. Each staff begins with a G-clef (soprano clef) and a common time signature (C).
 - The first staff starts with a key signature of one flat (B-flat). It contains the notes: G (labeled 'ut en G'), A-flat, B-flat, C (labeled 'ut en C'), D, E, F, G. Above the staff, 'durum' is written over the first three notes and 'natura' over the last three. Below the staff, 'mi la sol' is written above the notes D, E, F. A double bar line with repeat dots is at the end.
 - The second staff starts with a key signature of one flat. It contains the notes: G (labeled 're C'), A-flat, B-flat, C (labeled 'fa C'), D, E, F, G. Above the staff, 'durum' is written over the first two notes and 'natura' over the last three. Below the staff, 're mi fa' is written above the notes D, E, F. A double bar line with repeat dots and the word 'Fin' is at the end.
 - The third staff starts with a key signature of one flat. It contains the notes: G, A-flat, B-flat, C (labeled 'fa C'), D, E, F, G. Below the staff, 're fa sol mi' is written under the notes. A double bar line with repeat dots and the marking 'D.C.' is at the end.

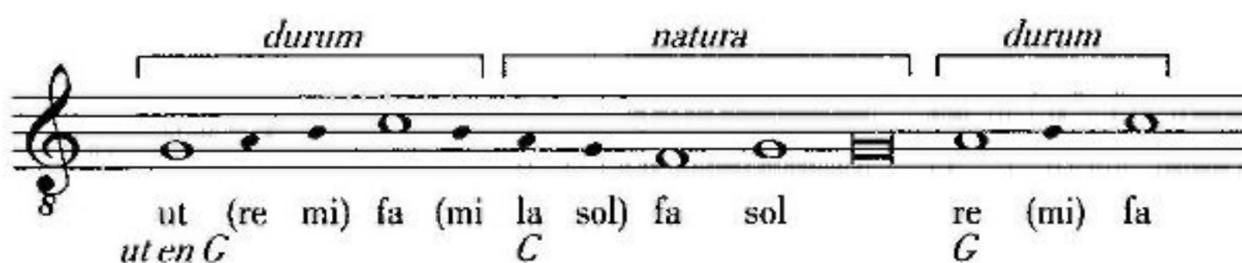
Tenor

Tendremos que elegir entonces entre “sol” o “ut”. Como enseguida debemos cantar una 4ª ascendente el “sol” no nos sirve.

Cantamos ut-ut-ut-fa y vemos que hay que descender una 5ª lo que excede hacia abajo el ámbito del hexacordio. Como lamentablemente no existe una licencia, como en el caso del fa supra la, tendremos que cambiar de hexacordio, será necesario “hacer una mutación”. (Recordemos que no se puede pasar de un hexacordio sobre G inmediatamente a uno sobre F y viceversa porque tienen propiedades opuestas.)

Al descender, el cambio de hexacordio se hace cantando “la” después de “mi” o “la” después de “fa”. Como estábamos sobre G y solamente podemos pasar a C (intervalo de 5ª entre los hexacordios), la regla nos indica que tenemos que cantar “la” después de “mi”.

La mejor manera para entender cómo se hace la mutación es rellenar el salto.



Tenor (fragmento)

Cantemos: ut-ut-ut-fa-(mi/la-sol)-fa-sol-sol (indicamos con “/” el cambio de hexacordio)

(sobre G) / (sobre C)

Enseguida nos encontramos frente al problema inverso. La melodía asciende y no nos alcanza el hexacordio. Tenemos que ir de C, donde estamos, a G. Ascendiendo debemos tomar el “re” del nuevo hexacordio, que se canta después de “fa” o de “sol”. Al haber una distancia de 5ª entre C y G (ascendiendo) cantaremos “re” después de “sol”.

Cantemos desde la “breve”: sol/re-fa/fa-sol-sol-sol/sol-fa-sol-mi. La sección B se canta de la misma manera.

Esta voz usa los ámbitos de los hexacordios “natural” y “bquadrado”.

Una vez resueltas cada una de las voces podremos continuar, cantando juntas las dos voces superiores.

Al comenzar, una voz pronuncia “mi” y la otra “fa”, y el intervalo resultante es una 3ª.

Llegamos a las cadencias. Para resolverlas tendremos que usar sonidos propios de la música ficta. El estilo de la época nos enseña que hay que llegar a la “perfección” (8ª) por la consonancia imperfecta más cercana. En consecuen-

cia, deberemos transformar la 6ªm que indica la partitura, en una 6ªM, el intervalo imperfecto más cercano a la 8ª. Entonces, en la cadencia final, en la primera voz, pronunciamos "fa-sol", pero entonaremos como "mi-fa", con lo que obtenemos el semitono buscado. Es decir que hacemos semitono donde debería haber tono (conjunta).

Una vez resueltas las cadencias, no encontramos otros inconvenientes.

Continuaremos juntando las voces de a dos, luego de a tres y finalmente de a cuatro, siempre atentos a lo que suena para, si es necesario, "corregir" aquellos intervallos "incorrectos".

Elami

CANTUS

mi re mi sol fa mi re la sol fa mi re mi ...

3 3 3 8 6 5 3 3 6 8 6 3 3 3 4

ALTUS

fa mi fa ut re mi fa mi fa ut re fa mi fa mi

Csolfaut

Elami

CANTUS

mi re mi sol fa mi re la sol fa mi re mi ...

6 5 6 5 8 6 5 8 5 8 6 5 6

TENOR

ut ut ut fa fa sol sol re fa fa sol sol sol

Csolreut

50 | 51

Cantus-Altus, Cantus-Tenor

Elami

Elami
Csolfaut

mi re mi sol fa mi re la sol fa mi re mi

Csolfaut

fa mi fa ut re mi fa mi fa ut re fa mi fa mi

Csolfaut

Gsolreut

ut ut ut fa fa sol sol re fa fa sol sol sol

Csolfaut
Gsolreut

Ffaut
Csolfaut

fa ut fa la sol fa ut fa la sol fa ut fa

The image shows a musical score for the piece "Quanto mas lexos de ti". It consists of five staves. The top staff is the vocal line, with lyrics written below it. The lyrics are: "fa sol fa sol : la sol fa mi re mi fa sol fa sol :". The second staff has lyrics: "re ut re ut : fa ut re fa mi fa mi re ut re ut :". The third staff has lyrics: "sol fa sol mi : re fa fa sol sol sol sol fa sol mi :". The fourth staff has lyrics: "sol la sol ut fa la sol fa ut fa sol la sol ut". The score includes musical notation with notes, rests, and bar lines. There are markings "[Fin]" at the end of the first measure and "[D.C.]" at the end of the last measure.

Quanto mas lexos de ti. Edición de Eduardo Shons

Conclusión

A partir de *Quanto mas lexos de ti* hemos querido introducir al lector en uno de los capítulos más importantes de la pedagogía musical, y que fuera durante siete siglos una herramienta fundamental para la enseñanza.

Sobre cada uno de los temas aquí tratados podremos encontrar variantes, pero hemos tratado de reflejar en estas páginas los lineamientos generales comúnmente aceptados.

De todas maneras, debemos tener en claro que la solmisación por sí sola no puede resolver todas las cuestiones que se presentan. No es hoy una panacea que resuelve todos los problemas, como tampoco lo fue en el pasado. Tan sólo es un método de aprendizaje destinado a enseñar a cantar intervalos.

Siempre tan necesitados de respuestas, nada más descorazonador para nosotros que leer las palabras que escribió Fernando Estevan, allá por 1410: "...aunque suba el canto de las letras graves a bfabmi aguda o a csolfaut, antes que desçienda a ffaut graue, si la melodía del canto viniere mas fermosa por b mol, deuemos dexar el bquadrado. Otrosi aunque suba el canto de las letras graves a bfabmi agudo e desçendiere luego a ffaut antes que suba a csolfaut, si las boses del canta llano vinieren mas fermosas por bquadrado deuemos dexar el b mol, e esto por apostar el canto". (fol.9v) (el destacado es nuestro).

A partir del estudio de la solmisación no se busca resolver un problema para después dar una explicación, sino todo lo contrario, se trata de anticiparlo, y en todo caso modificar a posteriori "la solución" encontrada.

Hoy, en las transcripciones que usamos, con el ordenamiento de voces superpuestas se reemplaza el acercamiento lineal por uno vertical, que a su vez suele verse contaminado por nuestra idea armónica.

A partir de las ediciones usadas, de los conocimientos distintos que hoy tenemos en relación con los de años atrás, del “oído interno”, de nuestros tiempos mucho más breves, etc., el armado de las piezas es muy diferente del que podía emplearse en el siglo XVI. En nuestros cancioneros, normalmente, nos encontramos con “todo” resuelto, lo que nos lleva prontamente a “juntar” partes, sin pensar en la posibilidad de otras lecturas.

Para el músico renacentista era todo muy diferente. Mientras alguien solmisaba una voz, otro músico se encargaba de una segunda, luego ambos resolvían los problemas que se planteaban al juntar las voces, y así sucesivamente se iba probando y resolviendo lo que se producía horizontal y luego verticalmente. Todo esto implicaba “tiempo”, algo difícil de conciliar con los apuros propios del siglo XXI.

Cuando nos acercamos a partituras originales o a sus reproducciones, el enfoque es muy distinto, y posiblemente nuestro contacto con ellas sea en un principio más dificultoso, al no tener la visión de conjunto característica de nuestra manera de aprender y de ver la música.

El empleo de “voces separadas” implicará reemplazar la lectura “visual” a la que estamos habituados por una lectura “auditiva”. Una vez resuelta nuestra voz, la deberemos juntar una a una con las otras voces, atentos a los intervalos que se vayan produciendo. Por ejemplo, tendremos que escuchar lo que hace una voz para que, a partir de lo que cantemos, podamos reconocer según el contexto si estamos frente a una cadencia y, de ser así, utilizar para resolverla algún sonido de la música ficta.

Si bien en primera instancia la solmisación fue un método de enseñanza, con el tiempo las “voces musicales” fueron “descubiertas”, incorporadas a los textos y aprovechadas por los músicos. ¿Cómo resistir la atracción de cantar *Sola me ire* con las sílabas “sol-la-mi-re” o *mi fa morire* con “mi-fa-sol-mi-re”?

Hacia fines del siglo XVI, en la medida en que la música trataba de reflejar lo que decía el texto, fueron apareciendo recursos, por ejemplo el cromatismo o el empleo de “saltos prohibidos”, que pusieron en crisis al sistema. Hubo que apelar a toda la imaginación para encontrar explicaciones desde la solmisación, pero el sistema no servía en ese contexto. Cantar “mi-fa-fa#” era imposible, a fin de cuentas habíamos aprendido que después de “mi” venía el “fa”, no otro “mi”. Las reglas para realizar los cambios de hexacordios eran inservibles, y había que inventar “hexacordios fictos”...

Pasado el tiempo, la solmisación fue recuperando un espacio, aunque no tan destacado como lo había sido durante la Edad Media y el Renacimiento, y se la siguió usando hasta mediados del siglo XVIII. Aún hoy, de alguna manera, la idea básica de Guido de asociar intervalos con melodías conocidas se sigue usando con fines pedagógicos.

Tal vez nunca sepamos si Quanto mas lexos de ti fue un villancico como tantos otros, o si fue escrito como una suerte de ejercicio para enseñar a sol-misar a algún miembro de la corte o a un nuevo integrante de una capilla.

Han pasado muchos años desde que el Cancionero de la Catedral de Segovia fue confeccionado. Hoy, los tiempos son muy diferentes, es mucho lo que sabemos; sin embargo, cinco siglos después, volvemos nuestras cabezas hacia el pasado, llevamos nuestra mirada quinientos años atrás, empezamos a sol-misar y todo es nuevo...

Quan - to más le - xos de ti más sin di - cha y más
A ti de - xoe! al - ma mía yo voy a - je - no

Quan - to más le - xos de ti más sin di - cha y más
A ti de - xoe! al - ma mía yo voy a - je - no

Quan - to más le - xos de ti más sin di - cha y más
A ti de - xoe! al - ma mía yo voy a - je - no

Quan - to más le - xos de ti más sin di - cha y más
A ti de - xoe! al - ma mía yo voy a - je - no

sin de mí mí En ti que - dael a - le - gri a,
de mí mi. doel bien que yo gri - a, vi.

Fin D.C.

sin de mí mí En ti que - dael a - le - gri a,
de mí mi. doel bien que yo gri - a, vi.

Quanto mas lexos de ti. Edición de Eduardo Shons

Agricola, Martín:

Musica instrumentalis deutsch.

Hildesheim, Georg Olms, 1969 [1º ed.,

Wittenberg, Georg Rhau, 1529].

Rudimenta musices, Georg Olms,

Hildesheim, 1969 [1º ed., Wittenberg,

Georg Rhau, 1539].

Aguilar, Gaspar de:

Arte de principios de canto llano. Madrid,

Joyas Bibliográficas, 1977 [1º ed., Barcelona, s.d.].

Bermudo, Juan:

Declaración de instrumentos musicales,

Macario Kastner, ed. Kassel, Barenreiter-Verlag, 1957 [1º ed., Osuna, 1555].

Bizcargui, Gonzalo:

Arte de canto llano y contrapunto y canto

de órgano con proporciones y modos. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976 [1º ed., Burgos, 1511].

Cattin, Giulio:

El medioevo. Madrid, Turner, 1987 [1º ed., Turín, 1979].

Cejador y Frauca, Julio:

La verdadera poesía castellana.

Madrid, Revista de Archivos, 1921.

Cochlaeus, Johannes:

Tetrachordum musices, Hildesheim, Georg Olms, 1971 [1º ed., Nuremberg, 1512].

De Menehou, Michel:

Nouvelle instruction familiere, Ginebra,

Minkoff Reprint, 1981 [1º ed., Paris, 1558].

Durán, Domingo Marcos:

Comento sobre lux bella. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976 [1º ed., Salamanca, 1498].

Espinosa, Juan de:

Tractado de principios de musica practica y teorica sin dejar ninguna cosa atrás.

Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978

[1º ed., Barcelona, 1520].

Estevan, Fernand:

Reglas de canto plano e de contrapunto e de canto de organo. Madrid, Alpuerto, María

Pilar Escudero, ed.; 1984 [1º ed., Sevilla, 1410].

Finck, Hermann:

Practica Musica. Bolonia, Forni Editora, 1969 [1º ed., Wittenberg, 1556].

Gasperini, Guido:

Storia della semiografia musicale. Milan, Editore Libraio della Real Casa, 1905.

Guido d'Arezzo:

Micrologus. Paris, IPMC, Colette/Jolivet, ed.; 1993 [1º ed., Ms., c1030].

Guillaud, Maximilien:

Rudiments de musique pratique. Minkoff Reprint, Ginebra, 1981 [1º ed., Paris, 1554].

Lama de la Cruz, Víctor:

Cancionero musical de la Catedral de Segovia. Salamanca, Junta de Castilla y Aragón, 1994.

Leon Tello, Francisco:

Estudios de historia de la teoría musical.

Madrid, CSIC-Instituto Español de Musicología, 1962.

Listenii, Nicolai:

Musica. Berlin, Martin Breslauer, 1927 [1º ed., Nurenberg, 1549].

Martin, Claude:

Elementorum musices practicae. Ginebra, Minkoff Reprint, 1981 [1º ed., Paris, 1550].

Martinez de Bizcargui:

Arte de canto llano y contrapunto y canto de organo con proporciones y modos. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976 [1º ed., Barcelona, 1510].

Milan, Luys:

Libro de música de vihuela de mano. Ginebra, Minkoff Reprint, 1975 [1º ed., Valencia, 1535/6].

Morley, Thomas:

A plain & easy introduction to practical music. New York, Norton, Alec Harman, ed.; 1963 [1º ed., Londres, 1597].

Ornithoparcus, Andreas:

Musicae activae micrologus. Hildesheim, Georg Olms, 1977 [1º ed., Leipzig, 1517].

Querol Gavaldá, Miguel:

Trascripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975

Ramos de Pareja, Rodrigo de:

Musica Practica. Zayas, Madrid, Alpuerto, 1977 [1º ed., Bolonia, 1482].

Rubio, Samuel:

Forma del villancico polifónico. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1979.

La polifonía clásica. La ciudad de Dios, El Escorial, 1956.

Sohns, Eduardo:

“El intérprete y la música antigua”, en Revista de la Coop. del Conservatorio Nacional de Música. Buenos Aires, Notas y notas, 1993.

Tovar, Francisco:

Libro de Musica Practica. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976 [1º ed., Barcelona, 1510].

Varios [1]:

Cancionero de la Catedral de Segovia - Duos Eduardo Sohns, ed., Buenos Aires, Sohns, 2002.

Varios [2]:

Cancionero de la Catedral de Segovia - Obras castellanas. Eduardo Sohns, ed., Buenos Aires, Sohns, 2000.

Varios [3]:

De tous biens playne – Siete versiones de una “chanson” en el Cancionero de la Catedral de Segovia. Eduardo Sohns, ed., Buenos Aires, Sohns, 1999.

Varios [4]:

La música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio. Higinio Anglés, ed.; Barcelona, CSIC-Instituto Español de Musicología, 1951.

Varios [5]:

La música en la Corte de los Reyes Católicos. Polifonía religiosa. Higinio Anglés, ed.; Barcelona, CSIC-Instituto Español de Musicología, 1960, 1941.

Varios [6]:

La música española en torno a 1492. Miguel Querol Gavaldá, ed.; Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995.