

Referencias

Berrman, B. (2008). *Prokofiev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer*. New Haven, CT: Yale University Press.

Chase, G. (1957). Alberto Ginastera: Argentine composer. *Musical Quarterly*, 43(4), 439-460.

De los Cobos, S. (1991). *Alberto Ginastera's three piano sonatas: a reflection of the composer and his country*. Houston, TX: Rice University, disertación doctoral (Musical Arts). Recuperado el 18 de marzo de 2016, de: <https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/19080/9136091.PDF?sequence=1&isAllowed=y>

Ginastera, A. (1954). *Sonata No.1 for Piano Op.22*. New York, NY: Boosey& Hawkes, Inc.

Ginastera, A. (1994). *The piano music of Alberto Ginastera*. Alma Petchersky, piano. Lorelt.

Ginastera, A. (2007). *Ginastera: complete piano and organ music*. Fernando Viani, piano. Naxos.

Ginastera, A. (2011). *Ginastera: complete piano works, vol.1*. Alexander Panizza, piano. Colección de Música Clásica. Clásicos Argentinos.

Hanley, M. A. (1969). *The solo piano compositions of Alberto Ginastera (1916--)*. Cincinnati, OH: University of Cincinnati, disertación doctoral.

Knafo, C. (1994). *Tradition and innovation: balances within the piano sonatas of Alberto Ginastera*. Boston, MA: Boston University, disertación doctoral (Musical Arts).

Panufnik, A., Ginastera, A., & Xenakis, I. (1981). *Homage to Béla Bartók. Tempo*, 136, 3-5.

Tan, L. (1984). An interview with Alberto Ginastera. *American Music Teacher*, 33(3), 6-8.

Wallace, D. (1964). *Alberto Ginastera: an analysis of his style and techniques of composition*. Evanston, IL: Northwestern University, disertación doctoral.

GUIDO DE AREZZO: ENTRE EL ERROR Y LA SERENDIPIA^{****}

GUIDO OF AREZZO: BETWEEN MISTAKE AND SERENDIPITY

Francisco Castillo García

franciscanisimo@hotmail.com

DOI: 10.17230/ricercare.2016.7.2

* Según el diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, edición vigesimotercera, una serendipia es un hallazgo valioso que se produce de manera accidental o casual.

** Maestro en música y magíster en Estudios Artísticos. Docente de Historia de la Música en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y en la Pontificia Universidad Javeriana. Nacionalidad colombiana. Publicaciones recientes: Castillo, F. (editor académico) (2015). *Encuentro de experiencias y perspectivas sobre la historia de la música*. Bogotá: Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, ISBN 978-958-8897-24-0; Salazar, G., Castillo, F., Agudelo, P., y Bernal, M. (2015). *La audición musical: concepciones propuestas y prácticas de desarrollo en el proyecto curricular de artes musicales*. Bogotá: Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Salazar, G., Castillo, F., Agudelo, P., y Bernal, M. (2016). *Concepciones de las prácticas de audición musical en asignaturas de interpretación y de composición*. Bogotá: Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

*** Afiliación institucional: Proyecto curricular de Artes Musicales, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.

Resumen

Pocas ideas han perdurado e impactado tanto en la historia de la música occidental como la propuesta de Guido de Arezzo en materia de notación musical, cercana a cumplir mil años desde su formulación inicial. En este trabajo se contextualiza el aporte del monje arentino desde una perspectiva política, en el marco del cristianismo primitivo y su búsqueda de dogmas unitarios. Desde ahí se eleva una observación crítica a sus resultados, relacionando sus intenciones con el desarrollo posterior de sus ideas; al señalar Guido las características de su sistema da un impulso al enfoque pitagórico de la música, con lo cual configura sin saberlo muchas de los principios que operan en nuestra vida musical de hoy. Con ese objetivo en mente, se analiza lo que lo que Guido no hizo y cómo esas carencias abrieron la posibilidad de desfigurar sus propósitos iniciales.

Palabras clave: Notación musical, historia de la música, Guido de Arezzo, estética musical, canto llano. interpretativa, consejos y sugerencias.

Abstract

Few ideas have endured and impacted the history of Western music as Guido de Arezzo's musical notation, which was formulated almost thousand years ago. This article contextualizes the contribution of the Archaean monk from a political perspective, within the framework of early Christianity and its search for unitary dogmas. From here arises a critical observation of those results, relating Guido's original intentions with the later development of his ideas. The characteristics of his system gave an impetus to the Pythagorean approach to music, which unwittingly paved the way for many of the principles that operate in our musical life today. With this in mind, we analyze what Guido did not do and how those shortcomings opened the possibility for the distortion his original ideas.

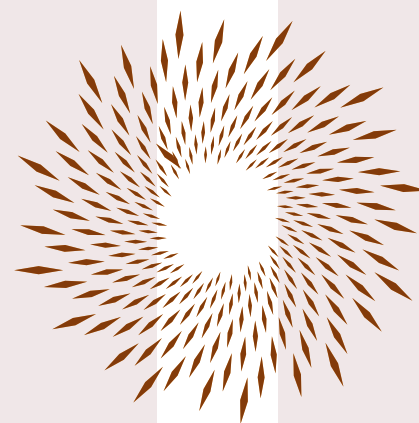
Key words: Musical notation, music history, Guido de Arezzo, musical esthetics, plain singing.

Vale la pena iniciar con una síntesis en extremo breve de los hechos: el imperio romano se expandió bastante, tanto como para establecer dominios en el medio oriente. El cristianismo promovido por Pablo de Tarso será primero rechazado por la institucionalidad romana, luego permitido en el 313 y por último adoptado como religión oficial del imperio. La división del mismo se hizo inevitable, al separar con ello su cabeza en dos puntos geográficos, Roma y Constantinopla, y, en último lugar el imperio romano de Occidente sucumbió de manera lenta y paulatina ante invasiones de hunos, visigodos y otros pueblos bárbaros. Las invasiones fueron un fenómeno histórico significativamente distinto a otros conflictos puesto que los invasores no estaban organizados bajo ningún principio, ni pretendían reemplazar el imperio romano con uno bárbaro. En síntesis, no tenían entre sus propósitos la instauración de un proyecto político o cultural; por el contrario, sus acciones perseguían ejercer control territorial y saquear los metales preciosos que adornaban los frontispicios de los monumentos públicos (Pirenne, 1996). ¿Cómo afectó esa situación a la incipiente institución religiosa y cristiana? Es tema de interés para los historiadores, pues en ese preciso instante se configuraron muchas de las ideas y principios que serán fundamento posterior de nuestra cultura occidental.

Mientras que la administración civil decaía, la administración eclesiástica continuaba inquebrantable con los mismos cuadros, los mismos dignatarios, los mismos principios, el mismo derecho y la misma lengua que poseía en los tiempos del imperio. En medio de la anarquía ambiente, y a pesar de la acción disolvente que ésta ejerció sobre ella, la Iglesia permaneció de pie a despecho de su decadencia momentánea (Pirenne, 1996, p. 43).

El reto principal de la iglesia cristiana primitiva en el ambiente del siglo IV fue la consolidación unitaria de sus dogmas y prácticas. Si se considera que ni Jesús, ni Pablo ni los evangelistas dejaron instrucciones precisas que regularan el funcionamiento de la jerarquía eclesiástica, ante la ausencia de un cuerpo filosófico y político sólido sobre el cual basar la operatividad de la doctrina cristiana, los primeros pensadores o padres de la Iglesia sostenían desacuerdos sobre preceptos fundamentales como el estatus del Espíritu Santo, la naturaleza divina de Jesús y la resurrección, entre otros aspectos. Si seguimos las ideas de Pirenne, tales debates no estaban confinados a la disertación teológica sino que tenían implicaciones sociales y políticas muy profundas, toda vez que la no presencia de una autoridad civil terminó por depositar en la Iglesia dicha responsabilidad. En otras palabras, al caer el imperio y al fortalecerse la institución religiosa, esta última era la única con facultades para administrar el Estado, y, en consecuencia de ello, la división de posturas religiosas se veía como síntoma de debilidad o de fórmula para la fractura y un posterior fracaso.

Entre el conjunto de iniciativas eclesiásticas para la organización de la fe cristiana, muchas de ellas contemporáneas de las invasiones, cabe el resaltar el Concilio de Nicea (325), que fue uno de los gestos que pretendió ajustar el conjunto de dogmas a una visión monolítica. El famoso Credo de Nicea, vinculado en forma directa con el concilio en mención, es una especie de declaración político-religiosa que aboga por la unificación de la creencia bajo un solo símbolo: *Creemos en un solo Dios (...) en un solo señor, Jesucristo (...) en una santa iglesia, católica y apostólica (...) confesamos*



un solo bautismo. Después de todo, la diversidad de dioses, de creencias, de dogmas, de prácticas religiosas, de modos de relación hombre-dios, entre otras diversidades, eran, en conjunto una amenaza al establecimiento religioso, por lo que convenía organizarlas bajo una mirada que las unificara y centralizara, apoyada en la autoridad que le fue legada como herencia por un estado romano agonizante.

Cuando Gregorio Magno fue nombrado papa (590), los principales asuntos dogmáticos estaban en buena medida resueltos, razón por la que dio inicio a un proceso que se proponía con el mismo rigor la vida cotidiana del cristiano o establecer una regulación de la actividad religiosa con miras a ofrecer a la feligresía mejores herramientas para enfrentarse al dilema angustiante de la eternidad, o bien privilegiada en el paraíso o castigada para siempre en el infierno. Este fenómeno se vinculó, además, con el vínculo que Gregorio sostenía con la regla monástica y su papel en la organización de la doctrina (Mews, 2011).

En la historia tradicional de la música occidental, muchas leyendas han asociado a Gregorio Magno con el canto gregoriano de manera directa, bien como compositor, inspirador, receptor de los cantos provenientes de fuentes divinas o como mero recopilador (muchas de ellas compiladas en Inglés, 1954). Si bien la mayoría de las mismas han sido deconstruidas por la historiografía reciente de la música (de la Cuesta, 2004), hay suficientes razones para pensar que Gregorio Magno estableció la *Schola Cantorum* en Roma con el objeto de organizar la práctica musical religiosa. No obstante, cabe preguntarse cuál música acompañaba la liturgia romana en los siglos anteriores. Aunque existe un conjunto significativo de documentos propios a la temprana Edad Media que ponen su atención en la música, se enfocan mucho más en desglosar sus aspectos teológicos y científicos que en dar cuenta de la práctica misma. Los aportes de San Clemente de Alejandría, San Juan Crisóstomo, San Agustín, San Basilio y Boecio, entre otros, se ocuparon en recuperar la tradición platónico-pitagórica y observar sus vínculos con el arte musical, este último entendido como una especie de filosofía en la misma

línea de pensamiento que inició con las ideas de la música mundana¹.

Uno de los principios que operan en la construcción de la incipiente tradición musical cristiana pre-gregoriana, es el rechazo al tejido música-mito tan difundido entre la cultura helénica. En el siglo I Clemente de Alejandría escribió *De la exhortación a los griegos*, en la que se lee:

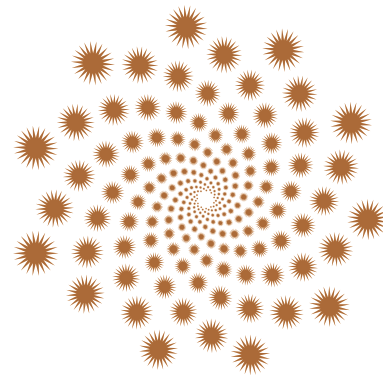
En mi opinión, por consiguiente, nuestro Tracio, Orfeo, los tebanos y los metimnos² también, no son merecedores de un buen nombre ya que fueron embusteros. Bajo la excusa de la música han ultrajado la vida humana, influenciados por demonios por medio de hechicería hábil, para llevar al hombre a su ruina. Al conmemorar hechos de violencia en sus rituales religiosos, y al traer historias de penas para ser alabadas, fueron los primeros en guiar de las manos a los hombres hacia la idolatría...Con sus cantos y encantos han mantenido cautivos en la esclavitud más baja a aquella noble libertad que pertenece a quienes son ciudadanos bajo el cielo (Saint Clement of Alexandria, 1919, p. 9).

Dicha línea de pensamiento vio su continuidad en los textos de San Juan Crisóstomo, quien en el siglo IV expresó:

Lo que se busca aquí es una mente sobria, una inteligencia despierta, un corazón contrito, razón sensata, y una conciencia limpia. Si teniendo esto usted ha entrado al coro sagrado de Dios, usted se podrá parar junto al mismo David. Aquí no se necesita la cítara, o las cuerdas templadas, o el plectro, o el arte, o cualquier instrumento; pero, si usted quiere, usted mismo se puede convertir en una cítara, con lo que avergüenzan a los miembros de la carne y logran una armonía completa de cuerpo y mente (citado en Strunk, 1950, p. 70).

1 El cierre de la antigüedad clásica deja proyectadas dos posiciones complementarias sobre la música: la pitagórica, que prioriza de ella su orden matemático y a la razón como medio para conocerla, y la posición de Aristóxeno (también llamado Aristógenes), que vincula a los sentidos como medio legítimo de conocimiento musical. El pensamiento musical de la temprana Edad Media tomó partido por Pitágoras, pues sus principios asociados con la perfección, con la totalidad y con el orden numérico del universo encajan mejor dentro de un cristianismo proclive a identificar la perfección, la totalidad y el orden del universo en Dios, su creador.

2 Tebas y Metimnia fueron ciudades griegas



De la conjunción entre el canto como vehículo de la palabra divina y el rechazo a la mitología griega surgió una práctica musical sobria, simple y carente de instrumentos, puesto que estos últimos estaban cargados de asociaciones apolíneas o dionisiacas. La práctica musical en la iglesia primitiva se difundió con rapidez y se integraría en forma eficaz, tanto con la tradición monódica heredada de los judíos (primeros cristianos, por cierto) como con la regulación de la vida religiosa, visible en documentos canónicos nucleares afines al Concilio de Laodicea en el año 364 y al Quinisexto del 692. El canon XV del Concilio de Laodicea expresa: "Nadie debería cantar en la iglesia, excepto los cantantes canónicos, quienes suben al púlpito y cantan según el libro" (Schaff y Wace, 1890, p. 282) y en el canon LXXV del Concilio Quinisexto se lee:

Esperamos que aquellos encargados del canto en la iglesia no usen vociferaciones indisciplinadas, no fueren su naturaleza con gritos, no adopten ninguno de los modos que son ajenos o inapropiados para la iglesia: sino que ofrezcan sus salmos a Dios, quien es observante en secreto, con mucha atención y concentración (Schaff y Wace, 1980, p. 767).

Al recoger lo anterior, la tradición musical del cristianismo primitivo se encontró ante un reto de grandes dimensiones: la búsqueda de la unidad. La empresa de los padres de la Iglesia y de Gregorio mismo fue la unificación de los dogmas religiosos y más tarde la del rito, incluida ahí la práctica musical. Si bien el orden de los hechos pueda ser discutido, el eje fue evidente: un solo Dios, una sola iglesia con una sola cabeza, un solo conjunto de dogmas y creencias, una sola fe, un solo idioma para la Iglesia, una sola biblia, una sola forma de misa y una sola práctica musical religiosa, conformada la última por cantos a una sola voz. De esta manera, la monofonía del canto sagrado, la ausencia de instrumentos o de polifonía en el gregoriano no es producto de la falta de conocimiento musical de sus partícipes; por el contrario, la simpleza teórico-musical del canto litúrgico se debe a diversos factores, en los que intervienen asuntos de tipo teológico y estético, lo mismo que, como enfoque particular de este trabajo, político, en los que la diversidad y la creatividad se veían como enemigas de la fe cristiana, la cual no está ajena a relaciones

de poder. Al tener en cuenta estos aspectos se puede avanzar en el sentido cronológico y observar cuáles resultados tuvo el proyecto unificador de la Iglesia, o, dicho en otras palabras, cómo había impactado en la práctica musical dicha empresa. Así se llega a Guido De Arezzo, el renombrado monje, partícipe en la formulación del sistema de notación que sería más difundido y desarrollado en los siglos posteriores. En el año 1025 Guido escribió un texto llamado *Prologus in Antiphonarium* y señaló ahí dos puntos importantes para este estudio:

Y la cosa más peligrosa de todas, es que muchos clérigos y monjes de la orden religiosa abandonan los Salmos, las lecturas sagradas, las vigilas nocturnas y otras obras de devoción que nos motivan y nos guían hacia la gloria eterna, mientras se concentran con un esfuerzo incesante y tonto a la ciencia del canto, la cual nunca pueden dominar (Strunk, 1950, p. 117).

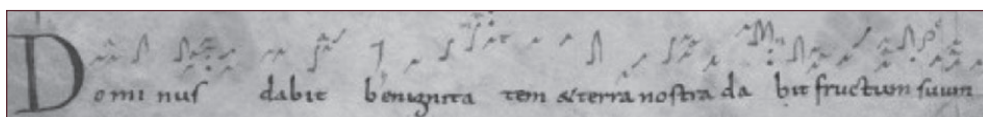
De lo anterior se puede inferir que la práctica musical representaba un reto significativo, tanto así que la concentración por cantar bien propiciaba en los partícipes una distracción del sentido religioso del canto y ni siquiera con eso podían cumplir a cabalidad los resultados musicales esperados. La variabilidad esperada de la práctica musical se enmarca dentro de la clara escisión que la filosofía medieval observaba sobre la música, en la que se prioriza el valor filosófico de la especulación y se menosprecia la praxis, por deber tanto de su resultado a los sentidos; esta fisura es tanto expresión del *quadrivium* como de la tripartición entre música mundana, humana y de los instrumentos, que planteara Boecio varios siglos antes (Fubini, 2005). Volviendo a las ideas de Guido, poco después en el mismo escrito el autor señala que cantando

[Rara] vez uno está de acuerdo con otro, ni el pupilo con su maestro, ni el pupilo con sus compañeros. Es por esta razón que quien canta las antífonas, no es uno ni unos pocos, sino tantos como maestros haya en cada Iglesia; y que el cantante ya no es mencionado como perteneciente a la congregación de Gregorio, sino a la de Leo, o Alberto, o a la de alguien más (Strunk, 2005, p.118).

Según el diagnóstico que hizo el monje, según el cual no cantan los monjes de manera unificada (congregación de Gregorio) sino de modos muy diversos, cabe suponer, entonces, que el propósito unificador de Gregorio Magno no estaba dando buenos resultados 400 años después de haberse iniciado. Si bien la Iglesia contaba con un conjunto abundante de herramientas para cohesionar su práctica religiosa, el canto litúrgico estaba atascado en una situación singular: era muy difícil cantar al unísono. Y esta dificultad no era vista desde la perspectiva con que suelen abordarse los retos en la vida musical de la actualidad; por el contrario, la dificultad en el canto implicaba potencialmente dos peligros evidentes: por un lado distraía a los cantantes de la oración y por otro terminaban cantando en formas diversas. Así las cosas, el proyecto espiritual de la Iglesia se vio alterado si sus cantantes olvidaban que estaban rezando, y el proyecto político de la misma se vería fracturado si su canto no era la expresión de unidad que se necesitaba.

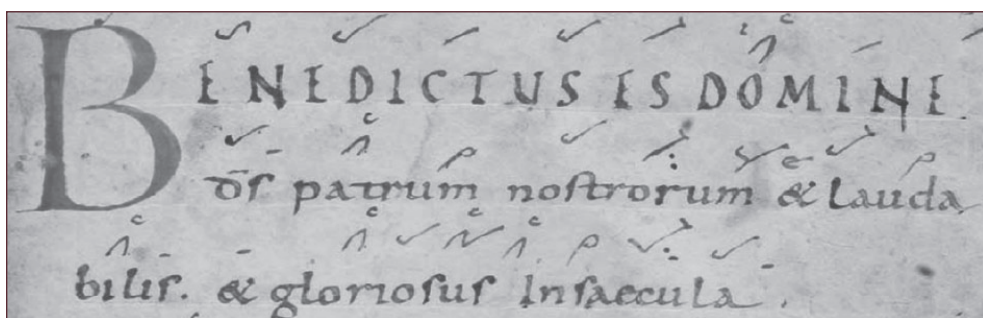
Probablemente no fue Guido de Arezzo el primero en identificar dicha situación; no obstante sí lo fue en concentrarse por ofrecer una solución eficaz al problema, al diseñar un sistema que ayudara a los cantantes y a la Iglesia. Sin duda Guido estaba al tanto de ciertas herramientas gráficas dirigidas a optimizar la memoria y el desempeño de los cantantes que venían utilizándose algunas décadas antes, de manera específica con notaciones adiestemáticas, como *León* y *Sangall* (imágenes 1 y 2); sin embargo, si nos ajustamos al diagnóstico de Guido, no habían sido lo suficientemente funcionales. Se puede aclarar el término de manera un tanto simplista pero eficaz: la notación adiestemática no indica ni discrimina los intervalos con precisión mientras que la diastemática sí lo hace. Más desarrollo de los términos y su historia en puede consultarse en Atkinson (2009).

Imagen 1: Notación León



Fuente: Antiphonale missarum Sancti Gregorii (1971, p. 3). El texto es del salmo 85: "El Señor os mostrará bondad amorosa y tu tierra dará su fruto"

Imagen 2: Notación Sangall



Fuente: Cantatorium: IXe siècle (1968, p. 4). El texto es de Deuteronomio 3,52: "Bendito eres, Señor, Dios de nuestros padres: a ti gloria y alabanza por los siglos"

En primer lugar podemos resaltar que la música no necesita un sistema de notación o partitura, de manera similar al hecho de que el lenguaje oral no necesita de la escritura ni del alfabeto. Durante muchos siglos la música se las arregló muy bien sin apoyos gráficos y en muchas culturas o tradiciones musicales aún lo hace. El canto gregoriano (en la opinión de Guido) sí necesita una estandarización, por las razones políticas y religiosas que fueron expuestas con anterioridad.

El propósito de Guido no fue escribir la música (ni adentrarse en la discusión que detonaría dicha premisa), ni tampoco diseñar una herramienta que apoyase la composición musical ni que lograra sellar las obras musicales para la posteridad. Uno de los principios fundamentales que guió las propuestas de Guido fue ayudar a los cantantes a unificarse en una sola voz; lo que estaba buscando era un conjunto de herramientas visuales encaminadas a unificar el canto sagrado en una sola melodía-oración, o, en sus palabras, en una sola "congregación". Por esta razón ideó su sistema de notación diastemática, que empalma muy bien dentro de la tradición eclesiástica si se considera que la recordación apoyada en la escritura suprime parte de la variabilidad propia de la tradición oral, que es al mismo tiempo el principio que orientó la organización formal de la biblia.

Ahora bien, ¿cómo lo hizo? A partir de lo más básico: un canto gregoriano está compuesto de sonidos organizados en el tiempo. Estos sonidos tienen distintas cualidades, a saber: una duración, una altura, una intensidad y un timbre y se acompañan de una sílaba o fonema. ¿Cuál de estos parámetros fue el foco de atención de Guido? El texto no hace parte del sistema de notación musical pues ya estaba codificado desde hacía muchísimos años. El timbre y la intensidad no estaban en consideración, puesto que al estar la práctica restringida a cantantes masculinos, no había necesidad en codificarlos en el sentido gráfico. Con lo anterior, las opciones se restringen a la duración y a la altura como las propiedades del sonido facultadas para ser codificadas bajo un sistema visual. La medición de la duración de un sonido se vincula de

manera inevitable con la identificación o elección de unidades temporales estables, cosa inviable para el siglo XI; la medición del tiempo en el pensamiento occidental no contó con un aparato sólido de posiciones hasta los trabajos de Galileo en el siglo XVII y los científicos de la Ilustración en el siglo posterior. Las unidades de medida temporal externas, como el segundo, estaban lejos de ser formuladas, las medidas internas proporcionales eran ajenas a un canto que por ser vehículo de la palabra divina se cantaba en total ausencia de lo que hoy llamamos pulso o *tactus* y la medición de las duraciones derivadas de los pies métricos de la poesía no ofrecían un marco estable de comparaciones y segmentaciones. En ese sentido, el sistema de notación musical diseñado por Guido de Arezzo puso como prioridad la organización de la altura de los sonidos por medio de dos procedimientos tanto simples como concretos: a la altura de los sonidos se les asignó un nombre y un lugar.

Esta idea no es del todo novedosa, si se considera que darle nombre y lugar a un fenómeno es una forma de ejercer control sobre el mismo.³ Es el mismo procedimiento que utiliza un biólogo cuando identifica una nueva especie de planta, o, incluso, es el mismo gesto atribuido a conquistadores como Cristóbal Colón, quien al pisar tierra americana no se preguntó cómo se llamaba ese lugar, sino que lo "bautizó" al momento de su llegada.

Antes de Guido los sonidos no tenían nombres concretos y se utilizaban palabras para designar la relación matemática o intervalo entre una pareja de sonidos (como diapasón, diapente o diatesarón). El gesto fue, entonces, asignarle a cada sonido individual un nombre, para lo cual utilizó las primeras siete letras del alfabeto: A, B, C, D, E, F, G (Amelli, 1905) o las sílabas iniciales del famoso poema *UT queant laxis - REsonare fibris - MIra gestorum* etc. (Strunk, 1950). Este ejercicio nominal sobre el sonido implica

3 El uso de las palabras como agentes controladores y delimitadores de la realidad hizo carrera en el pensamiento griego desde voces como las de Heráclito y Platón; durante la edad media la relación entre las palabras y las cosas se identifica con el dilema de los universales.

una transferencia desde el dominio auditivo hasta el lingüístico, interesante de hecho, pero no tanto como la transferencia que supone el darle lugar al sonido en el espacio notacional. Sin tener el músculo conceptual que ofrece la psicología, Guido se percató de la primacía biológica de nuestro dominio espacial-visual por encima del auditivo. Los sonidos son fenómenos abstractos de nuestra experiencia, por lo que conviene expresarnos sobre ellos mediante la utilización de elementos menos abstractos, por lo general definidos por un orden binario: hablamos así de sonidos altos y bajos, que avanzamos de un compás a otro, de melodías que ascienden, o que el sonido es largo o corto. Los adjetivos y verbos provienen de nuestra experiencia espacial-visual, utilizados desde el punto de vista metafórico para describir un evento auditivo (Johnson, 1990).

En las propias palabras de Guido,

Entonces, los sonidos están organizados de manera que, sin importar qué tantas veces sean repetidos en una melodía, siempre se encuentran en su propia fila. Y para que puedan distinguirse con mayor facilidad estas filas, las líneas se trazan cerca, y algunas filas de sonidos ocurren en las líneas mismas, otras en los intervalos o los espacios (Strunk, 1950, p. 118).

La posición del autor involucra varios aspectos que merecen ser considerados. Guido pudo haber reformado los cantos, al simplificarlos para que pudiesen ser retenidos con mayor facilidad, pudo haber aumentado de manera significativa el tiempo de práctica musical de sus alumnos, pudo también diseñar formas de reprender a los que no atendieran la necesaria unidad del canto, pero no hizo nada de eso. Lo que hizo fue abrazar de manera férrea los principios pitagóricos de la ciencia musical según los cuales la altura de los sonidos es medible y cuantificable, y enlazar dicha tradición con el nominalismo filosófico. A partir de Guido, el canto gregoriano, en tanto práctica musical, en canto gregoriano como oración y el canto gregoriano en

tanto documento escrito, fueron confundidos y asimilados entre sí.

La difusión de esta propuesta será significativa, incluso bajo los ritmos en que circulaba la información en la Edad Media. Donizo de Canossa lo citaría cerca del 1136: "Micrologus, libro propio dictado por el experto Guido, monje, músico y beato digno". El muy difundido tratado de Johannes Cotto (*De Musica*, cerca del 1100) señala que "Dios nos ha enviado a Guido, de quien confesamos ha sido más valioso que Boecio" (Amelli, 1905: 12). Pocas décadas después la escritura musical se apoyaba en los planteamientos del aretino, casi en forma generalizada.

La historia de la música occidental está llena de músicos y teóricos brillantes, artífices de propuestas innovadoras y revolucionarias. Si en el contexto de la música medieval el caso de Guido es singular, ello se debe al impacto profundo que tuvo en la tradición musical y por la posibilidad que tenemos hoy de reconstruir sus propósitos. Sobre ese último punto se apoya el resto de este trabajo. La polifonía no es un invento de Guido, ni nació después de haberse propuesto la notación diastemática. No obstante, la práctica de intervenir el canto gregoriano añadiéndole otras voces vería un incremento sustancial en los siglos siguientes. Entonces, la unidad en el canto que perseguía Guido será sustituida de manera paulatina por una multiplicidad de voces y de melodías que se apoyan unas en otras. La paradoja de este fenómeno es la siguiente: el canto gregoriano no se puede modificar, pues está revestido de una sacralidad semejante a la de un precepto bíblico o dogmático, lo que es un propósito tanto musical como religioso y político. Pero la música sacra de los siglos XII, XIII y XIV da cuenta de una tendencia fuerte hacia la modificación de muchos de los cantos gregorianos, añadiéndoles tropos, voces y melodías complementarias con el fin de resaltar ciertos eventos religiosos o de expresar su importancia con música más compleja y rica en sonidos (Zapke, 2007). ¿Cómo fue entonces posible modificar el gregoriano, sin modificarlo?

El *Magnus liber organi* presenta ejemplos polifónicos del siglo XIII como el siguiente:

Imagen 3: *Viderunt omnes*



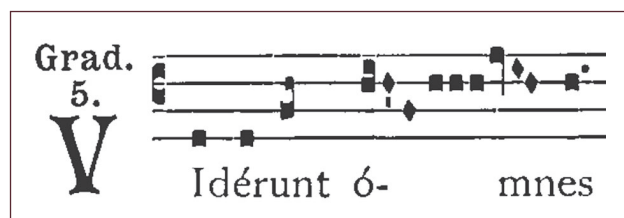
Fuente: extracto del *Magnus liber Organi de Notre Dame de Paris* (Baltzer, 1992, p. 2). El canto gregoriano está dispuesto en el tetragrama inferior, y las voces superiores son añadidas por el compositor.

El *organum* de Perotin de la imagen 3, como muchas otras formas de intervención al gregoriano a manera de discanto, tropo, *organum* e isorritmia, alteran en forma sensible el canto gregoriano, pero lo hacen en la dimensión auditiva o experiencial del mismo: el canto se escucha distinto y se canta diferente bajo estas técnicas de composición, pero se escribe exactamente igual. Cuando Perotin altera el gregoriano *Vidérunt ómnes* en su *organum*, no cambia el texto ni modifica las alturas de los sonidos, que se mantienen intactos, pues son justamente las cualidades codificadas por Guido en su sistema de escritura. Lo que transforma el compositor son las duraciones individuales de cada uno de los sonidos, al extender de modo significativo cada una de las notas para poder añadir entonces entre ellas todas las ornamentaciones de su *organum* florido.

Así las cosas, el esfuerzo que hizo Guido en organizar las alturas de los sonidos al asignarle nombre y lugar, para con eso representarlas en un código gráfico, pero dejando por fuera de su sistema la organización de la duración de los sonidos (por razones antes expresadas), sirvió como aliciente a los músicos posteriores que

encontraron ahí el lugar adecuado para incluir las modificaciones que sugería su contexto y su propia creatividad. En otras palabras, cuando Guido fundió la práctica del canto con la lectura de un texto musical o partitura, el canto gregoriano se convirtió en el documento escrito, y dado que esta escritura solo sellaba la altura del sonido, sería la altura el parámetro respetado y protegido en su forma original. Por ende, la duración sería la cualidad más modificada: las notas serían más largas, más cortas o de duración regular, pues al no transgredir la información que reposaba en el código de notación, no reformaron el canto en tanto texto. A manera de ejemplo, el tetragrama inferior de la imagen 3 es una copia fiel del gregoriano que sirvió como base a la composición, visible en la imagen 4.

Imagen 4. Detalle del gregoriano *Viderunt omnes*



Fuente: Baltzer (1992, p. 22)

En los siglos posteriores se encuentran muchísimos planteamientos técnicos y teóricos que consisten en modificar un gregoriano, un canto firme, una melodía luterana, un sujeto de fuga o una serie dodecafónica, pero son transformaciones que protegen la invariabilidad de la fuente solo en algunos aspectos, seleccionados en virtud de su posible concreción gráfica. El fundamento histórico musical de estas operaciones se identifica con el fenómeno musical que supone la propuesta notacional de Guido de Arezzo. Cuando el monje aretino observó que todos cantaban cosas distintas, se permitió ayudar a los músicos codificando las alturas de los sonidos en un sistema visual, y con esto les ofreció un marco fértil para transformar esa unidad buscada en una diversidad inconmensurable. Si es un hecho que la música no necesita las partituras, también es indiscutible que las partituras han hecho posible el desarrollo peculiar de la tradición musical en

Occidente. Es inviable pensar que la tradición oral hubiera podido conservar o viabilizar obras como la primera sinfonía de Brahms, de la misma forma que la tradición oral no es la indicada para conservar un Quijote o un Harry Potter.

Al final de la edad antigua, en materia de epistemología musical habían quedado planteadas dos posiciones claras: por un lado, Pitágoras representa la cabeza de un conjunto de ideas según las cuales la música es expresable en proporciones matemáticas, y su estudio debe aferrarse al análisis racional de las mismas. Por otro lado, se asocia con Aristóxeno una perspectiva más empírica de la música, en la que se consideran la percepción, la audición y la experiencia como parte sustantiva de su estudio (Fubini, 2005; Aristoxeno, 2009). Cabe imaginarse el recorrido de la historia de la música occidental como un péndulo que en ocasiones se acerca mucho al pitagorismo y en otras hace lo propio con Aristóxeno; en ese sentido, el momento histórico que representó Guido de Arezzo es un claro apoyo al bando de los pitagóricos, con lo que la historia tomó un camino en el que el documento escrito o partitura será proclive a confundirse con la obra musical misma. Esta posición se hará tan fuerte en los siglos XVIII y XIX que habrá que esperar hasta el desarrollo de la etnomusicología y al auge de la música popular para volver a recordar que las partituras no son la música, idea que será después recogida por la interpretación informada desde el punto de vista histórico.

Si es factible asociar la idea de serendipia con el fenómeno de la notación musical es porque sus artífices estaban muy lejos de imaginar el potencial creativo que la misma ejercería en la historia de la música occidental. Es consabido que durante los siglos XV a XIX las partituras serían pieza clave en la configuración de categorías propias de la disciplina histórica como obra, compositor, estilo, género y teoría de la música, entre otras. La mención del error no pretende comprometer a Guido en dilemas éticos o estéticos, sino que busca resaltar la distancia enorme que se observa al contrastar los propósitos iniciales del monje con los resultados de su acción. Dado que

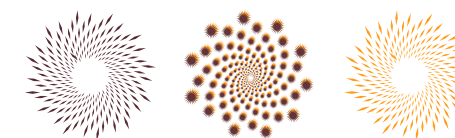
sus ideas se apoyaron en la búsqueda de unificación y homogenización de la práctica musical, a largo plazo su empresa sería transformada por completo en un conjunto enorme de diversidades y de prácticas heterogéneas. Por supuesto, si una serie de factores políticos, filosóficos y científicos incidieron en la obra de Guido, otros factores serían influencia de su desarrollo y alcances, toda vez que la política, la filosofía y la ciencia cambiarían de manera profunda en los años posteriores.

* * *

El famoso musicólogo británico Howard Goodall señala la invención de la notación musical guidoniana como uno de los cinco puntos de quiebre o *bing bangs* en la historia de la música, junto con la ópera, el piano, el disco y el temperamento igual (Goodall, 2011). Textos como estos son una expresión simplista de la tarea del historiador, encaminada a identificar y resaltar ciertos fenómenos o personajes e interpretarlos como momentos angulares en la historia. Al respecto Rob C. Wegman (2003) compara ese tipo de ejercicios historiográficos con el mito de Narciso, en la medida en que el historiador se embelesa al observar un conjunto de datos pasados y darles una lectura acorde con sus intereses y sus expectativas.

Cabe la posibilidad de que en la interpretación del pasado que hacemos los historiadores, corramos el peligro de construir héroes y genios, fundacionales de nuestro presente musical, incurriendo con esto valoraciones exageradas y esencialistas, que hacen de Guido el artífice de la obra musical o de Bach el

“padre de la música”, entre otros casos. Una forma interesante de refrescar el ejercicio histórico-musical puede encontrarse en la propuesta de N. Ferguson (1997). El enfoque de la historia contrafáctica se apoya en la expresión “qué tal si...”, en un ejercicio constante que entrelaza el conocimiento histórico con la imaginación. Si bien este trabajo no se inscribe dentro de dicha corriente historiográfica, cabe reconocer que es un ejercicio histórico inquietante por la comprensión balanceada de los hechos al imaginar las repercusiones de su ausencia. No se han identificado trabajos que hayan enlazado la propuesta de Ferguson con la historia de la música occidental, pero la posibilidad es, a todas luces, provocativa: ¿qué hubiera pasado si Guido no hubiese hecho lo que hizo? ¿Qué sería de la historia de la música occidental si no hubiéramos abrazado con tanta determinación el uso de las partituras? Quizá se hubiesen terminado adoptando recursos de memorización que no dependieran tanto de nuestro dominio visual, o se hubiesen implementado modelos matemáticos de representación. Quizás no se acogiera ninguna forma de escritura musical, con lo que la diversidad religiosa se hubiera fortalecido. Quizá en una historia sin Guido de Arezzo no se viviría atado a las polarizaciones que hoy en día agobian la escena, bifurcaciones como músico-no músico, popular-académico, obra sellada-improvisación, profesional-empírico, o teoría-práctica. De hecho, si se concuerda con Dahlhaus (1997) y su definición de la historia como la memoria organizada desde el punto de vista científico, quizá en ausencia de ejercicios organizativos como los de Guido, no tendríamos una historia de la música como la conocemos y tendríamos otra cosa en su lugar.



Referencias

Amelli, A. (Ed.) (1905). *Guidonis Monachi Arentini: micrologus ad praestantiores codices mss. exactus*. Roma: Desclée Lefebvre. Edit. Pont.

Anglés, H. *Gregorian chant* (1954). En A. Hughes (Ed.). *Early medieval music up to 1300. New Oxford History of Music, vol. 2*. Londres: Oxford University Press.

Antiphonale missarum Sancti Gregorii (1971). *Paleographie musicale 10, códice 239* (biblioteca municipal de Laón). Berna: Éditions H. Lang.

Aristóximo (2009). *Harmónica-Rítmica*. Madrid: Gredos.

Atkinson, C. (2009). *The critical nexus: tone-system, mode, and notation in early medieval music*. Oxford: Oxford University Press.

Baltzer, R. (Ed.) (1997). *Magnus liber organi de Notre Dame de Paris, volume I: parisian organa tripla and quadrupla*. París: L'Oiseau-Lyre.

Cantatorium: IXe siècle (1968). *Paléographie musicale, deuxième série, monumentale 2, N° 359* (Biblioteca de Saint-Gall). Berna: Éditions H. Lang.

Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.

D'Arezzo, G. (1955). *[Micrologus]; Guidonis Aretini micrologus*. J. S. van Waesberghe (Ed.). Middleton: American Institute of Musicology.

De la Cuesta, I. F. (2004). *Historia de la música española. 1. Desde los orígenes hasta el «ars nova»*. Madrid: Alianza Editorial.

Ferguson, N. (1997). *Virtual history: alternatives and counterfactuals*. Nueva York: Basic Books.

Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.

Goodall, H. (2011). *Big bangs*. Londres: Random House.

Johnson, M. (1990). *The body in the mind*. Chicago: The University of Chicago Press.

Mews, C. J. (2011). Gregory the Great, the rule of Benedict and Roman liturgy: the evolution of a legend. *Journal of Medieval History*, 37(2), 125-144.

Pirenne, H. H. P. (1996). *Historia de Europa: desde las invasiones hasta el siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica.

Saint Clement (of Alexandria) (1919). *Clement of Alexandria: the exhortation to the Greeks: the rich man's salvation: and the fragment of an address entitled to the newly baptised*. Cambridge: Loeb Classical Library, Harvard University Press.

Schaff, P., & Wace, H. (1890). *A select library of the Nicene and Post-Nicene fathers of the Christian church: second series (vol. 1)*. Nueva York: Parker.

Strunk, O. (1950). *Source readings in music history: from classical antiquity through the Romantic era*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

Wegman, R. (2003). Historical musicology: is it still possible? En M. Clayton., T. Herbert, & R. Middleton (Eds.). *The cultural study of music: a critical introduction*. Londres: Routledge.

Zapke, S. (Ed.). (2007). *Hispania vetus: manuscritos litúrgico-musicales: de los orígenes visigóticos a la transición francorromana, siglos IX-XII*. Bilbao: Fundación BBVA.

LAS SONATAS WoO 47 DE BEETHOVEN. SU IMPORTANCIA EN EL CONJUNTO DE LAS SONATAS PARA PIANO*

BEETHOVEN'S SONATAS WoO 47. THEIR IMPORTANCE IN THE SET OF PIANO SONATAS



Cristian Job Del Real Barreto**

cristian_delreal@hotmail.com

DOI: 10.17230/ricercare.2016.7.3

* Graduando del programa de la maestría en música - énfasis en piano de la Universidad EAFIT.

** Extracto de trabajo de grado - proyecto final maestría en música EAFIT. Tutores de la investigación profesores Gustavo Yepes y Blanca Uribe.