

Panorama cronológico, kitharodia, prosodia, versificación

En las islas del Egeo de Thera y Kos se hallaron, en calidad de figuras de ídolos, de mármol, **arpistas** y **ejecutantes de doble aulos** (mediados del tercer milenio precristiano). Estos hallazgos atestiguan la influencia musical de la Mesopotamia, Frigia y Egipto sobre la *civilización cicládica primitiva*, lo mismo que reproducciones de **liras** y **aulos dobles** sobre la *civilización minoica* de Creta (hacia 1500 a.C.). En el continente se encontró, en las tumbas abovedadas de la *civilización micénica*, un fragmento de una suntuosa *lira de marfil* (hacia 1200 a.C.). En el **periodo del estilo geométrico** se multiplican los documentos iconográficos de la práctica musical. Se trata aún de la época de **dioses** y **mitos**. En ellos, la esencia de la música griega se refleja mejor que en hallazgos instrumentales o en datos histórico-musicales. Entre las figuras más importantes se cuentan:

**Apolo**, hijo predilecto de Zeus, dios de la luz, de la verdad, de la interpretación de los sueños (Oráculo de Delfos), de la música y de la poesía, tañedor de lira y corifeo de las musas (*Apollon Musagetes*);

**Dioniso**, hijo de Zeus, dios de las fuerzas primitivas de la naturaleza que embriagan los sentidos, dios del vino, de la danza y del teatro. En su séquito de **silenos** y **ninfas** se encuentra **Marsias**, tocador del aulos. En la contienda entre Apolo y Marsias (en la cual éste sucumbió) se reflejan los principios **apolíneo**, claramente luminoso y ordenadamente bello, y **dionisiaco**, sensualmente extático y ébriamente mítico, de la música griega;

**Las 9 musas**, originalmente ninfas de las fuentes y diosas del ritmo y del canto, hijas de Zeus y de *Mnemósine* (Memoria), vivían en los montes *Helicón* y *Parnaso*. Representan los diferentes aspectos de la *música*, la lengua, la danza y la ciencia: **Clio** (historia, epopeya), **Caliope** (poesía, canción narrativa), **Melpómene** (tragedia), **Talia** (comedia), **Urania** (poesía didáctica, astronomía), **Terpsicore** (poesía coral, danza), **Erato** (canción amoratoria), **Euterpe** (música, flauta), **Polimnia** (cantos, *himnos*).

**Periodo del estilo geométrico (siglos XI-VIII)**

Las múltiples reproducciones en ánforas y la documentación literaria en la *Iliada* y la *Odisea* de HOMERO (siglo VIII) nos dan una imagen más exacta de la música. Predominaba el canto con acompañamiento de instrumentos de cuerda (**kitharodia**), ejecutado por los propios héroes homéricos o por cantores profesionales, los **aedos**. Se escogían partes de la epopeya y se cantaban sus versos, seguramente sobre la misma fórmula melódica. Le precedía un **proemio**, un himno a los dioses. Según la leyenda, hacia 750, y gracias al frigio OLIMPIO, surge el canto con acompañamiento del aulos (**aulodia**). El aulos imitaba la voz humana, sobre todo el grito de dolor. Pertenece al culto a Dioniso. En el siglo VII se acrecientan sus reproducciones gráficas. También se practicaba el canto **coral**: grandes himnos en el servicio religioso, y también en el culto funerario.

**Periodo arcaico (siglos VII-VI)**

En el siglo VII, la recitación de la epopeya va recayendo paulatinamente en un narrador, el **rapsoda**, mientras que el proemio se desarrolla para convertirse en un trozo musical autónomo, el **nomos kitharódico**, el cual expone la **kitharodia** independientemente de la epopeya, y desempeña un importante papel, sobre todo en los grandes concursos (p. ej. en Olimpia). El **nomos kitharódico** constaba de 7 partes (en griego, **nomos**, ley; fig. B). TERPANDRO, vencedor en el concurso musical celebrado

en las fiestas de Apolo de Esparta en el año 676, añadió otras dos cuerdas a las cinco de la lira (posiciones de semitonos, escala heptatónica), ampliando el número de notas disponibles (fig. C).

En el siglo VII surge, sobre todo en Lesbos, el nuevo género de la **lirica**, es decir, del canto a los sonos de la lira (**kitharodia lesbica**). Sus principales representantes son ARQUÍLOCO DE PAROS (hacia 650), SAFO DE LESBOS (hacia 600) y ALCEO DE LESBOS (hacia 600). Sólo se han conservado sus textos.

El verso griego constituye una unidad de música y lengua, abarcada por el concepto de *musiké*. Los ritmos de los versos no son una sucesión de diferencias *cuantitativas* de acento, como en el ritmo acentual germánico, con sílabas tónicas y átonas, sino una sucesión *cuantitativa* de elementos cortos y largos, pudiendo los primeros estar acompañados por una elevación del pie (*arsis*) y los segundos por un descenso del pie (*thesis*). Al mismo tiempo se incorpora al verso un **movimiento de elevación de la altura del sonido**, el cual abarca, aproximadamente, una quinta. La lengua se convierte en melodía, y el poeta es, a la vez, cantante y músico. La unidad conceptual *musiké* se desintegró al término del período clásico, dividiéndose en lengua (prosa) y música (en especial, música instrumental). El verso clásico se sistematizó didácticamente en la época de su decadencia. La fig. D muestra los signos y nombres de esta prosodia griega (canto hablado):

- **tonoi** o **acentos tónicos** para la altura del sonido, agudo, grave, agudo-grave (*perispomeion*, correspondiente al *circumflexus*)
- **chronoi** para la longitud de la sílaba: larga-corta
- **padae** para los límites de las palabras, más tarde *guion*, *coma* y *apóstrofo*
- **pneumata** para los sonidos iniciales.

La combinación fija de elementos largos y cortos dio por resultado los así llamados **pies de verso**. La fig. E muestra los más importantes de la sistematización posterior. El yambo y el troqueo tienen 3 tiempos, el anapesto, el dátilo y el espondeo tienen 4, y los restantes tienen 5, 6 ó más. Además de la relación 1:2 («compás ternario») existía también la relación 1:1½ (compás de 5/8, actualmente en la danza *syrtos kalamatianos*). Los pies de versos se reunieron formando medidas de versos. Así, 6 dátilos dieron por resultado el **hexámetro dátilico** (p. ej. «Canta del Périda Aquiles, oh Musa, la ira funesta», HOMERO). Las medidas de versificación más complejas llevaban el nombre del poeta que las empleaba.

vocal	A' Δ' H' K' N' I' *	A Δ H K N Π T X	∇ ∇ ∇ ∇ ∇ ∇ ∇
	B' E' Θ' Λ' Ξ' J' Λ	B E Θ Λ Ξ P T Y	R F ∞ V III b f
U'	Γ' Z' I' M' O' Θ U	Γ Z I M O C Φ Ω	τ 7 - w ρ 3 ρ
	Z' N' ε' < π' K' λ Z	N ε < π K C F λ	Γ τ E h H ε ρ
instrumental	∇ U' V' Y' X' λ	∇ U V Y X C F Y	L I E h d ε T
	∇ U' V' Y' X' λ	< > > y X C F Y	τ I E h P 3 T

A. Notación alfabética griega para la música vocal e instrumental

φ π ρ η  
ΚΟΤΕΚΛΥΣΕΥ

Κα-te-kly-sen

δ[εινον ποη]ν  
d[einon po]n

ω[ς] π[ο]ντ[ι]ν  
oos pon-ti[n] labrois ole-thri-oi-] sin

B. Eurípides, Orestes, Fragmento de la 1.ª canción incidental (extracto), original y transcripción

escala frigia sin transportar

Ho-son zes, Phai nu, me-den ho-los, sy ly-pu;

pros o-li-gon e sti to zen, to te-los ho chro-nos ap-ai-tei.

C. La canción de Seikilos (inscripción funeraria) y sus elementos del modo frigio

1.º tetracordio      2.º tetracordio

sensación melódica: dórica

1.º tetracordio      2.º tetracordio

sensación melódica: mayor

D. Cambio del movimiento melódico descendente al ascendente en el ejemplo de la escala dórica

simple	] sostenidos	Mese; en mayor: dominante	nota de destino
doble		intervención instrumental	nota principal

**Teoría de la música.** Ya en el siglo VI, PITÁGORAS había demostrado el fundamento numérico de la música. Se trataba, sobre todo, de las proporciones interválicas (cf. p. 88), pero tras ello se ocultaba la creencia de que el movimiento del cosmos y el del alma humana se fundan sobre las mismas proporciones numéricas armónicas. Por ello, la música es, en virtud de su principio numérico, el trasunto del orden universal, pero, a la recíproca, también cobra influencia sobre el ánimo y el carácter de los hombres; se convierte en un factor moral y social, al que es menester tomar en cuenta en la educación y en la vida pública. La música se convierte en un peligro cuando rompe el marco de los antiguos y severos órdenes, ampliándose hacia nuevas formas orgiásticas y un subjetivismo incontrolable.

En este sentido protesta PLATÓN (427-347) contra la Nueva Música de los siglos V/IV (cf. p. 165). En cambio, ARISTÓTELES (384-322) objetiviza la teoría del ethos, y acompaña a la Nueva música con una Estética correspondiente a ella. Se inicia entonces, con bríos renovados, la teoría, sobre todo con el discípulo aristotélico ARISTÓGENOS DE TARENTO (354-300), quien, en contraposición a los pitagóricos, no se remite al número, sino a la experiencia auditiva. Le siguen EUCLIDES DE ALEJANDRÍA (hacia 300 a.C.) y numerosos teóricos (cf. p. 178), quienes trataron los problemas de la armonía, de las proporciones interválicas, del ritmo, de la notación musical, etc. La notación musical griega (desde el siglo VI a.C.) desempeñó un importante papel en la teoría y en la enseñanza. Había dos sistemas, uno más antiguo para la música instrumental, y otro más reciente para la música vocal. Ambas son notaciones alfabéticas, empleando la escritura vocal el alfabeto jónico de modo sumamente sistemático: cada letra designa una altura de sonido, a saber, alfa, el grado diatónico fundamental fa, beta, el grado cromático simplemente alterado fa sostenido, y gamma, el grado enarmónico doblemente alterado. En la escritura instrumental, el mismo signo se gira correspondientemente dos veces (fig. A). La octava inicial es la central, la superior se designa con el exponente ' (como se sigue haciendo hoy en día), y la inferior se expresa poniendo los signos cabeza abajo.

**Monumentos**

De un total de 40 ejemplos musicales de música griega descubiertos hasta la fecha (PÖHLMANN), se han conservado, de la era precristiana:

- el fragmento de Eurípides, fines del siglo III a.C., Papiro de Viena G 2315 (fig. B).
- Fragmento de tragedia (tres líneas), siglo II a.C., Papiro de Zenón 59533.
- Otros 5 pequeños fragmentos de drama, siglo II a.C., Papiros de Viena 29825 a-f.
- Dos himnos de Apolo, completos, siglo II a.C., cincelados en la pared meridional de la Casa del Tesoro Ateniense, en Delfos.
- La Canción de Seikilos, completa, siglo I a.C. (¿siglo I a.C.?), columna funeraria, actualmente en Copenhague, Inv. 14879 (fig. C).

De los primeros siglos de la era cristiana se han conservado, además de algunos ejemplos en tratados teóricos:

- Tres himnos de MESOMEDES de Creta, quien actuó, en el siglo II a.C., en la corte de ADRIÁN: Himnos de las Musas, de Helios y de Nemesís.
- El fragmento de Meleagro (EURÍPIDES), siglo II a.C., Papyrus Oxyrhynchos 2436.
- Dos fragmentos de tragedias, siglo II a.C., Papiro de Oslo 1413.

- Dos fragmentos de drama, siglo II a.C., Papiro de Michigan 2958.

- Cinco fragmentos: 1 Pean, 1 Canción a la muerte de Atias, 1 Fragmento de tragedia, 2 Piezas instrumentales, siglo II a.C., Papiro de Berlín 6870.

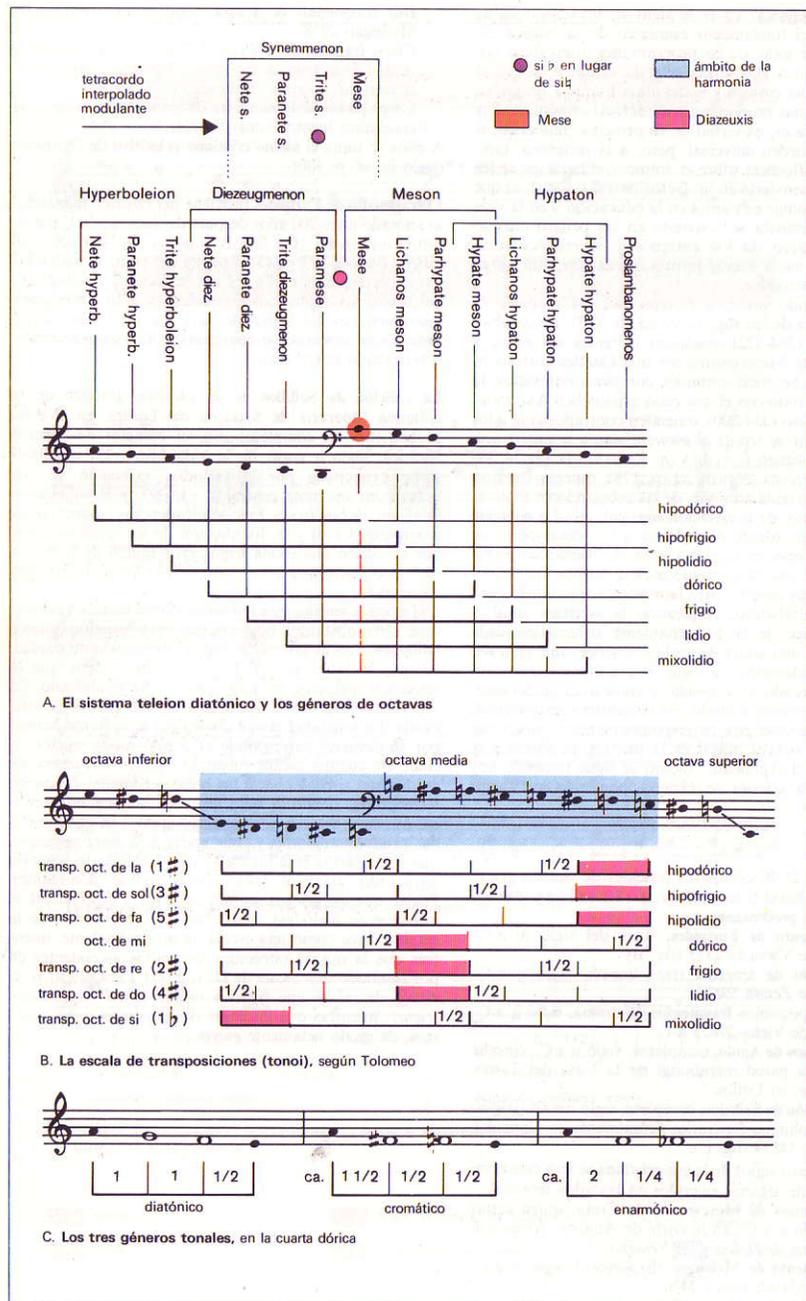
- Cinco piezas instrumentales de un método antiguo de enseñanza musical (muy breves).

A ellos se suma el himno cristiano primitivo de Oxirincos (siglo III, cf. p. 180).

El fragmento de Eurípides proviene del Orestes, habiéndolo anotado unos 200 años después de su creación (¿aún en forma original?). La fig. B muestra un extracto del mismo (versos 327 y 343). Encima del texto se hallan las letras correspondientes a las notas vocales, y a la altura del texto, los signos correspondientes a los interludios instrumentales: los signos de inciso, fa sostenido y si. La melodía es cromática o enarmónica. El ritmo resultaba determinado por el texto.

La canción de Seikilos es un escolion grabado en la columna funeraria de SEIKILOS de Tralles, en el Asia Menor (fig. C, completo). En su carácter de canción báquica, insta a gozar de la vida breve. La tonalidad viene explicitada por la melodía: extensión de una octava, mi-mi, nota central la (Mese), nota superior y final mi («Finalis»). Las semicadencias sobre el sol (compases 4 y 6) y la distribución de los semitonos dan por resultado una escala frigia, en realidad de re-re, en este caso transportada un tono entero hacia arriba (dos sostenidos).

Los griegos sentían esta tonalidad como blanda y lamentosa. No obstante, hoy en día esta canción parece hallarse en un alegre modo mayor (formación de triadas, compás bailable de 6/8). Esto equivale a decir que la sensación melódica, es decir tonal, se ha modificado. La misma depende de la estructura de los grados de una escala. La tonalidad griega clásica era el radiante dórico: por su carácter corresponde al actual modo mayor, el cual, en cuanto escala, tiene la misma estructura de grados con sensibles hacia las notas terminales de ambos tetracordos, siendo la nota terminal del segundo tetracordio (mi y do, respectivamente) igual a la nota inicial del primer tetracordio y, por ende, a la nota principal, que actualmente es la tónica. (La nota inicial del segundo tetracordio, llamada Mese, es la actual dominante). Puesto que los griegos sentían de manera descendente el movimiento melódico, realizaban la construcción de la escala dórica como una escala de mi descendente, mientras que la misma estructura de grados ascendentes da por resultado una escala de Do (fig. D). Para nosotros, la escala de mi es una relativa menor (modo eclesiástico frigio), mientras que la escala de Do suena, para nosotros, de modo netamente mayor.



Sistema general, escalas, géneros tonales

El sistema tonal griego es el fundamento del moderno. Después del pentatonismo de la época primitiva predomina, a partir del siglo VIII, el heptatonismo. Poco después nos hallamos en presencia del sistema diatónico teleion. En los períodos clásico tardío y helénico surgen el cromatismo y la enarmonia, iniciándose al mismo tiempo la descripción, transmisión y modificación del sistema.

El sistema diatónico teleion (fig. A). El elemento principal del sistema griego es la cuarta descendente, el tetracordo (cuatro cuerdas), que ya corresponde al número de cuerdas del phorminx. De los instrumentos de cuerda derivan asimismo los nombres de las notas: las notas de la octava media *mi-mi* de la kithara de afinación dórica se denominan

- *hypate* (*chorde*) (cuerda) «superior», de acuerdo a la posición de ejecución de la kithara (como la de la guitarra) es la cuerda del bajo, es decir, la nota más grave, *mi*;
- *parhypate*, la «adyacente a la superior», el semitono *fa*, tocada con el pulgar, lo mismo que la *hypate*;
- *lichanos*, el «índice», nota *sol*;
- *mese* (*chorde*) (cuerda) «media», nota *la*;
- *paramese*, la «adyacente a la media», nota *si*;
- *trite*, la «tercera» (cuerda) desde abajo, nota *do*;
- *paranete*, la «adyacente a la inferior», nota *re*;
- *nete* (*chorde*), la (cuerda) «inferior», es decir, la nota superior *mi*.

Estas 8 notas forman la escala clásica, que consta de los dos tetracordos de igual estructura, meson, el «medio» y diezeugmenon, el «separado» (porque en medio de ambos se halla el tono entero *separador* diazeuxis). Ambos tienen la sucesión de grados 1-1-1/2 (como nuestra escala mayor, aunque descendente, cf. p. 174). El sistema total se origina añadiendo arriba y abajo sendos tetracordos ligados *synermenon*: *hypaton*, el «superior», e *hyperboleion*, el «sobresaliente». Aquí se repiten los nombres de las notas, a veces con agregado del nombre del tetracordo. Con el *proslambanomenos* *La*, el «añadido», se lleva el sistema a las dos octavas.

Para unir en el medio los tetracordos separados, se interpola un tetracordo *synermenon*, el cual —para tener la misma estructura— deberá descender el *si* al *si bemol*: es decir, que *modula*. El medio de todo el sistema lo constituye la *mese la*. Este sistema se entiende de una manera relativa, y no está ligado a alturas tonales absolutas.

Los géneros de octavas o tonalidades son fragmentos del sistema general. Constan de sendos tetracordos de igual estructura, de los cuales hay tres diferentes, según la posición del semitono: el dórico (1-1-1/2), el frigio (1-1/2-1) y el lidio (1/2-1-1). Vale decir que no importan las diferencias de altura de tono, sino las cualidades tonales resultantes de las distancias entre las notas, correspondientemente con el mayor (1-1-1/2) y el menor (1-1/2-1) modernos. Los griegos conocían 7 diferentes géneros de octavas (fig. A). Las tonalidades dórica, frigia, lidia y mixolidia forman además tonalidades hipo- («sub-») e hiper- («super-») a partir de sus tetracordos, en las cuales, sin embargo, la nota terminal siempre se halla situada una quinta más grave o más aguda. En este procedimiento, sólo el hipodórico, el hipofrigio y el hipolidio surgen como géneros de octavas nuevos en el sistema teleion, pues los demás coinciden:

- la-la*: hipodórico, también hiperfrigio, también denominado locrense y colio
- sol-sol*: hipofrigio, también denominado hiperlidio, iónico y jónico

- fa-fa*: hipolidio, también hipermixolidio
- mi-mi*: dórico, también hipomixolidio
- re-re*: frigio
- do-do*: lidio
- si-si*: mixolidio, también hiperdórico.

La *mese la* está en posición diferente en cada tonalidad. Ejerce una especie de función de dominante en cuanto nota melódica central.

Las escalas de transposición. La extensión sonora práctica de los griegos abarcaba aproximadamente 3 octavas, de las cuales se denominaba la inferior a la más aguda y la superior a la más grave. La octava central *mi-mi* constituía el ámbito de lo que se daba en llamar *harmonia*, en el cual podían realizarse todas las tonalidades: esto correspondía aproximadamente a la extensión de la kithara clásica, cuyas cuerdas debían afinarse en correspondencia con la tonalidad deseada. La tonalidad dórica no acreaba signo de transposición alguno, puesto que coincidía con la octava de *mi*. Todas las demás se transportaban a la octava de *mi*, lo que conducía a las escalas de transposición o *tonoi*, con hasta 5 elevaciones cromáticas (fig. B).

Los tres géneros tonales (fig. C). El sistema griego no está definido por el pensamiento armónico vertical, sino por el melódico horizontal. Parece que detrás de los tres géneros tonales, que los teóricos griegos intentaban describir con índices de proporción sumamente diferentes, se oculta algo melódicamente variable, que presumiblemente se ejecutase en forma que difería según tiempo, lugar e individuo.

En la cuarta diatónica dórica, las notas extremas *la* y *mi* se consideran fijas, no así las dos notas intermedias *sol* y *fa*, que pueden desplazarse en dirección de la nota de destino *mi*. En cambio permanece inalterado el género tonal diatónico. El cromático desplaza el *sol* hacia el *fa sostenido* (o *sol bemol*), y el enarmónico desplaza el *sol* hacia el *fa*, de modo que entre las dos primeras notas de la cuarta quedan dos tonos enteros, y para los dos pasos restantes sólo queda disponible un semitono. Entre el *fa* y el *mi* se interpola aún, en consecuencia, un cuarto de tono (escrito *fa bemol* en la fig. C).

Los griegos sentían estos desplazamientos como coloraciones que servían a la expresión subjetiva. Por consiguiente, los términos *cromatismo* y *enarmonia* poco tienen que ver con los respectivos conceptos modernos.

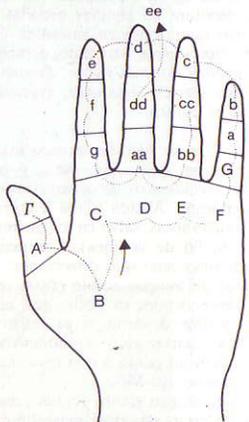




A. Modos eclesiásticos, modelos melódicos según Johannes Affligemensis (comienzos del siglo XII)

- Hexachordum naturale
- H. durum
- H. molle
- silabas de solmisación
- denominación actual
- tono entero V semitono

B. Hexacordo y silabas de solmisación, en el Himno de San Juan Bautista, según Guido de Arezzo ( hacia 1050)



C. La Mano Guidoniana

Graves			Finales			Superiores			Excellentes			Superacutae										
Sol	La	Si	do	re	mi	fa	sol	la	si(♯)	do'	re'	mi'	fa'	sol'	la'	si(♯)'	do''	re''	mi''			
G	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd	ee			
ut	re	mi	fa	sol	la																	
			ut	re	mi	fa	sol	la														
				ut	re	mi	fa	sol	la													
					ut	re	mi	fa	sol	la												
						ut	re	mi	fa	sol	la											
							ut	re	mi	fa	sol	la										
								ut	re	mi	fa	sol	la									

D. Sistema tonal medieval, con división en tetracordos, octavas y hexacordos

Modos, sistemas de hexacordos

Las melodías gregorianas se mueven dentro del marco del diatonismo, en una escala material comparable con las teclas blancas del piano. El si bemol y el si natural se consideraban variantes diatónicas de la misma nota: *b rotundum*, de escritura redonda, y *b quadratum* o *durum*, de escritura cuadrática (si natural).

En el siglo IX, el *Musica Enchiridis* ordenó las cualidades tonales de la escala material según el modelo tetracórdico griego, aunque modificado y con nombres latinos: *graves*, *finales* (notas fundamentales de los modos eclesiásticos), *superiores* y *excellentes*. En el siglo XI, GUIDO DE AREZZO (*Micrologus*, 1025) destacó la identidad de octavas de las notas. Ampliando hacia arriba ordenó según *graves*, *acutae* y *superacutae* (fig. D, cf. pp. 198 s.).

Los modos eclesiásticos

Las melodías homófonas marcan determinadas características que llevan a la sistematización en 8 modi, las tonalidades o *modos eclesiásticos*. Estas características se refieren a:

- **nota final** (*finalis*), en cuanto punto de destino y de reposo, una especie de tónica;
- **tenor** (*tuba, repercussio*), en cuanto nota melódica principal, una especie de dominante;
- **ámbito** (*ambitus*), normalmente de una octava, pero a menudo también ampliado en un tono hacia abajo y dos tonos hacia arriba;
- **fórmulas melódicas** con carácter de modelo, con intervalos y giros típicos.

Por cierto que la **sistematización** en 8 modos eclesiásticos sólo se produjo una vez que existía un gran número de melodías gregorianas. Las primeras exposiciones datan del siglo IX (AURELIANUS REOMENSIS, ODO DE CLUNY). En correspondencia con los 4 finales hay 4 modos principales, los *modos auténticos* (tenor en la quinta). A ellos se suman 4 *modos plagales*, en carácter de tonalidades secundarias con las mismas finales, pero con un ámbito desplazado una cuarta hacia abajo, otros modelos melódicos y el tenor en la tercera (con excepciones, cf. p. 90). Todos los modos se numeraron: 1) *protus authenticus*, 2) *protus plagalis*, 3) *deuterus authenticus*, 4) *deuterus plagalis*, 5) *tritius authenticus*, 6) *tritius plagalis*, 7) *tetrardus authenticus*, 8) *tetrardus plagalis*. De la misma manera se enumeraban en latín los modos eclesiásticos, desde el primero hasta el octavo *modus*.

En los siglos IX/X se aplicaron los nombres de los modos griegos, remontándose, a través de BOECIO (†524), a las escalas ptolemaicas de transposición, así como bajo la influencia del *oktoechos* bizantino. Sin embargo, por un error los nombres de los modos eclesiásticos no concuerdan con los modos griegos originales, p. ej. el dórico griego mi-mi correspondería al dórico medieval re-re (cf. tablas en las páginas 90 y 176).

Los **modelos melódicos** de la fig. A se deben a JOHANNES AFFLIGEMENSIS (siglo XII). Los mismos presentan, para el primer modo, la típica quinta ascendente con un ascenso ulterior hacia la séptima menor, luego caída de la melodía, permanencia en el tenor la, y cadencia hacia la finalis re. En el ejemplo del segundo modo, y en concordancia con el desplazamiento hacia abajo del ámbito en el modo plagal, la finalis re se excede descendentemente hasta el la, pero se la circunscribe en el canto, con el ascenso típico hacia la tercera en cuanto tenor.

El sistema de hexacordos

El hexacordo (*seis cuerdas*) es una serie de seis notas con distancias fijas entre ellas: 2 tonos enteros inferiores, un semitono central, y 2 tonos enteros superiores. A cada

«cualidad» determinada. Así, la tercera nota siempre tiene un semitono por encima. A fin de lograr que la posición de las seis notas se grabase con mayor facilidad, y de ese modo desarrollar un sistema para cantar a primera vista melodías desconocidas, GUIDO DE AREZZO asignó sílabas a las notas del hexacordo (*Epistola de ignoto cantu*, 1028). Esas sílabas proceden de un himno a SAN JUAN BAUTISTA del siglo VIII, mientras que el propio GUIDO inventó la melodía dórica aplicada al mismo: en ella, las primeras sílabas de los semiversos *ut re mi fa sol la* coinciden con las notas que reciben actualmente esta denominación (excepto la nota *ut*, que cambió su nombre por el de *do*). El semitono siempre está situado entre las sílabas *mi* y *fa*, pues las sílabas designan alturas de tono relativas. El hexacordo se construyó sobre el *do*, sobre el *sol*, y luego también sobre el *fa*:

- *do*: *hexachordum naturale*
- *sol*: *hexachordum durum* (con si natural)
- *fa*: *hexachordum molle* (con si bemol).

Distribuidos entre todo el sistema, resultaron 7 hexacordos que se superponían parcialmente, y que el cantor tenía en su memoria. Cuando una melodía sobrepasaba la extensión de un hexacordio, se pasaba a tiempo a algún otro (*mutanza*). El hecho de pensar en hexacordos y de cantar según sílabas correspondientes a las notas, lo que se denominó solmisación, posibilitó que los cantores recordasen la situación del semitono o que volvieran a encontrarla en caso de corresponder una mutanza (fig. D).

También se remonta a GUIDO la denominada *Mano Guidoniana*, cuyas articulaciones permitían que el cantor recordase las notas del sistema (fig. C). Es posible que también se la haya utilizado con fines de demostración en las escuelas de canto y en la dirección coral.

La solmisación hexacórdica se mantuvo hasta entrado el siglo XVI, modificándose luego levemente y ampliándose hasta integrar la octava: *do re mi fa sol la si do*. Continúa en uso hasta el día de hoy, sobre todo en los países latinos (*solfeo*).

**Musica ficta.** En el curso de los siglos XIII/IV aparecieron sonidos cromáticos en el sistema diatónico. Así, por ejemplo, un hexacordo re-si llevaba hacia la nota *fa* sostenido, puesto que si entre el *mi* y el *fa* siempre existe un semitono, el *fa* debe ser elevado hacia el *fa* sostenido. Este cromatismo aparente (*musica ficta*, *musica falsa*, notas *ficticias*) no desempeñaron prácticamente papel alguno en el canto gregoriano, pero en cambio si lo hicieron en las composiciones nuevas, sacras y profanas, del Medioevo tardío.