

Fernández Calvo, Diana ; Mosca, Julián

Pietro Cerone: el melopeo y maestro “Tractado de la música theorica y práctica”, libro 22. Los enigmas musicales.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXIV, N° 24, 2010

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Sipnelli, Eduardo, Julián Mosca. “Pietro Cerone : el melopeo y maestro 'Tractado de la música theorica y práctica', libro 22 : los enigmas musicales.” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 24, 24 (2010).

Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/pietro-cerone-melopeo-maestro.pdf> [Fecha de consulta:.....]

PIETRO CERONE: EL MELOPEO Y MAESTRO “TRACTADO DE LA MÚSICA THEORICA Y PRATICA”, LIBRO 22. LOS ENIGMAS MUSICALES.

**DIANA FERNÁNDEZ CALVO
JULIÁN MOSCA**

Introducción

Pietro Cerone (Bergamo, 1566; Nápoles, 1625) vivió en España y fue maestro de Capilla de Felipe II y Felipe III. En el curso de estas funciones, este músico italiano tomó contacto con los estilos compositivos vigentes y con la teoría musical española. Al parecer, abandonó España en 1603 y se convirtió en sacerdote y cantante en la iglesia de SS Annunziata, Nápoles. En 1609, también empezó a enseñar canto llano a los diáconos de la iglesia, para los cuales probablemente escribió *Le regole più necessarie per l'introduzione del canto fermo* (Nápoles, 1609). Desde 1610 hasta su muerte, se desempeñó como cantante en la capilla real. En 1613, escribe en Nápoles *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613)¹. Este tratado se instaló rápidamente como una obra teórica musical fundamental durante el siglo XVII. De esta manera, Pietro

¹ El tratado posee 1160 páginas distribuidas en 22 libros. En el título, Cerone remite al “melopeo” que significa músico perfecto y utiliza el término “maestro” para señalar que este tratado cumpliría la función de enseñar a todos aquellos que hubieran recibido malas enseñanzas de maestros españoles. Así lo afirma el autor en el Libro I, Capítulo III, p. 9

Cerone, se convirtió en el iniciador de la nueva teoría musical española del Barroco.²

Según Claudio Palisca³ hoy se conservan cuarenta y nueve ejemplares de la obra en bibliotecas públicas, nueve de ellos en España. Esto hecho constituye un indicador interesante que nos advierte sobre la enorme propagación de la obra.

El tratado tuvo difusión no sólo en Europa sino también en América. En el Seminario de San Antonio Abad de Cusco se han encontrado dos copias del tratado *Melopeo y maestro* de Cerone (1613). Geoffrey Baker, en su libro *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco* (2008)⁴, da cuenta de la existencia de dos ejemplares de este tratado en la biblioteca personal de Matías de Livisaca, ‘maestro compositor’ de la parroquia de Santa Ana en Cusco. Por donación testamentaria estos ejemplares de Livisaca pasaron a ser propiedad del maestro de capilla de Potosí, Durán de la Mota.

Por su parte, Sor Juana Inés de la Cruz estudió este tratado minuciosamente e incorporó en su obra literaria numerosas referencias tomadas directamente de los escritos de Cerone⁵. La copia personal que realizó Sor Juana de este tratado, a la cual agregó anotaciones al margen, nos da suficiente prueba de la influencia que ejerció esta propuesta teórica en la reflexión literaria musical de su obra posterior⁶. En una época en la que los libros

² Cfr. Hudson Barton "Cerone, Pietro." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05304> (accessed December 6, 2009).

³ PALISCA, Claude V. "Cerone, Pietro" en CASARES RODICIO, Emilio (Dtor.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid, 1999.

⁴ BAKER, Geoffrey. *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham y Londres: Duke University Press, 2008. 308 pp.

⁵ Sor Juana disiente con Cerone en aspectos referentes a la práctica musical de las mujeres. Cerone afirmaba. "[...] de ninguna manera se ha de sufrir que las mugeres hagan esta profession. [...] Ejercer la musica es aun mas pernicioso que aprender a leer y escribir". También recomienda a los padres que prohíban a sus hijas el estudio de la música.

⁶ La copia de Sor Juana se conserva en la Biblioteca del Congreso de la Unión en México. Las anotaciones existen solamente en las páginas 284-85 del tratado. Abreu Gomez reproduce estas páginas al final de su libro *Sor Juana Inés de la Cruz: Bibliografía y Biblioteca* (en la sección "Fotografados", sin numeración).

constituían una riqueza excepcional, la presencia de tantos ejemplares en América nos señala la vigencia del enfoque teórico Cerone en la formación de los músicos que cumplían funciones religiosas y educativas en las Catedrales y Seminarios del virreinato.



Imagen 1- Carátula del tratado⁷

El Tratado proporciona una didáctica introducción a la teoría musical enfocada desde las enseñanzas de Gioseffo Zarlino, Nicola Vicentino, Juan Bermudo, Numentano Tapia y Francisco de Montanos. Son de destacar las interesantes y detalladas descripciones que Cerone realiza de los medios expresivos y de las técnicas apropiadas para las diferentes formas musicales: motetes, misas, salmos, cánticos, himnos, lamentaciones, ricercares, tientos, madrigales, canzonettas, frottolas y strambotti. La teoría está profusamente ilustrada con ejemplos que muestran su habilidad como compositor y su familiaridad con el repertorio musical del siglo XVI. Su ideal estético es la obra de Giovanni Pierluigi da Palestrina, aunque también cita en su tratado a Ingegneri, Josquin, Lasso, Phinot, Rore y Pietro Vinci. Entre los compositores

⁷ Carátula del tratado. Copias en formato de negativos y positivos, obrantes en el Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. El tratado completo se puede consultar en Biblioteca Nacional de España.: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/R/PXUG2TJPHR83BRN9MGI1K26METUJ48XP9FS9TPUU7XXNQRXDLV-06671>

españoles resulta evidente su familiaridad con Morales, pero también comenta la obra de Francisco Guerrero, Alonso Lobo, Mateo Romero y Tomás de Victoria. Su estética es conservadora, lo demuestra el hecho de que no menciona a Claudio Monteverdi, Marco da Gagliano, o a Carlo Gesualdo, compositor que no puede haber sido desconocido para él.

Cerone pretende unir en este tratado la teoría con la práctica. Por ello estructura el texto y los ejemplos musicales de una manera novedosa direccionada a una función autodidáctica.

“[...] y para que la gente moza, que por gusto o necesidad desea saberla, la pueda aprender con mayor comodidad y con más facilidad, he ordenado este presente volumen engastando (como cosa nueva) la teórica en la práctica”⁸. (sic)

Al efectuar este enlace establece que la ‘música práctica’ tiene una mayor aceptación.

“[...] en lo que toca al provecho y satisfacción universal, digo que de más provecho es la práctica que la teórica: porque la teórica da satisfacción sólo a los versados en la especulación, que son muy pocos y la práctica da gusto a todos”⁹. (sic)

Al mismo tiempo destaca la importancia de la ‘música teórica’.

“[...] cuanto a lo que dicen algunos, que en la música no ha de haber más que práctica, digo que es yerro manifiesto: porque caso que la práctica sea útil, ¿quién no ve cuánto mejor será si fuese acompañada con arte y teórica, para que sepa las cosas por sus principios y causas, que sola por sí?”¹⁰. (sic)

⁸ Cfr: Dedicatoria a Felipe III (Rey de las Españas). En la época en la que Cerone publica su tratado (1613) Nápoles pertenecía a la corona española.

⁹ Cerone, *El Mellopeo y maestro* libro II, cap. VIII, p. 212.

¹⁰ Cerone, *El Mellopeo y maestro* libro II, cap. X, p. 215.

Según Cerone, esta feliz unión es la que define al ‘músico perfecto’.

“Por teórico se ha de entender aquel que doctrinal y científicamente de la música sabe hablar y discurrir.[...] Sólo aquel alcanza con justo título este nombre de músico, el cual no solamente trata, mas así mismo pone en obra con razón las partes de la música; teniendo conocimientos de la Práctica y de la Especulativa. Este es pues el verdadero y absoluto músico, [...] el cual, según los más antiguos, también se puede llamar MELOPEO, que quiere decir músico perfecto”¹¹. (sic)

El *Melopeo y Maestro* ejerce una profunda influencia en la teoría musical española de los siglos XVII y XVIII, y es citado por Andrés de Monseratte (1614), Andrés Lorente (1672), el portugués Manuel Nunes da Silva (1685), José Salado (1730), Bernardo Comes (1739), Antonio Roel de Río (1760 y 1764), Diego de Rojas (1760) y Antonio Soler (1765 y 1766). En 1769, Jorge Guzmán, de la Catedral de Cádiz, admite que considera a Pietro Cerone como el mejor de todos los teóricos y publica una selección de sus escritos bajo el título *Curiosidades del Cantollano*.

El libro 22. Enigmas musicales.

El último libro de este tratado constituye una verdadera joya documental que ilustra la práctica de la composición y de la lectura musical de la época en la que se utilizaban juegos de notación musical enigmática.

“Ay pues en la musica unos cantos muy oscuros y muy difficiles para entender de cómo vayan cantados: y ansi otra cosa no son que un hazer quebrar la cabeza al que pretende saber la invención del secreto. Y esta manera de cantos, a vezes suelen inventar los Compositores a imitación y semejanza de aquel hablar secreto obscuro y marañado que suelen usar los gramáticos y personas doctas: al qual apodo o sentencia llaman ENIGMA”¹². (sic)

¹¹ Cerone, *El Melopeo y maestro* libro II, cap. XI, p. 219

¹² Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1074.

A continuación, analizaremos algunos ejemplos.

a - Enigma del sol que se oscurece (número XIII – ‘Cantus’)¹³



Imagen 2: Enigma del sol que se oscurece¹⁴

Cerone presenta el ‘Enigma del sol que se oscurece’ e indica como modo de resolución en la interpretación el ennegrecimiento de las notas Sol de la parte del alto.

“La inteligencia de este Tiple enigmático, es harto fácil; pues todo consiste solamente en advertir de cantar la Figura sol como si fuera oscurecida y toda negra [...] La cual por ser debaxo de compas binario, viene a disminuir la cuarta parte de su valor: como averiguar se puede de

¹³ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1088.

¹⁴ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1088.

lo que queda declarado en el capítulo 6¹⁵, [...] de modo que los cinco soles blancos que hay en la parte del canto o tiple se han de entender por negros cuyos valores serán de esta manera¹⁶. (sic)



Imagen 3. Métrica e interpretación¹⁷

Para transcribir correctamente este Enigma hemos tenido en cuenta el sistema de mutaciones que Cerone detalla en la pág. 487 del tratado, al abordar el sistema de solfeo vigente en esa época¹⁸.

Transcripción:

En este motete a tres voces la voz superior (el Cantus) es la que corresponde al enigma. Como aclara Cerone en su tratado, la solución consiste en ennegrecer (u ‘oscurecer’) las figuras de nombre ‘Sol’ de esta voz, a fin de reducir sus valores en una cuarta parte (bajo tiempo imperfecto con prolación imperfecta).

¹⁵ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 522.

¹⁶ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1088

¹⁷ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1088.

¹⁸ Re5 es Sol.

Enigma del sol que se oscurece

The image displays a musical score for three voices: Cantus, Altus, and Tenor. The score is organized into three systems. The first system covers measures 1 through 6. The second system starts at measure 7 and continues to measure 12. The third system starts at measure 13 and continues to measure 18. Each system contains three staves, one for each voice part. The Cantus part is marked as '[enigmático]' in the first system. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The Tenor part includes a small '8' below the staff in the first system, likely indicating an octave.

Imagen 4 – Transcripción del ‘Enigma del sol que se oscurece’, pág 1.

2 Enigma del sol que se oscurece

The image displays a musical score for three voices: Cant (Soprano), A (Alto), and T (Tenor). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (19, 25, and 31). The Cant part is written in a soprano clef, the A part in an alto clef, and the T part in a tenor clef. The music consists of a series of notes, some with slurs, and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score concludes with a double bar line.

Imagen 5 – Transcripción del ‘Enigma del sol que se oscurece’, pág 2

b - Enigma de la Cruz ¹⁹ (Número XX)

Este enigma es presentado por Cerone con la siguiente declaración:

“Aquí no hay tanta necesidad de declaración como de Resolución, pues harto claro se conoce que el Baxo y el Tenor comienzan desde el pie de la Cruz y ayuntanse en el árbol: cantando las notas cada uno por su verso que viene a ser el uno contrario al otro advirtiendo que las pautas en el Baxo se consideran lo que valen (como en el Tenor) y no lo que parecen. Mas el contralto canta su parte sobre el brazo de la cruz, andando una vez y otra volviendo, que por ello de una parte tiene escrito “Vado”, que muestra camino derecho y de otra “oineV” con que nos avisa que canta al contrario. Apartando estas tres partes son como las tres resoluciones después de la siguiente Cruz se puede ver y si la final no está ordenada con observación por ahora tengan paciencia”.
(sic)

La parte superior de la cruz corresponde al tenor. Cuando Cerone indica que las pausas de Bajo y Tenor ‘valen lo que son y no lo que parecen’ pretende advertir que en el Bajo las pausas son presentadas gráficamente como si fueran de mínima (de acuerdo a la indicación invertida de la línea). No obstante, el intérprete les tiene que dar el valor de pausas de semibreve así como las lee el Tenor. (Ver imagen en página siguiente).

¹⁹ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1095.

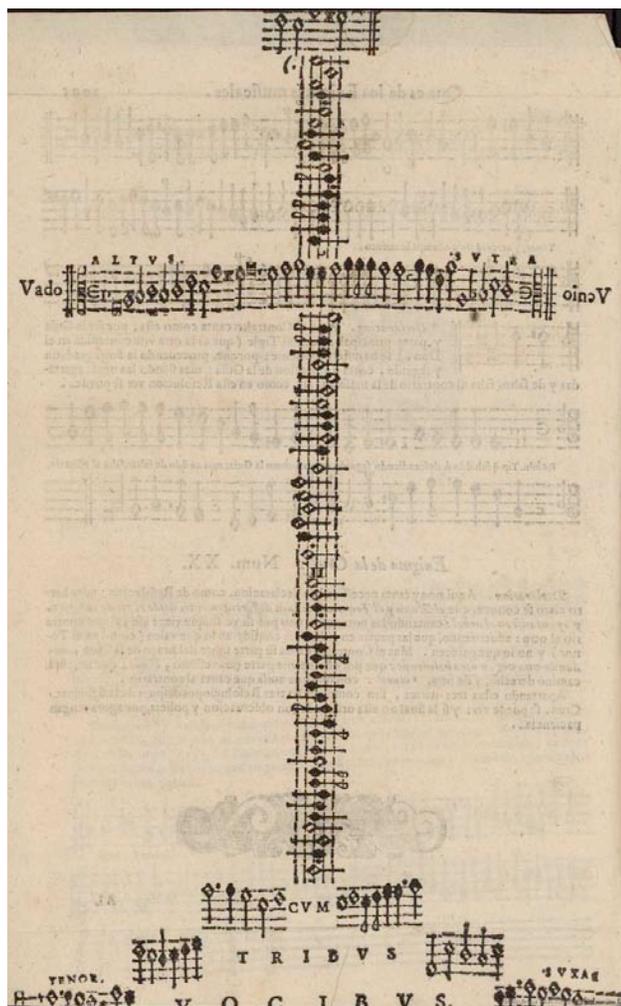


Imagen 6 –Enigma de la Cruz²⁰

²⁰ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1096.

Transcripción:

Enigma de la Cruz

The image displays a musical score for three voices: Alto, Tenor, and Bajo. The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system shows the initial vocal entries. The second system, starting at measure 8, shows the voices continuing their parts. The third system, starting at measure 15, shows further development of the vocal lines. The Alto part is written in a soprano clef, the Tenor in an alto clef, and the Bass in a bass clef. The music is in common time (C) and features various rhythmic values including quarter, eighth, and half notes, as well as rests and slurs.

Imagen 7- Transcripción del 'Enigma de la Cruz', pág 1.

Enigma de la Cruz

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Enigma de la Cruz'. Each system consists of three staves: A (Alto), Te (Tenor), and B (Bass). The first system starts at measure 22, the second at measure 29, and the third at measure 36. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line at the end of the third system.

Imagen 8- Transcripción del 'Enigma de la Cruz', pág 2

Este enigma es un ingenioso canon a 3 voces, en el que se hace uso de la inversión y la retrogradación. El Bajo y el Tenor comienzan por ambos extremos del pie de la cruz: el tenor lee de izquierda a derecha, mientras el Bajo lo hace de derecha a izquierda. Cuando se unen en la vertical, el Tenor debe leer con su vista puesta en el extremo izquierdo del papel, mientras el Bajo lo hace desde el extremo derecho. De esta manera ambas voces leen el mismo pasaje en inversión. El Bajo, sin embargo, debe interpretar el valor de las pausas de la misma manera que lo hace el Tenor. A esto se debe la aclaración de Cerone de que las pausas en el Bajo se leen según lo que valen, y no “lo que parecen”. Al llegar al tope, es el Tenor el que debe continuar leyendo el fragmento horizontal que corona la cruz, haciéndolo de izquierda a derecha. El Alto, por su parte, sólo tiene asignado el brazo horizontal de la cruz y debe leerlo primero de izquierda a derecha, y después de derecha izquierda, produciendo la retrogradación del material melódico.

En la resolución, advertimos que Bajo y Alto realizan la primera entrada en imitación al unísono, a distancia de tres compases:



Imagen 9 – Entrada en imitación

La explicación se enriquece con una sugerencia de Cerone extensiva a los otros enigmas: “Adviertan pero (y esto para siempre) que a cualquiera invención (para acompañamiento de las Consonancias) se le puede añadir más partes libres: y saldrá muy acabada...”²¹. (sic)

²¹ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

c - Enigma del Elefante²² (Número XXVIII – ‘Enigma a donde las notas blancas se cantan por negras y las negras por blancas’)

Este Enigma es presentado de la siguiente manera: “En lo que es invención, no es para dexar el ejemplo de otro Canon enigmático y secreto al qual ordeno de esta manera. [...] Duo in Diapente post Duo Tempora²³. (sic)



Imagen 10 – Enigma del elefante²⁴

“Para satisfacer a la gente moza advierto que la Parte principal ha de cantar todo puntualmente, como escrito está: más la Consiguiente subentra después de cuatro compases, una quinta en Baxo y cantando, a todas las notas blancas dales el valor de negras y, al contrario, a todas

²² Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

²³ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

²⁴ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

las negras dales el valor de blancas. [...] Las figuras blancas por negras y las negras por blancas”²⁵. (sic)

Este enigma es un canon a dos voces por disminución y aumentación. El consecuente canta a la quinta inferior del antecedente, entrando dos compases después de este último.

El consecuente no canta la totalidad de la melodía, sino solamente los primeros nueve compases de la misma. De esta manera se asegura que el canon finalice con ambas voces a la vez. El calderón colocado sobre el ‘La’ en el original (no presente en nuestra transcripción) cumple la función de indicarnos el punto hasta el cual debe cantar el consecuente.

Las aumentaciones y disminuciones rítmicas -que realiza el consecuente con partir de la melodía original- son producto de la interpretación de las figuras que indica Cerone: leer como blancas a las que se presentan como ennegrecidas, y leer como ennegrecidas a las que se presentan como blancas. Para ello hay que guiarse por las reglas de notación mensural para el tiempo imperfecto con prolación imperfecta. De esta manera las mínimas blancas (transcriptas por nosotros como figuras blancas) pasan a valer la mitad cuando se las ennegrece (es decir, pasan a ser negras en nuestra transcripción). Al mismo tiempo, mientras la breve del comienzo, que como breve blanca vale ocho mínimas (ocho negras para nosotros), pasa a valer, ennegrecida, seis mínimas (seis negras). Es interesante destacar que el consecuente sólo tiene asignado para sí la porción del antecedente que posee figuras vulnerables al cambio de color.

Transcripción:

²⁵ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

Enigma del elefante

The image displays a musical score for the piece 'Enigma del elefante'. It consists of two staves, labeled 1 and 2. Staff 1 is in the treble clef and staff 2 is in the bass clef. The music is written in a common time signature (C). The score is divided into three systems. The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 through 11. The third system contains measures 12 through 13. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Imagen 11 – Transcripción del ‘Enigma del elefante’

El contrapunto que se produce entre ambas voces combina la segunda y la tercera especies (es decir, dos notas contra una, y cuatro notas contra una). El uso de retardos se da solamente en los puntos cadenciales (compases nueve y trece de la transcripción). Esta característica le confiere al canon una sonoridad algo rígida y antigua. El propio Cerone lo destaca al recomendar que, a la hora de cantarlo, se agreguen nuevas voces con el fin de aportar una sonoridad más llena y acorde a los gustos de la época:

“Acompañando la invención con más voces, hará un gracioso cantar; pues así en dos, parece la cosa muy pobre, por cuanto van cantando a nota contra nota, sin usar ligadura, ni especie disonante”²⁶.(sic)

Esta indicación de Cerone debe ser interpretada como una sugerencia hacia el agregado de voces con material nuevo, independientes de las voces que hacen el canon, a fin de que la combinación de las voces sea de resolución más rica y completa.

d- Enigma de la mano²⁷ (Número XXXVIII)

Cerone presenta este enigma con la siguiente declaración:

“La parte oscura puesta en la mano de arriba es de Contralto, su letrero es harto claro, con todo esto no quiero dexar de declarar su secreto a los que no entiende la habla italiana. Para saber cantar esta parte, *havemos de guiar con los guarismos o numeros arithméticos*, que van escritos en la mano: comenzando desde el 1, que esta puesto en la primera y mas baxa juntura del dedo pequeño, que es un F faut, y siguen por orden hasta el 22, que esta en la quarta juntura del dedo anelar, que es Csolfaut: y esto es en quanto a la entonación de las voces. *Mas en quanto al valor de los puntos, havemos de advertir en que dedo estan puestos*: porque, los que están en el dedo llamado index, serán del valor de un Compás, los del dedo largo y de medio, señalan el valor de dos Compases: tres, los del dedo anelar y quatro los del dedo menique o pequeño. Verdad es (nota) que de los quatro compases, los dos primeros números callaremos, guardando una pausa de breve y los otros dos cantaremos con figura de breve”²⁸. (sic)

²⁶ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

²⁷ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1120.

²⁸ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1120.

1120 De la Musica del Cerone Lib. XXII.

Enigma de la mano. Num. XXXVIII.

The diagram shows a right hand with fingers extended. On the thumb, the number '1-16' is written. On the index finger, '4-61318'. On the middle finger, '7121519'. On the ring finger, '3-11-20'. On the little finger, '11-21'. On the back of the hand, there is a musical staff with the notes 'c' and 'b' on a two-line staff. A ribbon at the wrist contains the text 'Non son per se la sciam'.

A L T O.

*Chi vuol saper di questa mano il canto,
L'ordine segua de gli Abbachisi segni:
E se desia tener tra tutti'l vanto,
Stia svegliato nel dar i valor degni:
Tenendo conto con le dita alquanto,
Si vederà Signor de i veri pegni.
L'indice vno mostra, tre l'anellare,
Il lungo due, e quattro l'auricolare.
Per più chiaro parlare,
Se li verrà in mente Longa figura,
Vna parte tacer, l'altra cantare
Deuerà, sol per trouarsi à misura.
Se'l tutto offeruerà con lieto core,
Felice lui, felici gl'anni, e l'hore.*

Imagen 12 – 'Enigma de la mano'

Si se sigue el orden propuesto por Cerone para los números (del uno al veintidós) se puede comprobar que el lugar de la mano en el que está puesto cada número representa la nota que hay que cantar de acuerdo a la ubicación de las notas en la mano de Guido D'Arezzo.

Este Enigma es un motete a cuatro voces en contrapunto imitativo. La voz enigmática es la del Alto, cuyas notas deben descifrarse a partir de las posiciones de los números en la mano de Guido. La lectura sucesiva de los números, de menor a mayor, indica además el orden de las notas. Como vimos antes, Cerone aclara que los dedos son los encargados de indicar el ritmo: las notas que se hallan sobre el índice valen una semibreve (o 'un compás' como dice Cerone), las que se hallan sobre el dedo medio dos; sobre el dedo anular valen tres, y sobre el meñique valen cuatro. La melodía resultante posee la apariencia de un *cantus firmus*, debido al estatismo provocado por el largo valor de sus notas. Sin embargo, su extensión es menor que la de las tres voces restantes (en nuestra transcripción la melodía del Alto finaliza cuatro compases antes del final de la obra).

En la primera entrada las voces se imitan de a pares, a la octava o al unísono (Bajo con Tiple, Tenor con Alto):



Imagen 13 - Motivo de la primera entrada de la Tiple



Imagen 14 - Motivo de la primera entrada del Bajo



Imagen 15 - Motivo de la primera entrada del Alto



Imagen 16- Motivo de la primera entrada del Tenor

La imitación entre Tenor y Alto se limita solamente al intervalo de quinta inicial, aunque puede indicarse que ambos realizan luego un salto de tercera. Más adelante, en el compás dieciocho de nuestra transcripción, el tenor comienza a presentar la cabeza del motivo que dominará en líneas generales el resto de la pieza. Este motivo es imitado inmediatamente a la tercera inferior por el Bajo, y a la octava por el Tiple. El Alto también lo imita, a su manera, en valores mucho más largos y solamente en sus dos primeras notas:

A musical score for four voices: Tenor (Ti), Alto (A), Tenor (Te), and Bajo (B). The score is in common time and one flat. It starts at measure 18. The Tenor (Ti) part begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The Alto (A) part has a whole rest in the first measure, then a half note G3, a half note A3, and a half note B3. The Tenor (Te) part begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The Bajo (B) part has a whole rest in the first measure, then a half note G2, a half note A2, and a half note B2.

Imagen 17 - Imitaciones

Las imitaciones de este motivo continuarán, con mayor o menor grado de diferencias, hasta desembocar en el final de la obra. Es de importancia notar que el Alto, pese a su estatismo, participa también de las imitaciones en ciertos giros característicos a lo largo de la pieza.

Transcripción

Enigma de la mano

The image displays a musical score for the piece 'Enigma de la mano'. It is organized into two systems of four staves each. The first system includes staves for Tiple, Alto [enigmático], Tenor, and Bajo. The second system includes staves for Ti, A, Te, and B. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Tiple part begins with a melodic line in the first measure, while the other parts have rests. The Alto part has a melodic line starting in the second measure. The Tenor and Bajo parts have rests throughout the first system. The second system shows more complex melodic lines for all parts, with the Ti part starting in the first measure and the other parts following in subsequent measures. The score uses various note values, including quarter, eighth, and half notes, and rests.

Imagen 18 – Transcripción ‘Enigma de la mano’, pág 1

Enigma de la mano

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Enigma de la mano'. Each system consists of four staves labeled Ti, A, Te, and B. The first system begins at measure 13, and the second system begins at measure 19. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Ti staff uses a soprano clef, the A staff uses an alto clef, the Te staff uses a tenor clef, and the B staff uses a bass clef. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Imagen 19 – Transcripción 'Enigma de la mano', pág 2

Enigma de la mano

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Enigma de la mano'. Each system consists of four staves, labeled Ti, A, Te, and B from top to bottom. The top staff (Ti) is in a soprano clef, the second (A) in an alto clef, the third (Te) in a soprano clef with an octave sign (8), and the bottom (B) in a bass clef. The key signature has one flat (Bb). The first system starts at measure 25. The second system starts at measure 31. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Imagen 20 – Transcripción 'Enigma de la mano', pág 3

Enigma de la mano

The image displays a musical score for the piece 'Enigma de la mano' by Pietro Cerone. The score is arranged in two systems, each with four staves labeled Ti, A, Te, and B. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The first system begins at measure 37. The Ti part features a melodic line with eighth and quarter notes. The A part consists of a single note with a long fermata. The Te part has a melodic line with eighth and quarter notes. The B part features a bass line with quarter and eighth notes. The second system begins at measure 43. The Ti part has a single note with a long fermata. The A part consists of a single note with a long fermata. The Te part has a single note with a long fermata. The B part has a single note with a long fermata.

Imagen 21 – Transcripción 'Enigma de la mano', pág 4

e - Enigma de la suerte o de los dados (Número XXXXI)²⁹

Este Enigma es introducido por Cerone con esta frase: “Para dar ocasión al estudioso, que pueda conocer esta manera de Cánones secretos y no ordinarios con mas facilidad, pongo este otro Enigma: y le ordeno así³⁰. (sic)

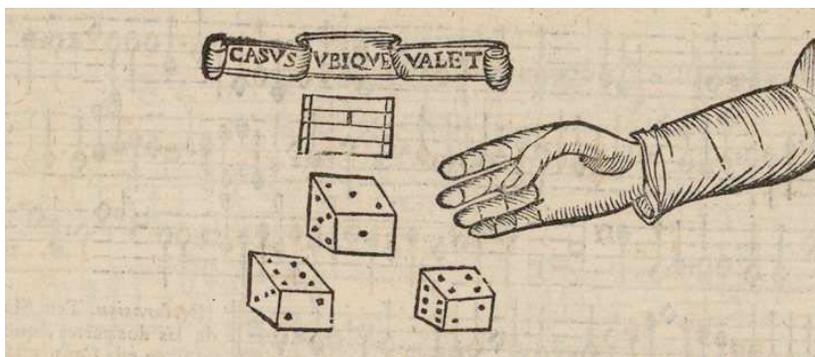


Imagen 22 – Enigma de la suerte³¹

De acuerdo a estas indicaciones sólo se debe agregar al comienzo del tenor o de la tiple un silencio de dos compases. Los dados determinan quién de los dos debe hacerlo.

Es por ello que Cerone presenta dos resoluciones posibles:

²⁹ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1124.

³⁰ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1124.

³¹ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1124.

Enigma de la suerte, o de los dados

Pausas en el tenor

The image displays a musical score for the piece 'Enigma de la suerte, o de los dados' by Pietro Cerone. The score is arranged in four systems, each featuring two staves: Tiple (Treble clef) and Tenor (Tenor clef). The music is in a common time signature (C). The Tenor part includes several measures of rests, indicated by a 'z' symbol, which are the 'pausas en el tenor' mentioned in the title. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 8. The third system starts at measure 14. The fourth system starts at measure 20. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes marked with a fermata.

Imagen 23- 'Enigma de la Suerte' Transcripción con pausas en el Tenor

Enigma de la suerte, o de los dados

Pausas en el tiple

The image displays a musical score for the piece 'Enigma de la suerte, o de los dados'. It consists of four systems of music, each with two staves: Tiple (Treble clef) and Tenor (Bass clef). The time signature is common time (C). The score is marked with measure numbers 7, 12, and 17. In the first system, the Tiple part has a whole rest for the first two measures, while the Tenor part begins with a half note. In the second system, both parts are active. In the third system, the Tiple part has a whole rest for the first measure, followed by active notes. In the fourth system, the Tiple part has a whole rest for the first measure, followed by active notes. The Tenor part provides a continuous accompaniment throughout.

Imagen 24- 'Enigma de la Suerte'. Transcripción con pausas en el Tiple

Esta propuesta enigmática consiste en un contrapunto a dos voces en el que se decide por medio del azar cuál es la voz que debe comenzar. El que sale sorteado realiza una pausa de breve (pausa de dos compases en nuestra transcripción), pudiendo ser este rol intercambiable de acuerdo a la suerte.

Cabe señalar que si se utiliza la estrategia propuesta por Cerone para la transcripción de este Enigma cuando el Tenor está a cargo las pausas, se debe entrar en intervalo de cuarta con el Tiple (intervalo disonante para el contrapunto tradicional)³².

Los calderones no deben interpretarse según su sentido moderno, ya que en el original marcan los puntos de encuentro entre las voces, y más precisamente el punto en el que debe finalizar la pieza cuando es el Tenor quien realiza las pausas. En nuestra transcripción del Tenor con pausas, esto ocurre en el compás diecinueve, sobre la primera nota de ambas voces. No obstante, en nuestra transcripción, hemos ofrecido la parte completa del Tenor, que queda *a solo* y no debería interpretarse.

g - Enigma del ajedrez (Número XXXXII)³³

Cerone advierte en su tratado que este Canon es de antigua data y pertenece a Ghiselino Danckerts.³⁴

³² Véase la resolución del enigma con las pausas en el tenor.

³³ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1128.

³⁴ Véase el extenso análisis que realiza Hans Westgeest en su artículo “Ghiselin Danckerts”, “Ave Maris Stella”: The Riddle Canon Solved”, publicado en *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, D. 36ste (1986), pp. 66-79. Westgeest destaca en su artículo que este canon es impreso en 1535 (78 años antes del tratado de Cerone). La inclusión del mismo en el tratado del *Melopeo y Maestro* indica la vigencia de esta práctica musical que es bien descrita por Westgeest cuando advierte: “Los cánones enigmáticos deben su éxito no sólo a las cualidades musicales de la obra oculta en ellos, sino especialmente a la originalidad y el ingenio del enigma en sí” (pág 66). El mismo Danckerts (tratadista y maestro de capilla) defiende la composición de los “cánones enigma” en sus tratados contra la depreciación que había

“Ay un Canon muy antiguo que a sido compuesto de un tal Ghiselino Dancherts: el qual (por lo que entiendo) fue de nacion Todesco y uno de los principales Musicos, que avia en aquellas tierras , en su tiempo. Este Canon que digo, esta compartido en un tablero de axedrez, de la manera, y con el letrero que somos por ver en la plana que se sigue. Para dezir verdad , hazta agora no se yo del cierto, como se haya de cantar: *aunque voy pensando, que las quatro partes que estan unidas en el tablero, vayan procedendo según el juego del axedrez y que este en alvedrio de los cantores, el pasar de una casilla a otra, son aquel termino que mas agradare*, advirtiendo empero, que todas las *quatro partes sean conformes en hazer el mismo movimiento*, de otra manera no saldrá bien el canto. Y allí, me parece que las palabras, que estan debaxo escritas, no sirvan de otra cosa mas, que de guiar las partes en sus propios lugares, en lo que es acompañamiento de voces. Cosa cierta es, *que cada voz tiene su casilla diferente y apartada; solo ay aquellas pocas, que atraviesan en medio, que son comunes a dos partes*, que por esta causa ay en ellas notas blancas y negras, por quanto una parte canta los puntos blancos y la otra los negros, a fin de dimuyrlas poco ni mucho en la cantidad y fin cantarlas en consideracion de Hemiolia: pues (como dicho es) no sirven de otra cosa mas, que de distinguir las dos partes, que van en ellas.”³⁵ (sic)

efectuado Nicola Vicentino en su libro *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma 1555). En el artículo de Westgeest se comenta la resolución de este Enigma propuesta por Cerone en el *Melopeo y Maestro* y comenta a su vez que existen posibles soluciones aun no exploradas: “Después de él existieron otros intentos que se hicieron para formular una solución, no obstante ninguno de los cuales se puede considerar satisfactorio. [...] Después de más de cuatro siglos y medio, el enigma aún no ha renunciado a su secreto.” (pág. 67). El autor del artículo asocia las posibilidades de resolución de este Enigma a los recursos enigmáticos propuestos por la Escuela retórica francesa de Borgoña para poemas enigmáticos. En el caso literario, las unidades textuales se encuentran en las 64 casillas que deben ser combinadas para formar poemas. Westgeest propone en su artículo una realización diferente a la sugerida por Cerone, En nuestro artículo ofreceremos dos resoluciones posibles.

³⁵ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1128.

Que es de los Enigmas musicales . 1129

QUATVOR VOCVM VNIO.
CANON.
Quod appositum est & apponetur, per verbum Dei benedicetur.
SAPIENTI PAUCA.

Adonde falta la habilidad del catalador, suple la diligencia del Lector.

D d d d d d Enigm

CRUX CHRISTI

Libreria Nacional de España

Imagen 25. Enigma del Ajedrez³⁶

³⁶ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1128.

Cerone toma uno de los posibles recorridos, que consiste en agrupar algunas palabras y lo resuelve. Según él una vez elegido un recorrido, todas las voces deben hacer el mismo. Propone juntar las casillas en este orden: Ave, Maris, Stella y Patris y sugiere que para que formar el canto se utilicen sólo estas cuatro palabras. Hay notas, dentro de un mismo casillero, que pueden ser compartidas entre dos voces, cuando las dos arrancan o pasan por ese mismo casillero. Las notas pintadas de negro son para una, y las blancas para la otra sin que el color juegue papel en lo rítmico. Distribuidos en los 64 casilleros del tablero de ajedrez, se encuentran los fragmentos melódicos (hasta cierto punto intercambiables entre sí), que irán conformando las líneas vocales de las cuatro partes de un motete. Cada casillero, a su vez, se halla identificado con una palabra extraída del himno *Ave Maris Stella*, que sirve de guía para los intérpretes a la hora de elegir el ‘camino’ a recorrer en el tablero. El camino o movimiento que se escoja llevar a cabo deberá ser el mismo para todos los intérpretes, y determinará el material melódico del motete. Por ejemplo, Cerone elige para su resolución el siguiente movimiento: ‘Ave’ – ‘Maris’ – ‘Stella’ – ‘Patris’, que Westgeest identifica con el movimiento del Caballo en ajedrez.

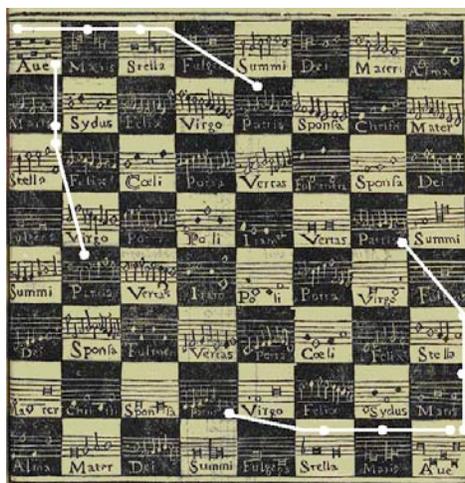


Imagen 26. Enigma del Ajedrez. Movimiento del ‘Caballo’

Puede apreciarse en la ilustración el recorrido que emprenden las cuatro voces, siguiendo todas ellas la secuencia de palabras que establece Cerone en su tratado. Como éste aclara, necesariamente algunos casilleros deben ser compartidos entre más de una voz. Westgeest observa, más precisamente, que aquello sólo ocurre con los casilleros ubicados en las diagonales del tablero. En estos casos, las voces que comparten un mismo casillero deben dividirse entre sí las notas superiores y las inferiores del fragmento (por ejemplo, en el casillero 'Ave' del extremo superior izquierdo, la voz primera canta las notas superiores, mientras la tercera, que descenderá por la columna vertical, las inferiores), o bien repartirse entre ambas las notas oscuras y las notas blancas, que según Cerone no determinan aquí, con su color, cuestiones mensurales, sino que simplemente establecen una distinción entre intérpretes (por ejemplo, el casillero 'Ave' del extremo inferior derecho del tablero: la cuarta voz canta las breves oscuras centrales, y la segunda la longa y la breve de los extremos).

La resolución que brinda Cerone (no conclusiva, y con carácter de fragmento)³⁷ dista mucho de ser la única posible, como bien deja en claro en la explicación del *Melopeo*.

Cerone advierte:

“De otras muchas maneras, se pueden componer estas cuatro partes; aunque es de creer que no todas vezes pueden cantar observado, en el ayuntamiento de las casillas; tanto mas queriendo usar muchas diferencias. Valga por lo que vale; y consideren que ha mas de ochenta años, que esta compuesto: y si no ay otro secreto mas deste, que dicho tengo, cada uno (a imitación suya) podrá ordenar otro canto, que sea mas fundado en las buenas reglas y mas artizado.”³⁸ (sic)

³⁷ Para crear una sensación más conclusiva, la tercera voz podría cantar Do # en lugar de Do natural en el último compás de nuestra transcripción.

³⁸ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1128.

Transcripción de la primera resolución posible:

Enigma del ajedrez

The image displays a musical score for a four-part setting of the 'Enigma del ajedrez'. It consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 1 through 8, with the lyrics 'AVE' and 'MARIS' appearing above the staves. The second system covers measures 10 through 14, with the lyrics 'STELLA' and 'PATRIS' appearing above the staves. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The lyrics are: 'AVE' (measures 1-4), 'MARIS' (measures 5-8), 'STELLA' (measures 10-13), and 'PATRIS' (measures 14-14).

Imagen 27. Transcripción 1 (primera resolución)

En su artículo, Westgeest opina que si bien mediante movimientos similares a los de Cerone podrían conformarse muchos pequeños motetes similares a aquél, la finalidad de la obra de Danckerts no consiste en posibilitar la creación de un número indefinido de piezas a partir del tablero³⁹, sino más bien en poder hallar las veintiuna posibles soluciones que ofrece el mismo.⁴⁰

Por otra parte, Westgeest agrega que la resolución de Cerone no tiene en cuenta en ningún momento la frase en latín que encabeza el enigma “*Quod appositum est et apponetur, per verbum Dei benedicetur*”, en la cual podría hallarse la pista que habilitaría el acceso a las series de soluciones correctas⁴¹. La resolución posible más completa, y que Westgeest apunta como la principal, es la que exige el movimiento completo de las cuatro voces a través de los 64 casilleros del tablero, de la siguiente manera:

“[...] [mientras una de las voces] se mueve desde la esquina superior izquierda hasta la inferior derecha a través de las filas horizontales del tablero, la segunda comienza en el extremo inferior derecho y avanza en la dirección opuesta hasta el extremo superior izquierdo”⁴². (sic)

Las dos voces restantes se mueven de forma similar, pero a través de las columnas verticales,⁴³ comenzando por la esquina superior izquierda y finalizando en la derecha, y viceversa. Debido a la particular disposición de las palabras en los casilleros -que obliga a los pares de voces que conforman el cuarteto a la marcha recíproca en movimiento retrógrado-, en esta resolución el motete finalizaría con los mismos acordes de su comienzo (es decir, sobre la palabra ‘Ave’).

Para la realización de la Segunda resolución hemos seguido el esquema propuesto por Westgeest en su artículo, pero lo hemos desarrollado en su totalidad a fin de comprobar la sonoridad resultante y compararlo con la

³⁹ Westgeest, 1986: 68.

⁴⁰ Westgeest, 1986: 69 y ss.

⁴¹ Westgeest, 1986: 68.

⁴² Westgeest, 1986: 70.

⁴³ Westgeest, 1986: 70.

primera resolución. No obstante hemos elegido otro orden del movimiento de las voces. El esquema seguido por cada voz es el siguiente:

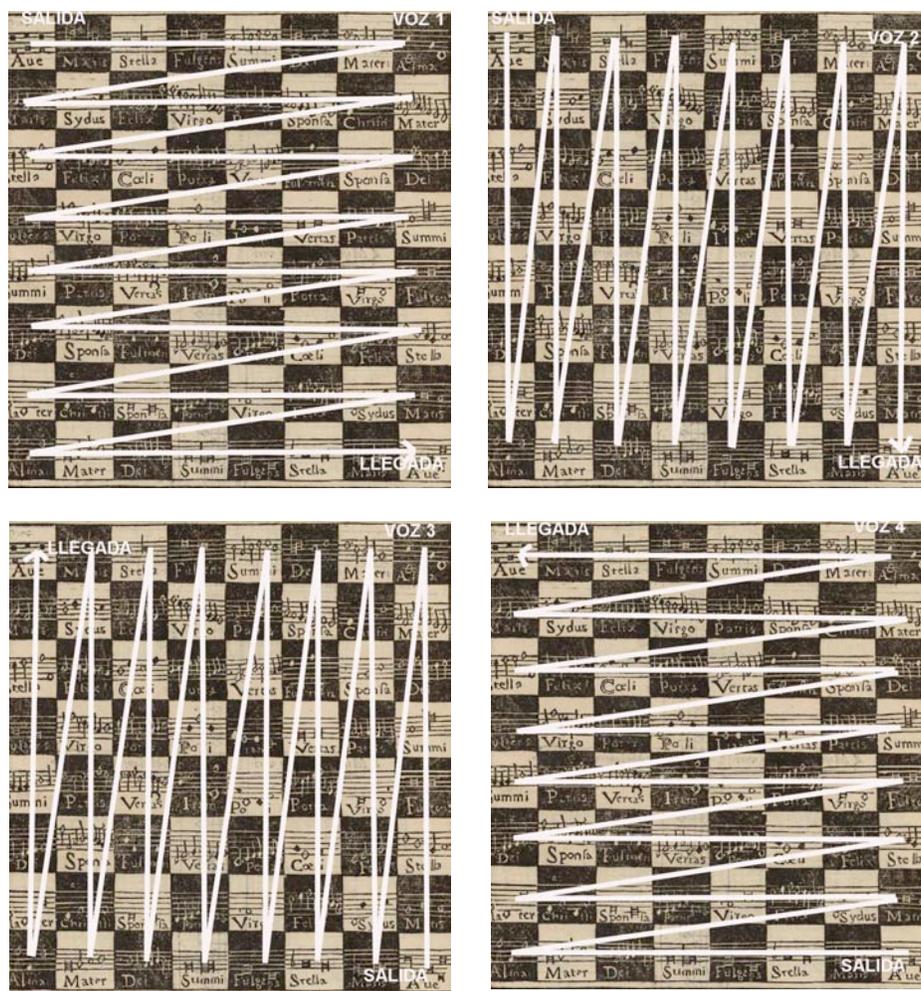


Imagen 28 – Esquema de movimientos de las voces en el tablero de ajedrez en la segunda resolución elegida para este artículo

Transcripción de una segunda resolución posible:

Enigma del Ajedrez

2ª resolución (completa)

The musical score is presented in two systems, each with four staves. The first system is for the 'AVE' and 'MARIS' section, and the second is for the 'STELLA' and 'FULGENS' section. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The first system is labeled '1º FILA' and '1º COLUMNA' for the first two staves, and '8º COLUMNA' and '8º FILA' for the last two staves. The second system is labeled '10' at the beginning of the first staff. The lyrics 'AVE' and 'MARIS' are written above the first two staves of the first system, and 'STELLA' and 'FULGENS' are written above the first two staves of the second system.

Imagen 29 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 1)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

The image shows a musical score for a four-part setting. It is divided into three systems, each with four staves (1-4). The first system (measures 19-26) features the lyrics 'SUMMI' and 'DEI'. The second system (measures 27-35) features 'MATER', 'ALMA', and '2ª FILA MARIS' / '2ª COLUMNA MARIS'. The third system (measures 36-43) features 'SYDUS', 'FELIX', and 'VIRGO'. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests.

Imagen 30 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 2)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

44

1

2

3

4

PATRIS

SPONSA

PATRIS

SPONSA

PATRIS

SPONSA

PATRIS

SPONSA

52

1

2

3

4

CHRISTI

MATER

CHRISTI

MATER

CHRISTI

MATER

CHRISTI

MATER

60

1

2

3

4

3ª FILA STELLA

3ª COLUMNA STELLA

6ª COLUMNA STELLA

6ª FILA STELLA

FELIX

FELIX

FELIX

FELIX

Imagen 31 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 3)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

The musical score is divided into three systems, each with four staves (1-4).
 System 1 (measures 68-75):
 - Staff 1: COELI, PORTA, VERTAS
 - Staff 2: COELI, PORTA, VERTAS
 - Staff 3: COELI, PORTA¹⁾, VERTAS
 - Staff 4: COELI, PORTA, VERTAS
 System 2 (measures 76-83):
 - Staff 1: FULMEN, SPONSA
 - Staff 2: 2), FULMEN, SPONSA
 - Staff 3: FULMEN, SPONSA
 - Staff 4: FULMEN, SPONSA
 System 3 (measures 84-91):
 - Staff 1: DEI, 4ª FILA FULGENS
 - Staff 2: DEI, 4ª COLUMNA FULGENS
 - Staff 3: DEI, 5ª COLUMNA FULGENS
 - Staff 4: DEI, 5ª FILA FULGENS

1) N.T.: La versión del tablero de Cerone y la reproducida por Westgeest difieren en la escritura de este casillero. Hemos optado aquí por la versión de esta última, si bien se da lugar a octavas paralelas.
 2) N.T.: En la versión del tablero reproducida por Westgeest en lugar de dos corcheas figura un *Si* mínima.

Imagen 32 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 4)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

92

1 VIRGO PORTA

2 VIRGO PORTA

3 VIRGO PORTA

4 VIRGO PORTA³⁾

100

1 POLI IRAM VERTAS

2 POLI IRAM VERTAS

3 POLI IRAM VERTAS

4 POLI IRAM VERTAS⁴⁾

109

1 PATRIS SUMMI

2 PATRIS SUMMI

3 PATRIS SUMMI

4 PATRIS SUMMI

3) N.T.: Ver nota 1).

4) N.T.: Ver nota 2).

Imagen 33 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 5)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

The musical score is divided into three systems, each with four staves (1-4).
System 1 (measures 117-124):
- Staff 1: 5ª FILA SUMMI (measures 117-124), PATRIS (measures 121-124)
- Staff 2: 5ª COLUMNA SUMMI (measures 117-124), PATRIS (measures 121-124)
- Staff 3: 4ª COLUMNA SUMMI (measures 117-124), PATRIS (measures 121-124)
- Staff 4: 4ª FILA SUMMI (measures 117-124), PATRIS (measures 121-124)
System 2 (measures 125-133):
- Staff 1: VERTAS (measures 125-133), IRAM (measures 128-133), POLI (measures 131-133), PORTA⁶⁾ (measures 132-133)
- Staff 2: VERTAS (measures 125-133), IRAM (measures 128-133), POLI (measures 131-133), PORTA (measures 132-133)
- Staff 3: VERTAS (measures 125-133), IRAM (measures 128-133), POLI (measures 131-133), PORTA (measures 132-133)
- Staff 4: VERTAS (measures 125-133), IRAM (measures 128-133), POLI (measures 131-133), PORTA (measures 132-133)
System 3 (measures 134-141):
- Staff 1: VIRGO (measures 134-141), FULGENS (measures 137-141)
- Staff 2: VIRGO (measures 134-141), FULGENS (measures 137-141)
- Staff 3: VIRGO (measures 134-141), FULGENS (measures 137-141)
- Staff 4: VIRGO (measures 134-141), FULGENS (measures 137-141)

5) N.T.: Ver nota 2).

6) N.T.: Ver nota 1).

Imagen 34 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 6)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

142

1 6ª FILA DEI SPONSA

2 6ª COLUMNA DEI SPONSA

3 3ª COLUMNA DEI SPONSA

4 3ª FILA DEI SPONSA

150

1 FULMEN VERTAS

2 FULMEN VERTAS

3 FULMEN⁷⁾ VERTAS 7)

4 FULMEN VERTAS

158

1 PORTA COELI FELIX

2 PORTA⁸⁾ COELI FELIX

3 PORTA COELI FELIX

4 PORTA COELI FELIX

7) N.T.: Ver nota 2).
8) N.T.: Ver nota 1).

Imagen 35 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 7)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

The image displays a musical score for a four-part vocal ensemble. It is divided into three systems, each with four staves numbered 1 to 4. The first system (measures 166-173) features the lyrics 'STELLA' and '7ª FILA MATER' (Staff 1), '7ª COLUMNA MATER' (Staff 2), '2ª COLUMNA MATER' (Staff 3), and '2ª FILA MATER' (Staff 4). The second system (measures 174-181) features 'CHRISTI' and 'SPONSA' (Staff 1), 'CHRISTI' and 'SPONSA' (Staff 2), 'CHRISTI' and 'SPONSA' (Staff 3), and 'CHRISTI' and 'SPONSA' (Staff 4). The third system (measures 182-189) features 'PATRIS' and 'VIRGO' (Staff 1), 'PATRIS' and 'VIRGO' (Staff 2), 'PATRIS' and 'VIRGO' (Staff 3), and 'PATRIS' and 'VIRGO' (Staff 4). The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

Imagen 36 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 8)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

199 FELIX SYDUS MARIS

198 8ª FILA ALMA MATER
8ª COLUMNA ALMA MATER
1ª COLUMNA ALMA MATER
1ª FILA ALMA MATER

207 DEI SUMMI

Imagen 37 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 9)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

215

FULGENS STELLA MARIS

1

FULGENS STELLA MARIS

2

FULGENS STELLA MARIS

3

FULGENS STELLA MARIS

4

224

AVE

1

AVE

2

AVE

3

AVE

4

Imagen 38 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 10)

Es de destacar que la reproducción gráfica del enigma que ofrece Cerone guarda algunas diferencias con la versión original de Dankerts que Westgeest adjunta en su artículo. La versión del *Melopeo* es algo desprolija, y dificulta en algunos momentos la lectura correcta de las notas (alturas, puntillos, silencios). Por lo tanto, la comparación con la versión original se vuelve necesaria a la hora de trabajar en su transcripción.

Conclusiones

Los Enigmas analizados por Cerone están agrupados sin tener en cuenta las distintas propuestas de resolución. Cabría analizar en esta sección algunos antecedentes y proyecciones de los diferentes recursos.

Zarlino en *Le armónica Istituzione*⁴⁴ (1558) utiliza por primera vez el término *soggetto cavato* para indicar la asociación de una frase gramatical a un tema polifónico, haciendo coincidir las vocales de las palabras a la notación alfabética, asociada a sílabas tradicionales solfeo guidoniano (ut re mi sol la). La transcripción del término utilizado por Zarlino es, literalmente, ‘un tema tallado en las palabras’. Uno de los primeros ejemplos de *soggetto cavato* corresponde a la misa *Hércules dux Ferrariae*⁴⁵ de Josquin de Josquin, en donde se hace corresponder cada una de las vocales del título a las mismas vocales de las notas de un hexacordo (re-ut-re ut re-fa-mi-re). Jacquet de Berchem y Cipriano de Rore, utilizan este procedimiento en Misas compuestas para el duque Ercole II d'Este (1534-59). El procedimiento fue usado por Willaert en dos motetes dedicados al duque Francisco II Sforza de Milán. B-a - c-h (Sib -La-Do'-Si) ‘firmará’ así su testamento incompleto en *El arte de la fuga*. Son conocidos los ejemplos de la *Musikalisches Opfer* (Ofrenda Musical) de Juan Sebastián Bach⁴⁶, o el Canon enigmático de Wolfgang Amadeus Mozart “*Ter ternis canite vocibus*”⁴⁷.

⁴⁴ 1558 / I, III, p. 66.

⁴⁵ La misa fue compuesta en honor del duque Ercole I d'Este de Ferrara (1471-1505).

⁴⁶ Bach era un apasionado de los acrósticos, la numerología y los pasatiempos musicales. En uno de los cánones, de esta obra Bach pone la siguiente inscripción latina: *Quaerendo invenietis* (que significa “buscando encontraréis”).

⁴⁷ La frase de apertura de este canon indica “Cantad tres veces con voces de tres” y debe ser interpretada como “Cantar sobre el tercer tiempo del tercer grupo de tres, tres veces (tres voces)”.

En el *Concierto de cámara para piano, violín y trece instrumentos de vientos* (c. 1924), Alban Berg expresa de la misma forma la divisa "Todas las cosas buenas van de tres en tres" en los nombres de la 'trinidad' musical vienesa (Schönberg, Webern y él mismo)⁴⁸. En su artículo "Dimensión matemática de la música"⁴⁹, Iannis Xenakis, relaciona todas estas posibilidades más o menos combinatorias y automáticas con los grupos de transformaciones matemáticas y con los esquemas lógicos de la actual música serial.

También atravesó los siglos la práctica del enigma del ajedrez. Juan María Solare⁵⁰ advierte que "[...] el caso más interesante se da cuando existe una relación directa entre el movimiento de las piezas y el resultado sonoro (incluso -me atrevo a decir- cuando tal relación no es audible). Es decir, una obra en la que el ajedrez asuma una función estructural: que alguna característica del juego del ajedrez se refleje en la composición de manera temática". Esta práctica del enigma y del azar continúa en el siglo XX. El compositor madrileño Carlos Cruz de Castro (1941) tiene una obra llamada precisamente *Ajedrez* (1969) en donde se plasma la función estructural que enuncia Solare. En esta composición cada instrumento tiene asignada una pieza del juego, y cada cuadrado representa un módulo de interpretación en cada una de las secciones de la obra.

Por otra parte, debemos detenernos en la reflexión de la estructura del canon. El *canon* es la regla, la fórmula que rige la imitación dando lugar a una estructura polifónica. La existencia de una regla de interpretación deliberadamente oculta conducirá al 'canon enigmático'. Un 'canon de grupos' puede presentarse como doble, triple, cuádruple, puede reproducirse en el mismo sentido o en sentido inverso. Asimismo, la inversión puede ser de dos tipos: de los intervalos (por movimiento contrario) o de sentido de lectura (retrogradación). Puede variarse el tiempo y el ritmo (por aumentación o disminución). El 'canon circular' puede derivar en 'espiral' si el tema termina a distancia de un tono superior del inicio. En el Renacimiento, la forma canon está aliada con lo oculto, con el enigma: "*Canon est regula voluntatem*

⁴⁸ Cfr. GOLDARAZ, Javier. "A propósito de un Canon enigmático de Ramos de Pareja", p. 196, Serie filosóficas N° 1, 1993, UNED, Madrid.

⁴⁹ *El Correo de la Unesco*. Abril. 1986. pp. 4-9

⁵⁰ <http://www.metajedrez.com.ar/ajedrezymusica.htm>

compositoris sub obscuritate quadeim ostendens” afirma Tinctoris en su *Diffnitoñum* (c. 1500) al comentar la práctica musical de los cuarenta años anteriores. Asimismo, Cerone comenta: “*Nótate verba. Sígnate mysteria*” un siglo después pero, esta vez, referido a un canon específicamente enigmático.

En el canon enigmático la regla está oculta y puede ser propuesta por una frase o un dibujo simbólico o alegórico, cuyos elementos figurativos pueden ser parte de la clave. Con el refinamiento en la notación musical durante el *ars nova* la expresión gráfica pasa a primer plano, adquiriendo perfiles simbólicos. Un ejemplo conocido es el bello ‘Corazón Musical’ de Baude Cordier del Códice de Chantilly (c. 1440), un *rondeau* a tres voces. Los pentagramas componen la figura de un corazón con sus notas en negro y rojo.



Imagen 39- Códice Chantilly⁵¹

En 1597, T. Morley (*A plaine and easie introduction...*) nos presenta un canon en forma de cruz con sus versos explicativos, y un siglo después J.

⁵¹ Cfr. APEL, W. *The notation of polyphonic music 900-1600*. Cambridge, Massachussetts, The Medieval Academy of America, 1943.

Theile, un candelabro de ocho brazos, el ‘*Harmonische Baum*’⁵². Dentro de esta descripción gráfica puede comprenderse el ejemplo de Cerone ‘Enigma de la cruz’ analizado en este artículo.

Un siglo y medio después de Cerone, el P. Soler incluye algunos cánones enigmáticos y sus resolución en la *Llave de la modulación y antigüedades de la música* (Madrid, 1762).

Acordamos con Goldaraz en que “[...] No todos los enigmas y metáforas obedecen a la misma necesidad o arbitrio. Están la inefable experiencia mística, el afán poético, la jerga especializada, el mensaje cifrado o el puro juego”⁵³. No obstante, en todos ellos está el estímulo a la deducción de la clave correcta. La importancia radica en el juego del código compartido y en el estímulo a la resolución creativa. Cerone advierte: “*Voce parum aures, plus oblecto enigmatem mentem*” (Poco agrado a los oídos con el sonido, más a la mente con un enigma.)

BIBLIOGRAFIA

ARIAS, A.E.

1989 “Cerone and his Enigmas”, *Anuario musical*, XLIV, 85–114.

ARMSTRONG, J.

1978 ‘How to Compose a Psalm: Ponzio and Cerone Compared’, *Studi musicali*, 103–39.

APEL, W.

1943 *The notation of polyphonic music 900-1600*. Cambridge, Massachussets, The medieval academy of America.

⁵² L. Robledo, “Los cánones enigmáticos de Juan del Vado”. *Poesía*, n° 9, Madrid. 1980, pp. 91-104.

⁵³ Cfr. GOLDARAZ, Javier. “A propósito de un Canon enigmático de Ramos de Pareja”, p. 196, *Serie filosóficas* N° 1, 1993, UNED, Madrid. (pág 203).

BASELGA ESTEVE, R

- 1971 "Pedro Cerone de Bergamo: Estudio bio-bibliográfico",
Tesoro sacro musical, 8–15, 40–48, 71–9, 99–109; (1972),
3–6, 35–41.

HUDSON, Barton

- 2009 "Cerone, Pietro." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05304>
(accessed December 6, 2009).

FELLERER, K.G.

- 1955 'Zu Cerone's Musiktheoretischen Quellen', *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 171–8.

GARCIA, F.

- 1978 *Pietro Cerone's 'El melopeo y maestro': a Synthesis of Sixteenth-Century Musical Theory* (diss., Northwestern U.)

GOLDARAZ, Javier.

- 1993 "A propósito de un Canon enigmático de Ramos de Pareja", p. 196, Serie filosóficas N° 1, UNED, Madrid.

HANNAS, R.

- 1935 'Cerone, Philosopher and Teacher', *Musical Quarterly*,
408–22
1937 'Cerone's Approach to the Teaching of Counterpoint',
Papers of the American Musicological Society, 75–80.

JACOBS, C.

- 1968 'Spanish Renaissance Discussion of Musica Ficta',
Proceedings of the American Philosophical Society, 277–
98.
1991 'Ornamentation in Spanish Renaissance Vocal Music',
Performance Practice Review, IV, 116–85.

LAIRD, P.R.

- 1992 'The Coming of the Sacred Villancico: a Musical Consideration', *Revista de musicología*, XV, 139–60.

MITJANA, Rafael

- 1993 *Historia de la música en España*, Centro de documentación musical (INAEM), Madrid.

PALISCA, Claude V.

- 1999 "Cerone, Pietro" en CASARES RODICIO, Emilio *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid.

ROBLEDO, L.

- 1980 "Los cánones enigmáticos de Juan del Vado". *Poesía*, n° 9, Madrid. pp. 91-104.

STEVENSON, R.

- 1971 Review of facs. of *El melopeo y maestro*, *Journal of the American Musicological Society*, XXI, 477–85.
- 1997 'Pedro Cerone (1566–1625): Imposter or Defender of the Faith', *Inter-American Music Review*, XVI/1, 1–27.

WESTGEEEST, Hans

- 1986 "Ghiselin Danckerts' "Ave Maris Stella": The Riddle Canon Solved", publicado en *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, D. 36ste, pp. 66-79.

XENAQUIS, Iannis

- 1986 "Dimensión matemática de la música", *El Correo de la Unesco*. Abril, pp. 4-9.

Diana Fernández Calvo. Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA, Magister (UCAECE), Licenciada y Profesora Superior Universitaria en Musicología y Crítica Musical y en Educación Musical (FACM, UCA) y Profesora Superior de Piano (Conservatorio Nacional de Música). Directora del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA) (Premio Konex 2009), Coordinadora del Doctorado en Música (UCA) y Directora de equipos de investigación internacionales. Compositora, Directora de conjuntos de música de cámara, Investigadora en educación musical y Musicóloga. Como Musicóloga se ha especializado en el estudio de la notación musical y en el repertorio de la música colonial latinoamericana. Autora de libros y artículos en su especialidad. Expositora en congresos nacionales e internacionales, ha dictado seminarios de posgrado a nivel nacional e internacional y recibido premios como compositora y musicóloga.

Julián Ezequiel Mosca. Es Licenciado en Composición por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Es investigador del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA). Desde 2007 integra el equipo dirigido por la Dra. Diana Fernández Calvo (UCA-IIMCV) en el proyecto de transcripción, revisión y análisis de la obra de compositores del barroco peruano (José de Orejón y Aparicio, y Repositorio del Seminario de San Antonio Abad de Cuzco). Es Doctorando en especialidad Musicología por la Universidad Católica Argentina.